

27

Numero 27
settembre 1995
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 50% / Milano
Trimestrale
Registr. Tribunale di Milano
n. 152 del 29/03/1993

Lapis

percorsi della riflessione femminile

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

Tina Modotti
l'ingombro di una biografia

denaro

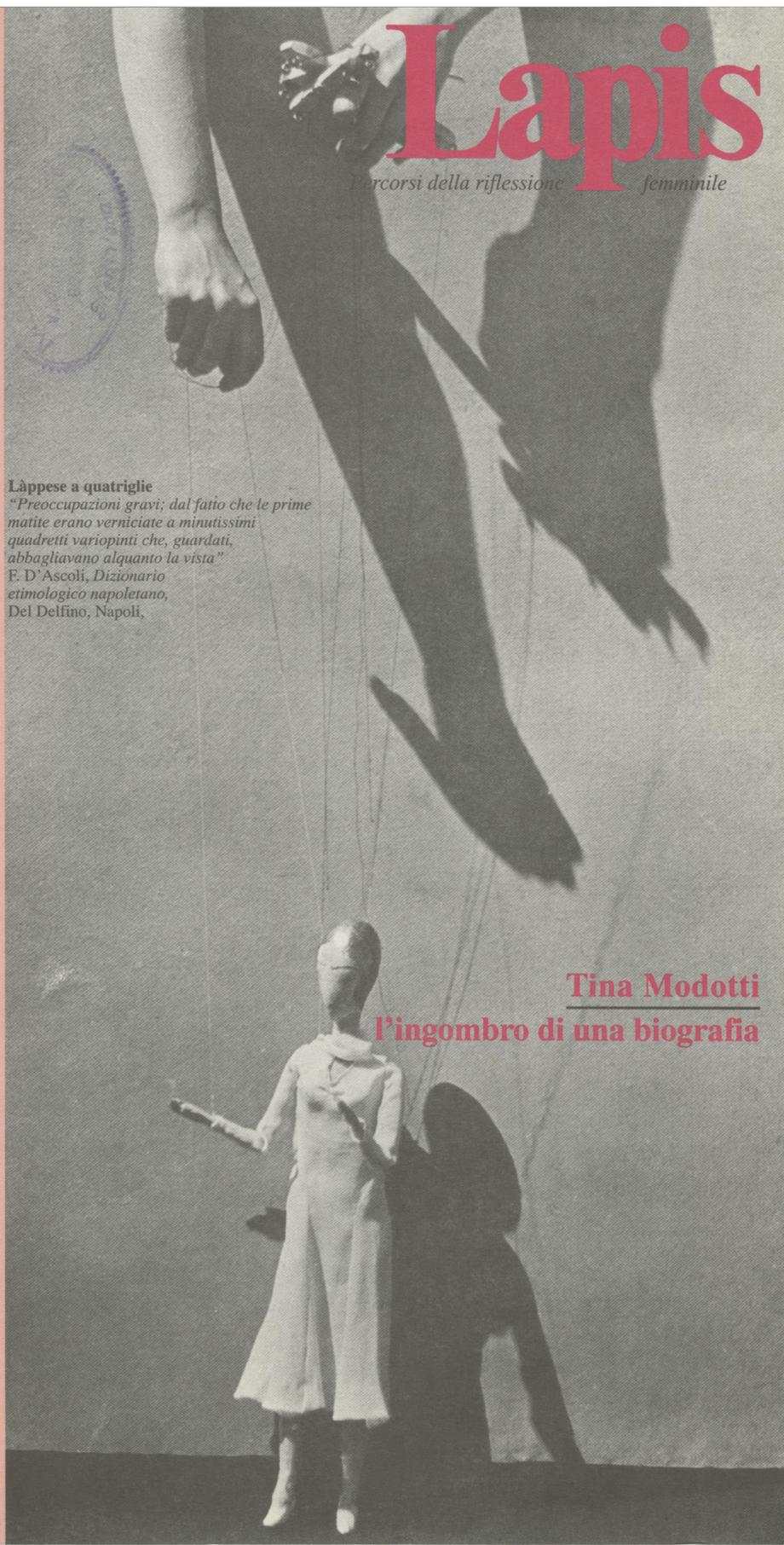
**valore di scambio o
vincolo affettivo?**

donne in giallo

**Amanda Cross,
P.D. James e le altre**

scriversi in scena

**riflessioni sul lavoro
teatrale**



CREDITS EBOOK

Titolo: Lapis - numero 27

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 27

~

Settembre 1995

Sommario

Credits Ebook.....	2
Per Maria Attanasio.....	6
Ricordare Maria.....	6
La morte ospite.....	11
Cico.....	16
La maternità fa strani giri.....	21
"Cara Maria... Matilde".....	22
Un'amicizia lieve.....	25
Il garbo dell'umiltà.....	29
Dietro la porta.....	35
Fra sé e l'Altro. Il Denaro.....	39
Fare le equivalenze.....	39
Storie di donne, denaro, famiglie.....	49
Testi/Pretesti.....	55
L'investigatrice privata.....	55
La parola ad Amanda Cross e P.D. James.....	64
Il Sogno e le Storie.....	71
Il bambino e la buca.....	71
Proscenio.....	76
Tina Modotti: l'ingombro di una biografia.....	76
Il silenzio della Valle della Luna.....	83
Strade che si incrociano.....	91
Lettera aperta.....	99
Linee.....	102
Il Mosaico dell'Identità.....	104
La fine dei viaggi.....	104
I Paradossi dell'Emancipazione.....	113
Appartenenze e solitudini.....	113
Tra Virgolette.....	121
Le parole di terra e di mare.....	121
In Lettura e In Visione.....	124
Antigone: l'utopia della terra.....	124
Incontri.....	133
Umano, troppo umano.....	137
Una barchetta di carta.....	142
Segnalazioni.....	146
Le Rubriche.....	152

Colophon.....156

Lapis.....156

PER MARIA ATTANASIO

Ricordare Maria

di Silvana Sgarioto

Maria Attanasio nasce a Catania il 28 marzo 1954. Dopo aver conseguito la laurea in Lettere moderne si trasferisce a Milano nel novembre del 1981 con una borsa di studio per l'avviamento alla professione giornalistica. Finito l'anno di tirocinio viene assunta all'Ansa. Ma i suoi interessi sono troppo vasti e profondi - la letteratura, la musica, la storia dell'arte - perché il giornalismo possa diventarle congeniale. In fondo non crede a quel mestiere che in cambio di un buon salario e di alcuni privilegi la costringe ad usare la parola al servizio di verità effimere. Si rende sempre più conto che da cronista mortifica la sua passione per la scrittura, coltivata sin dall'adolescenza; ad altro vorrebbe rivolgerla: a indagare il mondo interno, a essere strumento di conoscenza e di chiarezza. Lascia quindi il lavoro all'Ansa nel 1989 e inizia una collaborazione esterna con "Il Manifesto", occupandosi prevalentemente di recensioni di narrativa. Accetta poi una consulenza editoriale per la collana "Astrea" della Giunti. Sua in gran parte è la scelta di frammenti di scritture femminili, selezionate a partire da un tema ogni anno diverso, che compaiono nelle tre Agende Astrea per gli anni 1991 (il tempo), 1992 (donne americane), 1993 (legami d'amore e d'altro).

Per dieci anni, dal 1982 fino alla primavera del 1993 quando il manifestarsi dei primi sintomi della malattia l'ha forzatamente distolta dall'impegno, ha coltivato la sua passione per la musica cantando in un coro amatoriale, gli "Anonymi Cantores", nella sezione dei soprani. A partire dal 1991 è iniziato per lei, che aveva vissuto negli anni settanta a Catania con grande coinvolgimento la stagione del femminismo e dei collettivi di autocoscienza, un rinnovato impegno nei luoghi delle donne. La partecipazione ad un corso tenuto da Lea Melandri presso la Libera Università delle donne ("Le scritture d'esperienza tra finzione letteraria e inizio di storia propria") le apre la strada alla collaborazione con "Lapis". Nel 1992 entra nel comitato di gestione della Libera Università e organizza un ciclo di incontri su "Le vicende del corpo nella ricerca delle donne" in collaborazione con l'Unione femminile nazionale, associazione che la elegge nel suo Consiglio d'amministrazione nell'anno successivo. Nel 1993 Maria aveva preparato un laboratorio di scrittura per le donne della Libera università, iniziato nel febbraio del 1994 ma non portato a termine per l'aggravarsi della malattia, mentre nella primavera avrebbe dovuto tenere

per l'Unione femminile un ciclo di incontri su alcune scrittrici da lei particolarmente amate (Anna Banti, Fausta Cialente, Elizabeth Boxven, Edith Wharton). Gli scritti che seguono (eccetto l'ultimo) sono stati letti in occasione di un incontro che si è tenuto a Milano, nella sala degli Archivi Riuniti delle donne (Corso di P.ta Nuova 32), il giorno 17 maggio 1995, per ricordare Maria.

Ricordare Maria è quanto di meno scontato e rituale si possa fare per lei. Nell'atto del ricordare mi pare di riportare in vita un'attitudine coltivata pazientemente e tenacemente, che era come la cifra della sua stessa esistenza. Ricordare in lei si caricava di uno spessore etico, era un vero e proprio atto morale, che dava senso e indirizzava tutta la sua scrittura. Ricordare nel senso etimologico di "rimettere nel cuore" (per gli antichi era il cuore la sede della memoria). Era un gesto di cura e di attenzione, era ascolto concentrato e uso misurato della parola. Una frase di Elsa Morante "forse tutto l'inventare è ricordare" Maria aveva trascritto nel suo diario, il 19 ottobre del 1992, riconoscendola come la più esatta definizione della sua scrittura. Già nell'adolescenza, nel tempo in cui ho cominciato a conoscerla, Maria ha scritto diari e ha continuato a farlo anche dopo. Non scriveva per riversare sulla pagina i suoi disagi, a scopo terapeutico. Quei quaderni raccolgono frammenti sparsi della sua sensibilità (descrizioni, riflessioni, analisi, brani di dialogo) e testimoniano una fedeltà ininterrotta all'esperienza e a se stessa. Non sono dunque una scrittura privata e tutta chiusa in sé questi fogli che ci ha lasciato vergati con la sua grafia chiara ed elegante senza una cancellatura, come se il pensiero a lungo esercitato traducendosi in scrittura diventasse immediatamente chiaro e distinto, senza ripensamenti, senza esitazioni e tormenti. Ma l'esito così immediato e apparentemente facile era il risultato di una lunga gestazione, di un costante dialogo tra sé e sé, di una abitudine alla riflessione e all'introspezione. Su quei quaderni tenuti in un ordine né pignolo né ossessivo ma riposato e sereno - lo stesso che si respirava nella sua casa dove ogni dettaglio era curato con semplicità e autentico piacere del bello scevro da ricercatezze e il suo tocco si coglieva in ogni oggetto - Maria ritornava per cercare episodi e riflessioni di altre stagioni della sua vita, in un esercizio costante della memoria. La scrittura scorre limpida e distesa. A volte un particolare illumina ad un tratto l'insieme; spesso vi passa un sorriso che non è un vero e proprio esercizio di ironia, ma che di questa ha il distacco. Come dire effetti non voluti e non cercati, ma prodotti da uno sguardo attento e profondo che non può fare a meno di cogliere i paradossi e le contraddizioni dell'accadere quotidiano. Ricordo un episodio di molti anni fa: Maria faceva la

cronista all'Ansa, erano ancora i primi tempi e lei stava imparando il mestiere. Lamentava i tempi troppo stretti, la superficialità a cui la costringevano ma la scrittura scorreva nitida, facile: - Non mi piace - mi disse - ma non faccio nessuna fatica. A volte mi pare che non ci sia nessuno iato tra quello che penso e quello che scrivo.

La cerco da quando è morta nella sua scrittura, perché la memoria si ostina a negarmi immagini che non siano quelle degli ultimi mesi, il suo corpo sofferente sempre più sottile, la fatica dei gesti più quotidiani, mangiare, bere, parlare; ne piango ancora di rabbia. Eppure questi due anni di malattia sono stati vita essi stessi, perché Maria riusciva ad essere presente a se stessa e generosa con gli altri. Voleva essere informata minutamente della vita che scorreva fuori dalla sua casa, così tanto amata e curata, divenuta e sentita da lei stessa con l'aggravarsi della malattia una prigionia. Voleva sapere di "Lapis", dell'Università delle donne. Voleva sapere della mia bambina, che con intuito tutto infantile faceva confusione tra il suo nome e quello della mia gemella, perché capiva che tra me e Maria correvano legami più profondi e necessari, una forma di consanguineità elettiva. Per lei aveva scritto una fiaba che avevamo inventata insieme, dove si rappresentava in forma di personaggio la saggia fata Dai Piedi Grandi "secca secca e senza capelli", che aiutava Lupetta e gli altri animali del bosco ad uscire da una situazione di pericolo.

Maria ed io abbiamo ragionato molto della nostra amicizia, che sapevamo vitale per entrambe. E il confronto avveniva spesso attraverso la scrittura. L'ultima lettera che mi ha scritto è del 6 gennaio del 1993. Non sapeva ancora di essere malata. Era felice della sua vita come non lo era stata mai da quando la conoscevo. La lettera da lei stessa definita "epocale" veniva dopo una lunga serata trascorsa insieme a parlare di noi, di alcuni momenti cruciali della nostra relazione amicale. Io, diarista incostante, ho ripescato dal fondo di un cassetto un quaderno che documentava un momento difficile. Lo abbiamo letto insieme. Lei mi è stata grata di quel gesto e mi ha fatto il regalo di quella lettera. Me la sono portata dietro per qualche settimana dopo la sua morte, rileggendola, ripensandola. Scriveva: "nella mie fantasie e nell'immagine che di noi rimando a certi interlocutori tu sei ancora, come sempre, la mia 'amica del cuore'. Questa definizione e le fantasie che ci stanno dietro, regressive e claustrofobiche, mi fanno vergognare un po'...". La nostra amicizia è stata per entrambe e per molto tempo il risarcimento di una adolescenza troppo povera di vita e di piaceri, come lei stessa scriveva su "Lapis", "troppo solitaria e complessata". Abbiamo vissuto insieme sulla soglia dei trent'anni un'amicizia che dell'adolescenza conservava il profumo nella complicità e fedeltà reciproca, nel gioco della

complementarità e nelle lunghe e oziose chiacchierate. Forse era questo che mi mancava e che io inconsapevolmente cercavo nell'autunno del 1981 quando lei arrivò a Milano. E questo mio desiderio si incontrava con il suo. Per questo mi era facile e anzi provavo piacere ad aiutarla: volevo evitarle tutti i disagi più pesanti della recente immigrazione, mostrarle il volto migliore della città. Lei accettava con gratitudine il mio aiuto, ma rimaneva autonoma (ancora durante la sua lunga malattia occuparmi di lei mi appagava, eppure io mi riconosco una così scarsa attitudine all'accudimento. Ma il merito era suo che immancabilmente ripagava col riconoscimento ogni gesto di cura). Il nostro rapporto labile e occasionale fino a quel momento, forte solo di tracce di un passato comune, doveva diventare un legame necessario. Non so bene perché ci siamo scelte con tanta convinzione e tanto fervore. Maria me lo chiedeva nella sua lettera. Forse, mi dico ora, lei mi regalava la possibilità di recuperare un frammento della mia giovinezza, era, all'inizio degli anni ottanta, un'occasione preziosa per ripensarmi senza tagli e cesure, quando pareva che ormai non c'era più niente da inseguire, nessun traguardo da raggiungere. Io, comunque, avevo capito che lei aveva delle qualità proprio speciali. Mi fidavo di lei come di nessun altro essere al mondo. Questa fiducia è rimasta inalterata nel tempo anche nei momenti di crisi. La mia ex-compagna di classe, sezione E del liceo classico "Cutelli" di Catania, mi è stata negli ultimi quindici anni sempre al fianco in imprese importanti delle nostre vite: il coro, i luoghi delle donne. Io più intraprendente e più capace di iniziativa, lei più seria e rigorosa: aveva qualità che a me difettavano e le riconoscevo senza invidia ma con l'intima soddisfazione che mi dava sempre la consapevolezza di essere comunque amata da lei per come ero più distratta, più inconcludente e dispersiva.

Ricordo quale esperienza piena e coinvolgente fosse per lei cantare, mentre io non l'ho mai vissuta con lo stesso trasporto, con lo stesso grado di partecipazione: ero diligente ma mediocre. Scriveva il 28 novembre 1992: "Ieri sera bellissimo concerto a Sant'Ambrogio. Nonostante le stanchezze e le irritazioni degli ultimi tempi, ho ritrovata intatta la grande gioia della musica, il piacere fisico (fisico!) del canto, l'emozione, la pienezza di sentimento...come rinunciare a serate così: uniche occasioni, nella mia vita, di esserci, intera, corpo e spirito". La scrittura, questa scrittura, è forse riuscita a scongelare in parte la memoria. Vorrei che adesso Maria ritornasse nei miei sogni e nei miei pensieri "forte giovane invincibile", come lei poi si sentiva dentro di sé.

Affrontava la fatica con una grinta e una capacità di resistenza straordinaria e - prima della malattia che ha accolto quasi con stupore, con una sorta di inconsapevolezza che all'inizio

preoccupava noi amiche - talvolta se ne meravigliava lei stessa, ma ne era in fondo anche inorgogliata: lei che pareva così fragile non si ammalava mai ed era forte come una contadina.

"È una cosa buona che la tua attività ti porti a continuare a percorrere tanto di quel che facevate insieme; e non da sola. Questo dovrebbe smorzare il senso del 'non più nulla da fare, ora, con lei e per lei'". Così mi scrive un'amica da un luogo lontano. E una cosa buona certo mi ripeto. Ed è un conforto parlare di lei con le altre. Resta la sua scrittura, che conserva l'eco della sua voce cristallina e pulita. Resta il dolore di non poter fissare i suoi occhi chiari che mi guardavano attenti e mi aiutavano nella concentrazione dell'ascolto a sbrogliare la matassa confusa dei miei pensieri. La sua morte mi fa sentire orfana, privata di uno sguardo che mi era diventato necessario per guardare al mondo.

E sola, più sola di prima.

PER MARIA ATTANASIO

La morte ospite

di Paola Redaelli

Un giorno andai in ospedale a trovare Maria; c'era un cielo grigio pesante carico di possibile neve, poco luminoso, che però si intuiva vastissimo fuori dalla finestra molto grande. "Ciao, Maria. Che cielo!" Maria era sdraiata con le spalle rivolte alla finestra. Mi rispose che la troppa luce le dava fastidio. Mi trattenni dal dire "Ma cosa dici? Troppa luce!?". E lei, quasi avendo notato la piccolissima smorfia di sconcerto e/o di disappunto che io pensavo di aver fatto solo dentro di me corrugando leggermente un mio interno tessuto, per rasserenarmi, per non contrariarmi, per mettersi in sintonia con me, incominciò a parlarmi delle sue osservazioni sul cielo. Le osservazioni che faceva la mattina quando si svegliava prestissimo e restava lì ferma in letto a guardare fuori e a vedere venire l'alba e poi, quando non era coperto, l'aurora. Quella mattina c'erano state nuvole molto nere, orlate di rosa.

"Cosa hai pensato stamattina?", le chiesi. Non riesco più a ricordare quello che davvero mi rispose. Credo che mi abbia detto di aver pensato alla sua infanzia. O forse mi sono convinta che mi abbia risposto così perché avevo letto i suoi racconti, alcuni dei quali parlano dell'infanzia, un'infanzia favolosa per come lei l'aveva ricreata sulla pagina senza lasciar trasparire astio, dolore, conflitto o ribellione, regalando salvezza, assolvendo anche i personaggi più odiosi, ricomponendo in qualche modo anche le situazioni che dovevano essere state più lacerate dalla sofferenza.

Proprio quella mattina io ero arrivata in ospedale col timore che Maria avesse incominciato a pensare di dover morire, che presto sarebbe morta. Forse fu per cacciare quel timore che io immediatamente dimenticai quello che lei davvero mi disse e mi convinsi che la memoria dell'infanzia favolosa proiettata nel cielo dell'alba avesse potuto consolarla. Che ingenuità! Se la sua scrittura aveva ricreato un'infanzia così, un'immagine così consolatoria, evidentemente

le ferite da rimarginare e le sofferenze che si erano generate dovevano essere state molto grandi, e datate non solo del tempo dell'infanzia ma anche di tempi molto più recenti: dovevano essere ancora aperte e il cielo con la sua bellezza nera e rosa, se mai per un po' l'aveva distratta, doveva poi averla resa ancora più disperata.

Che Maria dovesse proprio morire l'avevamo saputo con certezza da poco. Ma, si era deciso, lei non doveva saperlo. Lei aveva d'improvviso cessato di parlare di morte, e per un po' si era visibilmente aggrappata - mi chiedevo già allora se per se stessa o per quelli che le volevano bene - all'esito in prima istanza positivo delle analisi fatte all'ospedale di Parigi. La sua insofferenza alla pallida luce dell'inverno mi allarmava. Mentre lei mi parlava, le scrutavo la faccia. Aveva evidentemente male ad una tempia. Se non ricordo esattamente quello che mi disse Maria, ricordo però con precisione il mio desiderio che lei continuasse a parlarmi. E Maria gentile parlava, ripeteva per me lo sforzo che le avevo visto fare nei mesi precedenti e ancora le avrei visto fare nei pochi che restavano: discutere nel suo modo intelligente fino a far dimenticare a chi le stava di fronte che lei non solo era ammalata, ma stava male, aveva male in quel preciso momento. "Dove hai male, Maria?" "Un pochino sul lato destro della faccia e poi l'occhio". "Quanto?" "Sopportabile."

Poco tempo prima, mentre ero lì a trovarla era passata la dottoressa Majno, le aveva rivolto una domanda simile, le aveva chiesto di dire, su una scala da uno a dieci, a che punto si collocasse il dolore che provava in quel momento. Lei aveva risposto quattro. Quattro su dieci, avevo pensato tra me e me, è come dire sopportabile? Ma cosa vuol dire sopportabile?

A me Maria non ha mai detto di stare troppo male, ma di essere *stata* - un'ora prima, un giorno prima - molto male. E che comunque, grazie al cielo, ora stava meglio. Voleva a tutti i costi dimenticarsi e farmi dimenticare di quel suo corpo sempre più sottile e dolorante. Soltanto una volta, a casa sua, appena uscita per l'ultima volta dall'ospedale, mi aveva detto di essere molto triste, perché la malattia le aveva portato via le sue poche bellezze.

"Ma di che cosa stai parlando, Maria?", le avevo chiesto.

"Ma sì," aveva detto con le lacrime agli occhi, "la voce, i capelli..." "È come se parlassi delle gioie che tenevi in uno scrigno, come la principessa di una favola. E il resto, e tutto il resto, e la tua figura e la faccia e il sorriso e gli occhi e... tu?"

Maria mi aveva sorriso leggermente. Avevo appena finito di affrontare con lei un argomento difficile. Pochi giorni prima, quando era ancora in ospedale, avevo trovato Maria a letto, disponibile a chiacchierare come al solito, ma diversamente dal solito tremendamente distante. Ero stata presa dal panico che si fosse chiusa totalmente dentro di sé, ritenesse impossibile ormai spartire anche una briciola del dolore di dover morire. Avevo sentito quasi fisicamente quel suo dolore come un punteruolo nelle viscere. Mi sembrava che non si potesse lasciarla là lontana e sola nel luogo dove si era rifugiata. "Maria," le avevo perciò detto, "eri molto lontano negli ultimi giorni all'ospedale, sei ancora lontano? Lasciati avvicinare, ti prego, forse un po' ti può aiutare." "Forse", mi aveva risposto e aveva aggiunto:

"Sono anche molto triste, perché questa malattia mi ha portato via le mie poche bellezze..."

Con me Maria parlava di un'altra sofferenza, non fisica, accennando appena a fatti cose persone che ne erano state la causa.

"Sai, Paola, "mi aveva detto una volta, "io ti voglio molto bene perché penso che tu sia la persona che conosco che ha più sofferto dopo di me."

La guardai davvero stupita; non mi era mai venuto in mente che si potesse amare una persona perché molto sofferente: "Ma..., non ho mai pensato a questa faccenda della sofferenza, a questa graduatoria..."

"Lo so, si vede."

"Ma no, non hai capito, penso di essere stata e di stare molto male molto spesso, anzi spesso mi commiserò anche." "Non bisogna commiserarsi, è peggio." "Non lo so... delle volte mi ribello. E tu, tu non ti ribelli? Non sei mai arrabbiata? Maria dovresti arrabbiarti!" "Sì ultimamente mi sono un po' arrabbiata..."

"Arrabbiati, arrabbiati Maria," le avevo detto io, arrabbiata perché lei stava male. Un mattino di pochi giorni dopo, Maria mi accolse dicendo di essere molto arrabbiata.

La faccenda della sofferenza mi aveva colpito. E mi è rimasta in gola una domanda che avrei dovuto farle e che non le ho mai fatto: "Maria, ma perché mi vuoi bene? A parte la faccenda della sofferenza, voglio dire". E in effetti, perché mai mi doveva amare, Maria? Eppure da lei mi sono sentita amata. E andare a trovarla era ogni volta la gioia di sentirsi amata. Ho

incominciato a conoscere meglio Maria pochi mesi prima che si ammalasse. Insieme abbiamo messo in piedi la rubrica delle segnalazioni dei libri per "Lapis". All'inizio io la consideravo una cosa gravosa che però ritenevo si dovesse fare.

Poi tra noi è nata una consuetudine di scambi di idee e di informazioni telefonici, di brevi confronti di opinioni su questo libro o quell'altro. Maria, come si dice, tirava la carretta, io facevo perché sapevo che c'era lei a fare, c'era lei a crederci, c'era lei a ritenere che valesse la pena di leggere molti libri di donne e selezionarne alcuni. Ero certa che lei mi giudicasse male per la mia neghittosità e d'altra parte ero sempre più conquistata dalla sua conoscenza appassionata, dai suoi giudizi che lasciavano intendere di essere più articolati di come lei li esprimesse. Non facevamo mai discussioni teoriche, ma sempre su un libro preciso. Avevo la sensazione di imparare, così, gratuitamente, senza che lei facesse vedere di stare ad insegnarmi. Poi, molti mesi dopo, un giorno, in ospedale, mi aveva detto: "Sai, ammiro tantissimo la tua acutezza, sei così intelligente..., anche se a volte ti esprimi in modo confuso". Mi ero sentita scaraventata indietro di trent'anni, quando il mio cruccio era proprio quello: di non riuscire ad esprimermi con chiarezza. Un cruccio tremendo. Mi ero sentita una scolarettina, a metà tra l'orgoglio per il complimento ricevuto e però anche con una punta di risentimento. "Ma come si permette, questa?", mi ero detta. Alla fine però era prevalsa la gratitudine: gliene dovevo molta e non certo solo per quel complimento.

Molte sono state le mie visite in ospedale a Maria, ma ora mi è impossibile ricordarle una distinta dall'altra: quello che mi è rimasto nella memoria è come un'unica visita. Avessi tenuto un diario, mi dico, ora potrei distinguere, separare le ore, i giorni, gli argomenti di cui abbiamo parlato. Lo stesso è successo per le visite che le ho fatto a casa: si sono tutte compattate, schiacciate l'una sull'altra. Ancora un giorno prima che lei morisse, ogni cosa si presentava dentro di me come perfettamente 'ricordabile', unica; il giorno dopo la sua morte, quando ho pensato che avrei potuto scrivere di lei in questi due anni, del nostro rapporto, la vettura della mia memoria si è schiantata, anzi peggio: è come se fosse stata compressa da uno di quei macchinari enormi che si vedono nei film americani e che riducono le auto a parallelepipedi di lamiera. Affastellati gli uni sugli altri, i giorni si trovano ora chissà dove, in fondo al dirupo in cui veder morire Maria li ha precipitati. Mi chiedo con angoscia se il ricordo disposto secondo la linea ordinata dei giorni, dei fatti in cronologica successione, tornerà mai più. Maria, quando era viva ospitava, forse per se stessa, ma certamente per me, la morte nella vita. Rendeva, per se stessa, ma certamente per me, la morte tollerabile, me la faceva conoscere, come una

padrona di casa fa conoscere due sue ospiti che non si sono mai incontrate. "Paola", mi disse un giorno, "non ho più paura della morte, io ho paura del dolore", e io allora, come altre volte ho avuto la sensazione che sul divanetto di casa sua, dove ci sedevamo ogni volta più vicine per poter parlare perché la voce le usciva sempre più a fatica, ci fosse un terzo, ciò di cui appunto lei diceva di non aver più paura. Ora che Maria non c'è più e che io dovrei fare, all'incontrario, il lavoro che lei ha fatto per me, ora che vorrei essere io a poterla ospitare nella mia vita anche se morta, ciò mi risulta impossibile. Non ho né quella che io chiamavo la sua 'signoria', quella sua padronanza sulla morte e sulla vita, conquistata chissà come e chissà a che prezzo - certamente anche in un allenamento feroce a dimenticare il suo corpo, badando solo a tenere stretto in pugno lo scrigno delle sue gioie, delle "sue poche bellezze" - né la sua capacità di essere ospitale.

PER MARIA ATTANASIO

Cico

di Emma Baeri

Ho salutato una prima volta Maria a Catania. Dissi allora che Maria non era una mia amica catanese, ma una mia amica milanese. A Catania si chiamava Cico, e riconoscerla tra le molte che attraversavano gli spazi politici dei miei anni '70 non significò conoscerla, né esserle amica. Era una compagna femminista di Lotta continua, così la individuavo, nel modo un po' sbrigativo col quale oggettivavamo le nostre scelte, le nostre esistenze, ben più complesse come sappiamo. Mai, dietro quel modo, avrei saputo intuire la sua infanzia, come poi l'avrei conosciuta dai suoi racconti catanesi, un'infanzia antica, quasi quanto la mia, pur essendo io dieci anni più vecchia di lei, un'infanzia protetta dalla famiglia e dal quartiere, vissuta dentro spazi di breve raggio, forti di riconoscenza, e riconoscibili, un'infanzia provinciale ritagliata nel tessuto urbano di una grande città del sud. Né avrei saputo contare le mille sfaccettature iridate della sua sensibilità e intelligenza, che certo stava limando in quegli anni, fecondissimi per tutte.

Il suo viso era la nettezza inquietante del profilo, che improvvisamente ruotava sulla rotondità degli occhi, immensi, liquidi, un po' malinconici, non sempre amici del sorriso radioso come una giornata di maggio, così lo ricordo; un sorriso che spesso sprofondava in una risata saltellante, gorgogliante, ritmata, golosa sotto gli occhi fermi in una interrogazione costante: così Cico a Catania, ma lo sguardo e la risata sono già di Maria a Milano. Poi scomparve dagli incroci catanesi. È partita, sentii dire, è andata a Milano, anche lei come altre, come altri, figure che ancora oggi immagino a mezz'aria, vicine, ma non sempre in relazione, un po' ruotate sulla base dei piedi, sfumati: così l'immaginario di una che è rimasta al sud disegna il distacco dalle radici di chi se ne è andato.

Un bel giorno, a casa di Cettina Brigadeci, scoprii che Cico era diventata Maria, una sconosciuta. Ricordo, attorno al tavolo da pranzo, l'imbarazzo di un incontro che avveniva all'insegna di una

nuova identità. Eppure, il suo modo di essere milanese aveva intatta memoria catanese, sicché io, che timida sono sempre oltre lo stretto, mi sentii rassicurata da quei continui rimandi nord-sud che mi rendevano familiare la sua emigrazione. La nostra amicizia nuova ebbe subito il segno di un rapporto professionale e affettuoso insieme. Maria leggeva testi per "Astrea" e io le sottoposi una delle tante stesure di *I lumi e il cerchio*. Tra rigore e tenerezza, il suo singolare equilibrio dipanava la sua lettura del testo: "Forse ti arrabbierai se te lo dico, ma secondo me dovresti lavorarci ancora. Te lo dico proprio perché credo molto nel tuo scritto... Nella scheda ho usato qualche parola forte, come 'pigrizia' e 'sciatteria'. Me ne scuso con te; sono una lettrice un po' severa, ma io ho anche un po' il pallino della perfezione strutturale, oltreché formale e di pensiero, in uno scritto. E secondo me il tuo, che pure è migliorato molto in questa seconda versione, non è ancora uno scritto strutturalmente perfetto". Più avanti, dopo avermi fornito due pagine di appunti testuali, minuziosi, sul titolo, sulla forma, sulla grafica, aggiungeva:

"cara Emma, vorrei adesso dirti quanto, al di là delle ragioni commerciali, al di là di tutte le obiezioni che ti ho fatto, io abbia apprezzato il tuo lavoro. Dentro c'è un po' di tutte noi, di me anche, e di tutti i desideri, le paure e le emozioni dei nostri ultimi vent'anni... Un'altra cosa, marginale forse, chi sa, che ho scoperto di te, è la tua gattofilia. Io e Remi, la micia nera che in questo momento è seduta su questo foglio sul quale ti scrivo, abbiamo deciso di ricopiare e di tenere cara la poesia su "Pillo mio", micio fortunato che salutiamo insieme a te, Nannina e tutti gli altri. Ci sentiamo presto, spero. Un sorriso."

Era quello un sabato sera, il 21 ottobre del 1989. Nel dicembre dell'anno successivo, Maria scriveva per Remi:

"...e dormi tranquilla, cercando riparo nell'alveo concluso fra il mio seno e le cosce.

Tu, gatta-bambina, immemore adesso di altri richiami, di altri furori

Ti agiti a un tratto

e i baffi e il musetto si increspano un poco con suoni di culla.

Ti scuoti, e mi guardi con occhi perplessi: un sogno li gonfia, di cose perdute.

Tu, gatta-bambina, mio nero animale. Tu, strega piccina. Folletto Remi."

Chiamava "portabaffi" quello che io chiamo "gli agli": fu così che diventammo amiche d'infanzia. Complici i gatti, i brevi anni della nostra amicizia si allungarono fino a raggiungere le radici del desiderio, di cui il gioco di parole diceva la resistenza opposta a una crescita insensata, il bisogno di riti consolatori celebrati sull'assurda interruzione di senso tra vita umana e vita animale. Non era solo dire "ci piacciono i gatti"; era la condivisione di un codice segreto, un certificato di appartenenza alla gattitudine, la sua rima inquieta con solitudine. Quando due anni dopo le inviai il libro con una dedica complice, mi rispose: "Ti sono grata due volte, per averlo scritto e per avermelo regalato con la dedica ruffiana che è giusto indirizzare a chi. in un mondo di cose utili e costose, ha scelto come te di amare la gratuita inutilità dei signori gatti di casa". Fu questa la trama d'infanzia che sostenne la nostra amicizia, tra scambi di esperienze, di competenze, di giochi. Ma non solo di parole scambiammo il senso. Ci furono gusti e sapori, le nostre golosità mediterranee in felice riconoscenza reciproca, lei in cucina, maestra di pasta *'cche rocculi* come amava definirsi, io a tavola, pronta a godere della mia inesausta oralità, il naso tuffato dentro quella pasta coi broccoli ripassata in padella, con i fiori profumati spappolati uniformemente dentro e fuori le penne rigate, un'altra *lectio* rispetto alla mia pasta, che ama i fiori al dente, intatti, a decorare lo spaghetti spezzato: confrontammo i due testi, e furono risate gustose e compiaciute. Così Maria godeva dei suoi sensi, cantante golosa, carezzevole, curiosa. Infine, il suo dono per me, che volli sperare reciproco, come le ricette di appena pochi mesi prima.

Nel novembre del '94, Maria era al Niguarda, in isolamento. Protetta in tutti i modi possibili per garantire la sua incolumità, ci tenemmo per mano, e parlammo a lungo, nel silenzio già inquietante del suo parlare senza voce. Le sue mani erano calde e sottili. Parlammo, quietamente, della morte, un discorso piantato fitto nella sua sua vita di quei giorni. Mi regalò la fine della sua paura della morte, che tuttavia non aveva sconfitto del tutto qualche angoscia notturna. Mi parlò di visioni - lo zio Mario - mi informò pudicamente di alcune immagini di sé, oltre la morte, metamorfosi intuitive, sperate: una foglia d'autunno sollevata dal vento, una goccia di mare, una larveta quieta nel suo bozzolo, un raggio di luce, immagini di un transito verso una dimensione ignota, della quale mi disse - lei laica - di aver ricevuto segnali. Bevvi queste parole d'un fiato, temetti di smarrirle, le scrissi sull'agenda: segnali di Maria, prezioso lascito della sua esperienza del confine. Mi fidai, mi fido, di lei, lettrice attenta, inventrice di storie, maestra di saggezza e di ironia. Le dissi: "Sai Maria, nel tuo star male c'è una grande qualità di vita". Mi rispose: "Lo so, sono proprio fortunata". A ripensarci adesso, mi sembra che ai punti estremi della vicenda umana ci sono due stagioni brevi, a grave rischio. C'è un tempo

intorno alla nascita, che si chiama vita perinatale; ce ne è uno intorno alla morte, che è la vita perimortale. Nel primo tempo il rischio è l'inesistenza, si può morire sulla soglia della vita; nel secondo tempo il rischio è l'insignificanza: che la paura della morte risucchi il significato delle esperienze fatte in vita, l'etica, le relazioni, i sogni. Maria ci ha svelato questa ricchezza costruita giorno dopo giorno, questa continuità di senso, di qualità, tra il vivere e il morire: un dono insperato, nuovo nuovo. Per questo penso che noi possiamo parlare, piangere, scherzare, ridere con Maria, ancora oggi. Ricordo che il mio congedo fu così: "Maria, c'è un gioco che io e mia figlia Paola facciamo quando siamo tristi, quando ci accadono cose pesanti da schiacciarsi: diciamo di essere cittadine di Cinichello Balsamo (perché un po' di cinismo è balsamo per il cuore), e diciamo qualcosa di duro, liberatorio. Scambiamoci anche noi questa cittadinanza. Se a marzo tornerò a Milano, e tu ci sarai, sarò felice; se tu non ci sarai, sarò ugualmente felice". Non fu facile come speravo, e andai via temendo di aver varcato il punto di equilibrio tra gioco e verità. Tornata a Catania mi precipitai al telefono, per dirle che no, non sarebbe stata la stessa, Milano, senza di lei. "Lo so perfettamente" mi rispose, e immaginai il suo sorriso.

Forse la fede acquieterebbe la folla di domande che mi accerchia da mesi: 13 dicembre, 3 aprile, 10 giugno, Emanuela, Maria, Umberto, amate amiche, cugino di giochi. Ma non ho fede, non quella che sostiene - perché è forte - l'orizzonte disteso tra la vita e la morte. C'è buio o luce, dopo? C'è memoria? La memoria, si sa, è il laico compianto dei viventi. Ma cos'è mai memoria se speranza non rende? Cosa il passato che non frutta futuro, cosa la storia che non muove utopia? Chiedo soccorso all'immaginazione.

Voglio immagini dipinte sullo schermo troppo bianco della coscienza laica, che dà per certo il nulla, quasi esso fosse necessario contrappunto al troppo pieno del presente vivente. Maria mi ha dato immagini, ha dipinto la scena lievemente, cantore senza voce, messaggera. Mia sorella mi dice: "Prati verdi, corpi tornati ventenni in pianeti di altre galassie, nella luce di altri soli, famiglie di amici e di affetti ricomposte, vicine, un altrove vivente oltre spazi siderali, energia elettromagnetica maga di sortilegi benefici". Prima dicevo: sciocchezze. Ora le dico: grazie. Grazie, racconta ancora, raccontami questa fiaba che tu dici reale, su cui giuri e rigiuri. Mi dici di parole che senti nella mente, parole di mamma e di papà, di amiche, di nonne e di nonni, di Maria serena.

Forse solo una mente a disagio, stretta costretta nella realtà dei sensi, sente l'altrove, buca la parete, inventa forse, sogna, ricrea. Così mi godo questo film. Così io vedo Emanuela, Maria,

Umberto incontrarsi in galassia, riconoscersi amiche mie e cugino, loro insieme, ventenni felici, a parlare di me, a vedermi ingrassata, a indicarmi la strada. Mie care, mio caro, a rivederci.

PER MARIA ATTANASIO

La maternità fa strani giri

di Lea Melandri

Quando la morte prende un volto, delle mani e un corpo che puoi guardare e toccare, non è per questo meno violenta e dolorosa, ma non è il fondo nero da cui ci si ritrae inorriditi. Se puoi spiare ancora per un giorno segni di un respiro o di un battito che se ne è andato, puoi anche congedarti con una carezza da piedi diventati di marmo. Nell'accompagnare un'amica attraverso una lunga malattia, il confine con la morte si assottiglia: non sai se l'avevi già persa o se ora è viva in te più di prima.

Si è descritta come uno spiritello dell'aria per essere sicura di potersi muovere in libertà là dove non servono più le porte e le finestre di una casa, né le braccia protettive di una madre o di un amante, per accertare la vita.

Non è giusto che la morte venga a prendersi il tempo di una felicità appena trovata, ma forse tu hai preferito il calore di quella nuova nascita imprevista al turbamento di reimparare a vivere.

È una primavera spenta, che passa oltre il vetro del treno, a riportare il tuo volto sulla carta, e negli occhi le emozioni che non voglio raccontare.

Mi puntello da ogni parte, ma sono certa di non cadere perché le ore trascorse vicino al tuo corpo inanimato si sono interposte come un fondo solido a scoraggiare l'assalto delle ombre.

Alla madre che ha perso una figlia di quarantanni dirò che la capisco e che una maternità negata a volte fa strani giri, per poi comparire in luoghi dove non era prevista.

PER MARIA ATTANASIO

"Cara Maria... Matilde"

di Matilde Tortora

Non è che qualche mese, che venni a sapere di zia Clara. Una mattina la trovarono sul pianerottolo di casa, vestita di tutto punto e con le chiavi in mano, che tentava di chiudere (o forse di aprire) la porta di casa sua. Farfugliava. Non ricordava più chi era. Anche in ospedale, a chi le chiedeva chi fosse, non sapeva più dire: "Sono Clara Tortora". Seguivo con tanta pena l'iter di questo suo male, la cosa che più mi dava pena era rivederla con quelle chiavi in mano, la borsa tanto grande nella quale da anni ella le pesca con la stessa fatica, che se si inabissasse ogni volta in una qualche profonda caverna, tanto in questi anni zia Clara ha timore di perdere, di non ritrovare più le chiavi di casa. Ma più di tutto mi dava pena quel suo non sapere più dire "Sono Clara Tortora". La rivedevo con le sue salde gambe da nuotatrice fare lunghe nuotate a Mercatello a Salerno, quando ancora a Mercatello si poteva fare il bagno a mare, quando ancora l'inquinamento non l'aveva vietato, come invece da tanti anni accade.

La rivedo issata su una scala dare energiche passate di colla alle pareti delle camere, poi incollarvi le pagine del Mattino (che lei aveva tutte nei giorni avanti lette) magari ancora fresche delle notizie sul delitto Martirano - Fenaroli, che lei aveva seguito mattina dopo mattina, e preparare quell'involucro di carta di giornali alle pareti, per poi stendervi la carta da parati. E più di tutto mi dava pena quel suo non dire più: "Sono Clara Tortora". Intanto ignoravo o facevo di tutto per non saperlo, che tu, Maria, morivi, sembrandomi naturale preoccuparmi di zia Clara, che ha ottant'anni e non della giovane amica, cui crudelmente prima la voce, infine l'esercizio del suo bel nome, veniva a mancare per sempre. Quando uscì quel tuo scritto su Lapis "Vergine di gravidanze" tempo fa, io ne parlai a zia Clara. Lei disse: "è una poetessa questa tua amica", "sì", dissi io "lo è". Zia Clara non ha mai voluto avere bambini, però quando da piccola io facevo gli incubi e la chiamavo vicina, lei era capace di stare ore e ore ad aspettare che mi addormentassi, mai se ne andava. Mia madre sì, prometteva di restare, ma poi

gli altri figli, il daffare, non le riusciva a mia madre di stare ferma accanto a nessuno, zia Clara invece restava e se io la mettevo alla prova e facevo solo finta di chiudere gli occhi, ma poi con un occhio spiavo se lei stava ancora lì, sì lei ci stava, ferma, immobile, mai una volta che avesse mancato di parola, io potevo riprendere il sonno. Vorrei che anche lei t'avesse conosciuta. Adesso zia Clara si è ripresa. Di nuovo dice: "Sono Clara Tortora", solamente i numeri di telefono non è più capace a farli. Di te, Maria, ho alcune lettere bellissime, che ci siamo scambiate a proposito del mio *Lettere dallo sguardo*, che tu leggevi per Giunti Astrea con tanta cura, tanta attenzione. Ma non ho solamente queste tue lettere bellissime, ho anche il ricordo di una sera trascorsa insieme a Milano. Io ero venuta per il Convegno sulla scrittura delle donne, che si tenne alla Casa della Cultura in occasione della presentazione del libro *Il pozzo segreto* di Giunti Astrea. A tarda sera, dopo, andammo alla ricerca di una pizzeria che fosse ancora aperta. Infine la trovammo. Eravamo sei di noi: Laura Lepetit, Rosella Prezzo, Lea Melandri, Maria Nadotti, tu ed io. Dovemmo pregare un po' il gestore, che, data l'ora, stava per chiudere il locale. Avevamo fame. Io ricordo tutto di quella sera in pizzeria. Anche tu, come Funès el memorioso, quel personaggio di Borges che ricordava talmente tanto, da dovere soccombere alla memoria divenuta macigno, anche tu, ne sono sicura, ricordavi tutto, niente ti sfuggiva: colori, odori, perfino il nome della pizza scelta dalla tua vicina di tavolo. Sono stata contenta di averti conosciuta. E che tu mi abbia qualche volta indirizzato lettera "Cara Matilde...Maria" e che io ti abbia indirizzato lettera "Cara Maria...Matilde". Adesso che il tuo nome è epigrafe su una lapide, mi dolgo di non averti detto queste cose in vita. Dovremmo scambiarci i necrologi in vita, dirci di più le cose, parlarci e forse questo parlarci sarebbe ben più potente di quella medicina che ha guarito zia Clara e che le ha restituito il poter dire "Sono Clara Tortora". È per questo che ho scritto stasera questa poesia sul tuo nome, Maria Attanasio.

Perimetro iniziale

Ma,

da dove prende il via il perimetro iniziale?

ha un berretto rosso il capostazione, gli vaporano le narici

imperitura impertinente tu ad un cavallo lo rassomigli, gli rubi

il fischiotto, l'autorità. Il morso d'un aprile a pena a tanta pena cominciato nulla

potrà su quel fumigante vivido, vapore, su quell'eretto vigile capostazione

ria,

forse vicine sedute in un vagone, ci siamo dette dell'esatta geometria, di maglie dell'uncinetto i
punti

ma spade e fioretti (quelli anche che bambine apprendemmo dalle suore) senz'altro avremmo
saputo meglio

fronteggiare che non quegli arpionati piccoli

uncini. Forse per il controllore severo, affinché con me non s'adirasse,

le monete di soprattassa, la somma per la penale m'aiutasti ad adunare, a pagare

forse, *ma*

il tuo berretto rosso, l'autorità del via, il prato che ogni stazione all'origine fu

(vi scorgo pure i gerani di un tuo capodanno in Liguria; quanti colori per te il mare contava
d'avere?)

ria

li tengo stretti stretti al cuore:

tuo a noi fluviale per via disseminato

ineguagliato dono.

PER MARIA ATTANASIO

Un'amicizia lieve

di Franca Petronio

Ho conosciuto Maria alla fine del '92 quando siamo entrate entrambe nel Comitato di Gestione della Libera Università delle Donne, un avvicinamento dovuto a un progetto forte e importante per ciascuna di noi e che ci accomunava, dove però molto spesso l'agire insieme era dato più da problemi burocratici e organizzativi che non da progettualità da sviluppare e su cui confrontarsi e entusiasarsi. Il C.d.G. è stato anche un luogo di tensioni e dolori per le difficoltà di vedere, chiarire ed equilibrare le diversità di investimento, aspettative, possibilità e impegno di cui ciascuna di noi era portatrice e nello stesso tempo per la volontà di mantenere questa pratica politica che mette al centro la relazione. Maria è stata molto determinata a voler arrivare al cuore dei conflitti che ci hanno attraversate invitandoci a nominare le cose spiacevoli, affrontare fraintendimenti e pregiudizi, svelare ombre e pensieri sottaciuti in modo che non rimanessero ambiguità o diffidenze tra noi; a cercare di essere il più limpide possibili per onestà e correttezza nei confronti di noi stesse, delle altre e del nostro progetto comune. E siccome questi problemi di relazione si ripropongono spesso perché l'ambizione di coniugare la politica con i bisogni e i desideri individuali mette in gioco sentimenti ed emozioni - ed è proprio molto difficile - io mi porto come sua ricca eredità il suo rigore che mi invita a non demordere, a non accettare compromessi di accomodamento, a non dimenticare il desiderio di trasformazione e la speranza che sia possibile. E uno degli aspetti che più mi ha colpito in lei eppure scriverne mi sembra che mi porti lontano da Maria. Il mio tentativo di tradurre in parole un pezzo di esperienza condivisa, il segno profondo che sento dentro di me - al centro del corpo e *non* nella testa - prodotto dal nostro breve incontro, privilegia la razionalità e mi raffredda, mi delude.

L'amicizia con Maria nasceva pian piano insieme alle gioie, ai dolori e ai lavori del C.d.G., in modo timido - timide tutte e due - e anche strano perché l'Associazione è un luogo dove ci si

avvicina e ci si confronta su temi molto intimi delle nostre vite ma non se ne sa magari nulla delle realtà concrete, di come si vive, di quello che si fa, di come si ama e ci si diverte, di come si soffre e ci si arrabbia. Né avevo fatto con Maria un corso, luogo in cui è ben più alta la possibilità di conoscenza reciproca, avevo fatto solo "gestione". È stata la sua malattia a produrre un avvicinamento maggiore e un'amicizia "accelerata" consapevoli entrambe dei tranelli tesi - in un avvicinamento - dal bisogno e dalla cura.

Abbiamo parlato, abbiamo riso, siamo state allegre e tristi, abbiamo lavorato. Maria ha continuato a lungo a occuparsi dell'Associazione, anche avanti nella malattia; a volte portavo in ospedale dei documenti che rivedevamo e finivamo insieme; abbiamo condiviso il piacere delle gatte, dei ricami delle foglie degli alberi, dei colori e dei profumi dei fiori, abbiamo guardato foto e ci siamo raccontate pezzi delle nostre vite, lei soprattutto faceva parlare me taciturna; abbiamo scambiato pensieri sulle cose importanti della vita - meno sulla morte, io avevo, ma penso anche lei, paura di far vacillare l'equilibrio che duramente, lucidamente e coraggiosamente si costruiva nel progredire della malattia che invadeva sempre più pesantemente il suo corpo e la sua vita. Eppure Maria non ha mai smesso di dire "quando starò meglio" ("quando guarirò" almeno per un anno) e non "se starò meglio". Questo non vuol dire che si ingannava, era ben conscia di poter morire, ma non abbandonava nemmeno la speranza di vivere: la morte era una possibilità cui non permetteva di rovinare le sue giornate *di vita*. In questo modo è riuscita a contenere la devastazione della malattia quasi solo agli aspetti fisici e a far posto nelle sue giornate anche alle cose ricche e importanti per lei: le relazioni, le amicizie, la scrittura, le letture, i pensieri, i progetti delle donne, la cura di sé, la cura della casa, degli oggetti, delle piante, le gatte... e a rivolgere l'attenzione su qualunque aspetto positivo le capitasse vicino, anche piccolo piccolo. Voglio riportare qui due brevi brani che Maria ha scritto durante uno dei suoi ricoveri in un ospedale parigino:

"La morte... è ancora un pensiero sullo sfondo, meno angoscioso di quello del dolore. Non so figurarmela se non come un non esserci nelle cose che amo: il futuro con Franco, la mia povera scrittura, i luoghi delle donne, l'adolescenza delle mie nipotine, i giochi infantili con le mie gatte. In questo non esserci c'è uno struggimento che è già di nostalgia, e insieme di pena e di invidia per chi resta. Per essere poi completamente sincera, non posso tacere il fatto che, da Catullo in poi, ho sempre desiderato (inquietante, contraddittorio desiderio) di morire in giovane età. Quarantanni, tuttavia, sono un po' troppi. Forse sono già fuori tempo massimo per queste fantasie romantiche. Un'altra fantasia riguarda il ricongiungimento con le persone che amo e che non ci sono più: zia Ines e zio Mario, il mio povero padre (al quale oggi ho

tanto pensato), i nonni. Due creature nero sfocato mi galopperanno incontro per leccarmi le mani. La mia cagnolino, se potessi ritrovarla!" (20 marzo 1994)

"Ultima notte all'Hôpital Avicenne. Mi hanno infine staccate le flebo, ho varcato per due volte la soglia temutissima della camera operatoria, ho pagato in dolore, lacrime e sangue (letteralmente!) il mio conto salato con la medicina francese, e adesso - per poco, troppo poco tempo! - torno a casa dalle mie gatte. "
(22 marzo 1994)

Non si lamentava mai, riduceva al minimo il resoconto del suo stato di salute, in modo asciutto: ci proteggeva dall'ansia? Uso il pronome "ci" perché penso che questo sia il tratto comune con tutte le amiche mentre per il resto tutte le sue relazioni erano ben caratterizzate e differenti. Ci permetteva di starle vicino senza chiederci di portarle via qualcosa (della sua malattia), ma di portarle qualcosa di noi, curiosa di tutto, attenta a tutto, in profondità. Così si nutriva, e ci nutriva. Era più difficile starle lontano che starle vicino. Avrebbe forse potuto permettersi qualche pianto in più - da sola piangeva - forse temeva che a piangere in due c'è il rischio di non potersi più fermare o che se si piange in due allora vuol proprio dire che non c'è più speranza, o che lei, sempre pronta in passato a proteggere chi soffre, non avrebbe potuto consolarci, che già faceva fatica a contenere se stessa. Invece ci regalava sorrisi coi suoi occhi luminosi, o sguardi acuti di attenzione, o anche palpebre socchiuse e allungate in un moto di piacere.

Aveva pianto per il dolore, in modo molto sommesso e discreto. Ho cominciato ad accarezzarla, il caldo delle mie mani, diceva, le faceva bene alla testa. Mi sono accorta così - lei era sempre così parca nel chiedere aiuto - che aveva un grande bisogno di caldo, di contatto, di abbracciò, per compensare la fragilità e il restringersi del suo corpo, penso. Si lasciava andare nell'abbraccio, anziché nel pianto, per lasciare che qualcuno, per un momento, ci mettesse l'energia che le serviva, energia del corpo, con cui forse lei era timida, che le desse una sospensione nel suo faticoso tenersi insieme. A volte stavamo in silenzio, nei momenti più duri, quando sentiva un cambiamento - e i cambiamenti erano sempre in peggio - quando sentiva lo sfinimento, quando lo spazio rubato dalla malattia era proprio quasi tutto, si rannicchiava e voleva solo una spalla e una mano per un po' di calma. A volte mi sentivo un calmante, e mi andava bene.

Non abbiamo giocato insieme. Sentivo che le sarebbe piaciuto giocare, lei ogni tanto faceva battute birichine o diceva cose da bambina incantata che mi stupivano molto perché per me già da piccola si era rotto l'incanto e non ero pronta a capire: a gennaio, mi aveva detto: "quando

sto meglio andiamo a ballare", così avevo scoperto che le piaceva ballare. Ma non ho saputo giocare con lei perché non avevo la conoscenza dei suoi modi, mi mancavano troppi pezzi della sua vita, avevo paura di invadere, di forzare, avevo paura di differenze che potevano dividerci (chissà perché penso questo proprio riguardo al gioco, evidentemente lo considero una cosa molto seria) e che era rischioso scoprire in una situazione dove ce n'era già di dolore da tenere a bada. E sono stata molto contenta di sapere che sabato pomeriggio, l'ultimo della sua vita, con le sue "vecchie" amiche venute dalla Sicilia ha ascoltato musiche allegre portate da loro, hanno fatto festa e Maria ballava saltellando sul divano. L'ho ammirata moltissimo per questa sua capacità di gioire e di condividere la gioia con generosità fino all'ultimo e in condizioni così estreme. L'ultima sera, tra una e l'altra delle sue crisi respiratorie si stava succhiando un batuffolo di cotone imbevuto d'acqua (perché non poteva bere altrimenti) come se fosse una delizia. Le ho detto: "sembra che ti faccia piacere come se fosse un ghiacciolo". "Ah, come mangerei volentieri un ghiacciolo alla menta!", mi ha risposto. Con un'amica sono andata a cercarlo, per fortuna ci sono quei posti da giovani che trangugiano tutto forniti di robe fredde anche fuori stagione. Sembrava veramente molto felice leccandosi il ghiacciolo, poi a metà, mi ha chiesto di chiuderlo nella stagnola e metterlo nel freezer, per domani, e per rispetto alle cose che vanno consumate fino in fondo.

E sulle cose lascio di nuovo la parola a Maria:

"A distanza di quasi 10 anni riprendo a scrivere in questo quaderno, troppo bello (e ancora troppo nuovo) per essere abbandonato così, senza scrittura... Riprendendo in mano questo quaderno pensavo soprattutto di voler fare economia di carta; forse c'è di più, c'è una specie di etica per gli oggetti, che hanno il diritto di essere usati, toccati, curati, consumati, gettati via (il fondo di un armadio, il buio di un cassetto sono prigione, morte priva di sepoltura per un quaderno nato per ospitare inchiostro e pensieri)."
(4 aprile 1992)

Non so se è chiaro il segno profondo che rimane in me prodotto dalla condivisione sempre più assidua, intensa e intima di momenti di vita quotidiana con Maria, ma sono troppo timida e incapace di renderlo con le parole. In questo conoscersi in fretta il piacevole scoprire aspetti comuni e differenze affascinanti; il comprendere grandi e piccoli pensieri, grandi e piccoli gesti; l'essere di fronte alla fragilità e alla potenza del corpo e l'elaborare, a fianco delle piccole possibili felicità, la drammaticità della vita. Per me, oltre alla scoperta di una donna così bella, è stato un apprendistato alla vita, per Maria, spero, una calma compagnia.

PER MARIA ATTANASIO

Il garbo dell'umiltà

di Margherita Majno

È per me un po' imbarazzante intervenire qui perché io non sono, a differenza di molte di voi, un'amica "storica" di Maria. Ho pensato che l'unica possibilità sia fare un discorso coerente con i miei sentimenti, per raccontare il mio incontro con lei ed il periodo breve ma molto intenso che abbiamo vissuto insieme.

Lavoro nel reparto di oncologia dell'ospedale di Niguarda dove Maria, dopo un periodo di cure fatte altrove, è approdata più o meno intorno al mese di ottobre.

Qualcun'altra ha già citato questo primo ricovero nel quale Maria era in isolamento a causa di complicazioni indotte dalle chemioterapie. In occasione di quel primo ricovero io l'ho solo intravista, proprio perché era bene non avvicinarla per ridurre al minimo il rischio di infezioni. Ho però conosciuto la sua storia perché, come spesso capita ai giovani medici, ho compilato la cartella clinica e mi sono resa conto che si trattava di una vicenda pesante e triste che aveva colpito una donna molto giovane.

Durante una notte di guardia, in preda a un attacco di insonnia da parte di entrambe, ho messo la testa dentro la sua stanza e l'ho trovata disponibile a scambiare quattro chiacchiere. Ricordo di averle chiesto di raccontarmi del periodo di cure fatte a Parigi, ma rapidamente siamo scivolate a parlare d'altro. Mi ha quindi parlato del suo lavoro, di letteratura femminile e di un libro che aveva sul comodino: un libro ovviamente scritto da una donna e che altrettanto ovviamente parlava di un gatto (un libro di Colette). Il colloquio è stato breve perché la sapevo molto stanca e non volevo infierire. Nel congedarmi da lei ricordo però molto bene di essermi lasciata scappare un'affermazione un po' impulsiva e probabilmente al di sopra delle righe: le ho detto che desideravo sapesse che aveva sicuramente in me una "tifosa", che io avrei fatto il tifo perché tutte le sue cose potessero andare nel migliore dei modi. Questo slancio mi ha

colpito. Pensavo di non incontrarla più, invece, poco tempo dopo, è stata di nuovo ricoverata e questa volta è capitata in uno dei letti che io normalmente seguivo. È molto difficile raccontare come Maria riuscisse a collaborare con tutti noi medici, infermieri, aiutanti. È inutile dire che lo faceva in modo molto intelligente: capiva tutto e rapidamente, faceva pochissime domande, e credo che questo fosse anche il suo modo di dire che si fidava di noi. Era comunque disposta a parlare di sé e delle cose che le stavano accadendo. Aveva un modo assolutamente particolare di suggerire con pochissime parole delle interpretazioni delle cose che le stavano succedendo (spesso per altro azzeccatissime anche dal punto di vista medico); le proponeva perché si conoscesse e si ascoltava molto bene; era quindi in grado di dare importanti contributi. Sicuramente la sua cultura l'aiutava, ma il ricordo è, oltre che di una persona colta, di una persona che si rivolgeva al prossimo con un garbo, con un'umiltà che la mettevano in una posizione particolare; quindi porgeva la sua versione delle cose facendola scivolare lì, con una naturalezza che te la faceva arrivare e sentire vicinissima.

Era straordinariamente benevola e sapeva mettere a proprio agio chiunque la avvicinasse, il che aiutava molto a lavorare bene insieme. Questo favoriva l'intesa e la convivenza anche con chi veniva ricoverato a fianco a lei. Con la sua discrezione ed intelligenza è riuscita ad adeguarsi alla realtà delle camere d'ospedale, non sempre confortevoli per chi sta male. Era molto attenta al contesto che la circondava. Ricordo, per esempio, che un volta condivideva la stanza con una donna molto poco serena e, a suo giudizio, troppo poco confortata dalle attenzioni che riceveva dai parenti. Questa donna aveva problemi di udito e questo mortificava Maria che non riusciva ad aiutarla; un giorno infatti mi disse: "Io non posso esserle di conforto perché ho la voce bassa e lei non mi sente". Questa uscita mi aveva stretto il cuore e mi pare tipica di chi a queste cose ci pensa a fondo. La ricordo come una persona molto schietta, franca, spontanea; più di una volta mi è capitato di sentirmi non dico a disagio, ma punta sul vivo; quello che voleva dire, che credeva giusto dire, lo diceva; non mi riferisco a veri e propri rimproveri, ma a delle osservazioni un po' personali che sapeva elaborare e porgere in modo molto efficace. Era certo aiutata da un linguaggio che tutte voi conoscete; parlava straordinariamente bene; poche parole ma sempre molto ben scelte.

Era una donna composta, quieta, in ordine, sempre, nel suo modo di esprimersi e di proporsi e questo suggeriva un'immagine di lei quasi distaccata da quello che le stava accadendo. Col tempo, a me è parso di poter interpretare la cosa in questo modo: era come se avesse delle risorse intime che le permettevano di andare al di là del contingente, pur seguendo molto bene

di tappa in tappa gli eventi. Era fiduciosa nel nostro lavoro o, per lo meno, così ci faceva credere con molta benevolenza. Era quindi molto obbediente. Una volta però mi ha detto che la sua unica terapia, quella in cui lei aveva creduto di più, era la Musica. Il contatto più "intimo" con Maria lo devo alla musica.

Una volta ho intravisto sul suo comodino un disco, per altro molto particolare, che per combinazione anch'io conoscevo; abbiamo cominciato a parlare di musica e sulla musica si è aperta la possibilità di parlare d'altro.

Era molto contenta perché aveva ricevuto in regalo un lettore compact portatile che le permetteva di ascoltare in ospedale i suoi dischi. E così, la sera, finita la routine del reparto, lei tirava fuori il lettore e si ascoltava la sua musica. Una cosa mi aveva colpito: amava ascoltare lo Stabat Mater di Pergolesi, proprio quel pezzo scritto dal musicista a ventisette anni, in fin di vita; un dialogo musicale tra due voci femminili. Non credo che questo ascolto fosse una coincidenza. Basta ascoltare il brano per capire cosa intendo dire e farsi un'idea del clima in cui io attualmente amo pensare Maria. In ospedale Maria riceveva sempre molte visite da parte di amici. A poco sono serviti i miei inviti a non stancarsi troppo, a risparmiare un po' delle sue poche energie: ci teneva troppo. Mi accusava di "spiarla" perché una volta le ho detto di aver notato che in alcune di queste visite chiacchierava troppo, mentre in altre si lasciava intrattenere di più. Poi c'è stato il periodo trascorso a casa. Al momento della dimissione bisognava capire se Maria sarebbe stata in grado di essere accudita a casa. Era circondata da persone capaci di darle un aiuto fondamentale ed io ero disponibile a fare quel poco che gli altri non erano in grado di fare. Così è andata a casa, felice di tornare dai suoi gatti, con la sua musica, con gli amici, con i suoi fiori, tutte cose che ho poi sempre visto intorno a lei. Lì per me è cominciato un periodo di conoscenza e di vicinanza diversa. Era totalmente fiduciosa nell'aiuto degli amici, di Franco, di Franca e di tutti gli altri.

Era riconoscente di questo ogni minuto che Dio mandava in terra e lo esprimeva in tutti i modi. Poi è arrivata a casa sua mamma, suo fratello e tante altre persone che ho avuto molto piacere ad incontrare. Ho sempre sperato che lei stesse un po' meglio per affrontare discorsi appena accennati e che in realtà non sono poi riuscita a fare.

Pochissimo tempo prima che morisse le ho detto: "Un giorno parleremo di femminismo, perché mi sembra così strano che tu sia una femminista: me le immaginavo diverse".

Lei mi ha guardata e con un'aria da "sfottere" mi ha detto: "Ah già, perché tu saresti una di quelle che pensano che le femministe sono quelle che non portano il reggiseno?...". Mi ha dato una stoccata, direi! Aveva intuito qualcosa (e non dico colto nel segno perché temo che in quest'ambiente rischierei di finire linciata!...) aveva capito che c'era una perplessità, uno scetticismo, un pregiudizio, un'ignoranza e s'è detta: "Qui di fiato non ne ho, però incomincio a dirle che secondo me è fuori strada".

Non ho avuto tempo per fare con lei una serie di discorsi che avrei tanto amato fare, né per andare al lago, nella casa di cui parlava tanto, per passeggiare. Con me Maria parlava poco di sé; parlava più volentieri delle cose che le piacevano; si esprimeva parlando delle cose che amava, forse perché quando la salute residua è poca è più facile parlare delle cose che piacciono che di quelle che si avrebbe voglia di fare; anche perché Maria è sempre stata molto attenta a non mettere in difficoltà ed in imbarazzo l'interlocutore. Nel momento in cui avesse detto "vorrei fare questo" sapeva benissimo che l'altro si sarebbe domandato se ci sarebbe stato il modo ed il tempo. Quindi di programmi veri e propri non ne ha mai parlato. Mi ha sempre fatto un po' soggezione Maria, un tipico sentimento che a me ispirano le persone che sembrano non parlare mai a caso e che ascoltano veramente fino in fondo. Non so spiegarvelo diversamente da così. Era come se mi sentissi particolarmente a nudo, per come sapevo che mi ascoltava, e temevo di essere invadente per tutte le cose che invece sentivo il bisogno di dire; credo ne sarebbero bastate assai meno, anche perché con lei si poteva stare zitte. Ho infatti spesso fantasticato di ascoltare della musica al suo fianco, senza parlare, ma credo avrei avuto soggezione anche di quello. Non ci sono peraltro mai riuscita. Credo Maria avesse una delle qualità più preziose: sapeva tirare fuori il meglio di te; aveva un modo di guardarti, di parlarti, di chiedere, di suggerirti le cose, di volerti bene, per cui ti sentivi immediatamente meglio di quello che eri o, comunque, sentivi che potenzialmente lo eri. Mi ha sempre commosso moltissimo, e forse anche da questo veniva la soggezione, perché una persona che ti commuove come la vedi ti fa sentire nuda, appunto. Di momenti di intimità avuti con Maria non oso neanche lontanamente parlare, per la stessa soggezione che mi metteva allora, per la stessa riservatezza che ha caratterizzato il nostro rapporto ed il nostro dialogo.

La ricordo esile ma molto determinata. Qualcuna prima ha detto: "...accettava il mio aiuto ma rimaneva autonoma". Questa osservazione è assolutamente vera. Anche per quanto riguarda la malattia è sempre stata molto autonoma. Posso dire in assoluta buona fede che la stragrande maggioranza delle decisioni importanti le ha prese lei: ha scelto di curarsi e, quando non ne ha

avuto più voglia, ha scelto di smettere di fare le cure. Eravamo infatti ingenuamente preoccupati di questo passo e ci chiedevamo come avremmo fatto a smettere nel momento in cui ci fossimo resi conto che non c'era stoffa abbastanza per proseguire. Ha scelto lei, con estrema naturalezza; non me ne ha neanche parlato; mi ha però fatto capire che era stanca e che per lei era abbastanza così. Era riservata ma accessibile. Tutti coloro che l'hanno incontrata nel nostro reparto la ricordano così, come una persona educata, riservata ma molto disponibile. Qualcuna prima ha parlato della sua sensualità; io non oso parlare di questa cosa, ma posso dire che mi ha sempre fatto tenerezza cogliere in lei degli spunti di frivolezza.

Era sempre molto attenta anche a questi dettagli. Se un giorno arrivavi vestiva un po' meglio, o con un gioiello più bello, o con una pettinatura diversa, indipendentemente da come si sentisse, la notava e faceva un'osservazione, possibilmente un complimento. Se ti schernivi un po', insisteva perché ci teneva a che lo raccogliessi.

Negli ultimi tempi andavo a trovare Maria quasi solo per il piacere di vederla; chi si occupava di lei stava aiutandola bene ed in realtà non c'era molto bisogno del mio intervento. Sentivo infatti il desiderio di sedermi vicino a lei. Per questo le visite si facevano sempre più brevi, per non stancarla, per non abusare della sua generosità. Avevo quasi bisogno della sua presenza fisica che sapevo sarebbe venuta meno di lì a poco.

La sua morte è stata per me un dolore profondissimo ed una separazione lacerante.

Il ricordo di Maria mi fa molta compagnia e le sarò sempre molto grata di avermi permesso di starle vicina. Sono molto giovane, una "dottoressina", e questo Maria non l'ha mai voluto considerare un ostacolo; evidentemente, al di là di molte cose, dell'esperienza professionale, aveva capito quanto lei mi interessasse, quanto tenessi a lei.

Un paio di giorni prima della sua morte ho sentito il bisogno di dirle che avrei voluto poter fare di più per lei, come per comunicarle il mio affetto e partecipazione. Le ho detto: "Vorrei proprio fare qualcosa di più per te". Lei mi ha risposto con tono pacato e tenerissimo: "Mia cara, non sotto questo cielo". Credo proprio stesse dicendomi per la prima e unica volta che aveva capito che la fine era imminente. Quando ho detto che intendevo fare un discorso coerente con i miei sentimenti era questo che pensavo di raccontare. Desideravo dire dell'immenso privilegio avuto e di quanto ne abbia goduto. Avrei forse potuto raccontare molti episodi particolari che potevano farci compagnia ma, "tirando i fili della memoria", come si

dice nell'invito a questo incontro, questo che ho cercato di descrivere è il clima della mia memoria.

Non mi resta che ringraziare Maria e Franco che mi hanno permesso di star loro vicina in questo modo.

PER MARIA ATTANASIO

Dietro la porta

di Annarita Buttafuoco

Dietro la porta della sala, al buio, nel passaggio verso la sede dell'Unione Femminile, ho ascoltato tutte voi mentre parlavate di Maria, della sua malattia, della sua morte, qualcuna anche di lei viva. Ho ascoltato il vostro dolore che alimentava il mio, ma sono restata sulla soglia, quasi, della sala degli Archivi Riuniti delle Donne e dell'Unione Femminile. Ora so che ero lì a preservarli, entrambi questi spazi simbolici, dalla morte. Da quella di Maria, che faccio fatica a nominare - sono due termini, morte e Maria, che ancora sento inconciliabili, non coniugabili in nessun modo anche se so bene che sto opponendo una resistenza infantile a qualcosa che è avvenuto ed a cui io non posso porre alcun rimedio - da quella di Elvira Badaracco e prima ancora da quella di Luisa Mattioli. In meno due anni, una storia di nascita, com'è quella della realizzazione di un progetto politico e scientifico di donne -questo è quel luogo collettivo di Corso di Porta Nuova - è stata segnata, accompagnata nel suo farsi, dalla scomparsa di tre persone che in modo diverso tra loro, ma in ogni caso fondamentale, hanno accolto la sfida di una rivitalizzazione di radici che sembravano ormai troppo stente, come quelle dell'Unione, affidandomene la cura. Ho avvertito, dietro quella porta, come mai prima, il peso di una responsabilità solitaria, senza più sponde o, almeno, senza quelle originarie che avevano garantito il progetto, la sua stessa vita e mi sono posta a guardia, come a difenderci, col mio corpo piantato in quel passaggio, da ulteriori attacchi. La coscienza di una fragilità disperante è venuto dopo, quando anche l'ultima di voi ha smesso di parlare, e il pianto è arrivato a tagliarmi le gambe.

Luisa, Elvira ed io sapevamo, pur senza dircelo, che il passaggio di consegne era, per così dire, nell'ordine naturale delle cose, anche per questioni anagrafiche, compresa quella che possiamo leggere come un' anagrafe di generazioni politiche. E per le stesse ragioni anagrafiche, forse, il dolore che ha rappresentato per me la perdita di Luisa e lo strazio che mi ha provocato la morte

di Elvira, si sono ricomposti, in qualche modo, nella accettazione di eventi naturali. Di Elvira, in particolare, sapevo che aveva concluso una vita piena, in cui aveva potuto, nel corso del tempo, sperimentare anche modi diversi di essere, pur nella fedeltà a se stessa. Per Maria nulla mi è sembrato naturale, niente mi conforta della sua perdita, neppure il pensiero che si sia liberata del dolore fisico. La sua lucidità affettuosa e penetrante le avrebbe garantito, così mi sembrava contro ogni evidenza, una speciale immunità. La "natura" invece ci ha giocato, sbagliando tiro, cieca com'è, e la rabbia ed il rancore mi soffocano. Maria è stata dentro il progetto degli Archivi e più in generale della nuova identità dell'Unione fin dalla prima, ancora informe idea che formulai a casa sua, un po' seria e un po' gradassa, una sera tra l'aprile e il maggio del 1993. L'idea fu subito anche sua. E anche sua fu l'energia necessaria all'inizio per convincersi che avremmo potuto farcela. Fu una stagione di onnipotenza per me - mi sentivo come una pila carica di energie positive - di entusiasmo saggio per lei. La stupivo con i miei fuochi d'artificio in cui sognavo tutti i possibili e gli impossibili sogni, spudorata. Lei concreta, i sorrisi ampi pieni della luce verde-azzurro-dorata dei suoi occhi ad accompagnare domande di fondo: cominciavamo così davvero a costruire. Insieme eravamo pronte ad affrontare un lungo futuro di impegni e di pensieri pieni di forza. Poi venne la malattia. Porto il peso di non averla accettata, di non averci fatto i conti fino in fondo. Di aver creduto alla guarigione, dopo la prima devastante terapia. Di essere fuggita, dopo, rifiutando quanto stava avvenendo. Per questo non posso parlare di Maria da morta, e neppure da viva, ora, mi accorgo. Ho parlato troppo, senza mai dire, per troppo tempo.

Una gita a Castiglione Olona, lei già consapevole. Io con la risposta di un medico amico, definitiva, anche se si era all'inizio "l'età, il sesso, la posizione del tumore, dicono, sul piano statistico - e al di là delle statistiche, questa è un'esperienza quotidiana - che non si sfugge. È condannata". Franco smarrito, in attesa di un momento in cui io possa fargli un cenno, senza che Maria sappia che entrambi aspettavamo una risposta da altri che non fossero i medici da lei consultati. Lei mi introduce agli affreschi di Masolino da Panicale, la Salomè straordinaria che lei ama (ne ha qualche riproduzione a casa, mi ricorda). Un giro lungo nella libreria antiquaria del paese e dentro la testa l'invasione delle parole del medico. Maria compra dei libri, di Jolanda, mi pare o di qualche altra scrittrice di inizio secolo, parlandomi della sua intenzione di collezionare testi di donne di quel periodo: mi pare incongrua, insopportabile, l'idea di una collezione. Collezionare è una piccola o grande scommessa col futuro: ricerca, scoperta, accumulo, costruzione di senso per un materiale che ci arriva informe, sparso e che si ricompone in un disegno che noi stessi gli diamo. Vedo interrompersi la collezione di Maria di

lì a poco, prima che abbia una fisionomia. Non so se fu allora che feci scattare le chiuse attraverso cui il mio cervello si oppone al dolore. Sbarra quel fronte e apre sul "fare", sul costruire, quando ci riesce. Presi a parlare di continuo, degli Olonesi in età giacobina e napoleonica (tenevo un corso su quel periodo e mi compiacevo di avere tante parole sull'argomento, ma senza legami veri con me), del lavoro da fare, gli incontri da organizzare, le risorse da reperire, le persone da contattare per realizzare gli Archivi. Maria taceva, ascoltando, forse stordita dal torrente in piena delle mie parole contro il vuoto della sua morte così prossima. Era già scossa da quella sua tosse secca che la prostrava. Cercavo gli occhi di Franco, a tavola. Poi gli dissi quel che non voleva e che temeva, durante una breve assenza di Maria, con uno scuotere di testa, in modo brutale, quasi fatalistico, mi accorsi subito, per l'urgenza, per l'urgenza di sbarrare le chiuse. Franco si sentì male. Attribuimmo tutto al freddo di quella giornata preestiva, ma piovosa.

Andavo a trovarla, nei mesi successivi, riversandole addosso di nuovo e sempre fiumi di parole. Mi ascoltavo sbalordita io stessa di come riuscissi a non riempire comunque il silenzio che era in me. Di come potessi parlare tacendo. E la sua voce, un respiro modulato ormai, si inseriva ogni tanto, finalmente a romperlo quel silenzio.

A Pontignano, una sera - secoli prima - avevamo cantato fino a tardi, con Silvana ed altre. Maria suonava la chitarra, a orecchio, e la sua voce era lieve, anche allora, ma scoprii sapiente, coltivata, amata. Le canzoni che conosceva - una stagione di De Gregori - a me quasi del tutto ignote, mi segnalavano che appartenevamo ad una generazione diversa, nonostante la scarsa differenza di anni. E mi chiedevo chi fossimo, e per quali vie ci eravamo incontrate e perché le nostre voci comunque si accordavano, guardandoci negli occhi per concordare attacchi, ritmi, tonalità, in un'intesa che pareva antica. Non ho trovato risposte che abbiano un rapporto vero con noi. Quelle generiche, ovvie - il femminismo, il comune amore per la cultura delle donne, una curiosità reciproca forte, il mio narcisismo alimentato dal suo trovarmi, talora, addirittura bella, il caso - non mi dicono nulla di specifico, essendo valide per centinaia di altri incontri. So che c'era e c'è dell'altro e quando avrò pace lo cercherò ancora. Seguirono mesi di silenzio, mio, dopo la ricaduta. Le telefonate e le visite sempre più rare, la fuga anche dalla sua capacità di comprendere come dovessi restare immersa nelle cose da fare, per reggere. Nessuna parola aveva più senso e il silenzio mi era intollerabile, come il timore di farle esaurire il suo filo sottile di voce. Silvana mi dice: "stai perdendo molto, vai da lei ora: è un'esperienza straordinaria". Provo vergogna a starle lontana, mi punisco continuando a privarmi di lei. Ma

non so come dirle che non voglio, non posso accettare di saperla e di vederla trasformata. Cecè mi dice: "è irriconoscibile" e io ancora devo conoscerla e non ci sarà tempo. Non c'è stato tempo. Maria è ora in me per frammenti; il ricordo di lei non si è ricomposto in una linea sensata. O meglio, è sensato pensarla per sprazzi: momenti, lunghe conversazioni o spezzoni di frasi, immagini che si rincorrono, non sfocate, precise, come per una presenza quotidiana che non si fissa in un ricordo chiuso, ma è ancora lì a farsi, a costruirsi, giorno per giorno. La disperazione nel dover prendere atto che non è così, che non potrà più essere così, mi toglie voce. Così sono rimasta al buio sulla soglia, in silenzio, ascoltando voi, e difendendomi dal vuoto.

Fare le equivalenze

Appunti su denaro, dono, merce, donne e uomini

di Gabriella Rossetti

Un'altra storia

"Guarda che qui noi abbiamo tutto, ci mancano solo i soldi". Questo diceva Emily Chekeche indicando ricchezze per me invisibili fino a un momento prima: un mucchio di pannocchie di mais, tre capre svagate tra i rovi, galline, cipolle, stoffe colorate stese per terra ad asciugare e molto altro ancora. Mi era sembrato di capire, allora, dieci anni fa, che quella di Emily non era una inconsapevole dichiarazione di povertà (magari nella versione "dignitosa sopravvivenza"), bensì l'allusione a una differenza che né lei né io riuscivamo a cogliere, ma che si rivelava preziosa, al momento, per raddrizzare il nostro rapporto. (A Manyene, sulla strada da Harare a Bulawayo, Emily era la segretaria di un gruppo di donne che cucivano, per venderle, uniformi blu per la scuola). Una differenza che continua oggi a rivelarsi preziosa per tante ragioni. Perché parla non di sporcizia o viltà del denaro, ma della possibilità che esso sia marginale e quasi superfluo. Perché costringe a guardare con altri occhi noi stessi e magari intravedere quanto sia legato al moderno trionfo dell'economia il nostro modo di intendere individualità e uguaglianza, parole chiave nella ricerca di identità delle donne, parole ambigue di cui si vorrebbero forzare i confini. Emily era stata una combattente nella guerra di liberazione dello Zimbabwe; teneva molto, con uguale passione, alla conservazione delle tradizioni e alla costruzione del socialismo, ma non erano certo questi o altri "valori" a cui alludeva quando parlava di quel "tutto" che avevano, lei e gli altri della sua comunità, se non si contava il denaro. Intanto io, l'ospite straniera vagamente compromessa con la brutta recente storia coloniale, rischiavo di trasformarmi da un momento all'altro in moneta: vile e sporca moneta mi diceva una voce, evidentemente dura a morire, della mia storia. La clamorosa

mancanza di una macchina da cucire del valore di trentamila lire era lì sotto gli occhi di tutte a spiegazione del ritardo, forse fatale, nel completamento dell'ordine di uniformi per la capitale. Mi accorgevo che quel che più temevo, di fronte alla eventualità che mi fossi precipitata in città a comprare la Singer a pedali, simbolo di tanti addomesticamenti di donne e di culture, era qualcosa di simile ad una perdita amorosa.

Spoliazione

"Non è me che vuoi, ma i miei soldi". La jamesiana ereditiera chiudeva per sempre il portone della casa di Washington Square e tutte l'abbiamo applaudita. Ma non era questo il mio caso con Emily a Manyene. La possibilità che mi si offriva era anzi di distinguere, tra sfere diverse di una relazione, quelle alienabili da quelle non alienabili: quelle nelle quali uno scambio "di mercato" avrebbe prodotto notevoli vantaggi, quelle in cui sembrava preferibile praticare uno scambio di dono e magari anche quelle che si volevano lasciare all'ambiguità dell'incommensurabile. Lo scambio Singer=ospitalità (dormivo da due settimane in una casa del villaggio) avrebbe attribuito un valore a quella casa: un locale semicostruito e semidistrutto in attesa di trasformarsi nel laboratorio della cooperativa delle donne, rafforzandone l'immagine nuova di bene capace di crescere di valore (investimento). In realtà si sarebbe trattato di un baratto, basato sulla fortunata coincidenza dell'incontro simultaneo tra due desideri diversi e sulla nostra reciproca capacità di riconoscerli. La transazione dunque avrebbe avuto qualche strascico in più, nel tempo, che se si fosse fissato un prezzo in denaro per la locazione: liberante denaro, capace di scioglierci dalle dipendenze, dai vincoli, dalle subordinazioni. Questa cosa pagata io l'ho. Non posso far altro che possederla o usarla, ma mi sono assicurata così che la cosa sia appunto tale, incapace di agire in alcun modo su di me. Pagare, saldare debiti, liberarsi da legami (come se ci si liberasse da colpe). Sembra che, pagando, si metta in salvo qualcosa, non la cosa che si è comprata, ma invece proprio ciò che non si è potuto, voluto alienare. Sono io quel che rimane una volta tolto tutto ciò che può essere fatto uguale a denaro, venduto come merce? È una trappola inevitabile, irreversibile, quella che ci costringe a cercare una individualità unica, irripetibile, in ciò che non ha e non può avere equivalenti? Essere impagabili, trovare e difendere un nucleo di impagabilità: è questo che ci induce allo "sperpero"?

"Spoliazione" è stata a lungo per me la parola chiave con cui rappresentavo a me stessa queste peregrinazioni africane. Intendevo forse lo spogliarsi dei "costumi", delle morte abitudini, false

concretizzazioni, pensieri inerti come cose. Impoverimento vero e proprio, scopro nel frattempo, constatando quanto i miei costumi fossero troppo spesso equivalenti a consumi. Era forse questo stesso movimento a rendere attraente per me, come per altri la povertà altrui? Stare di fronte ad una povertà senza cedere alla tentazione di vederla come vuoto altrui da riempire. Trovare un luogo di relazione e di rispecchiamenti in povertà, in assenza della circolazione di beni. Ma non è già questo il luogo in cui sono state costrette, da noi, le donne? Il luogo del gratuito e quello dei legami. Luoghi di "povertà". Dove non è lecito vendere e comprare, dove non è lecito, nella norma, dire "questa donna pagata io l'ho" dove però, ciò che rimane a riempire di significato azioni e legami è sempre più un'astrazione priva di corpo, forse proprio perché dove c'è corpo c'è cosa, dove c'è cosa c'è proprietà, dominio, mercificabilità, feticcio.

"L'oppressione del lavoro non pagato" - diceva una donna di un gruppo qui, vicino a casa - "non sta per me nel fatto che non sia pagato e che sia lavoro. È che io non voglio essere identificata con tutte quelle cose che faccio. Con alcune sì: non voglio essere lo straccio delle pulizie, ma non mi dispiace essere la torta di cioccolato perché quella è speciale e posso farla se mi va e per chi mi va... ma non voglio essere amata come straccio delle pulizie". "L'indifferenza del lavoro, la sua oggettività lo rendono sempre più inadatto a valere come equivalente di valori personali... ciò che non è mercificabile è incommensurabile: ha troppo o troppo poco valore". Così scriveva Simmel nella sua *Filosofia del denaro* e continuava, commentando la progressiva prevalenza del "motivo erotico", dell'individualismo affettivo nelle scene matrimoniali, notando che "il denaro è un intermediario sempre più inadeguato ad esprimere rapporti puramente individuali" (1). Ma non sarà anche vero il contrario, che cioè quello che definiamo come "rapporto individuale" è segnato sempre di più per contrasto e per opposizione rispetto a tutti quegli altri rapporti nei quali le individualità, le persone sono mezzi per trasmettere cose? Coppie antitetiche come "affetti e economia", "utilitarismo e altruismo" ci appartengono indubbiamente, ma solo come pezzi di una storia tra tante altre reali e possibili. Una storia che si dice del mondo moderno, che ha invertito la tradizionale prevalenza delle relazioni tra gli uomini sulle relazioni tra gli uomini e le cose, segnata da un progressivo primato dell'economia che, come ogni primato, subordina ed esclude. (2) La promessa che Emily indirettamente mi aveva fatto era di farmi mettere un piede fuori da questa storia. Il modo in cui si era espressa poteva farmi credere che anche lei, come me, non avesse l'intenzione o l'illusione di disfarsi del tutto del suo mondo. Il terreno comune su cui ci stavamo incontrando era quello concreto, né ideologico né mitico, dell'essere donne con qualche consapevolezza di ciò. Se volevo scambiare

qualcosa però dovevo stare bene attenta a non confondere le sfere diverse degli scambi possibili, già codificati. Dovevo ricordare che negli schemi esistenti c'era pochissimo spazio per dare corpo e visibilità a quello che la donna che io ero allora avrebbe ricevuto. Solidarietà, legami tra donne sono luoghi che si ritrovano sugli sfondi più impensati, ma non per questo sono capaci, per fortuna forse, di cancellare d'un colpo tutto il resto.

Era finita da pochi giorni la conferenza di Nairobi, ogni radio nazionale ne aveva parlato. Nel negozietto impolverato di Manyene se ne era sentito parlare: tanto era bastato perché si spostassero gli schemi di questo incontro. Arrivare, guardare, salutare e ("tante grazie") andarsene non mi era più consentito. "Pagare" e andarsene, avendo "saldato" i conti, sarebbe stato possibile. Ma, evidentemente, non era questo che volevo in quel momento, o che il momento voleva da me. Ho esitato a lungo e la Singer è arrivata a Manyene solo un mese dopo la mia partenza. Ho ricevuto lettere a cui ho risposto. Senza saperlo avevo cominciato a tessere una trama.

Può uno scambio produrre valore?

Quattro anni dopo mi ritrovavo non lontano dal luogo e dalla situazione di Manyene a chiedermi ancora che cosa avesse voluto dire Emily che aveva tutto tranne i soldi e a cercare di spiegare a me stessa e con altre donne che cosa volevamo, potevamo volere Emily e io l'una dall'altra. Questa volta è un lavoro (un "dono" di un'amica). Si preparano corsi brevi di formazione e sostegno di piccole attività economiche delle donne delle zone rurali.

Alcune cose mi si erano un po' chiarite, nel frattempo, o così credevo. Avevo visto in altre riprodursi l'ingenuità appassionata del darsi ad un luogo estraneo nel tentativo di spogliarsi dei propri costumi e costringere altre a raccoglierti nella confusa speranza di trovare una identità comune. La Singer originaria era stata, metaforicamente e non solo, dono nel senso pieno del termine, aveva mostrato di possedere uno *hau*, come direbbero i Maori, uno spirito del dono che trattiene parte della presenza del donatore, e tende a tornare all'origine mantenendo in vita la circolazione delle persone. Mi era chiaro, a questo punto, che sotto il dono c'è scambio e sapevo che può trattarsi di uno scambio assai vincolante e costrittivo, che ipoteca il futuro e fiorisce sulla produzione di disparità e sbilanciamenti. Continuavo con ostinazione a voler tenere fuori il denaro da questa storia per quanto mi era possibile. La confusa scommessa che stava dietro questa avversione non era tanto il rifiuto della misurazione o il tentativo di far prevalere le relazioni affettive su quelle economiche, quanto l'idea che dovesse essere lo

scambio a produrre valore, e non viceversa. Sapevo che tra i beni che mi ero portata dietro da casa, come pezzi della mia identità, ce n'erano alcuni che apparentemente non avevano valore da quelle parti (o per lo meno così mi avevano detto). Intuivo anche che doveva essere lo stesso per le donne dei gruppi della città e della campagna, per le insegnanti e le operatrici sociali con le quali lavoravo.

Loro erano in una certa misura costrette a rappresentarsi come donne povere e a scambiare, nel progetto, lavoro con servizi, progettualità con risorse. Ma anche per loro dovevano esserci cose importanti che non avevano valore dalle nostre parti ovvero cose delle quali noi di solito non ci mostriamo curiose. Sicuramente cose che non avevano valore sul mercato nel quale Emily ed io avevamo potuto incontrarci: quello della cooperazione internazionale, delle politiche di Donne e Sviluppo del dopo Nairobi. Quello che forse, se fossimo arrivate a scambiare, avrebbe acquistato valore, aveva a che fare con la nostra simile e diversa identità femminile; erano cose del tipo che gli economisti chiamano *intangibles* (immateriali, incorporee, impalpabili) ma, paradossalmente, erano quelle che più avevano a che fare con la dimensione corporea della nostra esistenza, i nostri corpi e, in maniera più evidente nella loro vita che nella mia, erano parti costitutive del loro sistema di scambi sociali, di beni e di servizi, di fertilità e di sussistenza. Quei mucchi di mais, quei polli e quelle capre sono tutto perché non sono merce, perché non sono stati prodotti, accuditi e fatti crescere per il mercato. Sono anche cose in cui, in maniera diversa da quel che accade a me per i miei consumi e per almeno una parte del mio lavoro, è presente Emily con la sua *fatica*, ma anche con il suo *lavoro* e la sua *opera*. Sono le cose dense della sua identità, sociale e sessuata, che lei dà a se stessa, ai figli, agli uomini e alle altre donne. Cose dell'economia e dei legami, del suo conflitto con un uomo lontano che ha potere ma non responsabilità, comunque cose sue non nella forma della proprietà, da poter vendere, affittare, distruggere, far fruttare, ma nella forma dell'attributo, della qualità e che per questo vengono difese nella loro differenza rispetto alle cose prodotte dagli uomini.

(Nota a margine: se dico cose è perché non sono del tutto disposta ad accettare questa frattura tra cose e parole, tra una presunta immaterialità dei simboli e dei pensieri a cui affidiamo i nostri sentimenti di identità o la rappresentazione delle nostre relazioni e le cose in cui non riusciamo più a vedere altro che serbatoi di quantità e di misura. Non è un caso forse che le parole, le immagini, i suoni di *opere* d'arte siano le uniche cose di cui ci fidiamo davvero in uno scambio tra donne. Cose che non si possono ridurre a merce, non si esauriscono nel

valore/lavoro, non sono misurabile completamente tra loro o con altre).

Denaro: il "demone" dell'uguaglianza

Intanto però il denaro era di nuovo clamorosamente in primo piano sulla scena di questo incontro con le donne "povere".

Denaro scarso e ancora marginale in queste aree rurali, inaccessibile comunque alle donne oppure distribuito in modi segnati da sistemi di relazioni preesistenti, cominciava a diventare il segno della autonomia individuale, a promettere quella libertà di alienare parti di sé (lavoro, cose fatte con le proprie mani) senza doversi consegnare ad altri. Su questa soglia si sarebbero incontrate due diverse estraneità rispetto al sistema della razionalità economica e del calcolo monetario: la mia, di donna disillusa dalle promesse emancipatorie del denaro e insofferente delle nuove schiavitù del mercato e della mercificazione, la loro, di donne formatesi in quel pieno di produzione e scambio toccato finora solo marginalmente dal denaro, che si incominciava a definire povertà (relativamente alle nuove ricchezze e ai nuovi sistemi di bisogni e di desideri, ma anche relativamente ad un più remoto passato).

La situazione in cui mi sono trovata per un certo periodo durante questo lavoro era familiarmente schizofrenica. Trascrivere con cura ossessiva le vicende di piccoli gruppi di donne che, con quel che a me sembrava immane impiego di tempo e di fatica coltivavano campi collettivi di mais, piantavano erba per nutrire bestiame e produrre latte, raccoglievano argilla per fare vasi e foglie per tessere stuoie. Registrare giorno dopo giorno il divario spesso crescente (in perdita) tra investimenti di tempo/lavoro e profitto e intanto, nello stesso tempo, avere tutto il resto della mia attenzione concentrato, più o meno consapevolmente, nel tentativo di capire che cosa faceva vivere quelle donne, qual era l'intreccio di economia e affetti che, nei corsi e nelle altre attività del progetto, stavamo contribuendo a rompere.

Intanto, quando cercavo di capire il fastidio che provavo per almeno una parte di quel mio lavoro, intuivo due facce contrapposte dall'attività del "far soldi". Vedevo su di me una antica diffidenza verso il denaro/male che rescinde i legami e diventa una forza antisociale, che dà autorità non negoziata con altri; la sua potente capacità di cancellare le differenze, trasformando le qualità in quantità, di far crescere il mondo delle cose, di riprodursi apparentemente senza limiti, di rompere il legame diretto tra chi produce e chi usa, di essere quella cosa che "avvicina le cose più lontane, ma induce ad allontanarsi da quelle più vicine"

(3). Però, mi dicevo, forse non era *quel* denaro che entrava nella vita delle donne dei gruppi in quel momento. Era invece un denaro piccolo, dentro la vita quotidiana, che si intreccia con i rapporti tra uomini e donne, con le operazioni del tenersi al mondo e sostenersi nel tempo e sembra avere qualità diverse che sono perdute nelle grandi cifre e nei grandi movimenti delle economie pubbliche e di mercato (4). Questo denaro poteva forse tranquillamente diventare segno di autonomia, di giusta separazione, di creazione di individualità e di uguaglianza per delle donne senza proprietà, tenute lontane dai passaggi di eredità di case e di terreni? Poteva valere anche per loro quell'insieme di ragionamenti che si facevano qui, proprio a quel tempo, attorno al "difficile salario dell'autonomia" (Donini), alle tre ghinee, alla ricerca di "una ricchezza economica che non perda la ricchezza dei sentimenti" (Migale) le "società sacrificali" (Irigaray)? Sì e no. Il sì riguarda quel che si chiama il corso inarrestabile della storia e del cosiddetto sviluppo, il no invece due resistenze che forse non riguardano solo alcune donne africane. Una resistenza alla mercificazione (come forma più recente della reificazione) che è propria delle donne forse solo per la semplice ragione che non possono voler fare su altri o su parti di sé ciò che è stato fatto su di loro. Un'altra, che mi sembra specifica di quelle donne, che è resistenza a spostarsi su un piano in cui prevalga un unico criterio in base al quale trattare cose eterogenee come equivalenti, in cui si applichi a tutti una misura comune secondo la legge del valore. Questo criterio è il denaro. Che rende uguali e in tutti i sensi comuni le cose e le azioni a cui si applica, lasciando aperta solo una possibilità di differenza per quantità.

Mais, fagioli, caffè: differenze e giochi di equivalenze

Una donna anziana, di cinquant'anni, in una casa molto povera per ogni standard, in un posto che si chiama Dareda Kati, rimpiange i tempi della sua giovinezza al villaggio d'origine: "Perché - dice - le cose erano più separate tra uomini e donne. Ciascuno aveva la sua parte; gli uomini non mettono il naso nei raccolti delle donne, che sono mais e fagioli e le donne non fanno niente del caffè che è il raccolto degli uomini, mentre qui adesso un uomo ti può prendere le tue cose". Le cose delle donne e quelle degli uomini erano dunque eterogenee, nei bei tempi andati dell'esperienza di questa donna, e non ci si poneva il problema di misurare secondo una scala comune, soprattutto non gli uomini e le donne. La differenza era segnata da rapporti di dominio, certamente, ma può l'uguaglianza non essere segnata da rapporti di mercato? Qui il denaro quando arriva, in forme e tempi diversi da quelle a noi noti, non impone immediatamente una unità di misura comune, universale, sulla quale misurare *egualmente* le prestazioni di uomini e donne. Si mantengono sfere separate, idealmente proprie di tutti gli

uomini e di tutte le donne, sempre attraversate da una permanente conflittualità. Da quella separazione tra uomini e donne, da quella condizione di incommensurabilità le donne dei gruppi dei nostri corsi di "etica della microimpresa" non si volevano separare troppo rapidamente. Una resistenza che merita credo, da parte nostra, uno sforzo di comprensione. Sembrava, in molti casi, che si facesse in modo di impedire il prodursi di una scala uniforme di misurazione. Un impedimento che può venire da chi vuol conservare privilegi o da chi ama le proprie catene, ma che è anche, oggettivamente, una resistenza alla mercificazione di alcune cose. Non sono solo gli uomini, ma anche le donne a negare che il "prezzo" o la "ricchezza" data dall'uomo alla famiglia della sposa sia in alcun modo un equivalente della donna, anche quando ai buoi e alle capre si è sostituito il denaro. Dare e vendere, si vuol dire implicitamente, non sono la stessa cosa. Non si tratta dell'opposizione tra altruismo e interesse, ma della differenza tra due forme di scambio diverse. Forse una traccia di quello scambio di dono arcaico che poco ha a che vedere con il nostro scambiarsi doni. Non sintomo di atto gratuito, della piena libertà dei rapporti, del rifiuto ad obbligare l'altro ad un contro dono come avviene per noi nella sfera degli affetti o del dono anonimo, ma qualcos'altro. "Nell'economia arcaica il dono e il dono dato in cambio, organizzano la divisione del lavoro; l'abilità del donatore conferisce prestigio e potere [...]. Quindi il principio del non godimento, la coazione al lavoro e alla produzione di un surplus economico, sono insiti nel bisogno di donare. Si crea un surplus economico per avere qualcosa da donare, l'uomo arcaico non gode perché ha bisogno di dare [...] lo scambio di doni è un atto primordiale di solidarietà sociale" (5).

Un modo per garantirsi la protezione all'ombra di un gruppo. Restituendo, si sostituisce secondo un principio di equivalenza che è vicino alla sostituzione simbolica. C'è chi fa derivare "l'idea stessa di equivalenza (uguale valore) dalle tariffe rituali di ammenda, l'idea stessa di simbolo di valore dai riti di sostituzione simbolica e l'idea stessa di prezzo dalla distribuzione rituale del cibo sacro" (6). Tutto ciò ci trasporta nell'area, forse mitica, certo oggi spesso mitizzata, della sussistenza, o comunque di un mondo precapitalistico che forse non è un luogo irrimediabilmente perduto del passato arcaico, come vorrebbe una logica dominata della concettualizzazione economica.

La negoziazione sulle sostituzioni simboliche, tanto necessaria in assenza di uno strumento di equivalenza universale, non è forse ciò in cui siamo tutte impegnate anche se costrette, per far questo, a evocare i corpi e le cose con l'ossessiva insistenza di chi rivendica una espropriazione?

E se questa stessa espropriazione fosse proprio opera di *quell'homo economicus* che, come diceva tempo fa Norman Brown, ha prodotto una scienza morbosa, l'economia, che ha una meta sadica anziché erotica, di dominio sulla natura anziché di unione con essa? Assonanze. Niente di più forse. Rimane la voglia di vedere quali scambi stanno dentro quali relazioni, dove si scambiano cose e quantità misurando perdite e benefici, dove si scambiano qualità facendo sì che, con una capacità un po' giocosa e un po' magica, qualcuno e qualcosa *diventi* qualcos'altro. Non si possono scambiare che cose differenti, dice il principio fondamentale di ogni scambio, ma questo non significa che non si possano scambiare cose incommensurabili. Uno scambio in cui si perdono per un poco i confini fa pensare allo scambio della sessualità, ma anche a quella capacità di vedere una persona o una cosa in forma di qualcos'altro o qualcun altro: "...di vedere le sorelle di clan in forma di ricchezza della sposa, un'ascia sotto forma di un sacco di sale, una parte di sé come parte di qualcun altro" (7).

Insomma, può anche succedere che si scambino cose senza che questo implichi che si stia facendo del mercato o si stiano celebrando dei sacrifici.

Note

(1) Georg Simmel, *Filosofia del denaro*, Utet, 1984, p. 544.

(2) V. Louis Dumont, *Homo aequalis*, 1. *Genesi e trionfo dell'ideologia economica*, Adelphi, 1984 e *Saggi sull'individualismo*, Adelphi, 1993.

(3) Georg Simmel, *op. cit.*, p. 532.

(4) Gertrude Stein scriveva: "Adesso bisogna che tutti si decida. Sono soldi i soldi o non sono soldi? Tutti quelli che li guadagnano tutti i giorni sanno che i soldi sono soldi, tutti quelli che li stanziano e ne fanno tasse sanno che i soldi non sono soldi". (Gertrude Stein., *Sono soldi i soldi?*, Edizioni delle donne, 1981, p. 135).

(5) Norman Brown, "Lo sporco denaro" in *La vita contro la morte*, Adelphi, 1964, p. 297.

(6) *Ibid.*, p. 278.

(7) Marilyn Strathern, "Qualified value: the Perspective of gift Exchange" in Caroline Humphrey, Stephen Hugh-Jones, *Barter, Exchange and Value*, Cambridge, 1992. Marilyn

Strathern, antropologa della Melanesia, ha mostrato le connessioni tra identità sessuale, individualità interrelata e sistema di dono in *The Gender of the Gift*, University of California Press, 1988.

Storie di donne, denaro, famiglie

di Paola Redaelli

Nel 1891 Matilde Serao pubblicava *Il paese di cuccagna*, considerato uno dei suoi romanzi migliori, colorito ed elementare, ambientato a Napoli, e centrato attorno al gioco del Lotto, motivo - è questa la sua discutibile tesi - di rovina e corruzione per tutte le classi sociali della città. Se non si bada a ciò, il romanzo appare come una grandissima matassa aggrovigliata (alla quale l'autrice ha cercato di dar ordine attraverso la scansione dei capitoli e dei loro titoli), in cui si attorcigliano in un efficace disordine descrizioni d'ambienti e rappresentazioni non superficiali di personaggi. Tra questi ci sono due sorelle, donna Caterina e donna Concetta, la prima tenitrice di gioco piccolo (cioè di un giro clandestino di puntate sui numeri estratti settimanalmente al Lotto ufficiale), la seconda usuraia. Il successo delle due sorelle, unite da un patto d'acciaio, dipende in ugual misura da tre fattori: il primo è la fortuna (il caso), il secondo è il vizio ossia, detto in parole più moderne, la passione incontrollabile per il gioco dei loro concittadini. Una passione sulla quale non so nulla, ma che pagine e pagine di letteratura ottocentesca e molti metri di pellicola novecenteschi portano inevitabilmente ad associare alle tossicodipendenze e ai loro significati, specialmente quelli di sfida alla e insieme desiderio di morte. Il terzo fattore è la miseria. La miseria da cui evidentemente le due sorelle sono venute e la miseria in cui vivono o in cui spesso cadono anche i membri più facoltosi della loro famiglia di clienti. La fortuna (il caso), le complesse passioni umane che attengono alla morte e alla vita, e la sempre possibile miseria (in ogni senso) mi sembrano tre elementi centrali che paiono governare ancor'oggi il rapporto che molte donne hanno con il denaro. Le due sorelle della Serao paiono dominare questi elementi piuttosto che esserne dominate come invece tante donne ancora ai giorni nostri. D'altra parte non sono certa che in questo caso la demarcazione tra la prima posizione e la seconda sia così netta. E per ciò che ho pensato di premettere alla mia breve e casuale raccolta di storie (odierne) di donne, denaro e famiglie un brano tratto dal primo capitolo del romanzo - quello appunto in cui si narra dell'estrazione del Lotto e in cui per la prima volta vengono presentate le due sorelle e la loro comune impresa.

[Donna Concetta] crollò il capo andandosene. Non veniva là per interessi suoi, perché ella non giocava mai; e neppure per tormentare qualche suo debitore, come Gaetano; veniva per interesse di sua sorella, donna Caterina, la tenitrice di giuoco piccolo, che non osava presentarsi lì, in pubblico. Donna Caterina comunicava a sua sorella i numeri che più temeva, cioè quelli che più erano stati giuocati da lei e per cui avrebbe dovuto pagare più forti somme: se questi numeri temuti uscivano, allora donna Concetta spiccava un ragazzino a sua sorella, la quale era pronta a far fagotto per non pagare nessuno. Già tre volte aveva fatto fallimento così, col denaro delle giuocate in tasca, donna Caterina: ed era fuggita una volta a Santa Maria di Capua, una volta a Gragnano, una volta a Nocera dei Pagani, restandovi un paio di mesi; ed aveva avuto il coraggio di ritornare, affrontando i giocatori delusi, con alcuni servendosi dell'audacia, ad altri dando pochi soldi, ricominciando il giuoco, mentre i rubati, i truffati, i delusi, ritornavano a lei, incapaci di denunciarla, ripresi dalla febbre, o tenuti in rispetto da donna Concetta, a cui tutti dovevano del denaro; e la speculazione continuava, il denaro passava da una sorella all'altra, dalla tenitrice di banco che sapeva fallire a tempo, alla strozzina che osava affrontare i più malintenzionati fra i suoi debitori. [...]

1. Una donna si sposa con un uomo. Vengono entrambi da due benestanti famiglie. Hanno due figli. La donna si innamora di un altro, lascia il marito, si mette a lavorare. Il marito, recalcitrante, se ne va. Decidono di separarsi e poi di divorziare. Le pratiche per il divorzio durano anni. L'ex marito dimentica sempre qualcosa, sbaglia sempre qualcosa. L'ex moglie continua ad abitare con i figli nella casa dell'ex marito. Intanto l'ex marito si è licenziato dall'impiego ben remunerato che aveva e ha deciso di vivere senza lavorare. L'ex moglie solo saltuariamente riceve qualche alimento, per il resto si arrabatta. Passano gli anni: l'ex marito ha esaurito tutti i suoi soldi, e anche l'eredità lasciatagli dalla madre e dal padre. Ogni tanto si presenta all'ex moglie e le dice di voler vendere la casa in cui lei abita con i figli e di cui peraltro lei ha sempre pagato tutte le spese di mantenimento. Ogni volta l'ex moglie riesce a tenerlo a bada. Intanto i figli grazie al cielo crescono e incominciano a lavorare. A questo punto l'ex moglie pensa che la casa sia comunque giusto tenerla per i figli: l'ex marito se la dilapiderebbe in poco tempo. D'altra parte lui, che non vuole proprio lavorare, non ha nemmeno niente di cui vivere. L'ex moglie allora escogita la seguente soluzione: convoca una riunione con alcuni fratelli dell'ex marito e li convince a mantenerlo. Propone un fisso mensile, pari allo stipendio di uno statale, al suo stipendio, e lo divide in quote di numero uguale alle persone presenti alla riunione lei compresa. Ciascuno passerà ogni mese quella quota all'uomo.

L'ex moglie paga regolarmente la sua quota al marito di trent'anni prima e si dichiara contenta e finalmente sollevata da un peso.

2. Una donna, molto vecchia, nata in una famiglia di poveri mezzadri all'inizio del secolo, ha lavorato dall'età di undici anni. Prima nella filanda del suo paese, poi in varie famiglie a badare ai bambini. Quando i bambini crescevano, lei cambiava famiglia. La 'signora' della terza famiglia cui approda è molto prolifica e la donna rimane molti anni a curare una fila di bambini non suoi cui si affeziona come fossero i suoi. La donna, per questi bambini ha respinto tutte le proposte di matrimonio, non ha una casa, non ha un risparmio perché i pochi soldi che è riuscita a mettere da parte li ha spediti a casa, alla madre. Arriva così a quarantacinque anni.

Un bel giorno, la 'signora' presso cui lavora le dice di essere per l'ennesima volta incinta, ma di non voler più che lei si occupi del nascituro né degli altri suoi figli ancora bambini. Vuole fare senza di lei, è già andata in una nota scuola per puericultrici a prenotare una giovane e costosa diplomata. La donna deve ritenersi licenziata. La donna è disperata. Decide allora di sposare un antico e assiduo corteggiatore che ha il pregio di abitare vicino alla villa della 'signora', così potrà almeno continuare a lavorare nella villa, se non come bambinaia, almeno come donna di servizio. Ma la 'signora', che per anni ha trangugiato una dissennata gelosia per la donna in cambio dei vantaggi che i suoi servigi le garantivano, ora ha deciso di chiudere la partita ed è irremovibile: in casa non la vuole più.

3. A una donna di famiglia operaio - contadina - piccolo borghese (non saprei trovare altra definizione), trapiantata in una città, dove ha fatto l'università e ha cercato di barcamenarsi tra mille difficoltà - lavori precari, lavori fissi insopportabili per pagare un'analisi - sul finire della trentina arriva dal padre una piccola eredità. La donna si compra un appartamento nella grande città. Al paese sono rimasti la madre e vari fratelli tra cui uno malato. Uno dei fratelli non sopporta quello malato e nemmeno di vivere nello stesso edificio in cui questi abita. La donna si ritiene immensamente fortunata rispetto a loro, e comunque in debito. Decide perciò di andare ad abitare con un'amica, di affittare il suo appartamento e di comperare un appartamento per il fratello che non sopporta di abitare nello stesso edificio di quello ammalato, accollandosi un mutuo per il quale l'affitto del suo appartamento nella città non è neppure sufficiente.

4. Sul finire degli anni sessanta, una ragazza di sedici anni vive in una di quelle ottime famiglie borghesi dove è costume che a quell'età i figli vengono mandati all'estero, in Inghilterra, a

imparare la lingua, in scuole o allegri pensionati nella campagna intorno a Londra, dove ben sorvegliati incontrano tanti altri giovani come loro, ma di altri paesi. La ragazza confusamente disprezza, perché si sente a disagio e inferiore, i giovani della sua età e del suo ceto. Le sembra di essere più povera, più 'imbranata', le mette ansia l'idea di dover forzatamente convivere con loro, per di più all'estero. La ragazza piena di paure decide di affermare la sua indipendenza. Dice ai suoi di voler andare in Inghilterra, sì, ma a lavorare, a imparare la lingua, sì, ma a guadagnare. Andrà a lavorare come *au pair* presso una famiglia, per cercare la quale la madre chiede aiuto a certi parenti inglesi, i quali, pur non approvando tanto la decisione della ragazza, alla fine trovano la famiglia. Il padre ha consegnato alla ragazza, prima che partisse, un gruzzoletto di sterline. La ragazza si fa i suoi due mesi estivi presso una famiglia affidabile che vive in un paesotto a nord di Londra e che comunque ha detto in anticipo di non poterla pagare, ma solo mantenere, "come fosse una figlia". Accudisce tre bambini e un cane, non va a scuola se non saltuariamente perché la scuola è molto lontana. Intanto risparmia, risparmia, si consola imparando a fumare e chiacchierando un po' con una colta svedese che ha studiato il latino. Tornata a casa sarà fiera di restituire al padre quasi per intero il gruzzoletto.

5. "Avere un'eredità!", esclama con gli occhi brillanti un'amica intellettuale e con la pensione di un'insegnante, che fatica ad arrivare alla fine del mese e non può fare a meno di contare sul poco denaro che il vecchio padre rimasto al paese le regala quando con la sua piccola attività di mediatore fa un affaruccio. "Avere un'eredità è diverso che ricevere un regalo. È diverso che dover chiedere. Non è umiliante. Con un'eredità si è libere". Non mi convince. Ho un confuso ricordo di quando ero bambina e mio padre tornava torvo da interminabili discussioni con le sue sorelle in merito alla divisione della cospicua eredità lasciata dal mio vecchissimo nonno, accompagnata da un dettagliato testamento noto da tempo nelle sue linee essenziali, al figlio e alle figlie tutti ben sistemati, tutti dotati di una notevole dose di autocontrollo. Eppure, da quelle riunioni convocate con notevole ufficialità e anticipo, cui presenziava sempre come moderatore anche uno zio, marito appunto di una delle sorelle e suo grande amico, mio padre usciva disfatto. Non mi convince. Sono andata a parlare con alcune altre mie amiche, i cui genitori sono morti lasciando loro un'eredità. Le lacerazioni, i conflitti con i fratelli, le sorelle e spesso il genitore sopravvissuto, e le sofferenze che queste divisioni di eredità hanno prodotto sono tali che nessuna di loro gradirebbe a tutt'oggi che la sua storia venisse sia pur sommariamente raccontata. Altro che mio padre! Mi sono così convinta che solo essendo figlia unica di ricchi genitori entrambi morti contemporaneamente in un incidente d'auto, forse si può ereditare in pace.

6. Una bambina cresce in una casa alla periferia di una grande città d'oltralpe. La bambina ha un fratello e naturalmente una famiglia, di commercianti. Tradizionalmente di commercianti, piccoli commercianti. La bambina diventa grande, va a scuola, va all'università. Deve aver detto: "Farò la professoressa". Sconcerto in famiglia: più che sconcertato, contrario, il padre, sconcertata l'amatissima madre. Io non so se ci siano state molte discussioni. La ragazza invece sa bene, da quando era piccolissima, che la società è divisa in due grandi categorie: i commercianti, che si fanno da sé, pagano troppe tasse ad uno stato esoso e gli statali, poveracci, un po' parassiti, senza nessuna prospettiva di migliorare la propria situazione economica. Tuttavia, la ragazza insegnerà davvero, non a scuola ma all'università. Non nel suo paese, ma in Italia. Passa il tempo, il padre si ammala. E ammalato per molti anni e alla fine muore. La donna è lontana e non può andare nemmeno ai funerali. Il padre non ha lasciato un soldo e la donna paga i funerali del padre. In seguito a questi fatti, naturalmente lei pensa moltissime cose e tra le altre, con rancore, anche questa: "Avevo ragione io, anche a voler fare la statale".

Qui mi interrompo, ma potrei continuare. Ho ascoltato altre storie di donne, denaro, famiglie ma, come per quelle qui raccolte, il suono di ciascuna delle voci che le raccontavano, pur diverso per registro e timbro, ha lasciato dentro la mia testa un sedimento di risentita amarezza, un retrogusto di miseria. Sono questi elementi 'residuali' che hanno lavorato dentro di me e mi hanno fatto approdare, anche per un desiderio di rovesciamento, a una scrittura da novellina preboccaccesca, vagamente ironica. Le persone reali all'origine di questa scrittura non si sono così trasformate in personaggi e non sono stati penetrati né rappresentati l'intrico di cause ed effetti, la complessità delle motivazioni, le passioni e i vizi che avrebbero reso più corpose le vicende qui narrate. Se malgrado tutto ciò queste storie di donne, denaro, famiglie non hanno perso di verità, se non di verosimiglianza, è anche perché la scrittura che così le racconta corrisponde (consapevolmente) a un'allarmante assenza di riflessione sul tema che la loro autrice (cioè io) condivide con amiche, conoscenti ed ignote. Come mai storie diverse, di donne diverse, hanno lasciato tutte dentro di me gli stessi elementi 'residuali' cui prima accennavo? È un mio difetto di ricezione, oppure le composizioni chimiche di tutte le storie che ho ascoltato, erano tali da lasciare, una volta dette, un precipitato di tal fatta? Sarà casuale il fatto che non ho sentito raccontare storie di diversa 'composizione'? È necessario spiegare che quando parlo di 'composizione' alludo all'intrico terrorizzante di affetti e denaro, un intrico che fa le donne infinitamente espropriagli del denaro (o comunque rappresentabili a se stesse per lo più in questo modo) - denaro che peraltro occulta, facendosene tramite, altri tipi di scambi che esse invece in qualche modo padroneggiano?

E come mai, quando si pensa alla propria storia dal punto di vista del denaro, ogni altro aspetto - più

noto, più indagato - della propria vita pare scomparire? E perché, infine, un problema di denaro evidenzia spesso nei nostri rapporti, in noi o negli altri, caratteristiche con cui si è convissute per anni e che improvvisamente paiono assolutamente insopportabili?

L'investigatrice privata

Un lavoro inadatto a una donna

di *Mariantonietta Antelli e Cristina Robotti*

Una delle cose che salta agli occhi di chi, anche solo di tanto in tanto, compra libri gialli è l'incredibile numero di investigatrici partorite dalla fantasia di autrici di lingua anglosassone, che stanno occupando questo campo tradizionalmente maschile. Si tratta di professioniste, a volte poliziotto, che vivono del proprio lavoro di indagine. La precisazione si rende necessaria per differenziare questo personaggio, che compare nella letteratura del genere a partire dagli anni '70 ed è oggetto del presente articolo, dalle celeberrime "Miss" che, tra una tazza di tè e un'educata conversazione, fornivano al lettore la soluzione di complessi rompicapi e la consolatoria ricomposizione di sofisticate ambientazioni britanniche. Non prenderemo perciò in considerazione l'indimenticabile Miss Marple di Agatha Christie, la non meno astuta Miss Silver di Patricia Wentworth e le loro imitazioni, anche se restano l'unico termine di paragone femminile all'interno del poliziesco, perché si muovono in un ambito sociale rarefatto, utilizzano il metodo logico-deduttivo tipico del romanzo-enigma e soprattutto non debbono contare per vivere sui proventi della loro attività. I gialli, pubblicati attualmente in Italia, che hanno le nuove investigatrici come protagoniste e spesso anche come narratrici, sono riconducibili invece al genere *hard-boiled*, nel quale l'indagine non parte quasi mai da un delitto, ma si rivela subito molto più complessa del previsto ed è disseminata di morti violente. Per risolvere il caso il detective è quasi sempre costretto a usare la pistola e questo ricorso alla violenza ha fatto sì che il ruolo del *private eye* sia stato per decenni riservato a interpreti maschili, quali Philip Marlowe di R.Chandler o Sam Spade di D.Hammett o Lew Archer di Ross Macdonald. Per questo siamo rimaste piacevolmente sorprese nel vedere le nuove eroine armate, decise, fortemente indipendenti e ben poco sofisticate, affrontare con successo il mondo a noi familiare di violenza urbana.

La coincidenza tra la loro data di nascita e quella del movimento delle donne degli anni Sessanta ci ha stimolato a scavare un po' nel personaggio, per scoprire caratteristiche che immaginavamo originali rispetto al genere.

Nel corso della ricerca ci siamo invece accorte che in queste protagoniste sopravvivevano tutti i più importanti stereotipi del poliziesco *hard-boiled*, rafforzati a volte da quelli del nuovo stereotipo della donna emancipata.

Ci sembra infatti che queste detective non cambino nella sostanza, con i loro comportamenti spregiudicati, le regole del gioco, e abbiamo invece l'impressione che il mutamento, per quanto riguarda il personaggio, si risolva nel cogliere l'evoluzione del ruolo femminile che è avvenuta nella società e che quindi questa letteratura popolare riflette. Dall'esame delle opere di numerose scrittrici ci pare emergano alcune costanti che finiscono per costruire il modello al quale tutte, più o meno, con qualche variante vanno ad aderire.

Una famiglia è necessaria

Le investigatrici contemporanee hanno un mondo degli affetti popolato da pochissime figure di riferimento. Sono rimaste orfane giovanissime in genere di padre (quasi sempre poliziotto) e sembra vivano attraverso la loro professione una continuazione o una compensazione del rapporto mancato. Spesso assente anche la madre. Questa sembra essere una ovvia soluzione al problema di garantire alla protagonista la libertà e l'indipendenza che sono una necessità per la professione. La categoria dei fratelli è inesistente. Nella costruzione della loro vita sentimentale hanno già incontrato dei problemi: molte, come Kinsey Millhone (Sue Grafton, 1982) o Carlotta Carlyle (Linda Barnes, 1989) sono divorziate e solo saltuariamente si lasciano coinvolgere in rapporti sentimentali. Altre, come Christie Opara (Dorothy Uhnak, 1969) e Norah Mulcahaney (Lillian O'Donnell, 1972) sono vedove di poliziotti morti in servizio: questo stato le vincola a un ricordo e sembra impedire la loro evoluzione sentimentale. Se c'è un figlio, come quello della Opara, è curato dalla nonna e non disturba le indagini. L'unica che si lamenta per l'assenza di una propria famiglia è V.I. Warshawski (Sara Paretsky, 1982) che desidera un figlio e che ha sostituito la madre ebrea-italiana con una amica più anziana, la dottoressa ebrea Lotty, e si fa, anche se controvoglia, accudire da un anziano vicino di casa. Questo ci introduce a ciò che ci ha veramente colpito e rappresenta una sostanziale novità rispetto a tutte le figure di investigatori precedenti: la creazione di "famiglie sostitutive" ovvero la presenza nella vita delle nostre di personaggi di riferimento, sul piano degli affetti, che non hanno alcun legame di

parentela con loro. Si vedano ad esempio Cordelia Gray (P.D.James, 1982) che mantiene alle sue dipendenze due fragili individui del tutto accessori sul piano narrativo: un fattorino e una segretaria, di cui si sente responsabile; o Laura Principal (Michelle Spring, 1994) che convive nei fine settimana con un'amica e il suo bambino. Carlotta Carlyle ha affittato parte della sua casa ad un'artista punk, che le fa da cameriera ed ha in affidamento Paolina, una bambina colombiana, che vive con la madre, obbligando così la protagonista ad occuparsi di tutto il nucleo familiare. Anche Kinsey Millhone intrattiene un singolare rapporto affettivo con l'anziano padrone di casa, Henry Pitts di anni 82, ex panettiere, che si prende affettuosamente cura di lei.

Nessuna ha, dunque, marito, figli e/o genitori da accudire, perché ciò rappresenterebbe una forte limitazione alla libertà di movimento, ed è impensabile che l'eroina debba rinunciare ad uscire in qualunque momento perché afflitta da problemi familiari; ma, a quanto pare, tutte sentono il bisogno di un sostituto degli affetti e lo ricercano nelle maniere più originali e mai negli eventuali partner che non assolvono la funzione affettiva e solo raramente quella sessuale, come vedremo più avanti.

Questa famiglia sostitutiva raggiunge, a nostro parere, due scopi: quello di attribuire sentimenti considerati tipicamente femminili alle protagoniste che, per ruolo, ne devono essere distaccate, senza che ciò faccia loro perdere di credibilità e di umanità agli occhi dei lettori; e quello di caratterizzarle e farle ricordare, visto che, diversamente dai grandi investigatori, non hanno tic e manie che le differenzino in maniera particolare. Manca spesso, infatti, a queste donne quello spessore psicologico e quel carattere individuale che rende invece inconfondibili altri personaggi del genere.

Donne emancipate

Il sesso, che era completamente assente (vista l'età delle interessate e la tradizionale *pruderie* britannica) in quello che Lia Volpatti definisce "*conversation thriller*", si presenta come emancipazione femminile solo a partire dalla prima produzione di Amanda Cross, pseudonimo di Katherine Heilbrun, una interessante scrittrice di gialli intellettuali. In *Un delitto per James Joyce* (1967) si coglie con particolare vivezza la tematica della rivoluzione sessuale negli ambienti universitari americani degli anni Sessanta. Solo negli anni Ottanta, senza venir meno a quanto raccomandato da S.S.Van Dine (1928), cioè che non ci sia posto per l'amore nel romanzo poliziesco, la sessualità fa la sua comparsa letteraria nella vita privata delle detective.

Si tratta, tuttavia, di una sessualità priva di implicazioni sentimentali e sembra perfino essere solo un facile stratagemma per rappresentarle come libere e disinibite. A differenza dell'*hard boiled* classico, dove le storie d'amore sono appassionate ma sfortunate, qui mancano completamente di spessore e gli incontri si riducono ad amplessi casuali descritti in dieci righe zeppe di sconcertanti banalità: "La prima sensazione di calore quando la sua carne nuda toccò la mia gli fece sussurrare piano: "Oh...Gesù". Poi non ci furono più parole. Fare all'amore con quell'uomo era qualcosa che non avevo mai provato con nessun altro...una qualche corda eterna che vibrava, musica senza età che risuonava nelle ossa [sic!], il rovesciarsi di segreti, carne su carne, attimo dopo attimo finché non fummo una cosa sola. Mi addormentai profondamente.... (Sue Grafton, *G come guai*, 1990). "Ralph mi aiutò teneramente a spogliarmi e mi prese per le braccia, stringendomi leggermente. Gli sbottonai la camicia. Lui si spogliò e ci infilammo sotto le lenzuola. Temetti di doverlo aiutare:gli uomini divorziati da poco a volte hanno qualche problema perché si sentono insicuri. Fortunatamente non era il suo caso, anche perché ero troppo stanca per aiutare chiunque. L'ultima cosa che mi ricordai fu il suo respiro affannoso, poi caddi addormentata" (Sara Paretsky, *Nel freddo della notte*, 1982).

"Il lenzuolo e la coperta si avvolsero attorno ai nostri corpi finendo poi col districarsi e scivolare a terra. Riuscimmo a restare sul materasso, io di sopra che mi contorcevo lentamente, muovendomi sempre più adagio, mentre Sam con le sue grandi mani libere si dava un gran da fare ad accarezzarmi e penetrarmi. Quando squillò il telefono, ero senza fiato, felice che lui avesse aspettato finché anch'io avevo raggiunto l'orgasmo." (Linda Barnes, *Istantanea di una sconosciuta*, 1993). Da questi esempi si deduce facilmente che l'attrazione dei sensi non vince mai sul bisogno di una buona dormita e non è capace di prolungare la relazione, se non in rari casi, oltre il mattino seguente.

Una possibile eccezione alla mancanza di "romanticismo" che abbiamo evidenziato si può forse riscontrare in una recente variante della detective story, quella "cozy", che si configura come un poliziesco d'ambiente in cui una trama gialla si intreccia con una rosa. (Karin Me Quillan, *Il cimitero degli elefanti*, 1993).

Solidarietà femminile

Il gioco della seduzione, con l'ovvio corollario della cura del proprio aspetto, è prerogativa di un altro personaggio femminile che non è più però la *dark lady* classica, ma una donna che fa da contraltare alla protagonista. Con lei l'investigatrice ha un rapporto complesso e mutevole: di

ammirazione, invidia, insofferenza, rivalità, dipendenza sulle scelte estetiche, una miscellanea di sentimenti che si configura in modi differenti a seconda dell'ideologia dell'autrice. Christie Opara instaura al primo sguardo con Elena Vargas, la criminale che deve sorvegliare, una ridicola rivalità sessuale nei confronti del capo della polizia. Il duello viene combattuto a colpi di biancheria di seta e trova ricomposizione solo quando entrambe si scoprono madri (*L'archivio nel cesello*, 1970). Diverso, molto diverso, è il rapporto che in *H come homicide* (1991) si stabilisce tra Kinsey Millhone e Bibiana Diaz, una ragazza sospettata di frode sulla quale la prima sta indagando. Kinsey all'inizio è stupefatta dalla piccola truffatrice che si veste vistosamente e non ha scrupoli ad esibire e sfruttare la sessualità per i suoi interessi. Appena si incontrano, Bibiana avvia con lei un gioco di complicità femminile rifacendole il look con grande maestria in pochi tocchi. Questo è un grosso colpo per l'orgoglio della detective che, per lavoro, dovrebbe essere in grado di camuffarsi, ma a cui un pruriginoso moralismo (si taglia i capelli da sola e ne è molto fiera!) impedisce di apprendere quello che dovrebbe essere un "trucco" del mestiere. Quando vede la ragazza affrontare con estrema disinvoltura la pesante ammirazione maschile e lanciarsi in una danza definita "di accoppiamento", Kinsey prova sentimenti contraddittori, tra cui l'invidia e un consolatorio senso di superiorità intellettuale. Nell'evolversi della vicenda, tuttavia, tali sentimenti invece di sfociare in una prevedibile rivalità, trovano soluzione prima nella solidarietà, che si instaura in carcere, poi in una reciproca assistenza.

Ligie al dovere e amanti della giustizia

Oltre al sesso anche gli altri piaceri della vita risultano mortificati: è esclusa ovviamente la droga, non si fuma, non si beve, se non per necessità di lavoro (fa eccezione la Warshawski) ma, soprattutto, non si mangia mai. Le gioie della tavola sono completamente assenti, come è tradizione dell' *hard-boiled*, e il cibo serve solo a nutrire un corpo che deve essere mantenuto in forma. Tutte infatti intendono la cura del proprio corpo come ginnastica, corsa, efficienza muscolare finalizzata all'efficienza sul lavoro. E quest'ultimo la vera grande passione, cui tutto il resto viene sacrificato e che può servire a superare crisi personali e difficoltà della vita. Caso estremo è quello di Norah Mulcahaney che è incapace perfino di accettare una cena con i parenti e il cinema con gli amici per correre a lavorare. In questo quadro di sobrietà e austerità un discorso a parte merita l'ambiente in cui vivono le nostre eroine e dove, seguendo un altro stereotipo caro al genere, regnano il disordine, la sporcizia, la trascuratezza; dove non c'è mai tempo per pulire e il frigorifero è un deserto quando non è un ricettacolo di cibo marcio. Ma

poi le stesse donne che in casa evitano di mangiare in un piatto per non doverlo lavare, appena accettano un caso si fanno carico delle attività domestiche del cliente: riordinano, lavano i pavimenti e i piatti, si prendono cura di vecchi, malati e bambini in una maniera che non ha precedenti nella storia del giallo. Quale interpretazione dare di questo comportamento? Il coinvolgimento emotivo del *private-eye* raggiunge l'apice in queste investigatrici, che non solo sacrificano qualunque cosa al lavoro, ma si preoccupano durante le indagini di ogni situazione di bisogno e di debolezza che incontrano, fino all'estremo coinvolgimento sul piano pratico. Uno spiccato senso di giustizia e di ordine obbliga tutti i detective ad andare oltre le singole competenze pattuite col cliente, anche a scapito dei propri interessi monetari, ma nelle protagoniste di queste opere il bisogno di ordine risulta così forte da essere sentito come necessità cosmica di "riordino" e le porta anche ad assumere comportamenti non professionali e spesso dequalificanti. È quello che in *F come fuggitivo* (1989) accade ad esempio a Kinsey Millhone che, assunta per ritrovare un giovane fuggiasco, viene trascinata senza rendersene conto, dalla famiglia del ragazzo, in attività domestiche e nell'accudimento della vecchia madre malata. Quest'ultimo compito, che oltre tutto le suscita ripugnanza, viene considerato naturale dal cliente che sottovaluta la sua prestazione investigativa a scapito di quella domestica.

La passione per il lavoro le assorbe dunque totalmente ma, come nei classici del genere, il denaro non è lo scopo principale, anzi quasi sempre scarseggia. Dai 25 dollari al giorno (più le spese) di Marlowe ora siamo ridotti ad 1 dollaro per proteggere bambini indifesi come succede a V.I. Warshawski in *Nel freddo della notte*, (1982). Anche per Kinsey i costi dell'indagine superano di gran lunga i guadagni, perché di volta in volta perde il giubbotto, l'automobile, il lavoro, la casa senza nemmeno recuperare le spese. Hanno forse ragione allora quei personaggi di contorno che, in tutti i romanzi, parafrasando il celebre titolo di un'opera fondamentale di P.D. James (1972) affermano che il lavoro dell'investigatrice è inadatto a una donna? Questa asserzione non viene mai confutata verbalmente dalle nostre eroine che rispondono solo con il loro successo, dimostrando di essere sempre all'altezza del compito assegnato. Ad esempio Cordelia Gray, nel sopracitato romanzo, viene prima premurosamente allontanata da un poliziotto dal luogo in cui lei stessa ha scoperto il cadavere del socio Bernie e al quale ha già sottratto una pistola, e poco dopo deve fare i conti con l'illuminato parere di una barista che pronostica un cambiamento di lavoro: "Non credo che sua madre sarebbe contenta di saperla da sola a dirigere l'agenzia investigativa". Cordelia si limita a rispondere: "Ho avuto una madre solo nella mia prima ora di vita quindi non ho questa preoccupazione" (P.D. James, *Un lavoro inadatto a una donna*, 1975). Ma questo è niente rispetto a ciò che accade a Christie Opara, che

nel corso di una indagine subisce pestaggi, riesce a liberarsi di una ingiusta e infamante accusa, risolve un ingarbugliato caso in cui è coinvolta la figlia del suo capo (innamorato di lei) e come ringraziamento si sente rivolgere da quest'ultimo il seguente fervorino: "Christie, Christie. Mi faccia un piacere. Faccia un piacere a se stessa. Trovi un bravo ragazzo disponibile che venda scarpe o qualcosa del genere. Lo sposi e resti a casa e faccia tanti bambini e li cresca e si occupi della famiglia e... - Si massaggiò la nuca, soffermando le dita sulla barba lunga - Christie, perché non lascia questo lavoro? Oppure... le dico io cosa deve fare: questa squadra non va bene per lei." (Dorothy Uhnak, *Christie Opara, agente investigativo*, 1991). Anche in tempi più recenti Kinsey Millhone (in *H come homicide*, cit.) di fronte alla sollecitudine che suscita negli altri pensa: "Io mi vedo come un astuto investigatore privato e gli altri, a quanto pare, mi vedono come un'orfanella derelitta, bisognosa di cure materne".

Tutto questo non accadeva alle detective che le hanno precedute, nella nascita letteraria, alle storiche Miss Marple o alla più recente Kate Fensler (Amanda Cross, 1964) cui nessuno rivolgeva mai simili osservazioni: in quanto dilettanti, intelligenti ficcanaso o aiutanti della polizia non potevano essere considerate temibili rivali, non costituivano certo un pericolo per il predominio maschile nell'amministrazione della giustizia. L'interrogarsi sull'opportunità di questa professione mostra, a nostro parere, una nuova consapevolezza in autrici mai dichiaratamente impegnate sul fronte femminista. Infatti la difficoltà di inserirsi in un lavoro quasi esclusivamente maschile, di conciliare una vita affettiva con le ambizioni professionali, la difficoltà di costruire una soddisfacente immagine di sé non sono mai superate. Tutte queste contraddizioni vengono lasciate aperte e le nostre eroine le vivono sempre trasferendole altrove. Può trattarsi della famiglia che viene sostituita con la costruzione di un succedaneo a volte assai stravagante, oppure di un'immagine di femminilità seducente che, negata per scelta, rimane come fantasma di un rimosso mai risolto. Proprio questo nucleo di contraddizioni rappresenta la peculiarità femminile rispetto al genere poliziesco *hard-boiled* al quale le autrici si rifanno abbondantemente. Dal punto di vista strettamente letterario le contraddizioni possono essere considerate solo una interessante variante, mentre dal punto di vista del modello di donna che le vive, ci pare si rimanga legate all'eterno conflitto tra professionalità e vita affettiva senza sostanziali novità.

Tuttavia, le stesse debolezze delle investigatrici, nell'economia complessiva dei romanzi, finiscono per suscitare simpatia, comprensione e quasi immedesimazione delle lettrici alle quali non può sfuggire l'attenzione che viene rivolta al mondo delle persone deboli, diverse,

emarginate. Questi romanzi infatti danno la possibilità ad una lettrice attenta di cogliere due indicatori di un modificarsi dell'approccio femminile alla società e alla giustizia. Il tema della giustizia presente anche negli altri personaggi delle opere, quali vittime e assassine, si confronta in modo problematico con la legalità e meriterebbe un ulteriore approfondimento. Mentre, per quanto riguarda il sociale, vi è una particolare attenzione verso i crimini contro l'ambiente e contro la salute; Linda Barnes, ad esempio, in *Istantanea di una sconosciuta* (1993) fa compiere alla sua investigatrice un'indagine che la porta a scoprire un traffico illecito di medicinali contraffatti destinati ai bambini del terzo mondo.

Altro originale terreno di indagine è quello relativo alle piccole e grandi violenze quotidiane, perpetrate spesso nell'ambito familiare; come accade in *Il serpente tatuato* (Linda Barnes, 1989) dove la storia ruota intorno alla problematica dell'incesto che è anche al centro dell'intreccio creato da Sue Grafton in *E come esplosione* (1988).

Le tematiche sono frequentemente relative ai soggetti più deboli e indifesi della società e in particolare ai bambini e alle donne di cui vengono rimarcate le difficoltà che incontrano nella vita quotidiana. Le autrici, così poco audaci come si è visto, nella creazione della figura della detective, appaiono molto più impegnate nel ricostruire l'ambientazione sociale e le figure femminili di contorno, di cui mettono in rilievo la solitudine, la fatica di convivere con l'implacabilità dell'orologio biologico e con gli stereotipi della femminilità classica come in Dorothy Sucher (*Nozze fatali*, 1989). Un ultimo aspetto interessante può essere il metodo con cui vengono svolte le indagini e soprattutto la riluttanza con cui si ricorre alla violenza. Considerata l'ambientazione urbana a forti tinte e l'ambito sociale in cui si svolgono le vicende, le investigatrici, pur non escludendo l'uso delle armi, si rassegnano solo all'estremo a rispondere alla violenza con la violenza. Anche se spesso vengono aggredite fisicamente da persone intenzionate ad ucciderle, come accade a quasi tutte, ed in particolare a Cordelia Gray che viene gettata in un pozzo e riesce a salvarsi con le sue sole forze a prezzo di inenarrabili sofferenze, loro non portano quasi mai armi, dimenticandosile freudianamente e, solo dopo provocazioni di ogni genere, quando non rimane altra soluzione, impugnano la pistola e mostrano di saperla adoperare con competenza. Accade a V. I. Warshawski di *In fondo alla palude* (1988): coinvolta in un conflitto a fuoco con un mafioso e un politico corrotto li mette fuori gioco sparando ad entrambi e ferendoli. Subito dopo scopre che un orribile complotto li lega a un magnate senza scrupoli dell'industria chimica e allora...: "L'enormità dell'intero progetto suscitò in me una furia omicida. [...] Volevo sparare a Chigwell lì dov'era seduto e poi

andare da Humboldt e scaricargli addosso tutti i colpi della Smith & Wesson. Quel bastardo. Quel fottuto sadico assassino. Ero così fuori di me che scoppiai a piangere". Anche Kinsey, quando si tratta di catturare il colpevole, nel già citato *H come homicide* si comporta così: "Alzai la canna della pistola e gliela piantai tra gli occhi. Lui aveva le mani in alto e cercava di allontanarsi da me. Per dieci cents ero disposta a far saltare in aria quello stronzo. La mia rabbia era al calor bianco. Urlavo: - Ti ammazzo! Adesso ti ammazzo, brutto figlio di puttana!". Ma poi, ovviamente, non spara.

Bibliografia

P.D.James, *Un lavoro inadatto a una donna*, Garzanti, Milano. 1975.

Sue Grafton, *A come alibi*, Mondadori, Milano, 1990. Di questa autrice che pubblica in ordine alfabetico è possibile trovare in italiano titoli sino alla *H come homicide*, Mondadori, Milano, 1993.

S. Paretsky, *Nel freddo della notte*, Mondadori, Milano. 1983.

L. Barnes, *Istantanea di una sconosciuta*, Mondadori, Milano, 1994.

L. O'Donnell, *Poliziotto allo sbaraglio*, Mondadori, Milano, 1985; e *La notte giusta per uccidere*, Mondadori, Milano, 1989.

La parola ad Amanda Cross e P.D. James

Insieme alla voce di lettrici di libri gialli, proponiamo il punto di vista di due scrittrici specialiste del genere, che ringraziamo per i loro interventi: Carolyn Heilbrun è docente di letteratura alla Columbia University di New York, vicina al movimento femminista, autrice di vari saggi, alcuni pubblicati in Italia da La Tartaruga (Scrivere la vita di una donna; La madre di Amleto e le altre). Con lo pseudonimo di Amanda Cross ha firmato i suoi romanzi gialli: In ultima analisi. A proposito di Max, Un delitto per James Joyce, (La Tartaruga): ambientati nel mondo accademico, hanno come protagonista Kate Fansler, un'intellettuale-detective.

P.D. James, che nasconde sotto più neutre iniziali i suoi nomi femminili - Phyllis Doroty - è tra i giallisti di maggior successo, ex funzionario della polizia inglese, è autrice di numerosi testi; sono sue creature due investigatrici: Kate Miskin e Cordelia Gray, che lavorano con un comandante, Adam Dalgliesh, più poeta che poliziotto. I suoi romanzi sono pubblicati negli Oscar Mondadori, tra i più famosi: Un gusto per la morte, Un lavoro inadatto a una donna.

Quando Kate Fansler fece la sua comparsa nel 1964, era l'unica detective donna nella letteratura gialla. Guardando a quei giorni lontani, non posso fare a meno di notare che Kate, come Cleopatra, era dotata di grande ingenuità e sangue freddo. Io però ero convinta che fosse assai spericolata e molto speciale a quei tempi e forse lo era davvero. Non si alleava con altre donne, non aveva un debole per Freud e era di gran lunga troppo sottile ed elegante. Io avevo trentotto anni e lei ne aveva trenta, più o meno. (Adesso ha qualche anno in più ma non tanti quanti toccano a noi mortali, la prossima volta che compare in stampa ha... o avrà circa cinquantacinque anni).

Negli anni dopo la sua prima apparizione, Kate è stata seguita da una sequela di donne detective, e io me ne rallegro assai, anche se non posso nominarle una per una. Il piacere che mi danno somiglia a quello provato da una solitaria straniera che si ritrovi nel bel mezzo di una riunione di una famiglia numerosa e varia. Le più giovani, inevitabilmente, saranno un po' imbarazzate dalla sua presenza, o in ogni caso un po' impazienti. E io come mi sento oggi, di fronte a questa grande famiglia di donne detective e di donne che scrivono gialli?

Mi sento da principio stupita e poi curiosa. Le donne detective, come ogni professionista che si rispetti, hanno sempre imparato tutto dagli uomini, tralasciando però di assumere l'atteggiamento *macho*, arrogante, soddisfatto di sé ad ogni costo. Ambivalenza, il tuo nome è donna, e grazie al cielo per questo. Negli Stati Uniti c'è V.I. Warshawski creata da Sara Paretsky, che si è guadagnata gli onori della British Crime Association. Ci sono poi donne poliziotto, medici, legali, avvocati e altre *spécialiste* più o meno autorizzate a cercare l'assassino. Le donne detective che si improvvisavano tali sono diventate professioniste, staccandosi dal modello inglese (che non sarà mai riconosciuto abbastanza) per avvicinarsi al modello americano di investigatrice privata. Kate si è sempre improvvisata ma per lo meno la chiamano a risolvere casi che pensavo adatti a lei, non fa come Angela Lansbury che inciampa in un cadavere ogni volta che passa la soglia di casa e talvolta anche senza passarla. Kate Fansler è fedele ai suoi principi e ha una vita privata oltre all'attività di investigare su un crimine. M'intriga inoltre la tendenza di molte donne detective a raccontare le proprie avventure in prima persona. Sappiamo tutto di loro, dividiamo le loro battaglie, proprio come abbiamo fatto con Sam Spade, Philip Marlowe e la loro progenie americana. Le prime gialliste inglesi, come Dorothy Sayers, usavano la terza persona e Kate pure. Ma, come molti altri scrittori che usano la terza persona, io non sono mai diventata, come Dickens, lo scrittore onnisciente.

P.D. James passa dalla mente di un personaggio a quella di un altro, e io, anche se la ammiro moltissimo, mi scopro a desiderare di restare nella pelle di Adam Dalgliesh e delle due stupende detective donne, Cordelia Gray, detective privata, e Kate Miskin, ispettrice di polizia. Non voglio essere nella pelle dell'assassino, e preferirei di gran lunga che gli altri personaggi raccontassero le loro storie direttamente a chi sta investigando e non a me, come faceva Sayer. So che è una idiosincrasia da parte mia e so anche che P.D. James vende più libri in una settimana di me in un anno, e che è una grande scrittrice dopo tutto.

Mi rallegro non solo per il gran numero di donne detective le cui avventure potremo seguire

con gioia e divertimento, ma mi rallegro anche dei cambiamenti avvenuti nei detective maschi e nei loro creatori, quando sono avvenuti. Le donne scrittrici di gialli stanno dando forma a personaggi maschili davvero ammirevoli e nello stesso tempo anche qualche scrittore sta mettendo in scena personaggi maschili che sopportano di buon grado senza esserne atterriti delle vere professioniste donne e non temono la loro invasione di campo, reale o immaginaria. In breve, sono felice di notare che i romanzi gialli dei nostri giorni hanno avuto il coraggio di sfidare i mostri degli stereotipi di genere e quelli di ogni ingiustizia istituzionalizzata, nel campo delle leggi, del lavoro e dell'educazione. Sono soddisfatta di osservare che la donna detective oggi come i suoi fratelli, non teme né il rischio, né il pericolo, né l'avventura, e neppure il potere delle idee preconcepite e dei pregiudizi. Le donne detective rischiano il tutto per tutto, combattono l'ingiustizia senza aspettarsi una ricompensa, soltanto perché ci credono, e sanno, anche se i loro muscoli e il loro spirito ne escono sconvolati, che una vita senza battaglie e vittorie non è vita, ma è paralisi. Così facendo, incoraggiano i lettori ad imitarle. Cioè a dire che diano libero corso alla loro passione per la giustizia, accettando di trovarsi anche in situazioni di cui non conoscono l'uscita.

(Amanda Cross)

Come mai ha sentito la necessità di creare il personaggio di un detective donna?

Quando ho creato Cordelia Gray avevo intenzione di dar vita a un detective dilettante, e perché non una ragazza? Volevo descrivere Cambridge in estate, perché avevo frequentato lì l'Università e il posto mi piaceva. Spesso il mio interesse per un luogo fa scattare un romanzo. Il posto è spesso sinistro e solitario, come in *Morte di un testimone*. Ma allora mi interessava descrivere un posto bellissimo, come background di una ragazza innamorata.

L'aver scelto un tema "femminile" è stato uno svantaggio?

No, niente affatto perché i miei romanzi sono quasi sempre dei thrillers e hanno una struttura e un pubblico ben definiti.

È un genere letterario in cui le scrittrici eccellono in questo secolo, da Dorothy Sayers e Agatha Christie, fino a Joan Smith oggi.

Proprio così. A me piace in modo particolare Dorothy Sayers. Le sue lettere sono appena state pubblicate e sono straordinariamente interessanti. Una scrittrice formidabile.

Come scrittrice ha sentito pesare i limiti del linguaggio?

No, perché usiamo le stesse parole degli uomini. Non so bene cosa intendano le femministe quando parlano di "liberare" il linguaggio. I miei personaggi vivono in un mondo misto. Quello che cercavo di liberare era il genere della classica detective story.

Come?

È un genere di letteratura popolare, con le sue regole chiuse e la necessità di lasciare una traccia di indizi e soluzioni. Volevo allontanarmi dal giallo trattato come un cruciverba, basato sul realismo mimetico. Il nostro mondo è un posto pericoloso, tutti sono preda del senso di colpa. Non credo che ci possa essere una soluzione soddisfacente né che si possa restaurare l'ordine alla fine. Volevo essere libera di analizzare a fondo i problemi psicologici e sessuali, noi tutti siamo interessati agli altri esseri umani e ai motivi delle loro azioni.

È questo che ammira nei suoi libri, l'analisi "femminile".

Una donna sta attenta al particolare, alla vita di tutti i giorni, a cosa la gente indossa o mangia.

Si sente più libera di fare questo con una detective donna?

Beh, posso fare vedere Cordelia che si angustia nel decidere quale vestito indossare. Le donne possono in tal modo identificarsi con lei. E anche libera dalle costrizioni di una professionista, anche se non ha abbastanza esperienza per dar peso ai suoi sospetti.

Il suo crescente successo offre un modello interessante per le donne non più giovanissime. Posso chiedere se i suoi libri si vendono bene?

Sì, sono spesso nella lista dei best sellers.

Che sensazione le dà tutto ciò? Da una carriera di impiegata statale diventare una acclamata scrittrice?

È successo con *Sangue innocente*, in America più che qui. In una stessa settimana mi sono arrivati i diritti per una edizione economica e per farne un film. In brevissimo tempo sono passata dall'essere quasi sconosciuta al diventare scrittrice di best sellers.

In molti dei suoi romanzi fa la sua comparsa il personaggio di una donna di mezza età piuttosto strana

che diverte e allo stesso tempo irrita l'ispettore Dalgleish con le sue chiacchiere. È il ritratto di una persona reale?

Nessuno dei miei personaggi è basato su gente reale. Non lo faccio mai, come faccio notare all'inizio di ogni romanzo. Certo tutti i miei romanzi sembrano realistici, di un realismo quasi mimetico, e ci si può chiedere di cosa faccio uso se non di esperienze reali. La risposta è che uno scrittore usa la propria immaginazione per esplorare diversi tipi di emozioni - non è necessario che siano le stesse di cui abbiamo un'esperienza personale.

Dalgleish ha perso una moglie e un figlio. Cordelia non ha una famiglia sua. Spesso i suoi personaggi hanno per una ragione o per l'altra famiglie poco regolari. Come mai?

Non credo che chi scrive decida a mente fredda di creare dei personaggi senza una famiglia regolare. Non è così che si caratterizza un personaggio. Talvolta non sai nemmeno perché hai scelto un particolare personaggio. Io sono molto interessata alle prime esperienze che caratterizzano una persona. Sarebbe un giallo molto noioso se tutti i personaggi fossero nati da una famiglia stabile e felice. Forse avere avuto un'infanzia infelice rende un personaggio più interessante.

Dunque la scelta è molto più inconsapevole di quanto la mia domanda lasci supporre?

Sicuramente. Quando faccio delle ricerche mi pare di entrare in contatto con i miei personaggi. È come se tutto il libro esistesse già in una specie di limbo dell'immaginazione e che durante il periodo preparatorio i personaggi si mettessero in comunicazione con me.

Quello che mi colpisce e ammira è la compassione che dimostra verso gli emarginati e i meno fortunati, la gente che meno si frequenta.

Sì, è così. Ho molta simpatia per tutti quelli che conducono una misera esistenza e hanno poche opportunità; quelli che hanno problemi psicologici e fanno fatica ad affrontare la vita è gente cui la vita ha riservato ben poco. Dar loro vita è più uno svelamento che una creazione.

Cosa pensa del femminismo più recente?

Non so bene cosa significhi "femminismo più recente". Io penso di essere femminista perché amo e ammira il mio sesso. Non siamo state trattate equamente dalla storia. L'emancipazione

dipende dal progresso economico, dal fatto che le donne abbiano migliori opportunità, possano guadagnarsi la vita. Se dipendi totalmente da un uomo non puoi essere libera. Io penso che ci siano ancora molte ingiustizie, specialmente nel mondo del lavoro. Però non ho molta simpatia nei confronti dell'uomo, che in realtà è l'altra metà della specie umana. Io non odio gli uomini. Certo se una ha avuto delle cattive esperienze con loro, è comprensibile.

Si dice, specialmente da parte della critica letteraria femminista, che sia necessario studiare la 'differenza' per essere imparziali con le donne. È d'accordo?

Non dobbiamo dimenticare che siamo tutti esseri umani. Naturalmente ci sono grandi differenze tra noi. Ma non mi piace separare i libri "scritti dalle donne" e le "scrittrici" dal resto. Non è interessante caratterizzarle così.

Tuttavia può essere utile sottolineare qualità che prima passavano inosservate. Quali sono le qualità che le donne apportano nella scrittura?

Io penso che le donne siano specialmente sensibili alla ricchezza delle relazioni umane, ai problemi del quotidiano. Sono radicate nella realtà quotidiana, che è il sottofondo di molti romanzi. In effetti un ambiente domestico offre molte possibilità al racconto di un crimine, poiché sottolinea il contrasto tra ordine, pace e normalità e un improvviso delitto. Le donne spesso sono eccezionali nel raccontare tutto ciò.

E cos'altro?

Le donne riconoscono l'importanza di un particolare, e per scovare degli indizi è necessario avere un occhio per i dettagli.

Le donne hanno scritto dei bellissimi romanzi gialli. Come mai questo genere di letteratura le attrae?

Probabilmente lo troviamo rassicurante perché è un mezzo per porre distanza tra noi e il terrore della violenza. A me la violenza fa paura e penso che molte condividano questa sensazione.

Quali sono le scrittrici contemporanee che la interessano maggiormente?

Iris Murdoch e Antonia S. Byatt, che leggo con gran gioia. Mi piace molto anche Penelope Lively e il suo *Moon Tiger*.

È un periodo non facile per le giovani che vogliono darsi alla letteratura.

Certamente gli editori non sono più così disponibili a pubblicare esordienti. Un tempo un buon editore avrebbe usato del denaro guadagnato vendendo gli autori a grande tiratura per finanziare degli sconosciuti esordienti. Adesso sono arrivati i manager e bisogna sempre vendere un certo numero di copie. È tutto più difficile ma sono convinta che un bravo scrittore troverà alla fine un editore.

L'ispettore Dalgleish sembra essere meno sicuro di sé negli ultimi romanzi.

Forse, ma non era mia intenzione. Certamente è diventato più consapevole dell'ambiguità del suo lavoro, della possibilità che la polizia possa fare dei danni nel cercare di scoprire la verità a tutti i costi.

Nel finale di Un gusto per la morte sta scritto che in un delitto non c'è mai un'unica vittima, che la vita di ciascuno non può più restare uguale e senza colpa.

Il delitto è un crimine particolare e fa saltare tutte le nostre difese. I romanzi gialli possono aiutarci a vedere la realtà della gente.

Lo considera un genere più terapeutico di altri?

Sono convinta che la buona scrittura, e di fatto qualsiasi attività creativa, sia di grande aiuto a risolvere i conflitti interiori. È una constatazione che faccio per me stessa e sono sicura che molti artisti possano dividerla.

I suoi progetti per il futuro?

Ho quasi settant'anni e ho ancora tanti libri da scrivere. Quando compirò i settanta mi ritirerò graziosamente da un sacco di impegni che ho preso e così avrò il tempo di mettermi a scrivere di nuovo. Sono tre anni che non ne ho la possibilità.

E ne soffre, vero? Per esempio è stata così gentile con me e non mi ha negato un ennesimo interista. È un tratto molto femminile l'abitudine di essere disponibile e di aiutare gli altri.

Anche i miei figli mi ripetono che dovrei imparare a dire più spesso di no. (Intervista di Olga Kenyon a P.D. James)

Il bambino e la buca

di Maria Bacchi

Nel numero 24 di "Lapis" Elia Malagò poneva a Lea Melandri alcuni interrogativi circa la radice sessuata delle parole nostalgia e malinconia a partire dalla affermazione del suo desiderio di rientrare nel brodo primordiale dell'utero materno "perché là riconosco la radice e la condizione della mia felicità e vivo l'avventura della parola e della scrittura in questi termini". Perché non distinguere tra il rientrare e il ricongiungersi? È indifferente? - chiede Elia. E più avanti "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". Di fronte a questi temi io avverto il doppio movimento delle mie emozioni - che si ritraggono mute di fronte ad un territorio mai frequentato ed insidioso - e della mia testa, capace di smarrirsi nelle finzioni metaforiche che mi svelano a me stessa. La figura dell'androgino, in primo luogo. Che mi incanta allo stesso modo nei polimorfismi infantili, nel pensiero e nell'intraprendenza femminile e nel sogno d'amore maschile, che so essere, a volte, devastante. "Maschio, femmina, androgino - scrive Elia - Ma come si fa a scegliere? Stabilire e capire e infilarsi lì piuttosto che altrove?" Sono corridoi in cui mi smarrisco. E hanno ragione le arniche della redazione di Lapis a cogliere nel mio scritto su Antonio Moresco una sottile collusione, un mio farmi imprigionare nel suo immaginario di uomo. Il sogno che io colgo in Moresco, quello di tornare a reinfettarsi (e, per speculare contrasto, a concepire) è lo stesso che ho amato nelle scritture di Elia. È un sogno in me remotissimo e nebbioso; ma evidentemente esiste. Così come esiste la mia passione per le scritture che scarnificano la realtà e la coscienza per mettere a nudo qualcosa che si rivela costantemente altrove. La premessa autobiografica a quanto ho scritto dovrebbe dar conto di come, in un percorso intellettuale intensamente condiviso per un periodo dell'adolescenza, possano trovar radice certe contaminazioni tra maschile e femminile. Che nel mio caso, come per molte altre, ha significato irruzione massiccia e sistematica della parola e dell'immaginario degli uomini nella mia testa e nel mio corpo di ragazzina. Ma quell'immaginario aveva in sé i segni della propria androginità e dei corpi, delle parole e dei gesti femminili dai quali mai si era staccato. E qui il labirinto si fa senza via d'uscita. Mi pare che la strada davvero non esista: come nella poesia di Machado, "la via si fa con l'andare".

Avrò avuto tredici anni o quattordici quando passavo i pomeriggi in una stanza grande e scura, piena di libri e vecchie cose a scambiare parole con Antonio Moresco, che aveva pochi anni più di me. Curiosa di anime e inesperta, ero un insetto che batteva le ali rassegnato e ansioso tra le mani abili di un collezionista. Sartre e Celine mi venivano inoculati sottopelle, raffinati antidoti al familismo, al sentimentalismo, alla retorica. Cerebrale e innocente il mio amico distillava parole e le metteva tra le mie mani insegnandomi a usarle come altrove i ragazzini si svelavano l'arte di usare le fionde o i segreti del sesso: stesse delizie e stesse perfidie, stesse trappole maliziose per catturarmi in Leopardi o in Rimbaud. Uscivo attonita e sfinita e l'aria mi sembrava infinitamente vera. Di Moresco mi incantava l'incanto, l'occhio sgomento, ma disilluso e ironico, col quale spiava gli uomini e le donne; quello che io non vedevo lui lo coglieva assorto e lo trasformava in parole: la traccia evanescente di un saluto dimenticata sul viso della gente per strada; la curvatura di un sopracciglio; il mistero meccanico di una cerniera. Vedere tutto e avere sedici anni non è facile: lo sguardo è tagliente ma c'è un'implicazione dolorosa alla quale sottrarsi.

Come il suo corpo magro e vestito di nero sia cresciuto non lo so. A un certo punto sono sfuggita al labirinto di camere e di libri della sua casa, alle insidie esigenti delle sue parole. Ero in cerca di gorgi festosi nei quali celebrare primavere ed estati e le americhe mitiche degli anni sessanta che stavano finendo. Lo ritrovo nella limpidezza assoluta e dolorosa dei suoi libri, nella sua scrittura severa che evoca frammenti iperreali di vita, nel suo sguardo assorto che vede nei gesti quotidiani, nell'inerzia degli oggetti, nei residui di ciò che è abituale una vita segreta e dolorosamente intensa. Lui sa come non scrivere delle passioni pur facendosene devastare. Come per i bambini, come quando l'infanzia non ti dà scampo e ti ossessiona con i suoi luoghi, le sue manie, i suoi bisogni assoluti e la solitudine irrevocabile che li accompagna. *La buca*, (1) per esempio, dove un bambino, solo in un mondo adulto strampalato come quello del paese di Alice, passa le sue giornate e le notti anche, a volte, vicino a una latrina, un cesso di campagna, di quelli fatti con un buco per terra, e da lì vede uscire tutto ciò che conforta e spaventa, genealogie di oggetti e sogni e animali, antenati moreschi. *"... il bambino raggiunse a sua volta la latrina. Si scopri in un istante e mentre defecava sopra l'ammasso delle foglie scricchiolanti, per ingannare l'attesa prese il piccolo recipiente delle bolle e cominciò a soffiare... Com'erano fatte le navi? Certo avevano un 'infinità di remi e grandi vele ed erano ammassate come belve, pronte a balzare*

oltre lo stretto. Le teste armate dei guerrieri luccicavano al sole per chilometri. Anche quella di Abd. Aspettavano l'urlo per partire... [...] Il mare ribolliva da ogni lato, le pale dei remi fracassavano la schiuma... [...] Abd frugava con lo sguardo lo sfondo del cielo, sentiva le strutture della nave sollevarsi sotto la spinta di enormi masse d'acqua in movimento. Il suo grande naso a becco respirava sconfinatamente il mare...

Quanto tempo era passato? Il bambino si alzò malvolentieri, solo perché gli erano venute le formiche nelle gambe. Rovesciò il secchio dell'acqua nella Buca. Fece scaturire nuove bolle di sapone da un anellino, guardandole mentre scendevano piano verso il basso. Si sfioravano senza scoppiare, emettendo riflessi luminosi là dove le curvature delle loro circonferenze sfuggivano all'occhio; [...] Allungando il braccio, le faceva penetrare all'interno della buca... " All'interno della buca, dove c'è tutto, l'inorganico e il putrescente, ma soprattutto i sogni:

"...Attraversò un pezzo d'orto e giunse di fronte alle grandi foglie delle ortiche. Erano faccia faccia, e si fissavano negli occhi. Da un po' di tempo gli pareva che la buca lo stesse chiamando sottovoce. Si guardò attorno, entrò nella latrina. Accese la candela, facendo colare qualche goccia di cera ai bordi della buca, perché restasse in piedi. Tolse il coperchio e accostò moltissimo l'orecchio. Inginocchiato sul pavimento, teneva la fronte un po' aggrottata nello sforzo di sentire. Accostò l'orecchio ancora di più, si puntello meglio con le mani, finché il suo volto parve mutare espressione all'improvviso. Non sembrava neppure respirare. Teneva la bocca semiaperta e ogni tanto approvava con la testa.

Rimase a lungo immobile, la fiamma della candela rischiarava il suo volto infinitamente concentrato. "Sì, mamma..." rispose alla fine, sottovoce.

Sollevò la testa dalla buca, la richiuse pian piano col coperchio, poi spense la candela con un soffio. "

Che il corpo femminile sia gioco d'infinite metafore e più ancora di trasformazioni metonimiche è cosa molto detta. Ma è questo perdersi con gli occhi intatti e inconsapevoli dell'infanzia nelle fantasie dell'utero materno che mi sgomenta; questo irriducibile e dichiarato frequentare il luogo delle origini riuscendo ogni volta ad attraversarne le acque antiche e schiumose, ad abbandonarsi al risucchio degli anfratti più bui e melmosi. Sconsideratamente. Spudoratamente. Fantasie guerriere e inabissamenti autobiografici portano lì uomini e donne. Nostalgia? Mi sento orfana di una lingua materna che il mio severo amico possiede nello sfiorare i toni della tenerezza assorta di un bambino.

Poi esce, pochi mesi fa, un altro libro di Antonio: *La cipolla (2)*. Un libro d'amore. può sembrare di sesso, per un corpo di donna ossessivamente cercato. Una donna passiva, sprofondata nei suoi ritmi biologici. distesa come un continente da conquistare, impregnata della musica che le entra da un walkman e le esce tra le gambe. Non ha parole (ma giungono attraverso il muro quelle bisbigliate dalla donna del vicino, parole rassicuranti, che incoraggiano l'uomo, parole senza corpo); non ha intenzioni, furori, commozioni (ma è tenero e vibrante ciò che lega il protagonista alla coppia di tartarughine nel suo acquario e le tartarughine tra loro). Dev'essere questa donna biologica spassionatamente passiva a scatenare un desiderio sessuale che consuma i giorni e le notti e il corpo di lui; che poco a poco devasta e inaridisce tutto: muoiono le tartarughine, si esaurisce la riserva di linfa, non può più mangiare lui, brucia di febbre lei. E lì. nel deserto rovente di un piccolo appartamento di condominio, germoglia un desiderio diverso, una sottile ossessione che l'uomo coltiva nel suo pellegrinaggio incessante per le strade di una città sconosciuta dove tutto reca tracce di una familiarità inquietante, di miracolose epifanie (colate di scintille sgorgano dai caseggiati), di tenere premonizioni ("*alcuni bambini, seduti tutti in fila, mi guardavano dondolando le frenetiche scarpine*"). Una cipolla germoglia nel frigorifero dei due. la sua fioritura esplose con la forza della natura tropicale, risuona nel silenzio della casa, scandisce il ritmo del ciclo mestruale di lei, del digiuno rituale di lui. Finalmente si può: *Stavo a gambe larghe sul pavimento per non cadere. Ho chiuso gli occhi, allargando al massimo la bocca. Un istante dopo i miei denti stavano già scattando sulla cipolla, affondavano dentro di essa sfaldando la cuticola secca. spaccavano una dopo l'altra le sue tuniche [...]*.

"Lo so che sei fertile!" 'ho sorriso' [...] L'ho inchiodata ancora più forte con le gambe e le braccia, perché sentivo il membro che cominciava già a sparare, saltava e si contraeva dentro la sua pancia, la stava già marcando in un punto irraggiungibile e irradiante, in agguato da sempre nelle metalliche poltiglie. [...] Intanto dentro di lei, sprigionandosi dal suo minuscolo cuore acido, la cipolla cominciava già a crescere e a formarsi, le segmentava l'utero con le sue tuniche carnose succulente [...] Mi affaccio alla finestra. Il galletto di lamiera è immobile sui tetti, perché non c'è un alito di vento. La casa trema un po', i tappeti sferragliano sotto i colpi delle donne.

Chiudo gli occhi per un istante, mi unisco al vigoroso urrà che sale da ogni giro di piani del cortile. "

L'ansia rabbiosa che aveva preso il posto del desiderio febbrile si è acquietata nel trionfo riproduttivo. Il continente è dominato, soggiogato, il sogno è posseduto. Il bambino della buca ha trovato la sua via d'accesso al sottosuolo, è il padrone dei labirinti sotterranei in cui sua

madre si era nascosta e dai quali gli parlava. Dalla buca usciranno altre voci, altri sogni. Corpo di donna: "È luogo di nascita, ma non lo garantisce a priori (quel corpo potrebbe partorire solo corpi simili o non partorire affatto); è principio di vita [...]; è nutrimento per lo sviluppo dell'individuo, ma anche rischio di dipendenza perenne.

La rassicurazione per l'uomo sembra poter venire, in questo caso, solo dal riportare su di sé le prerogative che sembravano appartenere alla madre: esistere prima della donna, essere principio creativo [...]" (3).

Solo così infatti il bambino de *La buca* o l'uomo de *La cipolla* possono "impadronirsi della propria nascita, di quel 'vortice generativo' che l'ha prodotta, riportando su di sé, volgendo in attivo ciò che si è subito passivamente" (4). Il *vigoroso urrà* che conclude *La cipolla* corrobora il canto di vittoria di tante imprese di conquista del corpo della donna: "Immagini guerresche, qualcosa come *una festa commemorativa, una celebrazione della vittoria*" (5).

Note

(1) *La buca* è uno dei racconti di Antonio Moresco che compongono *Clandestinità* (Bollati Boringhieri, Torino, 1993).

(2) Antonio Moresco *La cipolla*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994.

(3) Lea Melandri, *Dalle differenze di genere all'individualità del maschio e della femmina* (relazione presentata al corso di aggiornamento "il maschile e il femminile", Bologna 12/1/95).

(4) Ibid.

(5) Ibid.

PROSCENIO

Tina Modotti: l'ingombro di una biografia

di Sarah M. Lowe

Sarah M. Lowe, scrittrice, curatrice e storica dell'arte vive a New York City. È autrice di *Frida Kahlo* (1991) e coautrice di *Consuelo Kanaga: una fotografa americana* (1993). I suoi saggi e commenti completano l'introduzione di Carlos Fuente al *Diario di Frida Kahlo: un autoritratto intimo* (1995). Il testo qui proposto costituisce la prefazione al catalogo *Tina Modotti: Photographs*. Traduzione di Francesca Avanzini.

Tina Modotti è la più grande conosciuta/sconosciuta fotografa del Ventesimo secolo: a oltre cinquantanni dalla morte, questo è il primo studio completo sulla sua opera. Il fascino esercitato dalla biografia di Modotti - con le sue numerose professioni, le sue storie d'amore anticonformiste, il suo impegno politico - è il risultato di una vita straordinaria, che toccò tutte le più significative innovazioni artistiche, rivolgimenti sociali e conflitti politici che occorsero in Occidente durante la prima metà del Novecento.

In questo libro, tuttavia, preme sottolineare la carriera artistica di Modotti e la sua originalità estetica. Le sue fotografie sono infatti contraddistinte da una straordinaria purezza formale unita ad un incisivo contenuto sociale. Costituiscono un importante contributo al movimento modernista del Messico post-rivoluzionario e si inseriscono al tempo stesso a pieno merito nelle principali correnti artistico-fotografiche che andarono sviluppandosi negli anni Venti e Trenta. L'opera di Modotti rivela un'intensità di proposito e un potere grafico ben evidenti nelle 250 immagini pervenuteci e che Modotti produsse durante la sua breve carriera di fotografa, e cioè dal 1923, quando si trasferì in Messico, al 1930, anno in cui approdò a Mosca in qualità di rifugiata politica. (1) Benché note e apprezzate da anni dai collezionisti, le fotografie di Modotti hanno ricevuto scarsa attenzione accademica (2). La letteratura critica in lingua

inglese è ineguale, e prevalentemente incentrata sulla biografia, piuttosto che sulle fotografie, usate solo per illustrarne la vita o pubblicate senza commento (3). In molti libri le foto prodotte da Modotti passano in secondo piano rispetto alle foto che la ritraggono - non solo ritratti formali e informali ad opera di altri artisti, ma soprattutto audaci studi fotografici per i quali posò, nuda o vestita - e che inevitabilmente attraggono l'attenzione su di lei come donna. Come risultato, anche l'arte di Modotti è vista attraverso il filtro del genere. Viene infatti prevalentemente rappresentata come musa, ispiratrice e sostenitrice dei suoi amanti artisti o attivista ed è spesso caratterizzata come *femme fatale*, anche per via della sua carriera professionale di modella e attrice di cinema e di teatro. Sottolineando il ruolo (passivo) di musa e modella, passano in secondo piano i suoi risultati (attivi) in campo artistico.

Altri fattori hanno giocato un ruolo negativo nella reputazione artistica di Modotti, per esempio il fatto che abbia operato soprattutto in Messico, lontana dai grandi centri di produzione fotografica (Stati Uniti ed Europa) e la mancanza di un archivio completo delle sue opere, scritti e documenti che la riguardano. Ma i due principali ostacoli ad una seria considerazione della sua opera furono il suo impegno nel Partito comunista (riflesso, ovviamente, nella sua fotografia) e il fatto di essere considerata parte della biografia di Edward Weston.

La coscienza sociale di Modotti trovò sbocco nel suo lavoro per il MOPR (Mezhdunarodnaia organizatsiia pomoshchi revoliutsioneram), meglio noto come Soccorso Rosso Internazionale, un organo ausiliario del Comintern il cui scopo era quello di fornire appoggio morale e materiale alle vittime dell'oppressione politica. Il suo sodalizio, durato quindici anni, con Vittorio Vidali, suo "compagno di vita", fa di quest'ultimo la fonte più diretta di informazioni sulla sua vita. Sfortunatamente Vidali tratta la fotografia di Modotti in modo piuttosto superficiale, dando più importanza al suo impegno a favore di Soccorso Rosso: il suo scrivere e tradurre a Mosca, le missioni che le furono affidate in tutta Europa, la sua posizione di primo piano durante la Guerra Civile Spagnola, quando organizzò evacuazioni di bambini e fu, tra l'altro, attiva come infermiera. Le memorie di prima mano di Vidali presentano un certo numero di problemi, primo tra tutti il fatto che non possono essere comprovate e secondariamente l'ambiguità con cui lo stesso Vidali riporta alcuni significativi eventi della carriera politica di Modotti (4).

Vidali dipinge Modotti come una compagna che lavorava per il partito senza porsi domande,

una silenziosa fonte di energia, qualcuno a cui appoggiarsi nei momenti di crisi, e la definisce con questo dubbio complimento: "...sapeva come conciliare il lavoro di traduttrice con i suoi impegni domestici e la sua attività politica." (5)

Vidali e Modotti, benché si fossero conosciuti precedentemente in Messico, iniziarono il loro "matrimonio politico" a Mosca nel 1932 (6). Vidali si era dedicato alla lotta antifascista nella nativa Italia fin dall'età di 17 anni, e dopo numerosi arresti e incarcerazioni per via della sua attività, aveva lasciato l'Italia e viaggiato per l'Africa e l'Europa. Infine, nel 1923, era approdato negli Stati Uniti. Cinque anni più tardi era giunto in Messico passando per Mosca, in fuga dagli Stati Uniti dove era minacciato di deportazione. In Russia aveva passato due mesi, il paese che aveva deluso molti (fra gli altri, ad esempio, Emma Goldman), ispirò invece Vidali. Il viaggio segna il suo totale abbraccio delle tesi della "necessità rivoluzionaria" e delle direttive del Comintern, organizzazione nelle cui fila rapidamente ed abilmente conquistò una posizione di primo piano. Come fidato agente sovietico di alto livello, Vidali si fece la reputazione di uomo d'azione gelido e deciso. La mano di Vidali nel forgiare la biografia di Modotti è evidente fin dal momento in cui essa morì. Insieme ad altri rifugiati in Messico della Guerra Civile Spagnola, prese parte alla composizione di un memoriale di cinquantadue pagine in suo onore pubblicato nel 1942 (7). È di sua mano il breve accenno biografico all'inizio, seguito dal peana del compagno stalinista Pablo Neruda intitolato "Tina Modotti è morta" e da testimonianze e dichiarazioni di settantacinque persone, tra cui gli artisti Maria Izquierdo, Lola e Manuel Alvarez Bravo, Pablo O'Higgins, l'architetto Hannes Meyer, gli scrittori Anna Seghers, Egen Erwin Kisch e Simone Téry. Sedici tra organizzazioni politiche argentine, cubane, messicane, spagnole e statunitensi inviarono il loro riconoscimento, e nella pubblicazione vennero inclusi estratti di articoli pubblicati da sette tra giornali e riviste internazionali in occasione della sua morte. Nel caso di Weston, non fu tanto il suo comportamento quanto le interpretazioni della sua vita da parte di altri a mettere in ombra il valore artistico di Modotti. Modotti conobbe Weston nel 1921; divennero amanti e poi soci. Lui le insegnò la fotografia, mentre lei dirigeva il suo studio.

È stato detto che, se non fosse stato per Weston, nessuno si sarebbe mai accorto di Modotti come fotografa. Per sfatare ciò è sufficiente percorrere il lungo elenco di coloro che furono discepoli di Weston, nessuno dei quali è ricordato a tutt'oggi. È casomai vero il contrario, e cioè che l'associazione con Weston ha impedito e reso difficile una valutazione critica delle opere di Modotti. Come modella di nudo infatti, posando dalla parte sbagliata dell'obiettivo, viene

considerata in ruolo subalterno rispetto al maestro della fotografia moderna, come oggetto di produzione artistica piuttosto che come creatrice.

La decisione di Weston di trasferirsi in Messico viene invariabilmente vista come una scelta simbolica tra due donne. La moglie, Flora Chandler Weston, rappresenta la convenzione borghese, un ostacolo al destino artistico di Weston, mentre Modotti, l'amante "latina", incarna l'alternativa esotica: la sua sensualità è inseparabile dall'idea del "Messico primitivo". Questo percorso ricorda inevitabilmente quello di Gauguin, che è servito da modello a tanti artisti d'avanguardia (maschi). Il viaggio di Weston verso il Messico ricorda la fuga di Gauguin da Parigi (e dal matrimonio) prima verso la Bretagna e poi a Tahiti, dove formò una nuova famiglia insieme a una "nativa". Manca, nella maggior parte dei lavori dedicati a Modotti, qualunque menzione di influenze artistiche che non siano quelle del maestro, ed è passata praticamente inosservata la sua connessione con il Movimento Estridentista, la risposta messicana al Futurismo, corrente di breve vita ma notevole forza nella scena culturale degli anni Venti (8). Né si è riusciti a mettere in relazione la produzione artistica di Modotti con i principi della fotografia modernista, se non nelle sue manifestazioni americane. L'opera di Modotti reca invece il marchio delle innovazioni nella pratica fotografica, cioè quanto passa sotto il nome di "Nuova Visione." Modotti recepì nel suo lavoro anche le influenze del movimento tedesco *Arbeiter Fotograf*, benché aderisse al suo stile solo per breve tempo. Questa persistenza nel rifiuto di attribuire a Modotti la capacità di assimilare diverse influenze, risulta in una impoverita descrizione delle sue capacità come artista, e contribuisce a spiegare il perché della sua cancellazione. Benché, due mesi dopo la morte, 50 sue fotografie venissero esposte alla Galeria de Arte Mexicano a città del Messico, Modotti fu principalmente elogiata come attivista politica e non come artista. La diffidenza nei confronti di un'arte apertamente politica dichiarata da comunista di provata fede, contribuì a far scemare l'interesse nei confronti della fotografia di Modotti; a parte due eccezioni degne di nota, il nome e l'opera di Modotti finirono nel dimenticatoio praticamente per i successivi trent'anni. (9)

Nel 1971 l'interesse si rinfocolò e infine si accese nella nativa Italia. Il comune di Udine, in cui Modotti era nata, indisse una manifestazione in onore di chi aveva partecipato, dalla parte dei Repubblicani, alla Guerra Civile Spagnola. Tra questi vi era, ovviamente, anche Modotti. Venne riscoperta anche la sua carriera artistica e, nella decade successiva, furono pubblicati in Italia diversi tascabili sulla sua opera e organizzate diverse piccole mostre. Ironicamente, tutti i tentativi di far rivivere vita e opere di Modotti si basavano sui ricordi di Vidali e sulla sua

collezione di fotografie (a quei tempi la più completa, ora dispersa). Fu solo nel 1982, quando la Whitechapel Gallery of Art di Londra, sotto lo stimolo del movimento femminista, organizzò una mostra dal titolo *Frida Kahlo e Tina Modotti*, che Modotti balzò all'occhio e alla coscienza internazionali. I provocatori saggi di Laura Mulvey e Peter Wollen, compresi nel catalogo, furono i primi a considerare seriamente la produzione artistica di Modotti e a discutere criticamente il suo lavoro, e divennero modelli per ulteriori ricerche femministe. La recensione del critico d'arte Herbert Moldering, anch'essa inclusa nel catalogo, era critica da un punto di vista politico nei confronti della mostra alla Whitechapel, in quanto trovava sconsiderato accomunare nella stessa arena politica la trotskista Kahlo e la stalinista Modotti (10). Moldering afferma che Modotti era un agente del GPU, la polizia segreta di Stalin, affrontando così istanze che sono state in seguito trascurate e messe di proposito a tacere, in parte perché Vidali è sempre stato la fonte principale di informazioni circa la vita politica post-messicana di Modotti. Le opinioni di Vidali sono gravate da pregiudizi di parte, mentre è opinione dei pro-Trotskyisti, anti-stalinisti che Vidali era un assassino agli ordini di Stalin. Attribuiscono a Vidali l'uccisione per motivi politici del comunista spagnolo Andrea Nin (presidente del Partito Marxista dei Lavoratori, il POUM, durante la Guerra Civile Spagnola) e dell'anarchico italiano Carlo Tresca, lo legano indirettamente all'assassinio di Trotsky suggerendo persino che possa essere responsabile della morte di Modotti (11).

La vita di Modotti è diventata ormai leggenda ed ha ispirato poeti e romanzieri che usano la sua biografia come punto di partenza (12). E tuttavia proprio gli elementi che si prestano alla leggenda e troppo facilmente alla caricatura - la *femme fatale*, l'ardente stalinista - sono anche quelli che ne distorcono la percezione, così che perdiamo di vista tanto la sua umanità quanto la materiale realtà della sua vita. Per porre rimedio a quella inadeguatezza conviene, per parafrasare Carol Zewel, leggere le fotografie di Modotti alla luce della sua biografia, così da normalizzarne sia la vita che l'opera. Riconoscere questa dimensione biografica ci permette di riscattare Modotti dalla marginalità artistica, dislocarla dal centro della sua leggenda e collocare sia la sua arte che la sua esperienza entro un contesto sociale e fotografico. (13)

Note

(1) Nel libro non vengono prese in considerazione le fotografie di murali e dipinti.

(2) Nel 1991 *Rose*, di Modotti, venne venduta per 165.000 dollari, prezzo mai raggiunto prima a un'asta per una singola fotografia.

(3) Due esempi di questa tendenza sono: *Tina Modotti: a Fragile Life* (Tina Modotti: una vita fragile), di Constantine e *Tina Modotti: Photographer and Revolutionary* (Tina Modotti: fotografa e rivoluzionaria) di Hooks. La biografia di Barckhausen *Auf den Spuren von Tina Modotti* benché dedichi scarsa attenzione alla fotografia, è una preziosa fonte di informazioni sulla vita. Recenti eccezioni sono invece (in lingua inglese): *Tina Modotti and Edward Weston* di Conger e, di Higgins, *Truth, Myth and Erasure* (verità, mito e cancellazione). Altri libri non in lingua inglese sono: *Tina Modotti: gli anni luminosi* (Agostinis ed.), una raccolta di articoli sia inediti che già pubblicati che comprende anche 160 riproduzioni, 78 delle quali di foto della Modotti mai pubblicate; *Una mujer sin país: Las Cartas de Tina Modotti a Edward Weston*, una traduzione di Saborit da *Archives* di Stark (Rule) comprende una nuova introduzione, molte lettere mai pubblicate di Modotti e diverse note del traduttore. È pure utile, di Schultz: *Tina Modotti: Photographien & Dokumente*.

(4) Il racconto che Vidali fa della loro vita in comune può essere viziato dal desiderio di smussare alcuni degli episodi meno onorevoli della sua propria vita. Gallagher osserva che le autobiografie di Vidali possono essere definite "revisioniste" (Gallagher, *All the Right Enemies*). D'Attilio è più esplicito: "La preoccupazione per la sua reputazione storica condusse Vidali, agente sovietico, a dar inizio a una *apologia pro vita sua* su vasta scala basata sui diari che a suo dire avrebbe tenuto per tutta la vita (ma c'è da dubitare che un agente sovietico facesse una cosa simile) così da poter, come dice lui, *demitologizzare* la sua vita". (D'Attilio, *Glittering Traces*, 7).

(5) Caronia, *Tina Modotti: fotografa e rivoluzionaria*, traduzione inglese contenuta in *Tina Modotti: Photographs*, p. 6.

(6) Modotti scrisse a un'amica a pochi mesi dal suo arrivo a Mosca che era felice e innamorata (Francés Toor a Joseph Freeman, *Joseph Freeman Papers*, Hoover Institution Archives, Stanford University, Palo Alto, CA.). Vidali, nel frattempo, aveva una figlia da Paulina Hafkina (Barckhausen, pp. 232 e 248). Nel 1948 Modotti e Vitali lavoravano entrambi al quartier generale del MOPR ed erano una coppia riconosciuta. (Castano, "Mosca", 1932, p. 24).

(7) *Tina Modotti*, Mexico, 1942. In spagnolo.

(8) Due eccezioni sono: *Modernidad y Modernización en el Arte Mexicano: 1920-1960* dove le foto di Modotti vengono implicitamente connesse con il Movimento Estridentista, essendo pubblicate insieme a produzioni di questo, e Blas Galindo, che considera Modotti un'artista "portata fuori"

dagli Estridentistas.

(9) Nei tardi anni Quaranta Dee Knapp, che lavorava nel Dipartimento di Fotografia del Museum of Modern Art di New York, abbandonò la sua ricerca su Modotti dopo essere stata avvertita che il contenuto politico di tale lavoro avrebbe inevitabilmente attratto l'attenzione, nel clima anticomunista del periodo. La paura indotta dal Maccartismo continuava. Delle 34 preziose fotografie che si trovano al MoMa, NY, 28 vennero depositate sul banco d'ingresso da mano anonima nei tardi anni Cinquanta e furono visionabili solo sei anni più tardi. (Dee Knapp, intervista con l'autrice, New York, 23 settembre 1988 e 15 marzo 1993; archivio artistico di Tina Modotti, Photography Department, Museum of Modern Art, New York; archivio personale dell'autrice; conversazione con Grace Mayer, febbraio 1990). Un secondo tentativo di recuperare Modotti venne fatto nel 1966 da David Vestel nel suo articolo "La traiettoria di Tina".

(10) Kahlo e Diego Rivera più tardi denunciarono Trotski, come appare chiaro dal diario di Kahlo. Vedi, *Diario di Frida Kahlo: un autoritratto intimo*, passim.

(11) Cfr. Moldering e le intuitive recensioni al libro di D'Attilio nelle quali egli abilmente delinea le complesse e sottili istanze intorno a Vidali.

(12) Sono due esempi il best seller di Elena Poniatowska *Tinisima* e il libro di poesie di Margaret Gibson, *Memories of the Future: The Daybooks of Tina Modotti* (Memorie del futuro: i diari di Tina Modotti).

(13) Carol Zemel, "Sorrowing Women, Rescuing Men: Van Gogh's Images of Women and Family" (Donne in pena, uomini salvatori: immagini di famiglia e di donne in Van Gogh) *Art History*, 10 Settembre 1987, 351.

Il silenzio della Valle della Luna

di Julia Varley

La Guerra del Golfo era appena scoppiata, quando mi trovavo in tournée in Cile per presentare lo spettacolo *Il Castello di Holstebro*. Approfittando di alcuni giorni liberi ho viaggiato con un amico al nord del paese, perché volevo vedere il deserto di Atacama. È un deserto in gran parte di sale. Onde di bianco, colorate da polvere. Sono arrivata in aereo ad Iquique e ho noleggiato una macchina. La prima fermata è stata ad un villaggio abbandonato di minatori. Camminando lungo le strade deserte mi sono trovata di fronte ad un immenso teatro in legno, pieno di sedie e vuoto di persone. I pavimenti scricchiolavano, le porte non si chiudevano, il cielo appariva attraverso il soffitto e il vento fischiava da un lato all'altro del palco. Il posto dava i brividi. Potevo immaginarmi spettacoli e spettatori che erano spariti ad un tratto, senza lasciare tracce né ricordi, solo questo spazio abbandonato. Poi, partendo per raggiungere le montagne, guidando fra sabbia e mulinelli di vento, ho notato gli immensi disegni geometrici ancora visibili sulle colline, lasciati dagli antichi abitanti. Segni lasciati per quelli che arrivavano dallo spazio? Segni per orientarsi? Segni come scrittura? Messaggi speciali che non siamo in grado di decifrare.

La macchina dovette arrampicarsi fino ai 3.000 metri ed il carburatore non ne era felice. La mancanza di ossigeno aveva come conseguenza un avvicinarsi ad Atacama a salti e sbuffi. Un furgone con gli stessi problemi aveva rinunciato a continuare, così abbiamo raccolto per strada quattro uomini rendendo ancora più lenta la nostra scalata.

A San Pedro de Atacama ho visitato il museo. Lì ho visto mummie che erano state sepolte in vasi di terracotta, arrotolate in posizione fetale, le donne coperte da teli elaboratamente ricamati, ed ho scoperti i *quipu*: corde appese con minuscoli nodi in diversi punti, composte da fili di diverse consistenze e colori, che si univano e si separavano, corde lunghe, corte, alcune

grosse, altre sottili. I nodi erano svariati come quelli da marinaio, nodi attorno a nodi, semplici e complicati. Un testo spiegava che questi *quipu* erano come libri o computer dell'antichità: immagazzinavano informazioni. Ogni nodo aveva un significato che dipendeva dalla posizione, dal numero di fili intrecciati, dalla forma. Erano belli ed affascinanti da guardare.

Mi stavo imbattendo in immagini concrete di come l'essere umano tramanda l'esperienza: il teatro vuoto, i disegni nella sabbia, le mummie, i *quipu*. fuori ero circondata da sale. L'orizzonte era un lago infinito di bianco solido su cui camminavano fenicotteri rosa. Poi sono arrivata alla Valle della Luna. Per la prima volta ho fatto esperienza di vero silenzio. Ho lavorato per anni sul tema del silenzio e mi sono allenata ad ascoltarlo, ma mai prima avevo sentito un tale silenzio. Niente si muoveva, niente viveva, niente cresceva, anche il cielo sembrava fermo. Solo rocce, sassi, sabbia. Solo marrone, giallo, grigio, oro, rosso, nero. Nessuna pianta, nessun animale, né verde, né cactus, né formiche, né persone. Un segnale che diceva "*Valle de la Luna*", la macchina noleggiata, il mio amico ed io: sapevo che ero ancora su questa terra. Ma, quando guardavo attorno, tutto il resto era aride e mute montagne e valli. Mi sono arrampicata su un colle, lentamente perché l'aria era sottile, per vedere un paesaggio di ancora più sabbia e sassi. Ho camminato con attenzione lungo una cresta, dove il mio amico non osava venire, per guardare sotto di me i cristalli dorati, la polvere scura, gli squarci, le vette, il movimento piatto e curvo delle rocce. Con timore respiravo l'enorme vista di silenzio e, come per magia, ne potevo percepire la vita nascosta, lenta, duratura, antica e possente. Più in là nel tempo ho visitato in Brasile un "*terreiro*", la casa sacra dove viene praticata la religione Candomblè. Lì ho visto sassi piantati nella terra. I sassi erano scelti da ogni membro iniziato e indicavano il "fondamento" della loro religione. Questi sassi crescono. È vero, crescono. Si ingrandiscono e spuntano dalla terra dove sono stati seminati anni prima. Mentre ero ancora in Brasile, ho letto un libro sulla fisica moderna e da questo ho imparato che tutta la materia è viva, che tutto è fatto di cellule, atomi e particelle che interagiscono, cambiano e si trasformano in continuazione. Solo che in quello che chiamiamo materia inorganica il tempo di reazione è più lento per cui in gran parte la trasformazione non viene notata. Anche concepire l'idea di questa realtà è difficile. Ho potuto così poi prendere in giro una vegetariana mentre mangiava le sue carote ricordandole che anche il suo cibo stava sentendo il dolore di essere tagliuzzato, mentre lei non era in grado di sentirne il lamento estremamente rallentato.

Sapere che i sassi possono crescere e che sono vivi ha improvvisamente cambiato per me il silenzio della Valle della Luna. È diventato pieno di voci e suoni, di musiche e canti. Le rocce e

la sabbia divennero esseri pieni di segreti. L'immensità della natura che mi aveva circondato divenne un orizzonte impressionante di saggezza contenuta. Un potenziale di vita era nell'immobilità. E ricordando quel silenzio ho pensato all'essere interiore dell'attore, al segreto che non è rivelato, alla vita che lo spettatore percepisce, ma che l'attore non esibisce né mette in mostra. Poi ho pensato al silenzio delle donne nella storia del teatro.

Quando ho chiesto ad Eugenio Barba perché le donne sono assenti nella storia della teoria del teatro, mi ha risposto: perché non hanno scritto. Quando ho ricordato le autobiografie e lettere di molte attrici, la sua risposta è cambiata: perché non hanno fatto teoria, non hanno trasformato la loro esperienza in riflessioni, consigli e visioni che diventano riferimento per le generazioni future in teatro. All'interno de *The Magdalena Project* siamo alla ricerca di nuove parole; abbiamo insistito sulla documentazione ed abbiamo cercato di confrontare il paradosso del registrare teatro, del fissare in testi relazioni vive e mutevoli; abbiamo voluto capire la direzione del nostro lavoro al di là dei cammini che l'intuizione ci ha fatto prendere; abbiamo un desiderio di riflettere ed imparare.

Ma non siamo soddisfatte dei modi che abbiamo a disposizione per poterlo fare. Quando Jill Greenhalgh ha richiesto proposte che fossero una sfida per il Festival Magdalena del 1994, ho pensato che quello che avevo sempre cercato di evitare nelle passate occasioni era di presentare pubblicamente l'esperienza solo attraverso le parole, di dar adito a discussioni, di essere "teorica". Questo è ciò che proponevo di fare ora e assieme abbiamo creato le condizioni all'interno del Festival perché potesse avvenire. Volendo sentire voci nuove all'interno de *The Magdalena Project* e ricordando come tutte abbiamo cominciato con difficoltà ed entusiasmi simili, abbiamo organizzato una sezione del programma intitolata "*Conferenze e dibatter* dove diverse donne che erano al Festival avrebbero parlato dei loro inizi nel teatro. Lo "*Spazio Aperto*", un tempo libero di due ore ogni pomeriggio, doveva raccogliere temi emergenti, creando ponti fra quello che gli spettacoli presentavano e i bisogni espressi dalle partecipanti. Il discorso di apertura di Susan Bassnett e altri interventi dovevano stimolare e provocare la discussione e la riflessione. Nelle mattinate, durante gli orari dei laboratori, ho raccolto un piccolo gruppo per lavorare sulla "teoria".

Volevo prima di tutto capire che significato aveva per noi questa parola "teoria", poi quali processi potevamo inventare per arricchire la nostra pratica con un approccio intellettuale.

Avevo due punti di partenza. Il primo era che una teoria che si adatta al nostro modo di

pensare e di fare esperienza come donne dovrebbe risultare da una "intelligenza" che non è solo concettuale, ma anche intuitiva, una "intelligenza" che viene dal corpo-mente unito, che include la multiforme e contraddittoria informazione delle azioni invece dell'informazione unilaterale di un pensiero. La seconda era che una teoria potrebbe corrispondere a un tipo di saggezza collettiva, una sintesi di più esperienze che diventano riferimento comune per diversi individui. La prima mattina abbiamo cominciato con una improvvisazione scritta dal titolo: "Parole delle donne in teatro". Poi sono seguite una serie di improvvisazioni, fisiche restando sedute, raccontando quello che vedevamo, dando titoli, improvvisando sui verbi delle improvvisazioni scritte o fisiche, componendo con parole e immagini dal lavoro del gruppo. Sentivo che stavo imparando qualcosa. Sentivo chiaramente che le improvvisazioni fisiche informavano e ampliavano la mia visione e i miei pensieri. Quando dovemmo narrare un episodio dalle nostre vite che aveva a che fare con il tema che affrontavamo, ho pensato al mio viaggio alla Valle della Luna e l'ho raccontato. Tutte le storie, che variavano da un cimitero cinese a Cuba a una produzione estiva de *"The Sound of Music"*, erano affascinanti da ascoltare. Durante il processo la mia storia è cambiata ed è diventata: "Il silenzio è pieno di possibilità, è una sorgente di conoscenza trattenuta. In questo spazio senza restrizioni tutto potrebbe essere detto e scritto, ma non ce n'è bisogno. Il silenzio dice di più. Alcuni vedono un arcobaleno nel colore bianco e sanno che cosa è detto. Altri non lo vedono. Nelle fotografie, nei ricordi, nell'immaginazione, nei sogni, nei bambini, nel cibo, nella terra e nel cielo sono quelle parole silenziose. Un linguaggio che non ha bisogno di essere parlato, ma allora come possiamo scriverlo?"

Quando più tardi abbiamo cercato di unire tutte le storie, mischiando le nostre associazioni personali e i nostri pensieri, la sintesi è diventata confusa. Nelle tre mattinate potevamo solo arrivare a una sensazione di comprensione e a una immagine di quello che è possibile, cercando di costruire un ponte teorico che andasse verso e partisse dalla nostra esperienza in teatro.

Ma, come donne, siamo realmente interessate a tutte queste operazioni? Guardando indietro e chiedendomi perché Eleonora Duse non ha scritto come lo ha fatto Stanislavski, perché Elizabeth Hauptman non aveva gli stessi bisogni di riconoscimento di Brecht, perché Ariane Mnouchkine è conosciuta per i suoi spettacoli e Grotowski per aver creato storia del teatro, mi accorgo che come donne ci concentriamo normalmente su valori diversi. Le nostre vite sono piene degli uomini e delle donne che amiamo, delle famiglie che creiamo, delle pièces, dei ruoli, dei personaggi, degli spettacoli con cui viviamo, dei nidi e dei giardini che ci circondano. Siamo

prese dal presente, dal passato e futuro che appartengono da vicino ad ognuna di noi. Generalmente non pensiamo attraverso categorie e sistemi, attraverso astrazioni e teorie. Le nostre ambizioni hanno più a che vedere con storie personali che con una idea di "Storia". Ciò nonostante sogniamo di cambiare il mondo, di abolire la guerra, di avere modelli femminili. Cerchiamo l'Antica Dea, leggiamo autobiografie cercando di imparare, abbiamo opinioni infiammate e grandi intuizioni, ma non sembriamo interessate a creare teorie per il teatro. Non è solo la normale sfiducia di chi fa pratica nei confronti di quei professori, critici e studiosi che analizzano e sistematizzano le produzioni teatrali e il lavoro degli attori e dei registri, è la mancanza di un linguaggio di donne con cui poter produrre teorie. Non siamo interessate a trovare una teoria generale e onnipotente per il teatro. Ma forse la nostra illusione è di arricchire quelle teorie che esistono, sia come analisi e osservazione del prodotto che come consigli e visioni per il processo, con l'ordine caotico del nostro fare teatro. Forse sogniamo di aprire nuovi orizzonti con altre teorie che sono un atto creativo in sé, aderenti ai nostri valori, alla nostra realtà e che ne contengano le contraddizioni.

Se la teoria normalmente rende estraneo e distante quello che è conosciuto attraverso premesse e postulati, allora per noi la questione è di come rendere familiare e vicino quello che non conosciamo attraverso domande e dubbi.

Raquel Canio, drammaturga e consigliere letteraria cubana, riconobbe nelle nostre discussioni sulla teoria delle donne in teatro alcuni dei problemi della letteratura latinoamericana: spesso questa prosa e poesia non sembra adattarsi ai sistemi e ai criteri esistenti, con il risultato che non è accettato come forma di identità autonoma. È riconosciuto solo il genio di certi autori individuali. Questa apparente inconsistenza sorge dalle domande fondamentali che si pongono alcuni di questi scrittori: cosa dovrebbe essere una letteratura latinoamericana? qual è la nostra identità?

Durante una delle riunioni mattutine del Festival, Stella Chiweshe dal Zimbabwe disse che donne cantando assieme salveranno il mondo. Ci piaceva l'immagine e ci attraeva il sogno. La potevamo seguire, ma la più parte di noi aveva la sensazione che Stella venisse da un altro pianeta. Le sue espressioni non si adattavano ai sistemi riconosciuti di comportamento e ai nostri modi di pensare. Il fatto che Stella non organizza, documenta, fissa come siamo abituati, significa che non lo fa affatto?

Il fatto che le donne non hanno prodotto teoria del teatro all'interno dei sistemi esistenti

significa che come donne non abbiamo capitalizzato e trasmesso esperienza? che non abbiamo dato una forma concettuale a quello che conosciamo? Forse lo abbiamo fatto, ma non è riconosciuto, e nemmeno noi riusciamo a riconoscerlo.

Per cui, ancora una volta, la questione è come costruire i nostri sistemi non sistematici, la nostra bianca teoria arcobaleno, i nostri libri Valle della Luna, i nostri ricordi, le nostre rivoluzioni in teatro con corde di parole annodate che non dovrebbero mai diventare solo terminologia.

Quando ho chiesto che lavori teorici avremmo suggerito ad una giovane che cominciava in teatro le risposte erano divise in due correnti principali: teoria femminista applicata al teatro (Peggy Phelan, Lizbeth Goodman, Gayle Austin, Gillian Hannah) e maestri di teatro (Stanislavski, Artaud, Zeami, Grotowski, Brecht, Fo). Le studiose britanniche e nordamericane suggerirono per lo più i libri femministi, le europee e latinoamericane impegnate praticamente nel teatro suggerirono i maestri. Ovviamente i due gruppi si riferivano a quello che avevano trovato utile nel loro lavoro.

Quando ho chiesto come ognuna di noi definiva "teoria", queste furono alcune delle risposte: ciò che organizza e sistematizza quello che la pratica dà, e che fornisce alla pratica uno strumento di lavoro; un attrezzo che ci permette di usare la pratica con più rigore e di servirla; ciò che ci permette di creare una distanza da cui esaminare quello che è diretto, personale, sperimentale; ciò che è un mezzo per concettualizzare l'esperienza in modo tale che possa essere comunicata e che ci aiuta a creare connessioni, ciò che alimenta a sua volta la pratica; teoria come termine deriva originalmente da "teatro" nel modo in cui si faceva nella Grecia antica, quando teatro era un mezzo per commentare l'azione sociale. Allora la teoria è un'azione astratta?

Queste definizioni mi hanno spinto a leggere quello che dicono i dizionari: "dal greco contemplare, meditare, assistere a una rappresentazione; principi generali di un'arte o scienza (in contrasto con la pratica); supposizione ragionata per spiegare fatti o eventi, formulazione sistematica di principi filosofici o scientifici; un insieme di ipotesi che intendono spiegare un certo fenomeno; parte di una scienza che si occupa dell'elaborazione concettuale e non della applicazione pratica; coordinazione e interpretazione di fatti, basate su di essi e contenendoli; contrario: pratica". Di nuovo mi sono chiesta se noi come donne siamo interessate a fare teorie a partire da e per il nostro lavoro in teatro. Ma, senza teorie, potremo realizzare i nostri sogni?

saremo sentite quando non siamo più vive? Potremo suggerire il nome di una donna di teatro a una giovane che vuole imparare?

Nel teatro, dove un'azione dovrebbe sempre contenere il suo aspetto complementare, l'"intelligenza" particolare di chi fa teatro dovrebbe essere capace di contenere gli opposti della teoria e della pratica in un'azione poetica che diventa storia, descrivendo e analizzando diversamente, come conseguenza in un modo differente di percepire. Una volta fatti i nodi, dobbiamo imparare a trasmettere la loro intricata e densa informazione.

Durante il festival molti spettacoli si riferivano a figure mitiche dell'antica Grecia, come se le donne cercassero di capire e raccontare le loro ossessioni attraverso quei personaggi generalmente conosciuti. Mentre guardavo gli spettacoli cominciai a pensare ai miti come una saggezza collettiva che sintetizza le esperienze attraverso una storia. Cominciai a vedere la creazione di un mito come il nostro modo di produrre una teoria. Volevo sentire nuovi nomi assieme a Cassandre e Medee. Volevo vedere nuove, ma sempre identificabili, figure mitiche. L'atto creativo sarebbe allora dar forma a una storia che dovrebbe diventare mito e teoria. Un mito è necessariamente antico? In questo articolo ho fatto riferimento a donne con nome e cognome e a uomini col solo cognome, perché? Perché gli uomini sono diventati un mito? Quando e perché una persona acquisisce un valore mitico? Si può creare un mito? Siamo in grado di raccontare una storia che diventerà un mito? *The Magdalena Project* e il festival del settembre 1994 hanno creato dei miti? I miei pensieri progrediscono ancora come domande che non generano le proprie risposte. Mi ritrovo in continuazione a scrivere frasi simili e non sono in grado di offrire una base concettuale su cui progredire. Devo tornare a quello che *io ricordo*. Questo sarà mai quello che è *ricordato*, potrebbe diventare un *mito Magdalena*?

Ricordo che durante il Festival le latinoamericane emotive che parlavano solo spagnolo scambiavano idee con le ironiche neozelandesi che parlavano inglese, ma che preferivano i maori. Il gruppo di teatro Dah della Belgrado serba fece stretta amicizia con l'attrice da Zagabria che ci raccontò della guerra di Croazia. La mattina quando Liz Hughes Jones cantò la canzone del suo primo e ultimo spettacolo per poter ricominciare, fu la stessa mattina quando Stella Chiweshe ebbe la visione che le donne salverebbero il mondo cantando. Flora Lauten mentre rivelava della sua prima apparizione teatrale nel ventre della madre, di come aveva scoperto la sua voce gridando nel bus per fermarlo e del suo competere per diventare Miss Cuba, scoprì che fra le donne sono possibili situazioni non competitive e solidarietà. Patricia

Ariza presentò il lavoro di teatro con i bambini che vivono per strada a Bogotà e questa attività all'interno di una realtà terribile e pericolosa sembrava già un miracolo in sé. Teresa Rai li prima urlò facendo una forte dichiarazione politica, per permettersi alla fine di essere dolce e vulnerabile. Le giovani attrici e registe si alzarono per spiegare chiaramente le loro ambizioni e i loro problemi con una invidiabile sicurezza poi riflessa negli spettacoli. All'interno del mio limitato orizzonte personale ricordo che gli spettacoli erano buoni, che le traduzioni funzionavano, che Jill riuscì ad allattare la sua neonata, che Pete cucinò cibo buono. Ricordo Leo Sykes che si chiedeva cos'è il teatro e Gisela Cremer furiosa che voleva parlare a proposito dello spettacolo "*The Balkan Express*", Mai Vu che si sentiva isolata, Sue Palmer stanca di essere una nuova venuta e che il suo spettacolo non fosse visto. Il problema dei pagamenti differenziati e di quello che poteva essere compreso sotto il titolo di "*showcase*". Lo *Spazio Aperto* che era troppo meditativo e introspettivo, Brigitte Cirila che non aveva la possibilità di preparare il concerto in uno spazio adatto, il tempo che mancava per i dibattiti, il posto che non c'era per ballare dopo gli spettacoli. Ore di nastri sonori furono registrati come documentazione mentre scrivevamo o improvvisavamo durante il "laboratorio della teoria". I momenti magici vivevano accanto a problemi normali e scontenti. Il Festival era pieno di lingue, pregiudizi, facce, opinioni, bisogni, aspettative, storie, colori, continenti e gusti diversi. Il più grande risultato - quello che dovrebbe essere ricordato - è che la comunicazione, fra tutte queste differenze, fu possibile.

Se una storia dovesse essere raccontata o se una persona-personaggio dovesse essere creata che potrebbe diventare un mito per il Festival la chiamerei *Diversità*. Sarebbe una persona capace di comunicare al di là dei termini e con le parole, con sorrisi e lacrime, con rabbia e gioia, con passione e calma, con un comportamento forte e dolce. Sarebbe una persona in cui la familiarità della pratica e la distanza dei concetti, la necessità del processo e l'insicurezza del risultato, si sciolgono in uno e il cui discorso muto è udibile. Raccoglierebbe un sasso della Valle della Luna e le sue mani sarebbero piene di fiori. Il suo orizzonte sarebbe lo spazio illimitato sotto l'arcobaleno bianco dove la storia e il mito, il ricordo personale e la saggezza collettiva diventano la teoria su cui sogniamo. I suoi segreti apparterrebbero ad ognuna di noi. Il suo silenzio sarebbe un canto che fluisce senza fine.

(*Holstebro, gennaio 1995*).

PROSCENIO

Strade che si incrociano

"Magdalena '94". International Gathering of Woman in Contemporary Theatre: Cardiff

1994

di Elena Marino

Settembre 1994. Per dieci giorni a Cardiff presso il Chapter, il centro che ha ospitato "Magdalena '94", abbiamo vissuto insieme, moltissime donne, dalla mattina alla sera. Qualunque cosa di bello ci fosse da vedere nei dintorni, circolava l'implicita sensazione che al Chapter avvenisse qualcosa di così prezioso che fosse assolutamente necessario non perderne neppure un minuto. Gli istanti del teatro non accadono mai allo stesso modo una seconda volta. Come gli incontri, come quando le strade si incrociano, come quando camminando si cambia improvvisamente direzione e pensiero: questione di istanti. "Magdalena '94" non è un festival internazionale di teatro femminile, piuttosto un festival internazionale di donne che fanno teatro: è diverso. La storia del Magdalena Project è già stata raccontata sulle pagine di questa rivista, diversi articoli di Julia Varley hanno fermato riflessioni e sensazioni sui presupposti professionali ed emotivi di questo esperimento al femminile, sulla necessaria "stanza tutta per sé" delle donne di teatro. Le righe che seguono vogliono essere piuttosto il resoconto d'un viaggio: far vedere a chi non c'era i paesaggi che abbiamo visto, non solo, anche la polvere delle strade che è rimasta sulle nostre scarpe. L'introduzione di Susan Bassnett, dal titolo "Building bridges across time", ha chiarito subito i termini del problema, e per me ha tracciato un filo rosso da seguire attraverso il labirinto delle tantissime sollecitazioni del festival. Il tema della necessità di documentare, di dare memoria all'evento teatrale, il problema di dover passare anche attraverso le parole: attori che usano, che devono usare le parole per raccontare ciò che invece appartiene alla sfera dell'azione, del corpo, al margine d'ombra e di silenzio di ciò che semplicemente "accade". "Una situazione con risvolti imprevedibili...", la definisce Susan Bassnett. Premetto il mio particolare interesse, da sempre, per la presenza della parola

all'interno dell'universo teatrale... ammetto che questo inevitabilmente renderà poco obiettivi gli scorci e i tagli delle mie inquadrature.

Subito dopo l'introduzione è stata presentata la performance di Siàn Thomas, *Medeamaterial*, testo di Heiner Müller. Lo spazio vuoto, appena un pianoforte su cui suonare ossessivamente l'ombra delle parole, poi il corpo che attraversa lo spazio, la voce che attraversa il testo tutto d'un fiato, per arrivare alla fine di quelle frasi già stabilite, già incise su tavole di marmo da un drammaturgo, come se percorrere un testo sia percorrere un destino segnato.

A pranzo e a cena ci ritrovavamo tutte insieme sotto un grande tendone che ricordava quello d'un circo, ma qui lo spettacolo consisteva nell'atto più quotidiano: mangiare, cibarsi. Il terreno pieno di buche era coperto da tappeti, con i nostri vassoi in mano dovevamo fare bene attenzione a dove mettevamo i piedi ed era quasi impossibile non rischiare almeno una volta di cadere,...ci si guardava attorno, si cercava un posto dove andare a sedersi, dove celebrare il rito del simposio con chi si conosceva già o con chi non si conosceva ancora, come se intorno, nella confusione del momento, da qualche parte fosse in attesa la conversazione che avrebbe aperto nuove idee, nuovi orizzonti, o forse avrebbe chiarito crudelmente vecchie insoddisfazioni sul nostro essere nel teatro, sul nostro essere lì quel giorno, sul nostro cercare una strada del cuore. Inciampare in un dubbio può far bene.

Ho parlato a lungo, seduta a uno dei tavolini del bar, con Antonia Fernandez del teatro Buendia di Cuba. La sua performance, *Safo*, dal racconto di Marguerite Yourcenar contenuto in *Fuochi*, era stata un'esplosione di energia fisica. Mi interessava avere un altro esempio di come si attraversa un racconto per arrivare al corpo, come si lavora con un testo non teatrale per arrivare alle immagini, alla risolutezza delle azioni. Mi ha spiegato a lungo, con entusiasmo e pazienza, le varie fasi del processo di lavoro. Si parte da una frase, da un pensiero, da un sentimento, dal nocciolo d'una fiaba, per esempio la Bella Addormentata, si prosegue improvvisando su qualcosa a cui ci guida un oggetto, un vestito, un paio di scarpe: si può arrivare ad essere una cantante. In seguito è come avventurarsi in un bosco magico, sarà impossibile sottrarsi agli incontri decisivi: un testo viene a visitarci, un'epoca inizia ad affascinarci, altre vite, altre storie, altre atmosfere si impossessano di noi. Il viaggio l'aveva condotta dalla scrittura della Yourcenar alla Cuba degli anni Quaranta e Cinquanta, dalla realtà umbratile del racconto fino all'irreale concretezza d'un passato riconquistato attraverso ricordi, ritagli di giornale, vecchi dischi, album di fotografie. Ecco, mi si chiarisce tutto: un

testo in fondo dovrebbe essere solo un luogo di possibilità, un incrocio di strade, un punto al quale si giunge provenendo da uno spazio tridimensionale, fatto di profumi di immagini di cose che non si possono 'dire' a parole, e un punto dal quale si riparte per giungere in un altro spazio tridimensionale, fatto ancora una volta di profumi immagini cose che non si possono 'dire' a parole. Un testo talvolta assente, un paesaggio da attraversare, che ci sia prima e ci sia dopo, non durante lo spettacolo. L'esatto contrario del concetto di 'testo teatrale'. Capacità delle parole di custodire un mondo vivo di immagini talvolta sacrificandosi in quanto parole pronunciate, presenti, previste da qualcuno. Ma forse era la loro originaria funzione: stare dietro le immagini come piccoli fuochi che creano grandi ombre. Penso a una cosa sentita dire da Julia Varley qualche tempo fa, cioè che le parole sono lineari, piatte, mentre l'azione è complessa, connessione simultanea di più piani: forse l'obiezione giusta era che il *discorso* è lineare, piatto, è vero, soprattutto per gli schemi logici che ci sono stati imposti e che non corrispondono a una legge naturale ma a una vicenda culturale; la *parola* come immagine, come deposito di possibile memoria, le *parole* come suggestione (poesia?) e soprattutto il racconto come dimensione in cui penetrare possono invece essere profumo, spazio, paesaggio. Per questo incrociano la propria strada con quella del teatro inteso come corpo, energia, tempo dilatato, visione. Le parole in questo festival sono state evocate fin dall'inizio, eluse talvolta, a malincuore o con sgomento dichiarate necessarie, invocate da più parti, fino all'articolo comparso sul newsletter "The Magdalena" (n. 15) di novembre, in cui Julia ricorda tutta l'ansia di raccontarsi da parte delle partecipanti al festival, la ricerca di tutte le parole che legano e che spiegano, e ammette di essere arrivata a pensare, con sorpresa per se stessa, che forse il prossimo "Magdalena" potrebbe essere anche senza performances. Fino all'articolo della giovane regista Leo Sykes, sullo stesso numero, che invoca la necessità di un forum critico, di un dialogo pedagogico, di maggiore possibilità di dibattito, di maggiore possibilità di parola, perché il solo guardare, il solo far vedere il proprio lavoro all'interno di un contesto come questo festival diventa pericoloso, si rischia di non avere più criteri per salvarsi dall'«indigestione» di performances, di reazioni emotive, di critiche o entusiasmi, di varietà stilistiche. Scrive Eugenio Barba a Grotowski: «solamente l'azione è viva, però solo la parola permane».

In "Magdalena '94" ho visto cercare non solo la parola che permane, ma anche quella effimera delle conversazioni: al fondo la medesima necessità viscerale di comunicare, di riflettere. Le donne che fanno teatro sono alla ricerca d'una comunicazione che pur travalicando gli schemi del pensiero logico sia altrettanto efficace, rigorosa, forte. D'una parola che sia canto, ma un

canto preciso, non velleitario. Serve a costruire spettacoli e a raccontare storie, a stringere amicizie e a discutere problemi tecnici, a elaborare nuove poetiche e a definire nuove figure di regista, di attrice, di donna. Serve a imparare e a trasmettere conoscenza. Serve a costruire una realtà diversa: ad avere gli strumenti per immaginarla, prima di tutto.

Forse la *Madame Bovary* di Flaubert è stata proprio un'eccellente vittima del linguaggio, dell'incapacità cioè di dominare le infelicità imposte attraverso i miti del discorso: i *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes insegnano molto al proposito. Con il suo "Madame Bovary Downtown" Anna Lica, dello Yorick Teatret, ha portato in scena la malsana inconsistenza dei sentimenti divenuti astratti, fantastici, vissuti senza agganci con la realtà. Allora compaiono una radio per tentare di sintonizzarsi con il mondo esterno, e un calice di vino per celebrare il vuoto, la disperazione di un femminile troppo ingenuo, per il quale sarà inevitabile scegliere il suicidio. In *Bitter Fruit*, altro spettacolo presentato dallo Yorick Teatret, Barthes Freud e Fassbinder erano ispiratori esplicitamente dichiarati di un universo amoroso nel quale lo 'stare assieme', per quanto sotterraneamente desiderato, è sempre comunque impossibile: l'io e il tu si sbilanciano in una danza nella quale desiderio di indipendenza e desiderio di rapporto non trovano un equilibrio, ma grottescamente stratonano le anime e i corpi in gesti eccessivi, irrisolti, impudichi, manieristici, squallidi. Mi domando se i testi 'maschili' di Barthes Freud e Fassbinder siano in parte responsabili dell'universo fallimentare nel quale l'amore pare costretto - cosa pensare del fatto che i due amanti, in *Bitter Fruit*, siano due donne? -. Mi domando se testi di riferimento 'femminili' avrebbero creato un universo differente, un destino alternativo. Burroughs è convinto che lo scrivere sia un'operazione magica, perché crea ciò che dice, inocula come un virus la realtà di ciò che descrive. Tale virus sicuramente arriva fino al teatro. Ci prova il mimo ad esorcizzare questo terribile potere della parola: il gruppo uruguayano "Grupo Teatromimo Insalubre" ha presentato un lavoro dal titolo "El lenguaje es un virus"... Ma parlare o essere parlati, prima o poi, è inevitabile. *Belly II*, dell'Alma Theatre, basato sulla poesia di Gertrude Stein "Lifting Belly", tentava di tornare al vuoto precedente il linguaggio per ricostruire, parola dopo parola, un universo di pochi essenziali oggetti, lo spazio rarefatto d'una rinnovata genesi dal verbo. Un'indagine molto interessante sui legami tra parola e immagine e su come la parola costruisca, dettaglio dopo dettaglio, il mondo.

Il Teatro la Mascara, di Cali (Colombia), una compagnia formata da sei donne, ha presentato un trittico sull'universo femminile: mi sono trovata ad osservare le reazioni del pubblico, a

misurare la distanza degli universi emotivi. Trovarsi fra donne non vuol dire trovarsi in patria, tutt'altro, parliamo ognuna linguaggi così diversi, e non solo perché proveniamo da paesi differenti. Mi sembra che al festival si siano trovati soprattutto di fronte l'uno all'altro due mondi: quello delle donne europee e quello delle donne sudamericane... cioè due temperamenti, due teatri. Ho visto lo stesso spettacolo in due sere consecutive, mi sono resa conto che una performance è tale anche perché coinvolge l'imprevedibile 'performance' ricettiva del pubblico: accoglienze positive o negative per uno spettacolo devono essere prese per quello che sono, cioè reazioni che variano a seconda dell'orizzonte d'attesa degli spettatori, il quale varia sia in base alla maggiore o minore comunanza culturale con quanto viene presentato, sia in base a imponderabili e contingenti aspettative individuali. Una sera ci si può entusiasmare, dopo aver visto precedentemente tre o quattro performance non proprio di nostro gradimento, la sera successiva rimanere delusi di fronte allo stesso spettacolo che ci era piaciuto. Insomma uno di quei pericoli, in questo tipo di festival, che Leo Sykes denunciava nel suo articolo.

La Mascara ha presentato *Bocas De Bolero*, *Luna Menguante* e *Emocionales*, quest'ultimo ispirato al testo della poetessa Ntozake Shange *For Coloured Girls Who have Considered Suicide*. Ntozake Shange rifiuta di essere definita 'drammaturga', così come rifiuta gli schemi formali della drammaturgia occidentale o 'bianca'. Mi sembra bello che si possa ritornare al termine che si usava originariamente in Grecia per indicare chi scriveva testi per il teatro: *poietés*, poeta, colui che fa. Anche Jolanta Krukowska, dell'Academia Ruchu, riflette sulla parola con la sua performance: *The Way of Little Red Riding Hood*, il sentiero che esiste tra ciò che si sente e ciò che viene espresso verbalmente. Jolanta scrive: "The truth of that which is sensed is not necessarily nurtured by its expression... Deep silence retains potential... speaking out also has value, but can become the ultimate value...".

Ancora ai tavolini del bar, ai lunghi tavoli sotto il tendone, sedute sulle scale o fuori, all'aperto, mentre il cielo di Cardiff era pieno di sole e di nuvole e di gabbiani, si discuteva di cosa funzionava e cosa no in quello che avevamo appena visto. Ho avuto un'altra lunga conversazione su come si può percorrere lo spazio che divide il testo dall'immagine, questa volta con l'attrice Teresa Telara. Aveva appena presentato *Altri tempi*: una Medea e una Cassandra che si raccontavano avvolgendosi su se stesse come un filo di memoria che non aiuta ad uscire dal labirinto, piuttosto ad affondarvi sempre più. Teresa mi raccontava la sua necessità di andare a ritrovare, come attrice, proprio la parola, il testo, quel margine creato da

qualcun altro che ti costringe non a scegliere la direzione, ma a studiare l'andatura. L'esperienza al CTR di Pontedera l'aveva spinta, esaurendosi» proprio in questa direzione e recentemente all'incontro con la drammaturga Raffaella Battaglini. Discutiamo di come il testo diriga l'attore e l'attore diriga l'attenzione degli spettatori: direzioni precise, andamento lineare, un percorso determinato che ha valore proprio per la materia 'tempo' che costringe ad attraversare, da un inizio ad una fine senza vie parallele, così come procede una linea di scrittura. Beau Coleman, regista canadese, si inserisce nella discussione, afferma il valore della pluralità di scorci, della molteplicità di percorsi percettivi possibili, della ricchezza d'un intreccio complesso di fili differenti. È affascinata dall'immagine in quanto pagina di scrittura che può essere letta da ogni verso. Si è chiarito allora per me un punto importante: come siano i due atteggiamenti, in fondo, predilezioni per due diverse dimensioni, il tempo e lo spazio; come la catena di parole sia flusso di tempo, l'energia dell'immagine richieda invece soprattutto spazializzazione del tempo e sincronismo percettivo: una sinestesia possibile, se si riuscisse a trovare il cuore arcaico della narrazione, del raccontare e, contemporaneamente, l'impatto vivificante della compresenza, dell'immagine attraversata.

Persephone, Bringer of Destruction, Promise of Resurrection, presentato dalla performer e artista visiva Gerd Christiansen, fa parte d'un progetto intitolato "*Inside the Image*". Appunto, c'è uno spessore dell'immagine che è pronto a diventare universo, spazio che si trasforma in tempo. Ho visto avanzare una Persefone rigida, e insieme disarticolata come un'enorme bambola appena emersa dai fumi d'un sogno millenario, trattenuta ai polsi da lunghi fili che la legavano al passato dal quale tentava di staccarsi: e questo era il fondale dello spazio scenico, ed era il mondo sotterraneo di Ades, ed era lo schema del mito, improvvisamente in movimento come una foto che per magia inizia ad animarsi. *The story of the Fallen Fiero*, interpretato da Guandoline Sagliocco con la regia di Gerd Christiansen, è stata un'altra piacevolissima sorpresa nella quale elaborazione del testo, regia, arte dell'attore e scenografia apparivano fusi con molta leggerezza di tocco ed eleganza. Il sottotitolo dello spettacolo recitava: "Greek Mythology as Storytelling Theater". Recuperare l'arte della narrazione.

Crow Station del gruppo Toad Lilies (Nuova Zelanda) si è rivelato forse il contraltare comico di *Bitter Fruit*: ancora una coppia di donne, ma questa volta due bizzarre donne-clowns, alle prese con il dilemma 'convivenza', racchiuse in un loro mondo costituito da demenziali riti di casalinghitudine. Uno spettacolo scoppiettante per alcune trovate divertentissime, talvolta oltre il limite del grottesco, uno scatenarsi intelligente e buffone di autoironia femminile.

Davanti a *Balkan Express* di The Company of Sirens (Canada), basato su testi di Slavenka Drakulic e composto come un lungo nudo racconto della guerra nella ex-Iugoslavia, mi sono chiesta quanto possa talvolta risultare indifesa la parola e ciò che sta dietro la parola nel teatro d'impegno politico. E insieme alla parola quanto possa risultare indifeso anche l'attore, che in questo caso era una donna incinta. Durante un dibattito Jadranka Andjelic, co-regista insieme a Dijana Milosovic del Dah Teatar di Belgrado, dopo aver parlato delle difficoltà del teatro nel loro paese, puntualizzava il punto di vista del loro gruppo: talvolta per fare politica si sceglie di non fare politica, per parlare della donna si sceglie di non parlare direttamente della donna, per difendere la libertà si sceglie di difendere la propria arte. Strategie differenti, che nascono in situazioni sociali e politiche differenti. In un universo più dichiaratamente visivo tre performances: *Risse (Fissures - Depictions relating to Frida Kahlo)* di Monika Schubert, regia di Cristina Castrillo; *Colora il cuore*, di Sandra Pasini e Antonella Diana; *Traces: All the hands That Have Touched Me*, di Simi Bloomfield and Fiona Seagrave. Nella prima, immagini a lungo meditate, fino a costituire uno spazio insieme mentale e dolorosamente fisico intorno all'evocazione dei dipinti di Frida Kahlo, proiettati sul corpo dell'attrice, costruiti e decostruiti come si trattasse di entrare e di uscire da un unico interminabile ardente istante di vita. Nella seconda, uno spazio scenico come una fantastica carta topografica, che viene costruita con pennelli e colori da una pittrice in scena, mentre si dipana la storia enigmatica degli ultimi minuti di vita d'un boia condannato a morte: un itinerario di parole che evocano senza dire, un'attrice che emana una sottile fascinazione anche nei minimi movimenti e intonazioni di voce. La terza performance è stata un paesaggio: polvere bianca, terra, limoni affondati nella terra e suggestioni suggerite, appena accennate, come per far ricordare qualcosa che ognuno si porta dentro, perfettamente indicibile, appena una sensazione, un minimo scoccare di gesti uno di seguito all'altro. Il viaggio attraverso questo festival è stato davvero molto più lungo di quanto sia possibile raccontare. Dai viaggi troppo lunghi si finisce spesso col mandare solo lettere troppo brevi, ci si arrende all'evidenza di non poter catturare tutto, soprattutto quando si tratta del fluire improvvisamente accelerato d'una vita: *Short Letters From a Long Voyage*, interpretato da Ingeborg Bak e diretto da Else Marie Laukvik dell'Odin Teatret, racconta la deriva esistenziale di una donna degli inizi del secolo, Ingeborg Stuckenberg, che inseguendo l'esigenza interiore di diventare scrittrice abbandona marito e figli per imbarcarsi su una nave diretta oltre oceano. In terra straniera incontrerà però solamente il proprio fallimento, la propria solitudine e il suicidio. Scrive Carol P Christ in *Diving Deep and surfacing*: "After a woman experiences the grounding of her quest in the powers of being, it is important for her to name

her experience into words. When one woman puts her experiences into words, another woman who has kept silent, afraid of what others will think, can find validation. And when the second woman says aloud, «Yes, that was my experience too», the first woman loses some of her fear". Probabilmente troppe parole di donne si sono consumate nella solitudine, nel buio dei cassette, in lettere spedite ad un destinatario che non poteva dire "sì, questa è stata anche la mia esperienza". Else Marie Laukvik ha parlato dell'esperienza della regia, o forse dell'esperienza di vivere saggiamente, scintillanti per la meraviglia di vivere e di creare. Mi sembra ancora di vederla: neppure un accenno di contengo da conferenziere, ma un vivace coinvolgente movimentato inno alla creatività più intima, generosa e impersonale. Partire dal punto zero, per costruire uno spettacolo, dal vuoto assoluto. Farsi strumento di qualcosa di più grande di se stessi. Andare ad attingere l'acqua speciale del pozzo dell'inconscio, accumulare più materiale del necessario e dopo, solo dopo, procedere all'eliminazione del superfluo. Eco i suoi suggerimenti, gli essenziali diamanti.

Sì, è vero, da questo festival sono tornata un po' frastornata, piuttosto confusa sul tipo di teatro che vorrei fare e che vorrei vedere. Ma mesi più tardi, leggendo l'articolo di Leo Sykes, ho messo meglio a fuoco il fatto che a me l'«indigestione» di questo festival è piaciuta tanto: quando le strade s'incrociano, quando i riferimenti si confondono, quando la parola rivendica l'immagine e l'immagine s'accorge di anelare alla parola, quando si incontrano persone, visioni, frasi che cambiano direzione ai nostri passi, che ci danno una nuova insicurezza, allora la confusione è caos, voragine aperta come una bocca che tenta di emettere un nuovo suono, iato nella vita personale e artistica, fecondo provare nausea, essere storditi, perdere la chiarezza dei riferimenti. Per questo motivo "Magdalena '94" mi è sembrato un viaggio da dover raccontare con molte tappe (impossibile tutte!), e che la vera importanza del festival sia stata proprio nel creare un incrocio di strade, uno di quei trivi dove è sacrosanto che appaia Ecate a generare terrore e rigenerazione. Nei trivi sorgevano le sue immagini, tre maschere di legno attaccate a un palo, una statua trimorfa con i tre visi rivolti nelle tre direzioni: quale direzione prenderà il Magdalena Project, e tutte le viaggiatrici che lo seguono, prima di ritrovarsi al prossimo incrocio?

Lettera aperta

A proposito del *Linguaggio della Dea*

di Renata Molinari

Cara Lea, ho seguito con molto interesse il tuo intervento all'interno del seminario il *Linguaggio della Dea* (Ravenna-Teatro Rosi - 1/5 maggio 1995) e l'ho riletto con attenzione moltiplicata, perché dal nostro incontro a Ravenna mi è sembrato si aprisse la strada per un reciproco contributo di sollecitazioni e svelamenti sulle caratteristiche della 'scrittura d'esperienza' femminile a teatro o meglio - per quanto mi riguarda - su una qualità, un respiro femminile propri della scrittura scenica tout court.

Attenzione moltiplicata anche perché nel momento stesso in cui riconoscevo e apprezzavo finalmente un contributo di valorizzazione dell'esperienza teatrale fuori dal gergo degli addetti ai lavori e delle strettoie della aneddotica della scena, mi è parso di cogliere nella tua analisi, pur così ricca e generosa, il permanere di alcuni pregiudizi di metodo nel proporre e affrontare esempi di scritture teatrali. Il rischio di questa ambiguità o pregiudizio metodologico non lo rimando a te, ma a una ancora insufficiente chiarezza e precisione nell'elaborare, dall'interno del teatro, una proposta di indagine e di linguaggio che renda limpido lo sguardo di ogni movimento da e verso la scena. A Ravenna, nell'ambito del *Linguaggio della Dea*, ho proposto l'ennesima tappa di un laboratorio di drammaturgia che vede protagoniste da anni un gruppo di attrici (quest'anno Paola Bigatto, Franca Graziano, Angela Malfitano, Ermanna Montanari, Elena Musti e - in parte - Silvia Ricciardelli). Un laboratorio di fatto 'al femminile', anche se fino ad ora non era questa la caratteristica sulla quale procedeva la nostra ricerca. Il tema di quest'anno - *Fili*, fra autobiografia e azione scenica - rafforzava di fatto un'indagine sull'identità d'arte e d'esperienza delle attrici e con Laura Mariani, che ha seguito e costruito con me l'intera settimana di lavoro, per la prima volta il gruppo si è aperto a una dichiarata e - va detto

- sofferta riflessione al femminile. L'innesto è stato delicato e in ogni caso indica la ricchezza e la difficoltà di un attraversamento dell'esperienza teatrale con strumenti e domande legati al sapere delle donne. Laura Mariani si è impegnata a rendere conto del nostro laboratorio sulle pagine di questa rivista: si tratterà di un percorso aperto alla riflessione comune, su temi che ci sono cari e su domande che penso possiamo condividere, nonostante le nostre differenze. In attesa di questo intervento e del dibattito che spero seguirà, vorrei però sottolineare alcune questioni sorte dall'incontro fra le nostre ricerche. Sono questioni poste in maniera schematica, un po' per necessità di tempo, un po' per scelta. Voglio riproporre dei corto circuiti, con la stessa immediatezza con cui si sono presentati a me nel corso dei nostri incontri.

Vedo il complesso delle scritture 'sul teatro' come un terreno minato. Il pericolo sta nella esigenza che porta a sedimentare 'oltre lo spettacolo', in forma di scrittura personale e diretta, le fasi del processo creativo che porta all'opera o che da questa ha origine. Di che cosa parla questa scrittura, quale è l'esperienza che in essa si fissa, è un eccesso o una mancanza rispetto alla costruzione scenica? O è semplicemente e dolorosamente un tentativo di dare risposta a domande che spostano costantemente l'attenzione sul tuo fare lontano dallo specifico del linguaggio espressivo da te scelto e praticato? Mi sembra che ci sia qui il pericolo di negare una scelta, in virtù di una presunta valorizzazione della motivazione colta in un indistinto territorio dell'esperienza. Il problema si fa particolarmente scottante quando la costruzione oggetto della scrittura è di fatto opera di interpretazione e non di creazione. In ogni caso la raccolta e la lettura di tanti scritti 'd'esperienza teatrale' è oltre modo delicata perché rischia di indurre nella scrittura stessa, che ha carattere di materia nel fare teatrale e non di espressione autonoma, vizi di un genere letterario in cui le aspettative della lettura si sovrappongono alla qualità efficace della propria presenza nell'azione. In questo circolo vizioso la qualità richiesta alla scrittura può finire col negare la natura dell'esperienza, a favore di una indistinta fusionalità di vissuti.

Il problema della scrittura e della parola teatrale merita una analisi approfondita che non può che partire dal rapporto creativo fra il *dire* e il *rappresentare*. Possiamo partire dall'ipotesi che il testo a teatro è la scrittura scenica: indubbiamente la formulazione è schematica, ma se non partiamo da questa constatazione, pur con i suoi limiti, finiamo col riproporre nelle nostre letture una dicotomia mortale fra parola e corpo. Non basta dire l'importanza del corpo e, nel corpo, della memoria nell'azione teatrale se corpo e memoria continuano ad essere visti come veicoli d'esperienza autonoma rispetto all'unità della azione scenica. Sulla scena ricordare è

un'attività che stabilisce relazioni e continuità fra *personaggio* e attrice, fra persone che agiscono e altre che guardano: il movimento nella rappresentazione è sempre movimento dentro lo sguardo di qualcuno, uno sguardo che restituisce l'esperienza oggettivandola. In questo movimento, la scrittura che cosa fissa, quali tracce dobbiamo cercare dentro i suoi segni? E non parliamo ancora del testo, ma della materia dell'azione e delle condizioni materiali della sua visibilità. Forse una maggiore prudenza nel differenziare le diverse fasi della scrittura teatrale aiuta a capire il lavoro e la presenza delle attrici dentro la rappresentazione.

Un'ultima osservazione riguarda il 'dilagare' delle dee. Mi astengo da riflessioni generali sul possibile significato simbolico di questo fenomeno. Ritorno al teatro. Non sarei così sicura che l'orizzonte mitico oggi prevalga sul minimalismo quotidiano. Molte attrici fondano il proprio lavoro o addirittura il proprio 'personaggio' (penso soprattutto alle attrici 'comiche') su una esasperata rappresentazione del quotidiano.

Nei casi analizzati nelle scritture su "Lapis" da te prese in considerazione, non bisogna dimenticare, ancora una volta, un dato materiale dell'esperienza. Molte attrici si trovano oggi a proporre propri spettacoli, prove autonome di teatro. Non so quanto questo risponda a vocazioni d'attrice o quanto invece a solitudine d'attrice. Sicuramente la scelta di figure che possano assumere nelle loro funzioni personaggi di differenti contesti storici e ambientali, è legata anche a un problema di contesto produttivo. Certo c'è un movimento che oscilla fra il bisogno di un modello alto e il rifugio nel quotidiano. Nel principio di individuazione che nella tua relazione indichi, con felice intuizione teatrale, come punto d'azione fra natura e storia, bisogna prevedere anche un quotidiano visto come filtro dell'esperienza, e col pericolo che l'individuazione sia in realtà il solo punto di emergenza fra fisiologia e cronaca, fra rassicurazione e mediazione.

Non si tratta, mi sembra evidente, di una questione teatrale, ma forse il teatro può aiutarci, a comprenderla.

Linee

di Maria Grazia Marzot

I muri, anche quelli interni, si possono mostrare. Sono assolutamente bianchi. Le linee dei muri sono quasi sempre dritte, solo qualche volta leggermente curve, quasi gonfie, come appesantite da un peso che sta al di là dei muri. Di solito si tengono dritti, ovverosia perpendicolari a un piano che in ogni caso è sempre relativo. Quando non sono perpendicolari, li si deve immaginare tali. Le linee curve non c'entrano; il più delle volte sono momenti di pura fantasia, per non dire follia, quando non sono determinate da situazioni geografiche eccezionali, nel qual caso il bisogno di verificare le proprie coordinate geografiche può interferire con una corretta lettura delle linee. Si dovrebbe comunque lasciare sempre un margine (interpretativo) per non interferire con l'andamento delle linee curve, qualunque sia la loro origine. L'ambiguità, o meglio la fluidità, è il loro forte (o se si preferisce il loro debole, che poi è la stessa cosa).

È il vuoto che è più difficile da mostrare.

Mi domando quanto si può scrivere sui muri. Pressoché all'infinito, che è quanto sono lunghi i muri. O forse si ritorna su se stessi, nel qual caso potrebbe essere utile una revisione dei muri, del loro contenuto, dell'intera faccenda. Una potrebbe provarcisi, a seguire una linea curva, chissà cosa ne uscirebbe. Tutto dipende naturalmente dalla natura di quella particolare linea curva: se fantastica, folle o di origine puramente geografica. Una ipotetica curva fantastica potrebbe essere il bandolo di una matassa - il filo di Arianna - che, una volta sbrogliata, potrebbe permettere di:

1. prendere visione del contenuto dei muri - denominato altrimenti vuoto;
2. uscire dalle cosiddette quattro mura ed avventurarsi all'aperto.

L'angoscia di affrontare il fuori può giocare brutti scherzi, per esempio mimetizzandosi da angoscia da vuoto interno (come: se la matassa imbrogliata fosse tutto quello che c'è?)

D'altro canto anche una curva folle potrebbe non essere molto più pericolosa. In definitiva sono le curve di natura geografica le più pericolose.

E così, seguendo una fantastica linea curva fuori dal foglio – che pareva pura follia e che in questo caso corrispondeva a una curva geografica – uscii all'aperto.

Dapprincipio il sole mi ha abbacinato - la luce danzava su tutte le cose e le rocce nere, ocra e bianche facevano da contrappunto. L'acqua riempiva tutti gli interstizi dolcissimamente - mi buttai a nuotare ed era il mare ma il blu era così profondo che nuotavo nel cielo e più nuotavo più mi sentivo felice e non andavo mai a fondo e il mio corpo nudo era luminoso nell'acqua e caldo nel sole.

Fuori la linea diritta dell'orizzonte s'ingarbuglia continuamente con quelle curve delle onde. Nello spazio e nel tempo assolutamente nuovi creati dalla loro danza, l'ombra del mio corpo disegna le lettere di un alfabeto sconosciuto.

La fine dei viaggi

di Paola Melchiori

Scriveva Lévi-Strauss nei *Tristi Tropici*: "Ora che le isole polinesiane, soffocate dal cemento armato, sono trasformate in portaerei pesantemente ancorate al fondo dei mari del sud, che l'intera Asia prende l'aspetto di una zona malaticcia, le bidonvilles rodono l'Africa, che l'aviazione commerciale e militare viola l'intatta foresta melanesiana prima ancora di distruggerne la verginità, come potrà la pretesa evasione dei viaggi riuscire ad altro che a manifestarci le forme più infelici della nostra esistenza storica? Questa grande civiltà occidentale, creatrice delle meraviglie di cui godiamo, non è certo riuscita a produrle senza contropartita. Come la sua opera più famosa, pilastro sopra il quale si elevano architetture di una complessità sconosciuta, l'ordine e l'armonia dell'occidente esigono l'eliminazione di una massa enorme di sottoprodotti malefici di cui la terra oggi è infetta. Ciò che per prima cosa ci mostrate, o viaggi, è la nostra sozzura gettata sul volto dell'umanità." (1)

Era il 1950. Oggi, delle isole Polinesiane dovremmo dire che sono soffocate non solo dal tutto sommato innocuo cemento ma soprattutto dai residui degli esperimenti nucleari, che molte isole si stanno spopolando per via delle morti e della paura delle nascite di bambini-mostri: quelli che nascono oggi, prodotto "della bomba", allo stato gelatinoso. La "mia" fine dei viaggi ha più a che vedere con questo che con quanto ho scritto anni fa sullo stesso tema in questa rivista.

Non ho smesso di viaggiare nè di cercare una specie di "casa" nei diversi paesaggi del mondo. Quando le cose vanno male è sempre il ritorno a un golfo, un fiordo, a una terra d'acqua reperita nel corso dei viaggi precedenti che si presenta alla mente come rifugio. Proprio come scrive Virginia Woolf: "il mio spirito ridotto in pezzi si reincolla a qualche percezione". (2)

Non ho neanche smesso di sentirmi sempre vagamente straniera là dove le persone, che più si connotano in relazione a loro appartenenze, sono più radicate. Mi sento sempre

particolarmente "a casa" in qualsiasi treno o aereo possibilmente di lungo percorso, o in aeroporto, dove l'umanità mi si presenta senza radici e origini, mescolata insieme nel suo andare non si sa bene dove. Spazio di sospensione, silenzio di ogni legge. So bene ormai le ragioni di storia personale che rendono questo "stato" così prezioso. Possibilità/illusione di riiniziare sempre daccapo, di lasciarsi alle spalle, di abbandonare: impossibilità di fermarsi troppo a lungo in fedeltà a un luogo, un solo progetto, una sola persona, ricerca di origine/radice/casa sempre proiettate nel futuro e nell'altrove.

Ma è come se le "componenti chimiche" della passione del viaggio si fossero separate.

Molte donne, un pianeta (3)

Cos'è un Caucus delle Donne? Da un po' di anni molte donne delle più svariate provenienze sociali, culturali, nazionali hanno creato un luogo che ha per me un sapore speciale. È un luogo nato più o meno attorno alla conferenza UN-CED di Rio de Janeiro nel 1992, che ha preso lì una sua visibilità ed espresso un proprio punto di vista. All'interno e attraverso una "tenda delle donne". Il Caucus, nome e formula organizzativa mutuato dalle Organizzazioni non governative, della cui dizione non sono riuscita a sapere l'esatto significato, che significa grossomodo riunione di rappresentanti di associazioni o minoranze, è nato per accompagnare, contrastare, modificare le Conferenze Internazionali delle Nazioni Unite, soprattutto quando esse hanno implicazioni più forti per le vite delle donne. E nato insieme ad altri movimenti della società civile per portare dentro le politiche dei governi le voci dei suoi "oggetti". È un luogo nato quindi con spirito moderato, oserei dire subalterno. All'inizio svolgeva principalmente una attività di "lobby" sui documenti ufficiali, che significa la proposizione di modifiche ai delegati ufficiali governativi, la pressione su di loro perché introducano emendamenti, mutamenti di "linguaggio", formulazioni capaci di aprire dei varchi a misure legislative o economiche.

Eppure...

Nel Caucus si fa di tutto, ci si incontra la mattina per organizzare la giornata e distribuire i compiti, ci si incontra per definire delle strategie, per dare delle informazioni, per pensare, organizzare, comunicare, con una strana divertente e piacevole assenza di gerarchia nelle cose da fare. Accanto allo strano senso di appartenenza al destino di una umanità che si deve governare senza distruggersi - sensazione che si prova anche durante le Conferenze ONU

"normali" e ufficiali, in cui la dimensione dei problemi contrasta stranamente con la piccolezza dei singoli che li devono risolvere -, è comparso questo luogo di donne, dove si discute alla pari di come organizzare un volantaggio e di che proposte fare sul problema del debito, di progetti alternativi all'economia vigente e di sopravvivenza: si discute di fondamenti e di politiche. Si respirano differenze abissali tra le partecipanti, insieme a un senso di strana comunanza, una sorta di rispetto dovuto alla possibilità stessa di quel luogo totalmente volontario, pieno di una volontà di ascolto di storie diversissime, di esistere, di comporre un senso. Il senso di appartenenza della pratica comune con altre donne si combina con lo spaesamento felice della molteplicità / varietà del mondo: appartenenza, spaesamento e senso di tessitura di un lavoro comune. Politica come composizione di un disegno.

Con un segno femminile indubitabile. Infatti la subalternità insita in questo luogo per nascita e compiti si accompagna a qualcosa che deborda e configura il Caucus non come luogo di organizzazione / contrattazione ma come luogo "spurio" in cui tuttavia la trasgressività dell'esperienza femminile di fronte alle forme della politica riesce ad esprimersi. Non voglio idealizzare questo luogo. E pieno di ambiguità. Eppure esprime quel "qualcosa di diverso delle donne" che apre nel plumbeo orizzonte della mimesi femminile dell'esistente quando si approda all'universo politico, un piccolo varco, un varco fatto di certezza della diversità e anche di diffidenza verso se stesse.

È forse solo questa particolare dimensione del viaggio tra mondi diversi rappresentati dalle facce delle donne che lo compongono che fa respirare ciò? La consapevolezza cioè delle differenze di universo che ci separano, unite al senso di appartenenza a un certa posizione nel mondo che è quella del genere femminile?

Non ho partecipato a Rio dove la "tenda - punto di vista " delle donne è nata, e che pare essere stato vissuto da tutte come il punto più creativo di questa esperienza. E al Cairo la gravidanza dello scontro simbolico tra autonomia delle donne e fondamentalismi ha invaso tutto il campo. Ma al Social Summit di Copenaghen, dove tutti i movimenti della società civile erano presenti si sentiva molto chiaramente la differenza del Caucus delle donne dalle sottigliezze e dalle litigiosità degli altri. Di primo acchito mi viene da dire che si respirava la preminenza di "valori" rispetto a "linee politiche" da definire, il senso di avere al fondo alcuni desideri guida. Radicati nel corpo, come l'ossessione della pace; come l'attenzione a meccanismi più profondi nella descrizione della realtà. Come una estraneità al mercato non inconsapevole della potenza

reale e immaginaria dei suoi meccanismi ma anche fatta della consapevolezza della loro miseria rispetto alle vite e la felicità - se si può ancora nominare questa parola - dei singoli.

Nel suo discorso ufficiale ai capi di Stato al Social Summit Bella Abzug, una ex parlamentare americana quasi ottantenne, infaticabile, presente a tutte le Conferenze sulla sua sedia a rotelle, con la sua incredibile energia, con i suoi incredibili cappelli viola, gialli e rossi su degli incredibili occhi ancora color indaco diceva:

"La nostra lotta riguarda la creazione di vite possibili e di sogni raggiungibili... Riguarda la creazione di famiglie senza violenza, e poi strade senza violenza, e poi frontiere senza violenza. In quest'ordine.

Vogliamo ridefinire la sicurezza, il significato del lavoro, del lavoro "produttivo". Vogliamo venga visto il lavoro che le donne fanno...

Sfidiamo la definizione di sviluppo come crescita.

Chiediamo che mutino le priorità dei budget degli Stati, che i fondi passino dalle armi ai vestiti, al cibo, alle case... Lavoriamo per costruire comunità, non solo mercati.

Dobbiamo avere l'audacia di ristrutturare le grandi organizzazioni che condizionano la nostra vita...

Al di là di tutto ognuno ha bisogno di un luogo.. Gli uccelli hanno gli alberi, i pesci hanno il mare, ma le donne e i bambini non hanno luogo sicuro. Abbiamo bisogno di una stanza tutta per noi, di 500 sterline. E di un giardino" (4).

Cose semplici, forse anche demagogiche, per certi versi. Ma è bene qualcuno ricordi le semplici cose irraggiungibili in epoca di grandi ricchezze e grandi tecnologie.

Permane, come sospesa, un'ampia zona di silenzio: la consapevolezza delle grandi distanze, della fragilità dei legami, della debolezza dei propri desideri, della facilità della cooptazione e della mimesi. La si percepisce a volte, anche nel lavoro di emendamento ai documenti ufficiali, quando la discussione che si apre su un termine esprime totalmente il trovarsi davanti a un "muro di storia". Il muro di storia è sì quello dell'ordine del mondo che quel linguaggio traduce, ma è anche quello della storia delle altre donne cresciute in altri mondi. La ricerca di

"parole" alternative è ancora una ricerca quasi cieca. A volte si può solo tacere, ed offrire il contributo di una "capacità di ascolto" della differenza dell'altra. Il paradosso è infatti spesso che si intendono con le stesse parole proprio cose opposte, per via di genealogie culturali dei termini, pur essendo evidente che si sta cercando in una direzione comune. Parole come "democrazia", "potere", "sopravvivenza", "conflitto", "rispetto", "responsabilità", "convivenza", "giustizia", che fondano una intera civiltà, di cui si ricercano i fondamenti in pratiche di relazione altre. Ridefinizioni che implicano la disgregazione di un ordine e la comprensione reciproca di altre pratiche, tra donne. Sono parole dell'etica e parole della politica, parole dei sentimenti e parole della ragione fredda che la realtà richiede, parole dei sogni e dei principi che guidano il reale. Che riappaiono insieme.

È questo strano senso di comunanza/precarità/ricerca che fa di questo luogo casa e viaggio insieme. Casa per il ritrovarsi, provvisorio, per lo scopo comune, per il senso di avere retroterra e sogni affini. Viaggio per l'infinita diversità che si percepisce attorno ad ognuna: lo spessore di storia "altra" in cui la traduzione/traslazione sono intraviste come sentiero futuro tutto da percorrere con i suoi sassi e le sue pietre dure.

Sono in viaggio, sono a casa? Le divisioni-separazioni si fanno meno nette, non saprei più distinguere tanto bene gli "interni delle case" e gli esterni del paesaggio che corrono da questo treno, i confini di un mondo in cui ci avventuriamo cercando di esprimerci in un mondo di sentimenti, sofferenze e visioni abituati ad occultarsi ed essere occultati. In tante lingue.

Attorno a Pechino

Tutto ciò può essere usato per ragionare attorno al senso della Conferenza di Pechino.

La differenza di "agenda" tra l'ONU e almeno una parte dei movimenti delle donne per quanto riguarda la Conferenza Mondiale delle Donne di Pechino sta non solo in una radicalità di contenuti ma soprattutto in questo "spirito" o "metodo" del lavoro. Pechino non è oggi, a questo punto della storia, una Conferenza delle donne per le donne sulle donne, queste escluse da integrare nello sviluppo. L'agenda di Pechino è "lo stato del mondo, la sua inaccettabilità". Non c'è in questo nessuna presunzione particolare o velleità di potenza. Piuttosto la triste constatazione/consapevolezza di essere poste in una posizione che permette di "vedere" i nessi tra la follia dell'andamento esistente e le sue radici più profonde, di cogliere, di fronte alla "facilità" della distruzione, i tempi lunghi dei processi di produzione e rigenerazione delle cose

e delle persone. Di vedere, delle guerre, il tessuto quotidiano che le rende possibili quanto quello che resiste loro dall'interno. Nessuno si fa delle illusioni. Il delirio di onnipotenza va avanti dritto verso un baratro ormai visibile a tutti. Rimane lì, offerto allo sguardo, come Sarajevo, come la Bosnia. Nuovi accordi economici devono ora sancire il nuovo assetto del governo mondiale che batterà il protezionismo "egoista" degli stati nazionali e porterà lo spirito progressivo della "libera concorrenza" a tutti, senza frontiere, "così che se ne possa favorire l'accesso anche ai poveri", come dicono alla Banca Mondiale.

Questi accordi hanno significati molto diversi per i padroni delle reti informatiche e per le donne del Sud del mondo. Per i primi significano affari d'oro: brevetti di possesso su tutto ciò che di spontaneamente vivente è rimasto sulla terra. Per le seconde significa che la legge del mercato piomberà ora anche su quelle aree che ne erano ancora fuori, nel bene e nel male, come quella, tutta femminile, che è l'economia di sussistenza e che continua a reggere non si sa come, nelle peggiori condizioni.

Questi accordi determineranno i destini di intere zone del mondo. Le economie, soprattutto agricole, saranno "riorganizzate" per adeguarsi alla nuova divisione internazionale del lavoro e dei mercati. Certi prodotti locali, quelli della alimentazione di base (il riso, il pane, il pesce) sono già aumentati di prezzo per effetto di questa concorrenza mentre altri sono semplicemente spariti, soppiantati da prodotti agricoli che ora vengono importati. Poi si parlerà di guerre etniche e tribali, di scannamenti tra primitivi. Il Ruanda è solo un anticipo di ciò che attende l'Africa. Come lo sono i suicidi delle donne e le morti femminili da ipertensione, che hanno cominciato ad uccidere in Africa. Sono morti da stress, da fatica in eccesso. La fatica di procurarsi il cibo quotidiano in una struttura di sopravvivenza sconvolta dai meccanismi di mercato, la fatica di pagare le tasse per la scuola, la fatica di procurarsi medicine sempre più introvabili, la fatica di raggiungere centri sanitari sempre più chiusi, più rari, più vuoti, più lontani, la fatica di cercare dell'acqua sempre più sporca...di trovare del denaro per comprare ciò che non può essere prodotto e dei servizi di cui questi popoli "incivili" devono incominciare a capire il valore, "pagandoli", secondo le nuove regole "educative" della Cooperazione Internazionale. Una greve, infinita fatica di vivere. Le chiamano, le donne di Guinea Equatoriale, le morti delle donne, morti di *mala vida*.

Insieme ai prodotti spariscono i lavori locali. Sappiamo peraltro che al Nord come al Sud del mondo, nel quadro di questo futuro non c'è il lavoro. Si tratta di crescita senza occupazione. Il

lavoro non sarà più un destino possibile e generale, buono o infame che sia, per gli esseri umani. A leggere gli accordi sulla nuova Organizzazione del Commercio Mondiale, "grande vittoria della comunità mondiale sui particolarismi e i protezionismi degli stati nazionali", accordi che determineranno le nostre vite, le nostre attività, i nostri consumi quotidiani, c'è da farsi venire i brividi solo a pensarlo, il futuro.

Le donne sanno le conseguenze di ciò sulle loro vite. Le donne sanno che in questo gioco delle parti divengono, o tornano ad essere, tra le prime poste in gioco. Le donne riprendono in tempi come questi, dove ogni futuro e ogni ragionevole possibilità di previsione si annulla di fronte a mutamenti violenti, incomprensibili e fuori controllo, la loro posizione d'origine: minaccia e garanzia della vita. Le donne indiane raccontano come il bisogno di capri espiatori nella disgregazione di mondi culturali, modi di produzione e tessuti comunitari effetti dell'irrompere dello "sviluppo" abbia prodotto la ripresa di pratiche in disuso, come quella dell'individuazione di streghe nei villaggi, o del pagamento di doti astronomiche, unica fonte di sussistenza per mariti che non lavorano più; o abbia prodotto la rovina delle famiglie con figlie femmine, con conseguente aumento degli infanticidi femminili.

Tutti noi ci domandiamo, oggi che la distruzione e l'autodistruzione hanno quasi perso i confini reciproci, dove si situi un punto di resistenza della gente che trovi uscite diverse dalla guerra, dal fondamentalismo, dall'autodistruzione. Nessuno si spiega come mai un sottofondo così ancestrale e barbarico emerga dal fondo del nostro "sviluppo". Qualcuno dovrà indagare su una modernità che alla prima crepa libera un tasso di ancestralità triplicato, di barbarie in progressione esponenziale. E capire perché gli incubi del profondo assomiglino così fortemente al reale che la civiltà produce. Mentre da noi si abbassa l'età dei killer, nell'altro mondo riprende la caccia alle streghe. Forse nulla rende tanto questa sensazione quanto la distruzione del mito dell'infanzia: dagli abusi nostrani ai bordelli per pedofili svedesi tedeschi europei americani che proliferano nel Sud Est asiatico. Nei Tribunali contro i crimini sulle donne e i bambini si raccontano storie horror i cui protagonisti sono uomini civilizzati e vittime bambine e bambini "sottosviluppati".

Non si tratta più di denuncia, nè di solidarietà, nè di voglia di aumentare la lista degli orrori, ma di interrogazione lucida su ciò che siamo. Di bisogno di ricomporre i diversi volti di una stessa medaglia.

Ci siamo illuse che la comprensione della separazione che ha opposto violentemente e legato

permanentemente uomini e donne abbia qualche risposta, e qualche proposta da fare. Quando parlavamo di processo di individuazione del *soggetto* femminile non sapevamo forse la profondità delle dimensioni che queste parole implicavano?

Molte di noi non si illudevano sulla facilità e sui tempi, ci si illudeva forse di più sulla disponibilità dei compagni di strada e sulla nostra stessa capacità di individuare, nella teoria e nella pratica, i nessi tra la rimozione dell'individualità della donna e le forme prese dall'organizzazione della "civile convivenza" umana e sociale. Quando si parla di modelli di sviluppo da cambiare, di sostituzione dei bisogni sociali all'accumulazione si tratta di reinventare la vita e le relazioni a questi livelli, nella relazione di fondo con l'altro e gli oggetti. Modelli, stili di vita, fantasie, uso del denaro, delle risorse, capacità di riconversione delle tecnologie, del tempo, rinunce a beni cui siamo abituati come l'aria che respiriamo e che producono l'aria che respiriamo dovranno essere reinventati.

Anche se nulla è chiaro nelle articolazioni in particolare, nè nelle proposte di uscita. campi lontani riprendono parentele ancestrali: il dominio sulle donne, la gerarchia sociale, l'economia basata sull'accumulazione lasciano intravedere ciò che celano: una qualche operazione mostruosa all'origine della civiltà che non abbiamo saputo ancora affrontare. E forse non affronteremo mai se il tasso di violenza reattiva aumenta di questo passo. E tutto questo, più o meno esplicitato, più o meno condiviso, che sta sullo sfondo del Caucus e di molti dei gruppi che vi si ritrovano. E questo ormai l'orizzonte del "viaggio" in un pianeta in cui non si può più nè vivere nè fuggire. La "politica" si presenta allora come ricomposizione di un puzzle: volti della "civiltà" e dell'"inciviltà" che sembrano opposti e sono invece necessari gli uni agli altri, su questo orizzonte. Sappiamo che è un problema d'analisi: che riguarda il volto e le possibilità di invenzione e mutamento nella realtà. Capacità di ricomprensione dei volti molteplici della realtà che paiono opposti ma traducono la stessa logica.. Cosa lega la guerra e il progetto Genoma? Il "volto umano" del sociale e le ferree leggi dell'economia? Il luogo della produzione e ancora, sempre resistente, il luogo della non storia dei sentimenti?

Bisogna iniziare a rispondere. È anche un problema di pratiche capaci di andare avanti guardando indietro. E sul fondo. Capaci di fare delle differenze tra noi un elemento di comprensione del reale e delle forme prese dalla storia, capaci di configgere senza farsi la guerra. Non è facile lo sappiamo tutte, nè forse, alla luce dell'oggi, possibile. Non importa.

Thais, Corinne, Mira, Rosiska, Wangari... È un paesaggio di volti la mia casa oggi. Facce di

donne, in giro per il mondo, donne rese forti dal fatto di non essere tutte uguali, convinte del fatto che "tutti i problemi sono anche i loro", donne " con i piedi per terra e la testa tra le nuvole". (5)

Note

(1) Claude Lévi Strauss, *Tristi tropici*, Milano, Il Saggiatore 1960, pag. 36.

(2) Virginia Woolf, *Le Onde*, Milano, Mondadori, 1953, p.35.

(3) È il titolo dato dal Centro delle donne di Bologna a una serie di convegni tenuti in questi anni e dedicati ai temi dei rapporti tra donne appartenenti a culture diverse.

(4) Dal discorso di Bella Abzug a Copenhagen, marzo 1995.

(5) ibidem.

Appartenenze e solitudini

di Franca Spirito

Il testo che segue è stato scritto in occasione del convegno svoltosi a Milano il 21-22 gennaio 1995: Percorsi del femminismo milanese a confronto. Tra privato e pubblico: legami di riscoprire, nessi da reinventare.

Ma le occasioni remote risalgono a qualche tempo prima. In una sera d'autunno del 1993, con un'amica ci attardavamo in macchina, sotto la pioggia battente, a scambiarci la visione sconsolata dello stato di cose presenti, nostalgie dei bei tempi andati, che in quanto passato scivolavano pericolosamente nel mito, bisogni e desideri di cambiamento della realtà presente e insieme delle nostre vite. Qualche sera dopo un'altra mia amica esprimeva la stessa drammatica necessità di cambiamento. Ma quanto più ne sentivamo l'urgenza, tanto più ci si parava dinanzi il deserto sociale e l'immobilità metafisica in cui si era cristallizzata la Politica in generale non meno di quella delle donne. Ci accomunavano lontananza critica dalla Politica, sensibilità sociale, percorsi analitici privati, memoria storica, isolamento. Ma, qualche mese dopo, ci ritrovammo, per scelta e per caso, a frequentare un corso tenuto da Lea Melandri, presso la Libera Università delle donne, dal titolo: "Corpo, individuo e legame sociale". Scelsi quel luogo e quel laboratorio perché sapevo della eterogeneità del gruppo, dell'anonimato delle partecipanti per identità e collocazione sociale; perché infine non prometteva discorsi teorici definitivi né programmi politici. L'unica sollecitazione era quella di riuscire a percepire la propria esperienza e tentare una elaborazione personale in assonanza con la ricerca della conduttrice e i suoi risultati. Contemporaneamente, cominciava a prendere forma un gruppo cui partecipavano più o meno regolarmente donne di diversissime esperienze e pratiche politiche, che si erano riunite in occasione delle elezioni politiche precedenti, accomunate dalla inquietudine per il tempo presente. Non ci si parlava più, fra donne, ormai da anni. Fu molto faticoso trovare un linguaggio reciprocamente comprensibile; ma da quelle riunioni scaturì l'ipotesi del convegno.

Accanto ai resoconti di lavori e problematiche dei gruppi di donne che operano nelle istituzioni o in libere associazioni, fin qui presentati, potrà sembrare curiosa la narrazione di una vicenda individuale dentro, a lato e fuori dal femminismo. Cercherò dunque di renderne ragione.

Per tutto lo scorso anno ho partecipato con molto interesse ai lavori del gruppo che ha preparato questo convegno. Unificate da una comune inquietudine per l'oggi, in quella sede ci siamo incontrate: donne che lavorano in libere associazioni e/o istituzioni, e donne che, come me, non fanno riferimento ad alcun gruppo, portatrici soltanto della propria sensibilità personale, frutto di una pratica femminista trascorsa.

All'inizio, se da un lato alcune offrivano al confronto del gruppo i risultati e le problematiche oggettive del loro lavoro nelle istituzioni, ma lasciavano in ombra le contraddizioni personali, dall'altro le non appartenenti a un gruppo avanzavano critiche esterne e petizioni di principio, senza riuscire a dare conto delle proprie scelte individuali. Non si riusciva a trovare i nessi che rimettessero insieme la vita privata e l'impegno sociale, legando il presente visibile e la storia nascosta dietro ogni lavoro e ogni vita. Tuttavia, il lungo confronto ha aperto, anche per me, uno spiraglio che mi piacerebbe si dilatasse qui in uno spazio libero e aperto per reimparare a percepire ed elaborare le nostre esperienze attraverso una ricerca collettiva; a far luce sui vicoli ciechi, le fatiche, le contraddizioni che ci attraversano ogni giorno nella realtà in cui viviamo e operiamo.

Oggi possiamo dire insieme che il femminismo ha innescato un processo di presa di coscienza di sé, da parte delle donne, individui non più senza origini e senza destino, portatrici di un progetto di cambiamento di sé e della realtà. I segni e i mutamenti prodotti, rispetto alle condizioni di allora, sono irreversibili. Possiamo dirlo, certo. Ma dire questo non basta. Quello che ritengo irreversibile è anche un modo di fare domande a se stesse e al tempo presente. In molte sentiamo l'urgenza di riuscire a *vedere* come sono dislocati oggi nuovi assetti di potere: ma per poterli vedere e rimettere in questione è necessario indagare la nostra inconscia *adesività* ad essi, sia che si tratti di dominio maschile, sia che si tratti di nuovi poteri femminili.

Mi è stato chiesto, dunque, nel gruppo di preparazione al convegno di esplicitare i tratti della

mia percezione individuale della realtà, di fornire le ragioni delle mie affermazioni, delle critiche e delle domande poste alle altre nel confronto. Per farlo, mi è sembrato necessario ripercorrere la mia vicenda nella storia del Movimento delle donne. Questa mia elaborazione, lungi dalla pretesa di offrire una storia oggettiva ed esaustiva del femminismo, vuole essere la narrazione ragionata del mio percorso personale in alcuni dei luoghi, fra i tanti, del Movimento.

Ho fatto parte in modo intenso e totalizzante del Movimento delle donne dal suo esordio fino alla metà degli anni '80. Nel 1984 scelsi la radicale lontananza da qualsiasi gruppo o luogo della pratica femminista, durata fino al 1993, quando ho sentito che il mio cammino solitario si era esaurito.

Nel 1984, fu il termine *appartenenza* l'epitaffio che io scrissi sopra la fine dei miei rapporti politici con le donne. Si trattò allora di sottrarmi a una doppia appartenenza, a quella materiale del gruppo, a quella immaginaria del genere femminile. La solitudine sociale e affettiva che faceva da contraltare a quelle appartenenze, divenne, con quella rottura, condizione consapevole non solo per me, ma per molte altre che avevano fatto fin lì percorsi analoghi. Ma per comprendere le ragioni di quell'impasse e di quella scelta è necessario tornare più indietro, alle origini del femminismo.

Era il 1968. Un intreccio di coincidenze storiche e personali mi condusse a Milano, diciottenne, per lavorare e proseguire gli studi. Aderii immediatamente, com'era naturale, a quello straordinario e complesso movimento che si prefiggeva di scardinare l'ordine sociale esistente, la divisione del lavoro e la discriminazione di classe, l'autoritarismo che strutturava disuguaglianze e gerarchie. Tanto era grande la mia adesione ideale, tanto era fragile e irta di ostacoli la mia partecipazione. Il Discorso, l'Organizzazione, l'autoritarismo che si riproduceva nelle relazioni, erano tutti aspetti che si ergevano come muri contro il mio pur forte desiderio di partecipare attivamente al processo di cambiamento della società, pur tanto generosamente avviato. Ma proprio quel profondo rivolgimento sociale offrì un'apertura nella quale alcune donne poterono vedere lucidamente che un'oppressione più remota, ma pienamente all'opera, stava all'origine di tutte le altre oppressioni: quella dell'uomo sulla donna, un dominio che affondava le sue radici nelle origini stesse della storia umana. L'originaria appropriazione da parte dell'uomo del corpo della madre/donna e la cancellazione della sessualità femminile si radicavano in ogni corpo, in ogni esistenza individuale. (Per queste analisi rimando ai testi di

Carla Lonzi e Lea Melandri, citati in margine a questa relazione). Le strutture patriarcali vennero attaccate frontalmente. Le donne, di qualsiasi età, cultura, condizione sociale, cominciarono a sottrarre agli uomini, una ad una, materialità privata e intelligenza collettiva. Si trattava di radicare il conflitto fra i sessi nel nostro corpo intero, individuale, storico; l'analisi, la comprensione, la modificazione dei rapporti uomo-donna, a partire dalla storia di ciascuna - il corpo, la sessualità - furono pratica politica. Ritrovarsi fra sole donne fu una scelta necessaria, una discriminante formidabile: implicava piccoli o grandi spostamenti di equilibrio nella vita personale, modificazioni profonde dei rapporti con gli uomini e con le donne, permetteva di uscire progressivamente dall'egemonia maschile, affettiva, culturale, politica. Era la rottura dell'irrilevanza sociale e della solitudine affettiva. Il luogo del politico era l'insieme delle case private, disposte all'accoglimento dei gruppi di donne che facevano l'autocoscienza, si incontravano, trascorrevano insieme tempo quotidiano: per cinque anni non ci fu una sede del Movimento, cioè un luogo singolo e accentrante di incontro, tanto da non riuscire a sapere quante e dove eravamo a Milano. Era la prefigurazione di una socialità fra donne.

Cominciai con altre donne la pratica dell'autocoscienza. Le incertezze affettive, l'impatto con il lavoro, la soggezione ai saperi, le aspirazioni politiche si ricomponavano nella ricerca della mia identità; erano parti di me che, tutte insieme, venivano accolte dal gruppo e aperte al confronto, rendendo possibile la contemporaneità di sguardo sulle molte oppressioni. La relazione fra donne, lontana dallo sguardo dell'uomo, permetteva di percepire e riconoscere la propria esistenza corporea nel rispecchiamento e nella conferma di quella dell'altra. Lottare, dunque, per una donna, era modificare i suoi rapporti con l'uomo e con il mondo, prefigurando da lì altre modalità di esistenza individuale e sociale.

Fu così, ma per poco. Il desiderio di modificazioni reali e la dipendenza profonda dall'uomo, che per molte era adesione affettiva o anche sopravvivenza economica, dividevano ciascuna in se stessa. D'altro canto, dietro il conflitto con l'uomo emerse ben presto, nelle relazioni fra donne, il rapporto con la madre, che suscitò potenti fantasmi che invasero il collettivo e ciascuna.

Per me, se il processo di autonomia dall'uomo non fu, o non mi sembrò allora, troppo accidentato - data l'età non avevo a che fare con un ruolo di madre e di moglie, la sussistenza materiale era totalmente nelle mie mani; alcuni compagni sembravano comunque disponibili a scostarsi, nella relazione privata, da logiche e modelli di potere - molto più complicato fu per

me accettare l'opacità delle passioni elementari che erano sottese ai rapporti di potere nella realtà del lavoro. Solo pochi pionieri si prendevano la briga di guardarci dentro. Così, questa mia contraddizione restò nell'ombra e l'affidai idealmente al Movimento generale. Nei gruppi di autocoscienza che io frequentavo, l'analisi della sessualità era tutto. Ma la scoperta dell'inesistenza sessuale rimandava necessariamente al rapporto con la madre, portatrice di negazione per sé e per la figlia. Ben presto la figura materna prese tutta la scena e i conflitti fra sé e le altre donne si fecero acuti. Si oscillava tra richieste affettive e rifiuti, modelli femminili si sovrapponevano alla percezione di sé, si radicavano dipendenze e autorità. Cominciò per me, in quel punto, un processo di idealizzazione sotterranea, allora del tutto inavvertito.

Nel frattempo le contraddizioni materiali andavano cristallizzandosi in percorsi di emancipazione o di accettazione passiva del proprio destino, per stanchezza o impazienza delle donne stesse. Per alcune le strade di emancipazione personale coincisero o confluirono nella accettazione delle regole del gioco della politica e delle istituzioni, per altre l'emancipazione personale fu intrapresa con durezza e rassegnazione insieme. Perciò, la lotta delle donne, semplificandosi in obiettivi emancipatori a favore delle donne, fu lentamente riassorbita nelle politiche tradizionali che appiattivano le diversità e spezzavano quel tenue filo di una logica politica altra che in quegli anni (70/75) si era comunque vissuta e prefigurata. La legge sull'aborto da un lato e la fine della pratica dell'inconscio dall'altro sono, per me, lo spartiacque e la chiusura di quell'alterità politica. Non ho qui il tempo di analizzare quei due momenti, ma almeno una cosa vorrei rilevare. Nella legge sull'aborto si trattava di definire in nome delle donne un obiettivo comune di contrattazione (solo depenalizzare, o anche regolamentare il diritto d'aborto), e di contrattarlo con le istituzioni. L'approvazione di quella legge era considerata da molte come la prima vera lotta politica delle donne, l'uscita all'esterno; da altre come una necessaria razionalizzazione dei rapporti uomo-donna esistenti; altre, che vivevano i rapporti esclusivi fra donne come luogo già liberato, si dichiaravano estranee a quella problematica. Le "differenze" divennero "posizioni politiche", poiché mettevano a confronto, collettivamente e visibilmente, le contraddizioni di ciascuna nel suo rapporto con l'uomo e con la politica; produssero divisioni e schieramenti, prefigurarono ideologia.

Sull'altro versante, l'invenzione della pratica dell'inconscio aveva significato, per alcune, utilizzare in piena libertà gli strumenti conoscitivi della psicanalisi, riconosciuti come strumenti necessari per rileggere i processi inconsci che scorrevano sotto la superficie delle relazioni, di tutte le relazioni; per altre significava invece costruire una teoria della sessualità

altra, un nuovo modello interpretativo generale. Schematizzo molto ma anche qui si trattava del confronto collettivo ravvicinato con un sapere che, per quanto "maschile", era stato o era in quel momento contraddittoriamente rifiutato in blocco e privatamente utilizzato da molte. Fra tutte queste divisioni mi aggiravo incerta e inquieta. Partecipai in modo frammentario alla pratica dell'inconscio e quando questa si esaurì, seguii un gruppo (detto del "simbolico") che aveva assunto di più la curvatura teorica; non a caso, poiché ad esso corrispondeva una mia posizione "interna", cioè: bisogno di certezze e idealizzazione dei rapporti tra donne, tanto più forte quanto più erano difficili nella realtà.

Non a caso. La mia ricerca della madre perduta - o mai trovata - si era arenata.

Ma si sa quanto forte sia l'ostinazione che sostiene i bisogni più profondi. In quel gruppo rinunciavo a districare il groviglio di contraddizioni che si era andato accumulando nelle modificazioni e regressioni della dipendenza profonda dall'uomo e dalle donne; trovavo la strada spianata per la fuga nell'astrazione, potevo abbandonarmi all'ambizione di costruire un modello teorico-politico che avrebbe indicato la via da seguire, certa e senza intoppi, per la liberazione delle donne. Trovata la strada, si sarebbe trattato solo di seguirla fedelmente.

La teoria si librava su di noi: mentre le contraddizioni con l'uomo venivano azzerate semplicemente negandole, le differenze fra donne, le disuguaglianze, i poteri sociali e personali divennero preziose disparità; dipendenza e idealizzazione si sarebbero sciolte nei rapporti di affidamento e di riconoscimento del di più dell'altra; inferiorizzazione ed esclusione sociale sarebbero state riscattate dalla voglia di vincere. Le passioni elementari (rivalità, richieste, competizione, aggressività, seduzione e dipendenza) alle quali si era rinunciato a indagare, se giocati in una libera competizione fra donne, si sarebbero di per sé modificate e avrebbero costruito il terreno fecondo di una genealogia femminile. Il gruppo, nato dalla frantumazione del grande collettivo di Via Col di lana, dapprima laterale alla Libreria, confluì in essa qualche anno dopo, costruì la pratica dell'affidamento e si allineò con le teorizzazioni della differenza di genere, accentuandone la valenza di costruzione del potere femminile. Fu quello per me un tempo lungo e senza storia. I movimenti politici, nel frattempo (sono gli anni 80) erano rifluiti. Anche i miei rapporti affettivi, sia con gli uomini sia con le donne, finirono in un vicolo cieco. Fra la mia vita materiale (cristallizzata nelle fatiche di lavori a volte belli e interessanti, a volte tristi e ripetitivi, tutti all'insegna della necessità e della non possibilità di scelta) e l'irreale trionfo del genere femminile che stava nascendo da madri simboliche sulla rimozione del

rapporto con la propria madre, lo scarto era troppo grande e sempre più distruttivo. Quasi più nulla della realtà era accolto ed elaborabile nel gruppo. Mi svegliai da quel sogno di trionfo, nel 1984, e mi separai da quella appartenenza. Non ritrovai neanche più una appartenenza di classe: la classe operaia che avrebbe cambiato tutta la società, nel frattempo era di colpo scomparsa. La solitudine divenne condizione consapevole e intrapresi l'analisi personale. In quel viaggio i dati materiali hanno assunto i loro contorni reali, l'incertezza affettiva e quella economica si sono illuminate a vicenda. Il groviglio di immagini e fantasie si è dipanato in questioni aperte a ulteriori elaborazioni (separazione e riconoscimento della madre reale, riesame della figura paterna, ricerca di relazione con l'uomo e con il lavoro in modo più autonomo e realistico); è cambiato innanzitutto un "clima interno" nuovamente disposto a nuove comprensioni della realtà.

Sento acutissimo, oggi, il dramma di una frantumazione sociale che ha distrutto la comunità, azzerato speranze e persino la memoria di possibili lotte; gli individui sono corpi "seriali" che esistono esclusivamente in quanto funzionali a "ruoli pubblici" e privati (lavoro, famiglia, cura). Coloro che non "servono" sono scarti sociali, residui da tenere a bada, da controllare, più o meno scientificamente. Siamo come immersi in una spessa cortina fumogena nella quale sembrano azzerarsi le capacità di percepire se stessi come individui reali, dentro relazioni sociali ed economiche materiali, di vedere come e dove si sono dislocate nuove forme di dominio.

Frantumazione sociale, funzionalità e cancellazione non riguardano meno le donne. Se da un lato il corpo delle donne, nelle derive della liberalizzazione dei costumi sessuali è sempre più, e solo, un'immagine frantumata, fatta a pezzi e venduta al mercato, merce di seduzione e merce di riproduzione, dall'altra l'integrazione delle donne nella società è, in quanto vittoria delle donne, storia di ieri. Oggi, a me pare, la valorizzazione dell'insieme delle capacità produttive, intellettuali, sociali delle donne è sempre più funzionale all'esistente, fa parte dello sviluppo, della socialità, della tutela e della cura compatibili con l'esistente, secondo qualità e modelli che difficilmente le donne riescono a modificare. Ci troviamo di fronte al rischio di una assimilazione senza residui al mondo costruito dagli uomini, senza spiragli di cambiamento. Nelle pratiche istituzionali di tutela per le donne, per esempio, tra offerta di professionalità e domande di aiuto si fronteggiano (o si ignorano) da una parte professioniste del controllo sociale, adesive al proprio ruolo e alla Legge, dall'altra soggetti inconsapevoli, esistenze umiliate, con bisogni e desideri confusi. Accade, d'altra parte, che le donne più consapevoli e

critiche nello svolgimento del proprio ruolo provino un senso di impotenza rispetto alle prime, ma anche un profondo disagio di fronte a desideri di rivincita o di vendetta che vengono confusi, dalle donne che li avanzano, per rivendicazione dei propri diritti.

L'assorbimento nella società - e il suo risvolto feroce, l'esclusione - nella mia percezione si configurano come aggiustamento ragionevole della propria esistenza, con l'impallidire educato - o l'azzeramento feroce - dei sentimenti e delle emozioni; come rifugio in gruppi di relazione tra donne di cui si avverte tuttavia, con disagio, l'irrilevanza sociale; oppure, come dignitose solitudini, non più capaci di tradurre in un fare sociale, orientato al cambiamento, gesti e pensieri privati. Mi riesce impossibile d'altra parte intravedere nelle teorie della "differenza di genere" e pratiche conseguenti, un progetto di liberazione. Infatti, se "il genere è modalità di pensiero relazionale che distribuisce i ruoli sociali rispettivi a entrambi i sessi", come scrive Jane Flax, proprio la differenza di "genere" assunta dalle donne in nome della propria potenzialità biologica generativa concreta, trasfigurata in potere simbolico (1), rischia di vedere duplicata questa modalità di dominio, in cui le donne distribuiscono e subiscono - stavolta sì alla pari con gli uomini - funzioni compatibili con l'esistente. La differenza fra i sessi, di per sé conflittuale, rischia così di diventare un terreno neutro di contrattazione di poteri, di definizione dei modelli sociali e culturali, per cui alla molteplicità e diversità da liberare degli individui donne si sostituisce una identità collettiva: l'appartenenza al "genere" femminile.

Vorrei concludere dicendo soltanto, ma non è poco, che ci sono, e le vedo, disseminate nella realtà, esistenze più consapevoli, ricchezza di saperi che vengono elaborati stando vicini alla propria storia; non si scatenano più, nei gruppi, passioni inaffrontabili, poiché l'emancipazione è comunque un forte antidoto a queste derive, e d'altro canto la marginalità sociale è sempre meno una colpa; ma, più vedo queste ricchezze e più sento l'urgenza di un nuovo spazio di confronto, inventivo rispetto a quelli sperimentati fin qui, per elaborare un progetto di cambiamento, consapevoli come siamo che l'individuo è irriducibile - nella sua totalità - al collettivo, alla norma, alla teoria, ma che vive e modifica se stesso solo in una relazione sociale; e che la società cambia se cambia l'individuo.

Nota

(1) Rosi Braidotti, *Dissonanze. Le donne e la filosofia contemporanea*, La Tartaruga, Milano 1994.

Le parole di terra e di mare

di Matilde Tortora

Ti voglio un *mare* di bene, sono in alto *mare*, è una goccia nel *mare*, promettere *mari* e monti, è un *mare* senza fondo, è un *mare* d'erba, sono in un *mare* di guai, versò un *mare* di lagrime, è un *mare* magno, è un porto di *mare* e magari mentre le pronunci queste frasi, ti trovi nel cuore dell'Umbria o forse stai a Berlino, lontanissimo dal mare.

Pèsca: frutto del pesco. Ma anche lividura di percosse, percossa che lascia il segno o occhiaia, tasca sotto gli occhi (Verga: la ragazza così gracile, così pallidina, con quelle pesche sotto gli occhi). Chissà se a sfrondare le pèsche dai rami occorre pure percuotere di botte i rami, lasciare a quell'albero il segno di una qualche furia o solamente guardarlo il pesco con occhi da denutrita pallida adolescente, anch'essa comunque in fiore e chissà se destinata a vedere mai un qualche suo proprio frutto!

Pésca: azione del pescare, andare a *pésca*, *pésca* d'alto mare, *pésca* di frodo; *pésca* abusiva, *pésca* a strascico, *pésca* subacquea. Ma anche vattel'a *pésca*! o specie di lotteria con biglietti in parte bianchi e in parte recanti un numero cui corrisponde un premio. E, dunque, se presumibilmente saranno dei pesci il frutto dell'andare a *pésca*, quale sarà mai il frutto del vattel'a *pésca*, quale sarà mai il frutto del vattel'a *pésca*?

Ben sapendo, peraltro, che il frutto della lotteria sarà qualche bagattella di plastica o, bene che vada, di sintetico pelouche (sintetico inteso nel senso di fatto di fibre sintetiche e non naturali) e, dunque indistruttibile e che andrà ad arricchire poi il *mare* magno delle immondizie.

Immondizie: questa parola è più parente di mondo, globo terrestre o di "volere la *pésca* monda" che figurativamente è volere il frutto di qualcosa senza usar fatica per ottenerla?

Il cavolo e la cicogna: racconta Karen Blixen che quando era bambina le raccontavano una fiaba e nel mentre raccontavano questa fiaba tracciavano su di un foglio un disegno. Questa fiaba parlava di un uomo, che una notte fu svegliato da un rumore tremendo. Subito quest'uomo si

precipitò dal letto e uscì, per andare a vedere che cosa era successo; ma dovette andare avanti e indietro, percorrere più di una strada, prima d'individuare la causa di quel boato, finché non trovò che s'era aperta una falla nell'argine dello stagno e che "dal grande buco uscivano l'acqua e tutti i pesci...".

Sarebbero morti tutti, ma lui si mise al lavoro e parò quella falla, poi se ne ritornò a dormire. La mattina seguente, affacciatosi egli alla finestra di casa, che vide? Vide per terra disegnata una cicogna, tutte quelle sue peregrinazioni, quell'andare avanti indietro, quell'inciampare e cadere e poi riprendere la strada della notte, avevano disegnato sul terreno la figura di una cicogna. Ora noi difficilmente siamo svegliati di soprassalto la notte per andare a parare una falla, eppure anche noi ogni volta che ci muoviamo in direzione del mare o di uno stagno o magari solamente di un orto (a raccogliere un cavolo) disegniamo per terra una qualche figura di animale. Ma quale animale, così facendo, noi disegniamo? Un mammoth, un dromedario, una formichina, una lucciola o un qualche scarabeo? E se è uno scarabeo, sarà esso proprio quello d'oro?

Il ragno e le perle: la poetessa Emily Dickinson in una sua poesia parla di se stessa come di un ragno, che tesse la sua "matassa di perle". Andando poi in qualche secolo a ritroso nel tempo in un libro di un naturalista secentesco è scritto "Molte galanterie nelle gioie o pietre sono dalla Natura dipinte". Ma quanto contarono per Robinson Crusoe o per tutti gli altri naufraghi il trovare lungo il proprio cammino per mare o lungo i percorsi fatti a piedi sulle terre deserte perle, coralli, madrepora e ambre?

A furia di pescare: oppure che è lo stesso, *tanto va la gatta al lardo, che ci lascia lo zampino* e a furia di dire "dice dice dice", a furia di dire queste innocue parolette quotidiane che raccontano il dire, s'incappa pure nel loro anagramma sillabico e si approda senza neanche accorgersene in un "cedi cedi cedi" in una qualche forma di violenza, magari perpetrata proprio lì in mezzo a una strada e per giunta pure tanto trafficata, attraversata cioè da un *mare* di gente.

E se Venere: e se Venere, anziché nascere dal mare, lo avesse fatto nascere lei il mare? In greco il termine sparagmòs stava a significare un reato, indicava chi violava con lo sguardo la nudità femminile, propriamente chi appuntava lo sguardo sul sesso di donna, compiendo nel fare ciò una dilaniamento, uno strappo. E se l'esigenza del mare o dell'acqua fosse stata un'esigenza nata dall'arsura, dalla troppa secchezza delle pietre, dalla violenza non solo di uno sguardo, ma da una violenza perpetrata, ad esempio, per strada sul corpo di una donna?

Sei un mito: così recita una canzonetta oggi, cantata da un cantante alla moda e ripetuta da tanti suoi fans e che corre dunque di bocca in bocca. *Sei un mito, sei un mito per me...* Canzonetta banale, musichetta accattivante e scipita (cioè senza sale e tanto lontana dal mare). La stessa Ambra di "Non è la Rai" lo ripete fino alla sazietà "Sono un mito" e un mito per davvero lo è in breve tempo, grazie ai media, ella diventata.

Per i Greci antichi la parola Mito stava a significare indifferentemente sia Spuma, sia Sperma. Ma, allora, il mare abita anche in luoghi, dove meno ci aspetteremmo d'incontrarlo, fors'anche in canzonette scipite, forse anche nei pixel di uno schermo televisivo o nel piombo dei caratteri tipografici occorrente a stampare un giornale?

Antigone: l'utopia della terra

di Nelvia Di Monte

La lettura di un testo di Maria Zambrano è un'esperienza del pensiero e, insieme, poetica.

La sua analisi tende a dare corpo alla purezza concettuale del discorso filosofico e le sue parole ricreano una sembianza umana a quel vissuto che la filosofia ha sempre cercato di espellere da sé perché contaminato dall'opacità e dalla pesantezza. Nei suoi scritti compaiono spesso *figure*, il cui compito non è di rappresentare in modo astratto i percorsi che il pensiero sta seguendo ma di compierli, patendoli nel corpo e nella mente, mentre conducono chi legge sempre più vicino ai luoghi infernali dell'origine, dove vita e logos, materia e senso si mescolano in un magma incandescente che solo un atto violento ha potuto separare, provocando quella dicotomia tra pensiero e poesia che, come una ferita dell'essere, richiede di venire alla fine ricongiunta.

La difficoltà di esporre un'opera come *La tomba di Antigone* non risiede unicamente nei temi che affronta (peraltro assai articolati e ricchi di riferimenti) ma nel senso di inadeguatezza che assale chi recensisce di fronte al tentativo di rendere quella "tonalità emotiva" (1) che la scrittura di Zambrano possiede e che è parte inscindibile del modularsi del suo pensiero filosofico. E ti coinvolge, ti conduce a riflettere su che cosa vuol dire pensare; ti fa presente che *teoria* era in origine il cammino di coloro che partecipavano ad una sacra rappresentazione. È una lettura che non lascia immutati: già alcuni anni fa conoscere i suoi testi è stata per me un'esperienza fondamentale nell'indicarmi una diversa modalità di risignificare il mio percorso filosofico.(2) Ora è come se la figura di Antigone mi riprendesse per condurmi un po' più nel profondo: non solo di una riflessione ma, soprattutto, del mio essere al mondo con gli altri. Vorrei tralasciare, per quanto possibile, i riferimenti ad altre opere di Zambrano per concentrarmi su questo testo che ci presenta una scena dove i personaggi vanno incontro al loro destino e ci indicano il punto in cui si incrociano la vita e la storia - individuale, sociale e

politica - in un groviglio mortifero che, forse, può venire sciolto solo da una diversa legge, quella *pietas* in cui Antigone crede e per cui muore. Perché se "è ciò che non si può dire, che bisogna scrivere" (3), con la tragedia di Antigone forse Zambrano ci fa comprendere che, quanto non si può razionalmente spiegare, si deve *mostrare* per mezzo di una rappresentazione dove la visione dei protagonisti aiuta i lettori/spettatori a guardare meglio le zone d'ombra dentro e fuori di sé.

La vocazione di Antigone

Splendida nella sua complessità è questa figura di Antigone che Zambrano, nel lungo prologo, ci presenta come "una coscienza allo stato nascente", simbolo di quella specie di filosofo al quale "tocca sempre andare in cerca dello stato iniziale in cui non si è nient'altro che creatura". La protagonista viene ripresa là dove Sofocle l'aveva lasciata: nella tomba, ancora viva ma lontana dai vivi e in attesa della morte, o meglio, che il suo tempo si compia; in questo spazio giungono a lei altre *persone*, ombre intraviste o sognate. Se per Sartre "l'inferno sono gli altri" perché il loro sguardo trasforma il soggetto in oggetto e lo priva della libertà del proprio poter essere, per Zambrano quest'ottica deve essere capovolta poiché veramente gli altri, a partire dalle persone più amate, conducono a luoghi infernali ma ciò è indispensabile affinché ciascuno possa riconoscere il senso del proprio destino e, assumendolo, sia libero di andarvi incontro e non ne venga, invece, schiacciato come da una cieca fatalità. Confrontandosi e rispecchiandosi nelle altre figure, anche Antigone giunge a ricomporre frammenti del proprio vissuto, che prima sentiva senza sapere, e a comprendere le molteplici facce di queir amore-pietà che ha guidato il suo agire fino all'estremo sacrificio.

Questi dialoghi si vanno intessendo sulla scena della tomba come una tela di ragno e, quando sarà compiuta, la tomba si aprirà affinché Antigone, ormai pura voce, possa ancora continuare a dire nel mondo la sua utopia di una terra senza violenza. Ma per Zambrano l'utopia non è una teoria purificata dagli elementi più opachi e refrattari dell'essere o avulsa dalle origini abissali, cioè infondate, della vita. Per questo ho preferito soffermarmi sulle figure che non sono in cammino verso una meta ideale ma attendono: la loro attesa offre ad Antigone la possibilità di riconoscersi, riconoscendo innanzitutto a se stessa i propri bisogni ormai irrealizzabili, e di "unificare tutta la sua vita passata che ritorna presente" prima di attraversare la soglia verso la terra promessa. E in queste soste anche chi legge può avvicinare l'elemento secondo me più autentico e profondo del pensiero filosofico di Maria Zambrano, la cui scrittura densa di

metafore non vuole solo argomentare astrattamente sui molteplici e oscuri aspetti della vita, ma fa sì che assumano anche per noi la consistenza e la visibilità di persone che patiscono e agiscono nell'infinita scena del mondo.

Le figure dell'attesa: il sogno della sorella

"Non stavi nè lì nè qui, Ismene, sorella mia. Stavi con me. (...) C'era successo qualcosa. Eravamo come consegnate, come se avessimo riconosciuto tutto, un tutto che ci veniva chiesto di riconoscere". Ismene è, per Antigone, l'altra parte di sé, destinata alla stessa sorte, partecipe di quel segreto che non si poteva dire ma solo agire, "il nostro gioco interminabile. In seguito era da farsi, da fare quello che io ho fatto da sola: accompagnare nostro padre, e poi andare a lavare il nostro esecrato fratello". Antigone farà da sola perché è lei che ha imparato, quando giocavano, ad oltrepassare la linea del limite ed ora andrà avanti e indietro tra il mondo dei vivi e dei morti. Ma Antigone ha bisogno di Ismene per non *perdersi* nella profondità del proprio sacrificio, per non esaurire tutto in un gesto senza poter riprendere la via di un ritorno a sé, agli altri, al mondo. La sorella è la prima figura che giunge, evocata in sogno e non ombra mortifera, quasi a rendere più forte Antigone prima di affrontare la figura fatale del padre. Ismene è il sogno di quella ragazza che Antigone non ha potuto essere ma che continua a vivere in lei come possibilità di una vita su una terra non proibita, quella terra che saprebbe trasformare il sangue lavato in nutrimento per i fiori se chi comanda la lasciasse fare, se non ci fosse violenza, se non le sottraessero i morti per darle in pasto i vivi o i morti maledetti. Anche Ismene è dunque portatrice di un frammento di utopia perché incarna il desiderio di Antigone di essere "sposa, madre, amore" così che possa nascere qualcosa di vivo almeno sopra la sua tomba di pietra. Ismene è la custode di questa memoria che ha come riferimento la terra, osservatrice di una vita che continua al ritmo delle stagioni: "Ascolta, però, sorella, tu che ti trovi ancora in alto sulla terra, ascoltami: me lo dirai, quando la peluria della primavera nascerà sopra questa tomba?".

Ismene non ha seguito il percorso della sorella nè a fianco del padre cieco nè a seppellire il fratello perché lei era "consegnata" a non oltrepassare la linea, ad accogliere il limite del mondo; lei ha una patria e una casa e ha potuto dimenticare le storie che la nutrice le raccontava (e il segreto che celavano) perché "la patria, la propria casa, è prima di tutto il luogo in cui ci si può dimenticare. Perché ciò che è stato depositato in un suo angolo non si perde". Antigone, l'errante che deve cercare la verità, non può avere questo spazio di quiete e d'oblio

che è parte integrante dell'esistenza: ma non vi rinuncia definitivamente: lo consegna alla sorella, "all'unica parte di me che lascio in questa vita".

Nella scena filosofica di Zambrano non vi sono unicamente figure eroiche protese ad una meta ideale, ci sono anche tante figure dei viventi che, inconsapevoli della colpa e del peso della storia, si assumono la continuità degli aspetti consueti e ripetitivi dell'esistenza. Antigone ha bisogno di sentirsi materia di un mondo in cui la vita ciclicamente si rinnova, e se il suo destino glielo nega, la sorella può restituirle la possibilità di questo radicamento. Al fratello Eteocle che chiede perché la sorella non sia lì con loro, Antigone risponde: "Di noi, ella è l'unica che avrà una sua vita. E del resto, ella sta sempre con me; con me andrà ovunque io vada".

Anna, la nutrice

"Ti sono stata sempre accanto, senza che tu mi vedessi e senza poter far nulla quando vedevo che non avevi riposo". La nutrice è una figura dolcissima e umile nella sua quasi invisibilità, sì che pochi la vedevano anche quando l'avevano davanti agli occhi, ma l'ascoltavano quando parlava o canticchiava. Antigone e Ismene ascoltavano le sue storie ma questa le dimenticava; ad Antigone, invece, Anna narrava solo l'inizio senza poterle concludere e non perché non le sapesse, al contrario: "E io la storia, la storia che aspettava te, te sola soletta, la conoscevo bene. Come avrei potuto raccontartela?" Anna è la custode di quel segreto che le sorelle sentivano senza sapere, quella verità che per Zambrano non si può raccontare tutta, completamente, una volta e per sempre perché si incarna in storie che nascono e muoiono in un mondo affinché ciascuno se ne faccia carico. E Antigone si interroga: "Quale, quale storia? Quella dei miei genitori, quella dei miei fratelli, quella della Guerra, o quella di un inizio? Dimmi, Anna, dimmelo, rispondi, mi hai sentito? Per quali storie mi trovo qui (...) Questa domanda mi si presenta solo ora". Ritrovare la memoria dell'infanzia, già segnata da "quel peso, quest'oscurità, questa prigionia", consente ad Antigone di inoltrarsi dentro "le viscere" della storia familiare (rappresentate nella successiva evocazione dell'ombra della Madre) per comprenderle in una nuova nascita in cui la colpa, riscattata con il sacrificio, non incomberà più con il reiterato potere di macchiare col sangue e appesantire di ombre mortifere.

Anna orienta il suo percorso rispondendo indirettamente alla domanda ("Quanto si vede, tanto non si è in grado di sapere"), perché la visione di una luce assoluta nega la parte nascosta e mostruosa della verità mentre chi ammette di non sapere, può allora cercare di vedere: non l'essenza luminosa delle cose ma quanto si intuisce nel chiarore, come la nutrice aveva

riconosciuto il destino di Antigone semplicemente osservando i gesti di colei che, bambina, giocava con l'acqua e a scomparire "in una fessurina tra le pietre". La nutrice è l'opposto di Edipo e Giocasta, entrambi ciechi di fronte al destino; lui chiuso nell'illusione di sapere chi è l'uomo senza conoscere se stesso, lei che non ha saputo riconoscere il figlio nè accettarne la colpa. (4) Anna è la vera figura materna, rassicurante nel suo essere sempre uguale e protettiva nel non imporre alcunché. Per questo Antigone dice di lei: " Anna, tu sei l'unico essere, stavo per dire l'unica dea, che ho conosciuto" perché una vera divinità non incombe sulle creature ma le affianca nel cammino verso la verità. La nutrice infatti riporta ad Antigone, insieme alla sua infanzia, la brocchetta dell'acqua, simbolo di un gioco che annunciava il sacrificio futuro necessario affinché, lavando il sangue raggrumato, uscisse di scena la storia "lasciando infine vivere la vita. Solo vivendo si può morire". Come Ismene custodirà la sua tomba nel mutare delle stagioni, Antigone sa che Anna, la nutrice, continuerà ad aspettarla accanto alla fonte di quell'acqua simbolo del proprio destino di movimento e sacrificio.

Emone

Lo sposo promesso, suicida davanti alla tomba, arriva mentre Antigone dialoga animatamente con i fratelli riguardo ai rapporti di potere che hanno guidato la loro idea di polis. Eteocle, che sta dalla parte della tirannide di Creonte, sottomette qualsiasi valore della vita ad una assoluta ragion di stato ("Io non pensavo. Io ero l'ordine") e viene costantemente rintuzzato dalla sorella. Diverso è l'atteggiamento verso Polinice, per il quale lei era scesa nella tomba, il fratello più amato perché le è per certi aspetti speculare: lei aveva sostenuto la cecità del padre e lui aveva dovuto sostenere la cieca follia della madre ("Chiedeva aiuto come se non ci fosse nessuno, come se stesse sola, pur sapendo bene che uno, io, il più perseguitato da lei, si trovava lì"). Lei si era allontanata da Tebe per accompagnare Edipo, lui se n'era andato perché oppresso dai muri della casa e vi era tornato per portarvi l'utopia della "città dei fratelli" che, nelle sue parole, si dimostra come la proiezione di un bel sogno infantile fluttuante nell'illusione di una immacolata concezione che esclude la parte scomoda della verità, cioè la propria storia individuale incarnata e intrecciata alla storia familiare: "Magari ci fossimo andati quando eravamo entrambi ancora bambini, quando ancora non era successo nulla". Ai due fratelli che non accettano la loro nascita maledetta a causa dell'errore del padre, Antigone ricorda quel dato originario imprescindibile che fonda la loro storia perché "se non si fosse sbagliato, se non fosse stato cieco, noi non saremmo figli di sua madre. Non saremmo. Volete il potere, il trono che vi veniva da lui, da lei, quello sì lo avete voluto; il potere sì, l'essere invece lo rinnegate".

Da opposti versanti il risultato delle idee sulla polis dei due fratelli è stato il medesimo, una guerra civile che ha portato la loro morte e ha ridotto "in cenere" quella fanciulla, nata per lo sposo, che era Antigone prima del sacrificio. Emone arriva durante questo dialogo come se, per Zambrano, il rapporto uomo/donna, soprattutto se inserito nel contesto istituzionalizzato del matrimonio, riflettesse l'atmosfera che il potere crea quando coinvolge i singoli individui entro un ordine determinato. Così Eteocle, in mancanza del padre, sancisce il suo diritto di concedere in sposa la sorella, quasi fosse un oggetto che passa di proprietà da uomo a uomo; Polinice, invece, invita Emone a lasciar perdere la storia dello sposo per andare anche lui nella città dei fratelli ("senza padri nè figli") dove, non essendoci legami di nascita, il rapporto uomo/donna si manifesta come desiderio puro in un mondo riappacificato da qualsiasi contrasto o pretesa di superiorità di uno sull'altra.

È anche il rifiuto di quella totalità inglobante che Emone reca ad Antigone ricordandole che lui è l'unico ad essere morto per lei e che è venuto per lei "tutta intera". Antigone si sottrae a tutti e tre perché il suo cammino non è ancora compiuto, ma non si separa del tutto da Polinice e da Emone: "Andatevene, lasciatemi sola. È necessario. Io verrò, verrò appena possibile a ricongiungermi con voi in quella città che tu dici, fratello. E tu, sposo mio, continua a sperare, ad aspettarmi".

Emone ha, nel dialogo tra i fratelli, poche battute e, inserito nella prospettiva dell'utopia di Polinice, può sembrare che Zambrano abbia posto la figura dello sposo - e il nucleo concettuale che sottende - sotto un'ottica eccessivamente astratta, facendo coincidere l'amore tra uomo e donna con la fratellanza, così che le differenze e la materialità del vissuto si assottigliano fino a scomparire. Ma sarà Antigone stessa, quando alla fine e da sola riconsidererà i passaggi della propria storia, a ricordare che "tutto quello che discende dal Sole è doppio: luce e ombra, giorno e notte, sonno e veglia, fratelli che vivono l'uno della morte dell'altro. Fratello e sposo che non possono unirsi ed essere uno solo. Amore diviso". Tuttavia credo sia necessario considerare anche il dialogo precedente all'arrivo dei fratelli, con l'insolito personaggio di Arpia, per accorgersi che l'analisi su questo tema è assai più complessa: se Antigone invita lo sposo ad attenderla e a sperare, forse anche Emone è una figura del ritorno, cioè dei legami che la protagonista vuole conservare affinché il suo cammino verso la verità non sia una perenne proiezione oltre se stessa in cui vanno smarriti gli aspetti più sensibili e contraddittori della vita.

Arpia e le oscure ragioni della vita

"Non sono così cattiva, io, mi accosto alle ragazze quando è ancora tempo, quando sono in fiore, perché mi odano e, ancor più, mi sentano e mi comprendano. Mi accosto per prevenirle". Quale frammento d'identità e di comprensione di sé e del mondo può recare questa figura mostruosa che, nella mitologia, ha il compito di rubare l'anima?

Arpia porta ad Antigone il suo essere femmina e giovane: due buone ragioni che il mondo apprezza e di cui bisogna approfittare fin che è possibile, fin che la vecchiaia non arriva; ragioni da utilizzare senza pensarci troppo, apparentemente il senso comune delle cose che sono andate sempre così. Ma, come tutti i personaggi ricreati da Zambrano, anche Arpia è poliedrica ed ha messaggi profondi da svelare pur nel suo linguaggio comico che, non a caso, è il linguaggio più vicino alla dimensione quotidiana dell'esistenza.

E il messaggio che Arpia, senza andare troppo per il sottile, vuol far capire alla ragazza è il lato carnale dell'amore, questo sentimento complesso che coinvolge il corpo e non solo la mente, l'eros che si contrappone alla pietas. Alla vittima sacrificale così coinvolta nella sua missione ("col tuo andirivieni dai vivi ai morti. Da quella Legge dell'Amore che tu sola conosci a quella del Terrore cui tutti, guarda, sappilo, si attengono"); alla ragazza senza futuro che è così sicura "di questo principio, come tu lo chiami - perché ce l'hai, tu, il tuo linguaggio"; alla sposa promessa che camminava a fianco di Emone ma con la testa tra le nuvole; ad Antigone dunque, tutta protesa verso gli ideali più puri del sentire e del pensare. Arpia reca la possibilità di comprendere anche le ragioni dell'amore sessuale rivolto al corpo di un altro, ad un'esistenza fisica a cui non erano stati dati valore nè visibilità: "Perché non è stata la tua vita ciò che tu hai dato per la verità e la giustizia, è stato il tuo amore. E il suo. quello di quest'uomo, di questo ragazzo, così pallido perché tu ne avevi fatto la tua ombra e che come un'ombra ti seguiva senza trovarti mai: tu stavi sempre da un'altra parte".

Ritorna più volte nel dialogo l'immagine del ragno, un epiteto che ciascuna attribuisce all'altra, a ricordarci che le diverse ragioni che Arpia a Antigone perseguono non si possono scindere e che non è possibile districare del tutto il brulicare informe della vita dalla trascendenza di una coscienza che cerca la verità. Antigone difende la sua visione dell'Amore-Pietà, "una cosa sola", e scaccia Arpia ma, in un passaggio del loro animato discorrere, la chiama "amica" perché questa "tessitrice di ragioni" l'ha portata a confrontarsi con altri aspetti dell'Amore a cui la ragazza aveva rinunciato però senza saperlo veramente, perché solo scendendo nella tomba

aveva cominciato a comprendere la consistenza della rinuncia alla parte corporea e affettiva di se stessa: "Ho pianto quando mi sono ricordata di me, quando mi sono vista, quando mi sono sentita".

Ne *La tomba di Antigone* Arpia è l'unico personaggio non umano e, in un mondo abbandonato dagli dei, rappresenta un'entità demoniaca legata agli inferi e all'abisso. È secondo me una di quelle figure *deformi*, da un punto di vista di immagine e di rappresentazione teorica, che Zambrano utilizza spesso nei suoi testi per mostrare un percorso filosofico che non intende trascurare gli elementi più viscerali e fluidi dell'essere. Sotto i consigli smalzati ma ormai inutili di Arpia ("una tua parola, una sola, al tuo Giudice, ed era fatta. O avresti potuto ammutolire e metterti a piangere, come fanno sempre le donne. È quello che lui desiderava, perché alla fine sei sua nipote, e la fidanzata di suo figlio, e una ragazza, sai? E gli uomini sono sempre uomini"), si cela la furbizia della sopravvivenza della specie, della vita che tende a riprodursi prima e al di fuori di qualsiasi razionalizzazione. In modo meno aulico rispetto a quanto svelato nel dialogo con l'ombra della Madre. Arpia riporta Antigone a quell'abisso infernale della maternità dove si cela il segreto, "la ragione senza nome della Vita" che l'analisi filosofica non può riordinare nella chiarezza di un discorso, può solo rappresentare nel suo intrecciarsi ai percorsi del pensiero, come una trama poco visibile ma indispensabile per sostenere la grande tela della storia individuale e del mondo.

Note

(1) Maria Zambrano, *La tomba di Antigone*, Milano La Tartaruga, 1995. L'opera comprende anche il testo Diotima di Mantinea. Nell'ampia e documentata introduzione di Rosella Prezzo, *La scrittura del pensiero in Maria Zambrano*, sono presentati diversi aspetti della filosofia di Zambrano, con un'utile bibliografia.

(2) Vedi: *La materia ombra sorella. Pensiero e scrittura in Maria Zambrano*, "Lapis" n. 10, 1990.

(3) Maria Zambrano, *Perché si scrive*, "Lapis" n. 25. 1995.

(4) "avresti dovuto rifugiarti, quando tutto ti si svelò, in questa tua maestà di Madre, seppure con la sua macchia. Ma c'è forse qualche madre del tutto pura, qualche donna del tutto pura che sia madre? Tu sai che non c'è. È il sogno del figlio, questa purezza della Madre. (...) Se. una volta saputo tutto anche tu, ci avessi chiamati figli, figli miei, la viscida fune della morte non ti

si sarebbe attorcigliata intorno al collo" (*La tomba di Antigone*, cit., pag. 91).

Incontri

di Anna Nadotti

Può succedere, anzi succede spesso, di comprare un libro di un'autrice o un autore che non si conoscono, in un luogo di passaggio - una libreria di una qualsiasi città, l'edicola di una stazione o di un aeroporto - semplicemente confidando nella quarta o nel risvolto di copertina, oppure facendo quel curioso gioco che è leggere la prima riga e l'ultima del libro, in cerca di un richiamo, una suggestione. Può capitare di restare delusi, ma capita anche di fare delle scoperte. E se, per mestiere, ci si occupa di letteratura, quel primo incontro per metà casuale per metà smalzato può diventare preludio di altri incontri. Mi è successo così con il romanzo di Nayantara Sahgal, *The Day in Shadow*, che ho prima proposto e poi tradotto per Einaudi, e che ora è uscito col titolo *Il giorno dell'ombra* (1). Ciò che mi aveva attirata, frugando tra le pile di economicissimi *Penguin* in una libreria indiana, era stato il titolo - allusione a quell'ossimoro di luce e d'ombra che è la quotidianità delle donne - e la breve trama riassunta in copertina: storia di una donna nella New Delhi di Indirà Gandhi, primi anni '70. Non era una storia qualsiasi, era la storia di una scrittrice, madre di molti figli voluti, alle prese con un divorzio crudele, con la ridefinizione della propria identità pubblica e privata, con una nuova storia d'amore. E tutto ciò sullo sfondo di vicende politiche ed economiche cruciali per l'India. Proprio questo mi interessava, l'intreccio di storia personale e storia politica, un pensiero femminile che nel raccontare di fatti senza dubbio privati come separazione e divorzio, figli, un nuovo amore, non si fermava sulla soglia di casa, né separava dentro e fuori, ma al contrario raccontava senza soluzione di continuità e in un flusso continuo di memoria il proprio passato e quello del paese, il proprio presente e le contraddizioni della vita economica e sociale di un paese in via di sviluppo, il sogno della scrittura e il sogno etico e politico ereditato da Gandhi e Nehru.

Leggendo la storia di Simrit, mi colpiva la straordinaria armonia della scrittura, che mi sembrava specchio dell'armonia interiore del soggetto narrante, e mi colpiva la lucidità nel

raffrontare problemi che, in Occidente, siamo portati a considerare eminentemente occidentali, e che pure sono assolutamente universali, come universali sono i sentimenti che li accompagnano.

Così scrive Sahgal nelle prime pagine del romanzo, quando la confusione di un trasloco privato le appare come immagine speculare in formato ridotto del caotico processo di trasformazione del suo paese: «Andava benissimo per il paese, pensò Simrit con stanchezza, ma per la sua vita? Ogni volta che pensava a *quello* sentiva nascere in sé un lamento, lei che amava troppo ordine e bellezza, e non perché fosse ad essi predestinata. Erano il suo lavoro. Non aveva mai condiviso la teoria per cui scrittori e artisti devono essere persone disordinate che amano vivere nel caos. Come avrebbe potuto - lei che passava ore lottando per dare bella forma a ciò che è informe, a tradurre le idee in una lingua chiara, sbalzando frasi e paragrafi nitidi da un tumulto di sentimenti - non essere disciplinata? Non che le importasse, ora che il caos era dentro di lei. Non poteva arginarlo mettendo a posto sedie e tavoli, e neppure frasi scavate penosamente - anche se serviva. In qualche modo, oscuramente, serviva». E mi colpiva un altro aspetto della scrittura di Sahgal, l'intreccio indissolubile di natura e storia, di organico ed inorganico, l'intenso desiderio *fisico* dell'autrice di dare corpo al paesaggio con le parole. La geografia dell'India è straordinaria, e anche per questo forse è nato proprio qui uno dei movimenti ecologisti più radicali del mondo, che ha saputo fare della conservazione ambientale un momento di forte elaborazione teorica (in Italia sono ben noti gli scritti di Vandana Shiva, Isedi 1990 e Bollati Boringhieri 1995, ma in realtà si tratta di una produzione vastissima) e l'obiettivo di una lotta determinata e ancora una volta non-violenta. Di Simrit, protagonista del romanzo e suo dichiarato alter ego, Nayantara Sahgal ci dice che: «Aveva in mente un libro sull'India, l'aspetto e la tessitura di terra e cielo - e tra essi tutte le sfumature delle stagioni. La gente scriveva romanzi storici, ma qui c'era una geografia romantica quasi eccessiva per un solo paese [...]. Era una grandiosa eredità oggettiva, senza un principio e una fine, con i suoi cicli immutabili di impassibile rinnovamento. La cultura era venuta dopo. Nutrita da questa penisola che si estendeva all'infinito. *Qualcuno* doveva tradurla in linguaggio». In queste parole così intense si sente la figlia dell'India fiera del proprio passato, erede per convinzione e tradizione familiare della filosofia gandhiana. E questa la donna che infine ho incontrato, dopo averne conosciuto i libri. Nipote di Nehru, madre di due figlie e un figlio che vivono oggi in tre diversi paesi del mondo, nonna, giornalista politica e scrittrice notissima nel suo paese e in Inghilterra, Nayantara Sahgal conversa con la stessa dolce fermezza con cui risponde alle interviste e prende parte ai dibattiti.

Nella quiete di un'ora finalmente lontana dai rumori e le luci del Salone del libro di Torino, soddisfatte le *sue* curiosità su di me e sulle vicende editoriali che hanno portato alla pubblicazione del suo romanzo, risponde volentieri alle *mie* curiosità: «La scrittura nasce da un luogo particolare dentro di sé. Credo che la storia si trasmetta attraverso paesaggi, attraverso brandelli di discorsi, frammenti, suoni. Sono queste le voci che gli scrittori indiani fanno parlare nella scrittura, non i monumenti grandiosi della nostra eredità culturale. La storia assume una dimensione diversa per chi è stato privato di una storia, per chi ha vissuto sotto la dominazione straniera, diventa parte di una storia universale. Io sono cresciuta in una famiglia in prima linea nella lotta per l'indipendenza, una famiglia che considerava un onore andare in carcere per la libertà - "libertà" è soltanto una parola finché non la si perde, allora diventa una necessità, come l'ossigeno. Sono cresciuta con la fretta di diventare grande per poter andare in carcere anch'io, come lo zio, come mia madre e mio padre - che in carcere è morto. Per questo ho scelto di scrivere, di raccontare e ri-raccontare l'India in cui sono cresciuta e in cui vivo, di raccontare il contesto drammatico e l'atmosfera di un paese in lotta per l'indipendenza, il modo in cui quella lotta incideva e interferiva con la vita privata delle persone. Ho cercato di capire e descrivere quale comportamento la nostra storia antica induce in quella giovane nazione che siamo. Sono nata nell'Uttar Pradesh, culla dell'induismo e anche dell'islamismo, un paese con una cultura antichissima che per duecento anni è stato una colonia britannica.

È un'eredità culturale complessa, ma io faccio parte dell'India contemporanea, sono un essere umano qualsiasi che abita il mondo insieme a molti altri. L'India non è un enigma, né una bizzarria della storia - come l'immaginario occidentale ha voluto rappresentarla. La verità dell'Europa sull'India è una creazione anglosassone. Per questo scrivo soprattutto storie sull'oggi, e ho voluto raccontare soprattutto la vita delle donne tra passato e presente, tra vecchi e nuovi poteri, vecchie e nuove identità... *teli me*, Anna, che cosa in questo libro che io considero un vecchio libro, ti era piaciuto tanto da proporre la traduzione?» «Molte cose, in un certo senso tutta la storia, pur con le sue figure a tutto tondo, esplicitamente rappresentative di un'idea, i paesaggi, ma soprattutto Simrit, la protagonista, così rigorosa ed essenziale, così forte e così in armonia con se stessa, così indiana e così woolfiana al tempo stesso. La descrivi così bene,

"forma e dimensione degli oggetti, la loro presenza letterale, avevano cominciato a imprimersi nella sua mente quando il rapporto con Som aveva perso significato e lei, che non era mai stata una lottatrice, aveva silenziosamente abbandonato l'arena. Allora, oltrepassate le barriere

difensive e una quotidianità ben nota, penetrato dentro di lei più intensamente, il suo doloroso senso di perdita era stato rimpiazzato da un'attenzione nuova. Andava in camera sua, chiudeva la porta, immersa in un dolore troppo stabile per essere arginato, e prendeva coscienza di una corrente che si faceva strada nei meandri della vita, non visibile se non ci si ferma a guardare. La venatura di legno marrone chiaro della scrivania rivelava la delicata struttura interna dell'albero, e intorno c'erano innumerevoli oggetti familiari, un regolare panorama di non-vita da osservare e godere. Andavano lentamente incontro a certi suoi bisogni interiori, dandole una serenità che nel turbine dell'esistenza le mancava".

Nota

(1) Nayantara Sahgal, *Il giorno dell'ombra*, Torino, Einaudi 1995.

Dell'autrice è disponibile in italiano anche il racconto *Martand*, in Claudio Gorlier, Paolo Bertinetti (a cura di), *Racconti dall'India*, traduzione di Lidia Zazo, Milano, Mondadori 1989.

Umano, troppo umano

di Adriana Perrotta Rabissi

Tra coloro che riflettono, ormai da tempo, su alcune delle categorie fondanti il sapere-potere delle società moderne, quali i concetti di *ragione*, di *rapporto tra sé e l'altro*, e di *scienza*, per svelarne la logica di dominio - per appropriazione o per incorporazione - che li struttura, la Haraway si distingue per l'ampiezza e profondità delle conoscenze "scientifiche", l'originalità delle posizioni, la provocatorietà degli assunti e del linguaggio. A questi motivi di interesse si aggiunga che la cifra prevalente della sua scrittura, almeno quale appare nei tre saggi tradotti in italiano nel testo intitolato *Manifesto cyborg*, (1), è un'ironia, talvolta feroce, ai limiti del sarcasmo e sovente del paradosso.

Così infatti inizia il *Manifesto*: "In questo saggio mi propongo di costruire un ironico mito politico fedele al femminismo, al socialismo e al materialismo. E forse più fedele ancora; come l'empietà, e non come la venerazione o l'identificazione. Da sempre l'empietà richiede che prendiamo molto sul serio le cose [...] L'empietà ci protegge dal moralismo ufficiale che abbiamo introiettato, ma ribadisce che c'è bisogno di una comunità. L'empietà non è apostasia. L'ironia investe contraddizioni che non sono riducibili a un tutto più vasto neanche dialetticamente, descrive la tensione che si produce tenendo insieme cose magari vere e necessarie ma incompatibili. L'ironia è umorismo e gioco serio" (2).

Questo forse può spiegare non solo l'interesse che si risveglia in chi avvicini i suoi scritti, ma anche certe 'libertà' e 'contrapposizioni' di interpretazioni delle sue parole, a seconda della lunghezza d'onda sulla quale ci si sintonizza e del registro di lettura che si privilegia. Per dare un'idea del dibattito suscitato dalla pubblicazione in italiano di testi che finora circolavano solo in lingua, da tempo, tra poche e pochi addetti ai lavori, segnalo alcune prese di posizione in merito, apparse recentemente su quotidiani. C'è stato chi, preso da ansia definitoria, ha

sostenuto che il libro" [...]. altro non è che un accurato testo di sociologia industriale, che riporta ed elabora un'inchiesta sulla produzione delle identità sociali" (3); altre, scambiando la metafora per realtà, hanno rimproverato all'autrice di dissolvere semplicemente "in un'ontologia cyborg, trappola ultima di quella metafisica occidentale da cui Haraway vuole prendere definitiva distanza" la "dialettica tra materiale e simbolico di cui è fatto il corpo sessuato - uomo e donna appunto - del soggetto novecentesco" (4). Alcune hanno dichiarato "[...] non confido nei cyborgs come nuovo veicolo di liberazione: sono infatti figli di quel medesimo maschile che riproduce se stesso nelle 'bombe intelligenti' di recentissima memoria o nelle realtà virtuali oggi sempre più esaltate, affidando alle tecnologie potenza e desideri e sublimando nell'astrazione dei messaggi informatizzati il rapporto concreto con quei corpi che le armi uccidono o di cui i sensori minano le esperienze" (5). A loro viene obiettato, alla pagina seguente dello stesso giornale, che "[...] Haraway analizza criticamente le nuove forme di dominio tecnologico, mettendo particolarmente in risalto il fenomeno della femminilizzazione del lavoro che caratterizza le forme dell'organizzazione postfordista. Ma proprio perché così lucida e attenta ad individuare i rischi che le nuove tecnologie comportano, Donna Haraway non si ferma a questa constatazione, ma a partire dallo smascheramento dei nuovi poteri propone di utilizzare le stesse tecnologie dell'informatica per elaborare un progetto, sia teorico che pratico, per sovvertire definitivamente la cultura e l'epistemologia patriarcale logocentrica" (6), per concludere che: "La figurazione dei cyborg di Donna Haraway e quella della nomade di Rosi Braidotti, sono, a nostro avviso, rappresentazioni parodiche che offrono esempi molto forti di posizionamento etico ed estetico nel presente, contribuendo a costruire nuovi orizzonti di senso e nuovi percorsi di soggettività" (7). D'altra parte la stessa Haraway, analizzando i campi di sapere nei quali è iniziata la ricerca e si è progressivamente affermata l'applicazione delle nuove tecnologie, vale a dire i settori militare e medico, risponde in anticipo alle critiche sulla figura del cyborg come prodotto della cultura maschil-maschilista osservando che: "Certo, il problema sta nel fatto che i cyborg sono figli illegittimi del militarismo e del capitalismo patriarcale, per non parlare del socialismo di stato. Ma i figli illegittimi sono spesso estremamente infedeli alle loro origini: i padri, in fondo, non sono essenziali"(8).

Non credo che la contraddittorietà delle letture dei suoi testi le dispiaccia, vista la sua irriducibile opposizione a qualsiasi tentativo di *chiusura e mummificazione in sistema* dei propri ed altrui pensieri, fantasie ed emozioni; così come è fermamente contraria ad ogni concezione essenzialistica della soggettività e ad ogni rappresentazione bionaturalistica dei corpi, che

vanno considerati nel loro intreccio di materia e pratiche culturali di significazione.

Afferma, infatti, a conclusione del saggio principale, che ha il tono di un programma-proclama: "Le immagini possono aiutarci a esprimere due tesi cruciali a questo saggio: primo, la produzione di teorie universali e totalizzanti è un grave errore che esclude gran parte della realtà, e questo forse sempre, ma certamente ora; in secondo luogo, assumersi la responsabilità delle relazioni sociali della scienza e della tecnologia significa rifiutare una metafisica antiscientifica, una demonologia della tecnologia, e di conseguenza significa accettare il difficile compito di ricostruire i confini della vita quotidiana, in parziale connessione ad altri, in comunicazione con tutte le nostre parti. Il punto non è solo che la scienza e la tecnologia offrono all'umanità il mezzo di ottenere grandi soddisfazioni e sono matrici di complesse dominazioni. Le immagini cyborg possono indicarci una via d'uscita dal labirinto di dualismi attraverso i quali abbiamo spiegato a noi stessi i nostri corpi e i nostri strumenti. Questo è il sogno non di un linguaggio comune, ma di una potente eteroglossia infedele. È l'immaginazione di una femminista invasata che riesce a incutere paura nei circuiti dei supersalvatori della nuova destra. Significa costruire e distruggere allo stesso tempo macchine, identità, categorie, relazioni, storie spaziali. Anche se entrambe sono intrecciate nella danza a spirale, preferisco essere cyborg che dea" (9). Come si può notare, anche dai brevi esempi di scrittura della Haraway che ho riportato, nonché dai commenti citati, 'navigare' tra le immagini impiegate nell'analisi di alcune tra le più comuni rappresentazioni socio-culturali, le asserzioni, le ipotesi di lavoro politico, le profezie, le provocazioni della Haraway, procura un piacevole senso di spaesamento, alla prima lettura, come di un racconto fantastico. Salvo che poi ci si rende conto del fatto che vengono affrontati temi e problemi che toccano la nostra materialità e quotidianità di donne e uomini in carne, ossa e pensiero nel mondo attuale, caratterizzato dalla smaterializzazione dei processi produttivi ad opera della rivoluzione informatica.

Nel clima culturale e politico contemporaneo, di fronte al venir meno dell'orizzonte di senso, causato, tra gli altri fattori, anche dal neofemminismo degli ultimi trent'anni, e al dissolversi di sintesi, che sembravano ormai consolidate, la rinuncia a formulare nuove unità totalizzanti e universali, lungi dal costituire una caduta nel relativismo, appare appena la possibilità di intraprendere nuovi percorsi di conoscenza ed azione politica. Oggi, infatti, che le nuove tecnologie applicate alle sfere della produzione come della riproduzione modificano, insieme con gli scenari sociali ed economici, anche i termini e i modi di costruzione delle soggettività, singole e collettive, saltano i confini e le definizioni a cui ci eravamo abituate/i, anche senza

condividerle in tutto o in parte. L'insicurezza che ci assale, di fronte ai risvolti più immediati e quotidiani di questa crisi di senso, può indurci alla ricerca frettolosa di un nuovo ordine, fondato su nuovi sogni universalistici e totalizzanti, o sospingerci verso vecchie appartenenze, di cui si è persa di vista la storicità della costruzione, per elevarle a categorie ontologiche.

L'urgenza politica di contrastare entrambi i pericoli alimenta nella Haraway un certo tono tra il profetico e il predicatorio che può risuonare enfatico alle nostre smalziate orecchie europee, ma il fatto che esso appaia dettato da una notevole tensione etica fa superare, nella lettura, qualche momento eventuale di fastidio. La Haraway appartiene al filone di epistemologhe che tengono, nelle loro analisi e nelle loro teorizzazioni, saldamente intrecciati corporeità e pensiero, in alternativa al modello conoscitivo dicotomico dominante della modernità. Ed è proprio il tema della decostruzione di vecchi confini e della costruzione di nuovi il nodo teorico del suo discorso, nel quale risulta centrale la questione posta alle donne dalle diversità di etnie, accanto a quelle di classe, diversità esperite nella sua vita di cittadina statunitense. Osserva infatti che: "Nelle tradizioni della scienza e della politica 'occidentale' la tradizione del capitalismo razzista e fallocentrico, la tradizione del progresso, la tradizione dell'appropriazione della natura come risorsa della produzione di cultura, la tradizione della riproduzione del sé dallo specchio dell'altro, la relazione tra onanismo e macchina è stata una guerra di confine. Le poste in gioco di questa guerra sono stati i territori della produzione, riproduzione e immaginazione. Questo saggio vuole essere un argomento a sostegno del piacere di confondere i confini e della nostra *responsabilità* nella loro costruzione" (10).

La battaglia contro gli artificiali - e funzionali al mantenimento dei rapporti di forza attuali - dualismi tra "mente/corpo, macchina/animale, idealismo/materialismo" si può avvalere positivamente, di uno "slittamento un poi perverso di prospettiva" secondo la quale, superando l'orrore di contaminazioni e ibridismi di cui il cyborg è appunto l'immagine provocatoria di oggi proposta dalla Haraway, - in analogia, secondo me, con le raffigurazioni grottesche e inquietanti, per la carica di antagonismo che recavano nei confronti dell'ordine costituito, di esseri per metà umani e per metà animali che hanno popolato i racconti di ieri - e vincendo il disagio per "identità sempre parziali e punti di vista contraddittori", si possono stringere "coalizioni basate sull'affinità e non sull'identità", valorizzando al massimo la "disordinata polifonia" dell'oggi, per dar luogo a forme di lotta collettiva contro gli esiti politici sociali dell'informatica del dominio a livello planetario. Questa proposta non è certamente priva di rischi, se, per esempio, per contrastare il pericolo di abbandonarsi a nostalgie di supposte

integrità e di innocenze irrimediabilmente perdute, sbilancia verso fascinazioni per il virtuale, inteso come nuovo sogno di onnipotenza, quale si intravede in certe aree dell'universo costituito dai navigatori e dalle navigatrici del cyberspazio, ma non può venire ignorata o frettolosamente liquidata da chi sia interessata ad elaborare una coscienza critica nei confronti delle trasformazioni discorsive, materiali, simboliche, singolari e collettive indotte negli individui reali dal l'estendersi delle tecnologie biomediche e della comunicazione. Che la questione non sia da rimandare troppo, anche se ci troviamo, per la verità, solo all'inizio di tali processi di modificazione, è dimostrato dal fatto che ancora una volta le donne, del primo, secondo e terzo mondo, funzionano da oggetto privilegiato di costruzione di 'nuovi' - o presunti tali - ordini sociali, economici e politici, fondati principalmente su tentativi più o meno espliciti di disciplinamento e controllo dei loro corpi e delle loro menti da parte di collettività, istituzioni politiche, religiose, economiche e culturali nazionali ed internazionali.

Note

(1) Donna J. Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Introduzione di Rosi Braidotti, Feltrinelli, Milano, 1995.

(2) ibidem, p. 39.

(3) Benedetto Vecchi, *Nella Silicon Volley abitata dal corpo-macchina*, in *La talpalibri* de "il manifesto", 18 maggio 1995.

(4) Ida Dominijanni. *Cyborg-donna, la scommessa di Haraway*, ibidem.

(5) Elisabetta Donini, *Vita e viventi. Fatti di donne e uomini*, in "Il paese delle donne", 16-5-1995, p.3.

(6) Angela Azzaro, *Cyberfemminismo*, ibidem, p. 5.

(7) Angela Azzaro e Elettra Deiana, *L'arbitrarietà dei corpi*, ibidem p. 5.

(8) D. Haraway, cit., p. 42.

(9) ibidem, p. 84.

(10) ibidem, p. 41.

Una barchetta di carta

di Renata Maestroni

A proposito della pubblicazione di *Una barchetta di carta* (1) tento di rispondere alla domanda che mi è stata rivolta: "Perché hai scritto questo libro?"

Scrivere non è il mio mestiere: scrivo pressata da un'urgenza che non posso rimandare, scrivo per non essere sopraffatta dall'ansia che mi attanaglia quando l'incomprensibilità della vita si fa sentire dolorosamente. Scrivo perché l'atto stesso dello scrivere mi fa star bene, come nessun'altra cosa nella vita. Scrivere è un'attività solitaria che tuttavia, prevedendo un lettore, è per me l'atto di comunicazione più intenso, sottratto com'è all'immediatezza della presenza fisica dell'altro. Il valore terapeutico della scrittura non è per me quello di una medicina tranquillizzante, è quello di una confessione, che imponendoti di pronunciare il nome dei tuoi peccati vuol dare loro una dimensione, prima di chiedere un'assoluzione che forse non verrà. L'esercizio dello scrivere è per me quello di scegliere, fra i cento possibili strati del pensiero, quello da mettere in luce: sempre insoddisfatta, sempre alla ricerca di una irraggiungibile "limpidezza dell'immagine". La scrittura, con la fissità delle lettere nere sulla pagina bianca, non cancella il non detto, che puoi intravedere in trasparenza, in un secondo, in un terzo strato della pagina, invisibile all'occhio ma ben percepibile dal lettore. L'esercizio dello scrivere mi serve per fissare ciò che diversamente sarebbe destinato ad andare in parte perduto, confuso nelle onde dei mille pensieri, stati d'animo, condizioni dello spirito, che si agitano incessantemente in me. Io sono la somma delle mie esperienze, di alcune riesco a trattenere assai poco, mi attraversano, corrono via, vengono sopraffatte da altre. Perché ho parlato in un libro della morte per Aids di mia figlia, del mio lutto? Non mi sono seduta al computer con l'intenzione di dare inizio ad un libro. Ho scritto delle pagine, le ho scritte per me, pagine che poi hanno preso la forma di un libro. Ho iniziato col trascrivere alcuni fogli scritti a matita di getto, in altri momenti, durante la sua malattia, quando la minaccia di una sua possibile morte,

pur duramente razionalmente accettata, era tuttavia ben lungi dall'apparirmi incombente: collocata sullo sfondo di una vita, la mia e la sua, da vivere ogni giorno con l'intensità di ogni mortale che, senza preavviso, può morire in ogni momento. Il "preavviso" l'avevamo avuto da un medico, noi genitori, pochi mesi prima: forse due/tre anni di vita, forse cinque/sei mesi: e non l'avevamo certo comunicato a Valeria. Valeria è veramente morta dopo sei mesi dalla sentenza: sei mesi che abbiamo vissuto senza vedere davanti a noi una clessidra nell'atto inesorabile di svuotarsi. Nell'alternativa cinque/sei mesi o due/tre anni, scegli - se così si può dire - un tempo indeterminato, che equivale ad una generica aspettativa, comunque, di vita, anche se breve. Le prime pagine del libro non sono le mie prime pagine scritte su Valeria. Aprirò un giorno le scatole in cui ho raccolto tanti fogli scritti durante tanti anni. Molti sono dedicati a Valeria. Potranno forse andare a costituire la traccia per un nuovo libro. Allora le domande diventano due: "perché ho scritto quelle pagine" e "perché ho deciso di dare a quelle pagine la forma di un libro, e soprattutto di pubblicarlo". Alla prima domanda credo di avere in parte risposto, dicendo della mia urgenza di scrivere. Rimane da dire perché proprio quelle pagine, quel "verbale del dolore - e di una possibile colpa", come è stato definito da Maria Nadotti.

Le mie pagine sono "la verbalizzazione" di un processo intentato a me stessa, di fronte al mio "tribunale interno", o, chissà, ad un ipotetico tribunale supremo. E un processo, perché abbia valore, deve essere pubblico. Le mie pagine dovevano diventare pubbliche perché il processo non fosse inutile. E qui sto tentando una risposta alla seconda domanda: perché pubblicarlo. Ho scritto un libro che parla della vita e della morte di Valeria, ma parla, soprattutto, del mio dolore: la piena del mio dolore doveva trovare uno sbocco: la necessità di comunicare il mio dolore non doveva avere l'unico scopo di lenirlo. Potevo legittimamente comunicare il dolore a patto che potesse divenire fertile. Scrivendo, ho preso a intravedere un lettore, tanti possibili lettori. In primo luogo "i padri": l'assenza di padri, nel mio libro, è evidente. Viviamo in una società orfana di padri. Vorrei che il mio libro, tutto al femminile, fosse letto anche - o soprattutto - dai maschi, cui la dominante cultura del successo rischia di sottrarre preziose capacità percettive. Parlavo, anche, ai ragazzi, non solo a quelli che possono riconoscersi in una Valeria: a tutti i ragazzi. Quando sei ancora e solo figlio rischi di vivere all'interno di relazioni condizionate prevalentemente dai ruoli: all'incapacità di tanti adulti di rispettare i figli in quanto persone diverse da sé, all'incapacità di tanti figli di riconoscere nei genitori delle persone, con la loro unicità e complessità.

Ho mostrato una donna nella sua carne viva spellata dal dolore, fuori dalla retorica dell'amore materno, non certo in un subdolo tentativo di liberarmi dai sensi di colpa suscitandoli in altri. Mi rivolgevo, soprattutto, ad un generico lettore, non solo in quanto padre, madre, figlio, bensì in quanto cittadino, consapevole che i temi della malattia e della morte non siano semplicemente "privati" ma vadano affrontati politicamente. Con la consapevolezza di non essere sola a voler prendere per i capelli quei "decisori" che vanno pressati da vicino, perché non fingano di ignorare le spaventose inadeguatezze delle risposte sociali alla malattia Aids. Per obbligare, con uno scritto duro, a guardare quello che non è più decente ignorare. Non è, il mio, il primo libro sul tema Aids ad essere pubblicato. Accanto a importanti saggi - destinati per loro natura ad un lettore colto - si sono pubblicati anche libri di più facile diffusione, elaborazioni di un vissuto che ha in qualche modo coinvolto l'autore. I libri che mi è capitato di leggere (certo mi è sfuggito qualcosa) sono scritti da maschi: l'esperienza dell'Aids vi è narrata in un contesto di omosessualità, l'ambiente è in prevalenza quello statunitense, in particolare artistico. Ho ritenuto efficace, ai fini che mi ripropongo (quelli che genericamente si definiscono "sensibilizzazione dell'opinione pubblica"), una storia che dal lettore italiano possa essere sentita come più "normale" e pertanto meno estranea al proprio vissuto. Il fatto che la storia sia narrata da una donna, una madre (e non si tratta di far leva strumentalmente sulla centralità della figura materna nella cultura latina), che riguardi una ragazza non definibile *toni court* quale emarginata, pur se con esperienze di droga (e in Italia i malati di Aids sono in percentuale maggiore che altrove i tossicodipendenti), che sia ambientata in una media borghesia milanese; tutto questo può contribuire all'avvicinamento di una possibile esperienza di Aids, ad una sua minor estraneità. Quando, scrivendo, ho cominciato ad immaginare un lettore, ho avvertito l'efficacia delle scene di vita quotidiana (la mia preoccupazione per la pentola di brodo sul gas acceso in cucina, mentre siamo in ospedale con Valeria in coma; la scena in pizzeria, il pranzo dopo il funerale), nel trasmettere, senza cinismo, il senso di "normalità" dell'irrompere dell'esperienza della morte nella vita. Gli scopi del mio libro non sono consolatori: espongo senza pudore la mia sofferenza a un lettore che forse soffre quanto me e non gli dico "domani starai meglio".

Mostro al lettore una donna che vuole vivere fino in fondo il suo lutto aggrappata alla volontà di non ammalarsi definitivamente di lutto. Inizio col mio libro l'elaborazione di un lutto muovendo i primi passi alla ricerca di tanti possibili perché, ben sapendo che non troverò risposte. Parlo - anche - a un lettore che ha troppa paura della sofferenza e forse soccombe alla tentazione di non guardare il male sperando di non esserne mai colto. Parlo a un lettore che

teme la vita più di quanto tema la morte. Gli dico: guardala, la sofferenza, guarda la vita, guarda la morte. E spero infine (qui mi consento di spendere il verbo sperare) che il lettore avverta, quale possibile ricchezza da non sprecare, quella sorta di "estremo sentire" fra persone che si amano, che una situazione estrema può far scaturire.

Nota

(1) Renata Maestroni, *Una barchetta di carta*, Sperling & Kupfer, Milano, 1995.

Segnalazioni

a cura di Liliana Moro e Silvana Sgarlato

Ekaterina Bakunina, *Il corpo*, trad. di Giovanna Spendei, Bollati Boringhieri, Torino, 1995, pp. 122, £ 18.000 - **Romanzo** - Fatica e sensualità, Parigi e Pietroburgo, lo sciogliersi al sole e alle carezze di uno sconosciuto nelle acque del mar Nero e i vapori del bucato in una squallida cucina: il corpo è al centro della riflessione, è strumento di conoscenza. Nonostante l'estraneità dichiarata nelle prime righe: "Per nulla al mondo avrei voluto avere un volto simile" in queste pagine finisce per diventare una chiave di accesso al mondo, che indica tutti i pensieri e le passioni di una donna. Al fondo il legame "corporeo" con la figlia, osservata con uno sguardo fusionale ma disincantato, che sembra essere il pezzetto di mondo più vicino all'identità del soggetto narrante ma rimane irriducibilmente altro, una sconosciuta incomprensibile. Uscito in Francia nel 1933 e tradotto ora per la prima volta in Italia, questo romanzo colpisce per la freschezza e la lucidità di una scrittura in bilico tra narrazione e autoanalisi.

Carol Shields, *In cerca di Daisy*, Rizzoli, Milano, 1995, pp. 290, £ 29.000 - **Romanzo** - Di che cosa è fatta la vita? È questa la domanda cui vuole rispondere Daisy, protagonista e insieme spettatrice, intenta a riguardare con lucidità, affetto, franchezza, l'intreccio fitto di eventi, parole, pensieri, persone, al cui centro si colloca la sua vita. Alla sua voce si affiancano testimonianze affidate a biglietti, lettere, promemoria. Ne risulta una narrazione insolita, sospesa fra la ricostruzione diaristica e l'indagine sull'esistenza e sull'identità, che ricorda le ricognizioni in cassette piene di lettere e fotografie (un inserto contiene curiose fotografie dei personaggi). Quanto è arrivata a saperne Daisy della sua stessa vita? di che cosa è fatta, appunto, la vita? di una "miscela di distorsioni e omissioni", ma anche di "estasi", di "errati rapporti personali", ma anche di placida gioia. Una sorta di leggerezza dell'essere, misteriosa ma sostenibile.

Mercè Rodoreda, *Quanta, quanta guerra...*, trad. di Anna Maria Saludes, Bollati Boringhieri, Torino, 1994, pp. 190, £ 28.000 - **Romanzo** - La guerra è lo sfondo costante del racconto, un impasto di dolore e di morti incontrati per caso, ovvio risultato di una vicenda che resta

storicamente imprecisata nonostante la concretezza della distruzione di corpi, di vite, di rapporti. Tra case bombardate e cadaveri di soldati, il protagonista, l'adolescente Adrià, scopre e racconta il suo apprendistato dell'esistenza. Racconta come si possono raccontare i sogni, in cui si mescola a volte l'incubo e l'incanto. Attraverso un vagare che ricorda la tradizione picaresca della narrativa spagnola, dentro a una cognizione del dolore in cui le memorie dell'infanzia si incrociano con la fatica e le sensazioni del presente, mentre la guerra del titolo sembra far tutt'uno con il mondo (il suo o il nostro?), Adrià tornerà a casa. Ma l'approdo alla pace del campo di garofani dell'infanzia, è tutt'altro che certo.

Lou Andreas Salomé, *In Russia con Rainer*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994, pp. 113, £. 16.000 - **Romanzo** - Il libretto è il diario di un viaggio compiuto dalla scrittrice con Rilke nel 1900 in una Russia preindustriale, prerivoluzionaria, immersa nella natura e nelle tradizioni; ne emana l'incanto di una dimensione di viaggio che è osservazione e memoria, riflessione e ritrovamento, emozione e pensiero. Lou, nata a Pietroburgo, aveva trentanove anni, era una donna affermata, ricca di esperienze e molto colta; in questo viaggio - attraverso i villaggi, i cieli, gli incontri con gli artisti e con le persone di un popolo visto con una simpatia in cui traspare Tolstoj e il populismo russo - ritrova le radici, le memorie dell'infanzia e il senso di una profonda, appagata, anche se inquieta, pienezza dell'esistenza "l'immensa consolazione di un compimento, la profonda pace di una contemplazione perfetta".

Daria De Pellegrini, *La locanda dei folli*, Campanotto Editore, Udine, 1994, pp. 201, £.22.000 - **Romanzo** - Tanto sottile è il diaframma che separa la normalità dalla follia da non reggere talvolta la pressione del rapporto fra pazienti e curanti, così che i ruoli ne risultano confusi e scambiati. Di più: la solitudine dell'individuo va oltre ogni categoria clinica. Questo insolito romanzo osserva da un particolare punto di vista, il microcosmo di una comunità terapeutica, la realtà ad esso esterna e come un prisma la spezzetta, la deforma e, forse proprio per questo, la definisce.

Ève Babiz, *Cigni Neri*, trad. di Sandro Ossola, La Tartaruga, Milano, 1995, pp. 170, £.28.000 - **Romanzo** - È divertente leggere i pettegolezzi sul dorato mondo di Hollywood negli ultimi 40 anni soprattutto se, come avviene in questo libro, sono intelligenti e ben scritti e uniscono all'immane superficialità delle vicende viste e sentite, affascinanti annotazioni di vita vera e sperimentata sulla propria pelle, come il dramma di un amico colpito dall'HIV. Tutto però senza cadere mai nel melodramma, nè nel cinismo, ma con una sottile ironia. Su Hollywood c'è

tutto quello che ci si può aspettare: frecciate contro Elisabeth Taylor e Doris Day, sesso, tanto sesso e disintossicazioni varie secondo copione, ma raccontate con tanto humor da far perdonare qualsiasi eccesso. E le pagine dedicate ai tentativi della protagonista/narratrice di imparare il tango potrebbero contagiare molte della stessa passione per la danza argentina.

Ursula Hirschmann, *Noi senza patria*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 159, £. 20.000 - **Memorie** - Note, ritratti, riflessioni dense e lucidissime nate da una forte "spinta a scrivere" insieme allo "scoraggiamento dopo poche righe" compongono questo singolare libro di memorie di una ebrea berlinese *deraciné* per necessità e per scelta. Sebbene si tratti di una rievocazione incompiuta - una grave malattia prima (1975), la morte dopo (1991) hanno impedito a Ursula di realizzare il progetto originario - di una vita intensamente vissuta dagli anni giovanili dell'esilio a Parigi al trasferimento in Italia a metà degli anni trenta, i materiali autobiografici, raccolti dal secondo marito, Altiero Spinelli, non hanno nulla di frammentario. Le tessere dei ricordi, sottratte all'oblio per l'urgenza di una riflessione su di sé sentita come improrogabile, restituiscono un'immagine autentica e antiretorica, che sfugge alle insidie del narcisismo e alla mitologia dell'elezione.

Ingrid Warburg Spinelli, *Il tempo della coscienza. Ricordi di un'altra Germania 1910-1989*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 213, £ 30.000 - **Memorie** - L'altra Germania che emerge dai ricordi di Ingrid, coetanea e cognata di Ursula, è vista attraverso gli occhi di un'ebrea tedesca che proviene da una delle famiglie più eminenti d'Europa, appartenente al Gotha della finanza mondiale ma distintasi anche nel campo della cultura. Scritto -esitando a lungo su quale delle lingue parlate fosse la più adatta - in fasi diverse della sua vita, a partire dal 1969, anno della morte del marito Veniero Spinelli, e destinato inizialmente ai figli, il libro ripercorre cronologicamente e con scrupolo documentario gli anni felici dell'infanzia e dell'adolescenza nella residenza sul Kòsterberg, l'esilio negli Usa e il trasferimento in Italia nel secondo dopoguerra. Se molti e circostanziati sono gli eventi narrati, pochi e avari sono i momenti di autoriflessione e introspezione; l'autrice consegna di sé un'immagine segnata da una notevole identificazione con i valori e i destini prima della famiglia d'origine e poi di quella del marito.

Elisabetta Rasy, *Ritratti di signora*, Milano, Rizzoli, 1995, pp. 222, £ 28.000 - **Saggio** - Grazia Deledda, Ada Negri, Matilde Serao: tre scrittrici dell'Italia unita, vissute negli stessi decenni e accomunate dalla stessa ambizione, ma diverse per retroterra socio-culturale, per temperamento, per provenienza geografica. Rasy non scrive le loro biografie, ma usa le loro

opere più scopertamente autobiografiche, i materiali dei loro archivi privati e altre fonti per costruire tre racconti su donne realmente esistite che hanno lasciato traccia di sé. Sono racconti che descrivono ambienti, atmosfere, relazioni, filtrati attraverso la coscienza del personaggio, dove compare però anche la narratrice che interroga senza complicità ma con passione l'esistenza di ciascuna, concentrandosi su un aspetto, quello che più la intriga, e restituendo il senso di una vita. Il libro si colloca dentro una tradizione di scrittura magistralmente inaugurata da Anna Banti e percorsa anche da Grazia Livi.

Doris Dorrie, *L'uomo dei miei sogni*, trad. di Barbara Griffini, La Tartaruga, Milano, 1995 pp. 90, € 18.000 - **Romanzo** - Una modella bellissima e superpagata, ma con le scarpe troppo strette e molto sola, si innamora di un sogno, del volto di uomo del Cinquecento ritratto dal Botticelli. Niente di più normale: tutte le donne si innamorano di uomini immaginari, ma qui il principe azzurro si manifesta nei panni reali di un giovane, 'barbone' per scelta, che si trasferisce con grande disingoltura dalle soglie dei grandi magazzini alle camere degli alberghi '5 stelle' (senza passare per la doccia). Ma se lei, innamorata più che mai, decide di seguirlo... Sospeso al confine tra l'attualità di un ambiente patinato come l'alta moda e l'eternità dei sentimenti, tra la favola d'amore e la realtà dei rapporti tra uomo e donna: un romanzo tenero e ironico che fa anche pensare.

Lisli Basso Carini, *Cose mai dette*, Il Mulino, Bologna, 1995, pp. 165, € 18.000 - **Autobiografia** - Una distinta e discreta ottuagenaria racconta una vita assolutamente eccezionale nella sua normalità: essere moglie di Lelio Basso e dividerne ogni momento le decisioni, non per dedizione, per subordinazione a un uomo amato, ma per propria scelta di libertà. Occuparsi di tre bambini, attendere in alloggi di fortuna un marito ricercato come pericolo pubblico, fare attività politica dal '43 al '45, tra le perquisizioni delle SS e dei militari della Repubblica di Salò nelle case e nelle piazze di Milano e della Lombardia, che ricevono dai suoi ricordi una luce di insolita drammaticità. Nella recente vasta produzione di memorialistica sul secondo conflitto mondiale, questi ricordi si segnalano per lo sguardo, smarrito e severo insieme, sulla propria vita, dall'infanzia valtellinese alla maturità romana, per la concretezza che emerge dallo stile asciutto e antiletterario.

Dolores Prato, *Le ore*, Adelphi, Milano. 1994. pp. 356, € 25.000 - **Autobiografia** - Il collegio è il luogo di espiazione per colpe, vere o presunte: questa immagine punitiva ha investito, bambina, la Prato quando entra in un collegio religioso per signorine di buona famiglia Dopo

molti anni, la descrizione dell'ambiente e delle sue regole ha la precisione di una miniatura, il che inizialmente è un po' disturbante per chi legge, ma si scopre presto che la minuziosità è mossa e colorata da un lessico ironico e malizioso, che è già strumento di giudizio. Del resto gli appunti pubblicati in appendice testimoniano la passione e la cura per la parola da parte di questa autrice, che nel fluire dei ricordi imprigiona via via il lettore in un universo chiuso dove il tempo non scorre ma si avvolge su se stesso; dove cose e persone si trasformano in ingranaggi di un meccanismo che si autoalimenta nell'immobilità.

Marie Magdeleine Chatel, *Il disagio della procreazione. Le donne e la medicina della maternità*, prefazione di Marisa Fiumano, trad. di Norma s.n.c., Il Saggiatore, Milano, 1995, pp. 140, € 19.000 - **Saggio** - Il saggio è particolarmente tempestivo oggi, quando si parla tanto di competenza femminile in fatto di procreazione. L'autrice, una psicologa presso il reparto di ginecologia e ostetricia di un grande ospedale parigino, basandosi sui colloqui professionali con le donne che avevano chiesto di abortire e con altre che invece stavano ricorrendo alla riproduzione assistita, indaga le strutture profonde sia del "desiderio di un figlio" che della volontà di interrompere una gravidanza, magari auspicata. Oggetto della sua analisi: la complessità e le ambivalenze che connotano l'esperienza della maternità, attiva e passiva, nelle donne, nell'attuale contesto di crescente invadenza del potere biomedico.

H.D., *Fine al tormento. Ricordo di Ezra Pound*, con le lettere di Ezra Pound all'autrice (1958-1961), a cura di Massimo Bacigalupo, Rosellina Archinto, Milano, 1994, € 30.000 - **Memorie** - Un libro complicatissimo che ha il suo inizio nelle ultime pagine, dove è pubblicato un ritratto di Pound nel suo ultimo periodo in manicomio, scritto da un giornalista che ha trascorso un weekend con lui. È il 1958. Dopo averlo letto, a H.D., ricoverata in una clinica di lusso in Svizzera, incitata dal suo psichiatra, viene in mente di scrivere, sotto forma di diario una sorta di ricordo di Pound, di come lei vede e ha visto il poeta con il quale ha avuto un amore giovanile. Quest'ultimo lo legge e le scrive delle lettere: è compiaciuto, ma in parte rettifica la versione di molti dei fatti che H.D. riporta nel memoriale. La scrittura nel diario mima una serie di sedute psicoanalitiche. Nel resoconto spesso in forma diretta del dialogo di H.D. con lo psichiatra affiorano i ricordi del suo rapporto con Pound, allusioni a decine di persone che hanno segnato la vita culturale del Novecento e, come un tarlo, l'affetto necessariamente imperituro di una donna che si è sentita quarant'anni prima abbandonata.

Doris Lessing, *Sorriso africano. Quattro visite nello Zimbabwe*, trad. Andrea Buzzi, Feltrinelli,

Milano, 1994, € 28.000 - **Reportage** - L'autrice di *Il taccuino d'oro* (trad. italiana 1964), romanzo memorabile che ha insegnato a molti della nostra generazione che cosa significasse la parola apartheid e anche ciò cui andavano incontro i bianchi che mettendolo in discussione tradivano l'appartenenza al ceto dei dominatori in Rhodesia e in Sud Africa, dal 1982 al 1992 torna per quattro volte nel paese che 25 anni prima l'aveva espulsa, da cui nel frattempo ai bianchi è stato tolto il potere con la sanguinosa "guerra della foresta" e che ora si chiama Zimbabwe. I resoconti dei viaggi sono insieme l'occasione per un'attenta analisi della nuova realtà che l'autrice si trova davanti e dei suoi mutamenti, l'occasione per un rammemorare struggente e per un'impetosa rivisitazione degli ideali di un tempo. Il nuovo Zimbabwe ha tante pecche, ma nessuna, per quanto grande, induce l'anziana scrittrice fosse solo a una punta di nostalgia per la vecchia Rhodesia del Sud.

LE RUBRICHE

Fra sé e l'altro

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

Testi/Pretesti

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

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

Il sogno e le storie

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

costituire il luogo di sedimentazioni mitiche, immaginarie, ora sopravvalutate ora svalutate, in cui a fatica si comincia a intravedere la centralità di avvenimenti come la nascita e l'accoppiamento, il formarsi delle immagini di genere, maschile e femminile, e di tutti i dualismi che attraversano il senso comune, prima ancora che la cultura. Materiali costretti a scomparire dietro i confini della 'vita intima', e a seguire l'alterna vicenda del pudore e della spudoratezza, senza perdere il loro alone di sogno possono essere restituiti alla riflessione se si ha la pazienza di scoprire dentro i luoghi comuni del sentimento il difficile percorso di individuazione del maschio e della femmina.

Racconti del corpo

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

Proscenio

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

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

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

Il mosaico dell'identità

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

Il paradossi dell'emancipazione

Il lavoro è il perno attorno a cui si è realizzato il desiderio dell'emancipazione femminile: principio di indipendenza economica e di uguaglianza rispetto all'uomo, accesso alle decisioni sociali e politiche, e infine speranza e pratica di individualità. Ma l'emancipazione è stata vissuta per lo più come una necessità 'aggiunta' alle altre della vita di una donna (relazioni sessuali, affettive, maternità). Luoghi dell'emancipazione e luoghi della vita affettiva si sono configurati spesso come rigidamente separati, in contrasto e 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 Silvana Sgarioto.

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: Carlotta Maderna.

Ricerca iconografica: Maria Nadotti.

Segretaria di redazione: Sara Sesti.

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 agosto 1995 dalla Nuova Linotipia Piacenza - Printed in Italy

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