

# 24

Numero 24  
dicembre 1994  
Lire 12.000

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

Distribuzione  
Arnoldo Mondadori Editore

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

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

# Lapis

Percorsi della riflessione femminile



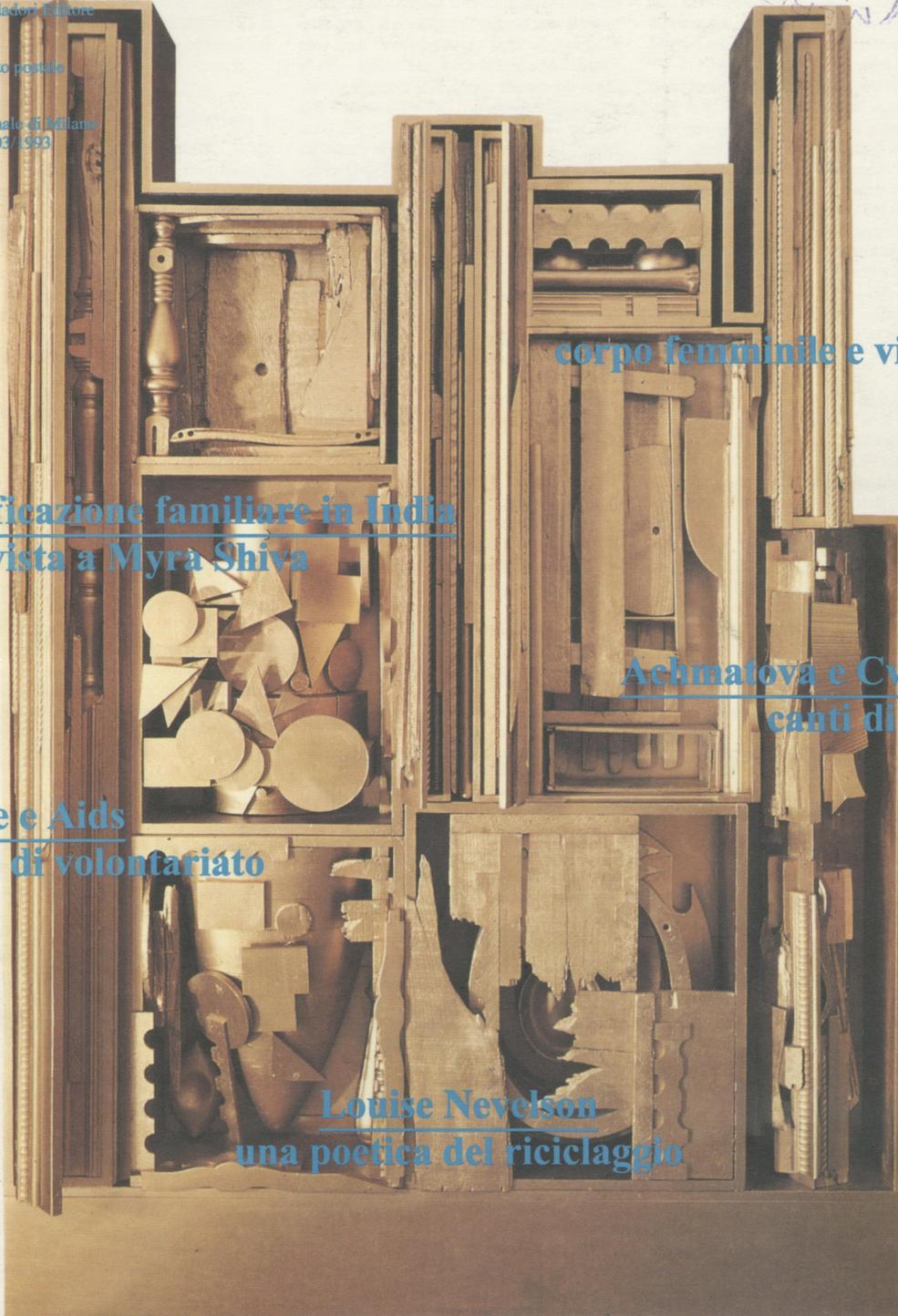
pianificazione familiare in India  
intervista a Myra Shiva

corpo femminile e violenza

Achmatova e Cvetaeva  
canti di dolore

donne e Aids  
storie di volontariato

Louise Nevelson  
una poetica del riciclaggio



## CREDITS EBOOK

Titolo: Lapis - numero 24

1a edizione elettronica: luglio 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 24**

~

**Dicembre 1994**

# Sommario

Credits Ebook.....	2
Fra sé e l'Altro. Violenza Subita e Complicità nella Violenza.....	6
Fino all'omicidio.....	6
La tua violenza sarà anche la mia.....	9
Di "nera" e altro.....	15
"Small family-happy family" .....	19
Testi/Pretesti.....	27
Canti di dolore di A. Achmatova e M. Cvetaeva.....	27
Paura.....	46
Perché l'hai fatto?.....	50
La fine del granchio.....	54
Cinque minuti alle cinque.....	59
Il sogno di Elisa.....	65
Alla fine.....	68
Il Sogno e le Storie.....	71
Là, dove si radica la parola.....	71
I Racconti del Corpo.....	77
"Un bambino coi boccoli" .....	77
Proscenio.....	82
Louise Nevelson, "architetto dell'ombra" .....	82
S.Oggetti di legno.....	89
Il giardino dell'Eden del cinema messicano.....	93
Teatro e poesia a portata di mano.....	106
Giovanna d'Arco: un percorso teatrale.....	114
Il Mosaico dell'Identità.....	120
Donne e Aids: Storie di volontariato.....	120
In Lettura e In Visione.....	129
Storie di lavoro.....	129
"Tutto dipende da com'è la madre" .....	134
Il mio cuore e Lamerica.....	138
Ladybird, Ladybird o del ritorno del corpo.....	140
Segnalazioni.....	143
Le Rubriche.....	146
Colophon.....	150
Lapis.....	150

# Fino all'omicidio

di Laura Kreyder

**S**ecundo un rapporto dell'Eurispes (Istituto di studi politici economici e sociali), nel 1993 ci sono stati 112 tentati omicidi in famiglia, e nei primi sei mesi del '94, già 70. Al Nord, si uccide di più in famiglia, di più per passione, preferibilmente le donne. Mentre al Sud, il numero di omicidi tra famigliari è minore, generalmente per lite. Quindi, l'omicida "è maschio (85 casi su 99), giovane (44,7 per cento sotto i 35 anni)" e "le vittime sono prevalentemente donne" (1). Parallelamente, da un'altra ricerca, emerge il primato assoluto degli uomini nel darsi la morte, con un raddoppiamento addirittura dei suicidi tra il 1958 e il 1990 per il sesso maschile. Nelle due principali forme dell'assassinio, la prima è volta ad assicurarsi il dominio degli oggetti (di un territorio, di beni, di persone), la seconda, è di natura sessuale e consiste nell'aggreddire l'oggetto stesso. Nel primo caso si tenta di eliminare un rivale (l'altro uomo) per deprenderlo o per difendere ciò che viene considerato di fatto o di diritto una proprietà; nel secondo caso, è l'oggetto che viene annientato.

L'omicidio è statisticamente, e in modo schiacciante, di genere maschile. D'altronde quest'aggressività coinvolge il soggetto, poiché i suicidi, come abbiamo detto, sono in maggioranza maschili. L'aggressività, la ferocia, così difficile da controllare, che si esprime diffusamente in tutte le forme dell'abuso, della molestia, delle percosse, dello stupro, ha la sua forma insieme più comune ed estrema nell'omicidio. Questo istinto ad offendere proprio il corpo desiderato, trova il suo parallelo in un campo completamente diverso, anzi, sembrerebbe, opposto, quello della medicina, dove il ramo più nobile è la chirurgia, specializzazione non a caso per tanto tempo vietata alle donne (non *de iure*, ma *de facto*). Solo l'uomo poteva scalpellare la carne altrui. Questo potere sul corpo umano, e in particolare femminile, è un'immagine rovesciata della paura che quello stesso corpo femminile ispira in quanto origine; il modo di appropriarsene è la sua manipolazione oggettualizzata, frantumata,

quasi necrofilica. Eliminando il corpo femminile si risolve illusoriamente, per l'omicida, l'enigma inquietante della dualità biologica dei generi e di quel segreto intollerabile che gli ricorda la sua non unicità (la sua debolezza).

Ma chi riflette ancora sulla natura del delitto, una grande questione dell'Ottocento? Nel capostipite letterario del genere, *Delitto e castigo*, Dostoevskij analizza la mente di un omicida e del suo crimine gratuito, quello di due donne per l'appunto, una vecchia usuraia e sua sorella, innocente folle di Dio, "sempre incinta". Nella recente riedizione del classico, la curatrice Serena Prina avanza l'ipotesi che Dostoevskij affronti qui essenzialmente il tema del matricidio. Delle due donne uccise da Raskòl'nikov nel modo più barbaro, a colpi di scure, a nessuno importa niente. Seguirà una moria di donne: la morte della moglie di Svidrigajlov, forse da lui stesso uccisa a percosse; quella della madre prostituta Sonja (il cui amore è destinato a redimere l'assassino). D'altronde anche la vecchia usuraia è una figura disgustosa di madre ritentiva, e Livazeta, di madre-sacrificio. Per Finire, "la notizia della morte della propria madre dà via al processo di rigenerazione di Raskòl'nikov - nota acutamente Serena Prina. Il nome stesso di Raskòl'nikov, Rodiòn, richiama alla mente il verbo russo *rodit*, generare, far nascere: Rodiòn è dunque colui che è partorito. Se nei *Fratelli Karamazov*, il parricidio è il principale disgregatore della vita dei personaggi, il matricidio adombrato in *Delitto e castigo* ha invece la funzione opposta, ricompone la personalità scissa (2) - infatti, *raskol'* in russo significa scisma.

Ogni uomo moderno si sente colui che è partorito, mentre l'uomo arcaico voleva essere "colui che concepisce", e si assicurava il dominio assoluto sulle donne, come bene, da garantire dagli altri uomini. L'alleanza antica, che fondava storia e società, veniva stretta tra Dio e il suo popolo, tra il padre e le sue creature. Mentre l'alleanza moderna vede uniti l'uomo e la madre: nell'Ottocento e nel Novecento la chiesa promuove in modo massiccio il culto mariano, in particolare con i due dogmi dell'Immacolata Concezione e dell'Assunzione della Vergine. Sulla scia di Dostoevskij che ha letto e perfino commentato, Proust si interessa al matricidio (3) (anche se lo chiama "parricide", poiché in francese non esiste una parola specifica per indicare l'assassinio della madre, così come d'altronde, né in francese né in italiano né in molte lingue, esiste il termine equivalente a quello di uxoricidio per designare il crimine della donna che uccide il coniuge). Con un piglio non esente di humor (nonostante tutto il saggio sia impregnato di *pietas*), analizza il caso di un suo conoscente, definito "piacevole e abbastanza distinto" (il corsivo è mio) che ha ucciso la madre, togliendosi poi la vita. Pur nel chiamare alla riscossa tutti i miti antichi ma soltanto di parricidi, come l'inevitabile Edipo, Proust sceglie

proprio il caso di un matricida. Sotto le immagini gioiose dell'amore materno e filiale, si nasconde un'altra verità, anzi "il Vero": uccidiamo chi ci ama e chi amiamo di più, fosse solo perché la nostra vita implica la loro fine. Proprio per questa ragione, per poter vivere senza sprofondare nella pazzia, fingiamo di dimenticarlo. Chi è capace di vivere senza negare la morte? Secondo Freud, l'inconscio ignora la morte, e per questo è bugiardo. Ma esiste un patto per cui, pur vivendo tutti sotto la stessa legge, c'è chi ha la cortesia di non torcere un capello alla persona che ama, e chi la strazia a colpi di corpi contundenti o taglienti. E fa una bella differenza, se non secondo il Vero, almeno secondo il Reale. Cosicché nella fantasia forse possiamo afferrare quanto succede nel conflitto tra i generi e evitare di rifarci sia ad una onnipotenza materna (4) sempre sotto l'egida del Padre, il quale riduce la persona a un organismo (l'utero) e una funzione (partorire), sia ad una emancipazione in cui la famiglia si pietrifica intorno ad una coppia madre/figlio. Unione sì "beata" ma dove il corpo femminile diventa così minaccioso e soffocante da dover essere fisicamente annichilito. Le società che esaltano l'uno o l'altro modello, siano esse arcaiche o moderne, del terzo mondo o occidentali, sono un inferno per le donne, bestie da riproduzione o carne dilaniata. Ma le fantasie collettive che regolano le grandi norme sociali non sono sempre abbastanza forti da impedire che i singoli individui possano crearsi spazi di civiltà (forse innanzitutto intima) in cui alcune donne resistano ai miseri vantaggi della madre onnipotente e alcuni uomini, a quelli del prevaricatore violento. Questi spazi, potremo allora veramente chiamarli "piacevoli e *abbastanza* distinti".

## Note

(1) Elvira Naselli, *Parenti serpenti; cresce l'omicidio in famiglia*, "La Repubblica", sabato 16 Luglio 1994, p.20.

(2) F. Dostoevskij, *Delitto e Castigo*, a cura di Serena Prina, Milano, Mondadori, "Oscar Grandi Classici", 1994, pp. XVIII-XIX.

(3) Marcel Proust, *Sentiments filiaux d'un parricide*, pubblicato per la prima volta nel "Figaro", 1 Febbraio 1907.

(4) Vedi le obiezioni di Silvana Sgarioto al libro di Nella Ginatempo in "Lapis" n. 22, Giugno 1994.

# La tua violenza sarà anche la mia

*di Agnese Seranis*

**A** prima vista la scelta di molte donne - la mia estetista mi assicura che sono tante! - di chiedere alla chirurgia plastica di modificare il proprio corpo, sembrerebbe il gesto di chi rivendica un totale dominio su di esso, anche a dispetto della legge casuale del proprio genoma. A seconda vista, invece, nascono delle perplessità quando si scopre che le parti modificate del corpo sono quelle con cui più si gioca il gioco della seduzione femminile: la bocca, il seno, i glutei. In operazioni di montaggio e smontaggio, come se il nostro corpo fosse un corpo di bambola. La bocca deve avere labbra tumide, sensuali come quelle, un tempo di Brigitte Bardot, oggi di Kim Basinger o di qualcun'altra.

E Tinto Brass o Fellini, ieri, non hanno dichiarato, con le loro immagini, che un seno bianco, grande, accogliente è per l'uomo un'attrazione, quasi fatale? La pubblicità di una birra fa vedere una sposa che va all'altare, indossando un abito la cui scollatura è tale che, ad ogni movimento, il seno vi si affaccia generosamente; è alla suggestione della pelle chiara di quel seno promesso, che è affidata la persuasività della scelta del nome di una birra. L'immagine di Claudia Schiffer a seno nudo su uno yacht, colta un anno fa da un fortunato fotografo, permise alla rivista una tiratura del numero mai sino ad allora raggiunta. Un mio collega - serissimo ricercatore scientifico - mi disse allora, scherzando forse, ma neppure troppo, che per un corpo così sarebbe stato disposto a tutto. Quale, di conseguenza, la tentazione di modificare le parti, ritenute imperfette, del proprio corpo per offrire più piacere allo sguardo, alle mani maschili! Ci sentiremo, certo, più sicure di noi, della nostra femminilità, se potremo mostrare un seno generoso, seppure al silicone. I campionati mondiali di calcio '94 avevano, sugli schermi televisivi, due madrine: Valeria Marini ed Alba Parietti. È noto che quest'ultima si è fatta modificare la bocca e il seno, rivolgendosi alle più recenti tecniche di chirurgia estetica. Alba Parietti si considera, forse, una donna libera e padrona del proprio corpo; non è questa la

mia opinione. Se il gioco del calcio ha una sua metafora sessuale, lei si è fatta la porta, su quel terreno di gioco. Il suo sorridere ai potenziali spettatori-giocatori è invitante: sono qui, aspetto il tuo affondo. Il suo sguardo è complice di quegli sguardi maschili che - lei ne è ben consapevole - corrono lungo le sue lunghe gambe sino a quelle mutandine bianche, fatte intravedere, maliziosamente, sapientemente, nell'improvviso gesto di un loro accavallamento. Il suo sguardo è complice di quegli sguardi che si soffermano sulla linea del suo seno, sottolineato in una aderenza premeditata; sguardi catturati, eccitati da labbra dipinte in eccesso.

Se un alieno mi chiedesse: chi è la Parietti? Non potrei che pensare al suo corpo: a ciò che lei offre e rende visibile di sé. E senza coercizione. In questo farsi oggetto da parte delle nuove donne della *performance*, è più confuso, è più difficile tracciare il confine tra una violenza subita e quella complice. Siamo, forse, di fronte all'apoteosi, al capolavoro del dominio maschile? Se, nel corso di un'afosa notte estiva o, soltanto, insonne, fate lo *zapping* televisivo, vi potrà accadere di sintonizzarvi su qualche canale in cui donne si offrono agli spettatori, con vari intenti: per una telefonata erotica o per una compagnia indimenticabile. Si esibiscono in spogliarelli, più o meno integrali, mentre, con voce suadente, sussurrano: sono tua, puoi fare di me quello che vuoi, lasciati andare a tutte le tue fantasie e... così via. Vittime di violenza, individuale o sociale? Non posso rispondere con un sì immediato. Certo, di tutte quelle giovani donne - giovani, sì, che la freschezza giovanile dei corpi è un requisito indispensabile - non arrivano, agli occhi di chi guarda, altro che immagini sovrapposte di bocche che si offrono, di seni più o meno abbondanti, di natiche in movimenti adescanti.

Ed è difficile associare, a quei corpi, dei nomi. E, per nomi, intendo quelli esotici, e dunque falsi, che loro stesse si danno. Di una possibile identità di quei corpi non resta neppure un nome, un nome qualsiasi. Non sono che della semplice carne da guardare, da toccare e violare con il pensiero. E la vittima, in questo suo offrirsi, sembra non solo consenziente, ma pronta a prendersi un proprio ambiguo e ambivalente piacere, in quella consapevolezza dell'eccitazione che il proprio corpo - la vittima suppone - saprà provocare, da lontano! E che fare, dunque? Adirarsi con una cultura maschile, sempre più abile nei suoi giochi, o incollerirsi con tutte quelle giovani donne che si sono fatte seno, glutei, natiche, aderendo e corrispondendo ai desideri maschili? Sono una cosa tua, persino aldilà delle tue stesse attese. E se, invece, mi chiedo, vi fosse nascosta una volontà di esercizio consapevole, controllato, di un qualche potere? Ahimè, mi sembra che sia e resti un potere anonimo, precario, transitorio. E il potere

di un corpo tagliato e offerto a pezzi come le parti di una bestia, appese al gancio dei macellai. È un processo di autoannullamento; non è neppure astuzia, messa in opera, per ottenere altro da quello che si dà: non è il darsi come mezzo ultimo, per sorprendere e sconfiggere il nemico. Non mi appare nessun Sansone, vinto da nessuna Dalila.

E io che c'entro con quelle donne? Io che leggo e scrivo su Lapis, che c'entro con quelle donne? Il fatto è che percepisco, in quei comportamenti, come un obliquo riverbero di quelle libertà sessuali, rivendicate più di vent'anni fa, ed un'eco distorta di quello slogan, gridato orgogliosamente allora, nelle piazze: "il corpo è mio e lo gestisco io". Ma si voleva intendere qualcosa di profondamente diverso, se non m'inganno. E vi era un anelito affinché ciò che era stato capito da poche, divenisse patrimonio di tutte. Qualcosa, allora, non deve essere andato per il verso giusto.

Quanto di tutte quelle libertà, richieste e, perché no, parzialmente ottenute, si è rovesciato, si è distorto nello specchio di una cultura trasformista e onnivora? Il potere ci ha, di nuovo, beffate? Ricordo, ormai anni fa, che a Londra e Edimburgo incontrai la generazione punk, con i loro abiti neri, i capelli tinti di viola e verde, il trucco pesante degli occhi e i visi bianchissimi, infarinati, delle ragazze. Era un gesto di trasgressione. Erano tutti, ragazzi e ragazze, bellissimi e, in qualche modo, figure tragiche. Non trascorse molto tempo che ritornai a Londra e la mia sorpresa fu di ammirare, nelle vetrine dei negozi più esclusivi, abiti e acconciature che si ispiravano ai punk.

È nato G., il gemello di due gemelle, due anni dopo una simultanea fecondazione in vitro. E razionale e più efficiente che si sia agito così: il padre e la madre, non c'è dubbio, potranno meglio accudirlo. Tuttavia, a qualcuna, può scorrere un freddo brivido lungo il corpo. Un amico contadino mi disse un giorno che, normalmente, ormai, nessuno tiene più un toro nella stalla per ingravidare le proprie vacche: è anti-economico. Ed è anche stato abbandonato l'uso di affittare il toro. E oneroso e i risultati non sono sempre sicuri. La procedura attuale è più semplice ed efficiente: un'inseminazione artificiale effettuata dal veterinario. Lo sperma proviene da un toro che ha montato - ma il poveretto non lo sa! - solo una finta mucca.

Ciò che io colgo, nella nascita differita, di comune o contiguo a quanto avviene nelle stalle, è la definitiva assunzione, da parte del sociale, della riproduzione, come funzione in sé chiusa, isolata e manipolabile. Il processo di riproduzione non implica più, necessariamente, un precedente gesto d'amore. E, neppure, un momento di pura sessualità. In fondo, già l'aborto,

cancellando un'inseminazione non voluta, suggeriva - a chi voleva così leggerlo - che amore, sessualità e riproduzione possono trattarsi come aspetti distinti e separabili di una relazione umana. E il sociale, ed in particolare la scienza medica, sembra averlo così letto, considerandosi, nel contempo, implicitamente autorizzata ad una libera sperimentazione.

Nella cornice di una filosofia di razionalizzazione e di ricerca di efficienza, a basso costo, così cara alle organizzazioni sociali avanzate, pervase dalle cosiddette nuove tecnologie, si sono, dunque, aperti nuovi spazi di investimento e... di controllo.

La riproduzione, o con un linguaggio più vicino al mondo del lavoro, il processo di riproduzione può trovare il suo flow-chart, dall'inseminazione alla nascita, includendo il controllo in linea del prodotto. Un'amica medica-biologa mi raccontò, un giorno, che, inizialmente, la fecondazione artificiale avveniva per tentativi singoli ma, successivamente, qualcuno pensò che sarebbe stato più economico ed efficiente prelevare più ovuli materni, da fecondare in parallelo, per aumentare la probabilità di riuscita dell'operazione. E sembra che fu un'infermiera, dopo un intervento riuscito di impiantazione di un ovulo fecondato nell'utero di una donna, a chiedere al medico: che cosa ce ne facciamo degli altri? Non conosco la risposta, certo è che, da qualche parte, esistono ovuli fecondati e, dunque, embrioni, in attesa di una decisione. L'esistenza di questi embrioni silenziosi mi fa rabbrivire! La maternità, oggi, è sempre più in offerta come un qualsiasi *benefit*, in totale libertà del modo, del quando e con chi. E, già, non è più essenziale la presenza di un uomo, futuro padre, per soddisfare il proprio *desiderio* di maternità: è sufficiente un po' di seme ottenuto da banche, che si fanno garanti - anche se c'è, comunque, sempre il rischio di errori - della qualità.

Posso, dunque, amare le donne e, insieme, non escludermi il piacere, le gioie della maternità. Che la nascita di un nuovo essere sia la conseguenza potenziale di due corpi sessuati, che si uniscono, sembra destinato a diventare un gesto antico. Domani mi sarà permesso, forse, di scegliere anche le caratteristiche di una mia figlia o di un mio figlio. Avremo, così, tutti figli belli, sani e intelligenti. Economicamente, per la società, sarà anche meno dispendioso.

Le donne hanno risposto entusiasticamente alle nuove possibilità di maternità. La fecondazione artificiale è diventata una pratica non più eccezionale mentre il limite temporale, per una gravidanza, si sposta, regalando alle donne l'illusione di prolungare la giovinezza del proprio corpo.

Ebbene, questo desiderio esasperato, nevrotico, di maternità non dovrebbe suscitare inquietudini e interrogativi? A dispetto di una proclamata autonomia ed emancipazione femminile, sembra che la percezione della propria specifica identità di genere sia per molte - per troppe! - ancora unicamente legata alla capacità riproduttiva, come se non fossimo in grado o non avessimo, di fatto, la libertà di lasciare alcun segno originale in altri campi dell'agire e del pensare umano.

Mi sembra, anche, che sfugga l'operazione di reificazione implicita in questo dare legittimità al desiderio di "maternità", a qualunque prezzo: un figlio non è diverso da un qualunque altro prodotto di consumo. Sembrerà un paradosso il considerarlo, ma è del tutto arbitrario assumere, per scontato, il desiderio di "esistenza" da parte del nascituro o della nascita. E, in qualunque condizione: da una madre sessantenne o con nascita differita, divenendo così un "fenomeno". Sta forse iniziando, senza che ce ne accorgiamo, una nuova era - e, in qualche modo, ne saranno travolti anche gli uomini - i cui caratteri non sono ben certa siano quelli per i quali, più di 20 anni fa, scesero, nelle piazze di tante città, migliaia di donne.

Non ti piace il corpo che ti rimanda lo specchio? Non c'è problema: qualcuno te lo modificherà. Hai problemi a trovare un partner per i tuoi bisogni sessuali? Gli uomini hanno già risolto, da sempre, questo problema. Ora, la soluzione la puoi trovare, anche tu, telefonando a qualche numero suggerito da una voce suadente, femminile o maschile, di qualche canale televisivo. Potrai scegliere il corpo del tuo partner, efebico o maschio; potrai scegliere se essere fottuta con dolcezza o con violenza. Alle tue amiche, potrai proporre, per la serata, non più solo due chiacchiere o un cinema o una passeggiata, ma anche di andare insieme a fare del sesso. È una bella tranquillità sapere di poterlo fare, quando una ne ha voglia! Nessuna di noi soffrirà più di non avere uno straccio di uomo con cui farlo, oppure di sopportare tutto, pur di conservarsi la possibilità di disporre di un corpo maschile a letto! Così, finalmente, anche noi donne potremo dedicarci alla scienza, all'arte, alla rincorsa del successo sociale, nei nostri rispettivi campi di attività.

E se l'ingegneria e la scienza medica riusciranno a controllare completamente il processo riproduttivo, inclusa la costruzione di uteri artificiali oppure l'utilizzo di uteri asportati a vario titolo, ci avvieremo verso una felice uguaglianza dei sessi. Di silicone, penso, ne avremo sempre più bisogno, per ricostruire quelle parti di corpo che andranno scomparendo, come tutti gli organi in disuso.

Mi sembra, se la memoria non mi tradisce, che ben altre erano le nostre attese! Il ciclo della vita (il cosiddetto "life cycle" dei prodotti industriali) dell'essere umano sembra avviato ad essere analizzato e scomposto in un "flow chart" che guarda al corpo come a un oggetto multifunzione, di cui la società deve trovare l'economia più adatta, per ottenere un rapporto qualità/costo ottimale. E questo, si sa, si raggiunge quando le funzioni sono separate l'una dall'altra e rese non-interdipendenti.

È un nuovo ordine di violenza che ci aspetta, più mimetizzato e senza sangue. E, noi, donne, sembriamo, ingenuamente, divenirne le complici felici.

## Di "nera" e altro

*di Maria Nadotti*

**È** di qualche settimana fa: una ragazzina pugliese, poco più di diciassette anni, viene sequestrata per un paio di giorni da uno spasimante respinto. Lui, ventiduenne, la porta via dal paese, in giro per l'Italia, e, complice la casa di amici compiacenti, si prende quello che lei, spontaneamente, non voleva dargli. Un caso di stupro architettato e protratto, inequivocabile. Tornata a casa, invece di tacere o peggio di fidanzarsi con il "focoso" giovanotto, lei ne parla con i genitori, va alla polizia, lo denuncia e, per finire, rilascia una lunga intervista televisiva "perché a nessuna debba più succedere quello che è successo a me". Lei, insomma, dall'interno e di sicuro morendo di paura e di vergogna, spezza la catena dell'omertà e della sudditanza e si mette a parlare. Alla lettera, si mette a raccontare i fatti a modo suo. Mentre lui, non nuovo a exploit amorosi simili e forse proprio per questo rispettato o temuto (verbi che la carta stampata spesso distorce in sinonimi), finisce agli arresti domiciliari, lei finisce in prima pagina e nei notiziari della sera. Guardiamone attentamente uno. Tg3, 2, 1. Ore 19.00, 19.45, 20.00. Si somigliano tutti. La ragazza sta appoggiata al tronco di un albero. La telecamera la inquadra da dietro o da destra, il fianco che, grazie alla scriminatura laterale, permette ai suoi folti capelli biondi di nasconderle, accortamente, il viso. Lei parla. Più che il fatto in sé - con buona pace dei voyeur non dichiarati che spesso, nella cosiddetta informazione oggettiva, trovano il miglior pane per i loro denti - racconta la sua indignazione. Niente dettagli, niente insistenze. Solo il resoconto di un'umiliazione, di un sopruso subito. Non piange, non le si incrina nemmeno la voce. E chiaro che la parte di vittima non le interessa. Non avrebbe scelto, se no, di parlare, di parlare pubblicamente. Il suo discorso è elementare, incontestabile: se un individuo dice di no a un altro individuo, è no e basta. Nessuno deve presumere che quel no stesse per un sì o che lo si potesse cambiare di segno con la forza. Mentre, con dignità, lei espone le sue ragioni - e ci sarebbe quasi da congratularsi che una volta tanto il cronista di turno ci risparmi retorica e luoghi comuni d'occasione, dando la parola alla diretta interessata

- la telecamera comincia a fare uno strano movimento. Se il viso della ragazza è tabù e non va per nessuna ragione inquadrato, il suo corpo, racchiuso in un paio di calzoncini a righe, maglietta e sandali col tacco, può essere frugato a volontà. L'effetto è sconcertante e violento: in un montaggio rigidamente alternato, l'intervistatore, uno spaesato e baffuto giornalista dai modi - come potrebbe essere altrimenti? - goffi o imbarazzati, fa da controcampo ai frammenti del femminile corpo di lei su cui l'obiettivo continua a scivolare e a indugiare: il pantalone troppo stretto, la calzatura un po' volgare, i capelli in odore di tintura. Fatta a brandelli, dissezionata, passata al vaglio brutale dello sguardo incorporato nella macchina che la riprende, la ragazza e il suo racconto coraggioso a poco a poco si derealizzano, perdono di credibilità, diventano tutt'uno con la materia pesante a cui rimandano, quasi ne fossero impastati.

Qualche anno fa, pagine degli esteri di *La Repubblica*, autore il tuttora in carica corrispondente da New York della suddetta testata: la notizia è il coma profondo di un ragazzino portoricano rimasto ferito in una guerra tra bande. Chi c'è al capezzale del giovane? La madre, "una bella mora" (*sic*), che piange sconsolata. Se una "bella mora piange sconsolata" cosa, nella mente o nel cuore di chi legge, ha la meglio? Il legittimo dolore della madre o il più pruriginoso interrogativo a cui rimanda quel decontestualizzato e grevissimo, nonché strapaesano, sintagma? Sono passati anni da quando chi scrive inciampò in quella notizia, ma la reazione (e l'impronta mnemonica) rimane la stessa: in bilico tra sbigottimento e mortificazione. Provate a immaginare una situazione identica, ma capovolta: una cronista viene mandata al St. Vincent Hospital di NYC per scrivere un pezzo sulla sorellina del ragazzo portoricano. È in coma, perché una pallottola vagante l'ha colpita alla testa. Accanto a lei i genitori. Il padre, "un bel moro", singhiozza disperato. Come la vedreste? Cosa pensereste, soprattutto, del buon gusto, se non della sensibilità o dell'equilibrio mentale della cronista in questione?

Deve essere più forte di loro. Anche quando ce la mettono tutta. Prendete l'ottimo Marco Risi, già autore dei muscolosamente efficaci *Mery per sempre*, *Ragazzi fuori*, *Il muro di gomma*. In pieno 1994, quando anche l'ultimo sprovveduto della terra sa, ha capito o fa finta d'aver capito, che delle violenze subite per mano maschile sarebbe ora che parlassero le donne, se non altro per sottrarre la rappresentazione del femminile a ogni sospetto di paternalismo e/o voyeurismo, il nostro pensa bene di girare *Il branco*. Si tratta, a sentire l'autore, di un film di forte impegno civile, un film doveroso, necessario. Nonché - ah beh, allora - di cronaca vera. Il suo obiettivo dichiarato è nientepopodimeno che mostrare, lasciando del tutto "fuori" le donne,

l'abbruttimento a cui portano le regole del gruppo maschile omoerotico e, trasversalmente, la fatica e l'affanno di essere maschi in un contesto culturale che dagli uomini si aspetta solo e esclusivamente comportamenti dimidiati e doppi standard: essere e sembrare; fragilità e paura travestite da esibizione di forza; il cuore di qua, l'organo genitale di là; la fidanzatina da rispettare da un lato, l'autostoppista straniera da violentare dall'altro; il sogno di fare il carabiniere da grande e intanto la desolazione e il vuoto di oggi da riempire con qualche legittima trasgressione di gruppo. Una vera valanga di novità e di svelamenti. Anche il violentatore insomma è una vittima, un esito sociale: fa orrore, ma anche pena. E poi non tutti i violentatori sono uguali: ci sono quelli che agiscono per natura e quelli che lo fanno per non differenziarsi dal gruppo, per restare nel branco. A voi indovinare chi, tra i due tipi, meriti maggior comprensione o simpatia, chi faccia meno paura e sia obiettivamente meno pericoloso. Un pamphlet sull'identità, culturale e/o essenziale (il regista non si sbilancia), del maschio della specie umana. Un pamphlet in bianco e nero, turgido, viscerale, non si sa se più mirato a svergognare gli uomini o a umiliare le donne. Di certo c'è che, anche stavolta, a raccontarsi e a raccontare l'altro, non ci sono voci femminili (nel film le due - si fa per dire - protagoniste, tedesche di passaggio in terra ciociara, sono spesso e non certo per pudore fuori scena, zittite da una sceneggiatura che le riduce a poche battute nella loro lingua e che autore o distribuzione si sono ben guardati dal sottotitolare), quasi si trattasse di un plurimo esame di coscienza o di una collettiva resa dei conti rigorosamente separatisti, di cui le donne, anzi i corpi delle donne, sono puro, strumentale pretesto.

Perché le donne non raccontano gli uomini come gli uomini raccontano le donne? Perché stentano a "oggettivarli" come loro fanno con noi, ovvero a mettersi al loro posto e a fargli fare, per via di presunta immedesimazione, tutto quello che credono? Ha più senso di realtà e più capacità narrativa chi mi convince che io sono come lui mi vede, mi descrive, mi racconta o piuttosto chi, come me, si accontenta di spiare, ipotizzare, rinunciare a dire l'altro sesso scorporato dal mio, dal mio sguardo dichiaratamente parziale, tendenzioso, soggettivo, su di esso?

Lo statunitense O.J. Simpson, ex-calciatore, ex-divo hollywoodiano, nero e bellissimo, uno degli uomini più ricchi e amati d'America, un *role model* da fine millennio, ha, dopo una carriera conclamata di marito violento e rissoso, ucciso a pugnalate la moglie e un suo giovane conoscente. Da questa accusa, almeno, O.J. dovrà difendersi, nei giorni a venire, davanti alla giustizia americana. Gli indizi a suo carico sono schiacciati, eppure non si riesce a mettere

insieme una giuria popolare che dia garanzie di obiettività e imparzialità, che non sia cioè sedotta a priori dalla sua popolarità e dal suo carisma. Che sia, soprattutto, disposta a giudicarlo come un comune mortale e non come un idolo. Il sistema giudiziario nordamericano, per facilitare il proprio e l'altrui compito, ha già provveduto a intorbidare ulteriormente le acque, dichiarando che nel caso di Simpson la pena capitale è esclusa in partenza, non applicabile. Bisogna andarci piano, insomma, a eliminare i miti, nel bene e nel male: meglio un O.J. abnormemente passionale, ma vivo o un Magic Johnson sieropositivo, ma disponibile a fare sermoni in giro per l'America, che la perdita di figure di riferimento così aggreganti, così interclassiste e interrazziali. Nessuno ha ancora coniato l'equivalente di questi due aggettivi con riferimento al sesso o al genere degli individui. Tentiamo con intersessista? Beh, la stampa internazionale e nostrana non sembra, di questi tempi, granché interessata agli aspetti appunto intersessisti del caso Simpson. Ovvero, come mai la popolarità di lui arriva a rimuovere completamente la figura di lei? E sì che lei era bianca, bionda e bellissima. Che sull'asse razziale riesca a prevalere, in casi come questi, l'asse di genere? Che lei, la vittima obiettiva, venga surclassata dalla fama di lui? E allora come la mettiamo con Marilyn Monroe, che di certo non era meno amata o famosa di Simpson e che pure è stata accantonata senza troppi ripensamenti? Giocata forse sul suo stesso terreno dalla popolarità dei fratelli Kennedy o non invece da una persistente asimmetria narrativa quando è di scena il sesso degli individui?

# "Small family-happy family"

In margine alla Conferenza del Cairo su popolazione e sviluppo

Intervista a Myra Shiva\*

a cura di Paola Melchiori

**P**aola Melchiori: Myra, che valutazione dai della Conferenza del Cairo sulla popolazione e lo sviluppo, dal punto di vista delle donne?

Myra Shiva: Quello che mi sembra stia succedendo, e che non è mai successo prima, è che le donne siano così apertamente sotto pressione da parte di grandi istituzioni come le Banche, la Banca Mondiale, la Chiesa, le agenzie di sviluppo, la General Motors... Queste agenzie si stanno occupando come non mai delle donne e sembrano così preoccupate della loro salute e del loro "empowerment". Sono agenzie potenti e rovesciano sulla testa delle donne una quantità di video, materiali, volantini, un vero e proprio bombardamento. Il messaggio è che la loro vita cambierà radicalmente riducendo la loro fertilità. Qualcosa già stride nel modo di impostare la questione: il dibattito è diventato "uterocentrico" e tutti gli altri aspetti della vita delle donne sembrano non esistere. Si parla soltanto di diritto alla riproduzione, che significa diritto alla contraccezione. Quando si passa però dal diritto riproduttivo al loro diritto alla dignità, ad avere una vita decente, alla possibilità di mantenere se stesse e la loro famiglia, tutto questo sembra non necessario: un lusso. Al Cairo si è presupposto lo stesso atteggiamento, si è assunto che il problema della popolazione sia la chiave per risolvere anche i problemi dello sviluppo. Il contesto sociale, i servizi di salute sono passati completamente in secondo piano. Il dibattito sul diritto riproduttivo, sull'aborto, ha portato via tutto il tempo, anche tra le donne, così preoccupate del riconoscimento dei diritti riproduttivi sulla carta da dimenticare a volte le condizioni materiali che costituiscono la vita delle donne.

Molte donne del Sud pensano che i programmi di aggiustamento strutturale che sono quelli che stanno buttando la gente in strada e caricando le donne di una fatica per la sopravvivenza terribile, andavano perlomeno menzionati, nell'ambito delle precondizioni, nei programmi di salute riproduttiva. Che senso ha la salute riproduttiva se una persona non riesce a mangiare, non ha nessuna assistenza sanitaria per le malattie più diffuse, non ha un minimo di servizi relativi all'acqua e all'igiene? Il mercato anche da noi è invaso da beni di lusso, Coca Cola, contraccettivi etc, ma non si mangia, manca l'acqua, si muore di malaria e diarrea. Questo non è un discorso puramente teorico. Questa centralità della salute riproduttiva significa per noi che tutti i pochi fondi che c'erano per la salute verranno rivolti alla contraccezione, che spariranno i servizi di salute di base. L'assenza o presenza e la distribuzione di questi servizi, ambulatori decentrati, di base, sono vitali per le donne perché significano differenze radicali nella gestione del tempo, dato che tutti i "servizi" - raccogliere l'acqua, la legna etc, la salute, la scuola, la cura dei vecchi - sono a carico delle donne, e le distanze ricadono con un peso enorme sul loro tempo di vita e sulla loro responsabilità di tenere in vita la famiglia.

*Eppure tutti hanno attribuito al protagonismo delle donne un cambiamento di fondo nel documento e un riconoscimento alla loro presenza.*

È innegabile che, nel documento, concetti importanti come "empowerment", "equality", "equity", sono stati accettati e sono un intero "corpus" di concetti. È anche vero però che oggi la situazione delle cose è peggiorata radicalmente: in Zimbabwe, ad esempio, dove c'è stato uno studio sugli effetti sulla salute dell'aggiustamento strutturale, c'è stato un raddoppiamento della mortalità materna in un anno, e questo è solo uno dei casi documentati, ma si sa che la situazione è generalizzabile. La femminilizzazione della povertà è altrettanto reale e procede rapidamente, l'80% dei rifugiati sono donne... Penso soprattutto all'Africa, dove non c'è nessuna prospettiva se non di peggioramento: i prezzi delle materie prime continuano a crollare, la svalutazione prende aspetti disastrosi, mentre questi paesi vengono gettati sul mercato libero: per avere lo stesso denaro ci vuole il doppio del denaro, ma al Cairo e nel documento di debito non si è neppure parlato. Tutte queste parole mutano di senso se si pensa a questo contesto e al fatto che non ci sono cambiamenti in vista su questo piano. Ci piace leggere nel documento quello che pensiamo, ma la realtà è diversa e leggere "empowerment" pensando alla realtà mi fa uno strano effetto. Non è possibile parlare di diritti senza dignità. I modelli di consumo non mutano, la distribuzione delle risorse non viene neppure posta. C'è una demonizzazione delle donne: si dice che è la fertilità delle donne, quelle povere, quelle del

Sud, ad avere in mano i destini del mondo; il suo controllo, per via tecnologica, salverà il mondo. E ci sono delle mistificazioni nelle analisi: se pensi che alla Conferenza la moglie di Al Gore ha parlato del Ruanda come di un caso di sovrappopolazione. Tutto questo è molto inquietante per gli effetti che può avere nella percezione dei problemi: in questo campo una mezza verità è sufficiente a giustificare soluzioni che in genere, proprio per la loro "falsità", peggiorano il problema invece di risolverlo. Il documento del Cairo non è un documento femminista: ha una logica molto precisa che usa un certo linguaggio con grande sapienza.

*Voi in India avete già una lunga esperienza di programmi di controllo della fertilità, casi di successo e fallimenti. A partire dalla tua esperienza, quali conseguenze vedi per la vita delle donne nella messa in opera di questi programmi su scala massiccia?*

Nelle nostre realtà, dati i rapporti di potere tra uomini e donne, uno degli effetti che abbiamo riscontrato è la deresponsabilizzazione degli uomini nelle relazioni. Prima gli uomini dovevano avere una qualche attenzione, se non altro per le conseguenze, adesso con le tecnologie riproduttive gli uomini non hanno più nessun limite nella relazione né responsabilità.

La tecnologia riproduttiva non solo è diretta alle donne ma responsabilizza solo le donne e colpisce solo le donne. Nella nostra esperienza l'avventurismo sessuale di una parte aumenta ed è favorito, mentre sulle donne ricade tutta la responsabilità: fare i figli, allevarli, mantenere la famiglia, adesso anche la contraccezione. I ruoli delle donne stanno moltiplicandosi sempre più, mentre aumenta l'abuso sessuale, delle donne e dei bambini, e non ci sono controlli né punizioni: c'è l'impunità della disgregazione sociale. Questo si riflette anche nel mercato farmaceutico: da noi il mercato è pieno di farmaci per la potenza maschile e, per le donne, di contraccettivi. Non si possono spostare una serie di problemi sui contraccettivi. La maternità diventa sempre più pericolosa perché le condizioni di base sono tremende. Una gran percentuale della mortalità materna viene dall'anemia, e la soluzione dell'anemia non è nella contraccezione ma nel poter mangiare. Per di più i contraccettivi usati in queste condizioni possono peggiorare una salute di base già compromessa. Le donne lavorano fino all'ultimo giorno prima di partorire e se il contenuto calorico diminuisce drammaticamente, in una situazione di penuria, loro sono le ultime a mangiare: sono questi i problemi delle donne e queste anche le cause della mortalità materna, ma non si può parlarne perché questo non c'entra con il controllo della fertilità. L'uso che si fa dei contraccettivi rispecchia il modo con cui sono concepiti. Bisogna pensare in termini radicalmente diversi rispetto a situazioni come

la vostra dove essi sono stati il prodotto della conquista di un diritto. I contraccettivi nelle nostre situazioni non sono concepiti né con un'attitudine di rispetto per le donne, né come cose sicure da vendere, né se ne vede l'uso sociale. Ad esempio, le donne preferiscono contraccettivi che diano loro un certo controllo, che non le espropri totalmente e che tengano conto della realtà del loro corpo che non è sempre ugualmente fecondo. I metodi "barriera" sono invece quasi totalmente soppiantati, nella ricerca e nella pratica sanitaria che sta attorno al *Family Planning*, da metodi di lungo periodo, standardizzati, che agiscono come se non ci fosse differenza tra periodo fecondo e meno fecondo, e senza contemplare effetti collaterali: sono il risultato di una astrazione e di un pensiero demografico generalizzante che non presuppone né il controllo, né la scelta, né il cambiamento. Idem per i contraccettivi orali: le donne se usano contraccettivi orali li vogliono con il minimo di dosaggio ormonale e vogliono sapere il senso degli effetti collaterali, per poter smettere. Invece nel Sud i contraccettivi orali sono venduti come caramelle, nei foglietti illustrativi ci sono solo tutti i vantaggi, non c'è menzione degli effetti collaterali. I dépliants del Nord sugli stessi prodotti sono molto diversi. Ci sono poi un'infinità di altri aspetti che hanno a che vedere con l'assenza di controllo, monitoraggio e informazione. Un certo tipo di spirale (il Dalkon Shields), che è stato molto usato da noi, ha dato una quantità di effetti collaterali, rilevati non solo in India, a breve e lungo periodo: infezioni pelviche, gravidanze ectopiche; alcune donne sono morte, altre sono rimaste sterili. Dopo un'azione legale si è stabilito che si potevano indennizzare le donne. Il problema è che non c'erano registri per le donne indiane, che erano quelle che l'avevano utilizzato di più, così nessuna ha potuto essere indennizzata. Anche questo non ha avuto nessun peso nella conferenza: cosa succede se qualcosa va male, chi se ne occupa, chi assicura che ci sia assistenza per le donne che non sopportano certi contraccettivi, come assicurare un minimo di controllo durante l'uso, per le funzioni colpite, per chi sta male, perlomeno un controllo della funzionalità epatica se si usa un contraccettivo a lunga scadenza. Come farlo se nei nostri paesi si sta sbaraccando il sistema sanitario, e non ci sono apparecchiature o quelle che c'erano stanno sparando per i tagli delle spese sociali? Nel documento non c'è nulla di questo. È la logica ad essere diversa. La logica è di avere molte donne che prendono i contraccettivi. È l'obiettivo numerico raggiunto che conta, non si fa differenza tra le donne, tra quelle che possono prendere o no i contraccettivi, o quale è più adatto a chi: è tutto uguale, standardizzato. Anche il linguaggio ha la sua importanza. Si parla di mercato sociale quando la sola preoccupazione è il mercato, basta pensare a cosa si apre per le case farmaceutiche con questi programmi. Si parla di vaccino contro la maternità quasi fosse una malattia, mentre si

tratta di un contraccettivo immunologico. Anche questo dà il senso di una crociata militare contro i corpi delle donne. Nel documento, al di là di generiche affermazioni, non c'è nessuna garanzia su questo piano. Un altro esempio sugli effetti sociali: il rapporto che sta a monte della fertilità, che è un rapporto sociale e di potere tra uomini e donne, non esiste nel documento. Se una donna sanguina molto per causa del contraccettivo, la spirale ad esempio, non può entrare in cucina, non può stare col marito e questo stravolge l'equilibrio generale della sua vita, soprattutto se pensi alle società poligamiche di molti luoghi del Sud. Gli effetti sociali sono enormi e sotterranei, ma questo non è visto come un problema medico. È considerato un problema culturale, non se ne vedono le conseguenze. Ad esempio il fatto che il massaggio, che molte levatrici locali fanno evitando alle donne l'episotomia, significa un molto minor numero di infezioni per le donne. Invece adesso tornano a casa con i punti: spesso l'uomo non aspetta che siano rimarginate; molta mortalità materna è mortalità perinatale, che viene da queste infezioni "post partum", perché i mariti non aspettano che le ferite si rimarginino, e non c'è acqua potabile, l'infezione viene trascurata e peggiora.

Ci domandiamo allora quali sono le vere intenzioni del documento: se fosse "empowerment", "autonomia", "diritto", volontà di aiutare le donne, queste cose dovrebbero esserci nel quadro e queste cose riguardano ancora una volta misure generali per assicurare alle donne il contesto di salute di base che rende possibile l'uso di un certo diritto.

*Vedi allora una violenza di fondo in questi programmi?*

Lo vedo nel fatto che il controllo della fertilità diventi l'"agenda" unica del programma, nel fatto che gli uomini non vengano neanche menzionati come responsabili, nel fatto che non ci sia nessuna attenzione per i problemi di salute a monte che affliggono le donne in età sessualmente attiva, nel fatto che l'unica preoccupazione sia che le donne accettino la contraccezione. E ciò che è più triste per me è che questo sia giustificato in nome della libertà di scelta delle donne.

*Ma come reagiscono di fatto le donne alla proposta dei contraccettivi?*

Le donne non sono in grado di contrattare nei nostri paesi, molte sono analfabete, non escono dal silenzio: il problema è chi parla per loro. Quando sono gli attivisti del *Family Planning* a farlo, si crea un meccanismo perverso: questi funzionari sono pagati solo per questo, con programmi megagalattici, che però non prevedono la possibilità di curare le infezioni di base, le infezioni

precedenti con cui molte donne arrivano al consultorio. Non hanno un'aspirina, non hanno chinino, niente, non hanno budget per altro, solo contraccettivi. Allora una donna, che spesso è anemica (la malaria cronica produce una anemia che è per il 20% responsabile della mortalità materna nei paesi del Sud) o ha un'infezione ginecologica di base, si mette la spirale, senza verificare nulla, e questo le aggrava l'anemia e l'infezione. Questa è la logica del *Family Planning*. Oggi le donne implicate in programmi di salute di base sono pochissime in confronto a quelle oggetto di un family planning che andrebbe bene in qualunque parte del mondo, perché risponde al modello interno di una famigliola mononucleare americana. In molti casi le donne rigettano completamente la contraccezione, perché non si può andare avanti per anni a ripetere "small family happy family - usate i contraccettivi" senza che nulla di sostanziale cambi nelle loro vite. Quando ti rendi conto che in una situazione di risorse così scarse avere due o tre figli è irrilevante, avere meno figli non migliora per niente la vita, anzi. I figli non sono solo bocche da nutrire ma anche mani e aiutano le famiglie a guadagnare qualcosa. Allora quando la gente è sospinta a un punto dove la sicurezza sociale e i bisogni di base sono così urgenti e non presi in considerazione, i figli diventano l'unica ricchezza. La gente non è questa massa di irresponsabili analfabeti folli che ci immaginiamo; hanno desideri, sogni, credenze anche loro, quello che vogliono è dignità e vivere un po' meglio. Ma ora, ogni anno, che passa la situazione peggiora e non accenna a migliorare. Il Nord diventa sempre meno credibile, le promesse mascherano sempre meno l'ingiustizia di fondo. Si continua a chiedere alla gente di seguire le regole di sviluppo che altri dettano, gli stessi che non si occupano per niente di condizioni di base che permettano loro di vivere: i prezzi delle materie prime e dei prodotti agricoli si sono continuamente abbassati; la gente le sa queste cose, sa da dove vengono, e queste sono precondizioni a tutto, ormai.

Può essere utile raccontare i casi di due stati dell'India, confrontare la situazione e le donne che vivono nel Kerala con quelle che vivono al Nord. Ci fa capire molte cose.

Nel Nord c'è poca alfabetizzazione, lo status delle donne è bassissimo e questo si riflette in un'alta mortalità materna, infantile, e in un'alta fertilità. In questi stati del Nord c'è stato un gran *Family Planning* ed è stato un disastro, e non perché il governo non ha fatto abbastanza come si dice, ma perché le donne dopo un po' lo hanno completamente rifiutato. Un primo disastro sono stati gli esperti esterni che hanno montato il programma senza nessuna indagine su come la pensava la gente: hanno montato un programma che è andato così male da provocare una crisi di governo. Questo programma aveva due aspetti centrali e delle

condizioni: usava targets e incentivi, cioè fissava obiettivi numerici e pagava un certo indice di denaro secondo il tipo di contraccezione, con un massimo di denaro dato ai metodi terminali, come la sterilizzazione.

Con questo ha creato vere e proprie catene di problemi legati alla realizzabilità. Il funzionario di salute locale vive del programma, ha una situazione di privilegio totale rispetto al resto della popolazione, molte famiglie vivono di quel salario. Se raggiunge gli obiettivi ne va del suo salario, del suo avanzamento di carriera o della sua punizione; per esempio, quelli che non raggiungevano i targets venivano trasferiti in posti lontanissimi, senza scuole per i figli, o non venivano pagati o promossi.

Dove va a finire la libertà di scelta in queste condizioni? Questa è coercizione che scende a catena sul resto della popolazione, perché i funzionari a questo punto si preoccupano solo di raggiungere gli obiettivi e il resto scompare. Si è arrivati al punto che venivano sterilizzate le donne in premenopausa, si mettevano spirali a tutte indipendentemente dal loro stato di salute. Il risultato è stato che con questa concentrazione ed immissione di denaro solo sul *Family Planning* tutto il resto dei servizi di salute, i programmi per la TBC, per la malaria sono spariti e la gente ha cominciato a vedere quel programma come qualcosa che interessava solo al governo. Di fronte a problemi molto più urgenti di malaria, diarrea, etc, c'era solo quello. Così la gente ha cominciato a non usare più i servizi di salute pubblica, anche per paura delle condizioni e dei ricatti che venivano loro posti: la salute era una merce di scambio: ti do le medicine se mi fai la sterilizzazione o ti do l'assistenza prenatale contro promessa di sterilizzazione. Il rifiuto della gente è stato totale.

In Kerala invece, che è uno stato autonomo del Sud, citato sempre come un caso di successo, il *Family Planning* funziona perché è un luogo dove l'educazione e le cure di base sono disponibili: se una donna decide di avere solo due figli sa che è probabile che sopravvivano. In condizioni normali una donna fa tanti figli anche perché sa che un certo numero morirà e una donna senza figli è la più povera dei poveri nelle nostre società, non solo per condizioni ideologiche ma materiali, perché le mani dei suoi figli sono l'unica speranza che ha di sopravvivere. Chiunque nei suoi panni penserebbe e farebbe esattamente lo stesso. In altre circostanze, come qui ad esempio, le donne rinunciano loro per prime ai figli, non c'è bisogno di spingerle, non sono così stupide, basta creargli il contesto, ma, in assenza di questo contesto dargli solo una massa di tecnologie e forzarne l'uso, non funziona, e il caso India del Nord lo

dimostra. Tutti pensavano che il problema sarebbe stato risolto con la contraccezione, ma le cose non vanno così: le tecnologie non risolvono questa complessità, che non è in relazione con la fertilità o la vita sessuale della gente e la vita riproduttiva, ma è in relazione con l'insieme della vita delle persone, con le loro relazioni, con la loro comunità, con il funzionamento complessivo di una vita sociale. I casi "successo" del *Family Planning* vanno valutati guardando al contesto in cui vengono portati avanti. Molti in Asia funzionano perché sono all'interno di regimi totalitari, come l'Indonesia ad esempio, dove il *Family Planning* è solo un aspetto della repressione generale.

Se pensiamo a questo e pensiamo in termini di controllo della fertilità come soluzione a un certo ordine di problemi, fa paura che la diagnosi e la soluzione dei problemi siano in mano alle stesse istituzioni che sono quelle che li hanno creati. Loro creano i problemi, loro diagnosticano, loro inventano le soluzioni, le promuovono, le spingono, le finanziano, ci guadagnano. World Bank, General Motors si occupano ormai di sviluppo e di questioni sociali, le multinazionali sono diventate agenzie di sviluppo. Questo non è indifferente, come non lo è che nella Conferenza il Segretariato sia stato tutto affidato al Fondo delle Nazioni Unite per la Popolazione, mentre poteva essere spartito almeno con un organismo che si occupa di questioni più ampie. Nello stesso tempo il Transnational Center delle Nazioni Unite viene chiuso. Chi può monitorare quello che si fa, chi controllerà l'UNFPPA?

E se tutto ciò che ti ho raccontato è accaduto quando i programmi erano in fase sperimentale, cosa succederà adesso che la World Bank, l'USAID getteranno tutto il loro peso finanziario su questo settore?

#### **Nota**

\* Myra Shiva, indiana, medico, è coordinatrice di People Health Network, India Drug Action Network e altre associazioni che si occupano di salute pubblica in India e Asia. Ha seguito tutto il lavoro preparatorio della Conferenza del Cairo del Forum delle Organizzazioni Non governative e del Caucus delle donne.

# Canti di dolore di A. Achmatova e M. Cvetaeva

Da *Chants de femmes* di Véronique Lossky

a cura di Paola Redaelli

**C**hi come me ama profondamente Anna Achmatova e Marina Cvetaeva e con tutta se stessa ammira il lavoro di autocoscienza nella storia dell'una e - sempre con tutta se stessa - la genialità mozzafiato dell'altra, non può non essere affascinata fosse solo dall'idea che ha dato origine al libro della studiosa di letteratura russa - e professoressa alla Sorbona - Véronique Lossky (*Chants de femmes. Anna Akmatova et Marina Tsvétaeva, Le Cri éditions, Bruxelles, 1994*). L'intento di Lossky è quello di intrecciare nel racconto delle vite e nell'analisi dei testi poetici, due destini e due opere che nella realtà, nella storia, non ebbero pressoché alcun punto di contatto. In comune, le due poetesse ebbero soltanto lo spazio (quello della lingua e della letteratura russa) e il tempo in cui scrissero e vissero, anche se Marina Cvetaeva, di tre anni più giovane di Anna Achmatova, morì suicida nel 1941, venticinque anni prima dell'altra. Non le città natali (Pietroburgo e Mosca); non i luoghi in cui vissero (Achmatova rimase sempre in Unione Sovietica, Cvetaeva trascorse circa vent'anni in Cecoslovacchia e poi in Francia, solo apparentemente condividendo la sorte dei numerosi intellettuali fuggiti dal paese in seguito alla rivoluzione, che mai la considerarono dei loro); non lo stile (basta solo pensare - per limitarsi ad alcuni degli elementi che è possibile cogliere nelle traduzioni - alla limpidezza dell'una, alla sua proverbiale 'classicità' e, di contro, alle ellissi, alla metafore, allo sfrondamento radicale della struttura della frase con cui l'altra persegue il suo identificare/identificarsi nell'oggetto). Quello di Véronique Lossky è dunque uno strano libro, la cui giustificazione, a mio modo di vedere, si può trovare solo molto parzialmente in quanto a più riprese l'autrice stessa dice nelle sue pagine: Marina Cvetaeva e Anna Achmatova sono le due prime grandi poetesse nella storia della letteratura russa e lo sono miracolosamente nello stesso periodo; sono due dei quattro poeti - insieme a Mandel'stam e a Pasternak

- che giganteggiano sulla generazione di quelli che vissero la tempesta della rivoluzione e di ciò che successe dopo (ma Blok, ma Majakovskij?); esse, pur rifiutando l'appellativo di poetesse perché designa la femminilizzazione di una funzione che entrambe consideravano universale, avevano una profonda consapevolezza del loro essere donne, ecc.

In realtà, a fondamento del libro c'è una ragione che si colloca a un livello diverso dal discorso di biografia e critica comparata. E come se Véronique Lossky avesse fatto sue l'ambizione e la volontà proprie di Marina Cvetaeva di avere quel rapporto con Anna Achmatova che quest'ultima per tutta la vita disdegnò, riconoscendola solo alla fine e post-mortem come appartenente di diritto alla sua famiglia poetica', insieme appunto a Pasternàk e Mandel'stam. Il discorso di Lossky nasce dunque da una sorta di ribellione di fronte a quel rapporto mancato e la sua unità ha radici nel tentativo riuscito di costruire con la sua scrittura ciò che nella realtà della vita delle due poetesse non venne mai costruito. Realizzando ciò, l'autrice paga tuttavia dei prezzi. Il primo è quello di sminuire in qualche modo le ragioni delle difficoltà dell'incontro tra Anna Achmatova e Marina Cvetaeva che attengono non solo a incomprensioni o ai casi della vita, ma alla profonda diversità esistente tra le loro personalità e le loro poetiche. Il secondo è quello della rinuncia a sviluppare sino in fondo l'analisi sull'opera di ciascuna delle due, dal punto di vista stilistico e dei significati. Eppure è noto, per esempio, quanto per entrambe le due poetesse il problema del significato fosse una delle preoccupazioni centrali e che, proprio nel come ciascuna di esse personalmente lo risolse distinguendosi marcatamente dai dibattiti che al proposito si susseguirono tra gli scrittori sovietici per cinquant'anni, sta uno dei tratti essenziali della sua originalità. Il terzo è quello di aderire quasi senza riserve a quanto ciascuna delle due dice di se stessa e dell'altra. Da ciò deriva per la lettrice una curiosa sensazione di insufficiente distanza e contemporaneamente di angustia di visuale, che impedisce a Lossky di proporre una lettura ricca e originale delle opere delle due poetesse. Quella lettura concreativa che la coraggiosa Cvetaeva sperava il lettore avrebbe fatto delle sue poesie. Anche in questo caso mi limiterò ad un esempio: che entrambe le due poetesse fossero consapevoli di essere poeti-donne è incontrovertibile, come anche il fatto che avessero una concezione della poesia che non tollerava specificazioni di genere, eppure la lettrice di oggi non può non avvertire l'originalità, la specificità con cui Anna Achmatova e soprattutto Marina Cvetaeva nel far poesia si assunsero questa che per loro non poteva essere altro che una lacerante contraddizione. Come cercarono di blandirla, di allontanarla da sé, di venire con essa a patti, di ripensarla. Pertanto, nel tradurre il testo di Lossky, ho usato per designarle, diversamente da lei ma senza esitazione, al posto del maschile 'poeta/i', il femminile 'poetessa/e', anche se una lettura dei loro testi, che tenga conto di tutte le implicazioni e degli interrogativi che oggi il termine ha, non è mai stata compiuta. Del volume di Véronique Lossky, ho scelto di pubblicare qui, con alcuni tagli, un capitolo dal titolo *La souffrance. Solitude et mort* (La sofferenza,

solitudine e morte) che fa parte della seconda parte del libro, in cui l'autrice analizza i testi delle due poetesse raggruppandoli secondo nuclei tematici. Non c'è dubbio che si tratti di motivi centrali della poesia non solo di Anna Achmatova (definita dalla giovane Cvetaeva "Musa del Pianto"), ma anche della stessa Marina, fino a che riuscì a scrivere altro dalla domanda di lavoro stesa qualche giorno prima di impiccarsi: "Chiedo di essere assunta in qualità di lavapiatti alla mensa del Litfond di prossima apertura. M. Cvetaeva".

Ringrazio Bianca Balestra, oltre che per la traduzione dal russo delle poesie non ancora pubblicate in italiano citate in questo capitolo, anche per il difficile lavoro di reperimento degli originali (1).

Achmatova ha cantato l'amore per tutta la vita. Ha avuto rapporti tempestosi con poeti, uomini di grande valore che si sono dedicati a lei con un'affezione di cui non aveva sempre bisogno: di Silejko, che fu il suo secondo marito dal 1918 al 1928, disse: "Colui che mi celebrava con goffaggine". Nel ciclo di poesie dal titolo *Brutto sogno*, che gli dedicò, gli dà del carnefice. Tuttavia la sesta poesia del ciclo, che inizia con i versi: *A te sottomessa? Sei pazzo! Mi sottometto solo alla volontà del Signore*. dice anche:

*E sì chiaro faceva nel tuo servaggio e finisce così:*

*Ora c'è in me felicità e quiete.*

*Addio, mio sommesso, mi sei caro in eterno,*

*Perché la pellegrina nella tua casa hai introdotto.*

(1921, trad. Bruno Carnevali)

Quello della solitudine è dunque uno dei due motivi principali della sofferenza espressa dalla poetessa. In gioventù Achmatova canta la partenza degli amici che la lasciano sola con le sue lacrime e le sue preghiere negli splendidi giardini di Caterina la Grande a Carskoe Selo, la paura della morte di alcuni, dell'amore non ricambiato per un altro:

*E sento lo sciabordio di grandi ali nell'azzurro specchio. Non so chi la finestra ha spalancato nella prigione sepolcrale.*

(1917, trad. Bianca Balestra)

La luna, la passeggiata notturna, il salice piangente - amico e compagno di una ragazza solitaria - costituiscono la cornice di questo tema giovanile di Achmatova. In una poesia, l'eroina allude a relazioni difficili: " Bevo a solitudini vissute in due". Il ciclo di cui essa fa parte è dedicato al tema della rottura [...] ed è costituito da tre poesie, distribuite, secondo le date di composizione, su dieci anni. La prima evoca la lentezza della separazione e dice che però, alla fine, è arrivata *La frescura della vera libertà*.

(1940, trad. Bianca Balestra)

La seconda descrive la ripresa di un amore, che sopraggiunge inattesa come l'estrema fioritura di un albero che si appresta a morire. E l'ultima, dal titolo *Ultimo brindisi*:

*Bevo a una casa distrutta, alla mia vita sciagurata, a solitudini vissute in due e bevo anche a te: all'inganno di labbra che tradirono, al morto gelo dei tuoi occhi, a un mondo crudele e rozzo, ad un Dio che non ci ha salvato.*

(1934, trad. Michele Colucci)

Nella giovane Achmatova, il motivo della solitudine è parte integrante del suo lirismo, allo stesso modo in cui la forma breve o i prosaismi ne sono la modalità di espressione. Si può dire che essa è l'abito di cui Achmatova riveste la sua eroina che piange, si lamenta o maledice l'uomo che la fa soffrire. Così in una poesia del libro *Stormo bianco*, intitolata *Solitudine*, la scrittrice si rallegra di essere in cima a una torre, lontana dagli uomini cattivi, in stretto rapporto con la natura e in serena attesa che la musa giunga a terminare di scrivere i versi sulla pagina rimasta incompiuta.

Con l'andar del tempo, anche altri motivi della sua creazione lirica (per esempio il rapporto con la natura, la serenità dopo l'amore, la tristezza e l'angoscia di fronte ad avvenimenti dolorosi) vengono permeati da un sentimento di solitudine. Nella poesia [...] *Il sottosuolo della memoria*, il tema della solitudine viene proposto come problema psichico. Il timore di perdere la ragione che in essa viene espresso è certamente causato da contingenze dolorose, alle quali va però aggiunto lo squilibrio determinato dall'assenza di riferimenti vitali - situazione in cui viene a trovarsi ogni essere umano quando non ha al suo fianco in modo stabile una persona cara. Ricordiamo a questo proposito un pezzo molto achmatoviano per il suo prosaismo e la sua limpidezza verbale.

*Sono stata con tutti, con questi e con quelli, ed ora son rimasta sola con me stessa.*

(1946, trad. Bianca Balestra)

Qui la conclusione, anche se serena, non è priva di amarezza. Induce a un interrogarsi metafisico sul senso della morte e anche della vita. La morte è dunque il secondo aspetto della sofferenza di Achmatova [...]. Anche per Cvetaeva la solitudine nasce dalla separazione dall'essere amato, dall'impossibilità di raggiungerlo, dallo sradicamento da certi luoghi o dall'aspirazione a momenti che avrebbero potuto recarle la felicità sognata. La stessa vita familiare di Cvetaeva fu, secondo numerose testimonianze, "una solitudine" a più persone. [...] L'isolamento in famiglia per lei crebbe moltissimo specialmente nel corso degli anni trenta, soprattutto in seguito alla decisione del marito di impegnarsi politicamente, al fatto che figlia sin dall'adolescenza si schierò sempre dalla parte del padre invece che dalla sua, e per il carattere molto particolare del figlio. Di quest'ultimo, quando divenne grande. Cvetaeva diceva che era di una razza diversa dalla sua: "Nessun dolore l'ha trafitto". È forse questo isolamento all'interno della sua stessa famiglia che spiega i rapporti molto intensi che ella intratteneva con amici o altre persone che faceva entrare nella sua intimità senza andare molto per il sottile. Ma, nelle sue eroine, c'è anche una solitudine "di carattere", percepita dalla poetessa, soprattutto negli anni giovanili, come uno stato di orfanità - quello vissuto dalla stessa Cvetaeva sin dall'adolescenza - e anche come una "deformità", secondo la rappresentazione che ne viene fatta nella poesia *Il corno di Rolando*:

*Come un tenero buffone della sua deformità così io racconto della mia orfanezza*

*dietro il principe - la schiatta; dietro il serafino - la legione,*

*dietro ciascuno - migliaia come lui,*

*affinché se vacilla, su una viva parete*

*cada, e sappia che mille sono lì a dargli il cambio!*

*Del reggimento - il soldato, della legione - il demone è fiero,*

*dietro il ladro - la canaglia, ma dietro il buffone - sempre la gobba.*

*Così, finalmente, stanca di tenermi su*

*con la coscienza: il dovere, e con la vocazione: battermi -*

*sotto il fischio dello sciocco e il riso del borghese -*

*io sola per tutti - fra tutti - contro tutti,*

*sto in piedi e mando, impietrita nello slancio,*

*questo fragoroso appello nel vuoto dei cieli.*

*E quest'incendio nel petto è garanzia*

*che un qualche Carlo ti sentirà, Corno.*

(1921, trad. Pietro Zveteremich)

L'immagine della gobba del buffone è importante in Cvetaeva che, già nel 1917, paragonava il suo destino e la sua missione di poeta a quelli del cammello che porta di buon grado la sua gobba. Il temperamento ribelle e contestatore della giovane poetessa si esprime in un desiderio di esaltare cose poco convenzionali, come la fatica quotidiana o anche il pane altrui nel forno di una casa di estranei. Ma, al di là della rivolta, c'è in Cvetaeva, nel periodo della rivoluzione, un bisogno di affermare se stessa contro il nuovo potere che avanza - semplicemente perché esso è più forte e perché [...] un nobile istinto, ereditato dalla madre, la spinge a prendere sempre la parte del più debole, dell'oppresso, del vinto. A questo proposito va sottolineato che la solitudine è una componente del suo profondo romanticismo che si rifa al culto goethiano e schilleriano dell'uomo solo come essere eccezionale e anche alla concezione nietschiana dell'artista superuomo - al di sopra dei comuni mortali. Anni dopo, in una poesia che sembra riprendere i termini stessi di Achmatova, ella parla della solitudine in tono molto differente. Si tratta per Cvetaeva, di raggiungere le profondità dell'essere, lontano dagli uomini, il più vicino possibile all'anima, in un processo che però implica anche il rifiuto della vita stessa. *Solitudine:*

*va via, ritirati in te stessa, come nei feudi gli avi. Solitudine: nel tuo cuore cerca e trova la libertà.*

*Senza un'anima, senza un passo - non ha al mondo un simile giardino la solitudine.*

*Nel tuo cuore cerca e trova refrigerio.*

*Chi dunque ha vinto nella piazza - non ci pensare, non voler sapere.*

*Nella solitudine del tuo cuore celebra e seppellisci la vittoria.*

*La solitudine è nel cuore. Solitudine: va via,*

*Vita!*

(1934, trad. Bianca Balestra)

Il tema della solitudine nell'opera di Cvetaeva si accompagna con quello dell'errare, già ricordato nei capitoli precedenti e così presente nei suoi primi libri, in particolare nella raccolta *Insonnia* o nelle *Poesie su Mosca*. Nelle opere successive saranno le rotaie, i treni, le strade, le ferrovie, i fili del telegrafo che materializzeranno l'idea dell'eterna partenza e del ricominciare, propri di una vita d'esilio. È soprattutto nei due libri pubblicati all'estero, *Mestiere* e *Dopo la Russia*, che il tema della solitudine si manifesta anche come separazione dall'essere amato. Ecco come ella ne parla in una poesia dal titolo *Rotaie*:

*Righe di spartito in fuga.*

*Torpide lenzuola al sole - tele delle vie ferrate!*

*Tagliente azzurro di rotaie!*

*Il puskiniano: chi sono, quanti, chi li incalza? (È passato. Muore il canto).*

*Sono - che partono, che portano... Sono che resistono, che restano di pietra.*

*Dolore come nota sospesa... Al di sopra dell'amore tesa... Moglie di Lot rappresa - in fughe di scarpate*

*Quando, ruffiano, lo sconforto prepara le lenzuola... "Sono tua!"*

*E Saffo, privata della voce, singhiozza come l'ultima sartina.*

(1923, trad. Serena Vitale)

In *Il Diavolo*, un racconto in prosa del 1934, in cui Cvetaeva rivisita questo fantasma dell'infanzia, l'analisi della solitudine si arricchisce di un elemento originale. Ella esplicita il

rapporto passionale che si stabilisce tra il bambino e il diavolo immaginato, il quale materializza per lei il contrario della morale corrente, anche se non arriva al punto di vederlo come l'incarnazione del Male, perché quest'astrazione non è ancora accessibile all'immaturità del suo piccolo personaggio. Nondimeno questo diavolo è sufficientemente influente da fornire degli insegnamenti per la vita, il principale dei quali è per la narratrice quello della solitudine. Esso è di fatto l'incarnazione del lirismo e della potenza creatrice che l'autrice adulta rinviene nella bambina che è stata. Il suo comportamento è molto vicino a quello del Genio descritto da Cvetaeva nel 1923, nella poesia *Sul mio cavallo rosso*. Anche lui insegna al bambino a rinunciare all'affettività, per mantenersi disponibile per l'ispirazione creativa. Ora, questa disponibilità è inseparabile da una intensa solitudine personale.

La solitudine, vissuta dolorosamente dalla poetessa, le permette dunque un approfondimento del suo universo interiore e diventa uno degli elementi necessari alla sua creazione poetica. Nel secondo periodo dell'esilio parigino, è proprio questo sentimento a permeare cicli come *Il Cespuglio*, *Ici-Haut*, *Il tavolo*, *Epitaffio*, ecc., e le poesie *Un giardino e Isolamento*. [...] Così, se da giovane Cvetaeva si gloriava della sua natura fuori dal comune, e si chiedeva, in una poesia di prima dell'esilio, da dove venisse il suo estremismo.

*Le altre - con gli occhietti e il visetto luminoso, io invece nelle notti discorro con il vento.*

*Non con quello - l'italico zefiro giovinetto — con quello buono, con il vasto russo vento di tramontana!*

*Le altre con tutta la carne - nelle cose di carne sbagliano, con le labbra inaridite - inghiottono il respiro...*

*Ma io - le braccia spalancate! - rappresa - catalessi perché mi strappi fuori l'anima - la russa tramontana!*

*Le altre - o tenere, tenaci catene!*

*No, con noi Eolo si comporta senza riguardi.*

*"Certo, non ti scioglierai! La famiglia è pur una sola!"*

*Come se davvero - non fossi una donna io!*

(1920, trad. Pietro Zveteremich)

Anni dopo, in una poesia piena di riferimenti letterari, nella quale l'autrice si rivolge alla

società come un tribuno che arringa le folle e si leva come l'unico e orgoglioso difensore della sua eccezionalità, la solitudine di colui che crea è avvicinata a quella di Dio. Questa poesia fa parte del genere delle "invettive", frequente in Cvetaeva alla metà degli anni trenta.

*Guerriero, ma non di due campi, e, se ospite in uno ti trovi, ospite allora come osso in gola, ospite come un chiodo nella suola. Mi è stata data una testa, sopra ci hanno picchiato con due martelli: l'interesse degli uni, degli altri la rabbia. E voi da questa testa, da questa fronte di granito grigio avete preteso: a noi da ' il tuo amore, agli altri l'odio! Non è per lei uguale da che lato esser colpita, da quale profilo dell'anima essere schiacciata. E voi da questa testa, accordata come lira, sul tono più elevato: quello lirico... "E invece canta! Due ordini: quello Domestico e quello del Lavoro (a scelta)".*

*Stupendovi della risposta folle: canto quello della Lira. Ci sono tempi in cui non occorrono teste, ma svilire la PAROLA a nutrimento delle pance! Più oneste son le menadi con la testa di Orfeo! O Erodiade con quella di Giovanni!*

*Tu sei re, vivi dunque solo. (Ma gli zar hanno minuti di concubine.) Dio è solo. Egli è nel vuoto dei cieli. Guerriero, ma non di due campi: giudice, querelante, ostaggio. Di due campi, un antiguerrigero. Lo spirito è un antiguerrigero.*

(1935, trad. Bianca Balestra)

[...]

Alla fine della vita, Achmatova si dimostra incline a fare bilanci sulla sua esistenza e il tratto comune a tutto ciò che la sua eroina osserva è che gli avvenimenti felici o infelici da lei vissuti l'hanno sempre lasciata in balia di se stessa, sola.

*Passavano i giorni - e questo e quello sembravano accadere come d'abitudine, ma tutto già penetrava la solitudine. C'era odor di tabacco, di topi, di baule aperto e una nebbia velenosa aleggiava intorno...*

(1944, trad. Bianca Balestra)

Un'altra poesia molto nota rivela la vera sofferenza che si accompagna a questo sentimento così familiare:

*C'è chi cammina per la via diritta, c'è chi cammina in cerchio e attende il ritorno alla casa del padre, attende l'amica di un tempo. Io invece vado, e m'incalza la sventura, né per la via diritta, né per*

*la traversa, io vado verso il niente e verso il mai, come i treni usciti di binario.*

(1940, trad. Bianca Balestra)

Se dunque all'inizio, in entrambe le due poetesse, è la separazione dall'essere amato a generare il dolore di essere sole, a poco a poco, la consapevolezza di essere poetesse, al servizio delle parole e dei ritmi portati dalla natura, dai rumori dell'universo e dalla musa, le costringe a una solitudine che non è altro che lo stato di distacco necessario alla creazione. Allora, per ciascuna di loro la solitudine cambia natura. Quella di Achmatova è aperta sul mondo iniquo che la rifiuta. Le sue cause sono l'isolamento affettivo, i meandri della politica, le difficoltà del momento storico e la paura che l'accompagna incessantemente. Quella di Cvetaeva è rivolta verso l'interno di sé: misconosciuta come poetessa nella società dell'esilio, ella lotta da sola per un'espressione poetica nuova, difficile da capire e da accettare da parte di quelli che lei considera solo gentucola, di un'altra levatura rispetto alla sua eccezionalità.

[...] L'onnipresenza del tema della morte potrebbe passare in entrambe le poetesse per una forma di romanticismo giovanile, se la storia non si fosse premurata di conferire alle loro "pose" una drammaticità di tutt'altre dimensioni. Sappiamo che Cvetaeva perse la madre nella prima adolescenza. Le morti si susseguono nella sua famiglia e in quella del marito. In uno dei cicli della giovinezza, dedicato al cognato morto di tubercolosi nel 1914, Cvetaeva afferma la sua certezza del nulla che segue la morte ed esprime già una disperazione che pervaderà sempre più la sua opera. In un gran numero di poesie viene rappresentata la morte dell'eroina; per esempio nell'epitaffio "Voi che mi passate davanti", la morte, sdraiata sotto terra, si rivolge al vivo per sedurlo: gli elementi della descrizione mutuati dal mondo dei morti sono tutti più vitali di quelli che appartengono al mondo dei vivi. Altrove, l'eroina Cvetaeva desidera il momento della propria morte anche se non sa decidere quale scegliere: le luci dell'alba l'attirano come quelle del crepuscolo.

Ella si vede morta e immagina il mondo senza di lei altrettanto spesso di quanto ella rappresenti il dolore della separazione definitiva dagli esseri amati. [...] Con la rivoluzione, però, la morte smette di essere un'infatuazione giovanile, per assumere un ghigno sinistro e ammantarsi di sofferenza. Il desiderio di morte diviene allora il rovescio di una vitalità intensa, i suoi personaggi danzano su una fune nel vuoto, la loro vita trascorre in soprassalti sull'orlo dell'abisso, e la loro sensibilità è tesa allo spasimo. Nel ciclo *Su Mosca*, una delle poesie che si collocano in questo filone [...] rivela [...] delle preoccupazioni che permettono di considerarla

come una sorta di manifesto poetico della Cvetaeva di questo periodo.

*Verrà quel giorno - un giorno triste, dicono! - cesseranno di regnare, di piangere, di ardere, raggelati da vili monete straniere, gli occhi miei guizzanti come fiamma. E - il sosia conosciuto il sosia - attraverso il volto leggero trasparirà, il sembante. E finalmente ti meriterò, splendida cintura dell'onoratezza! E di lontano - vi vedrò io forse? - dei pellegrini la colonna sulla strada nera si allungherà, segnandosi smarrita, verso la mia mano, che io non ritrarrò, verso la mia mano, ormai non più negata, verso la mia mano, che non esiste più. Ai vostri baci, o vivi, per la prima volta non opporrò diniego, nel manto splendido dell'onoratezza dalla testa i piedi sono avviluppata. Nessuno potrà più farmi arrossire. Santa è per me oggi questa Pasqua. Le strade della Mosca che ho lasciato percorrerò sul carro, e voi avanzerete piano. E molti resteranno per la via, e si udirà il tonfo della prima zolla sulla bara, e finalmente non sarà più vietato il sonno solitario ed egoista. E d'ora in poi di nulla avrà bisogno Marina, la boiara, da poco spirata.*

(1916, trad. Bianca Balestra)

La meditazione, un monologo venato di leggera ironia, esprime un desiderio ardentissimo di raggiungere l'armonia inarrivabile che si indovina sotto la maschera mortuaria. [...] Questa idea di non dovere più arrossire di niente, di essere come gli altri, in qualche modo "nei ranghi" e in ultima analisi degna di considerazione, è ripetuta come un ritornello: c'è nella Cvetaeva un'aspirazione all'"onoratezza", a un "perbene" che ella non riesce a raggiungere, che vuole ad ogni costo cercare di guadagnarsi e che è invece stato accordato senza difficoltà ad Achmatova. [...]

Anche la giovane Achmatova si immagina vicina alla morte e ama rappresentarsi il giorno triste del suo funerale:

*Seppelliscimi, seppelliscimi, vento! I miei cari non sono venuti, sopra di me la sera errante e l'alito della terra silenziosa. Ero come te libera anch'io, ma troppo volli vivere. Vedi, vento, il mio freddo cadavere e non c'è nessuno che ne componga le braccia. Copri questa piaga con un drappo di oscurità serale e comanda all'azzurra caligine di recitare sul mio corpo i salmi. Perché mi sia lieve l'andare, sola verso l'ultimo sonno, con gli alti biondi sussurra di primavera, della primavera.*

(1909, trad. A.M. Ripellino)

[...]

[In entrambe le poetesse] l'approccio al tema della morte un po' stilizzato ed egocentrico dei primi libri è sostituito da una preoccupazione costante che attraversa l'insieme dell'opera, talvolta mediata dal motivo della separazione dall'essere amato, cui si aggiunge, in Achmatova, la presenza divina, che dà all'eroina una lucida coscienza dei suoi limiti e della sua natura di peccatrice. Infine, la sofferenza delle due poetesse di fronte all'esito ineludibile si arricchisce nelle ultime raccolte. Entrambe le poetesse si rivolgono al passato. Ma anche questo ritorno è diverso. Achmatova cerca di riandare là dove esso è fluito. I particolari architettonici, o gli elementi naturali dei luoghi familiari, fungono da reperti, inseriti in meditazioni nostalgiche sulla felicità perduta, per esprimere un atteggiamento alla fine umanissimo, semplice, sano, quasi banale, di fronte al tempo che passa e al ricordo che si cancella. È così nella poesia *La bianca casa*:

*Gelido sole. Dopo la parata passano e ripassano le truppe.*

*Godo del meriggio di gennaio, e la mia ansia è lieve.*

*Qua rammento ogni ramo, ogni profilo.*

*Tra la bianca rete di brina goccia una luce cremisi.*

*Qui c'era una casa quasi bianca, una veranda di vetro, tante volte - la mano smarrita - strinsi il cerchio del suo campanello. E, si vede, nessuno sa che non c'è più la bianca casa.*

(1914, trad. Michele Colucci)

È lo stesso processo che caratterizza anche le poesie del secondo dopoguerra, per esempio [...] *Secondo anniversario*:

*No, non le ho ancora piante tutte. Si son da sole raggrumate dentro. E tutto mi scorre ormai davanti agli occhi sempre senza di loro, da lungo tempo. Senza di loro mi affligge e opprime il dolore dell'offesa e dell'addio. Il loro sole che tutto quanto brucia fin nelle vene mi prosciuga e scuote. Ma credo di vedere: nel quarantaquattro, non era forse di giugno il primo giorno, apparve come su leggera seta la tua ombra piena di dolore. Tutto recava ancora l'impronta di sciagure grandi, di procelle recenti. E ho visto la mia città attraverso l'arcobaleno dell'ultimo pianto.*

(1946, trad. Bianca Balestra)

Altrove il dolore è troppo forte e le evocazioni si fanno più crude. Per esempio, nella poesia intitolata *La calunnia*, Achmatova immagina il personaggio odioso che, per motivi politici, ha preso il suo posto nella storia: *Per ogni dove la calunnia mi seguiva. Sentivo nel sonno il suo passo furtivo poi la poetessa immagina la morte dell'eroina: All'alba giungeranno a me gli amici, e coi singhiozzi turberanno il dolce sonno, e l'icona poseranno sul mio petto freddo. A tutti ignota allora lei verrà, e a tutti sarà chiaro il suo turpe delirio.*

(1922, trad. Bianca Balestra)

Molti anni dopo, nella quinta delle *Elegie del Nord*, è ancora una donna sconosciuta che *il mio posto unico ha occupato, in una tomba non mia, ahimé, mi poserò.*

(1944, trad. Bianca Balestra)

Così, quando era gravemente ammalata a Taskent, Achmatova compose delle poesie in cui si rivolge direttamente alla morte, che darà poi il titolo all'intero ciclo. La prima poesia dice: *Sono stata sull'orlo di qualcosa di cui l'esatto nome non esiste... Ululante sonnolenza, fuga da se stessi...*

(1942, trad. Bianca Balestra)

La seconda:

*Sono già sulla soglia di qualcosa*

*che tocca a tutti, ma a un diverso prezzo...*

(1942, trad. Bianca Balestra)

E la terza esulta di speranza: *E la stanza dove sono malata, l'ultima volta malata sulla terra, sembra guardare fisso verso il viale dei pioppi alti con il tronco bianco. E questo primo, tra loro il più importante, così regale nella sua grandezza, quando attraverso l'appannata finestrella l'anima mia s'alzerà verso il sole, e distruggerà il sonno della morte.*

(1944, trad. Bianca Balestra)

In Cvetaeva è il luogo in cui si trova in un dato momento a ricreare il passato, per esempio il tempo sacro dell'infanzia, nel ciclo consacrato al fiume prediletto:

*Un sentiero corre giù dal colle,  
come sotto piedi di bambini,  
così per prati sempre sonnolenti  
l'Okà oziosa avanza.*

(1911, trad. Bianca Balestra)

In un'altra poesia, dedicata ad Achmatova, che presenta una impressionante somiglianza di atmosfera con la premonitrice *Non vivrai* che la stessa Achmatova compose pochi giorni prima dell'esecuzione dell'ex marito [e poeta, accusato di complotto] Gumilev, Cvetaeva evoca una prossimità dei loro destini, che a quell'epoca poteva anche non essere notata, ma che, ora che entrambe sono entrate in un'eternità da "opere complete", è davvero sorprendente.

*Non puoi restare indietro. Io sono il galeotto. Tu sei la scorta. Un solo destino. E un comune foglio di via ci è dato nel vuoto senza contenuto. Ma la mia indole è tranquilla! Ma sono chiari i miei occhi! Lasciami dunque, mia scorta, fare due passi fino a quel pino!*

(1916, trad. Pietro Zveteremich)

Per Cvetaeva, la morte degli altri è ciò che "democratizza" la vita. Questo è il senso delle scene e dei giochi di colori del ciclo *L'accampamento dei cigni*. Nella poesia che gli dà il titolo la morte è una sfida e un'impresa, è la morte di ciascuno, offerta in sacrificio per la gloria della Russia, e tutti sono uguali di fronte a lei. Ma il sacrificio sarà vano, la poetessa lo sa e ne parla come di un dono. Per quanto riguarda le persone care invece, la morte è dolorosa soltanto in quanto comporta una separazione. Quando Cvetaeva pensa alla sua morte, è in riferimento alle conseguenze che essa avrà per gli altri. Oppure ella riflette su quello che rimarrà di lei, sull'immortalità. Così si esprime in una delle poesie dedicate alla figlia:

*Un giorno, meravigliosa creatura, io per te diventerò un ricordo,*

*Tu dimenticherai il mio profilo col naso a gobba,*

*E come, in un anno tremendo, innalzate dalla sventura, tu piccola eri e io - giovane.*

(1919, trad. Pietro Zveteremich)

[...] Malgrado la certezza della morte ineluttabile, quest'ultima non appare a Cvetaeva come un ostacolo alla comunicazione. Si ha qui una prefigurazione di ciò che la morte sarà per lei nelle opere della maturità: non più una separazione, ma al contrario la possibilità di un legame di natura superiore, preferibile ai rapporti tra gli esseri umani su questa terra.

Nella maturità, quando sia Achmatova che Cvetaeva avranno subito le prove del dolore reale della separazione causata dalle molteplici morti dei loro cari, un nuovo genere poetico vedrà convergere i loro interessi, quello dell'opera dedicata agli amici defunti. [...]

Achmatova ha raccolto le poesie in memoria dei suoi amici scomparsi sotto il titolo *Un serto ai morti*. Quelle di Cvetaeva sono invece composizioni sparse in versi e in prosa che ella scriveva quando veniva a sapere della morte di un essere a lei caro, come una lamentazione o un'evocazione di vita molto intensa. [...] Meno di due anni prima di morire, Achmatova compose un vero inno all'amicizia, in seguito alla scomparsa della sua amica d'infanzia, Valja Sreznevskaja:

*Non posso quasi crederci, sei sempre esistita:*

*all'ombra dei felici tigli, nell'assedio, all'ospedale,*

*nella cella e là dove sono empi uccelli,*

*ed erbe rigogliose, ed acqua terribile.*

*Tutto è così cambiato, ma tu sei sempre stata,*

*e mi sembra che all'anima abbiam strappato una metà,*

*quella che eri tu, dove trovavo il senso*

*di ciò che vale. E a un tratto tutto ho scordato...*

*Ma la tua voce sonora di là chiama,*

*mi dice di non affliggermi, di attendere come un miracolo la morte.*

*Va bene! mi ci proverò.*

(1964, trad. Bianca Balestra)

Già in *Poema senza eroe*, Achmatova aveva parlato di immortalità: "La morte non esiste", dice, "lo san tutti". [...] Sempre su questo tema insiste [...] una poesia dal titolo *Tre autunni*:

*I sorrisi dell'estate non li capisco affatto.*

*E dell'inverno non scoprirò il mistero.*

*Ma ho osservato quasi senza errore tre autunni in ogni anno.*

*Il primo è festiva confusione A dispetto dell'estate passata,*

*E volano le foglie come pagine di quaderni.*

*E l'odore di una folata di fumo è dolce come incenso, Tutto è umido, variopinto e luminoso.*

*E per prime nella danza entrano le betulle Indossando un addobbo trasparente.*

*Versando d'improvviso fugaci lacrime Sulla loro vicina, attraverso il recinto.*

*Ma capita che questa storia sia solo all'inizio. Un secondo, un minuto - ed ecco.*

*Arriva l'altro, impassibile come la coscienza, Lugubre come un 'incursione aerea.*

*Tutti paiono d'un tratto più pallidi e più vecchi.*

*Depredato è l'estivo conforto, e marce lontane di trombe dorate.*

*Si diffondono in una nebbia fragrante... E nelle fredde onde del suo incenso.*

*Si cela il firmamento, Ma s'è sbrigliato il vento, s'è aperto uno squarcio - ed ecco,*

*Tutti han capito: termina il dramma, E questo non è il terzo autunno, ma la morte.*

(1943, trad. Maria Luisa Doderò Costa)

[...] Il ciclo *Un serto ai morti* prese forma nel corso degli anni, man mano che le persone care ad Achmatova se ne andavano. Si contano dodici poesie dedicate a poeti o ad amici: I. Annenskij, M. Bulgakov, B. Pil'njàk, O. Mandel'stam, M. Zóscenko, M. Cvetaeva, B. Pasternak, ecc., oltre a quella [...] scritta in occasione del ritorno di Cvetaeva a Mosca, *Risposta tardiva*, e all'altra in cui ella riepiloga il destino di quattro grandi poeti della famiglia di cui sapeva di essere l'unica sopravvissuta:

*Siamo tutti per poco ospiti della vita, vivere è solo un'abitudine. Lungo le vie del cielo mi sembra di ascoltare il richiamo di due voci. Due? Ma verso il muro di levante, fra le macchie tenaci del lampone, c'è un ramo fresco e scuro di sambuco... E una lettera di Marina.*

(1961, trad. Michele Colucci)

[...] "Il rumore dei passi", espressione di ispirazione senza dubbio biblica, è quello che Achmatova vuole riascoltare nelle poesie in cui rievoca la morte delle persone amate. [...] I ricordi del passato sono per lei, come per Cvetaeva, una ricerca delle radici dell'io. Tuttavia le due poetesse si muovono in direzioni totalmente opposte: Cvetaeva e le sue eroine ricercano nella morte un incontro sublimato, una relazione migliore di quella che hanno su questa terra, un rapporto più intimo e più vero di quello che la vita ha offerto loro. Questo è il senso della poesia *Per il nuovo anno*, dedicata a Rilke poco dopo la morte di questi, in cui l'autrice aspira, attraverso la scrittura, che secondo lei è capace di ricreare la vita, a una rinnovata vicinanza [...]

Un altro ciclo di Cvetaeva, *Epitaffio*, percorre [...] lo spazio per ritrovare la presenza dell'essere caro morto, attraverso evocazioni della pioggia e delle colline, o di altri elementi naturali. Esso è dedicato a un altro giovane poeta, N.P. Gronsik, che Cvetaeva ha amato e protetto, morto accidentalmente e forse suicidatosi nel 1934. Il dolore è accompagnato da un forte sentimento materno, e, come in Achmatova, le parole utilizzate sono delle più semplici, anche se la sintassi è complessa. Nella poesia che riportiamo, le inversioni inattese, e la ripetizione di enunciati semplicissimi [...] creano una grande tensione drammatica:

*Invano con l'occhio - come un chiodo, perforo la terra nera: nella coscienza - più certo di un chiodo: qui tu non ci sei - e non ci sei. Invano a giro d'occhio fuggo l'orizzonte: - Pioggia! mastello d'acqua piovana. Là tu non ci sei - e non ci sei.*

No, nessuna delle due: l'osso è troppo osso, lo spirito è troppo spirito. Dove sei tu? dove quello? dove tu stesso? dove tu intero? Là è troppo là, qui è troppo qui. E se in qualche posto tu sei, è - in noi. E il migliore onore che vi si fa, dipartiti, è disprezzare la scissione: del tutto partito. Con tutto - partito.

(1935, trad. Pietro Zveteremich)

Ma se la morte, la propria e quella degli esseri cari, è ineluttabile, come sopravvivere, come vivere? Eterna questione che si pone l'essere umano, che sia o meno un artista. Ciascuno cerca una risposta, o perlomeno dei palliativi all'insopportabile angoscia che la domanda fa nascere. Se dunque non si può guadagnare "di tempo che una oretta", come dice Cvetaeva, ci si sforza di farlo. [...]

L'attesa della morte è largamente rappresentata in entrambe le poetesse, proprio come altrove l'attesa dell'amore. Alla fine della loro vita, la morte è auspicata da tutte e due come aspirazione al riposo meritato. [...]

L'una e l'altra si domandano: "Che cosa resterà di me?" e si difendono dalla morte dei loro cari. Così Achmatova fa ritornare i morti nel mondo dei vivi grazie agli specchi, agli incontri in sogno, all'attesa della persona e dell'universo situato "al di là dello specchio". E il caso di numerose scene di *Poema senza eroe*, nel quale questo universo occupa un posto così grande, o della *Ballata del Nuovo Anno*. Per Cvetaeva non si tratta di un altro mondo - inferno o paradiso che sia; il dopo morte fa parte del mondo dei vivi [...]

La disperazione è spesso presente nell'opera di entrambe. Achmatova è cosciente della forza di erosione del tempo. Il ricordo a poco a poco si cancella. A questo proposito, la sesta delle *Elegie del Nord* è di una lucidità impietosa. Cvetaeva, sempre in lotta, cerca di sfuggire alla morsa del tempo [...]. L'oblio è la principale causa di disperazione, perché è inevitabile e completo. Contro l'oblio - che fare?

Cvetaeva, in una lettera alla sua amica Vera Bunina che stava scrivendo dei racconti autobiografici, afferma: "... Qual è lo scopo (dei vostri scritti e dei miei che riguardano delle persone)? RESUSCITARLE. Vederle in prima persona e mostrarle ad altri" (24 agosto 1933). [...]

La poetessa intravede per le sue opere un destino di gloria futura, e rivolgendosi al suo lettore, cent'anni dopo la sua morte, constata che questi la preferisce, anche se morta, a tutte le donne reali del suo tempo. [...]

Doveva essere la poesia, nelle speranze di Achmatova e di Cvetaeva come in quelle di tutti poeti, ad accordare loro la corona dell'immortalità. Ed è vero che la gloria è stata per entrambe quasi interamente postuma.

## Note

(1) Per quanto riguarda i testi, mi sono avvalsa, quando esistevano, delle versioni italiane già pubblicate (eccezion fatta per quelle delle *Elegie del Nord* di Anna Achmatova comparse sulla rivista "In forma di parole", 1985, n. 3, che non mi è stato possibile trovare). Queste poesie ed altre sono state invece tradotte dal russo da Bianca Balestra. Per ogni poesia ho riportato accanto all'anno di composizione il nome del traduttore italiano. Le poesie già pubblicate in italiano di Anna Achmatova si trovano nei seguenti volumi: *Poesie*, introduzione e traduzione di Bruno Carnevali, Guanda, Parma, 1962; *Liriche scelte (1904-1964)*, a cura di Maria Luisa Dodero Costa, Scheiwiller, Milano, 1990; *Io sono la vostra voce...*, prefazione di Sergio Romano, a cura di Evelina Pascucci, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1990; *La corsa del tempo*, a cura di Michele Colucci, Einaudi, Torino, 1992; A.M. Ripellino, *Poesia russa del novecento*, Guanda, Parma, 1954. Quelle di Marina Cvetaeva invece in: *Dopo la Russia e altri versi*, a cura di Serena Vitale, Mondadori, 1988; *Poesie*, a cura di Pietro Zveteremich, Feltrinelli, Milano, 1979.

# Paura

di Svetlana M. Rusescu

*Svetlana Resescu, nata nel 1967 a Bucarest, in Romania, ha lasciato nel 1987 il suo paese per ragioni politiche e ha cominciato a scrivere racconti nella sua lingua. Dal 1989 vive in Italia dove fa l'interprete, la traduttrice e continua a scrivere, ora anche in italiano come nei due racconti che pubblichiamo.*

**L**e due bambine giocano ormai da due ore. Giocano a un gioco che si chiama "elastico". C'è una bambina più grande e una più piccola. La piccola ha i capelli corti che le cadono sulla faccia abbronzata. La più grande è bella ed elegante senza saperlo. Ha il collo fine e gambe lunghe. Tutte due abitano nello stesso palazzo. "Elastico" è un gioco che si gioca in tre. Due tengono l'elastico e uno salta. Le bambine sono in due perciò hanno messo l'elastico su un pezzo di ferro che sporge dall'edificio. In questo modo una tiene l'elastico e l'altra salta. La bambina più grande salta e la più piccola tiene l'elastico. È molto divertente e tutte due cercano di non sbagliare. La più grande si chiama Astoria e la più piccola Andorra.

Sono amiche perché hanno nomi così simili.

Andorra non abita davvero in questo palazzo. I suoi nonni ci abitano. Lei viene solo d'estate, per le vacanze. Astoria abita davvero in questo palazzo. Ci abita con tutta la famiglia: fratelli, sorelle, genitori. Astoria non pensa molto alla sua famiglia. Astoria pensa al mondo molto più che non alla sua famiglia. Lei pensa al mondo, perché pensa che il mondo pensi a lei.

"Hai sbagliato, tocca a me!", dice Andorra.

Astoria capisce e non commenta. Va da Andorra e prende il suo posto. Andorra liberata comincia a saltare. Mentre salta, i suoi capelli neri si muovono facendo vedere la sua fronte nitida ed abbronzata. Andorra ha dei denti bianchissimi e li usa per masticare della gomma.

Astoria ha dei denti meno belli e mentre sta ferma per sostenere l'elastico considera i denti di Andorra.

Astoria pensa al fatto che Andorra è figlia di contadini. Astoria sa che la targa della macchina dei genitori di Andorra è di fuori Bucarest.

"Andorra, - chiede Astoria senza smettere di tenere l'elastico - ma ce l'hai un gatto?" "Dove?"  
"A casa tua?"

"No, un gatto non ce l'ho, però ho un cane."

Astoria non dice più niente. Sa, da sua madre, che anche se i contadini vanno a scuola molto di meno si possono permettere di tenere degli animali. Il tenere degli animali l'ha sempre impressionata. Astoria pensa che tenere degli animali faccia bene alla famiglia. "Mia zia aveva un cane, un cocker, sai?"

Mentre lo chiede, Astoria pensa che Andorra non può sapere che tipo di cane sia un cocker.

"Lo so, quello con le orecchie lunghe, vero?", vuole sapere Andorra dopo aver finito di saltare il numero otto al contrario. Astoria pensa che Andorra sia molto brava a saltare ma si sente in colpa per aver pensato che sia una contadina. Tutto ciò la infastidisce ma non riesce a capire cosa fare per evitare di pensarci.

"Buongiorno!", dicono le due bambine con una sola voce.

La donna si chiama "La signora Stan" e veste una vestaglia e delle pantofole. "Ciao, carissime!", dice "La signora Stan".

La signora Stan esce sempre di pomeriggio ed è una pensionata. Suo marito è il signor Stan ed è l'uomo che pulisce il giardino del condominio. Astoria sente dell'antipatia verso la signora Stan perché è il tipo di donna che vuole sapere gli affari altrui. Spesso la signora Stan fa delle domande del tipo: "Come mai non ti ho più visto quest'estate, dove sei stata Astoria?", oppure "Ho sentito tutta la sera odore di pesce sulle scale, cucinavate mica del pesce ieri sera?" e altre cose di questo genere. La madre di Astoria è solita gridare, ma quando parla della signora Stan la sua voce diventa un soffio. "Hai sbagliato!", dice Astoria. Andorra e Astoria cambiano posti mentre la signora Stan le guarda compiaciuta. Il sole arde nel cielo e nessuna foglia si muove

sulla terra. La fronte della piccola Andorra è umida e la sua frangia nera si appiccica sempre di più alla pelle abbronzata.

"Ho sete!", dice Andorra. "Anch'io", dice Astoria. "Possiamo salire da me, a bere - offre Andorra -, la mia nonna non c'è." E con un gesto della mano toglie l'elastico. Astoria la segue sentendosi furba e troppo grande anche se tra di loro c'è poca differenza d'età. Mentre entrano nell'edificio la signora Stan fa un sospiro profondo. Andorra abita al primo piano. Le due bambine salgono due scalini alla volta e le loro gonne si sollevano sopra il ginocchio. Andorra non fa entrare Astoria dentro l'appartamento.

"Ti porto subito un bicchiere d'acqua", le dice.

Astoria aspetta fuori e dalla noia chiama l'ascensore senza averne bisogno. Dopo un po' la nonna di Andorra appare nella porta.

"Vieni dentro carina." Astoria si fa avanti. L'appartamento è piccolo ed è uguale a tutti gli altri appartamenti degli altri piani disposti allo stesso lato delle scale. Astoria va dentro e prende in mano il bicchiere d'acqua che le viene offerto. L'appartamento ha un odore tipico e Astoria pensa che sia un odore tipico contadino. La nonna di Andorra è alta quanto Astoria e porta le pantofole come la signora Stan.

Stanno per uscire quando Astoria vede un corpo sdraiato su un letto in una stanza che si apre sull'ingresso. Il corpo è di una donna il cui viso è completamente immobile. La donna fa un rumore strano come un animale stanco, e si muove sotto le lenzuola.

"Chi è?", chiede Astoria immobilizzata, incapace di togliere lo sguardo. La bambina contadina sorride facendo vedere i suoi bei denti e con aria tranquilla dice:

"È la sorella di mia nonna, è paralizzata sai?"

Astoria non lo sa. Sa solo di una persona di cui ha sentito parlare sua madre. Una persona che era paralizzata a metà. A metà!

"È paralizzata a metà?"

"Sì, come lo sai?"

La faccia della donna sdraiata guarda le bambine ed è completamente sfigurata. Almeno così pensa Astoria. Astoria appoggia il bicchiere svuotato e si gira verso l'uscita. La nonna sorride facendo vedere la bocca senza denti e muove la mano. "Andiamo fuori al sole", dice Astoria. "Sì." Astoria e Andorra stanno scendendo le scale.

La signora Stan sta rientrando e le sue pantofole strisciano sul pavimento. "Non fate molto rumore bambine - dice la signora Stan -, c'è gente che riposa in questo palazzo, capito!?" "Sì", rispondono le bambine con una sola voce. Astoria guarda Andorra. "Perché è così, la sorella di tua nonna?" Andorra gira il viso verso Astoria e con la mano piccola si toglie la frangia dalla fronte. "Non lo so, per la paura credo..."

# Perché l'hai fatto?

*di Svetlana M. Rusescu*

“Ti ricordi quando hai tagliato i pantaloni di Mioara?”, mi chiede la mia nonna Liuba per telefono mentre la sua voce, così forte una volta, adesso è debole come quella di una vecchia donna Mau-Mau. So che a New York, da dove mi chiama, sono le nove di sera, mentre da me è molto più tardi. Per un attimo, Liuba sta zitta aspettando la mia risposta. So che qualsiasi cosa le dirò la farà piangere comunque. Le dico: "Sì Liuba mi ricordo". Sto pensando cosa aggiungere. La sua voce fa un sospiro profondo che mi fa pensare alla sua gola secca. Mi guardo nella finestra accanto al telefono che a quest'ora di notte è diventata uno specchio.

"Liuba lo sai che ore sono da me? Stavo dormendo."

Poi lentamente ho il suo viso davanti. Mi immagino i suoi capelli bianchi, gli occhi rossi dall'insonnia. Vorrei averla vicina per abbracciarla. Le dico quello che vuole sentire. Le dico: "E tu ti ricordi quando mi hai raccontato che da bambina sono caduta sulla testa? Ti ricordi che mi hai raccontato che mi trovavo con te in un parco e che sono caduta da un altalena e tu ti sei talmente spaventata che hai cominciato a piangere?!". Adesso sento la sua voce che prende fiato come svegliata dall'inerzia: "Sì, piccolo prezzemolo mio, certo che mi ricordo..."

Non mi chiede come stanno i bambini, non mi chiede cosa faccio da quando ho lasciato mio marito, mi dice soltanto: "Sì, piccolo prezzemolo mio...". Il prezzemolo ha trentasette anni.

Suppongo che tutti hanno avuto a un certo punto della loro vita una nonna. Beh! la mia era un po' speciale. Aveva dei bellissimi occhi color verde bottiglia, capelli rossi ed era grassa, molto grassa. Così grassa che i suoi piedi erano diventati piatti per il peso; camminava sempre a piedi nudi perché le scarpe le davano fastidio. Sapeva indovinare il futuro con le carte, sapeva acchiappare le zanzare al buio e faceva dei magnifici dolci alle noci. Lei era la mia nonna russa e si chiamava Liuba.

In quel periodo ero molto giovane e le mie vacanze estive le passavo assieme a lei. Avevo anche

un nonno, ma devo dire che lui occupa un posto quasi secondario nella mia memoria, offuscato da mia nonna Liuba.

La mia nonna Liuba era la settima figlia di una famiglia di quattordici figli. Era nata in Moldavia da genitori georgiani ed era venuta a Bucarest all'età di diciannove anni. Suo padre, che non ho mai conosciuto, dipingeva le chiese su tutto il territorio della grande Russia e più di uno dei fratelli di Liuba nacquerò nella carrozza che girovagava la puszta in cerca di un nuovo monastero da dipingere. Liuba arrivò a Bucarest nell'estate del '41 e a causa di una bomba perse i suoi documenti. Da allora non si ricordò mai con esattezza l'anno in cui era nata. Era sempre 1921 oppure 1920. Mia madre dice ancor'oggi che lei cercava di sembrare più giovane, ma io devo dire che non avevo mai visto una nonna più giovane di lei. Almeno a quei tempi.

Liuba aveva da sempre avuto il senso del drammatico. Se si concentrava abbastanza Liuba riusciva a piangere per niente. A volte mi raccontava delle cose incredibili mai accadute, suppongo solo per il gusto del racconto stesso.

I pomeriggi, quando mi trovavo a casa sua, dovevo per forza dormire una mezz'oretta, e dato che io di dormire non ne volevo sapere, Liuba cercava in tutti i modi di persuadermi a farlo. Una volta prese una patata normalissima, un po' più grande delle altre che fasciò con una sciarpa come se fosse una testa. Poi spinse due bottoni di madreperla nella buccia per fare gli occhi e con molta reverenza la posò sopra l'armadio. "La vedi - mi disse -quella non è una patata normale, quella è 'La testa che vede tutto'. Se non dormi la testa ti vedrà e me lo racconterà." Poi si sdraiò accanto a me. Il suo corpo occupava tre quarti del letto e sotto di lei il materasso si era piegato come per sostenere il peso di una balena. Una balena rosea e calda il cui petto si sollevava spinto da polmoni gargantueschi. La vallata che si apriva sotto il suo corpo attirava per la forza di gravità tutte le cose che si trovavano sul letto: cuscini, lenzuola, il mio coniglio verde di stoffa e anche me. Quando Liuba dormiva l'intera casa dormiva con lei. Il suo russare faceva vibrare l'intera stanza e a me sembrava che anche la fiamma che bruciava giorno e notte sotto l'icona, tremasse assieme ai vetri e alle mura. Il suo corpo era immenso accanto al mio e, mentre lei dormiva, io giocavo con le mie dita e le piegavo fino a farle sembrare due conigli; c'era il coniglio Tibor della mano destra e il coniglio Mihail della mano sinistra. Qualsiasi cosa facessi, Liuba rimaneva immobile nel suo sonno. Però, se cercavo di scendere dal letto se ne accorgeva subito. "Sai, 'La testa che vede tutto' ha dormito ininterrottamente, così ho pensato che dovevo stare sveglia io...", le dissi quando si svegliò.

Liuba mi fece vedere i suoi denti larghi e bianchi e strizzando gli occhi mi disse: "Mi chiedo, a chi somigli tu così furba come sei?!". Poi mi tirò verso il suo petto, soffocandomi di baci e dicendomi: "Tu somigli a Liuba, pallina d'oro che sei...".

La sera che avrei scoperto cosa succedeva allo specchio di notte, avevo fatto il bagno. Liuba era venuta più volte a lavarmi la schiena o a chiedermi di giocare in silenzio e quando uscii dalla vasca lei era davanti a me con un lenzuolo bianco tra le braccia aperte. Mi avvolse dentro e mi sollevò con una sola mano, mentre con l'altra aprì la finestra alzandosi sulla punta dei piedi. Mi portò nella mia stanza posandomi su due cuscini enormi, gonfi di piume d'oca.

"Stai qua e asciugati i capelli - mi disse -, ho il pollo in forno". Mi stavo pettinando i capelli quando il nonno entrò nella stanza e si posò sul letto. I suoi baffi erano neri e lucidi come le sue scarpe. Mi disse: "Sai, se fossi in te non mi pettinerei guardandomi nello specchio a quest'ora...".

"Perché?", gli chiesi fermandomi col pettine in aria.

"Ma come, non lo sai?", mi rispose e guardò il soffitto per farmi capire che si trattava di una cosa che anche i polli sapevano.

"No, che cosa?"

Si avvicinò come per dirmi un grandissimo segreto.

Mi disse: "Sai, non bisogna guardarsi nello specchio di notte perché dentro ci abita un gatto. Un gatto che è molto permaloso. Quando si accorge che qualcuno sta guardando troppo a lungo, lui appare e si gira alzando la coda, facendo vedere il sedere a chiunque guardi dentro". Mi fece l'occhiolino e si allontanò con le mani nelle tasche, quasi fischiando. Per lungo tempo rimasi come ipnotizzata davanti allo specchio, aspettando di vedere il gatto.

I pantaloni di Mioara li tagliai un pomeriggio quando stavo seduta nel bagno, aspettando di finire di fare la cacca. Mi annoiavo a morte e non avevo voglia di giocare con i conigli. Mioara era una ragazza di campagna che studiava medicina in città e che affittava nella casa di Liuba una stanza. Naturalmente usava il nostro bagno così come la nostra cucina. Quel giorno Mioara aveva comperato un paio di pantaloni nuovi che aveva lavato perché la stringevano un poco e poi li aveva messi ad asciugare sul filo di ferro nel bagno. Dopo averli lavati, aveva appeso i

pantaloni in mezzo alla stanza e io, così come mi trovavo seduta, li avevo proprio davanti. Vicino al calorifero c'era un piccolo seggiolino e sul seggiolino avevo notato, accanto agli utensili da barba del nonno, un bellissimo paio di forbici lunghe e argentate. Le afferrai senza pensare troppo e con quattro piccoli movimenti tagliai quattro strisce dal tessuto dei pantaloni di Mioara. Quando finii presi della carta igienica, mi pulii per bene e tirai l'acqua senza la minima fretta. Stavo giocando con il mio coniglio di stoffa verde quando sentii l'urlo di Mioara. Dopo un po' Liuba arrivò da me. "Perché hai tagliato quei pantaloni?", mi chiese spostandosi da un piede nudo all'altro.

"Io non ho tagliato niente", le dissi. Pensavo: nella casa ci abitano il nonno, Liuba, Mioara ed io, perché dovrebbero essere tanto sicuri che ho tagliato *io* quei pantaloni.

"Lo so che sei stata tu - mi disse Liuba - lo so!" Non mi disse nient'altro.

Adesso Liuba è felice, lo sento. "Sai Liuba - le dico -, Tatiana ha fatto una scenata stasera, non voleva vestirsi come le dicevo io. Sta diventando una signorina ormai. Sarebbe così bello venire a trovarti qualche volta. Ti piacerebbe?". Liuba si lecca le labbra e pensa. Non so a cosa pensa, però so che lo fa. "Ascolta, mi dice, ma perché l'hai fatto?". La sua voce si sente piccola come quella di un insetto dentro il ricevitore del telefono.

"Tagliare quei bei pantaloni di Mioara - perché l'hai fatto?"

# La fine del granchio

di Giuse Lazzari

*Giuse Lazzari è un'insegnante in pensione. Vive ad Ivrea e scrive da sempre, anche se non ha mai avuto il coraggio di pubblicare niente.*

**S**ì, aveva proprio pensato che quella notte Andrea sarebbe morto. Era una notte di fine novembre e lei sapeva che, chiamandolo con urgenza a Milano per riportarle la scatola che aveva dimenticato a casa sua, lui non poteva fare altro che venire anche se le aveva gridato "vaffanculo" al telefono e aveva interrotto bruscamente la comunicazione. Della scatola, poi, non aveva neppure bisogno con tanta fretta, l'importante era sapere se le voleva bene, se faceva ancora delle cose per lei. Era andata a letto, insoddisfatta di sé. Nella notte il campanello della porta aveva suonato. Era Andrea, preda del loro vecchio conflitto, che le tendeva la scatola furibondo e spariva di corsa nel buio. Il conflitto, tra loro, era sempre esistito. Fin da piccolo lui se ne era andato di casa e dopo due ore in cui lei non s'era nemmeno accorta della sua sparizione, lo aveva trovato per caso, uscendo a fare la spesa, nascosto dietro un cespuglio in fondo alla discesa della collinetta, con le piccole cose che la sua valigetta aveva contenuto sparse lungo la strada ad indicare prepotentemente la via che bisognava fare per ritrovarlo. Era partito come un Puccettino sognatore, era ritornato come un Figliol prodigo in onore del quale si sacrifica il vitello grasso. Quella sera, per lui, c'erano state patatine fritte e bistecca alla milanese, il piatto che gli piaceva più di tutti, e lei lo aveva coccolato nel lettino e gli aveva detto: "Sei tu il mio bambino preferito". Ma poi il suo amore era ritornato quello di sempre, una distratta tenerezza a volte condita da una crudeltà ovvia e banale, fatta di indifferenza e di mancanza di immaginazione. La infastidiva la sua aria felice, la sua socievolezza, mentre lei non familiarizzava con nessuno. Nei 12 anni che aveva vissuto in quel quartiere lei non aveva scambiato con i vicini e con i negozianti più di due parole mentre Andrea lo conoscevano tutti e quando qualche volta loro due uscivano a passeggio, tutti lo salutavano, gli facevano piccoli

regali mentre lui voleva raccontare a questo e a quello le sue straordinarie avventure. Ma d'altra parte la infastidiva anche il suo bisogno di lei, come sgattaiolava in fretta fuori dalla sua camera per venire a girarle intorno quando sentiva la sua voce nel corridoio, quel suo chiederle di partecipare alle gite scolastiche, quel suo esibirla agli altri bambini. Lei non riusciva ad immaginare che uomo meraviglioso avrebbe potuto diventare (o forse lo immaginava anche troppo bene) se soltanto gli avesse dato una mano più affettuosa per diventare grande. Lo teneva a prudente distanza, lo allontanava da sé come se fosse stato quello il solo modo che aveva di evitare di fargli del male.

Lo ricordava nella culla di vimini della loro prima casa. Era entrata nella sua stanza pensando che dormisse ancora, mentre lui se ne stava buono, con gli occhioni spalancati, a guardare un punto fuori della finestra, forse le foglie accese dell'albero illuminate alla luce del tramonto. Si era chinata sulla culla ed era entrata di prepotenza nell'orbita del suo sguardo. E lui l'aveva guardata con uno sguardo adulto che l'aveva fatta rabbrivire: "Ti conosco, so chi sei e te la farò pagare" "Non esserne così sicuro, sarà dura ma cercherò di distruggerti prima io" aveva risposto lei a quella che poteva essere stata soltanto un'implorazione. Se ci rifletteva un attimo su, nel poco tempo che si concedeva per pensare a lui, non trovava neppure lei il perché di tutto questo: forse perché lui tentava di arrestarla un poco presso di sé mentre lei credeva di dover cercare lontano, girando con la sua lanterna come l'Eremita del Tarocco? o perché qualche altro bambino doveva pur pagarla per quei suoi genitori così rozzi e convenzionali che non avevano lasciato dentro di lei nulla, neppure una lontana eco che la vita potesse essere anche un'avventura ricca di affetti da condividere? oppure lei, come aveva letto da qualche parte, era nata soltanto a seminare il male in misura maggiore degli altri, una portatrice inconscia di morbi per i quali non aveva rimedio?

Da quel momento la loro strada aveva avuto un unico senso: le sue ragazze avevano sempre il naso a scarpetta, o un padre impresentabile, se non una madre vagamente puttana, i suoi amici venivano in casa solo per mangiare il filetto messo da parte per il giorno dopo o per bere il suo fragolino gelosamente protetto. E niente andava mai abbastanza bene come quella volta che lui le aveva detto di aver letto *Herzog* e lei subito: "Dove l'hai preso?" "Nello scaffale della tua biblioteca di sotto" "L'hai rimesso a posto?" senza soffermarsi nemmeno un attimo a chiedergli almeno se il libro gli fosse piaciuto. Dalla sua bellezza, poi, lei era l'unica a non farsi incantare, lui non aveva altro che i sorrisi vincenti della sua età. Ma lui sembrava ormai accettarla con tollerante indulgenza: pareva conoscere tutte le sue debolezze e averla perdonata tanto tempo

prima. Pareva lui l'adulto e lei bambina dispettosa. Ogni tanto lei si pentiva, piangeva e gli diceva: "Sei solo tu il mio bambino preferito" anche se Andrea, ormai, aveva passato i 18 anni. Tra il pianto e il riso gli faceva da mangiare quello che sempre gli era piaciuto, la bistecca alla milanese e le patatine fritte.

Ma il giorno in cui lei aveva comperato il granchio lui sembrava aver capito che fine avrebbe fatto se non fosse scappato di nuovo.

Lei aveva tirato fuori dal sacchetto il granchio ancora vivo e lo aveva gettato nella pentola piena dell'acqua che incominciava a bollire e mentre il granchio si dibatteva mandando piccoli sibili lei aveva schiaffato sopra il coperchio: "Toh, cial!". Dopo pochi minuti il granchio era stato pronto ma lui si era rifiutato di mangiarlo.

"Non sai cosa ti perdi, peggio per te" e si era messa a tavola. Gli aveva staccato la corazza succhiandone con voluttà ogni anfratto, ogni umore filamentoso, gli aveva spezzato le zampette con i denti forti. Ne aspirava il profumo di mare guardando Andrea con derisione. Indugiava ad apprezzarne la polpa leccandosi le labbra e sul suo volto si dipingeva una strana espressione di felicità.

Lei, che era quasi astemia, era scesa in cantina e ne era risalita portando una bottiglia di Pinot. Lui le aveva chiesto: "Ma non ti faceva pena, ancora vivo, buttarlo nell'acqua bollente?" ma lei raschiava il suo granchio con determinazione per non ascoltarlo.

"In un granchio non c'è tanto da mangiare quanto potrebbe sembrare in un primo momento. Rende poco, nonostante tutto. Ma guarda come è bello da vedere il suo guscio rosato sul piatto" e glielo ostentava come un personale trofeo. Così, rammentandoli, quei gesti gli dovevano essere sembrati profetici, per sempre, poi, avrebbe dovuto vedere, fotografata dentro di sé, la sua mano che, brandendo lo schiaccianoci, tagliava a metà le chele che scricchiolavano sinistramente. Da quel giorno, un po' per volta, lui aveva iniziato ad abbandonare la sua stanza e a costruirsi un rifugio in uno spazio vuoto sotto la legnaia in cui aveva radunato tutte le sue cose più care, il computer, la chitarra, i vecchi "Linus", ma anche la foto dei nonni e la medaglietta d'oro vinta al concorso "Piccoli pittori". Ogni volta che la vedeva, quella medaglietta incorniciata all'estremità del diploma, lei ricordava con un piccolo colpo allo stomaco il suo viso nobilmente sdegnato davanti allo sguardo materno e casalingo della maestra e all'impaccio di Andrea: "Sono contraria ai premi ed ai concorsi per i bambini e

non avrei mai permesso, se lo avessi saputo prima, che mio figlio partecipasse". Ma lei non aveva avuto un'idea precisa di quello che le stava succedendo intorno finché Andrea non aveva preteso di portare là il suo letto e di andare a dormire, ancora per due anni, in quella malsana stanzetta, finché si fosse laureato, nelle viscere della terra, sempre più sotto, sempre più lontano, cercando il tiepido abbraccio di un qualche grembo. E, avvolto in quel grembo silenzioso, quasi una placenta legata al corpo della casa dai tubi dell'acqua e da quelli del riscaldamento, lui sembrava acquistare una nuova sicurezza anche se il suo viso di ragazzo biondo diventava sempre più pallido e i colori chiari del suo volto avevano una sorta di sottotono da abbronzatura scolorita mentre i capelli parevano impolverati ed insieme a lui vagava un perpetuo odore di muffa. Era finita la sua capacità di coinvolgerlo con i suoi trucchi, di farlo cadere in nuove trappole? Era stata gelosa della sua nuova madre e anche di là avrebbe voluto stanarlo con qualche nuova promessa. Ma lui, ormai, le mostrava solo insofferenza. Si era finalmente laureato e subito dopo aveva preso il volo.

Così, quella notte che lui era ritornato a casa sua da Milano, dopo averle teso la scatola furibonda, e lei si era rimessa a letto cercando invano di prendere sonno, in preda ai rimorsi lo aveva visto morire sull'autostrada cinquanta volte, il piccolo corpo che nel dormiveglia era ritornato quello che aveva da bambino, schiacciato contro il guard-rail o massacrato da un camion che sbandava nella nebbia. Era stato bello quel suo piccolo corpo aggraziato, quel suo viso rotondo e mobile dallo sguardo azzurro. Impietrita, nel letto, cercava di ricostruirne nel ricordo l'aspetto, la voce che non l'avrebbe più chiamata mentre lei avrebbe aspettato, nella sua casa finalmente ordinatissima, la vecchiaia e poi la sola fine della vecchiaia. Finalmente lei aveva sentito le lontane vibrazioni della metropolitana e il pulsare intermittente del traffico che annunciava l'arrivo del giorno ed allora aveva avuto il coraggio di avvicinarsi al telefono per chiedere alla sua ragazza se Andrea era arrivato a casa. Ma prima di sollevare la cornetta aveva promesso solennemente a qualche entità che lei non aveva mai avuto il tempo di identificare che, se non fosse successo niente e se lui fosse arrivato sano e salvo a casa, avrebbe regalato alla sua ragazza un paio di orecchini d'oro con i brillanti, pendenti, che aveva visto in una vetrina due giorni prima e che aveva desiderato per sé, e avrebbe dato centomila lire al primo marocchino che avesse visto per la strada.

Non era successo niente. Si era ributtata a letto per sfruttare almeno qualche ora di sonno e a poco a poco il torpore si era impossessato di lei, le membra erano diventate pesanti, il volto di sua sorella si era introdotto nel sogno reclamando qualcosa che lei non le aveva dato. Ma ecco,

lontano lontano, nell'ultimo residuo della sua coscienza, si era insinuato un pensiero: quella ragazza, quella che stava con Andrea, non aveva le orecchie troppo grosse perché le potessero star bene gli orecchini con i brillanti? Prima di arrendersi completamente al sonno aveva pensato che doveva dirlo, doveva proprio dirlo ad Andrea...

# Cinque minuti alle cinque

di Zeynep Oral

*Zeynep Oral - che ho incontrato a Cambridge durante il British Council Literature Seminar (Luglio 1994) - è nata a Istanbul quarantasette anni fa. Sposata e madre di due figli, appassionata di teatro, viaggiatrice, giornalista e scrittrice, è caporedattrice della Milliyet Cultural Review. Ha ricevuto per due anni consecutivi - 1988 e 1989 - l'Interview Award dell'Unione dei giornalisti turchi. Tra i suoi libri ricordo, From Katmandu to Mexico, 1984; Being a Woman, 1985; A Voice, 1986; Passionate Love, 1988; Inspirations of the '80s, 1992; Light in the Dark, 1994.*

(Anna Nadotti)

"Una donna sposata non resta tutta la notte fuori per la strada". "Una donna sposata non resta tutta la notte fuori per la strada". "Una donna sposata non resta tutta la notte fuori per la strada". "Una donna sposata non resta tutta la notte fuori per la strada". "Una donna sposata non resta tutta la notte fuori per la strada". La donna cercò di camminare più in fretta, con passi decisi e più rapidi. A ogni passo la voce si faceva più insistente: "Una donna sposata non resta tutta la notte fuori per la strada". Come se si fossero messi d'accordo, le sgridavano tutti insieme la stessa frase. Guardò l'orologio. Erano le quattro del mattino.

Devo camminare più svelta. Se all'angolo non trovo un taxi sono fregata... C'erano sempre un sacco di taxi da queste parti... Cosa diavolo stai dicendo? Sempre! Come se tu fossi *sempre* in giro per la strada alle quattro del mattino... E poi, una donna sposata non resta tutta la notte per la strada...

Ok! Ok! Ho capito. Lo sappiamo tutti: Una donna sposata non resta tutta la notte fuori per la strada! Ma io l'ho fatto! E allora? Sono rimasta tutta la notte con qualcuno, da qualche parte, per qualche ragione. E adesso, alle quattro del mattino, torno a casa.

Il rumore dei suoi passi sul marciapiede si fece più vigoroso, più spedito. Il ticchettio dei tacchi riecheggiava nelle strade umide e deserte. Eppure non bastava a sovrastare la voce dentro la

sua testa. Suo padre, con gli occhi sbarrati per la delusione più che per la sorpresa, mormorava, "Lo sai che una donna sposata non resta tutta la notte per la strada..." Il gemito di sua madre, "Mio Dio! Non ce lo meritavamo..."

La sua insegnante di un tempo la chiamava alla lavagna: "Individua il soggetto, il verbo, l'aggettivo e l'avverbio nella seguente frase - Una donna sposata non resta tutta la notte fuori per la strada - ". In quel momento entrava in classe il preside: "L'avverbio, - ruggiva, - attenta all'avverbio!" La grammatica non era mai stata il suo forte. Qual era l'avverbio? *Notte?* Oh, quella parola, *notte!* Per tutta la vita le mie notti sono state un problema, intendevo dire, i miei avverbi!

"Non ti sto chiedendo dove hai passato la notte, - avrebbe detto suo marito. - Solo che, dovresti sapere che una donna sposata non resta tutta la notte per la strada". "Questo è davvero troppo, - avrebbero detto i suoi amici. - "Una donna sposata..."

Oh, basta! Non è ancora mattina! Non si può dire che sono stata fuori tutta la notte e che sono tornata a casa la mattina. E ancora buio. Sono tornata tardi, ecco tutto... Che differenza fa, mezzanotte, le due, le quattro... Diciamo che è molto tardi... Dai, non essere sciocca. Sono le quattro del mattino e questo significa che hai passato la notte fuori, e essendo una donna sposata non dovresti restare tutta la notte per la strada...

Tanto per cominciare non ero per la strada. Ero a una riunione. Una riunione illegale... oh, no, no, legale... voglio dire... sostanzialmente legale, quasi illegale... No! Non dirò mai una cosa del genere... non dirò una parola su dove e con chi sono stata, e perché.

Guardò di nuovo l'orologio. Erano le quattro e dodici minuti. Per strada non c'era un'anima. Cose, persone e automobili, tutto svanito come per magia. Le alte pareti scure degli edifici rendevano la stretta strada ancora più stretta. Era un labirinto, una trappola? Non avrebbe mai pensato di metterci tanto tempo a tornare a casa... Cinque isolati... Ancora cinque isolati e sarò all'incrocio, vicino a casa. Al massimo dieci minuti... Se almeno non mi fossi messa le scarpe col tacco. Non è che siano scomode, solo che il rumore dei tacchi mi spaventa! Forse dovrei toglierle. Ci mancherebbe anche questa! "Una donna sposata non resta tutta la notte fuori per la strada" e, in più, "Una donna non cammina scalza tutta la notte fuori per la strada". Soprattutto alle quattro del mattino! No, no! Mia madre non reggerebbe una cosa simile! Ok, sono sposata. Ho passato la notte fuori. Sto tornando a casa alle quattro del mattino, no, alle

quattro e un quarto -scalza, per di più! Questo è davvero troppo! Non lo sopporterebbe! Mia cara, se non lo fai per te, fallo almeno per noi, pensa ai tuoi bambini...! I miei bambini!

Dio mio! I miei bambini... Lo sanno anche loro che una donna sposata non resta tutta la notte per la strada? Uno ha tre anni e l'altro cinque... ma forse lo sanno già, qualcuno potrebbe averglielo detto... Mamma, non ti vergogni? Non lo sai che una donna sposata... Vergognati mamma, vergognati...

No, non mi vergogno, non mi vergogno per niente... voglio dire, a quest'ora i miei figli dormono nel loro letto. Tutti i bambini dormono a quest'ora. Sciocchezze!

Nessuno dorme. Sono tutti svegli che aspettano te. Una cattiva madre, una donna sposata che torna a casa alle quattro del mattino.

Guardò l'orologio. Quattro e venti. Perché diavolo i suoi passi facevano tanto rumore? Più i suoi passi si facevano decisi, più si facevano decise le voci nella sua testa. Cercò di camminare in punta di piedi. Inutile. Perdeva tempo, e intanto la paura, l'ansia e il disagio aumentavano... Dopo tutto non è la fine del mondo... no, non serviva... centinaia di voci le gridavano in faccia tutte insieme, "Una donna sposata non resta tutta la notte fuori per la strada". Lo so. Nessuno dorme. Stanno tutti aspettando me. La famiglia, i vicini di casa, tutta la strada, il droghiere dell'angolo, il farmacista di fronte e il macellaio... Nessuno di loro dorme. Sono tutti lì che scrutano nel buio per vedere una donna sposata che torna a casa dopo aver passato la notte fuori... Qualcuno al balcone, qualcuno alla finestra, i più volenterosi giù in strada... alcuni hanno un bastone in mano. Il macellaio fa la guardia al portone di casa coi suoi grandi coltelli. Il droghiere è pronto con pomodori e uova. E tutti gridano, "Una donna sposata non resta tutta la notte fuori per la strada".

Un momento, lasciate che vi spieghi... Non c'è niente da spiegare! Sta' zitta! Non hai nessun diritto di aprire bocca... Sappiamo che è una poco di buono... I suoi genitori sono gente rispettabile. Gliel'avevamo detto di tenere d'occhio la figlia. Ma chi ci bada... E... io l'avevo detto al marito (questa è la voce del portinaio, non mi è mai piaciuto).

Per favore, fatemi almeno spiegare. Provate a stare zitti un momento e ascoltatevi, capirete che... Niente da fare, non mi ascoltano! Sono furibondi. Si sentono offesi. Uno urla, "Lo spiegherai al giudice, non a noi! Sarà il tribunale a decidere! Cosa volete dire... quale tribunale?"

Quale giudice? Non sono colpevole. Non ho fatto niente di male. Il cerchio si stringe intorno a me. Con i loro bastoni e coltelli tra le mani. Arriva altra gente dalle strade vicine. Tutta la città si unisce a loro.

Devo scappare. Devo scappare, o mi linceranno. No! Non voglio essere linciata! Non ho fatto niente di male! Devo scappare! Lontano, molto lontano! Devo correre in fretta, più in fretta, più in fretta, più in fretta... "Stop!"

"Resta dove sei!"

La pattuglia le intimò di fermarsi. Fermò la donna e la sua paura. Lei rallentò. Non aveva idea di quanto avesse corso. Rallentò e si guardò intorno. Era all'incrocio, poco lontano da casa. Proprio davanti a lei c'era una jeep militare. E due soldati le puntavano contro i fucili. Si fermò e abbracciò la scena con lo sguardo. Era terrorizzata. Cosa ci facevano lì i soldati? Non era compito della polizia vegliare sulla moralità delle donne sposate? La polizia aveva dunque ceduto all'esercito le proprie prerogative? Di fronte a chi avrebbe dovuto difendersi? Poco prima aveva sentito dire "un giudice", "un tribunale"... Cosa succedeva? Sarebbe stati i soldati a processarla, proprio qui all'incrocio, dentro la jeep... No, non dentro una jeep, per la strada, davanti a tutti... Non parlerò. Non dirò niente finché non arriva il mio avvocato. E un mio diritto... Merda! Questo succede nei telefilm americani. Qui non funziona! Forse... forse questa jeep, questi soldati sono qui per salvarmi dal linciaggio... Spesso i militari dicono che sono loro a salvare i paesi. Perché solo i paesi? Perché non dovrebbero salvare anche a me? A un tratto si rese conto che tutte le voci che prima gridavano "Una donna sposata non resta tutta la notte fuori per la strada", si erano zittite. Le venne da ridere, ma non ci riuscì.

La pattuglia ripeté, "Resta dove sei!" Poi un altro ordinò, "Carta d'identità". Mentre gli consegnava la sua carta d'identità si chiese se ci fosse scritto "coniugata" oppure no... Controllarono e gliela restituirono. "Dove sta andando?" "A casa mia"... non disse che era una donna sposata, e comunque nessuno glielo chiese.

"Dov'è la sua casa?"

"Proprio qui, - disse. E aggiunse, - Sono una donna sposata e ho due bambini". "Okay, vada pure". Riprese a camminare molto lentamente. Le tremavano le ginocchia, per la paura o per la corsa. Non lo sapeva. Sapeva solo che non sentiva più i propri passi. Sentiva gli occhi che la

guardavano allontanarsi... Non devo guardarmi i piedi, pensò mentre si allontanava a testa alta. Tutte le luci alle finestre erano accese. Sembrava che fossero tutti svegli.

Staranno tutti aspettando me. Chissà cosa bisbigliano dietro le tende, sappiamo che sei stata fuori tutta la notte. Non ci inganni. Sappiamo tutto... Adesso alzeranno la voce e i pugni... Scaglieranno la loro rabbia dalle finestre. Per darle una bella lezione... Proseguì. Senza affrettarsi. Le gambe le tremavano. La vostra rabbia è inutile. Mi hanno dichiarata non colpevole, proprio adesso, all'incrocio, la polizia, no, i militari, due soldati che capivano tutto. Sono una donna sposata, ho due bambini, gliel'ho detto e mi hanno lasciata andare. Era quasi arrivata al portone di casa. I vicini del primo piano le fecero un segno di saluto. C'era gente a tutte le finestre di tutte le case di tutta la strada. Si scambiavano segni, salutandosi. Avevano l'aria preoccupata ma non sembravano ostili verso di lei. Dopotutto, non sembrava che avessero intenzione di linciarla. Raggiunse il portone di casa. Il portiere le andò incontro con un largo sorriso, "Buon giorno, signora". E mentre saliva le scale le gridò dietro, "Ringraziamo Allah che ci ha permesso di vedere questo giorno". Invece di chiedersi cosa fosse successo, pensò, oh. come lo detesto. Non ebbe bisogno di cercare le chiavi o suonare il campanello. La porta era aperta. Tutte le porte di tutti gli appartamenti erano aperte. Da tutti provenivano delle voci. Andò dritta in soggiorno. Suo marito era lì, seduto vicino alla radio. La guardò ma non si mosse.

"Senti, tesoro, - comincio, - lo so che una donna sposata non resta tutta la notte fuori per la strada, ma ieri sera..." Le fece segno di tacere, poi l'attirò sulle sue ginocchia e la abbracciò forte, con amore.

Alla radio, una tonante voce maschile annunciò:

"Alla Gloriosa Nazione Turca... nelle presenti circostanze, le Forze Armate Turche hanno deciso di compiere il proprio dovere di proteggere e salvare la Repubblica Turca in nome del grande Popolo Turco, nel rispetto delle gerarchie militari, e hanno assunto il governo del paese. Il Parlamento e il Consiglio dei Ministri sono stati esautorati. L'immunità parlamentare è abolita. Tutti i partiti politici sono stati messi al bando. In tutto il paese vige la legge marziale. È proibito uscire dal paese. Allo scopo di garantire la sicurezza di tutti i cittadini, a partire da questa mattina alle cinque è in vigore il coprifuoco. Nessuno è autorizzato a uscire nelle strade". Guardò l'orologio, mancavano cinque minuti alle cinque...

*(Traduzione dall'inglese di Anna Nadotti).*

# Il sogno di Elisa

*di Maria Attanasio*

**D**ietro casa restava un minuscolo giardino. Era stato, un tempo, un grande giardino di aranci, fresco e ombroso in estate, glorioso in inverno di frutti luminosi come piccoli soli. Ma ormai non era che un fazzoletto di terra circondato dal cemento. Gli alberi erano stati tagliati (due soli ne sopravvivevano, stretti fra le mattonelle rosse di un terrazzo e un vialetto di ghiaia) per far posto alle case, cresciute tutt'intorno senza misura e senza pudore. Cespugli di rose, i cui fiori color pesca erano grandi come girasoli, e siepi di bouganvillea dai colori esotici nascondevano le reti metalliche poste a dividere il piccolo giardino dagli altri e a frammentare in lotti monofamiliari quello che era stato l'aranceto, grande mare verde senza confini. Nel piccolo giardino, che nelle notti di maggio ancora sapeva di zagara e gelsomino, era nata Elisa. L'avevano trovata dentro un cesto di vimine e ginestra, adagiata su un morbido guanciale di petali di rosa. Fiori profumati d'ogni grandezza e d'ogni colore circondavano la piccola creatura che, venendo al mondo, teneva già gli occhi bene aperti: cercavano, quegli occhi, un viso di donna. A tutta prima si incontrarono invece con il muso nero e intelligente di un grosso cane lupo. La bestia la riconobbe senza fallo come una della famiglia, e sedette muto a custodirla finché non accorsero gli umani. Elisa continuò a tenere gli occhi aperti tutti i giorni e tutte le notti, per molti anni dopo la sua venuta al mondo. Nessuno però se ne accorgeva: quando la mettevano a letto, la bambina si girava tranquilla verso il muro e rimaneva immobile, come se dormisse. Non era necessario cullarla; quando era inquieta o febbricitante, bastava lasciare che il grosso cane lupo entrasse nella cameretta e si ponesse a guardia del lettino, rigido e superbo come un leone di pietra. Elisa subito si pacificava, si girava verso il muro e restava tranquilla tutta la notte. A occhi aperti, mentre tutta la casa dormiva, Elisa faceva pensieri e vedeva cose che nella luce del giorno nessuno mai potrà vedere. Quello che vedeva la divertiva tanto che, a volte, desiderava restare per tutta la vita a occhi aperti nel buio luminoso di immagini che solo lei conosceva. Anche i pensieri di notte erano belli e strani,

tanto strani che difficilmente, nella luce del giorno, la bambina riusciva a richiamarli alla mente. A volte, però, i pensieri di notte diventavano inquietanti; le immagini che popolavano il buio davanti ai suoi occhi spalancati si tingevano di colori violenti. Elisa allora gridava e balzava a sedere sul lettino, tutta sudata. Gli adulti accorrevano. Mani premurose si tendevano verso di lei, voci rassicuranti le sussurravano di non aver paura, che era stato solo un brutto sogno ma che ora era al sicuro, vicino alla sua mamma e al suo papà. Gli occhi sgranati della bambina guardavano senza vederli quei volti familiari, poi correvano verso il vano della porta, dove il cane lupo sostava senza trovare il coraggio di venirle vicino. Elisa lo indicava con la mano, lo chiamava per nome con voce implorante, fino a ottenere il permesso di farlo entrare nella cameretta. Il cane, come una muta sentinella di notte, si accucciava allora di fianco al lettino.

Elisa non era l'unica bambina della casa. Prima ancora che lei venisse al mondo, un altro cesto di vimine e ginestra, tutto pieno di rose, era stato trovato nel piccolo giardino, ai piedi di uno degli aranci superstiti. Dentro, c'era Angela addormentata, bella e bionda come un cherubino. Quella volta, era stata la mamma a trovare il cesto, e per la sua primogenita, tanto attesa e desiderata, aveva scelto il nome più bello. Un piccolo angelo è arrivato nella nostra casa, aveva detto compiaciuta.

Elisa era arrivata due anni dopo, e per lei poteva bastare il nome della nonna. Le due bambine crescevano insieme come due piccoli frutti nati dallo stesso ramo, fra giochi e litigi. Ogni tanto Elisa raccontava alla sorella i suoi pensieri di notte, le descriveva con cura tutte le cose che i suoi occhi sempre aperti riuscivano a vedere mentre gli altri dormivano. Angela ascoltava, indecisa fra l'incredulità e l'invidia. Più volte si ripromise di spiare la sorellina nottetempo, per coglierla sul fatto mentre chiudeva gli occhi per dormire, come fanno tutti. Ma, quando la notte arrivava, la maggiore delle due bambine era sempre la prima a cadere addormentata. Quando ebbe cinque anni, Elisa volle raccontare alla sorella il suo ricordo più lontano, sempre vivissimo nella sua mente: la volta che, venendo al mondo, si era trovata in un cestino pieno di fiori adagiato sotto gli alberi in giardino, e aveva cercato la mamma e aveva invece trovato il cane. Angela stavolta rise di gusto, e la canzonò. Com'era sciocca, le disse, a credere a tutte le storie che raccontano i grandi! I bambini, disse poi, non si trovano nei cesti di rose abbandonati nel giardino dietro casa; glielo avrebbe detto lei come nascono davvero i bambini!

Elisa, dapprima, ascoltò esterrefatta. Poi si tappò le orecchie, e non volle più sentire nulla. Non

voleva saperlo come nascono "davvero" i bambini. Gli altri, forse... Ma lei, Elisa, era nata in un cesto di rose, sotto l'albero di aranci in giardino, ed era stato il cane a trovarla. Perché non parlava, lui che sapeva tutto? Perché non raccontava ad Angela com'erano andate veramente le cose? Il lupo, in piedi vicino alla bambina in lacrime, la guardava con occhi pieni d'amore e di comprensione. Ma non parlò.

Quella sera Elisa andò a letto prima del solito. Non aveva appetito, era pallida e stralunata, e le fu concesso di portare in camera da letto il grosso cane lupo anche se, per una volta, non era sta lei a chiederlo.

Appena a letto, Elisa sgranò gli occhi sui suoi pensieri di notte. Vide, quella volta, un grande giardino di aranci, e una bambina che correva nell'ombra verde dei rami. Le foglie brillavano e stormivano nel vento che, venendo dal mare, portava odori di paesi lontani, mai visti. Fra le foglie, i frutti dorati splendevano come piccoli soli. La bambina correva coi capelli al vento, piegando ogni tanto la testa ad evitare i rami più bassi. Il giardino era così grande che Elisa potè correre tutta la notte, seguendo il cane lupo che le faceva strada fra gli alberi e si girava ogni tanto ad aspettarla, con la lingua penzoloni e le orecchie frementi. Corsero tanto che Elisa, infine, si sentì stanca ed ebbe voglia di fermarsi sotto un arancio e chiudere gli occhi.

Li trovarono al mattino nel piccolo giardino, sotto uno dei due alberi superstiti, proprio là dove Elisa era nata. La bambina, in camicia da notte, si era rannicchiata fra i petali della notte e raccolti dal vento. Il grosso cane lupo, immobile come una sentinella di pietra, la guardava dormire.

# Alla fine

*di Maria Attanasio*

**E**lena era morta mentre a Milano tornava la primavera. Era morta già da qualche giorno e il suo corpo era stato portato via. Ma il suo spirito si attardava confuso fra le pareti di casa, la casa che aveva tanto amato. Guardava i vecchi mobili, i libri, le piante e i quadri alle pareti come se vedesse tutto per la prima volta: un senso di estraneità e di indifferenza si era impadronito delle cose, che non le parlavano più. Lei, Elena, non si sentiva affatto indifferente: con infinito amore si aggirava per le stanze, cercava di sfogliare un libro e di accarezzare i rametti nuovi dei gerani sul davanzale. Ma tutto le si sottraeva. No: non era lei a non esserci più, era la sua casa a non accorgersi più di lei.

Elena era morta giovane: le prime rughe sul suo viso magro non erano state tracciate dal tempo, ma dalla malattia. Era morta sperando in un seguito, perché non era ancora sazia di vita. Aveva sperato - come a tutti succede, ma di più a chi è rimasto bambino nel cuore - in un ricongiungimento con le persone amate che avevano incontrato la morte prima di lei. Aveva sperato di essere accolta nei pascoli del cielo dal galoppo festante dei suoi cani che, riconoscendola, le avrebbero amorosamente lambito le mani con la lingua. Aveva sperato di ritrovare tutte le creature care, e di poter condividere con loro un'altra vita senza dolore e senza separazioni. Questo aveva sperato, e altro ancora, affinché la morte in giovane età potesse rivelarsi per lei - come per gli antichi eroi e i poeti - un privilegio, e non un'ingiustizia.

Ma non c'erano stati volti amati ad accoglierla, né latrati di gioia. Una solitudine infinita, invece. Per questo Elena era tornata fra le pareti di casa, in cerca di un po' di calore.

I gatti - ignari della strada - dormivano nei soliti angoli, ciascuno rincantucciato nel suo piccolo mondo domestico. Elena si avvicinò alla micia giovane, che dormiva con la guancia appoggiata alle zampe dai polpastrelli rosa. Senza voce, la chiamò, sperando in uno di quei

versetti di riconoscimento che i suoi gatti spesso le regalavano anche quando erano mezzo addormentati. Ma la piccola non si mosse: non aveva sentito, o forse lei, Elena, non l'aveva veramente chiamata. L'altra gatta, la prediletta, dormiva appallottolata su un suo vecchio scialle, il musetto nero nascosto sotto un lembo di lana. Quando l'ombra della sua padrona fu su di lei, la bestiola si svegliò e si guardò intorno con aria sbalordita e scontrosa. Elena cercò di accarezzarla sulla testa, ma la gatta rizzò il pelo e, appiattendolo le orecchie all'indietro, soffiò spaventata.

- Neanche tu mi riconosci? - le chiese, senza voce, Elena. Poi si allontanò, e subito la gatta ritrovò la sua serenità: come dopo un brutto sogno si drizzò sulle zampe e si stiracchiò, poi si riacciambellò e prese a leccarsi meticolosamente. Elena guardava i suoi gatti dormire, senza più osare avvicinarsi, quando la porta di casa si aprì: era lui, il suo compagno, che rientrava dal lavoro tenendo in mano due grosse borse piene di provviste. Le gatte gli corsero incontro festose e lui, accovacciato sul pavimento, distribuì carezze e complimenti, come era solito fare. Elena si accorse di quanto l'uomo fosse invecchiato e ingrigitto, senza tuttavia perdere l'aria un po' smarrita di ragazzo impreparato alla vita. Si sentì stringere il cuore, ma evitò di avvicinarsi a lui.

Assistette, dal corridoio, al pasto serale della sua famiglia: i miagolii impazienti delle gatte, i loro gridolini di gioia e il rumore delle piccole mascelle all'opera. Anche l'uomo sedette a mangiare, difendendosi malamente e senza convinzione dagli attacchi che le due bestiole portavano ai bocconi migliori del suo piatto.

Assistette poi ai preparativi per la notte, con la pulizia della lettiera e il controllo meticoloso di porte, finestre e gas. Mentre le gatte si sfrenavano in corse e litigi lungo il corridoio, l'uomo fece e ricevette alcune telefonate. Elena cercò di capire con chi parlasse, ma non riconobbe nessuna voce nota. Quando l'uomo si chinò, intento, su un quaderno e prese a scrivere fitto fitto con la sua bella grafia rotonda, Elena distolse gli occhi, non voleva spiarlo, non lo aveva mai fatto. Ma quando, lungamente insonne, l'uomo rimase a leggere fino a molto tardi, lei cercò di capire di che libro si trattasse, e con orrore comprese che anche le parole scritte ormai le erano vietate, e non sapeva più decifrarle. L'uomo andò a letto - una gatta appollaiata ai suoi piedi, l'altra sulla poltrona vicina - ed Elena rimase dietro la porta, incerta sul da farsi. Grande era il desiderio di raggiungerlo, per un'ultima notte di pace. Poteva forse stendersi accanto a lui, accanto ai gatti, e guardarli dormire, e saziarsi di quella vista e di quella compagnia.

Timidamente si accostò al letto e sedette su uno degli angoli. Ma tanto bastò a impaurire la gatta nera che, di nuovo, si svegliò di soprassalto e schizzò via, soffiando. L'uomo, tuttora insonne, balzò a sedere sul letto e cercò freneticamente l'interruttore. Elena lo vide livido, impaurito, la fronte imperlata di sudore. Tremava e faceva gesti come per allontanare da sé qualcosa, un peso insopportabile, un'angoscia. Lei comprese, e si allontanò.

Dalla stanza vicina, ascoltò il respiro dell'uomo farsi più regolare, spianarsi nel sonno finalmente raggiunto. Per Elena, invece, non c'era più sonno, né riposo. La notte trascorse così e, ad ogni ora che passava, Elena sentiva di perdere qualcosa di quello che era stato suo. Presto si accorse di non udire più il respiro del suo amore, di non vedere più i contorni delle cose. Presto non ricordò quasi più nulla di sé. Vide la luce - quella sì - e la seguì d'istinto. Fuori era tornata la primavera e Milano si svegliava stupita di tanto colore. Elena volò fuori dalla finestra, e fu lei stessa un raggio di luce.

# Là, dove si radica la parola

di Elia Malagò

*Ho incontrato Elia Malagò, scrittrice, poetessa, a un seminario che si è tenuto a Mantova nel gennaio 1994, organizzato dalle donne del "Gruppo 7", e che aveva come tema di discussione "Il gioco del silenzio e della parola nell'esperienza di relazione delle donne". Poco tempo dopo ho ricevuto una sua lettera che continuava quel dibattito e che si presentava come scrittura "privato-pubblica". Perciò ho chiesto a Elia di poterla pubblicare su "Lapis", riservandomi, in un secondo tempo ed eventualmente insieme ad altre collaboratrici, lettrici della rivista, di riprenderne gli interrogativi e le sollecitazioni a guardare più a fondo nel retroterra di sogni e di memoria personale, da cui muovono la parola e la scrittura.*

*Elia Malagò ha pubblicato poesie, racconti, romanzi, monografie. Tra i suoi scritti: Le cadenze della memoria, Signorili 1983 (monografia); pita pitela, Forum/Quinta Generazione 1985 (poesie); maree, Forum/Quinta Generazione 1986 (poesie); L'ombra ripresa, Premio Tigullio, Marco Sabatelli editore, Savona, 1988 (romanzo autobiografico).*

(Lea Melandri)

**C**ara Lea, nel seminario di Mantova hai risposto ai miei quesiti: la malinconia è femminile, la nostalgia è maschile, in premessa; se il mio sogno d'amore è nostalgico, è perché non ho risolto la mia questione femminile; c'è una/la radice della parola. E là, dove si radica, lo fa sessuandosi. Prima ancora di ragionarci, ribatto e pongo la questione: ma le parole sono sessuate? Sono la nostra sessualità? O siamo noi a possedere (avere o stabilire) il sesso delle parole? Quando mi rispondi che, attraverso l'analisi, sai che il tuo sogno d'amore era maschile e lì hai provato il sentimento della nostalgia, tu sostieni che la regressione - il rientrare/congiungersi con l'utero materno - è un sogno delirante del maschile attraverso il pene. Perché non distingui tra il rientrare e il congiungersi? E indifferente? Poiché il mio desiderio primario è quello di rientrare in quel brodo primordiale, perché là riconosco la

radice e la condizione della mia felicità e vivo l'avventura della parola e della scrittura in questi termini, so di essere nel sogno d'amore di cui parli. Per cui, seguendo il tuo percorso, la parola-scrittura sarebbe non più il senso stesso della avventura dello scrivere, ma il mio pene-strumento. Insomma: la tua risposta è relativa al tuo sogno d'amore e mi lascia "libera", o stabilisce una "norma" e, come tale, si pone come assoluta?

Riprendo il filo del mio percorso, tutto relativo e personale, ma anche lungamente pensato e sofferto, nei punti che mi pare di poter sintetizzare:

1. quando scrivo, non mi porto dentro sopra fuori la coscienza della mia sessualità. Io mi sono (sola e onnipotente, madre/padre, semino e mi genero indifferenziata) e soltanto con e per questa consapevolezza smotto il magma della radice. Intendo, della parola. Non di uso e non di intrattenimento. Le mie intenzioni sono letterarie;

2. quello che porto a valle non lo conosco per intero e a fondo. Come un cieco o un lampadoforo, porto ma vedo male e confusamente. Pure, o forse per questo, accetto di sapere dopo. Le critiche hanno luogo e legittimità sempre e soltanto sul piano letterario. Il resto, ma dovrei dire tutto, non mi riguarda più come persona. Non accetto altra lettura. In ogni caso, quando arriva il giudizio, mi sento altrove;

3. so di stare e smottare tra e nelle sabbie mobili. Il movimento della scrittura viene dalla *nostalgia* - ne riconosco mozioni e latitudine -; vivo il mio delirante moto e desiderio desiderante con consapevolezza;

4. quando sento di vivere lo stato e la condizione della malinconia, le scansioni sono ben altre. Sono depressa, nel senso clinico del termine. Quando comincia invece il moto di ritorno doloroso non sento né l'angoscia, né la follia e

5. quando scrivo *sono in* quel movimento nostalgico. Tra una depressione e l'altra vivo la poiesis, so di agire. Dovrei dire che la depressione è la mia condizione "naturale" da anni, pur sapendola la mia malattia. La scrittura è l'interruzione di quella condizione, dunque non è "naturale". A dire il vero, considero naturale anche questa remissione e scrivo negli intervalli. Talvolta quasi automaticamente, riconoscendone stadi e modalità.

È qui che mi è giunto il tuo suggerimento discreto: hai risolto con te stessa la questione della tua femminilità? Una domanda di piombo, Lea. Non posso che lasciar precipitare la risposta.

Altrettanto di piombo. No. E non ho nessuna intenzione di farlo. Non ho gli strumenti, né l'energia. Anche li avessi, mi manca il desiderio (e mi ostino, nemica di Freud o soltanto amica di me stessa, a conservare lo stato in cui mi trovo). Ma mi pare una questione privata, rispetto alla scelta di scrivere, che è invece pubblica: i miei movimenti, quelli agiti, portano alla scrittura e lì mi voglio misurare ed essere pubblica. L'altra dimensione la pretendo per me.

Qui e ora, mentre traccio e difendo il confine tra pubblico e privato, apro, smentendomi con questa lettera semi-pubblica, prospettive di corridoi e cunicoli che dal pubblico consentono di irrompere nel privato. So bene di autorizzarti all'incursione e alla pirateria, scoprendo le mie contraddizioni e le mie ambiguità. Ma è una decisione mia. Come dire: quello che sta accadendo è consapevole, sono presente e interagisco. Si stabilisce una complicità, non un atto gratuito e proditorio. Perché lo faccio? Forse perché non so essere compagna di strada che in questo modo, perché non so avere altro che questo tempo e questo coraggio, rispetto alla questione femminile. E mi pare che abbia un senso farlo, se ci consente di entrare nel sottobosco insieme a cercare erbe dimenticate o sconosciute.

Allora, la mia femminilità. Difficile dire come mi vivano gli altri e come viva io. Per quanto mi pare di capire, sono vissuta come una donna "diversa" per gli uomini, che quasi sempre mi associano, generosamente, per un riconoscimento della intelligenza. Ho amici fraterni e fedeli, o nemici durissimi che mi strappano alla regola canonica del ghetto sessuale e mi riconoscono un diritto di cittadinanza, benché sia una donna, per i "meriti" guadagnati sul campo. Ovviamente, la mia sessualità diviene un fatto puramente nominale: godo dei privilegi ma in una condizione di "intoccabile", proprio per la diversità. "Diversa" anche per le donne che, quando sono generose, mi attribuiscono la straordinarietà e, quando non lo sono, mi ritengono impossibile. Le definizioni sono ondivaghe, a seconda delle situazioni e delle esigenze. Tutto sommato, ho problemi di relazioni femminili. Perlomeno nel maschile prevale il riconoscimento della similarità. Nel femminile, invece, prevale la mia *differenza*, che quasi mai accetto, con il risultato di avere rapporti spesso difficili e problematici. È in queste relazioni che rispondo con un silenzio ostinato e ostentato, tutto sofferto e taciuto. Mi pare che il più delle volte venga recepito solo come una assenza mia esibita, non come un dolore e una mancanza di e per entrambe. Talvolta, le incomprensioni diventano tanto profonde e importanti da non consentire la relazione. Come mi vivo io. Credo di essere rimasta in una condizione adolescenziale di cui, se nessuno la evidenzia o la contesta, ho una immagine positiva. Non mi sembra né regressiva né annichilita, insomma. Come dire: la maturità mi è

impossibile, ma non la cerco nemmeno. Perché non dovrei vivermi così? Chi e di cosa privo? Il mio corpo? Non ho "socializzato" con quasi nulla del mio corpo, ma non lo vivo drammaticamente. Non ne parlo.

Da bambina pensavo che la mia vocazione fosse l'arte. Non ridere, già ironizzo da sola. Senza scegliere, per molto tempo mi sono sentita il sacro fuoco dell'arte. "Artista" mi dicevo, della voce, del gesto e della parola. Non sapevo ancora e mi piacevano le tre possibilità aperte. Nei momenti di delirio acuto scrivevo romanze che mi cantavo-recitavo allo specchio, commuovendomi fino alle lacrime. Indifferentemente entravo e uscivo dal maschile-femminile, né trovavo una sola ragione per scegliere un ruolo-sesso, privandomi dell'altro.

Nella mia *impossibile maturità* ancora adesso mi pare "normale" o comunque nella "natura" di me. I primi racconti, realistici e legati al paese, pubblicati nel '68, sono in prima persona, al maschile e al femminile. Non ricordo maggiore o minore adesione al personaggio. Entravo e basta. La mia vita privata è stata molto semplice e privata. Anche povera. Ma sono vicende soltanto mie.

Gli incontri, alcuni almeno, sono stati laceranti. Non ho mai distinto tra l'amore e l'amicizia; l'incontro mi ha invaso. Anche devastato.

Forse la differenza è che in amore a fuggire sono io, per incredulità; nell'amicizia sono gli altri, per la mia intransigenza. E se avessi incontrato l'amore amico o l'amicizia amorosa? Ma non li ho incontrati. Del resto, di incontri ne ho fatti davvero pochi e in questo almeno mi ritengo fortunata.

Sono reticente di nuovo, convengo. Ma non avrei molto da aggiungere. In ogni caso la reticenza è una condizione che vivo. Per rigidità dell'educazione, moralismo vetero comunista a cui si è aggiunta una visione luterana (al mio paese c'è una comunità valdese, che ho frequentato. I miei, comunisti e atei, per simpatia nei confronti delle minoranze, hanno guardato più alla piccola comunità dei diversi che alla grande degli uguali.) Non so nemmeno se sia proprio così o per questo. Di fatto, sono sempre stata libera. E sola, con le mie contraddizioni. Con le mie passionalità profonde, con una radicalità totale e irrinunciabile, celate dal rigore della freddezza. Il risultato?

Difficile dire, collegare, spiegare e far discendere. Ma so che non può essere marginale che nel

'71 mi sia laureata con una tesi sul mito. Riconosco con le contraddizioni e le sospensioni tante censure e anche tante rimozioni. Poi non so distribuire responsabilità e cambierebbe nulla: scelte e grumi non sciolti mi appartengono e me li riconosco. Adesso non so chi sono, come non lo sapevo prima. Consapevole ora come allora. I nodi rimangono. Ma mi pare di convivervi.

Come dire: mi sono adattata e abituata a me. E potrebbe essere un risultato non marginale.

Per questo, quando sento definizioni, certezze e differenze in scansione marcata, divento sospettosa. Mi irrita perché mi stanno strette, perché mi pare ci sia dell'altro. Che possa esserci e vada rispettato. Fedeltà alla e per la minoranza? Il vezzo dell'infanzia?

Davanti ad una definizione avverto un gesto di censura e rimozione, che mi nega il diritto di esserci. E di restarci. Non so nemmeno se sia questo il nervo scoperto che hai toccato. Sicuramente la tua è stata una vera e propria irruzione nel mio *ordine* disordinato, nella mia follia che difendo nella sua lucidità. Perché è lì che ci siamo incontrate/scontrate, nel recinto *nominale*. I nomi e le definizioni sono i fondamenti. Maschio femmina androgino. Ma come si fa a scegliere? Stabilire capire e infilarsi lì piuttosto che altrove?

Accetto la definizione del tuo sogno d'amore, ma sostengo anche che sia possibile il sogno di qualcun altro che non ha certezze sul maschile/femminile. E apro con la serie degli interrogativi provocatori, ma non retorici: è così importante stabilire la sessualità dei nostri sogni? Che ne è di chi non si sessua? e di chi si ritaglia la vita in una astinenza o in una castità? e di chi sceglie il silenzio e lo vive?

E concludo, riprendendo il tuo assunto: la malinconia si radica nel femminile. Osservo che tutti gli esempi provengono dall'arte antica e moderna, espressa soltanto da maschi. Era dunque il femminile a parlare nel Tasso, in Leopardi o in Baudelaire? Sarei d'accordo, ma a questo punto riapriamo tutte le categorie e riscriviamo la storia dell'arte e della poesia. Forse, saremmo pronti. E sarebbe un lavoro straordinario.

La nostalgia è maschile, sostieni. E ancora una questione nominale? È maschile perché l'origine del termine discende dai soldati svizzeri? E come dovrei leggere la nostalgia di Demetra-Proserpina? La *Kore* non è forse la nostalgia del corpo-luogo della madre? Non è quel mito il luogo stesso di una insanabile ferita-cicatrice? Il movimento della nostalgia non è tutto inscritto e per sempre in quel mito? C'è altro mito e sentimento dell'origine e movimento più

femminili di questo? Il mito fondante, origine e regola. Propongo di ricominciare da qui, Lea.  
Riprendere dall'inizio.

*Mantova, 23 giugno 1994*

# "Un bambino coi boccoli"

di Maddalena Gasparini

**A** mia memoria l'ultima volta che una donna citò i movimenti fetali come sintomo di gravidanza fu circa 20 anni fa, in occasione della campagna per la legalizzazione dell'aborto in Italia: quello era il limite "naturale" oltre il quale quella donna non avrebbe potuto interrompere volontariamente la gravidanza. Ero incinta allora e volentieri mi portavo in giro la pancia per le assemblee del movimento. Fui subito d'accordo con lei. Da allora è trascorsa una generazione, nel corso della quale "nuove tecniche e forme di espressione hanno completamente mutato il modo di concepire e di vivere la gravidanza. Nel giro di pochi anni infatti, il *bambino* è diventato un *feto*, la *donna* incinta un *sistema di approvvigionamento*, il nascituro *una vita* e la vita un *valore cattolico-laico*, quindi onnicomprensivo". Così Barbara Duden, storica, studiosa di storia del corpo femminile, interessata "a capire che cosa in altri tempi veniva percepito come cuore, ventre o polpaccio, come gioia, desiderio, dolore o nostalgia nella carne delle donne" introduce il testo (1) che mi ha dato l'occasione di rievocare quella particolare esperienza del corpo in cui quello che fino ad allora avevo considerato parte del mio corpo cominciava a manifestare la sua autonomia. La figlia che portavo in grembo, di cui sapevo da almeno 4 mesi, era diventata visibile non con gli occhi della tecnologia (l'ecografia non era ancora una prescrizione di massa) ma allo sguardo dell'attesa. Era già conoscenza diffusa quale fosse l'aspetto di un embrione di 4 settimane o di un feto di 4 mesi di gestazione e che i movimenti avevano inizio prima che si potesse percepirli. Ma probabilmente mi portavo ancora nella mente il bambino coi boccoli che l'iconografia quattrocentesca racchiudeva in un'anfora rovesciata: l'attesa e la speranza, la fantasia dell'altro da me riposavano in quell'immagine che forse proprio per non essere "vera" non presentava soluzioni di continuità con quanto sentivo avvenire nel mio corpo. Anche per me, mia figlia cominciò ad esistere quando la sentii muoversi. Eppure sapevo di essere incinta. Sapevo che aveva l'aspetto di un feto di 4 mesi, ma per me era già un neonato "compiuto". La società

dell'immagine, coi suoi feti che ci guardano da giornali e cartelloni pubblicitari, doveva ancora arrivare.

"Per millenni, la presenza del nascituro è stata determinata dalla denuncia da parte della donna di questo movimento interno... A partire da quel momento la donna era considerata incinta". Non è passato molto tempo, forse un paio di secoli, da quando l'unica depositaria di questa conoscenza "attraverso un'affermazione circa il proprio corpo" era la donna, non la medicina con le sue analisi e i suoi strumenti, non il legislatore con le sue norme. L'esperienza della gravidanza è stata sottratta alla sfera della percezione privata, singola e dell'apprendimento attraverso essa delle sue tappe evolutive, ed esposta a un occhio anonimo e giudicante. "Come hanno potuto le donne accettare che questa loro esperienza fosse resa pubblica? Com'è accaduto che l'esperienza del grembo sia stata oggettivata in modo tanto brutale e spudorato?".

C'è una storia del corpo femminile: "storia della superficie, dello sguardo medico, religioso, artistico - sia femminile sia maschile - sulla carne... e storia del sentire e del vedere all'interno, ovvero la storia dell'esperienza nell'oscurità sotto la pelle". Nel corso del tempo la sensibilità tattile, la percezione dell'interno del corpo lascia il posto alla percezione visiva; l'embrione annidato nel grembo femminile e che in un tempo storico non così remoto non poteva esserne disgiunto, diventa un fatto biologico indipendente grazie a "quella fede scientifica che riduce le esperienze corporee a fatti biologici". E c'è la Storia, delle scienze, della medicina, delle leggi, dove il corpo (non solo femminile) perde la sua consistenza reale, contingente e si fa oggetto. È un capovolgimento totale, eppure impercettibile; chiede di essere svelato nelle storie individuali come nella Storia. A termine di gravidanza conservavo intatto il mio corpo, salvo la pancia; mi divertiva allora girarmi di profilo ai richiami di quelli che si chiamavano ancora "pappagalli". Lo sguardo maschile, cui già avevo indugiato, si abbassava imbarazzato alla vista del ventre, si ritirava dal mio corpo di donna: ero meno desiderabile perché incinta? Intimorivo? Allo sguardo altrui domandiamo visibilità dei nostri corpi reali e otteniamo reminiscenza di forme immaginarie, immutabili e insieme evanescenti; o negazione. Foto, video, atlanti e dispense sigillate nei giornali per la famiglia narrano per immagini la nascita: non dall'accoppiamento, non dal corpo materno, ma da quel grappolino di cellule che i biologi chiamano *morula*. Il corpo gravido viene rimosso, il suo sesso sepolto.

"Un oggetto con quattro moncherini e una testa sproporzionata galleggiava al centro di un

pallone del diametro di 17 metri sospeso sulla folla che nell'aprile 88 si era riunita sul prato tra la Casa Bianca e l'Obelisco di Washington. Oratore ufficiale della manifestazione era il vicepresidente degli Stati Uniti, Dan Quayle. I giornali avevano pubblicato la fotografia in prima pagina. Nessun americano dubitava che la gigantesca bolla nel cielo rappresentasse un feto... La madre si è volatilizzata riducendosi a una bolla trasparente." L'immagine del feto ripetuta, venduta alla pubblicità (delle automobili come della scienza) ha forzato una presa di distanza con quanto avviene nel e nel corpo, l'estraniamento del corpo della donna a sé medesima, ridotta a "sistema di approvvigionamento del feto", suscettibile di esproprio, affitto, vendita. La pubblica visibilità del feto cela definitivamente alla vista il corpo femminile nel momento in cui si mostra e rivendica la sua potenza.

Un tempo i sintomi della gravidanza erano insoliti, almeno dal nostro punto di vista: "una sente pulsare una vena del collo, un'altra ha il raffreddore, alla moglie di un ciabattino il sangue va nella parte sinistra della testa". L'assenza delle mestruazioni, le nausee del primo trimestre, il gonfiore del seno non sono citate nelle storie mediche di 200 anni fa. "Ogni donna riconosce il proprio segno". Le donne nascondevano i sintomi più comuni? Solo ai primi sobbalzi nel ventre erano certe della gravidanza. Tenevano il silenzio per quattro, cinque mesi dopo il concepimento, aspettavano. Rendevano cieco lo sguardo che si posava su di loro. "Il medico si limita ad ascoltare le donne, non le tocca quasi...Ciò che la malata porta dal medico non è un corpo che vuole essere esaminato, che vuole essere palpato, bensì una storia divenuta carne nella donna". La storia del corpo femminile si nasconde nelle pieghe degli ampi vestiti come nelle scrupolose note di un medico di tanto tempo fa.

Il corpo celato, la gravidanza dissimulata, le donne si concedevano un tempo per riflettere e per scegliere. "Con la generazione di Ploucquet (medico legale del primo 800) ha inizio il tentativo di fare del feto... un fatto pubblicamente attestato... i medici cominciano a palpare il corpo della donna incinta... scoprire le gravidanze è uno dei compiti dei medici." Alla classe medica, depositaria della conoscenza del corpo femminile, presto si affiancò la norma giuridica. L'esperienza corporea era divenuta oggetto: di definizione, limiti, controlli. Il superamento dei confini stabiliti viene punito.

Lei di preferenza si muoveva quando mi fermavo: interrompevo il lavoro domestico o lo studio o la militanza politica; mi sdraiavo, volevo riposare, prendere tempo. Ma se mi mettevo ad ascoltare, capitava di aspettare a lungo un suo cenno. Vent'anni fa non sapevo quanto la

schermaglia prefigurasse la relazione a venire, la fatica e la ricerca del distacco: insostenibile presenza, assenza angosciata. Sciacquettio, silenzio, increspatura, solletico: nelle mie fantasie o con la mia insofferenza diventava altro da me, attraverso me. Accovacciata nel silenzio del mio corpo iniziava la separazione. O ero io? Dovevamo separarci per diventare reciprocamente visibili. Il percorso iniziava da lì, e allora non sapevo che riguardava ambedue.

"La pelle ha cessato di costituire un confine. Invano cerchiamo il luogo dove si trova il muro che separava interno ed esterno". Abbagliati dalla tecnologia che pretende di mostrare non solo l'infinitamente piccolo, ma anche l'infinitamente oscuro, le immagini ci vengono restituite cariche dei sogni (o incubi) e delle fantasie di chi le commenta. Appaiono desuete le illustrazioni degli atlanti di anatomia, dei tempi in cui la violazione dei confini era rinviata a dopo la morte. E già un illustratore del '700 tuttavia poteva notare come l'immagine, rispetto alla parola che descrive, "offre un linguaggio universale... ha un maggiore potere di penetrazione". Ma non sempre gli occhi vedono, se ancora un secolo più tardi un anatomista che ha l'opportunità di esaminare al microscopio un piccolo embrione, alla vista di quella figura con una testa più grande del corpo e gli arti monchi, ritiene di trovarsi di fronte al risultato di una deformità o del processo di putrefazione. "Nonostante la raffinata arte della dissezione, lo spirito critico d'osservazione e la disciplinata collaborazione del disegnatore, vi era un oggetto che si lasciava guardare solo con gli occhi della tradizione: il contenuto dell'utero della donna incinta". Un filtro si interponeva tra l'occhio maschile e quella fragile inattesa figurina. Nel periodo in cui l'evoluzione della medicina fa intravedere la possibilità di aumentare a dismisura il controllo sul corpo femminile, "vedere" che nell'utero non avviene la crescita di un uomo minuscolo ma il passaggio, la trasformazione, intimorisce l'osservatore al punto di renderlo cieco.

Oggi tocca a noi vedere attraverso un filtro. "La tecnica (l'ecografia) è strutturata in modo tale da consentire alla donna di guardare, o presumere di guardare, nel proprio ventre insieme al medico... Attraverso la macchina il proprio interno svelato getta un'ombra sul futuro". Per vedere, ci mostriamo. "Prima le mani dell'ostetrico, poi lo stetoscopio, poi i raggi X e oggi l'apparecchio ecografico hanno occupato passo dopo passo l'interno del corpo della donna, esponendolo a uno sguardo pubblico". Il corpo gravido, quasi una vetrina, sfuma mentre pubblicamente mostra il suo "contenuto". Concluderà il suo percorso come numero di un letto d'ospedale, spesso privo dell'assistenza e del sostegno che si garantirebbe al mal di pancia.

Una gigantesca ostetrica, in piedi su uno sgabello, concluse la mia gravidanza premendo col suo peso e la sua forza sulla mia pancia per "favorire" la nascita di Sabina, mentre una flebo di ossitocina accelerava le contrazioni uterine, amplificando il dolore e relegando la mia partecipazione a un atto di buona volontà. Ma era luna piena, i parti sarebbero stati numerosi (e tutti di femmine, diceva mio padre, e aveva ragione) e la sala parto era disponibile per mezz'ora o poco più. Alla luce di una lampada da camera operatoria "la tecnica divoratrice di spazio e tempo" aveva accelerato il processo della nostra separazione: a mezz'ora dalla nascita Sabina mi fu presentata vestita, lavata e pettinata. Io ero felice di abbracciarla; lei, mi sembrò, stupita.

Nella storia del corpo femminile, in fragile equilibrio fra lo svilimento e l'esaltazione, mi piacerebbe cogliere non solo i segni del processo di espropriazione, che nella storia della gravidanza giunge al paradosso di cancellare il legame del feto col corpo che ne rende possibile l'esistenza, ma anche quelli della resistenza. Nei racconti di maternità dove il tempo della tecnologia si annulla o nelle esperienze di parto in casa, nel lavoro di gruppi di donne e ostetriche che da almeno dieci anni si muovono per una cultura della nascita rispettosa dei corpi, si può cogliere il desiderio di colmare la distanza fra l'oggettivazione di un'esperienza che quasi di necessità si affida alla medicina alla tecnologia all'assistenza sociale e una soggettività, compressa e incerta dove convivono un corpo di donna e un corpo di figlia o di figlio.

#### **Nota**

(1) Barbara. Duden, *Il corpo della donna come luogo pubblico*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994.

Tutte le citazioni fra virgolette sono tratte da questo testo.

PROSCENIO

# Louise Nevelson, “architetto dell'ombra”

Testi di Louise Nevelson

*a cura di Maria Nadotti*

**L**ouise Nevelson (1900-1988) nasce a Kiev, in Russia. La sua famiglia, ebrea osservante, è costretta molto presto a lasciare la terra d'origine e a cercare fortuna negli Stati Uniti. Il primo a partire, nel 1902, è il padre, Isaac Berliawsky, che una volta in America trova lavoro come taglialegna e poi come falegname ("il legno", dirà a distanza di anni la scultrice Nevelson, "mi è familiare, appartiene alla mia storia d'infanzia"). La famiglia lo raggiunge nel 1905. Quella separazione precoce e dilatata nel tempo, penosamente vissuta come abbandono, è per Louise un trauma non rimarginabile, che struttura dentro di lei un'inclinazione persistente alla depressione. Per sei mesi la bambina si rifiuta di parlare, come le capiterà poi varie volte nel corso della vita in episodi di depressione acuta e paralizzante, veri e propri ritiri nel dolore da cui sembra liberarla solo la pratica artistica. Sposatasi a vent'anni con il newyorkese Charles Nevelson, Louise ha quasi subito un figlio. Amato e temuto insieme, minaccia alla libertà e compimento, il bambino verrà spesso affidato alla famiglia d'origine, mentre la madre si dedica a una ricerca artistica inizialmente assai eclettica. Studia danza, canto, recitazione. per poi approdare, nel '29, alle arti visive, a cui da allora si dedica a tempo pieno, pur continuando fino agli anni Cinquanta a prendere lezioni di danza moderna. Iscritta all'Art Students League, è in questo periodo che Nevelson incontra il cubismo di Picasso e di Hans Hoffman e se ne innamora. "Tutti parlavano di questo grande maestro che in Germania insegnava le sottigliezze del cubismo. Seppi così che dovevo andare in Europa". L'Europa, i corsi in Germania, i viaggi in Francia e in Italia, Vienna si concludono nel '32 - come scrive Pandora Tabatabai Asbaghi (1) - perché "i rimorsi e il peso della separazione le fanno decidere di ritornare dal figlio."

Pendolarismo che attraversa la sua intera vicenda personale e artistica, segnata da una serie di intermittenze o di oscillazioni, nonché da lunghi periodi improduttivi alternati a anni di intensa creatività. È probabile che, al di là dei consueti sbarramenti che il mondo dell'arte pone alle donne, questa sempre contraddittoria e problematica identificazione con il mestiere d'artista spieghi l'incredibile ritardo con cui critica e mercato danno a Nevelson riconoscimento pieno e definitivo. Esclusa per anni dal circuito delle grandi mostre e delle gallerie più affluenti - bisognerà attendere gli anni sessanta, la partecipazione alla Biennale di Venezia nel '62 e il contratto con la Pace Gallery di New York nel '64 -, negli anni Cinquanta l'artista, oberata da continui problemi finanziari e spesso costretta a ricorrere all'aiuto della famiglia, rafforza la sua amicizia e la sua solidarietà con le altre artiste che avevano tentato di organizzarsi e di rendersi, collettivamente, visibili. Nel '52 viene eletta alla National Association of Women. Anche se il corpus di opere da lei fino ad allora realizzate è imponente, si può affermare che il successo pieno arrivi solo a metà degli anni Sessanta, con le mostre presso la Pace e poi, via via, nei Musei più importanti degli Stati Uniti e d'Europa. Scultrice del legno, a cui approda dopo sperimentazioni con il gesso, la creta, il metallo, e a cui alterna periodi in cui si misura con il plexiglas, il vetro, la gomma, nelle sue opere quasi sempre assemblate, brulicanti, visionarie e ossessive insieme, rigorosamente monocromatiche (il nero o il bianco oppure le rare, preziosissime, misteriose, opere color oro), Nevelson sembra teorizzare un rapporto "morbido" o "debole" con la materia.

La sua non è l'opera di chi incide, taglia, modella secondo un progetto di asservimento e dominio della materia totalmente sbilanciato a favore del soggetto/artista, del creatore. E piuttosto l'opera di chi rinviene, combina, recupera, tenta coniugazioni imprevedute giocando non di chirurgia, ma di accostamenti, di salvataggi. Poesia del riciclaggio sporco, agerarchico, che va a frugare tra i materiali di scarto, tra gli objects trouvés delle strade metropolitane, per dar vita a imponenti architetture dell'inconscio, a casellari ferrei e a un tempo porosi della memoria, della solitudine, della nostalgia, dell'impotenza. Invece di togliere, pratica canonica di chi fa mestiere di scultura, Nevelson "mette", sistema, incasella, componendo via via totem che sfidano la verticalità e la legge di gravità, pareti imponenti che organizzano lo spazio scomponendolo e riaggiustandolo, altari grandiosi o ironici alla transitorietà e all'eterna durata - sotto altra forma - dei prodotti umani. Nei maestosi assemblaggi di Nevelson, capaci talora di darsi misura e struttura di stanze o di fortini neppur troppo miniaturizzati, c'è un'arte sottile del gioco che inventa e reinventa e della conservazione. Ma diamo la parola all'artista che molto ha detto, nel corso del tempo, sulla sua passione per lo spazio e per il

movimento del corpo umano in relazione ad esso. Quanto segue è un piccolo collage di citazioni, tratte da Louise Nevelson, *Dawns + Dusks Taped Conversation with Diana MacKown* (Charles Scribner's Sons, New York, 1976) e riportate nel bel catalogo curato da Germano Celant (2) per la mostra tenutasi a Roma, al Palazzo delle Esposizioni, dal 28 luglio al 31 ottobre scorsi.

*Quando arrivammo (negli Stati Uniti) parlavamo un po' di russo e yiddish a casa e poi imparammo l'inglese velocemente [...] Rockland era un tipico paese yankee, di forte tradizione anglosassone protestante, e vedi, una famiglia immigrata ha un prezzo da pagare [...]. I miei genitori in questo senso erano degli emarginati. E di conseguenza lo ero anch'io. Ho scelto di essere un'emarginata e sapevo quello che facevo. Ho sempre pensato che mio padre fosse una specie di genio. È questo che mi ha dato forza. Questo non vuol dire che fossi in adorazione; sapevo esattamente come giudicarlo. E non sto dicendo questo con leggerezza, perché è troppo duro per me, troppo impegnativo [...] Non comunicavamo molto [...]. Adoravo mia madre. Era una donna brillante, e la più bella di tutte [...]. Ma sapevo che era molto infelice. Mi sentivo molto vicina a lei, perché era fuori posto, come paese, ma anche socialmente. [...] Il matrimonio l'aveva resa molto infelice. Così era fuori posto anche in amore.*

*Mi ricordo che stavo andando in biblioteca, non potevo avere più di nove anni... La bibliotecaria mi chiese cosa volevo diventare (da grande) e, naturalmente, dissi: "Io sarò un'artista ". "No", aggiunsi, "voglio diventare uno scultore, non voglio che il colore mi aiuti". Mi spaventai moltissimo e corsi a casa in lacrime. Come facevo a saperlo quando non ci avevo mai pensato in vita mia?"*

*Ho cominciato con la danza moderna nel 1930 e da allora non ho mai smesso. Sentivo che una disciplina corporea era essenziale per una creazione armoniosa e mi aiutava a risolvere problemi plastici, dato che li vedo come fatti di un 'alternanza di equilibrio e tensione.*

*Sento nelle mie opere qualcosa di assolutamente femminile. C'è qualcosa nella mentalità femminile che può salire al Cielo. La mente femminile è positiva e non è la stessa dell'uomo. Credo che ci sia qualcosa di femminile nel modo in cui lavoro [...]. Gli uomini non lavorano in questo modo, diventano troppo determinati, troppo coinvolti dal mestiere e dalla tecnica [...]. La vera forza è delicata. C'è la mia intera vita in questo, e la mia intera vita è al femminile, e lavoro da un punto di vista completamente diverso. Il mio lavoro è la creazione di una mente femminile, non c'è dubbio.*

*Quando fai le cose proprio in questo modo, le stai veramente mettendo al mondo. Sai che le hai nutrite e migliorate, le batti piano piano e le martelli, e tu sai che hai dato loro una vita definitiva, una vita spirituale che va oltre quella per cui erano state create.*

Ora nessuno, per quanto ne so, a quel tempo usava legno vecchio. Gli scultori impiegavano il cannello ossidrico. Questo in qualche modo non era quello che volevo. Il rumore e la mascheratura mi offendevano, e non mi piaceva l'esecuzione. Era troppo meccanica per me. Perché io creavo ogni secondo, con grande intensità ed energia.

Persone diverse hanno ricordi diversi. Qualcuno ha la memoria per le parole, qualcuno per le azioni - la mia sembra essere per la forma. Fondamentalmente, la mia memoria è per il legno, il quale dà un certo tipo di forma - non troppo dura e non troppo morbida. Mi sono rivolta automaticamente al legno. Volevo un materiale che fosse immediato. Il legno era la cosa con cui potevo comunicare quasi spontaneamente e raggiungere quello che cercavo. Per me, penso, sia la sostanza e la vitalità [...] quando lavoro con il legno, è molto vivo. Ha una sua vita propria. Se questo legno non fosse vivo, sarebbe polvere. Si disintegrerebbe in niente. Il fatto che è legno indica che ha un'altra vita. Ovviamente abbiamo vissuto con il legno attraverso i secoli: i mobili nelle case, i solari della case. Prima del cemento, c'era un tempo in cui i marciapiedi erano fatti in legno. Forse i miei occhi hanno la grande memoria di tanti secoli. E forse, c'è qualcosa anche, a proposito di legno, che è vicino al femminile.

Una mente creativa è vergine e proietta in un altro regno, dove noi guardiamo come se non l'avessimo mai visto. Tutti gli oggetti sono ritradotti, questa è la magia. È una traduzione e una trasformazione, tutt'e due. Quando raccolgo un pezzo per metterlo in un'opera, esso vive per e è in attesa di quell'opera. Non è che si rompa una cosa e la si metta dentro. Si tratterebbe infatti di un atto cosciente e non avrebbe vita. È per questo che raccolgo il legno vecchio che ha avuto una vita, che le automobili hanno travolto e i chiodi rovinato. Devi tagliarlo, qualche volta, devi anche romperlo, qualche volta, ma bisogna che sia fatto in un certo modo, non romperlo incoscientemente [...]. Devi metterli come [...] sono stati messi in relazione, proprio come gli esseri umani. Dove incontrarli è la nostra ricerca.

La creatività ha dato forma alla mia vita [...]. (La) qualità sottile, la riflessione, la forma, il movimento: ho imparato di più sull'arte da tutto questo che quando ero a scuola. Posso restare seduta in questa stanza per dieci anni, solo alzando gli occhi e sentendo di aver visto dei miracoli. L'edificio di fronte era un deposito di forniture scolastiche. [...] Ho visto i riflessi, ho visto spegnersi le luci e ogni tanto le luci che restavano accese. I riflessi in quelle finestre erano monumentali, enormi e ogni minuto cambiavano a seconda della luce, in un'attività senza fine. I miei sensi sono perfettamente soddisfatti da tutto questo. Non ho bisogno di niente di più. Sono estasiata da ogni cosa che guardo. È una vecchia strada piena di rattoppi ma del tipo che mi soddisfa pienamente. Cosa voglio di più? [...] Tutte queste esperienze mi aiutarono a rendermi conto che l'artista è colui che riconosce le relazioni esistenti e le isola.

*La ricerca completamente consapevole della mia vita è stata quella di un nuovo modo di vedere, di una nuova immagine, di una nuova visione. Questo non implica soltanto l'oggetto ma lo spazio tra i luoghi, le albe e i crepuscoli, il mondo oggettivo, le sfere celestiali, gli spazi tra terra e mare... Qualsiasi cosa la creatività dell'uomo possa inventare, se ne può trovare l'immagine in natura. Non possiamo vedere niente di quello di cui non siamo già a conoscenza. Internamente come esternamente.*

*Per quanto tempo. Per quanto tempo potrò resistere. Sulle piattaforme più piccole. Beati gli equilibristi e i loro spazi infiniti.*

*Ero emozionalmente coinvolta dalla guerra, da quella violenza, coinvolta nella colpa. Mike [il figlio] era in guerra, in marina mercantile. Quando andava in Egitto o in Russia in segreto, non potevano darci notizie, e a volte per sei mesi non sentivo niente da lui. Mi portava a un profondo stato di disperazione. E ricordo che i miei lavori erano neri ed era tutto rinchiuso, tutto rinchiuso. Non potevo pensare di fare un pezzo circolare. Dovevo usare velluto nero e chiudere i boxes. In altre parole, era un luogo di grande segretezza con me stessa [...] era tutto inconscio.*

*Mi innamorai del nero, conteneva tutti i colori. Non era una negazione del colore. Era un'accezione. Perché il nero racchiude tutti i colori. Il nero è il colore più aristocratico di tutti. Il solo colore aristocratico. Per me il nero è tutto. Puoi stare tranquillo e esso contiene la cosa intera. Non esiste nessun altro colore che dia questa sensazione di totalità. Di pace. Di grandezza. Di quiete. Di eccitazione. Ho visto cose che, trasformate in nero, hanno acquistato la loro giusta grandezza.*

*Dipingere qualcosa di nero o dipingerla di bianco, le fa assumere una dimensione completamente differente. Il bianco e il nero accolgono forme diverse. I toni, i pesi sono diversi. Vedi, quando realizzavo i lavori in questi colori, penso che essi fossero permeati di uno stato d'animo. E questo basta, perché fondamentalmente questo è quello che succede nelle arti visive. Le forme devono parlare, e il colore pure. [...] Mi sembra che il bianco permetta a qualcosa di piccolo di entrare. Non so se sia una sensazione... probabilmente è solo un po' più di luce. Proprio come lo si può vedere nell'universo. Il bianco è più festante. Anche le forme avevano proprio quel profilo. Il nero per me in qualche modo contiene la silhouette, l'essenza dell'universo. Ma mi sembra che i bianchi abbiano contenuto i neri con un po' più di libertà, piuttosto che essere sensazione. Ma i bianchi conducono un poco di più verso lo spazio esterno, con più libertà!*

*E poi l'ombra. L'ombra come sai, è importante quanto l'oggetto. Ora, da quando vivo con me stessa, con la maggior parte di me stessa, tutta la mia vita, mi dà degli appellativi da sola. Mi sono data il titolo di*

*'Architetto dell'ombra'. Perché? Vedi, l'ombra, come qualsiasi altra cosa sulla terra, in realtà si muove. Movimento - che è nel colore, che è nella forma, che è in quasi tutto. L'ombra sta fluttuando... e io la blocco e le dò una sostanza solida. Credo di averle dato una forma tanto forte quanto l'oggetto materiale che mi ha dato l'ombra stessa... forse più forte. Più valida. E questo mi soddisfa... che un'ombra possa avere il peso e la forma delle altre cose. La blocco e le dò un'architettura solida quanto qualsiasi altra cosa. (...) Ho dato una forma all'ombra. E ho dato una forma al riflesso. Ho usato il vetro per i riflessi e poi lo specchio. Ora sappiamo che l'ombra e il riflesso, in un certo senso, hanno una forma, ma non veramente un'architettura o una forma scultorea. Ma si può fare. Per questo mi considero un architetto dell'ombra e un architetto del riflesso.*

*L'oro è venuto dopo. [...] Ora, vedi, l'oro viene dalla terra. È come il sole, è come la luna - l'oro. C'è molto più oro in natura di quanto si creda, perché ogni giorno ci sono certi riflessi in cui i raggi del sole colpiscono e lì hai l'oro. [...] L'oro è un metallo che riflette il grande sole. E poi, quando lo metti addosso, diventa un'essenza della cosiddetta essenza dell'universo. Di conseguenza, penso che sia naturale che, nel mio caso particolare, l'oro venga dopo il nero e il bianco. Stavo veramente ritornando agli elementi. Ombra, luce, il sole, la luna. [...] Penso all'oro soprattutto in due modi. Uno è che il mondo sia risplendente. Poi penso anche che da qualche parte ci sia un altro elemento, una sua qualità materiale. [...] Voglio dire, simbolizza così tanto - il sole e la luna - che in qualche modo, mentre esce dalla terra, è già più sofisticato. L'uomo gli ha dato qualcosa in più. E non ce ne si può separare totalmente. Per esempio, possiamo invertire. Posso dire che il bianco è per il lutto e il nero per i matrimoni. Posso farlo coscientemente. Ma con l'oro no. Perché nell'istante in cui ne entri in possesso, l'oro ti domina. E lo splendore, l'abbondanza. E questa abbondanza è davvero materiale. Ritengo che l'oro esalti le forme, le arricchisca. L'ho adorato. [...] Non per questo sentivo di aver esplorato l'oro fino in fondo. La realtà è che c'era qualcosa che mi attirava verso il nero. Penso veramente che il mio tratto distintivo e ciò che amo di più in assoluto siano il buio, il crepuscolo.*

*Ho sempre pensato che le due dimensioni, la superficie piatta di un dipinto, fossero molto superiori alla scultura. Perché? Perché la pittura dà un'illusione. Sento che per questo c'è più mito e più mistero in pittura. Perché devi dare tre dimensioni a un piano che ne ha due. [...] La scultura è più fisica. In scultura abbiamo quattro lati, realtà. Tu giri intorno al lavoro e hai una realtà intera. Ma un grande pittore o un grande scultore la trascendono.*

*Credo che molto spesso la gente non comprenda il significato di spazio. Pensano che lo spazio sia qualcosa di vuoto. In realtà, nell'intelligenza e nella proiezione in questo mondo tridimensionale, lo*

*spazio gioca il ruolo più vitale nelle nostre esistenze. Il tuo concetto di quello che metti in uno spazio creerà un altro spazio. Puoi vedere una persona camminare in una stanza e dominare lo spazio. Lo spazio ha atmosfera e quello che metti al suo interno colorerà i tuoi pensieri e le tue consapevolezze. Pensare di porre oggetti in uno spazio. La loro dimensione, la forma dei pezzi e il colore. Questo è l'aspetto fisico. Ma per quanto riguarda l'essenza interna? L'atmosfera? Quando ti siedi e sei nel posto giusto [...] Ma se un oggetto è al posto giusto, questo ci porta alla grandiosità. Più ancora di questo, è la soddisfazione dell'essenza interna e questo, credo, è molto importante. Questo equivale all'armonia.*

*...Ero passata attraverso i limiti del legno, ero passata attraverso l'ombra. Avevo attraversato i limiti della luce e del riflesso. E ora ero pronta ad oltrepassare questi limiti e uscire all'aperto e lasciare che l'esterno diventasse il riflesso.*

## **Note**

(1) Germano Celant (a cura di), *Nevelson*, Ed. Charta, Milano, 1994.

(2) *Ibidem*.

Ringraziamo le Edizioni Charta di Milano, che ci hanno cortesemente messo a disposizione il materiale fotografico utilizzato in questo numero.

## S.Oggetti di legno

di Francesca Grazzini

**L**a mia vecchia zia Elena adesso è curva su se stessa e non si muove più: durante la giornata non fa nulla, proprio nulla, ad eccezione di quelle cose che sono fisiologicamente necessarie per continuare a vivere. Ed è assolutamente serena.

Ha coltivato l'arte di stare ferma e di scandire gli stessi lentissimi ritmi da quando era giovane. Da bambina io venivo inviata da lei ogni volta che le esigenze della mia numerosa famiglia lo richiedevano, e cioè spessissimo. La sua casa era immersa nell'ombra, lucida, silenziosa, ordinata, deserta. La noia ci passava giornate interminabili e continuamente proponeva la questione su quando, quando sarebbe finito tutto quel silenzio e immobilità. Un giorno, qualche mese fa, ho disegnato una poltrona con le quattro gambe a forma di scarpe con il tacco (mia zia si faceva fare le scarpe su misura per stare più comoda nei suoi non-movimenti), e i braccioli come braccia, e appoggiata alla spalliera una testa di donna. Non c'è dubbio che si trattasse della zia Elena. Più tardi, da quel disegno senza che in quel momento lo sapessi, è nata l'ispirazione per una serie di oggetti con le gambe e la testa, una *Televisione*-scatola con fattezze femminili, una grande *Dama* con la gonna-scacchiera disegnata in modo irregolare, un *Tavolino-donna* dove la gonna fa da ripiano rotondo. L'immobilità femminile mi genera un sentimento ieratico. E insieme una sensazione di noia profonda.

I primi oggetti di legno che ho costruito sono nati sul tavolo del soggiorno, tagliati con il traforo a mano, scopando via la segatura quando era ora di mangiare. Le parti più complicate le disegnavo e me le facevo fare da una segheria vicino a casa. Poi assemblavo insieme il tutto, e restavo un po' con le mani in mano a godermi la vista di quello che avevo creato. C'era in questo piacere qualcosa del godimento con il quale contemplavo il volto dei miei figli appena nati, quando ancora era molto forte la meraviglia per il fatto che fossero comparsi quasi dal

nulla. (La contemplazione è solo apparentemente uno stare fermi, in realtà è un muoversi all'interno delle proprie immagini mentali e dei pensieri. La contemplazione non è mai noiosa perché crea infinite storie interiori, intrecci e improvvisi attimi in cui l'intuizione afferra le cose e le sistema in un tutto armonico esteticamente riposante ed appagante). Uno dei miei *S. Oggetti di legno*, un "essere" colorato come quelli di Mirò e disegnato in una posa di allegra presentazione di "qualcosa" che ha in mano, ha un titolo lunghissimo: *Una donna può fare molte cose oltre ai bambini, a patto che siano altrettanto nuove e sorprendenti*. Questa necessità che ho di mettere in atto nella vita sempre cose nuove e sorprendenti mi deriva un po' dalla gran noia che ho attraversato da piccola e un po' dall'impressione forte che ho ricavato dalla nascita dei miei bambini. La parola nuovo ha radice per me nell'uovo della nascita. Inseguiamo il nuovo, il colpo di scena, nell'ambito culturale; e i riti della moda, delle prime cinematografiche, dei premi letterari, dei consumi in generale, hanno sostituito i riti legati all'apparizione del nuovo nella natura, le nascite, le semine, le fioriture, il mutare delle stagioni delle epoche passate.

Ho tirato in ballo i miei bambini anche perché se a un certo punto della mia molto altalenante attività di giornalista mi sono messa a disegnare e creare invece di scrivere è stato a cominciare dal bisogno di fermare sul foglio il volto della mia prima figlia appena nata. Dove altre ossessivamente fotografano riempiendo album su album, io disegnavo. Il volto di un bambino muta insieme a tutte le sue fattezze a un ritmo talmente veloce che il rapporto con lui è fatto di continui lutti e nuove nascite, perché dove un attimo prima pensavi di avere una figlia fatta così e così, con certe caratteristiche nel volto, un certo sorriso, un tono di voce e un modo di parlare, un attimo dopo ne trovi un'altra che un po' le somiglia e un po' non è più lei. Un'esperienza splendida e inquietante allo stesso tempo.

I molti volti che compaiono nei miei oggetti di legno derivano un po' da questa impressione, da questo bisogno a volte quasi affannoso di fermare l'oggetto dei miei desideri, di sospendere il tempo e il cambiamento che pure desidero ma che mi provoca nello stesso tempo ansia e nostalgia.

Ma un po', i molti volti della mostra, derivano da altro: ho una particolare sensibilità per i cambiamenti di espressione del viso. Soprattutto non posso sopportare il repentino cambiamento d'umore che caratterizza alcune persone, un attimo prima normali, tranquille, un attimo dopo cupe e irose. Il mutamento nelle fattezze del volto, in questi casi, la piega delle sopracciglia, le rughe, la posizione degli occhi, il fremere delle narici, e soprattutto,

soprattutto, la trasformazione della bocca. Se nella casa di mia zia vivevo la immutabilità della noia, da un certo momento in poi a casa mia ho vissuto invece l'orrore di un volto che da mite e buono la malattia aveva reso irascibile, irriconoscibile. Abbiamo creato le immagini ben distinte di Dio e del Diavolo perché la visione più insopportabile è quella del bene e del male mescolati insieme.

La bocca è un momento importante del viso. Il sorriso è un luogo fondamentale della nostra crescita. Lo specchio in cui ci sentiamo beatamente riflessi. Ho in mente i sorrisi appena accennati nelle teste di pietra di Budda visti in un museo di Parigi, ho in mente il sorriso della Gioconda quell'unica volta che sono davvero riuscita a contemplarlo in quasi solitudine prima che la folla del Louvre mi sopraffacesse. È il sorriso l'archetipo del benessere. Un luogo, ho detto, un giardino perduto, il centro da cui siamo emanati e che è divenuto imprendibile, come quello di cui parla Barrie nella prima pagina di Peter Pan, pressappoco, cito a memoria "quel sorriso sull'angolo della bocca (della madre) che non potremo cogliere mai". In una sua canzone bellissima Paolo Conte dice: "*Ho cercato per tutto il paradiso/la quota dove stava il tuo sorriso*". A quei versi ho dedicato un mio oggetto di legno in cui, su una tavola azzurra e bianca si possono appendere a piccoli chiodi piccole bocche rosse di legno, lievemente sorridenti.

Ho scolpito anche due *alberi del paradiso* e una serie di *dee madri* del paleolitico, un discorso che mi sta a cuore. L'esistenza delle dee madri prima degli dei, la conoscenza dei miti che chiariscono i modi del passaggio anche violento dall'una all'altra forma di religione (in fondo la Bibbia è la narrazione che ha lo scopo di imporre il Dio padre degli ebrei opponendolo alle divinità precedenti tra le quali uno spazio fondamentale aveva la dea), potrebbe provocare qualche pensiero in più tra chi, trasformando in fede dogmatica meravigliosi racconti, ha difficoltà ad accettare il fatto che le immagini simboliche, sacre, sono creazione della mente e del sentimento umano. Il mio discorso sulle dee madri non è volto a ricercare motivi fondanti per il potere delle donne, ma è piuttosto un discorso sulla diversa percezione del fenomeno della riproduzione nel corso del tempo. La gestazione e la nascita, nel momento in cui l'umanità si trovava ancora nella fase della ricerca e della raccolta del cibo, doveva apparire come un fatto magico legato alla potenza della donna. Ma quando la produzione di cibo con l'agricoltura e via via ogni tipo di *produzione* umana hanno preso piede, la potenza *riproduttiva* ha cominciato a perdere il suo carattere sacro e la sua importanza. Il Dio creatore si è sostituito alla Dea creatrice. Simbolicamente si è coperta di caratteri magici, e più tardi scientifici, ogni produzione di *nuovo*, come *cosa nuova* che prima non c'era e poi, attraverso un atto creativo, è

venuto alla luce. Il nuovo, come dicevo, dal campo della natura è passato a quello della cultura. È sull'angoscia competitiva per la produzione e la consumazione di ciò che è nuovo che si fonda la società evoluta. Forse oggi due eccessi si contrappongono a livello planetario: la smania produttiva delle società evolute e la smania riproduttiva del terzo mondo.

Nei miei due *Alberi del paradiso* mi sono ispirata a una lettura psicanalitica del racconto biblico sul paradiso terrestre. C'è una splendida interpretazione di Theodor Reik della Genesi la quale propone che il *mito della creazione* da parte del Dio provenga dal *rito di iniziazione* con il quale la società maschile delle tribù ebraiche si riappropriava dei "nati da donna" rigenerandoli simbolicamente. Così Dio porta Adamo in un paradiso, luogo chiuso e protetto su cui incombe l'autorità maschile, come gli adulti delle tribù, togliendoli alle madri, portavano i giovani in grotte o capanne dove il rito avveniva al riparo degli sguardi. Così Dio addormenta Adamo come gli adulti intontivano i giovani con l'uso di droghe. Così Dio toglie una costola ad Adamo come gli adulti estraevano denti ai giovani, o imponevano loro ferite (come la famosa circoncisione) affinché ci fosse spargimento di sangue come nella nascita a simulare in qualche modo la rinascita nella società degli uomini. Così alla fine Dio presenta Eva ad Adamo, come al termine del rito di iniziazione ai giovani viene portata la sposa. È significativo che il testo biblico chiami all'inizio l'uomo Adamo, da Adama che vuol dire Terra (figlio della Terra), mentre alla fine del racconto e del rito iniziatico il testo individua Adamo come Ish, cioè uomo, e chiama la donna Isha, cioè "derivata dall'uomo", come a dire "uoma" (prima di darle il nome di Eva, che significa "madre dei viventi"). Il racconto del Giardino dell'Eden è dunque un passaggio di potere simbolico, dalla donna all'uomo.

Che altro? Vorrei terminare confessando il piacere enorme che procura una mostra, *l'essere messi in mostra*, attirare gli sguardi, sentirsi al centro dell'attenzione. Ho immaginato il godimento delle cantanti, delle ballerine, delle attrici, delle conferenziere, delle donne che fanno politica e occupano posti di potere e vengono intervistate e appaiono in tivù. Di chiunque riesca in qualche modo a far convergere su di sé gli sguardi in un certo momento. Io mi ero sempre nascosta dietro i miei articoli, parlare in mezzo alla gente (nemmeno di fronte) mi ha sempre procurato batticuori da incubo. Non nascondermi, "mostrarmi", appunto, è stata un'avventura quasi esaltante. Ora nel piccolo della mia risibile esperienza posso intuire l'ubriacatura a cui porta l'uscire dall'ombra, il diventare celebri all'improvviso. La vita dovrebbe essere una misurata altalena di vuoti e di pieni. E, quanto è facile scriverlo, è altrettanto difficile che lo sia.

PROSCENIO

# Il giardino dell'Eden del cinema messicano

Conversazione con María e Beatriz Novaro

di Maria Nadotti

Venezia. Settembre 1994. La cinquantunesima Mostra del Cinema ci ha inondati di lacrime e sangue, proponendosi come una sorta di radiografia del corpo metastatizzato del nostro pianeta. Guerre, guerre civili, migrazioni forzate, mafiosi regolamenti di conti, stupri, figli che uccidono i genitori, padri che uccidono i figli, mogli massacrate dai mariti, giovani ammazzati da amici e sconosciuti, bambini ladri e assassini, delitti seriali. Se non ci fosse stata Hollywood con i suoi edificanti filmmoni a lieto fine alla *Forrest Gump* o New York con l'esilarante commedia d'epoca di Woody Allen, la selezione veneziana di quest'anno avrebbe confermato che siamo in piena fine del mondo. Pietà, innocenza e solidarietà sono morte e i primi a farne le spese sono i più deboli. Le donne che, quando non del tutto rimosse, vengono trattate da oggetti di scarto o al più di consumo. Ma anche i bambini, i poveri, i vecchi, gli Altri in generale, intendendo per Altro tutto ciò che non è bianco, maschio, ricco e occidentale.

Si sono visti film bellissimi (da *Lamerica* di Amelio a *Once Were Warriors* di Lee Tamahori) e film molto brutti (*Il branco* di Marco Risi), ma l'atmosfera era quella: la fine millennio prospettataci dal cinema è da apocalisse e somiglia in modo inquietante alle cronache quotidiane. La nave senza approdo possibile degli albanesi di Amelio non è diversa dalle scialuppe di fortuna dei cubani in fuga verso gli Stati Uniti, dai pescherecci nordafricani che nel buio fanno rotta per Lampedusa o Pantelleria scambiate per il continente, dai carri merci che cercano di bucare la frontiera tra Messico e California. La somiglianza non nasce tanto dalle attese e dalle motivazioni di chi aspira a lasciare la terra d'origine, quanto dalle modalità disperate e feroci della fuga e dalla reazione che attende, in ogni parte del mondo, chi riesce a arrivare. I bambini

e gli adolescenti assassini e suicidi di tanto cinema altro non sono che lo specchio appannato di troppe storie familiari, non solo nostrane. Storie che parlano di una società di adulti che non ha saputo curarsi dei piccoli e li ha trasformati in mostri o in vittime. Per poterli, al riparo dello schermo della paura, eliminare senza eccessivi sensi di colpa. Oppure piangere, affondando l'irresponsabilità nel dolore.

Ci sarebbe molto da ragionare sulla funzione svolta da questa cinematografia, al meglio consapevole e a suo modo militante e al peggio voyeuristica, nel rivelare o occultare i meccanismi che regolano la convivenza sociale di questi anni. Alla messicana Maria Novaro (suo il delizioso *Danzón* del 1991), autrice di una delle poche opere "ottimiste" di quest'anno, *El jardín del Edén*, e a sua sorella Beatriz, co-sceneggiatrice del film, abbiamo rivolto una serie di domande sul cinema, sull'attualità messicana, sui ruoli e i linguaggi a disposizione delle donne che fanno lavoro artistico.

*Maria Nadotti: El Jardín del Edén, un film sulla frontiera fisica e metaforica che separa e insieme mette in contatto Messico e Stati Uniti, rappresenta una novità o una continuità rispetto ai vostri film precedenti, da Lola e Azul Celeste a Danzón?*

*María Novaro:* La struttura è nuova. In questo film infatti raccontiamo molte storie che si intrecciano e mescolano tra loro, mentre in passato ogni film era il ritratto di una singola donna. Siamo passate insomma a una sorta di tessitura narrativa, di racconto a più voci. A cose fatte, posso dire di aver sperimentato una sensazione di difficoltà, di impossibilità a andare a fondo come le altre volte. C'è, però, anche un'assoluta continuità e è nella nostra maniera di guardare e raccontare le cose. Un'altra novità è che in questo film, per la prima volta, ci sono dei personaggi maschili. Accanto alle figure di madri e di figlie che sono state finora il fuoco dei miei lavori, c'è un personaggio maschile molto centrale. A questo proposito, confesso la mia difficoltà durante le riprese del film: non sapevo bene come trattare questo personaggio, mi era estraneo, mi sembrava di non conoscerlo.

*Parlami un po' di questo, perché mi sembra un punto fondamentale. Finora il tuo era stato un cinema di donne.*

*Maria Novaro:* Il campesino che emigra illegalmente è il personaggio centrale del film e io ho cercato di mettermi dal suo punto di vista. L'attore era meraviglioso e la storia molto bella, apparentemente non c'era nessuna ragione perché io non potessi mettermi nella pelle del

personaggio. Però non ci sono riuscita e credo sia dipeso dal fatto che era un uomo e io no.

*Dove sta lo scarto, lo spazio vuoto tra il tuo sguardo e lo sguardo maschile?*

*Maria Novaro:* Non ci ho pensato molto, non sono arrivata a nessuna posizione razionale. So solo che, in ogni film, qualsiasi personaggio femminile mi ha sempre permesso di guardare attraverso i suoi occhi. Credo che fosse il mio metodo di lavoro. Qui l'ho potuto fare con i personaggi femminili, anche con il personaggio dell'americana o con la chicana, che pure sono molto diverse da me. Ma non con il ragazzo. Con lui non ce l'ho fatta.

*E allora cos'è successo? Quali sono stati gli esiti narrativi e registici di questa tua resistenza o défaillance?*

*Maria Novaro:* La mia sensazione sincera è che i personaggi nella cui pelle io non riesco a entrare non possano emozionare come gli altri.

*La vostra è una sceneggiatura originale. Potete dirmi come siete arrivate a scegliere il tema dell'emigrazione illegale, uno dei nodi politici e sociali più drammatici e urgenti di questi anni e certamente non solo nel continente americano?*

*Maria Novaro:* Tutte e due, per nostra storia, siamo appassionate alla politica e abbiamo idee forti e vivaci sulla storia del nostro paese e sull'identità messicana. Credo che per noi fosse ora di affrontare un tema di grande politica, ma è come se, per farlo, avessimo bisogno di tante storie più piccole, controllabili. Non bisogna dimenticare che in Messico, almeno fino al gennaio del 1994 e alla rivolta del Chiapas, eravamo ormai da anni affondati in un clima molto apolitico, che la gente era indifferente alla politica, si annoiava e irritava a sentirne parlare, la rifiutava. Come filmmaker, del resto, io mi sono formata su un preciso rifiuto del cinema latinoamericano belligerante, pamphlettario, militante, capace di descriverci sempre e solo come vittime. Quando ero alla scuola di cinema mi ricordo di aver pensato e detto molto presto che non eravamo vittime di nessuno e che odiavo l'idea di presentare il terzo mondo o il Messico come un grande corpo sacrificale. Questo non vuole dire non avere spirito politico. Si può essere politici proprio non sentendosi sempre e solo degli oppressi. Recentemente ho sentito il bisogno di parlare del problema della frontiera, ma non per piangerci addosso, per leggerlo in termini d'ingiustizia sociale, come prodotto dell'imperialismo, bensì come qualcosa di estremamente doloroso e molto complicato.

*Il tuo film è dunque più di storie individuali, private che non di interpretazione politica di un fenomeno*

*generale?*

*Maria Novaro:* E certamente di storie private, ma ha dentro tutta la mia visione politica. Credo che l'emigrazione illegale sia un problema cruciale, non solo del Messico, ma di tutto il pianeta. Gli Stati Uniti infatti stanno trasformando il mondo intero a propria immagine e somiglianza. Mi fa paura, mi fa tristezza, mi fa venir voglia di piangere. Il Messico è in bilico, davvero in un punto di confine. Sta cambiando molto rapidamente, sta cambiando a ritmi vertiginosi. Ce lo dice anche la trasformazione che sta subendo la nostra lingua. E il film vuole affrontare anche questo tema, raccontare come si stia modificando e alterando lo spagnolo, che genesi, sviluppo e destino abbia quel nuovo idioma ibrido e maneggevole che ormai ha preso piede non solo alla frontiera: lo spanglish. Una lingua che è di tutti e di nessuno, meticcica e modernissima, sintomo della nostra disponibilità a rimuovere il passato ma anche di un'incredibile e intelligente adattabilità e flessibilità al presente.

*Il NAFTA, trattato di libero commercio tra Canada, Stati Uniti e Messico, tu l'hai vissuto positivamente o conflittualmente?*

*Maria Novaro:* L'ho vissuto con preoccupazione e con amarezza. Adesso il Messico può credere di essere entrato a far parte del primo mondo, come se la frontiera si fosse spostata dal nord al sud del paese, dalla California al Centroamerica. Ma è una favola. In questo senso è rivelatore ciò che è successo in gennaio in Chiapas, quando quasi compattamente gli intellettuali del nostro paese hanno messo in chiaro che la rivolta degli indios dimostrava la nostra appartenenza al sud e non al nord del mondo. In ogni caso gli Stati Uniti hanno fatto un'enorme breccia nel nostro paese ed è chiaro che uno dei nostri problemi è che stiamo perdendo la nostra identità culturale, linguistica, nazionale, che corriamo il rischio di disancorarci dalla nostra storia e dalla nostra tradizione. Tornando al film, se è vero che tutto è raccontato attraverso microstorie personali, è però anche vero che ci sono molte riflessioni politiche globali.

*Il 21 agosto scorso, per la prima volta dal 1910, anno della rivoluzione messicana, i messicani sono andati in massa alle urne per eleggere il nuovo presidente della Repubblica e hanno dato quasi il 50% dei voti a Ernesto Zedillo, candidato conservatore. Una scelta di continuità, se non di immobilità, un plauso alle politiche di privatizzazione e di sviluppo secondo il modello nordamericano inaugurate durante la precedente presidenza di Salinas de Gortari, altro uomo del Partito Rivoluzionario Istituzionale. Ve l'aspettavate? E come l'avete presa?*

*Maria Novaro: Con depressione.*

*Sono state elezioni pulite e trasparenti o, come ha scritto la stampa italiana, ci sono stati brogli e scorrettezze?*

*Maria Novaro: Neppure noi abbiamo informazioni chiare. So solo che, quando ho saputo i risultati, ho provato un forte risentimento verso il mio popolo, verso la sua stupidità e codardia, la sua paura a tentare strade nuove. Mi sono vergognata. Era la prima volta che andavo a votare e mi sono sentita imbrogliata e umiliata. *Beatriz Novaro: Non so se si possa parlare di brogli elettorali e il punto, probabilmente, non è neppure quello. Credo si debba parlare piuttosto, come ha fatto lo scrittore Vargas Llosa, di una frode intelligentissima organizzata da tutte le parti e a ogni livello. Il Messico infatti è l'unico paese al mondo a funzionare in regime di dittatura perfetta, così perfetta da disattivare una possibile opposizione ancor prima che nasca. È un paese che esce dalla rivoluzione, apparentemente ci scegliamo i nostri rappresentanti, i meccanismi democratici sembrano garantiti, ecc.**

*Torniamo al film, anzi alla sceneggiatura, che avete firmato insieme, come ormai succede da oltre cinque anni. Come ci avete lavorato, concretamente? La vostra collaborazione consiste in una divisione dei ruoli o in una vera e propria scrittura a quattro mani?*

*Maria Novaro: A scrivere è Beatriz, che si è formata scrivendo e dirigendo teatro, mentre io studiavo cinema. Quando ho fatto il mio primo film in 35 mm. le ho chiesto di aiutarmi a scrivere la sceneggiatura, perché non avevo idea di come si facesse a costruire i personaggi, sviluppare i dialoghi, creare una struttura drammatica. Sapevo muovermi solo tra le immagini.*

*I cortometraggi precedenti erano dunque improvvisazioni a partire da un soggetto?*

*Maria Novaro: Sì, ma soprattutto dalla fotografia. Io ho iniziato come fotografa. E infatti partivo sempre dalle immagini e poi a poco a poco ci costruivo attorno le storie.*

*Invece qui ci sono dialoghi, personaggi...*

*Beatriz Rodríguez: Sì personaggi reali, con una personalità. Concretamente, comunque, la nostra collaborazione si svolge così: io stendo un testo, un soggetto, poi Maria lo converte in quadro.*

*Maria Novaro: Lei cura i personaggi e la trama, io le immagini. Discutiamo parecchio tra di noi,*

perché a Beatriz piacciono molto i dialoghi e io ne voglio pochissimi. Credo che abbiamo imparato l'una dall'altra la possibilità di raccontare la stessa storia in forme diverse, io utilizzando quasi esclusivamente l'immagine, Beatriz facendo ricorso a dialoghi e descrizioni verbali.

*Tu, Beatriz, continui a lavorare per il teatro?*

*Beatriz Novaro:* Diciamo che continuo a scrivere, di tutto, dal teatro alla poesia.

*Anche tu con il personaggio maschile del film hai avuto problemi?*

*Beatriz Novaro:* Io credo che sempre abbiamo problemi con i personaggi dell'altro sesso. Ma siccome in questo film il personaggio maschile è un contadino, il nostro compito è stato leggermente facilitato.

*In che senso?*

*Beatriz Novaro:* Perché è come un altro genere umano, diverso dal nostro mondo.

Il personaggio piccolo borghese è più vicino a noi e dunque più conflittivo.

*Maria Novaro:* Per me non è tanto la questione campesino o piccolo borghese, quanto il fatto di dover affrontare un personaggio maschile.

*Beatriz Novaro:* Però è vero che un campesino ha una sensibilità diversa dagli uomini del nostro ambiente e che in qualche modo è più facile riconoscergli o avvicinarlo a una sensibilità femminile.

*Maria Novaro:* Sì, questo è vero. Con l'altro personaggio maschile del film, il nordamericano Frank, ad esempio mi sono sentita completamente persa. Non lo capivo, non lo conoscevo, non avevo modelli a cui riferirmi per descriverlo. L'unica persona a cui potevo ispirarmi era il più grande dei miei fratelli, un mezzo matto. Il campesino mi fa tenerezza, la sua ingenuità mi commuove, ma con l'americano non ho fatto altro che concentrarmi su mio fratello. E anche questo non è granché, visto che mio fratello è impenetrabile.

*Sembrare entrambe avere fatto un'esperienza di femminismo. Si è trattato di pratiche culturali o più direttamente politiche?*

*Maria Novaro:* La nostra è stata più una militanza nella sinistra che non una pratica di femminismo. Il movimento delle donne è stato un incredibile stimolo per entrambe, ma nessuna delle due ha mai militato nei gruppi delle donne.

*Credete in un cinema delle donne o rifiutate tale categoria?*

*Maria Novaro:* Io la rifiuto e la respingo, ma solo perché mi pare restrittiva. Mi fa pensare a un corso che seguivo quando era all'università e che si chiamava "Sociologia delle minoranze", ovvero delle donne. È che rifiuto l'idea di considerarci una minoranza ghettizzabile in circuiti separati, ad esempio i festival di cinema delle donne, che mi sembrano come le olimpiadi degli handicappati. Invece sono convinta che una differenza tra cinema maschile e cinema femminile esista e sia enorme, ma sul piano del punto di vista, del modo di guardare e di raccontare. Sono interessatissima al linguaggio, all'estetica, agli elementi di stile e di composizione dei film femminili, mentre detesto il paternalismo che crea attorno ad essi una sorta di cintura di sicurezza. Quando mi chiedono se esiste un linguaggio cinematografico specificamente femminile, non ho nessuna esitazione a dire di sì.

*Quanto c'è voluto, complessivamente, a realizzare El jardín del Edén?*

*Beatriz Novaro:* Due anni e mezzo.

*Perché tanto tempo?*

*Maria Novaro:* Perché, per poter scrivere la nostra sceneggiatura senza forzare la realtà, abbiamo dovuto studiarla, indagarla, scoprirla fuori dai cliché. Ciò significa che abbiamo fatto vari viaggi a Tijuana, la città di confine dove il film è ambientato, e che a più riprese ci abbiamo passato periodi più o meno lunghi. Per capire questa città-bordello, nata per capriccio di un pugno di ricchi nordamericani all'epoca del proibizionismo e diventata oggi una metropoli di più di un milione e mezzo di abitanti, l'unica via era infatti innamorarsene, farla propria e diventarne parte. A dilatare la durata di questa fase preliminare di inchiesta sul campo hanno contribuito poi due elementi: la difficoltà di reperimento dei fondi necessari al nostro progetto e le acrobazie che due "madri di famiglia" come noi devono fare se vogliono conciliare responsabilità, affetti e attività professionale. Non possiamo semplicemente sparire.

*Quanti figli avete in tutto?*

*Beatriz Novaro:* Cinque, rispettivamente due e tre. Abbiamo fatto di tutto per renderli in qualche modo partecipi di quello che stavamo facendo: aspettando le loro vacanze scolastiche, tenendoli con noi il più possibile, non contrapponendo la realizzazione del film ai loro bisogni. Uno dei figli di Maria, una bambina, è finita addirittura nel cast di *El jardín*.

*E quanto è costato il film?*

*Maria Novaro:* Più di ogni altro mio film. Poco più di due milioni di dollari, tre miliardi abbondanti di lire italiane. A me sembra una cifra enorme. Per la fase di stesura della sceneggiatura siamo state sponsorizzate dalla Rockefeller Foundation, mentre il film è stato realizzato con denaro messicano, pubblico e privato, e canadese. Abbiamo avuto anche l'appoggio di una società francese.

*Il film sarà distribuito fuori dal Messico?*

*Maria Novaro:* Sì, è già stato comprato in alcuni paesi europei, in Spagna, Italia, Olanda.

*E negli Stati Uniti?*

*Maria Novaro:* No e penso che sarà dura. Non credo che agli Stati Uniti il mio film risulterà gradito.

*Se doveste esprimere un giudizio di merito strettamente cinematografico sul film...*

*Maria Novaro:* Le riprese di questo film sono state molto problematiche. E, date le premesse, non posso lamentarmi. Sono riuscita a realizzare un film essenzialmente di immagini, che in buona percentuale sento totalmente mio. Il fatto è che la produzione mi aveva messo a fianco un direttore della fotografia nordamericano, che aveva un punto di vista del tutto diverso dal mio su come si dovessero fare le riprese e a quali ritmi. Io ero angosciatissima, perché c'era sempre da discutere su tutto: lui non capiva quello che volevo, perché probabilmente non era d'accordo. Ho dovuto mettere un sacco di energia e esercitare una vera e propria forza per ottenere quello che avevo in testa.

*Vuoi dire che il direttore della fotografia non seguiva le tue direttive? Che discuteva delle tue scelte?*

*Maria Novaro:* Proprio così. Voleva filmare in una maniera molto più americana, molto più rapida, spezzettata. A me piacciono i tempi lunghi, i piani sequenza, le riprese in tempo reale.

E lui era esasperato, voleva di continuo tagliare, accorciare. Un litigio costante. Molta della mia energia se n'è andata nell'ottenere che il film fosse come lo volevo io, non come lo voleva lui. Ho vinto, ma non sto a dirti quante notti ho passato a piangere, a pensare che me lo dovevo togliere di torno, a scervellarmi sul come fare a andare avanti senza farmi scippare la pellicola.

*Ci sono film che, oltre ad averti formata e educato il gusto, ti funzionano tuttora da punti di riferimento?*

*Maria Novaro:* Certamente il cinema molto plastico e molto lento, il cinema europeo, in particolare quello capace di raccontare una storia servendosi soprattutto dell'immagine e di narrare le cose in un modo che va costruendo le emozioni a poco a poco, lentamente, per accumulazione. Penso in particolare a Angelopoulos, al primo Antonioni, a Bresson. Per me il cinema è grande quando lavora sul dettaglio, sulla costruzione, quando non aggredisce lo spettatore sottraendolo a se stesso. Il conflitto che ho patito durante le riprese di *El jardin* aveva a che vedere proprio con questo. Da una parte c'era la posizione di chi è convinto che un film oggi non possa che essere estremamente rapido, perché il pubblico non ha tempo, né interno né esterno, per niente che non sia montato con ritmi da videoclip. Dall'altra c'ero io. Per me la velocità è una sorta di violenza alla mia natura profonda, oltre che al mio gusto.

*Hollywood contro Novaro?*

*Maria Novaro:* Sì, la pressione dei produttori, dei distributori, dei tecnici del montaggio. E anche la pressione del pubblico, sempre più abituato agli stilemi hollywoodiani e sempre meno disposto a tempi dilatati, ritmi morbidi, digressioni. Mi sono sforzata di arrivare a un compromesso, ma l'ho fatto contro la mia natura. In questo film qua e là ho la sensazione che le pressioni abbiano avuto la meglio sulle forme che io preferisco.

*Probabilmente tu ami anche Chantal Ackerman e il suo femminile darsi tempo...*

*Maria Novaro:* Sì, nei suoi testi l'uso del tempo reale è una condizione indispensabile. Solo così sono decifrabili.

*E di Lezioni di piano di Jane Campion cosa pensi? Gli riconosci la tua stessa direzione, i tuoi tempi?*

*Maria Novaro:* Mi è piaciuto moltissimo, ma non è filmato con i tempi che io sento miei. Il montaggio ad esempio è molto veloce, quasi serrato. Però ho sentito identico al mio il suo modo di raccontare, l'attenzione ai dettagli, ai gesti, all'evoluzione lenta dei personaggi e delle

situazioni. Nonostante il montaggio rapido, *Lezioni di piano* dà l'impressione di una costruzione che si fa a poco a poco, con tempi dilatati. Ho ammirato molto Jane Campion per questo film, perché mi sembra che sia riuscita a fare un'opera del tutto commerciale senza tradire in niente il suo gusto, la sua ricerca, il suo originalissimo punto di vista.

*La musica e il ballo, ancor più che ingredienti fondamentali, sono veri e propri protagonisti o chiavi tematiche delle tue pellicole...*

*Maria Novaro:* Sì, anche questa volta, musica e ballo non hanno affatto una funzione decorativa. Ho scelto di servirmi per lo più di musica chicana, ovvero nata dalla confluenza degli stili nordamericani e di quelli messicani, per dire anche attraverso la musica che al mondo sta succedendo qualcosa di straordinario. Che dall'incontro di razze e culture lontane anni luce potrebbe nascere una nuova creatività, una schietta capacità d'invenzione, oppure l'esatto contrario, la perdita d'identità, la rinuncia al proprio passato, all'orgoglio delle proprie radici, in cambio di un'omologazione secca al modello dominante. L'insistenza sulla cultura, la musica, il ballo della frontiera (vedi la scena in cui due coppie si esibiscono in una *quebradita*, il ballo più in voga al confine tra Messico e California), sul meticcio linguistico (quello spanglish che coesiste con i dialetti indigeni più minoritari) sta a dire proprio questo: che la sfida più seria che la società contemporanea ha di fronte è quella di trovare forme di convivenza che non mortifichino e non cancellino le differenze e le identità individuali e di gruppo.

*I tuoi film hanno finora parlato di viaggi alla ricerca di una persona amata e persa (un uomo, la madre), ponendosi a un tempo come storie di esplorazione e di iniziazione. La questione individuale si è spostata invece questa volta sulla geografia e sull'identità culturale: tutti i personaggi di El jardín del Edén, uomini e donne, cercano la propria identità attraverso i luoghi, tenendosi acrobaticamente in bilico tra Messico e Stati Uniti, passato e futuro, tradizione e amnesia.*

*Maria Novaro:* Tutti infatti sono in cerca di qualcosa, la felicità, il paradiso, la possibilità di sentirsi perfettamente a casa in un posto d'elezione. Ognuno ha un sogno o un'illusione, un progetto o una nostalgia, che l'individuazione del posto "giusto" può colmare. E come se tutti stessero cercando qualcosa e questo qualcosa avesse a che fare con la frontiera fisica, con la condizione di bilico tra due paesi, due lingue.

*Che relazione hai con i filmmaker messicani della tua generazione?*

*Maria Novaro:* Non posso dire di sentirmi isolata, ma certamente mi sento diversa. Adesso da noi c'è questa abitudine di fare tante tavole rotonde tra registi cinematografiche. Beh, spesso mi capita di pensare che in comune non abbiamo altro che il fatto di essere donne. Il nostro modo di raccontare, le cose di cui scegliamo di raccontare, sono diversissimi.

*C'è qualcuno che, pur nella differenza, rispetti?*

*Maria Novaro:* Tra i nuovi, mi piace e mi interessa molto Carlos Carrera. Ma in generale provo più interesse per i registi della generazione che ha preceduto la mia. In particolare ho un gran rispetto per Ripstein.

*Mentre montavate il film, vi è capitato di farlo vedere a qualcuno?*

*Maria Novaro:* Sì ed è stato un disastro. La parte canadese della produzione, interessata evidentemente soprattutto all'aspetto commerciale dell'impresa, ci ha messo addirittura a disposizione un tecnico del montaggio di suo gradimento. Avevano paura che i miei ritmi e i miei tagli non fossero quelli giusti per il pubblico medio e quindi il mio film è stato manipolato e ricomposto. Ho paura che abbiano fatto dei grossi danni, perché per loro tutto quel che avevo fatto io era lungo e incomprensibile. Ad esempio il personaggio della chicana (americana d'origine messicana) li irritava e basta, non ne capivano la funzione. Forse perché il Canada, un paese che vive su un'enorme emigrazione, ha come ideologia quella dell'assimilazione rapida dei nuovi arrivati. Dopo un anno che si vive in Canada si è più canadesi dei canadesi, dunque per loro quello del conflitto interiore, dell'attaccamento alle proprie radici, alla propria lingua, è un falso problema. Quella canadese è una strana cultura che, apparentemente, assorbe e elimina il conflitto.

*Qual è il tuo rapporto con gli attori? Ti affidi alle loro improvvisazioni o li dirigi in modo ferreo?*

*Maria Novaro:* No, non li lascio improvvisare granché. Sono molto ossessiva e mi angoscia profondamente affidarmi alle improvvisazioni altrui. Li stimolo e li autorizzo solo quando propongono idee davvero buone.

*Capita spesso?*

*Maria Novaro:* Succede, sì succede. Però deve succedere senza lasciarmi alcun margine di dubbio, quando dico "chiaro, è un'idea splendida" senza alcun ripensamento. Altrimenti

preferisco fare a modo mio.

*Come scegli i tuoi attori?*

*Maria Novaro:* Affidandomi alla loro somiglianza con i personaggi che devono interpretare. Fisicamente e nell'anima.

*Per le donne, in Messico, fare cinema continua a essere più difficile che per gli uomini?*

*Maria Novaro:* No. Ma il problema è sempre come conciliare casa e lavoro. I figli ad esempio non hanno smesso di essere un problema. Come si fa a non sentirsi in colpa per tutto il tempo delle riprese, se i bambini sono lontani e abbandonati a se stessi? Nella vita insomma è un disastro, perché si fa doppio lavoro e in più ci si ritrova con il cuore lacerato perché bisogna continuamente rinunciare a qualcosa, scegliere, allontanarsi dai figli o da una parte di sé.

*E riguardo ai finanziamenti essere donne non è un ostacolo?*

*Maria Novaro:* Direi che il problema dei fondi accomuna registi e registe. Nei confronti delle donne, da noi, persiste piuttosto una curiosa forma di paternalismo. Durante le riprese di *Lola*, il mio primo lavoro industriale, mi sono accorta ad esempio che lo staff tecnico era convinto che non sapessi come funzionava una cinepresa, o come far andare un registratore Nagra o usare il microfono. Mentre io, dopo cinque anni di scuola di cinema, ne sapevo esattamente quanto e più di loro. C'è, insomma, una tendenza dura a morire a trattarci come bambine.

*Progetti per il futuro?*

*Beatriz Novaro:* Riprenderci. Abbiamo in mente una storia che vogliamo scrivere, ma prima di tutto bisogna digerire il film che abbiamo appena finito.

*Questa dunque è stata davvero un'esperienza molto diversa da quelle precedenti. Possiamo attribuire i suoi aspetti traumatici ai vincoli di un budget più sostanzioso e di una co-produzione internazionale?*

*Beatriz Novaro:* In parte sì. Ad esempio i produttori avevano assunto un avvocato nordamericano che si sentiva in diritto di mettere il naso persino nella sceneggiatura. Diciamo che non è stato facile far rispettare il nostro spazio di autonomia artistica.

*Una domanda più personale: oltre che sorelle, voi siete amiche, collaboratrici e avete scelto di vivere con*

*i vostri figli e mariti in un'unica grande casa di Città del Messico. Uno scenario ideale e apparentemente senza smagliature. Ma non vi capita mai di entrare in conflitto l'una con l'altra, di pestarvi i piedi o di farvi ombra a vicenda? Beatriz, ad esempio, la sorella meno famosa, non è invidiosa del successo e della popolarità di Maria?*

*Beatriz Novaro:* Premetto che a me non piace lavorare da sola. Rispetto alla tua domanda, Maria e io, che abbiamo solo due anni di differenza (Beatriz è la minore, NdC) e gli stessi problemi di tutte le sorelle del mondo, ci siamo accorte che niente meglio del lavoro comune riesce a far passare le tensioni e a risolvere conflitti e fantasie negative. Quando eravamo bambine, se giocavamo insieme tutto andava benissimo. Se invece eravamo solo sorelle, senza giocare, era orribile. Allora questo nostro lavoro è come giocare insieme. Non ci rapportiamo come chi è più bella, intelligente o famosa, ma come due persone che hanno in comune un oggetto con cui si divertono e si esprimono. E come se avessimo un mondo nostro, di cui solo noi abbiamo le chiavi. E poi c'è un altro fattore importante: Maria ed io non facciamo lo stesso lavoro. Io scrivo, mentre Maria fa cinema. E anche l'ambito è diverso: la scrittura per il cinema non è che un aspetto della mia attività professionale, che mi vede molto più interessata alla narrativa o al teatro, mentre mia sorella ha scelto l'immagine, il cinema, la fotografia. L'aver definito con tanta chiarezza ambiti e ruoli ci permette di collaborare senza sentirci minacciate o minacciose.

*E, per finire, una curiosità. Il vostro film è pieno di rimandi alla figura della pittrice messicana Frida Kahlo. Nel film ci sono riproduzioni delle sue opere, una delle protagoniste indossa orecchini con la sua immagine, il quadro "Le due Frida" viene addirittura portato sulla scena e animato. Come mai?*

*Maria Novaro:* Perché negli ultimi cinque o sei anni Frida Kahlo, un po' per la sua vicenda biografica e un po' per l'orgoglio e la consapevolezza con cui si è sempre assunta la sua "messicanità", è diventata quel simbolo forte di cui le donne chicane erano in cerca. È anche per questo che, negli Stati Uniti, Frida è diventata una specie di fenomeno massmediologico, perché ha saputo incarnare il bisogno di autoriconoscimento e di identità della componente femminile delle cosiddette minoranze etniche di lingua spagnola.

# Teatro e poesia a portata di mano

di Cristina Gualandi

"Poesia e teatro sono consanguinei", ha scritto Mariangela Gualtieri (1). Li mantiene in vita un circuito intimo, pulsante; un ritmo, un suono illeggibile, un poco come il sangue dei mammiferi. Partirò di qui, per aprire alcune considerazioni, traccia di un progetto, frammenti di un lavoro ora in corso, il quale ha avuto un avvio dallo studio dei versi di Maria Luisa Spaziani (2). Vengo dunque dalla poesia, e la mia è esperienza di lettrice. Mi accadde però, mentre si avviava quel dialogo con l'opera di Spaziani, di vedere realizzato in teatro il poema *Giovanna d'Arco* (3). Questo fatto rimase per un poco tra parentesi. Soltanto dopo molto tempo infatti ho inteso con pienezza quanto significativamente il teatro avesse contribuito a che la mia scrittura e quella di Maria Luisa Spaziani si incontrassero, a che quell'incontro che in teatro si era dato, semplicemente, si trasformasse in parola. In teatro avevo avuto una esperienza inesauribile per la mia scrittura: avevo visto quei versi sui quali tanto mi sarei accanita in seguito, avevo potuto *viverli* prima di incontrarli raffreddati su un tavolo e dentro un libro, li avevo quasi toccati, erano per me stati *a portata di mano*, non soltanto a portata di cuore o di intelletto. Si potrebbe ora dire di metri, di misure stilistiche, del poema come romanzo in versi e della facilità della forma poema, per la sua forma, ad essere rappresentato, a varcare la soglia del palcoscenico.

Anche se esistono ragioni stilistiche che fanno, ma non esauriscono, la teatralità del verso, vorrei proseguire sul piano della mia esperienza, condotta da un certo punto in poi tra i versi di Spaziani (e poi di altre poetesse) e il palcoscenico. Poche settimane dopo avere visto *Giovanna d'Arco* mi recai da lei. Una delle prime cose che le domandai riguardava proprio quella sua attraente eroina, la sua Pulzella. Le domandai se mentre scriveva avesse in mente una possibile messa in scena. Se pensava al teatro, per la sua *Giovanna*. Mi rispose con risolutezza: "No, se l'avessi avuto in mente, non avrei scritto nulla. Se avessi pensato al teatro - aggiunse - avrei avuto la mente vuota". Lei non aveva scritto dunque *per* il teatro. Il teatro le era estraneo, certo, perché già la conteneva. Iniziai a domandarmi da quale luogo lei scrivesse, parlasse, e

non è stato difficile immaginarla immersa in un luogo edificato *proprio* per parlare, per raccontare, come un teatro, appunto. Lei scriveva, per me, da lì, lei era presenza che scriveva come se parlasse, di un luogo finito, conoscibile, praticabile e praticato nella scrittura. Lei scriveva da un luogo *pieno*, non per riempire un vuoto, pieno della sua presenza e della presenza di un altro che attendeva, che ascoltava. Lei forse non scriveva ma già agiva, scrivendo, lei interpretava, se stessa attraverso Giovanna. *Giovanna d'Arco* inizia così: *Vedevo un muro bianco: voi direste / uno schermo, una storia che s'illumina. / Solo un raggio scendeva, strano, obliquo / da uno squarcio di nuvole...*

C'è qualcuno, che ascolta e può guardare, vedere "una storia che si illumina", una epifania, di un evento che si mostra vivente. *Giovanna d'Arco* è un poema scritto in prima persona, liricamente, non drammaticamente. Tuttavia non è un monologo in versi, bensì un dialogo tra due voci femminili: quella del passato, Giovanna e quella del presente, Maria Luisa. In questo poema teatro e poesia sono una cosa sola in lei, che parla. In quella *dramatis persona* che scrive, che racconta.

Soltanto poche altre cose. Spaziani porta con sé il progetto del poema per trent'anni. Per trent'anni, accanto alle altre occupazioni va inseguendo Giovanna sui luoghi reali della sua vicenda e su tutti i luoghi immaginari, cioè le centinaia di titoli esistenti su di lei. Finché la incontra, dopo averne ricongiunti i pezzi e ricostruiti gli spostamenti, i percorsi, la incontra, la vede e scrive, così la rivive. Scrive il poema in trenta giorni. Come in trance. È una storia d'azione, è una storia d'attrice, questa sua: la lunga gestazione e poi l'epifania della figura che si consuma unica in pochi giorni.

Ma che cos'era quella teatralità del verso che aveva precipitato il verso in teatro e che aveva spinto me dal teatro al verso in un percorso a rovescio? E ciò che dai suoi libri mi ha riportata di nuovo fuori di essi, ad immaginare spazi che li contenessero? La teatralità di quella Giovanna, ma anche di quel Narciso e di quella Pizia, altre presenze nell'opera di Spaziani?

Approssimativamente Giovanna, Narciso, la Pizia erano non già personaggi, bensì partiture. Voci provenienti da un'al di là della pagina, da dietro le quinte e costrette nella pagina ancora come simulazioni teatrali, in cerca di uno spazio vero, tridimensionale dunque. Forze compresse, pigiate che il libro mal sopporta. Voci in assenza di corpo, presenti a una esperienza di donna che cerca, che cammina, e che percepisce tali voci come lontano bisbiglio soffocato, sotterraneo (come gorgogliare del sangue) alle quali prestarsi, darsi come mezzo perché quel

richiamo divenga intelligibile. I versi di questo poeta sono un teatro in potenza. Queste pagine sgocciolano, eccedono, hanno un peso specifico molto vicino a quello del corpo. Chiamano un lettore, certo, ma un lettore in carne e ossa, visibile. Un attore quale il poeta stesso è, trasfigurato, nell'atto della scrittura.

Un altro esempio di questa invocazione del testo di Spaziani al corpo è nel componimento *Rime per Narciso* (4), di cui trascrivo alcuni versi: [...] *Narciso, senza specchio ti ho guardato, / e ho scoperto la tua verità. / Quel tuo grande segreto si è svelato, / la tua era bruttezza, non beltà. / In quell'alba Narciso, esattamente / provasti ciò che il cosmonauta sente. / Scisso dalla radice il volto, o il mondo, / su dagli abissi si svelò, e rotondo. / Ora che sai tutta la tua bellezza / moltiplichi la base per l'altezza? / Scorgi la buccia ma ti sfugge il centro. / Lo specchio vale se riflette dentro.*

Anche in questo caso qualcuno si rivolge a qualcun altro. Un'interlocuzione esce da dietro le quinte. Una voce nasce da un luogo intimo, invisibile: potrebbe essere la voce di Eco, che ci giunge infatti dall'ombra, da oltre lo sfondo, come la Pizia, la sacerdotessa di Apollo, nel tempio del Dio nascosta agli sguardi di chi la interroga, non può da nessuno essere vista in tutto il suo palpitare corporeo. Il corpo occultato è un corpo di donna. Corpo imbarazzante e potente, corpo che crea parola sapiente. L'escluso è qui una esclusa, e sua pare essere la possibilità di vedere oltre, di vedere l'alterità, la differenza.

È certo poi che l'esclusa dal mondo vi aspiri, chieda materialità, domandi quello spessore che si può toccare, aspiri insomma a toccare e ad essere toccata, voglia essere *a portata di mano*. Quella teatralità allora, quella simulazione teatrale è aspirazione all'incarnazione, all'assolutezza dell'evento che è insieme evento singolare, che è esserci, qui e ora.

È nella Voce un'origine del testo, da non confondere con la voce dell'autore, anch'essa seconda, interpretante. La voce materiale del testo è un impercettibile, originariamente, ultrasuono di un corpo nascosto, ancora, anche nelle e dalle pagine del libro, come in una fiaba dove il genio è nella lampada. Ed è toccando la lampada, scaldando la lampada che il genio ci appare. Ecco perché si potrà forse dire che la voce dell'attore, la voce che risuona all'esterno, può rassomigliare a un'eco, all'eco di una voce prima risuonata intimamente, scavata dalle profondità di una esistenza corporea, presente al libro, pre-sentificata da ogni lettore, da ogni incontro con il libro; voce che è suono, battito ancor prima di essere linguaggio. E questo procedimento, dal basso verso l'alto, da dentro o da dietro, è lavoro per l'attore, come ancora è il profferire della Pizia che, accovacciata sul tripode, riceve dalla bocca inferiore i vapori divini

e li restituisce in parola poetica, in esametri, dalla bocca superiore, soltanto dopo averli patiti con tutta se stessa, che significa con tutta la propria carne. Il verso, l'esametro nel caso della Pizia, nasce da questo tremore, dal balbettio di ogni cellula, da un fragore inaudibile, il quale resterà come traccia carnale nel ritmo del verso, nel respiro del verso.

Soltanto due esempi tratti dal mondo della musica.

Il corpo nascosto, che puro canto, respiro, ritmo di qualche cosa di ancora non descritto o descrivibile (l'esclusa, si era detto), si può pensare come figurato, nel melodramma, da Cherubino e da Tancredi: due giovani uomini, ma partiture per soprano o contralto, cioè per voci di donna i luoghi per la loro epifania. Cherubino è il paggio che cerca dentro di sé, che non comprende di cosa sta vibrando e si rivolge alla Contessa, a Susanna per essere aiutato in questa ricerca. Cerca "specchi che riflettano dentro", cerca incontri. La seconda Aria di Cherubino recita infatti così (Mozart, *Le Nozze di Figaro*, II atto, scena II):

*Voi che sapete /che cosa è amor /donne, vedete /s'io l'ho nel cor. [...] ricerco un bene / fuori di me / non so chi l' tiene, / non so cos'è.*

Ancor più significativa la figura di Tancredi, il giovane guerriero che ritorna dall'esilio per liberare Siracusa dall'usurpatore e ricongiungersi all'amata Amenaide. Per un amore sublime ed eletto, egli nasconde la propria vera identità pur non negandosi ad alcuna circostanza, vivendo in una sorta di anonimato visibile. Esempio è l'aria con la quale Rossini accompagna l'entrata in scena di Tancredi: un cuore che pulsa, pacifico, vivissimo e struggente (Rossini, *Tancredi*, atto I, scena V). In quest'opera il duetto amoroso tra Tancredi e Amenaide, interpretato da un contralto e da un soprano è dialogo di acuta e sottile drammaticità (atto I, scena VIII). E un dialogo tra angeli, giacché questo amore non s'incarnerà mai (Tancredi morirà prima di potersi congiungere all'amata). E questo un dialogo tra corpi interiori, allora, tra Voci che attendono, invano in questo caso, di divenire presenti l'una all'altra, di *toccarsi*. Il corpo interiore sembra qui essere inscritto proprio nel canto, nel profilo più materiale del canto: il timbro della voce, una particolare conformazione delle corde vocali. Un ulteriore esempio di come, per certa rappresentazione, i tratti della figura giungano come diretta emanazione dai tratti della Voce è in *Aida* di Elsa Morante (5): *C'era una volta una schiava, l'etiope aida. / Foschi ricci le coprono la fronte nera, / e il teatro delira/per la sua voce, candida come la luna. / E, spettatore oscuro dell'ultima galleria, / c'era un negretto d'Africa, di puerizia uscito appena, /che della dolce contatrice mora / s'innamora, al primo vederla, [...] / Ché, tolto il trucco, quell'unica /e prima*

*amata, gli appare / nel suo volto regale, / lontano, candido come la luna...* La voce di Aida è candida come la luna, poi il volto, l'incarnato, la scoperta fatta da vicino, egualmente sfumata, dello stesso colore.

E come si vede spesso le metafore sono metafore teatrali. Il teatro con la propria persistenza, nutre, invisibilmente e impercettibilmente di presenze la poesia e la poesia serve il teatro con le proprie viventi oscurità. Ma, immaginiamo ora due situazioni che esemplifichino almeno due modi di essere di fronte a questo altro invisibile, a questa istanza impropria ancora ma esistente, a questo vuoto pieno che risuona, a questo dietro le quinte. Immaginiamo il poeta (la poeta): ha di fronte a sé una porta ed ha una chiave: un suono, un ritmo, un gesto rituale per aprirla. Dirà "apriti sesamo" oppure "abracadabra" o carezzerà la lampada, come si diceva, la porta si aprirà. È la soglia del favoloso, del numinoso, in mille forme favoleggiata: di là può esservi tutto o nulla, la scoperta o l'orrore, ogni modo possibile, dunque anche la morte. Ora uno dei due si sposterà, griderà oltre la porta ("c'è nessuno?") e attenderà il ritorno, come da uno specchio, delle proprie parole. L'altro varcherà la soglia, entrerà anche al buio, andrà sbattendo forse, andrà tentoni, andrà carponi, procedendo in un cammino non guidato dalla distanza della parola, ma dalla prossimità del contatto. Quest'ultimo avrà trovato e mostrato il proprio teatro. Ecco, la parola che non ci fa semplici ascoltatori, che non ci tiene fermi là dove già stiamo, ma che ci fa *auscultatovi* di qualcosa; la parola che ci sposta, che reca tracce di questo trascinarsi nel buio, ecco questa è poesia, ed è teatro, nel suo stesso farsi. La parola che ci mette in *contatto* con ciò che non è ciò che normalmente si vede e possiamo essere, è la parola che ci chiama in causa in quanto carne, in quanto sangue, non soltanto in quanto orecchio o occhio. Poesia è in ogni suo farsi allora essa stessa metafora di questo gesto, di un muoversi al buio, di notte, senza il sole che ci gratifica delle superfici delle cose. E la ricerca che si fa su di un palcoscenico. Si potrebbe rileggere con queste premesse una pagina di grande teatro, le prime battute de *Il canto del cigno* di Checov. In questa pièce un vecchio attore dopo lo spettacolo si addormenta, ubriaco, in camerino. Quando si risveglia il teatro è buio e vi rientra con una candela in mano (il suo 'abracadabra' sarà questo gesto o la sua stessa ubriachezza). Dopo aver chiamato i suoi collaboratori ed avere ricevuto soltanto l'eco delle proprie grida, per un attimo si fa catturare da quello spazio buio: [...] *Però, lavoro sulle scene da quarantacinque anni, ma dev'essere la prima volta che vedo un teatro di notte [...]* Sì, è la prima volta [...] *Che cosa curiosa, porca miseria [...]* Non si vede niente [...] *Beh, la buca del suggeritore si vede un po'... e poi quel palco riservato, il leggio [...]* e tutto il resto, buio! *Una fossa nera senza fondo, come una tomba nella quale si nasconde la morte [...]* *Che freddo! Dalla sala tira aria come da un camino [...]* Ecco il posto più adatto per

*evocare gli spiriti! Mi si gela il cuore [...].*

Un'altra metafora toccante dell'uomo o della donna che cerca è nell'inizio di *La morale* di Paola Nervi e del gruppo *Tara*, messa in scena dedicata a Simone Weil del 1993: la scena è ricoperta da un grande telo bianco. Sotto il telo una figura umana sdraiata. Quella figura, restando sdraiata inizia a muoversi e con sé trascina piano via quella pelle bianca, la quale si arrotola, producendo un rumore sordo di superfici che si sfregano l'una sull'altra e che, nello sfregamento, in questo accoppiamento, liberano uno spazio nuovo, liberano una scena. In quei brevi secondi iniziali un movimento si è impastato col buio, sotto il telo bianco, si è impastato col silenzio di parole, ma non di suono, di quel buio. L'epifania, allora e forse solo allora, è preparata. Ecco, questo sfregamento, questo muoversi quasi inconsapevole è ciò che consente l'erompere del verso, come l'epifania dell'attore.

Torniamo alla consanguineità di poesia e teatro. A quel medesimo cercare, andare verso l'alterità, verso “lo specchio che rifletta dentro”. Entrambi, poesia e teatro credo testimonino di una infelicità, di un bisogno di testimoniare. Certa poesia ci dice di un soggetto infelice nella lettera, nella letteralità e che perciò va nella metafora, va altrove, si sposta. Paradossalmente certa poesia testimonia di un soggetto infelice nel libro, giacché nel libro l'incontro con l'altro è ancora soltanto invocato, differito, rimandato. Infelice nel libro, questo soggetto cerca, attraverso il libro, di andare dal proprio corpo a quello di un altro. Farò un ultimo esempio, con l'opera poetica di Daria Menicanti. Esempio di una scrittura poetica che attraverso il libro, va dal corpo al corpo, percorrendo questa via che è l'autore (l'autrice) e immettendosi in questa via che è l'attore (l'attrice), come se dette vie fossero idealmente in contatto fisico in un punto, sopra un ponte si sfiorassero, proprio nella poesia. Dell'opera di Daria Menicanti vorrei sottolineare un dettaglio, una cosa minuscola, ancor meno di una virgola. Parlo dei punti, e di tutti quei componimenti di Daria Menicanti privati, da un certo punto in poi, del punto finale.

Daria Menicanti ha pubblicato sei raccolte di versi. A partire dalla terza di queste. *Città come* (6), non mette più i punti finali. Quei punti che concludono, canonicamente, ciascun componimento, che decretano, da parte dell'autore l'abbandono della pagina.

Quello di Daria Menicanti non è un gesto formale, o programmatico, o “sperimentale”, bensì sostanziale. Il luogo da cui lei parla è proprio la pagina, e lì così resta. Occhieggia insistentemente di pagina in pagina. Non se ne va. Così ci dice di proseguire, di camminare in lei, ce lo dice semplicemente omettendo un dettaglio grafico. Così non tace mai. Lì resta, si

siede e la sua attesa è in tal modo di tanto più pesante, di tanto più presente. Con questo minimo gesto in levare, lei ci cade addosso. Ci investe di sé. Lei stessa è il sangue di quei versi, i versi sono il suo proprio sangue. Il libro di Daria Menicanti offre il proprio paradosso: in esso la parola non può fermare nulla, così neppure il corpo sonoro che l'ha generata, il libro non è luogo adatto a questo. Così la parola non si ferma nel libro di Daria Menicanti. Scalpita. Nel libro quel corpo non si riposa, ma cammina, di pagina in pagina. Ciò che può arrestare quella parola, ciò che può farla per un breve intervallo riposare è lo spazio-tempo dell'attore, dell'attrice che rivivono. Ecco un altro libro che ci dice del bisogno di puntualità, cioè di incontro nello spazio, non solo nel tempo dell'intima lettura, un libro che ci dice, simbolicamente, poeticamente di un teatro, dove finalmente l'incontro si dia. Annuncia, induce al luogo presente dove finalmente tutto ciò si veda, si tocchi, esploda vivente.

"Il verso, imbarazza l'attore", ha affermato Claudio Meldolesi (7). Credo che il verso imbarazzi l'attore, perché prima ha imbarazzato il lettore. Tutta quella carne dolorante e raggrumata e sanguinante in poche righe, quella crudeltà della nudità che ci mostra il poeta, è spesso una pillola amara. Per camminare sulla strada della *leggibilità* del verso occorre perdere l'orologio, attraversare la ferita, annusarla, sentirne il dolore, il grido. Dire la poesia è una ricognizione dei sensi. La poesia chiede un tempo del raccoglimento, chiede intelligenza d'ascolto (inteso come un patire con tutto il corpo) chiede all'attore di *scoprirsì*. Chiede di andare oltre il verbo, nella carne che precede il verbo, quindi nella propria carne e per la carne che deve ripercorrerne il canto, per "la cosa che esiste in un'altra". Abbandonare le superfici, dunque, compresa la metrica, la retorica, per lanciarsi verso un elemento tenue, sottile, sostenendosi a ogni tensione, e questo credo sia uno sforzo doloroso e integrale. Così lo direbbe, infine, Patrizia Cavalli: *Essere testimoni di se stessi / sempre in propria compagnia / mai lasciati soli in leggerezza / doversi ascoltare sempre/in ogni avvenimento fisico chimico / mentale, è questa la grande prova / l'espiazione, è questo il male* (8).

## Note

(1) Mariangela Gualtieri, "Parlare al cadavere" in: *I Quaderni del Battello Ebro*, 12-13, giugno 1993.

(2) Cristina Gualandi, *Il corpo del canto*, Guerini e Associati, Milano, 1994.

(3) Maria Luisa Spaziani, *Giovanna d'Arco*, Mondadori, Milano, 1990.

(4) Maria Luisa Spaziani, *Geometria del disordine*, Mondadori, Milano, 1981.

(5) Elsa Morante, *Alibi*, Garzanti, Milano, 1990.

(6) Daria Menicanti, *Città come*, Mondadori, Milano, 1964.

(7) Claudio Meldolesi, "Gadda e il teatro", Ferrara, 22 novembre 1993.

(8) Patrizia Cavalli, *Poesie*, Einaudi, Torino, 1992.

# Giovanna d'Arco: un percorso teatrale

*di Isabella Carloni*

**R**icordo che da piccola, quando me lo permettevano, io partecipavo sempre ai giochi di mio fratello, dei miei cugini e dei loro amici: i maschi potevano fare molte cose ed erano bravi e organizzati, avevano tutto un loro mondo di giochi, di competizioni, di prove di abilità e di esperienza. Da me nessuno si aspettava niente, in quel senso; sono sempre stata io ad entrare in competizione con me stessa, a mettermi alla prova, a cimentarmi, anche quando mi costava fatica. Un giorno mia madre dovette riaccompagnarmi a casa senza che fossi riuscita a iniziare la mia lezione di nuoto in piscina: la mia paura si era finalmente manifestata esplodendo in una miriade di puntini rossi su tutto il corpo, ma "dovevo" imparare a nuotare dove non si tocca. La parrucchiera, le bambole, la sarta, la maestra: i giochi delle bambine mi portavano dentro, nella casa; ma io volevo andare fuori e quando non potevo e non mi sentivo all'altezza per farlo, allora, in casa, prendevano il sopravvento le fantasie, le fiabe, le recite, i castelli in aria.

Del percorso che mi ha portato al teatro, non di quello lineare, ma dei fili sotterranei, della trama nascosta, tessuta nel tempo, di quella ancora mi meraviglio, sorpresa come una bambina di fronte a un prodigio.

Rintraccio fili lontani... il camino della cucina dei nonni paterni, a Natale: salivo sul piccolo podio a recitare poesie col tono altrettanto solenne di quello assunto dal nonno poco dopo nel recitare le preghiere, lui, il capofamiglia, di fronte a tutti noi, in piedi, a capotavola, mio nonno, coi capelli tutti neri, alto e forte come un indiano...

Poi più nulla, sono cresciuta. Solo, ogni tanto, il ricordo del canto, una magia tutta speciale, profonda, che danza con la voce nell'aria, un mistero: la musica che esce da me, da me che non so suonare strumenti.

Credo che furono la libertà della mia voce sottile e la forza del mio corpo che danza a scalpitare di fronte alla prospettiva di una intensa ricerca intellettuale, che mi si aprì davanti, durante l'università. Fu quella voce profondamente mia a permettermi di guardare dentro, a svelarmi il bluff di quella gara con me stessa e il mondo, intrapresa all'università: un confronto mai adeguato, mai del tutto soddisfatto, minacciato non so se più dalle mie paure o da un sapere che, in fondo, non mi apparteneva. Come l'educazione alla cortesia e al dovere, la formazione filosofica aveva costruito attorno a me un rivestimento asfissiante, pericoloso, perché apparentemente calzante.

Cambiai tesi, decisi di indagare il pensiero femminile, ma ormai una piccola talpa aveva cominciato a scavare dentro, a fare breccia in quel rivestimento di finta pelle. Non riuscivo più a stare seduta al tavolo lunghe ore, come avevo fatto - mi sembrava - da sempre. Mi ritrovavo a creare piccoli racconti con il corpo e con la voce, scatenandomi tra una pagina e l'altra. Quell'anno fui selezionata per andare a Pontedera a lavorare alcuni giorni con il gruppo di Grotowski; quando ritornai a casa nelle Marche lasciai il lavoro e partii per Bologna, per iscrivermi alla scuola di teatro.

Portavo con me una donna fragile con i piedi di pasta frolla e una bambina curiosa e sorridente.

### **Eco, la ninfa**

"Giovanna" è il mio primo spettacolo come attrice-autrice. È nato un po' per gioco, un po' per sfida, un po' per necessità (1) e grazie all'aiuto di alcune persone care.

In esso si nasconde molta della mia storia, del mio percorso verso il teatro e senza quella storia non esisterebbe: è la mia cerniera lampo.

Dopo lo spettacolo mi chiedono spesso: "Ma perché Giovanna d'Arco? Perché proprio lei?" Allora cerco di spiegare che è stata lei ad aggrapparsi alla mia immagine, al mio corpo forte, ai miei occhi chiari, con gesti decisi, con lunghi silenzi, con parole di fuoco. In uno dei miei primi spettacoli, il mio personaggio era una vestale muta al capezzale della sacerdotessa di Apollo. (2) Era un'iniziazione, un passaggio: la consegna alla parola oracolare e fu per me anche un'iniziazione alla parola nel teatro. C'era una donna vicino a me in quel cammino, non capii a quel tempo la sua forza: mi spingeva a suo modo a dimenticarmi di me, ad essere libera dal voler dire, dal dover dire.

Potevo “ripetere le parole”, come Eco, la ninfa, non per punizione, al contrario per liberarmi delle parole rumorose e rassicuranti della mente, per godere di quelle parole antiche, che ci tengono sempre all'erta. Imparare ad ascoltare, ad aspettare, così -mi accorsi - si attraversa la soglia del teatro. Seguire una voce, lasciare che il corpo si 'faccia' voce, perdersi, non tanto per diventare altro da sé, ma per 'farsi' in se stessi altro: l'esperienza dell'attore è sempre un'esperienza limite. Scoprire nel silenzio qualcosa che non può dirsi sulla linea conseguente del discorso, qualcosa che parla piuttosto nelle sospensioni, negli scarti, nei suoni delle parole, nei misteri di un corpo che vibra o nel canto. L'incontro con un personaggio, la sua scoperta spiazza sempre la prospettiva dell'io che dice, che deve dire, che vuole dire. E un'altra cosa dal lavoro intellettuale, ma non mi nega un pensiero, anzi, mi chiede di "esserci" tutta intera.

In questo senso per me il teatro è profondamente etico (3), in senso originario, ma anche in senso storico, biografico. Da qui, dalla scena, sento come donna di avere re-iniziato a parlare, a balbettare. Così, senza deciderlo, raccontare "Giovanna" mi avvicina a quel teatro che cerca nell'azione la conoscenza e, nell'adesione del corpo all'azione, la trasparenza dell'essere a se stesso, a quel teatro che è rito, a cui, come attrice, mi sento geneticamente legata.

### **Le pieghe della stoffa**

Quando giro con lo spettacolo finiscono sempre col chiamarmi Giovanna: lei è più forte di me, prende sempre il sopravvento.

Credo che sia stata quella sua forza ad attrarmi, la sua tenacia, la sua resistenza ribelle, quasi presuntuosa, la sua pratica determinazione e insieme la sua follia. Radicata profondamente alla terra e capace in un attimo di spiccare il volo: se cerco un luogo per la mia Giovanna mi sembra che essa possa vivere lì, tra cielo e terra, dove vivono gli angeli. Giovanna è comparsa per sussulti, intermittenze, sospensioni del tempo, simili agli squarci che i ricordi aprono nella memoria, quando all'improvviso mi dimentico del tempo.

La cercavo senza sapere che era lì, vicina, appena un po' più in là. Faceva come me le sue prove, in bilico, là nella cella, sola, in ascolto.

Tendevo l'orecchio all'eco di una cavalcata, cercavo come lei tra le pieghe della stoffa, per sapere di quella voce che vive al limite, sull'orlo della nascita e della morte, che viene da lontano, mi abbraccia, si spezza, si libra nel canto e sogna con il mio respiro.

Nello spettacolo compare un uccello braccato che lotta e racconta, con le parole di un'antica preghiera indiana, di un'aquila lontana che guarda il mondo, che manda parole umide come la pioggia ristoratrice, parole che nutrono la Madre e fecondano la terra che le accoglie.

### **La sibilla**

Quando cominciai a lavorare a "Giovanna" fu quell'immagine - un uccello braccato su un trespolo - a guidarmi, ad accompagnarmi nel mio viaggio, assieme ad una storia, quella della Sibilla, narrata da Ovidio nelle Metamorfosi. La ninfa, che ricevette l'eternità in dono dal Dio, dimenticò di chiedere assieme a quella la giovinezza e si consumò nel tempo, fino a farsi polvere; rimase però la sua voce a rimbalzare, sola, nel vuoto della caverna, a svelare ad Enea i misteri del mondo.

Mi colpì, la storia di quella voce senza corpo, come una ferita intima, nascosta, eppure legata al tradimento antico della Madre, all'origine.

E tuttavia parlava anche del nostro tempo, della nostra storia senza radici, delle nostre parole staccate dal senso, come i pensieri dal cuore e dalle emozioni. Da quella voce, da quella frattura usciva "Giovanna", come una sibilla dal suo antro.

Pensai al suo tempo breve, al suo attraversamento fugace della storia, al suo corpo bruciato in un attimo sul rogo e ridotto in polvere ad opera del fuoco anziché del tempo: una sibilla su un cavallo lanciato al galoppo, che va, come la creatura di Rilke, "in eterno, come vanno le fonti". Giovanna è un temporale, uno scandalo.

Cominciai a leggere e rileggere gli atti dei suoi processi, le lettere, i dossier, i profili storici un'urgenza sconosciuta al nostro modo di agire, un altro modo di sentire, il suo, un altro modo di agire, un altro modo di sentire, il suo, un altro modo di guardare alle cose del mondo, incomprensibile, disarmante.

Erano "le voci" ad attirarmi soprattutto: quell'esperienza estrema e sconvolgente che ti entra nel corpo, si "fa" corpo, azione. Giovanna non è un'illuminata che accetta il supplizio: è una guerriera. Resiste e si difende anche braccata con determinazione e semplicità. Una forza e una leggerezza insieme, le sue, che appaiono di un altro mondo, qualcosa vicino all'innocenza animale o alla terribilità degli angeli, come dice Rilke: era questa la Giovanna che volevo raccontare, non riconciliata e non riconciliante, semplice e assurda, forte e indifesa.

Continuai a cercare, a imbartermi in lei. Di fronte alla sceneggiatura di Dreyer mi fermai colpita, neanche mi accorsi subito che si trattava di dialoghi e note di regia, la lessi come un romanzo, tutta d'un fiato e mi fermai su una battuta: "...è ora... è già ora". Fui percorsa da un brivido, mi appariva finalmente anche la donna, fragile eppure forte, forte. Giovanna poteva permettersi di mostrarmi tutta la sua fragilità senza perdere la sua forza, radicata nel corpo come un albero alle sue radici.

La visione del film fu emotivamente meno forte di quella lettura e rimasi sorpresa che fosse muto.

Tornai agli scritti. Le storie apocrife mi divertivano e mi offendevano a un tempo. La lettura di *Jill e Jeanne* mi sconvolse. A volte mi sembra di sentire in scena la presenza di Jill come una vicinanza protettrice e minacciosa; mi volto: pacato c'è solo il mio tronco che si staglia sulla scena. Nella poesia di Maria Luisa Spaziani trovai alcuni squarci di sereno che, mi accorsi, Giovanna mi stava chiedendo; emersero allora storie d'infanzia e risate lontane.

### **Qui e appena un po' in là**

Sono tornata a frugare nella storia, non perché volessi raccontare i fatti nella loro verità, ma perché il mito, l'immagine diffusa di Giovanna, la santa, l'eroina celebrata nelle statue delle piazze, nei francobolli, nei manuali scolastici, le sue citazioni, sempre più frequenti in questi tempi confusi, come paladina della reazione e dell'integralismo politico e religioso mi turbavano, mi respingevano, mi riconducevano alle parole rumorose, allontanandomi dalla scena.

Avevo bisogno di un po' di ordine, di un mio punto di vista.

Scoprii che all'interno della guerra dei cent'anni, che sconvolse la Francia fra il 1337 e il 1453, la storia di Jeanne d'Are non è che un episodio di appena due anni, uno di vita pubblica: per seguire le sue voci Giovanna lascia la sua casa a Domrémy e raggiunge Carlo VII a Chinon il 25 febbraio 1429, ottiene un esercito, l'8 maggio riesce a liberare Orléans dall'assedio inglese e a risollevarne le sorti della guerra; il 17 luglio incorona re Carlo VII a Reims e cade prigioniera degli Inglesi a Compiègne nel maggio 1430. Quello che segue è un anno di prigionia, di interrogatori, di udienze, fino alla condanna al rogo, eseguita subito a Rouen, sulla piazza del mercato, il 30 maggio 1431, senza ratifica di alcun tribunale laico. 20 anni dopo un processo di

"annullamento": non una vera riabilitazione, ma un atto di opportunità politica da parte dello stesso Carlo VII che, facendo ricadere la colpa sugli Inglesi, poteva liberare l'origine del cattolicissimo regno di Francia da un imbarazzante episodio di eresia. Cinque secoli più tardi la Chiesa, la stessa Chiesa che l'aveva condannata, la dichiarerà santa.

Giovanna fatta santa dalla Chiesa che l'aveva bruciata, vittima essa stessa dell'oscurantismo religioso, dell'opportunismo politico, eppure elevata a simbolo di reazione e integralismo. Cerco i segni di una crociata nazionalista e trovo piuttosto una guerra di liberazione. Dietro le sue voci divine non trovo alcuna brama di potere ma un sentimento popolare che urla dalle terre di confine la ribellione della povera gente agli orrori della guerra e nelle sue mani la fede non mi appare uno strumento di oppressione ma di libertà.

Ho pensato alle paure della storia, che creano piccole e grandi violenze, al rifugio di fermarsi a guardare ciò che ci sorprende. Sono tornata sulla scena a mani vuote ma con una forte necessità.

Da quella roccia da cui l'avevo osservata Giovanna rimaneva inafferrabile; se stringevo il pugno per prenderla non c'era. Ma qui, sulla scena, ancora più vicina al mondo, perché sento il respiro di chi ascolta, qui, a mani vuote e leggera torno al mio corpo, al mio sudore e lancio nell'aria una voce a quei respiri. Solo così riesco a toccarla. Giovanna è lì, appena un po' più in là.

## Note

(1) Un aiuto prezioso alla realizzazione dello spettacolo è stato quello di Paolo Nicolini e Mara Slanzi.

(2) Lo spettacolo era *La morte della sacerdotessa* e l'attrice in scena con me era Angela Malfitano, che ha curato anche la regia.

(3) Continuo a lavorare in questa direzione in cui mi sono maestri ed amici Marco Baliani e Maria Maglietta.

# Donne e Aids: Storie di volontariato

*di Concetta Capacchione, Maria La Rocca Bonelli e Virginia Pecci*

## Un problema di tutti

**C'**è sempre una prima volta. La mia prima volta con il volontariato è stata subito dopo la morte di mio padre. In ospedale mi ero resa conto di quante persone son costrette a vivere da sole la quotidianità del ricovero (pasti, passeggiata in corridoio), perché i parenti sono lontani e gli amici lavorano. Ci si aiutava vicendevolmente e si aiutavano gli infermieri per fare in modo che i malati fossero seguiti il più possibile. Ed ogni tanto comparivano dei volontari che ci aiutavano ad aiutare, figure strane per la mia esperienza di vita, ma che ho visto in quei giorni quanto fossero utili e preziose. Mi sarebbe piaciuto provare l'esperienza... Ma i propositi spesso rimangono tali e l'esperienza ospedaliera è stata subito superata dalla tristissima quotidianità dell'efficienza lavorativa. Fino a quando Anna, che potrei definire un'amica del cuore di mio fratello e ormai da molti anni amica di famiglia, è diventata sintomatica. Proprio così. Sapevamo da qualche anno della sieropositività di Anna e nel 1992 sono comparse le prime patologie.

Anna era tra tutti i miei amici sicuramente l'esempio più classico di "cane perduto senza collare": ragazza piena di talenti, un po' sprecati un po' realizzati, grande attrice nella vita, vissuta intensamente e nella quale ha interpretato sempre ruoli da protagonista, intelligente e ironica, forse assente agli affetti, ma sicuramente amatissima da tutti. Dunque Anna, proprio lei, lentamente stava precipitando nell'Aids conclamato. Per aiutarsi a vivere questa esperienza aveva deciso di frequentare l'ASA, l'associazione che, con i gruppi di autoaiuto, l'assistenza psicologica e quella domiciliare infermieristica, è vicina da tanti anni ai malati e a parenti ed amici di persone malate.

E così tra una chiacchiera e l'altra, tra un'angoscia e l'altra mi ha convinto a conoscere Stefano Marcoaldi, sicura, come diceva sempre lei quando presentava due persone a lei care, che ci saremmo amati dal primo momento. E così è stato. A Stefano ho subito parlato della mia volontà e del mio bisogno di fare volontariato, ma anche delle mie paure, sia di non tollerare il dolore altrui, che di cadere in deliri di onnipotenza o in facili pietismi.

Ho ribadito la mia concezione laica della solidarietà e dell'aiuto, che, come gli ricordavo spesso, era nata sicuramente da una storia personale di lotte politiche nella sinistra. Momenti della grande utopia per molti. Ma per me sicuramente sono state esperienze molto importanti e intense, e dalle quali almeno per ora non intendo staccarmi, perché ritengo ancora possibili e praticabili le idee che stavano alla base.

Stefano nella sua lucidità e amabilità ha capito subito, anzi mi ha aiutato a capire meglio la mia voglia di volontariato, identificando nei miei dubbi i possibili rischi sia di una mia incostanza nella disponibilità, dannosissima per l'associazione, sia di un eccessivo, compensativo e ambiguo attaccamento alle persone e alla vita associativa.

Ma subito mi sono resa conto che l'esperienza che avrei vissuto lavorando al suo fianco sarebbe stata importantissima e intensissima, e che lui avrebbe suonato tutti i campanelli d'allarme indispensabili ad evitare facili eccessi.

Così è iniziato il mio volontariato, con una disponibilità di due mezze giornate alla settimana durante le quali aiutavo in segreteria e affiancavo Stefano nelle attività di organizzazione di eventi per raccolta fondi e di ufficio stampa dell'associazione, che è la mia normale attività professionale.

Ma da subito le due mezze giornate sono diventate due quasi giornate, le cose da fare erano tante, sempre di più, ed io ero sempre più coinvolta dalle persone che conoscevo, che gravitavano in associazione, persone normali, malate e non, di età diversissime, di provenienza culturale e sociale differentissima, ma tutte con una caratteristica comune: un grande rispetto per gli altri.

Stefano, Anna e pian piano tutti gli altri mi costringevano giorno dopo giorno a ripensare alla vita, ai rapporti con gli altri, al valore del tempo, all'importanza del lavorare insieme, non solo e non tanto per raggiungere degli obiettivi, ma anche e solo semplicemente per fare delle cose

stando insieme.

Mi costringevano a pensare alla semplicità della vita, alla crudeltà della malattia, di questa malattia che non è una tegola sulla testa che ti manda il destino, ma è venuta da tuoi comportamenti a rischio e se non la governi ti può portare ad odiare la persona che ti ha infettato in un rapporto oppure te stesso che te la sei procurata attraverso una siringa infetta. Giorno dopo giorno conoscevo le patologie, le loro paure e cominciavo a fare i conti con le mie paure, perché ho capito che la lotta per la mia sopravvivenza era qualcosa al di là del razionale, che andava purtroppo ben oltre i luoghi comuni che, pensavo e penso ancora, una cattiva informazione può provocare o enfatizzare (e che quindi devono a maggior ragione essere assolutamente combattuti). Ero io, proprio io, che avevo paura del contagio. Ed io non ho voluto nascondermi questa paura, così ho imparato, grazie a tutti loro, che me lo imponevano, a proteggermi, a salvaguardarmi, a sapere, conoscere fin dove potevo arrivare per non rischiare. E giorno dopo giorno ho potuto ascoltare e vedere che cosa significhi vivere da "lebbrosi", ho assistito ad episodi che sono assolutamente inconcepibili e assurdi. Sempre di più ho capito che dell'Aids bisogna parlarne per sconfiggerlo, per prevenirlo, per farlo conoscere. Per far capire che se è vero che non è per nulla pericoloso convivere con chi ha contratto il virus, bambino o adulto che sia, non si può continuare a pensare che l'Aids sia un problema solo degli altri (omosessuali o tossici o trasfusi), o legato a tempi passati, ma l'Aids può diventare un problema di tutti, se non si assumono comportamenti corretti, come per altro confermano le ultime statistiche.

Poi un giorno improvvisa, inaspettata (beata mia ingenuità di fronte al male!) e dolorosissima c'è stata la prima volta del S. Luigi. La mia prima visita al Centro S. Luigi, il reparto infettivo del S. Raffaele, è stata per una persona che era in isolamento. Mi ha accompagnato Adelaide, una donna molto in gamba e una presenza importante per l'associazione e per la mia esperienza di volontaria. In camera si entrava uno alla volta, con mascherina, camice, cuffia e copri scarpe, insomma da marziani. E in camera a volte dolore e preoccupazione, altre volte risate e buon umore, mai comunque la fuga o la rimozione della malattia, assolutamente no. Ogni sentimento è riconosciuto e vissuto, reale, perché comunque anche quelli sono momenti di vita da vivere fino in fondo, consapevolmente, al meglio.

Mi rendevo progressivamente conto che l'emotività acquistava nella mia vita un'importanza sempre maggiore e configurazioni completamente diverse. Spesso nelle visite in ospedale ero

con Anna e Adelaide, e mi colpiva molto la loro grande serenità in quei momenti. Ma la cosa che più mi sembrava straordinaria era la grande solidarietà tra tutti loro nel condurre insieme una battaglia, come spesso la definivano, con grande determinazione, ma anche ironia e soprattutto serenità. Sono seguiti il mio test ("un vero volontario deve provare anche l'emozione della diagnosi, e poi chi non ha un cadavere nel suo armadio?", mi andava dicendo sempre più spesso Anna), il corso per volontari, l'esperienza al centralino nei momenti di maggior traffico telefonico.

La malattia mi era sempre più nota e con lei i drammi, pratici e psicologici: le difficoltà di ricovero e di assistenza, i problemi sul posto di lavoro, la pensione, l'assistenza sociale, le speranze, la fiducia nella medicina, la paura di non arrivare al momento in cui si scoprirà il vaccino, la generosità di offrirsi per nuove terapie da testare per aiutare quelli che verranno dopo, gli amori, le infedeltà, il dolore, le paure, la maternità, la morte.

Ed io ogni giorno un po' più confusa rispetto alla mia vita di routine, a tal punto da decidere di sospendere per un periodo la mia attività professionale, dedicandomi a tempo pieno all'associazione. Ma questa scelta mi aveva resa più forte nel rapporto con i miei amici dell'ASA. Mi sembrava di accumulare informazioni sulla "peste del secolo", ma in realtà stavo vivendo grandi emozioni e purtroppo stavano per arrivare esperienze dolorose.

Il pensiero che mi tormentava era che io stavo vivendo solo uno stralcio della vita della associazione, e questo era già un pesante fardello di malattia e di morte, ma quante persone ammalate erano passate e poi erano morte! E ormai troppo spesso sentivo dire sottovoce con molto pudore e tanta paura: sarò io il prossimo?

E ci sono stati i prossimi. E tra gli altri anche Adelaide, Stefano e Anna. In soli sei mesi sono mancati tutti e tre, assurdo e incredibile.

Ho trascorso con loro momenti intensissimi, quando la malattia cominciava a stringere come una morsa sempre più stretta le loro giornate. Le difese sempre più labili aumentavano le patologie. Il ricordo dei ricoveri precedenti aumentava il senso di smarrimento di fronte a ciò che si teme irreversibile, poi ancora riemergevano fiducia e speranza tra altri momenti di dolore. La grande lucidità di una fine, annunciata nei modi se non nei tempi, imponeva conversazioni crudeli, ma nello stesso tempo dolci, un'attenzione disperata ai propri bisogni insieme ad una generosità e ad un altruismo incredibili.

Mi hanno lasciato tanto, tantissimo. Io credo molto alle eredità morali e così quando mi capita di ripensare a qualcuno di loro non posso dimenticare soprattutto la loro forza e il loro coraggio. Il coraggio di dichiarare pubblicamente la loro malattia e la causa che l'ha provocata. Non nascondendosi dietro ipocrisie hanno scelto di esporsi, di parlare, senza rancori o scrupoli, ma con grande serenità.

Tutti e tre lo hanno fatto, spesso accusati anche di esibizionismo, perché pensavano di poter così aiutare altre persone a trovare il coraggio di dirlo a parenti e amici, per curarsi, per farsi aiutare a vivere meglio il futuro, per poter coltivare insieme speranze, per riconoscere i propri diritti di essere umani e soprattutto costringere gli altri a riconoscere questi diritti, al di là di pregiudizi e paure.

Proprio per questo io ora ho potuto raccontare la mia esperienza parlando di loro e ricordandoli con i loro nomi. Io ora sono in quella fase che tecnicamente si chiama "bum out". Sono un tipo passionale, come diceva Stefano, vivo tutto troppo intensamente e ora sono un po' segnata, insomma è suonato il campanello d'allarme e mi sono fermata.

Quindi sto aiutando l'associazione dall'esterno, solo su iniziative specifiche. Ho tanti amici che ho conosciuto in ASA, ma ho voluto segnare una pausa nella mia esperienza di volontariato. I lutti vanno accettati e superati, ed io sto mettendo insieme i tasselli della mia amicizia con Anna, Adelaide e Stefano, per conservarli con tutta la dolcezza e la tenerezza che loro hanno saputo darmi.

*Concetta Capacchione*

### **Esperienza di donna e di madre**

Sono arrivata al volontariato, due mesi dopo la morte di mia figlia, e siccome nulla succede per caso, faccio la volontaria all'ASA, una associazione che si occupa di sieropositivi e di persone con Aids. Aids, la malattia che ha portato tanto dolore nella mia vita. In realtà: conoscevo l'ASA da tempo, perché mia figlia ne faceva parte dal 1988. Mi riesce molto difficile parlarne e so che dovrei sintetizzare, però ritengo sia utile parlare degli anni, che hanno preceduto la mia scelta di fare volontariato.

Parlare della mia esperienza di donna e di madre. La maternità, come per molte altre donne, per me, non è stata una scelta, ma nel momento che ho saputo di essere in attesa di un figlio,

nonostante la diversità di vedute di mio marito, io a tutti i costi ho voluto questo *mio* figlio. Sottolineo mio, perché in quel momento, mi sono sentita sola con mio figlio, quindi, mi sono detta, il figlio è mio, e solo mio, e così ho cercato di risolvere qualsiasi problema si presentava. Sicuramente ho sbagliato e questo mio errore ha portato molte sofferenze a me e anche a mia figlia. Quando è nata Adelaide, il papà era molto felice ed ha amato molto questa figlia che non aveva desiderato, perché Adelaide amava molto il padre, che a lei sembrava irraggiungibile. Quanto detto precedentemente, non è servito a farmi sentire meno sola negli anni successivi. Adelaide era una bimba splendida, cresceva bene, era intelligente, vivace e molto bella, e io ero felice di averla fatta nascere.

Nonostante la natura sia stata molto generosa con lei, la sua breve vita è stata molto travagliata. Ma resta vivo in me il ricordo della sua intelligenza, della sua dignità, della sua generosità e del suo amore per gli altri. Nel 1985, ho avuto notizia della siero conversione di mia figlia. In un primo momento la mia reazione è stata la negazione. Ovvero una grande paura. Leggevo tutto quello che la stampa riportava sull'Aids e queste notizie terroristiche mi spaventavano sempre di più. Avevo paura per mia figlia, per me stessa e per tutta la mia famiglia. L'Aids era il mio pensiero costante e speravo che da un giorno all'altro scoprissero il farmaco miracoloso. Dopo tre anni di grande sofferenza per me e soprattutto per Adelaide, mentre lei si trovava in stato di grande disagio psicologico, io ho cercato di andarle incontro con propositività, per affrontare e risolvere insieme le tante problematiche del nostro rapporto. Adelaide aveva già iniziato questo percorso; io, aiutata da mia figlia e da altre persone, ho accettato la possibilità di parlare di Aids, di rimettermi in discussione, poiché pensare su di sé è un'esperienza di arricchimento. Accettare che il pensiero porti sensazioni negative, accettare la possibilità di soffrire. Bisogna dare spazio alla sofferenza nel proprio vissuto, per potere trasformare questa esperienza in una crescita umana. E sono stata disponibile al disagio, alla sofferenza, alla depressione, senza farmi troppo spaventare dall'intensità delle emozioni. Ho imparato che si possono affrontare e vivere esperienze, che gli altri, ritengono assolutamente invivibili, con dignità e lucidità. Tutto questo, mi ha costretto a rivedere i criteri del mio modo di comportarmi, i valori umani e di essere presente a me stessa e agli altri e di vivere quindi la mia presenza nel rapporto con gli altri. Questi ultimi anni i più dolorosi e faticosi della mia vita, sono stati anni di grande crescita umana che mi hanno portato ad andare incontro alle persone. Dopo la morte di Adelaide, mi sentivo svuotata anche fisicamente, niente mi interessava, pensavo che la mia vita fosse finita insieme a mia figlia. Poi, per difendermi, ho utilizzato ancora la negazione. Pensavo che niente di

quello che era successo era vero e speravo soltanto di morire e di stare nuovamente insieme alla mia amata figlia. In seguito, i miei pensieri cominciarono a ripercorrere gli anni di grande sofferenza, a pensare alle problematiche umane e ho cominciato a fare una serie di riflessioni. Il mio vissuto, la mia esperienza, anche se non posso riprodurli nella esistenza degli altri, il mio sentirmi ricca dentro, può essere di aiuto per altre persone che devono fare questo difficile percorso. La motivazione della scelta, al di là dell'elemento individualistico e comunque sempre privato, è farne anche una testimonianza sociale e collettiva. I primi tempi avevo paura di sbagliare, avevo paura di incontrare genitori e trasmettere soltanto il mio grande dolore. Ancora oggi ho molti dubbi, mi chiedo cosa vuole, cosa sta chiedendo la persona che incontro e che accompagno. Io voglio raccontare il mio vissuto di madre, far passare nella comunicazione il concetto della utilità del pensiero sulla malattia, perché pensare e parlare con altri è una esperienza che arricchisce e fa crescere. Ogni persona ne farà l'uso che vuole e che può, ma è importante non fuggire dal pensiero.

I dubbi sono sempre presenti, guai se non ci fossero, nessuno di noi è onnipotente. Credo in quello che sto facendo e penso di continuare. Fino a quando?

*Maria La Rocca Bonelli*

### **Questa è la nostra epidemia**

A 24 anni scoprii di essere sieropositiva agli anticorpi HIV, oggi ne ho 31 e mi considero una donna normale, sana con la voglia e il desiderio di fare e di conoscere molte cose. Molta della mia forza nell'affrontare la vita mi proviene dall'esperienza della sieropositività. La considero un'ulteriore difficoltà, ma anche un'opportunità che ti offre la realtà di questa vicenda esistenziale che ci abita.

Per me la sieropositività è un'esperienza molto dolorosa, estremamente profonda, che mi ha portato a conoscere i miei limiti e la mia forza, a vivere rapporti con persone estremamente ricche e profonde nelle quali i temi della vita e della morte si ripetono frequentemente e penso che la scelta di fare del volontariato contribuisca all'ottimismo che mi lega a questa vicenda.

Poco dopo la scoperta della patologia mi recai ad una associazione di volontariato che si occupa di Aids, il cui nome è ASA (Associazione Solidarietà Aids) per raccogliere informazioni e parole. Cominciai a frequentare quel luogo perché lo avevo trovato intelligente, molto aperto,

un luogo in cui ci si dava subito del tu, fitto di manifesti, sorrisi e materiale cartaceo e ho finito per andare a collaborarci in modo sistematico e a livello organizzativo. Infatti dopo un periodo di sgomento e di angoscia è tornata la lucidità e ho sentito crescere la voglia di reagire alle diverse difficoltà verso cui stavo andando incontro, sia a livello personale che collettivo. Cercavo comunque qualcosa che riaccendesse il mio animo, un impegno in cui credevo e piuttosto che cadere nel vittimismo o nel ripiegarsi su se stessi cercai di avere con gli altri scambi e relazioni. Nel mio caso, in effetti, la scelta di operare in una associazione di volontariato ha favorito una risposta ai miei problemi e bisogni personali e nello stesso tempo mi ha fatto comprendere l'importanza di un impegno sociale.

Il concetto di volontariato comprende quello di "fare" delle cose, di attivarsi rispetto a qualcosa di cui si è preso coscienza, in questo caso di contribuire ad una forma di lotta nella difesa dei principi, dei diritti al benessere, al rispetto, alla dignità. Certamente lavorare insieme ad altri per uno scopo comune, è anche una fuga dall'isolamento, ricerca di gratificazione a uno sfogo del proprio narcisismo. Fare qualcosa con gli uomini per gli uomini è gratificante e passionale e io mi reputo una persona passionale. La comprensione, la complicità tra persone *che sanno*, è come un grande abbraccio, immenso, caldo, tutti uniti dalla nostra comune carnalità. Qualcuno sostiene che l'Aids sia una delle sistematiche epidemie che da sempre, ciclicamente, colpiscono l'umanità. Quasi un *purgarsi* del mondo quando la digestione si fa difficile. Però, ciò che caratterizza questa malattia è da un lato l'isolamento delle vittime, dall'altro siamo noi che la pensiamo, che ne parliamo, che ne scriviamo.

La nostra complessità, il nostro grado di evoluzione medica, biologica, scientifica e dunque intellettuale non ci dà tregua di fronte ad un mistero così insondabile: "il corpo che ci abbandona". E quindi eccoci a cercare un senso, a darci spiegazioni, a scovare metafore di questa malattia. Io che di Aids vivo e sento parlare da molti anni, tanto da trovare superate alcune osservazioni e riflessioni che per chiunque non ne sappia niente risultano ancora sconvolgenti e ricche, mi trovo spesso a pensare pensieri nuovi, a toccare carni e corpi che non potrò dimenticare, a piangere anche per chi non conosco. Perché l'Aids è un libro che non finisci mai di leggere. Ogni sera ne leggi un capitolo, augurandoti sia l'ultimo ed invece no, eccone subito un altro diverso, più bello, più brutto, più corto, più lungo. Comunque altre pagine, altri amici, altri pensieri. Proprio adesso, in un momento storico in cui immersi in un illuminismo perverso, tutto nostro, pensavamo di avere conquistato il conquistabile, eccoci a sbattere la testa contro "una delle tante epidemie", ma, perdonate la presunzione, questa

purtroppo è la *nostra* epidemia. Ed è una realtà così lacerante per chi ne soffre da risultare fastidiosa la relativizzazione di cui a volte si sente parlare. Lavorando nell'Aids si incontra qualcuno che ha 25-30-40 anni e che da 5-10 anni ha imparato a fare i conti con i propri limiti, la *propria fine*, ma non una fine improvvisa e immediata - bensì - una fine lenta, dolorosa, progressiva dal conclamarsi dell'Aids. Un tempo infinito in cui pensare alla propria vita, alla morte, a Dio, a niente, alla speranza, all'amore. Confrontarsi, incontrare, lavorare con persone sieropositive, come capita all'ASA, è dare dei corpi e dei volti all'HIV, ed è un'esperienza sconvolgente.

E buttarsi in una trincea senza fucile ad aspettare finalmente l'immensa possibilità di andare alla ricerca della propria *umanità*. Ed è proprio questa scelta etica, al di là poi di ogni singola motivazione, che sottostà alla scelta degli individui di "fare del volontariato" e credo che questa possa essere una soluzione a questo vuoto morale che ci circonda e una reale possibilità di progresso individuale e sociale. Tramite l'attivismo si consolidano delle attitudini e si procede nel lavoro su se stessi - un lavoro sulla propria consapevolezza - che va continuamente aggiornato. Oggi considero il fatto di dare qualcosa di mio, la mia professionalità, il mio tempo avendo la possibilità di essere me stessa, un grande privilegio che migliora il mio rapporto con le altre persone e accresce il mio senso di identità.

*Virginia Pecci*

# Storie di lavoro

*di Adriana Perrotta Rabissi*

**S**torie di lavoro è intitolato il numero 21 di "DWF". L'editoriale segnala la volontà di due redattrici della rivista di affrontare un argomento così centrale nell'attuale dibattito politico e culturale interrogando la propria esperienza di vita e di lavoro per confrontarla con quella di altre donne. Avvertono Annalisa Biondi e Paola Masi, che hanno proposto la ricerca e organizzato il gruppo di riflessione: "Diciamo subito che ciò che a noi interessa non è un approfondimento sociologico, ma un'analisi del significato che le donne attribuiscono al proprio lavoro, della realtà dei rapporti con le altre donne, delle proprie fantasie nei luoghi di lavoro. Ci sembra importante reinterrogare, oggi, il significato dell'attività lavorativa nelle strategie di vita delle donne a partire dalle esperienze di ciascuna. Il desiderio di capirne di più deriva dal nostro fare politica partendo da sé: il lavoro, anche il lavoro politico, è esperienza quantitativamente, oltre che qualitativamente, molto rilevante nelle nostre giornate" (1).

La riflessione ha richiesto un periodo di tempo lungo, scandito da incontri e discussioni tra nove donne impegnate a livelli medio-alti nel mondo del lavoro (nella scuola, nell'università, nell'assistenza sociale, nell'imprenditoria e nella pubblica amministrazione) e accomunate da un'esperienza femminista. I racconti che ne sono scaturiti, e che restituiscono la ricchezza di spunti e suggestioni che hanno animato gli incontri, costituiscono secondo me un buon terreno di confronto per chi voglia misurare -anche nei propri "fatti di vita e di lavoro" - quanto le acquisizioni maturate nella esperienza politica abbiano modificato aspettative, elaborato modi di percepire se stesse e il mondo diversi da quelli interiorizzati nell'educazione emancipazionista di origine, orientato scelte di comportamento in relazione a condizioni particolari della vita lavorativa. Quali, ad esempio, l'impatto con la falsa neutralità degli apparati disciplinari e degli strumenti di conoscenza e di giudizio; l'inserimento nelle strutture produttive di beni, servizi e saperi che ripropongono, nel nome dell'efficienza e produttività, la

logica della netta separazione tra l'identità professionale-pubblica e quella personale-privata, provocando sovente in noi l'alternanza tra estraneità e appartenenza rispetto al prodotto della nostra attività, nonché le difficoltà/resistenze a distinguere tra relazioni affettive e relazioni professionali sul posto di lavoro. Racconta Maria Serena Sapegno di aver tratto dalla sua militanza nel femminismo la legittimazione del desiderio di svolgere un'attività "confusamente legata al piacere, la pratica della letteratura e l'esercizio critico". L'accademia le sembrò costituire, al momento della scelta lavorativa, l'approdo "quasi naturale", familiarmente rassicurante, al riparo dal "volto arcigno del potere e del denaro", l'ambito nel quale soddisfare la passione della ricerca intellettuale, pura avventura della mente e dei sensi, in cui esprimere la propria soggettività. Ma proprio qui, nel confronto diretto con gli statuti del sapere e con i paradigmi della conoscenza, è avvenuto l'inciampo. Prosegue infatti la Sapegno: "Quei Valori, che dovevo scoprire esistere nella realtà solo in forma assai più sbiadita e ambigua, avevano per me la maiuscola del Padre e pertanto, se promettevano un piacere, minacciavano allo stesso tempo un pericolo mortale. Tanto per cominciare si presentava subito come problematica proprio quell'espressione della soggettività che era una delle regole fondanti del gioco: quella soggettività poteva davvero, in quel contesto, essere declinata al femminile senza perdere di valore? se ciò era almeno dubbio, come si poteva mettere in gioco una libido asessuata? ancora prima, come poteva sopravvivere, messa in serbo da qualche parte, un'identità femminile?".

Questa vicenda dà risalto ad un aspetto del rapporto donne e lavoro per lo più trascurato nelle analisi che pongono l'accento prevalentemente sui vincoli esterni imposti alle donne dall'ordine sociale, economico e culturale. Non che questi non siano reali e non siano da prendere in considerazione per essere rimossi, ma - percepiti come sono da molte e molti come le principali, se non le uniche, cause del disagio femminile nei confronti del mondo produttivo - sortiscono l'effetto di distogliere l'attenzione da processi più profondi e sotterranei, sottovalutati da chi tende a considerare il lavoro femminile secondo la categoria di debolezza sul mercato a causa degli ineludibili impegni materiali e psichici che gravano sulle donne nella sfera della riproduzione. Quando, invece, la riflessione su una situazione di lavoro apparentemente privilegiata rispetto ad altre, come in questo caso, permette di relegare sullo sfondo gli ostacoli oggettivi, emergono ambivalenze di natura particolare, non immediatamente assimilabili a quelle che provano comunemente anche gli uomini, perché mettono in gioco questioni che attengono alla immagine di sé, al modo di percepirsi e autorappresentarsi come individue intere.

Ne deriva sovente l'oscillazione tra stati d'animo e comportamenti contraddittori, come ricorda ad esempio la Sapegno accennando alle sue "brevi ed intense immersioni in apnea a contatto con il piacere intellettuale e il desiderio di affermazione, seguite da fughe nel mondo esterno al 'lavoro', dove potevo restare donna ma anche negare la mia competitività". Oscillazioni che per molte di noi si verificano anche, quando non prevalentemente, nei confronti del 'lavoro culturale e politico', luogo deputato al piacere, spesso il solo a cui si affidi il compito della propria realizzazione, rispetto alle attività svolte per ragioni di sopravvivenza, e, in quanto tali, meno suscettibili di essere messe in discussione da questo punto di vista.

Un'altalena, quindi, tra investimenti affettivi e tentativi di disinvestimento, che rende anche noi "abitanti del trattino", secondo la felice espressione di Trinh T. Minh-Ha - femminista vietnamita, artista, saggista e docente universitaria, da ventidue anni residente in California - che ha inventato questa immagine per significare sia la propria condizione esistenziale di donna appartenente a diverse etnie, linguaggi, culture e saperi, che "lo spostamento, la dislocazione, come strategia di sopravvivenza, il continuo attraversamento di frontiere tra differenze per la costruzione, sempre mobile, di identità plurime e non totalizzanti" (2). La stessa metafora mi sembra renda l'idea dell'andirivieni, per le donne impegnate in professioni considerate femminili per eccellenza (scuola, pubblica amministrazione, assistentato sociale), tra il rifiuto di assumere atteggiamenti e comportamenti propri del lavoro di cura e la tentazione di soddisfare le richieste di tale natura. Capita così di sorprendersi ad autoimporci inspiegabili durezze di comportamento verso noi stesse e verso altre/i nel tentativo di sottrarci alla "polarizzazione di genere" (3), a causa della difficoltà di districarci tra i condizionamenti del ruolo (che sovente costituiscono rassicuranti nicchie in cui accomodarci) e gli slanci affettivi. Osserva, in relazione a questi temi, Elena Spinelli: "Una professione eminentemente femminile non significa necessariamente che essa esprima 'bisogni di donne', né che le donne vi abbiano un forte potere simbolico, come sappiamo. [...] Applicare le 'lenti del genere' sul proprio lavoro, quando questo rappresenta il modo di produzione femminile, non è un processo facile, anche se si capisce che si tratterebbe 'semplicemente' di rendere visibili le donne e creare nuovi modi di pensare sulle donne: si deve affrontare che quel fare 'professionale' riguarda una tua specificità di genere. Se non puoi riconoscerlo, perché troppo pericoloso nel mondo del lavoro, fai fatica a descrivere l'esercizio della tua professione". I racconti pubblicati da "DWF" confermano, a questo proposito, una situazione per certi versi paradossale, delineata dalle studiose che si sono occupate dell'intreccio tra le trasformazioni della soggettività femminile in rapporto al mondo della produzione e le tendenze organizzative

del mercato del lavoro. Risulta dalle loro analisi che proprio nel momento in cui l'organizzazione del lavoro sembra richiedere quegli aspetti di cura e di attenzione alla relazione attribuiti 'per natura' alle donne, questi continuano ad essere svalorizzati nella realtà dei fatti, e svalutato è di conseguenza il lavoro in cui essi sono più presenti. Commenta Marina Piazza, in una ricerca condotta su questo tema: "La società usa le capacità strategiche delle donne, ma le usa ghettizzandole nella riproduzione, non nella produzione, anche se l'organizzazione post-tayloristica del lavoro rispecchia molto l'organizzazione familiare [...] Il processo organizzativo delle aziende e delle organizzazioni procede nei fatti da una maggiore formalità ad una maggiore informalità: dovrebbe in questo senso premiare le donne. Infatti, a livello teorico da tempo si discute di 'management androgino' o di processo di femminilizzazione delle aziende. Nella realtà concreta, proprio in questa fase, al contrario, la differenza femminile viene negata, con un rovesciamento forte di valori e di paradigmi, trasformandosi nella perorazione di un 'diritto uguale,' cioè in disuguaglianza organica incorporata nel processo lavorativo" (4). Un ultimo tema, tra i tanti emersi negli incontri, forse quello più intrigante per chi ha fatto della attenzione alle relazioni tra donne il fuoco di una pratica e di una teoria politica, è il rapporto con le colleghe di lavoro.

Anche qui si incontra l'oscillazione tra la tendenza ad adottare il collaudato modello di comportamento improntato alla netta separazione tra relazioni affettive e relazioni professionali, e la critica a tale modello, nel tentativo di modificare il sistema di relazioni con le altre/i anche nei luoghi di lavoro, oltre che nel privato-familiare.

Nella realtà quotidiana, stando alle esperienze riportate in "DWF", le relazioni tra donne sono meno conflittuali e competitive quando esiste nei fatti una distanza, di gerarchia, di età o di professione, allora è più facile riconoscersi competenze e saperi, attribuirsi fiducia, liberare affettività. Nel rapporto tra pari, invece, sembra prevalere la necessità di "tenere separati i due livelli, personale e professionale, di non permettere l'instaurarsi di ambiguità". Ancora agisce, e inquieto stereotipo della prossimità, della tendenza alla fusione-confusione nei rapporti tra donne, non solo come aspettativa delle altre, ma come nodo irrisolto dentro di sé. Sintetizza con lucidità Elisabetta Bettini: "Il problema è, a mio avviso, esplicitare e nominare le aspettative connesse all'investimento professionale e insieme quelle inerenti la relazione con l'altra; dare per scontate queste o quelle o entrambe crea confusione e competitività spesso inutili e dannose, non solo sotto il profilo del risultato. [...] D'altra parte, sostenere un livello di chiarezza come quello cui facevo riferimento richiede un dispendio di energie e un controllo

dei propri comportamenti non sempre sostenibile. In altre parole, non c'è una ricetta valida per tutte le situazioni".

Ciascuna donna, tra quelle che hanno partecipato al gruppo di riflessione, porta la propria voce che narra di conflittualità, vissute forse più intensamente dentro di sé, che nel confronto con l'esterno, anche perché l'esercizio di critica delle immagini di genere, appreso nel femminismo, appare ormai una dimensione costitutiva dell'essere, più che una semplice acquisizione teorica.

I modi di affrontare nodi e problemi risultano diversi, secondo le intelligenze e le sensibilità di ognuna, anche se si possono rintracciare, pur nello svuotare dei contesti, comuni soglie di attenzione e di resistenza all'adeguamento a modalità date. L'esito della riflessione collettiva non è naturalmente una serie di risposte valide per tutte o un elenco di strategie vincenti, ma la comunicazione ad altre donne dei tentativi di costruire una dimensione di vita soddisfacente, in un lavoro di ridefinizione continua di un sé che si costruisce a poco a poco, per prove ed errori.

#### **Note**

(1) "DWF. Storie di lavoro", 1994, n°1, (21). Le citazioni, quando non indicato diversamente, sono tratte dalla rivista.

(2) Paola Bono, *L'identità del trattino. Intervista a Trinh T. Minh-Ha*, in "il Manifesto", 29 novembre 1992.

(3) Giuseppe Barile e Marina Piazza (a cura di) *Identità professionale e percorsi formativi delle dipendenti regionali*, IReR, Milano, 1991.

(4) Giuseppe Barile e Marina Piazza, *cit*, p.79.

# "Tutto dipende da com'è la madre"

di Anna Nadotti

**D**ue donne, al centro del romanzo *Il matrimonio di Raffaele Albanese* di Luisa Accati, "osservatrice partecipante" di battaglie familiari non truculente - almeno non letteralmente - né rumorose, anzi quasi inudibili, se non con le antenne allertate di chi le racconta. Gli interni borghesi in cui esse hanno luogo non devono essere alterati da conflitti chiassosi, non devono essere messi in disordine - almeno non visibilmente. Se poi, tra gelsomini e buganvillee, sotto le fodere di cretonne dei divani, dietro la sapiente disposizione degli oggetti di una casa si cela qualche cicatrice mal rimarginata, pazienza. Se dietro il sobrio, taciturno rigore di un'altra casa si celano premesse di morte - perfino un cadavere reale - ancora pazienza. Ma procediamo con ordine, e vediamo in che modo, nell'arco di un'estate dedicata alla ricerca e allo studio, l'autrice mette a fuoco le situazioni e i caratteri che costituiscono la materia del suo narrare. Vediamo innanzitutto dove, quando e perché. "Perché mi capita questa storia? Voglio essere qui?", si chiede. Qui è Udine. Fine anni '60 inizio '70. La storia è quella del matrimonio di Raffaele Albanese.

Luisa Accati (allora docente di etnologia all'università di Trieste, dove adesso insegna storia moderna) arriva nella città friulana per fare una ricerca d'archivio sulla società del '600. Ciò che in particolare le interessa sono i rapporti madri-figli, il loro evolversi nel tempo. Vuole "capire a fondo le madri di oggi per sapere quali domande fare ai documenti in modo da ottenere risposte significative". Al materiale che raccoglie in archivio si accosta a poco a poco un materiale vivo e incandescente, quello che ricava dalle lunghe conversazioni con la sua ospite, Anna Albanese, e i suoi familiari - tre generazioni di donne e un contorno di uomini piuttosto sbiaditi, mariti, figli, padri.

Al centro della scena due figure femminili potenti e distruttive, chiuse in un ambito troppo

circoscritto perché tanta potenza non diventi esplosiva, o implosiva, o tutte due le cose insieme. La sola dimensione della privatezza domestica, ancorché agiata, e del ruolo materno, desiderato o meno, comunque sacrificale nel contesto cattolico italiano, definiscono uno spazio claustrofobico foriero di patologie individuali diverse ma ugualmente pericolose. Poco importa che, delle due case, l'una abbia tutte le finestre aperte, l'altra le mantenga il più possibile chiuse. Descrizione d'esterni riuscita per dire dello slittamento da una concentrazione narcisistica consapevolmente non generosa, ma vitale e desiderante, all'infelicità dell'assoluta mancanza di desideri, né ora né mai. Anna Albanese e Maria Rinaldi, consuocere, hanno molte cose in comune: l'età - circa settantanni all'epoca in cui si svolge la ricerca dell'autrice; la classe sociale - un'agiata quanto convenzionale borghesia di provincia; lo status di madri - e nonne, ma solo per la prima i nipoti sono un pezzo della vita - e di vedove; un'educazione all'antica, che però Anna Albanese ha ricevuto sotto il sole caldo di Napoli e Maria Rinaldi tra le brume meno accoglienti del nord. Molto in comune, dunque. Eppure non si assomigliano, e sarebbe sbagliato, e semplicistico, assimilarle sbrigativamente nella categoria delle donne cattive o in quella delle mogli-madri castratrici.

Perché invece ci troviamo di fronte a due donne molto diverse, che reagiscono in modo diverso a una comune originaria frustrazione, l'essere private di identità soggettiva e di uno spazio proprio, non quella "stanza tutta per sé" che a Luisa Accati, forse giustamente, non basta più, ma invece una piazza in cui liberamente muoversi, sole o in compagnia. Impossibilità - per norma e consuetudine sociale - a decidere del proprio destino, si impadroniscono dei destini altrui, e spadroneggiano ahimé legittimamente, l'una mettendosi caparbiamente al centro della scena, l'altra sottraendovisi altrettanto caparbiamente. "Decido io per tutti", potrebbe essere il motto dell'esistenza di Anna Albanese, che supplisce all'esclusione della sfera pubblica, alla negazione storica e sociale di soggettività alle donne, con una onnipresenza tentacolare, priva di scrupoli. "Fate come se non ci fossi", è invece il mormorio di sottofondo di Maria Rinaldi, la cui "accattivante generosità" è vischiosa quanto la sua riservatezza, e mortifera. Ma in questo testa a testa di manipolazioni femminili - cui Luisa Accati, che usa abilmente la tecnica narrativa del punto di vista, dà il ritmo in crescendo del giallo - la madre di Raffaele Albanese si guadagna pur sempre la simpatia di chi legge, forse perché già si è guadagnata quella dell'autrice, "la simpatia tra me e la signora Albanese era andata crescendo...". Proprio questo sentimento di simpatia, di cui si è portate a sentirsi vagamente colpevoli, mi ha messa sulle tracce di quella che mi sembra una chiave di lettura importante e molto attuale, e insieme la misura della riuscita narrativa del libro.

Mi spiego. Fin dalle prime pagine la signora Albanese racconta la vita del figlio Raffaele: la sua nascita, e naturalmente "pesava cinque chili [...] non è stato brutto nemmeno un attimo. Mi ha quasi uccisa nascendo"; gli amori che lei controllava a distanza, se necessario distruggendoli, ovviamente per il suo bene; infine il matrimonio con la donna che lei ha scelto per lui. Leggendo, l'insofferenza verso questa madre totalitaria è continuamente smorzata dalla sensazione che il suo imporsi abbia un senso e in qualche modo ci riguardi, come se fosse stata, quella dell'ormai vecchia signora, una battaglia combattuta ad armi impari, e perciò più crudeli, per la sopravvivenza di sé e dei propri desideri in un universo pubblico negato alle donne. Un rovesciamento intenzionale della frustrazione in possesso, che la rifletta e le dia luce. E che proprio questo sia avvenuto ce lo conferma il figlio, quando finalmente compare in carne e ossa - ma l'autrice ci tiene sapientemente sulla corda fino a pagina 144. Ci aspettavamo l'ennesimo uomo "appena abbozzato", e invece no, arriva "un seduttore da togliere il fiato, copia smagliante di sua madre, ancora e per sempre legato a lei da una somiglianza costruita in ogni minimo dettaglio" (la sottolineatura è mia), e per di più sappiamo dalla nipote Marta che "lo zio Raffaele è simpaticissimo".

Sta in questo capovolgimento la chiave di lettura di cui parlavo prima, cui tende tutta la narrazione di Luisa Accati, "è una leggenda superficiale che i figli dominati dalla madre siano degli inetti, tutto dipende da com'è la madre". Non è distrutto, Raffaele Albanese, tutt'altro. È un uomo di successo, un marito impeccabile seppure non innamorato, probabilmente un amante fantasioso fuori dal letto coniugale - ma la madre l'aveva messo in conto -, l'unico che riceve un'accoglienza festosa da parte di tutti, la moglie, i due figli maschi, la sorella e le sue figlie femmine, e di sua madre, che osserva con aria "severa e sorniona" quello che considera, ed è, il suo capolavoro, duplice capolavoro, in quanto prolungamento di sé e suo doppio, ché infatti nel figlio il dongiovannismo materno trova formalizzazione esplicita nella sua forma socialmente "accettabile", al maschile dunque, e le viene restituito in "baci chiassosi e schioccanti". E qui, nel rapporto sottilmente incestuoso tra la madre e il figlio, si chiude il cerchio, ma la storia non finisce qui. Se la complicità ha nutrito il rapporto col maschio, senso di sé, radicalità e determinazione vengono lasciate in eredità alle femmine della famiglia. Alla figlia Emma - che del resto era nata "con un parto veloce e facile, era di peso normale, tutta nera, nera come me, è sempre stata allegra e ben più pronta e maliziosa di suo fratello" (la sottolineatura è mia) - e alle figlie della figlia, le nipoti cui fin da bambine la nonna ha riservato le proprie compiaciute preferenze. Tocca a una di loro - che guarda caso della nonna porta anche il nome - raccontare, quindici anni dopo, il seguito della storia, mettendo l'autrice di

fronte a un fatto così grave e imprevisto da indurla a riprendere - è il caso di dirlo - le indagini, a riascoltare ancora una volta i testimoni di un tempo non solo per trovare il colpevole in questa storia, ma per decifrare la "storia sbagliata" raccontata a Maria Rinaldi e a molte altre donne, e che produce, in molteplici travestimenti, colpevoli e vittime.

#### **Nota**

(1) Luisa Accati, *Il matrimonio di Raffaele Albanese*, Anabasi. Milano, 1994.

## Il mio cuore e *Lamerica*

di Pina Mandolfo

**I**o non amo i film senza donne, non li ho mai amati. Fin da bambina aspettavo con ansia che una protagonista si materializzasse sullo schermo. Quando non accadeva, solo condizionamenti culturali o costrizioni oggettive potevano costringermi ad una visione totale. "La percezione fisica di una intollerabile assenza che nessun racconto è in grado di colmare", la definisce Giovanna Grignaffini e cita Truffaut con la sua "tristezza senza fine per i film senza donne". (1) Eppure sembra proprio la tristezza senza fine dei suoi film a suggerire ad Amelio di vietarne l'accesso alle donne. Metafora del sottrarsi femminile da un mondo giunto al rantolo finale? Libertà dall'obbligo di custodire una morte che non avvenga per processo naturale?

Ma come può accadere allora che un film di una tristezza senza fine e in assenza di donne mi consoli? Solo il regista che non è poeta d'occasione può operare il sortilegio. E certo Amelio è tra questi.

Il pretesto del film è l'Albania alla fine di un regime insensato e l'Italia crapulona e volgare. Le immagini scorrono sullo schermo mentre il regista smarrisce moralismi, compiacimenti estetici a buon mercato, cronaca spicciola per avvicinarsi sicuro alla poesia.

Offrirà allo spettatore che lo voglia una calamita ideale che raccolga in un tempo brevissimo ogni sua ragione di commozione. Opererà tanti altri montaggi delle nostre emozioni private. E perché ciò accada ogni sua scelta linguistica è tale da operare una tensione lenta crescente incontrollabile. La storia sullo schermo si allontana, i suoi contorni sfumano, si fanno indefiniti per lasciare accesso alla nostra. E potrà accaderci allora che il nostro pianto pretenda di trasformarsi in singhiozzo incontrollato. In queste condizioni faccio appello ad ogni mio pudore durante la visione del film. Lo sguardo fisso allo schermo mentre lo scarto tra me e i personaggi rimpicciolisce rendendo gigantesco quello tra me e gli altri spettatori.

Ogni tempo della mia vita si fa unico. Nostalgie di perdite irreparabili. L'identità culturale. Il suono antico e il dolore della mia gente nella voce di Spiro. Il mio Sud geografico a cui sono incapace di offrire riscatti e dal quale sono sempre in fuga per realizzare "progetti di felicità". Il luogo del passato come terra del sogno. E ancora ogni Sud della mia anima. La mia voce di donna intimidita dall'arroganza dell'altro. Il bisogno offeso di libertà. L'abbandono imprevisto e il logorio nel tentativo di fronteggiarlo.

Parlo di me a me stessa nello spazio oscuro della sala e nel tempo breve del pianto. Vengo fuori ricomposta, restituita a me stessa, a quel Sud che amo e ad ogni Sud possibile al di là del luogo geografico, fino a quel momento accuratamente nascosto dentro di me. Tra i diversi paesaggi della storia, della geografia, dei sentimenti e del ricordo. E perché no? Istruita da Amelio ad affrancarmi da me stessa e dagli altri per potermi vedere e vederli finalmente. Pretendiamo che sia anche questo il compito di un regista o di chiunque altro osi alzare la voce perché altri lo ascoltino.

#### **Nota**

(1) "L'arte di mostrare le donne", in *Lapis*, n.17, marzo 1993.

# *Ladybird, Ladybird* o del ritorno del corpo

di Franca Spirito

**È** passato del tempo da quando ho visto il film di Ken Loach, *Ladybird, Ladybird* (Gran Bretagna, 1993), ma ogni volta che a nominare il "corpo", di questi tempi, assisto a imbarazzi, sussulti e dinieghi, riprovo tutta l'emozione che quel film mi ha regalato e lo stupore per il vero e proprio fastidio espresso da molte mie amiche che trovano "insostenibile" la figura di donna lì rappresentata. Maggie, la protagonista, assistita dallo Stato perché senza marito e senza lavoro, pretende di tenere con sé e allevare i suoi quattro bambini, avuti da padri diversi e di razze diverse. Maggie è l'individuo residuale, lo "scarto" che il regista mette in scena attendendosi, come in tutti i suoi film (*Family Life, Riff Raff, Piovono pietre*) a un profilo proletario senza mai riempirlo psicologicamente. Maggie è un corpo anonimo, seriale: ma ogni suo gesto, anche l'atto più privato, è un gesto sociale. È un corpo finalmente visibile, che dissolve l'opacità dietro la quale si nasconde il delitto sociale che silenziosamente si consuma in questa civilissima Europa, nell'Inghilterra post-tatcheriana: opacità in cui vanno a confondersi da un lato riflesso dell'occhio sociale che non vede ma controlla scientificamente i suoi scarti, dall'altra la refrattarietà degli scarti stessi a rendersi visibili. Maggie e la società sono perse l'una all'altra; le separa la fenditura invalicabile provocata da quella modernissima frantumazione che ha distrutto la comunità, azzerando speranze, capacità e perfino la memoria di possibili lotte. La sua individuale tragedia, che è anche storia comune, non ha né linguaggio né luogo per raccontarsi, sciogliersi, risolversi. Nelle prime immagini del film incontriamo Maggie mentre canta vecchie canzoni in un oscuro locale di quartiere, fra estimatori familiari; il suo corpo, tutto raccolto nella voce, srotola sentimenti e malinconie. La ascolta Jorge, emigrato dal Sud America, anch'egli al di qua della soglia, un "resto".

Ha osato dire, nel suo paese: "Non è giusto ciò che voi fate" e per questo è in esilio dal suo luogo e da quello in cui si trova. Non ha più motivi per vivere - le dice accostandola - ma lei, la sua voce sicuramente, rievocano in lui il sogno d'infanzia, di una donna, di una madre, con cui riviversi bambino innocente in una comunità di nuovo innocente: sogno e nostalgia di un corpo di donna che è affondato in ogni coscienza maschile. E Maggie madre lo è, tragicamente, e *troppo* per i nostri occhi. Gli racconta, refrattaria e insieme vinta da quell'offerta di ascolto e di accoglimento, dei suoi bambini che l'Assistenza sociale vuole toglierle: il regista ci fa strada, con immagini che sembrano colpi d'ascia, nell'universo dei codici rigidi dell'Istituzione per farne emergere, sotto la maschera della tutela per lei e della sicurezza per i figli, l'intrinseca violenza.

Il linguaggio di Maggie, per tale racconto, non è la parola ma il corpo stesso: sbatte la testa contro il muro e piange, si strappa i capelli, scappa via e ritorna, scivola contro il muro, vicina alla porta. Dolore e desiderio, non contenuti nei confini del corpo, feriscono chi le sta accanto e diventano una minaccia sociale. Quando su un corpo sensibile si è abbattuto un dolore troppo grande (straziante l'immagine di lei bambina che si torce il vestito e piange mentre il padre, appena un'ombra nel quadro, picchia selvaggiamente la madre) occorre molto tempo, spazio, silenzio, relazioni, che acquietino e curino il dolore perché quel corpo possa elaborarlo. Maggie non ha mai avuto tutto questo. Il regista non ce lo racconta, ma è sotto i nostri occhi: abitazioni anguste, muri sottili, il vicino troppo vicino è il più mortale nemico. Gli stessi colori del cielo e degli alberi, esigue finzioni per le case proletarie, hanno la tonalità livida dell'abbandono. Ma il corpo ha risorse che la ragione non conosce. Maggie canta: la voce si raccoglie e si acconia a un ritmo; il corpo, pacificato, esprime sentimenti ed emozioni che la memoria riesce a rintracciare, poiché l'essere stati portati e nutriti almeno una volta con amore, resiste a ogni pulizia antropologica. Il canto dei neri nelle riserve di cotone, delle mondine nelle risaie, il canto di mia madre nei campi e poi nella "riserva" domestica (collocazione naturale, come il vento e la pioggia, un destino), è l'espedito creativo che il corpo, schiacciato dalla fatica, escogita per sentirsi più leggero e arrivare alla fine del giorno. Ma se per le donne, nella comunità del lavoro il corpo trova forme di pacificazione nelle esperienze estetiche collettive (il canto, la danza, la festa), vi è una ferita più profonda che provoca un dolore raggrumato e senza nome: è l'esclusione dal risultato sociale di quel lavoro e la violenza che si consuma nell'intimità dello spazio familiare, ove l'esperienza sessuale deve obbedire a una Legge feroce: procreazione e insieme cancellazione del proprio corpo. Oggi, qui, non ci sono più campi, ma vasti deserti urbani, non più famiglie dilatate fino a coincidere con la comunità stessa, con le

sue "riserve" per le donne, ma frantumazione, solitudine, abbandono. Il destino, ovvero la Legge, non è più l'obbligo di fare bambini ma, per una donna come Maggie, è l'opposto: non fare bambini. Maggie si ribella. A tutti i costi vuole avere e vivere con i suoi figli, che ama teneramente. Da dove attinge tanta forza e tanta ostinazione? Paradossalmente, dalla sua stessa infanzia; sente che riviverla nei suoi figli, offrendo loro gli affetti elementari che formano ogni individuo, vuol dire reinventarla con un segno diverso; è questo l'unico modo che ha per integrare in sé un'esperienza d'amore che le è stata negata da bambina, che le viene negata da adulta. Tutti gli apparati sociali, dispiegati in assetto di guerra, distruggono a ogni passo il suo tentativo di storia, obbedendo non solo al Nuovo Ordine economico-riproduttivo (non servono più i corpi dei poveri nelle società postindustriali), ma a una legge non scritta, antica e modernissima insieme, che vieta a una donna di "fare" comunque la sua storia, stando vicina al suo proprio sentire. Anche l'uomo con cui tenta di condividere la sua vita e i suoi bambini (prima dell'incontro con Jorge), è violento, è normale, ripete suo padre. Lei sembra amarlo, come il suo proprio destino. Eppure nella ripetizione, c'è uno spostamento: lei protegge i suoi bambini da quella violenza, e il figlio più grande, ancora non adulto, la abbraccia in una promessa di alleanza. Le verrà strappato insieme agli altri.

Sarà Jorge, uomo del Sud del mondo, scomparso come soggetto di diritti, a offrirle e a mantenere con lei una alleanza e a realizzare insieme il proprio desiderio di esistenza. Proprio l'eccesso di docilità di lui e di ribellione di lei esauriranno tutte le energie repressive scatenate contro di loro. Questa guerra si consuma, nel film, prevalentemente tra corpi femminili, come in un gioco di specchi. Avvocatesse, giudici, assistenti sociali, sono donne laiche ed emancipate, professioniste dell'addomesticamento dei corpi e dei desideri. Adesive, nei loro tailleur impeccabili, al proprio ruolo, sembrano sprofondate, senza alcuno spiraglio emotivo e intellettuale, in una ottusità radicale. Maggie, come immagine rovesciata, rompe tutti gli argini del corpo e del linguaggio. Le une corpi sterili, l'altra un corpo ostinatamente gravido. Per le une la maternità è un desiderio da cui emanciparsi, per l'altra l'emancipazione è un obbligo da cui difendersi. Ma sono proprio gli eccessi di Maggie, la sua incontenibilità corporea, ancor prima che il suo "smodato" desiderio di figli a metterci in imbarazzo. Ci mostra come noi, nell'impallidire educato del nostro sentire, negli aggiustamenti ragionevoli delle nostre vite quasi afasiche, ci stiamo giocando una separazione, ancor più radicale e adesiva alla Legge, perché volontaria: quella dal proprio corpo sensibile, lontani dal quale non è possibile orientare e reinventare la propria storia e quella della società.

# Segnalazioni

a cura di Maria Attanasio, Liliana Moro e Silvana Sgarlato

**Fay Weldon**, *Le amiche del cuore*, trad. di Giovanna Albio, La Tartaruga, Milano, 1994, pp.268, £ 28.000 - **Romanzo** - "Se si trattasse di un romanzo, saprei dirtelo. Ma non ho idea di come funzioni, nella vita vera." Questa maliziosa battuta di dialogo denuncia la consapevolezza con cui la Weldon conduce un testo che si colloca pericolosamente in bilico tra realtà e finzione, tra presente e passato, tra vicende storiche e vita privata, utilizzando una sperimentazione stilistica che rende con efficacia la circolarità del pensiero e del tempo. Al centro del racconto tre amiche - inserite in una fitta rete di madri e padri, figlie e figli, amanti e mariti, mogli degli amanti e amanti dei mariti. Le donne così contraddittorie, sofferenti e ribelli, passionali e ironiche che popolano le sue pagine attraversano esperienze atroci come quelle di una guerra mondiale che, per essere vissuta nella tranquilla campagna inglese, non perde nulla della sua drammaticità e attraversano anche vicende non meno atroci, e come matrimoni, più o meno duraturi, parti e bucati, amicizie e storie d'amore. Scritto negli anni '70, ce ne ripropone il clima e getta uno sguardo lucido sulle complicità tra donne e uomini e sui conflitti e le solidarietà tra donne.

**Anna Maria Verna**. *Donne del grand siècle*, Franco Angeli, Milano, 1994, pp.143, £ 22.000 - **Saggio** - Molto si è scritto sulle intellettuali aristocratiche del Settecento, meno note le loro antenate dirette: le francesi del Seicento, che animarono salotti e conventi, esercitando spesso una critica serrata alle istituzioni familiari che le governavano e alla cultura che sanciva senza appello l'inferiorità della donna. Per lo più note attraverso lo specchio deformante di una tradizione che le ha ridicolizzate per la loro saccenteria e demonizzate per i comportamenti inusuali, le "preziose" riacquistano dimensione umana in questo documentatissimo saggio. Vi si scopre che si trattava di badesse e nobildonne aristocratiche e colte, legate da profondi vincoli di amicizia tra loro e soprattutto in gran numero, che affrontano nelle loro discussioni e nei loro scritti, diversi temi niente affatto superati, come la natura della differenza tra i sessi o la funzione di mediatrice svolta dalla donna nella società degli uomini.

**Anna Rossi-Doria**, *Il primo femminismo (1791-1834)*, Unicopli, Milano, 1993, pp. 181, € 30.000 - **Saggio** - Un saggio storico che affronta questioni di stretta attualità, come il problema dell'uguaglianza e della differenza in democrazia, il concetto di individuo, la definizione di femminismo, la lotta per il controllo del corpo e della capacità riproduttiva delle donne, la separazione tra la sfera pubblica e quella privata. In effetti questi nodi teorici e pratici si posero già alle origini della società contemporanea, momento a cui - non a caso - risalgono anche le origini del movimento femminista. Come spesso accade, dalle sue sconfitte derivò la cancellazione dell'attività e del pensiero dei club e dei movimenti di donne sviluppatasi all'interno e in conflitto con l'illuminismo e con il socialismo. Prezioso quindi il lavoro della Rossi-Doria che presenta una ricca antologia di ricerche di storiche inglesi e francesi inedite in Italia e una bibliografia vastissima.

**Monica Maron**, *Via alla Quietè 6*, Bollati Boringhieri, 1994 (trad. di Marina Jarre), L. 20.000, pp. 141. Non vuole essere più costretta a "pensare per denaro" e perciò abbandona l'istituto di ricerca storica presso cui lavora da 15 anni. Da alcuni mesi si è separata anche dal marito. In tale condizione di sospensione della normalità, la quarantenne Rosalind Polkowski incontra per caso un vecchio che le offre un lavoro come dattilografa: le detterà le memorie della sua vita di figlio di un operaio della Ruhr, comunista a 17 anni e divenuto "professore" all'università di Berlino senza avere la laurea. Che cosa la porta irresistibilmente due volte la settimana in via alla Quietè, nonostante l'avversione sempre più chiara verso il vecchio stalinista ora fragile e malato, un tempo retore brillante e dirigente inflessibile, Rosalind lo scoprirà alla fine, dopo la morte del suo antagonista, che non si è limitata solo a desiderare ma che ha contribuito a provocare.

**Anna Salvo**, *Depressione e sentimenti. L'incapacità di essere felici*, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1994, L. 29.000, pp. 226 - Il libro si propone come guida di un viaggio nei territori della depressione dal punto di vista psicanalitico, ricercando nel mondo interno del soggetto e nel piano consapevole il luogo in cui collocare l'origine della malattia. I sintomi depressivi femminili vengono interrogati a partire dal rapporto madre-figlia. La volontà dichiarata di offrire un'opera accessibile anche ai non addetti ai lavori, in sé apprezzabile, ha portato a privilegiare un taglio descrittivo-narrativo, riducendo di spessore gli aspetti teorico-interpretativi.

**Jennifer Johnston**, *L'albero di Natale*, trad. a cura di Rosi Dossena, La Tartaruga, Milano, pp.

180, L. 26.000 - **Romanzo** - Nella settimana che precede il suo ultimo Natale, Constance, malata di leucemia, rifiutando ogni sorta di terapia, provvede al futuro della figlia di pochi mesi, valuta nella solitudine scelta come unica dimensione per esistere come persona, e, rintanata nella vecchia casa di famiglia a Dublino, decide lucidamente di investire le sue residue energie scrivendo l'opera che ha tentato, finora vanamente, di realizzare. L'albero di Natale, che caparbiamente ha voluto preparare, rappresenta la promessa di una continuità, in cui anche il proprio segno (la figlia, il libro) è stato impresso. Attraverso la storia di Constance, Jennifer Johnston, una delle più affermate scrittrici contemporanee irlandesi, ripropone tutti i temi più urgenti della sua narrativa: creatività, solitudine tentativo disperato di costruirsi come soggetto, l'accettazione del limite e quindi la conoscenza della vita anche per mezzo della morte.

**Clara Coria**, *Il denaro nella coppia*, Editori Riuniti, Roma, 1994, pp. 180, L. 25.000 - **Saggio** - La psicoanalista argentina dichiara fin dalle prime righe: "Se nella coppia il potere venisse ripartito in modo egualitario, forse, sarebbe possibile soffrire solo per amore". Nella sua indagine viene smascherato ciò che sembra appartenere al regno dell'ovvio quotidiano, si rompe la barriera dell'omertà "romantica" con la concretezza dei conti, dei bilanci, del dare e dell'avere. Con uno sguardo attento alle donne: le casalinghe che non amano fare i conti di casa; le professioniste che non riescono mai a chiedere una parcella senza sensi di colpa; le donne che considerano il denaro una cosa arida e ritengono di poter usufruire di 'altre' ricchezze e di un 'altro' potere, ma quando si separano si ritrovano puntualmente in difficoltà economiche. La domanda aperta è per quali strade passa o non passa l'autolegittimazione femminile al denaro e al potere.

## 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 e in visione**

È possibile che un libro o un film diventino 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, Maria Attanasio, Sara Sesti.

**Collaboratrici:** Iudith Adler Hellmann, Emma Baeri, Dora Bassi, Anna Bravo, Giuliana Bruno, Nelvia Di Monte, Manuela Fraire, Carmela Fratantonio, Marina Mizzau, Henriette Molinari, Adriana Monti, Liliana Moro, Anna Nadotti, Adriana Perrotta, Rosalba Piazza, Rossana Rossanda, Claudia Salaris, Agnese Seranis, Gitte Steingruber, Matilde Tortora, Patrizia Violi.

**Art Director:** M. Ancilla Tagliaferri.

**Ricerca iconografica:** Maria Nadotti.

**Segretaria di redazione:** Silvana Sgarioto.

**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 novembre 1994 dalla Nuova Linotipia Piacenza - Printed in Italy

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