

# Lapis

Percorsi della riflessione femminile

# 7

## Lappese a quatriglié

*"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, 1979

Numero 7  
Marzo 1990  
Lire 8.000

Faenza Editrice S.p.A.  
Via P. De Crescenzi 44  
48018 Faenza (RA)  
Tel. (0546) 663488  
Telex 550387 EDITFA I  
Telefax (0546) 660440

Spedizione  
in abb. post.  
Gruppo IV/70  
Trimestrale  
Registrato  
presso  
il Tribunale  
di Ravenna



## CREDITS EBOOK

Titolo: Lapis - numero 7

1a edizione elettronica: maggio 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 7**

~

**Marzo 1990**

# Sommario

Credits Ebook.....	2
Il sapere, le origini.....	5
Non solo metafore di libertà.....	5
Il profondo e la storia.....	12
Testi/Pretesti.....	18
Due biografie straordinarie: Georgia O'Keeffe e Frida Kahlo.....	18
Storie d'amore.....	29
Lettere.....	34
Il sogno e le storie.....	39
La mappa del cuore.....	39
Il quinto quaderno.....	47
Scrivere è ricordarsi di sé.....	52
Racconti di nascita.....	58
Un centro imprendibile.....	58
Proscenio.....	63
Edith Clever: storia di un assolo.....	63
Le ambiguità dello sguardo.....	70
Un disegno nello spazio.....	80
Preferisco l'ascensore.....	84
Il rock e il ghiro dormiglione.....	94
Spazi Percorsi Persone.....	98
All'ombra delle proprie radici.....	98
Produzione di sé e di Altro.....	107
Attraverso il lavoro e la vita.....	107
Il padre del vizio.....	113
Avvenimenti.....	117
La progettualità semplificata.....	117
Biblioteca di Lapis.....	124
Nora Joyce: una donna di parole.....	124
Le «ragioni» della calunnia a sfondo sessuale.....	129
Raccontami tante storie.....	134
Sui generis.....	137
Spettabile redazione.....	144
Le rubriche.....	147
Colophon.....	151
Lapis.....	151

# Non solo metafore di libertà

*di Lidia Campagnano*

Questi sono pensieri scritti in dicembre-gennaio e maturati nei mesi precedenti. Come suoneranno quando verranno letti, nel marzo del 1990, non è dato di sapere. Questo dubbio - questa prova - ha di per sé un qualche significato. Si può riflettere, si può essere fedeli a un proprio tempo, a una *durata* propria della riflessione, nel momento in cui il mondo cambia di immagine e di assetti geografici politici culturali a una velocità straordinaria? Può questa fedeltà - così tenacemente difesa in altri tempi dal femminismo - avere un significato storico, *ora?*

## **Quattro metafore della situazione?**

Elena Ceausescu ci è stata raccontata come l'anima nera del marito, la vera artefice della repressione più brutale, il vampiro della Romania. Il racconto è stato talmente carico di tinte forti e persino di immagini leggendarie (Elena il Vampiro, la Regina degli orrori) da destare qualche perplessità, ma si scolpisce nella mente come figura femminile complementare al marito in maniera archetipica, addirittura: una sorta di Lady Macbeth.

Ancora dalla Romania ci è giunta una foto: una donna molto vecchia, con gli occhi pieni di terrore, circondata dai piedi di un gruppo minaccioso. La didascalia diceva che era accusata di complicità con la Securitate. Un'altra forma di complementarietà sessuale, posto che una vecchia non potrebbe che svolgere compiti secondari, e perciò femminili, in qualche modo, in un'organizzazione ferocemente poliziesca. E poi, dalla Romania ci sono giunte notizie atroci di donne vittime, la foto di una madre sventrata, col bambino sopra di sé. E tutti hanno saputo - benché lo si dovesse sapere da molto tempo - che si era giunti al controllo, giorno per giorno quasi, della fecondità delle donne rumene, esplicitamente obbligate a produrre figli. Altri segnali di complementarietà, che oggi, dopo il rivolgimento, ci sono state confermate dallo

scorrere di immagini di donne più felici perché finalmente addette a una spesa più ricca, carne, uova, abiti.

Donne *complementari* dunque, carnefici o vittime: questo è ciò che almeno, abbiamo potuto vedere e sapere, per quanto riguarda la Romania. E ovunque, dove si scatena la barbarie, le donne ci vengono mostrate complementari, collocate in un ruolo.

Abbiamo ancora nella mente il ricordo di Tian An Men. insieme al fatto che, attorno a quella straordinaria lunga occupazione di una piazza, si è riaccesa un'attenzione politica di tante compagne di ricerca e di pezzi di vita e di giornata. Quelle ragazze e quei ragazzi disarmati, le loro parole molto semplici, che indicavano pochi valori primari, che accennavano non tanto a una strategia quanto a un bisogno di spazi per progetti di vita incompiuti. I loro corpi e le loro voci come sole espressioni di forza. L'ultimo soccorso che li ha circondati: adulti, operai, gente diversa, gente di città e gente di campagna. Un immenso partito che si divide e si scontra drammaticamente, per loro e con loro. Abbiamo notato, fra gli occupanti, un gran numero di ragazze, alcune delle quali assolutamente emergenti, con uno stile di lotta e di comunicazione che avevano l'aria di contagiare lo stile dell'intera occupazione. Non complementari ci sono sembrate, al contrario: dotate di una fisionomia distinta e capace di relazione con chiunque. Ci sono sembrate simili e vicine, come una speranza.

È poi tornata l'ora della Cecoslovacchia. E anche qui, nelle manifestazioni di piazza, abbiamo visto qualcosa come un pacifico corpo collettivo articolato in tanti corpi e voci giovani e diverse, e anche qui, tante ragazze senza ruoli complementari, all'apparenza. Ma forse è un'altra la novità che colpiva di più, una metafora nella metafora. In Cecoslovacchia, nei giorni in cui un giovane poliziotto poteva chiedere scusa per le brutalità della polizia, o quando Alexander Dubcek tornava a parlare dopo vent'anni di sensibile e silenziosa attesa, con un volto che non assomiglia a nessuno dei volti dei nostri politici, è sembrato che fosse possibile quel che da più parti viene baldanzosamente negato: che la storia, consapevolmente vissuta, può tornare sui propri passi, può compiere atti di riparazione, può recuperare persone e cose e idee che parevano per sempre perdute. Che la storia può non essere affatto, non è, una freccia fatalmente scagliata sul suo obiettivo, con tempi, velocità e destino predeterminati. Va forse detto, per onestà e chiarezza, che il «ritorno» della Cecoslovacchia per alcune di noi, formatesi politicamente negli anni Sessantotto-Settanta, è il ritorno di un'idea di confronto con la politica degli uomini davvero particolare, il confronto con una identità maschile, politica e

culturale, forte ma modificabile, quale pareva essere allora il «comunismo dal volto umano». Una speranza di dialogo tra identità e identità, speranza centrale in chi allora - come chi scrive - viveva niente affatto una doppia militanza, come si scrisse poi delle femministe che si occupavano di comunismo anche insieme agli uomini, ma un'unica ricerca in sedi diverse, una delle quali, il femminismo, era fondante, l'altra essendo un laboratorio. E poiché, già allora, nei primi anni Settanta, una delle critiche più forti e inascoltate alla politica cominciava con la critica dell'idea di tempo che scandiva idee e vite dei compagni, la metafora Cecoslovacchia si presenta come critica del tempo unidirezionale e fatale, sul terreno della trasformazione politica. E tuttavia, Alexander Dubcek non è diventato presidente della Repubblica...

Infine, la Germania dell'Est. Che ha agitato molte di noi per vari motivi. Uno è stato il vedere i grandi capi costretti a scendere nelle piazze, tra la folla, e raccontare al megafono le proprie posizioni. In un povero megafono, non alla televisione: disposti a prendersi critiche, insulti e fischi, parole come pietre (o parole invece che pietre. Non è da poco, la differenza, perché sappiamo con certezza che ovunque scorra il sangue è pronto per le donne di nuovo un ruolo complementare, se no, chi curerà le ferite del corpo umano e dell'anima?) Ma un altro motivo di appassionato interesse è consistito nel sapere che tra i protagonisti del rivolgimento tedesco erano alcune donne molto importanti nella nostra ricerca: per tutte vale il nome di Christa Wolf. Donne che hanno pensato e scritto a lungo sul rapporto tra i due sessi e il suo attraversare non soltanto il mondo privato ma anche quello culturale e politico. Che hanno continuato un dialogo con gli uomini a partire dalla consapevolezza di una contraddizione storica fondamentale tra uomini e donne, come noi non abbiamo potuto e/o voluto continuare a fare, forse. E l'esempio tedesco è stato forse per alcune più tormentoso, perché a un certo punto non solo queste donne è parso che sparissero di nuovo dalla scena, ma alcune di loro hanno detto esplicitamente che non era il momento di parlare tra donne o di fare tra donne. Così che, in questa presa di posizione o comunque nel non mandare un messaggio destinato alle donne può riaffacciarsi alla fantasia di nuovo un tragico imperativo alla complementarietà, che lo si voglia o no.

Quattro metafore: sono poche, non è tutto, ma indicano bene i motivi della speranza e della paura che hanno scosso alcune di noi. Si capisce bene perché ci interessi lo svuotamento di vecchi poteri, i momenti di caduta della complementarietà tra i sessi quantomeno sulle piazze della politica, il rompersi di un'idea della direzione e della velocità fatale della storia. E anche la fine di un disegno geopolitico che da decenni ci aveva distribuito, noi donne anche, come

bravi soldatini (o crocerossine) in questa o quella parte del mondo (benché il confine tra nord e sud del mondo ci irreggimenti quanto prima se non di più...). Chi di noi non ha mai provato il fastidio nel sentire espressioni come «le donne italiane», «la donna orientale», «la donna sovietica», già cariche di fatale retorica (di destino assegnato) prima ancora che si passi agli attributi che le definirebbero?

Ma insieme alla speranza c'è la paura. E anche il rifiuto.

Lo scenario del mondo si è prestato a una grandiosa proiezione di desideri di libertà. Come se la libertà fosse la molla di tutto, come se la libertà coniugasse insieme il diritto alla ribellione e, subito, non nel futuro, la possibilità di esprimersi in una maniera mai conosciuta nel passato. Espressione di tutti, espressione su tutto.

Può darsi che questa rinnovata proiezione di desideri nel mondo della politica assomigli, per qualcuna di noi, a una sorta di richiamo della foresta. Per qualcuna di noi che abbia dedicato alla politica parecchi anni, e che con la politica abbia rotto le relazioni più significative a causa del cambiamento femminista. Può darsi che questa rinnovata proiezione coincida, per le meno giovani, per le quarantenni in particolare, con una biografica urgenza di *identità*, di ricomposizione e dunque di rivisitazione di pezzi di sé. E può darsi che questa urgenza abbia a che vedere con la constatazione del franare di altre identità attorno a sé, quelle maschili innanzitutto, che franando non consentono più neppure una relazione critica, che è pur sempre una relazione. Altre identità franando ci cascano addosso, quasi si addossano col loro peso sulle donne: simbolico, in questo senso mi sembra il franare del Pci, il suo convulso tentativo di cambiar nome e il suo non riuscirci. Certo è che, assieme al richiamo, dalla foresta emergono i ricordi del rifiuto conseguente all'invasione e alla violenza della politica. Del gesto del balzarne fuori, come da una corsa pazza, da un rotolare di eventi, da un mostruoso rotolare di *fatti* pseudo necessari, da un ritmo mortifero che toglie la libertà di costruire la vita, le relazioni più care, gli affetti e le dipendenze ravvicinate. Impossibile dimenticare, per alcune di noi una stagione che le piazze piene di questi tempi riportano alla mente, la stagione nella quale è stato profuso *amore* - con tutti i sentimenti connessi, che non sono tutti nobili - a piene mani per la trasformazione del mondo. Era amore, cioè soccorso permanente e desiderio intenso di dialogo, sforzo educativo - quasi costruzione del partner - e abbellimento, calore e verbalizzazione fin dell'indicibile. L'amore, in politica, può trasformare le donne in formidabili traduttrici della propria lingua e della lingua altrui. L'amore, si dice, travolge ogni confine.

Compreso quello che vorremmo collocare tra vita e morte, tra libertà e schiavitù.

Qualcosa di inquietante è emerso presto, nelle immagini del mondo in corso «per la libertà». E noi sappiamo che quel qualcosa ha a che vedere con la maniacalità di quel modo di pensare politico dal quale siamo balzate fuori. Detto brutalmente: quanto tempo passa dal momento in cui un intero popolo, all'apparenza, trascorre il suo tempo, notti e giorni, a decidere in libertà i destini del globo terrestre, al momento in cui da una città vengono fatti evacuare i bambini e le donne perché arrivano i carri armati? Anche questa è una domanda metaforica, ma sembra fatale che, a un certo punto, le donne spariscano. In realtà è probabile che molte moltissime donne spariscano un certo numero di ore al giorno sempre, anche nei momenti felici del cambiamento. Qualcuno dovrà pur occuparsi del cibo e dei vestiti, bisogna pur curarsi, ogni tanto, i bambini non possono vivere in perenne manifestazione di piazza.

Chi si occupa della vita da conservare, quando un paese entra in ebollizione totale? In ogni caso, spariscono quasi tutte le donne dai governi provvisori che seguono le manifestazioni di piazza. E quando spariscono, in questo momento, nei paesi che ora sono in rivolgimento, in effetti c'è di che avere paura. Provare, per credere, a analizzare con attenzione le *facce* e l'eloquio politico straordinariamente fluente dei vari nazionalisti delle repubbliche sovietiche, abbondantemente intervistati alla televisione. Quasi tutti uomini, col *completamento* di qualche donna.

Le donne «scendono» frequentemente dal mondo, che lo vogliano o no. Molti uomini pensano che il mondo dei pensieri e dei gesti politici non si «fermi» mai. Questa concezione del tempo, questo pensiero maniacale di quel che è politica forse fa sì che, nei periodi di grande cambiamento, sembri sempre mancare il tempo della riflessione, della verifica di realtà, del confronto tra la propria vita e la vita della nazione e del mondo. La sosta, questo ostacolo alla barbarie.

Ma la sosta, quotidiana e forzosa, delle donne, non coincide col tempo della riflessione e della verifica. La materialità della vita quotidiana non è un ostacolo alla barbarie. Anche questo lo sappiamo. Al tempo della politica, che è maniacale, si giustappone il tempo di una vita angusto e depresso in ogni senso. Una legge che imponga il tempo universale della riflessione e del confronto tra pensieri e materialità non esiste nella storia. La piazza piena, la piazza dei giovani e delle giovani donne, simbolo di una raggiunta ricomposizione tra le stanze della casa e le stanze dei governi, è un luogo precario.

## I confini che non sono caduti

Che cosa sappiamo, però, davvero dell'angustia delle donne di questi paesi, e che cosa sappiamo dei loro pensieri? Sappiamo delle nostre speranze e delle nostre fantasie attorno a donne come Christa Wolf. Il miracoloso protagonismo politico oscurato ultimamente da rancori, invidie forse, censure in fondo, da parte di altre protagoniste e protagonisti del rivolgimento della Rdt - di una donna che ha saputo leggere tanto acutamente la sconfitta di una delle figure più attuali del far politica delle donne, Cassandra. Una pensatrice che ha l'aria di sapere molto anche sull'angustia rovinosa della *nostra* vita sociale, di donne dell'Occidente libere di circolare tra le merci. La nostra ammirazione di fronte a questa scrittrice che ha saputo conservare, sull'uomo e la donna oggi, uno sguardo tanto acuto pur nell'intensa condivisione e discussione, con gli uomini, della vita sociale e politica. E i nostri interrogativi, che sono, occorre dire, ingenui e ignoranti: che significa, per una donna, vivere l'abitudine, quasi la costrizione, a pezzi significativi della vita sociale, a riti obbligati della vita politica? Come la rende diversa da noi, che possiamo sempre credere possibile - anche se non è vero - la scelta del ritiro dalla vita sociale, la «casalinghitudine», per usare una parolaccia, e possiamo sempre e da sempre pensare che la partecipazione alla politica è una scelta, che si può fare o non fare? Che cosa comporta, nella coscienza di una donna che abbia voglia di pensarci, l'essersi sentita dire che lei partecipa a pieno titolo all'edificazione di una società, anche se non è vero? Affermazione, questa, che da noi ha un inconfondibile suono aleatorio e propagandista, sì, ma in maniera sciatta e saltuaria. Sta qui. in queste condizioni differenti, la causa del fatto che in Occidente soltanto sia nato un femminismo che ci ha portato a pensieri *separati* su noi stessi, a avvertire come fondamentale quella fragile soglia di desiderio e di disagio, sulla quale vogliamo sostare per afferrare la possibilità di dirci e di viverci come donne, la soglia di un'autonomia profonda e radicale?

I libri, i giornali, i programmi televisivi circolano e superano le frontiere e ora i muri caduti, ma queste domande non circolano.

Tutta la nostra e la loro emancipazione non arriva fino a consentire davvero una discussione del genere. Miseria femminile. Incuria, anche. E differenza da scandagliare. Persino protesta da elevare fra noi stesse, perché denuncia la sfiducia che le donne possano davvero partecipare in quanto tali alla caduta dei confini, che questa partecipazione sia importante, persino per l'umanità, e ora, non tra secoli. Serve a poco, la nostra emancipazione.

Serve ancor meno, si direbbe, a capire il rapporto con le merci di queste donne dell'est che, quando non vengono intervistate in quanto intellettuali, cioè neutre, ci vengono perennemente offerte alla televisione alle prese con la spesa. Nessuno sa interrogarle. Mai visto tante donne fare la spesa, alla tv, come in questi tempi. Quasi che qualcuno facesse la rivoluzione per la libertà e qualcun altro (qualcun'altra) per disporre di più merci. O che l'abbondanza di merci coincidesse con la libertà. Merci come miti: su questo, a suo tempo, e sull'identificazione della donna alla merce, e sulla complicità della donna all'essere merce a suo tempo le donne dell'Occidente hanno detto molto. Merci come tramite d'amore, come bellezza, come cultura. Il denaro, perciò, come fondamento di tutto. A guidare quella critica e quella ricerca è stata per noi la figura della casalinga, il nostro alterego. Coi che spendeva in merci il denaro guadagnato dall'uomo. Che cosa poi significasse guadagnare in proprio, spendere il proprio denaro, e se davvero questa condizione modificasse in profondità il rapporto con le merci, è un interrogativo che continuiamo a porre, fra donne, ed è legato al tema del lavoro. Dall'altra parte, dalla parte dei paesi dove, almeno in teoria, c'è la piena occupazione femminile da decenni, o quantomeno da decenni il lavoro femminile è presentato come una necessità quanto per l'uomo, ci viene un grande silenzio. Silenzio: parla l'economia, non i sessi. Se no, parla la natura umana, addirittura, che è avida di beni. Non si sente subito la fine di ogni libertà, non appena dalle manifestazioni di piazza si passa ai problemi dell'economia? Che cosa vorrebbero, le libere donne dell'Est, diventare casalinghe? E se non diranno nulla circa i loro desideri in proposito, e se non sapranno nulla di ciò che abbiamo sperimentato qui in proposito, che cosa accadrà, mentre loro «fanno la spesa» e gli altri decidono l'economia? Il riprendere della corsa, il ruzzolare accelerato della storia, l'assenza dei tempi e perciò dei pensieri delle donne comprendono in sé il nostro non conoscerci, l'inesistenza del «mondo delle donne».

Saperlo è triste, eccome. Ed è lo sbriciolarsi, anche, di quella lussuosa idea di libertà che pareva incarnarsi nelle nostre metafore degli eventi di questi mesi. Un'urgenza in più di continuare la ricerca.

## Il profondo e la storia

di Rossana Rossanda

**L**eggendo su «Lapis» la riflessione di Giovanna Grignaffini a proposito di *Un affaire de femmes* di Chabrol (*Le mani della storia*) ho sussultato e mi son detta: ecco dove diverge l'ottica fra me e «le donne» - quelle vere. Giovanna Grignaffini, anche per la specifica sua esperienza dell'immagine, aveva veduto il film e lo proponeva alla lettura attraverso le mani di Isabelle Huppert: mani esili e povere, mani che lavorano e fanno abortire e prendono denaro e le pendono ai fianchi quando la portano alla ghigliottina. Mani di donna. Io non le ho viste, non le ricordo. Mi aveva colpito nel film il ritratto d'una donna che in quanto donna attraversa la guerra come se la guerra non ci fosse, perché comunque non è affar suo, mentre affar suo è risolvere in solitudine l'elementarietà della vita e miseria domestica, liberarsi d'una marito non amato e incapace, essere sedotta senza passione dal collaborazionista (o tedesco, non ricordo) brutale ma capace, far abortire altre donne senza sentimentalismo ma non senza pietà, farsi pagare il suo «sapere»; sullo sfondo della feroce Francia petainista che la manda a morte in nome d'una morale che dovrebbe mascherare la sua codardia. Mi aveva insomma affascinato l'«estraneità» che apparentemente rende la protagonista padrona di sé, in realtà la fa cieca al meccanismo che la schiaccerà. Alla fine è così totalmente sola da imprecare a Maria - cioè alla menzogna moralistica e bigotta come se non potesse vedere altrimenti i suoi concreti nemici. Un destino femminile mi pareva prendere una straordinaria evidenza proprio nell'essere iscritto nella storia; quella, specifica e irripetibile che fa della donna capro espiatorio, detrito, simbolo sociale negativo. Questa datazione e al molteplicità dei sensi che ne derivava mi parevano la chiave del film, tradotta nel corpo acerbo e nel volto indurito della Huppert. Ma le mani mi erano del tutto sfuggite. A Giovanna Grignaffini sembra sfuggito il resto, non perché non lo abbia visto, ma perché irrilevante, secondario rispetto al linguaggio totale delle mani.

Come non chiedermi se in questa ottica così diversa non stia una concezione del tempo e dello spazio concreto in cui stanno le donne, così distante da divaricare la comunicazione? Sul «tempo delle donne» avevo già pensato con qualche disagio quando mi veniva proposto non come «percorso obbligato» ma come esperienza «positivamente diversa». Più oltre, dalle rubriche di Lea ero spesso ricondotta all'azzerare i giorni, e i luoghi e il loro portato, come un brusio labile e distraente dai tempi lunghi le sedi ferme della conoscenza di sé - conoscenza simile a uno scavo che si allarga cautamente sempre sullo stesso terreno e con gli stessi strumenti, sperimentati come i più utili, solo di continuo affinati ed esaminati (Mantegazza, Aleramo, e primo sullo sfondo, Freud), come procede appunto l'archeologo su una zona che racchiude tesori e precipizi, dove inoltrarsi con l'occhio ben fisso sulla precisione ed elaborazione del gesto e l'interrogativo su quanto lo scavo mette in luce. Mi sono a volte detta che, se dovessi raffigurare Lea e me, dipingerei lei intenta a sollevare con la mano il reperto nel quale si rinfrange la coscienza di sé e sul mondo, e traccerei me sfocata mentre corro senza potermi fermare verso orizzonti mobili, voltandomi indietro e scartando in avanti, interrogando realtà precarie - di vita e morte - e le ore passanti, anzi precipitanti, nelle loro diversità.

È una donna quella «lei», me, che corre? Da molte donne mi viene detto amichevolmente che no, perché corro nel tempo e nello spazio degli uomini, senza interrogarmi sull'essenziale che sarebbe il ritrovare - come dopo un lungo letargo in parte mortale in parte creativo - l'essere donna, la coscienza, l'identità, l'autonomia femminile. Lea mi ricorda che questo cercarsi è politico, ed è vero; e anche che se si fa questo non si può far altro (altro che per Lea pur esiste e pesa) perché tale ricerca impegna tutte le energie intellettuali ed esige un difficile distinguo fra quel che è femminile e quel che è stato introiettato come tale, ma non è - nel senso che è stato sovrapposto dall'esterno.

Ma, mi domando, c'è dunque un'essenza maschile e/o femminile, ancorata al di là del corpo e del nostro storico modo di recepire la corporeità? Da altre invece mi vien detto che l'altro (il mondo, la storia) se esiste, non implica una ricerca di donna, perché non è la donna che lo ha prodotto; e anzi il silenzio delle donne, la loro distanza, marca la differenza. Le donne consapevoli di sé sono estranee al mondo che non hanno fatto, e perciò hanno altri temi - forse un altro mondo. I quali possono se mai interferire nel «romanzo di formazione», per usare il titolo d'un bellissimo pezzo di Lidia Campagnano sul 1969: essa tiene assieme sé e il mondo, ma riportandolo a sé e alle scelte gravi che anzitutto su di sé ne trae.

Qualche mese fa volevo tentare una riflessione su questi due o tre livelli dell'esperienza, tempi e spazi, dimensioni dell'essere femminile che, con Lea, credo una variante del rapporto non solo femminile dell'io al mondo. Volevo tentare di provare che la ricerca su di sé, è costretta a muoversi su due piani, il profondo e la storia perché anche gli archetipi e i simboli si formano in questo duplice livello, per cui l'identità continuamente urta, ma si alimenta del provarsi sul mondo. Anzi, diciamo la verità.

Io penso che senza questo la ricerca riproduce l'illusione che siamo «fuori dalla storia», mentre nessuno vi è fuori, ma molti e quasi tutte le donne sono stati messi fuori dai «luoghi di decisione della storia».

È diverso. E mi pare senza senso rivendicare come una conquista l'orizzonte limitato che ci è stato imposto. Sempre ho percepito questo come un limite, e mai mi sono intesa con le donne a me più vicine sul fatto che lo sia. Sempre mi è parso che quel che capivamo di noi dovesse essere il cristallo su cui si rinfrangeva la visione del mondo di chi, dopo essere stato «collocato fuori» a «subire i tempi della storia», vi accede con l'esperienza dell'escluso ma anche la sua distanza, la prospettiva che viene dal sapere che l'altro esiste in un'altra e preclusa dimensione e quindi misurare l'altro e la sua orbita con saggezza, senso del relativo. L'assenza dal decidere non è un vuoto, e neppure un sottrarsi alla decisione: è la percezione dell'altra faccia della decisione, del suo spessore per chi non l'ha scelta; insieme la sua coazione e la sua relativizzazione. L'autonomia del femminile mi è parsa dunque non un ritiro su di sé ma un intervento su quel che avviene mentre avviene, da un punto di vista diverso, ma deciso e ormai irriducibile al silenzio. Ma eravamo così lontane, fra donne, su questo, che «Orsa minore» ad esempio, andò in crisi senza che io capissi perché: non era neppure sulla distanza tra me e le altre sul come guardare anche fuori di noi. tanto il guardare fuori di noi pareva o distante o irrilevante o deviarne, al più qualcosa che era concesso alla mia biografia e non altro. Biografia di donna che «fa politica» non solo femminile -per l'esattezza fa politica fra donne e poi, a parte, interviene nell'«altra politica» o sui tempi dell'«altra», attraverso un salto, uno scarto. Avrei voluto su questo indagare in cerca dell'innervatura, del punto di saldatura. Subito. Perché, se non oggi, quando? Domani non sarà meno difficile di oggi: perché dovrebbe esserlo? Che cosa dovrebbe maturare perché la voce di donna si senta non solo sulla sua condizione di donna, ma di una «individua» o gruppo di individue che, della propria ricerca di storia e identità fanno un metro? Lo propongono non solo come una delle «due» parti: quella che terrebbe l'occhio su se stessa, cercando di ritrovarsi e liberarsi da qualcosa che la avviluppa e

inganna, mentre intanto lascia che fuori la storia proceda nei suoi erramenti.

Adesso sono gli ultimi giorni del 1989 e ci sono le condizioni per questa riflessione. Sono lontana dal frastuono delle mie abituali giornate, in quella specie di bizzarra Carloforte che può essere una grande metropoli dove non si vive abitualmente, non si lavora e non si conosce; si è soli come davanti al mare. E come un mare Parigi dai bellissimi grigi d'inverno, dove le strade per me non hanno ricordi e i volti per lo più non hanno nome.

Niente di esteriore mi assedia e impedisce di scrivere qualcosa che mi rassicuri, mi unisca alle donne non come una che si trova a esserlo per un caso biologico; non per quel che fa e le preme ma al più per qualche accento che porta in quel che fa e le preme. Ma questa riflessione, oggi 28 dicembre 1989, non la so fare. Tra essa e me sta quel che è avvenuto quest'anno, quella disgregazione dei regimi comunisti che avevo previsto e della quale mi si dice che è il felice crollo d'una idea dell'uomo e della società che sarebbe stata sempre e solo inumana, produttrice di questo. Per cui la mia vita sarebbe stata non solo un lungo errore, ma un colpevole errore: perseguivo l'umanità. Non ho davanti agli occhi le fosse di Timisoara?

So bene che quando questo numero di «Lapis» uscirà, si sarà cessato di parlarne; forse qualche lettrice dirà: «Timisoara», che cosa mi ricorda questo strano nome? perché nel mondo dell'informazione (il solo che ci si impone come reale) qualcos'altro avrà riempito la scena. E dunque le mie così care donne, le mie amiche, potrebbero maliziosamente scuotere il capo osservando: «Ma non vedi come mangia se stesso il tuo famoso reale, come si divora, si dimentica? A quale vano esercizio ci chiami? Perseguitavi Orsa minore ora col Vietnam ora con Danzica, e chi ne parla più adesso? Avevamo ragione di non volercene occupare». I tempi dell'informazione danno loro ragione, e infatti l'informazione non le ama.

Ma io non voglio più dividermi in due.

Io non ho più la forza di tentare un'unità fra orbite così lontane. Le vivo in me stessa nella loro distanza e ne patisco. Forse un giorno saprò trovare il nesso, il nodo. Per ora so che non voglio più, mai più - sono i propositi di fine d'anno - andare a parlare da qualche parte dei sentimenti o dei tempi delle donne o di «donne e...» (se non dell'aborto e della violenza sessuale - cose delle quali non ho ancora capito se le donne «vere» parlino o no, ma su cui voglio dal parlamento pochissime righe di legge e zero discorsi, perché sono più insofferente di altre alle dissertazioni etico/psicologiche dei politici sulla femminilità e il sesso). Alla fine dei miei

incontri «al femminile» sempre infatti qualche donna mi ha avvicinata raccomandandomi di continuare a scrivere dell'universo mondo, ma era inteso che lei non lo avrebbe fatto. Le «vere» donne guardano con affetto il mio ruolo di androgino simpatico perché ogni tanto metto qualche uomo con le spalle al muro, piantando su di lui, come San Giorgio sulla pancia del drago, la bandiera del mio sesso. Ma mi considerano un «caso». E quindi è inteso che se vado nel posto tale o talaltro, invitata da questo o quel circolo di donne, lascio, come l'ombrello in guardaroba, qualsiasi altra cosa mi tormenti: Tienammen o il destino dei comunisti o, dio non voglia, Martin Heidegger e se si possa essere assieme nazisti e grandi filosofi. Non è schizofrenia, questa? Lo è. Con relativa sofferenza e ammutolimento. Mi direte: «Ma perché non ti turba, quando parli di altre vicende in convegni di uomini, lasciare te stessa come donna in guardaroba?» Perché gli uomini sono avvezzi a quella compartimentazione delle vite che le donne mi dicono di non volere ed è ben chiaro, quando parlo con loro, che c'è «dell'altro». Le donne invece mi impongono: o questo o quello.

E se oggi mi diranno: «Perché ammutolisci sul tempo delle donne, sul loro dover riandare ai grandi paradigmi per decifrarli? Sul loro dover scoprire la scena che rivivono e nella quale si impigliano e forse distruggono? Non è successo anche a te?». Posso solo rispondere che ammutolisco perché parlerò solo se questo sarà anche per loro un'illuminazione in più, non una in meno. Qualcosa che mi faccia vedere meglio tutto, non mi dica che il più di quel che vivo è parentetico al mio essere donna. Oggi esso mi vien descritto come «parentetico» perfino dalla parte della «storia», degli uomini. Sono sotto accusa. Non riesco ad abiurare, nulla di quel che succede fa altro che dolorosamente confermarmi in quel che ho pensato. Non so se posso spiegarlo e come e a chi e perché, andando alle radici, o se devo tacere, o continuare come sempre sul quotidiano: il che, su quel che mi mette in causa, è quasi come tacere. In questa domanda sono sola, non so con quali donne parlarne. E se poi dall'enorme e generale vado al suo farsi quotidiano e per esempio mi arrovello se la fossa comune di Timisoara esiste davvero, se è forse «non politica» ma ospedaliera come sembra dai segni delle autopsie, e che razza di ospedale era che gettava i corpi nella terra, e se qualcuno li ha disseppelliti per suscitare non solo orrore ma rivolta, o se così pervasivo era il terrore che nessuno ha manipolato nulla, ma molti hanno visto quel che non era? Chi fra le donne/donne scenderà con me in queste domande che mi rimandano al senso del mio mestiere? E con chi parlerò di che cosa muova un popolo, che cosa faccia traboccare il vaso? E perché c'è chi va per strada e chi resta a casa? Che cosa è un vecchio comunista?

Non ho spazio dentro di me in questa fine del 1989, se non per l'enormità non imprevista di questa domanda. Nulla mi ha sorpreso, ma una morte attesa resta una morte; anche una morte desiderata. Anche l'aprirsi di un ascesso, condizione di guarigione, fa male. I segni della guarigione sono oggi emotivi, ambigui, elementari come le mosse d'un bambino. Sono le ore di liberazione, bellissime, che ti restituiscono domani a tutte le domande; stavolta la più grande è se davvero non ci sia altra scelta che vivere sotto le leggi del denaro e dell'inuguaglianza, non della «diversità» ma dell'«inuguaglianza» fra chi ha e non ha, può e non può e le regole d'una democrazia che ti separa dalla politica, oppure cadere sotto le tirannie d'un sistema tutto nelle mani degli uomini, ma dunque tutto alla mercè delle loro ambizioni e follie. Peggio il dominio dell'uomo o donna o del denaro? Ma quello dell'uomo o della donna, naturalmente mi si grida. Gente che ha vissuto come me si mette a urlare sotto questo slogan, oltre che su una speranza divenuta orrore. Non solo i tiranni sono morti, ma anche la legittimità di volere una società più giusta e più uguale. Sono speranze criminali - ci dicono - quelle che avete coltivato. Appena mi rallegro dei volti attorno al muro di Berlino finalmente spaccato, sono rimandata al prima e al dopo, come se tutto quel che avviene avvenisse contro il senso che ho dato ai miei non pochi anni.

Il cadere d'una dottrina di cui anche io sono vittima mi viene rinfacciato come se fossi dalla parte dei colpevoli, e in un certo senso lo sono. Mi viene chiesto di pensar altro. Di passare dall'altra parte perché la mia ha troppi scheletri nel suo mai del tutto scoperto armadio. Sei stanca, mi direte. Era ovvio. Ben ti sta. Non crederai di essere percossa tu sola da quel che è avvenuto. Ti hanno perduta le tue manie totalizzanti, quel tuo vivere da uomo essendo una donna, e pensare da uomo/donna. Non sarai mai liberata delle furie che ti sono alle calcagna fin che vorrai capire tutto. Sii soltanto donna, estranea, parziale -fatti distante dall'altro che c'è in te. L'altro? Ma io non sono due, sono una sola.

# Due biografie straordinarie: Georgia O'Keeffe e Frida Kahlo

di Maria Nadotti

«Anita - ho voglio di dirti un sacco di cose - siamo rimasti tutti immobili ad ascoltare il vento sulle cime dei pini nel pomeriggio - avrei voluta che lo potessi sentire anche tu - riuscivo benissimo a immaginare come ti sarebbero brillati gli occhi e come ti sarebbe piaciuto - *non ho ancora trovato nessuno che ami la vita come la amiamo noi*» (da una lettera di G. O'Keeffe all'amica Anita Pollitzer, 11 ottobre 1915).

«L'ultimo quadro di Frida Kahlo è appeso nel soggiorno della sua casa di Coyoacan. In esso, contro un cielo dell'azzurro brillante diviso in zone più chiare e altre più scure, ci sono delle angurie, il più popolare dei frutti messicani, intere, a metà, a quarti, spaccate. Il dipinto dimostra un controllo maggiore rispetto a altre nature morte degli ultimi anni: le forme sono solidamente definite e altrettanto la composizione. Come se Frida avesse raccolto e messo a fuoco quel poco di vitalità che le era rimasto per riuscire a dipingere quest'ultima dichiarazione di *alegría*. Aperti e fatti a pezzi, i frutti parlano dell'imminenza della morte, ma la loro rossa, carnale esuberanza è un omaggio alla pienezza della vita. Otto giorni prima di morire, quando le sue ore sono immerse nell'oscurità di una fine ormai prossima, Frida Kahlo intinge il pennello in una vernice rosso sangue e scrive il suo nome, la data e il luogo dove il quadro è stato eseguito, Coyoacan, Mexico, sulla polpa scarlatta della fetta centrale. Poi, in maiuscolo, traccia il suo saluto finale alla vita: *viva la vida*» (da Hayden Herrera, *Frida: a Biography of Frida Kahlo* Harper & Row, New York, 1983).

Georgia O'Keeffe nasce nel novembre del 1887 in una fattoria di Sun Prairie, Wisconsin. Sua madre, Ida Tutto, all'epoca ventitreenne, è di origini ungheresi. Suo padre, Francis O'Keeffe, è un irlandese puro sangue. Prima di Georgia, Francis e Ida hanno avuto un figlio, Francis. E dopo, a distanza ravvicinatissima, verranno Ida, Anita e Alexius. Cinque gravidanze e relativi allattamenti in meno di sette anni. Eppure, come ricorderà più tardi la O'Keeffe, «mia madre

aveva una buona opinione di sé e voleva che noi fossimo come lei». Sarà lei, assai più del padre, a spingere le figlie a studiare e a rendersi indipendenti. un po' per evitare loro di esporsi alle sue stesse rinunce, un po' per uno schietto gusto di quell'autonomia che solo una professione può dare a una donna. Nello scenario familiare di Georgia bambina c'è dunque una figura materna anomala: una donna che sceglie o accetta come proprio destino maternità e casalingaggio, ma nello stesso tempo passa «più tempo a coltivare l'intelligenza dei figli che a dare loro calore materno». Accanto a lei, sorta di alter ego dolcissimo e femminile, una zia giovane e senza figli e le nonne, due matriarche solide e forti, alla cui resistenza si deve il radicamento delle rispettive famiglie nel nuovo paese. Delle tre sorelle O'Keeffe soltanto una, Anita, sceglierà di avere figli. Le altre preferiranno la professione e un rifiuto netto delle potenziali frustrazioni domestiche.

Frida Kahlo nasce il 6 luglio 1907 a Coyoacan, allora sobborgo quasi rurale di Città del Messico. Suo padre, Wilhelm / Guillermo Kahlo, fotografo, ha lasciato pochi anni prima la Germania per stabilirsi definitivamente in Messico. Sua madre, Matilde Calderón, è messicana con ascendenze indiane. Frida è la quintogenita di un gruppo di sei sorelle. Prima di lei ci sono Maria Luisa e Margarita, figlie di primo letto di Guillermo e orfane di madre, Matilde e Adriana. Dopo di lei, a un anno di distanza nasce Cristina, la sorella prediletta, con cui Frida crescerà.

Al centro dello scenario familiare sta, durante tutta l'infanzia e l'adolescenza di Frida, la figura paterna. La madre è sempre un po' in ombra, malata (Frida viene affidata a una balia indiana, che insieme al primo nutrimento le trasmette, come affermerà più avanti la Kahlo, il senso dell'appartenenza profonda a un popolo, a un luogo e a una cultura), o semplicemente meno capace di rispondere all'avidità intellettuale e alla vitalità della figlia.

Georgia O'Keeffe muore di morte naturale nel 1986. A quasi cent'anni.

Frida Kahlo muore il 13 luglio 1954. Una settimana prima ha compiuto quarantasette anni.

La morte, ultima tappa di una vita segnata dalle conseguenze di un mostruoso incidente che, dai diciotto anni in avanti, la obbliga a sottoporsi a trentadue interventi chirurgici e a cure inutili e dolorose, sembra avvenire per un cedimento di volontà della Kahlo. L'ultima operazione subita, l'amputazione del piede sinistro, sembra intaccarne una volta per tutte la capacità di resistenza psicologica. Come se il suo corpo, pur sevizato, martoriato, ripetutamente oltraggiato dal dolore e dalla medicina, non sapesse adattarsi alla menomazione

obiettiva, alla perdita irreversibile di una sua parte.

La O'Keeffe e la Kahlo sono tra i più grandi pittori del nostro secolo. Amate e ampiamente riconosciute in vita, sono entrambe annoverate tra i geni del nostro tempo. Eppure non hanno fatto scuola. E non ne hanno seguita alcuna. La critica, nel corso degli anni, ha tentato a più riprese di classificarle, di battezzarle, di inserirle in un momento, in una tendenza. Senza successo.

La O'Keeffe sfugge alla categoria stretta dell'espressionismo astratto tanto quanto la Kahlo straripa dalla gabbia soffocante del surrealismo. Diversissime tra loro, hanno in comune molto.

Georgia O'Keeffe è una solitaria. Schiva, silenziosa, capace di un'estrema concentrazione che le permette di non dipendere né sentimentalmente né intellettualmente dagli altri, riesce a non disperdere le proprie energie e a votarsi in qualche modo a due soli e sicuri amori: la pittura e il New Mexico. Nella sua vita passa, in modo significativo, un solo uomo: Alfred Stieglitz, fotografo e operatore culturale, più vecchio di lei di venticinque anni. La O'Keeffe lo sposerà all'età di trentasei anni e gli vivrà accanto da pari e insieme da protetta. Sarà infatti a Stieglitz, alla sua fede nel suo lavoro e alla capacità di imporla sul mercato artistico statunitense, che la O'Keeffe dovrà le prime attenzioni della critica, ma anche quella serenità e quella fiducia che le consentiranno di non dover mai dubitare delle proprie forze. Se conflitto sentimentale esiste, nella vita della O'Keeffe, non è certo per questioni di fedeltà coniugale o per dinamiche legate a competizione, gelosia, bisogno di libertà.

Ciò che separa la pittrice dal marito per periodi sempre più lunghi e che, alla sua morte, la porterà a abbandonare New York e a radicarsi nel New Mexico è un vero e proprio caso di innamoramento fisico con i paesaggi dell'ovest americano. «Come potrei essere geloso di un luogo» affermerà Stieglitz, riferendosi allo stato di desolazione che lo coglieva ogni volta che la moglie lo lasciava per andare a trascorrere i consueti tre o quattro mesi estivi nel New Mexico «La salute di Georgia è più importante dei miei sentimenti, perché è dalla sua vitalità che nasce la sua pittura». Frida Kahlo è un concentrato di energia e di voglia di vivere. Circondata di amici e presa da mille attività mondane, politiche, culturali, artistiche, quando a diciotto anni resta vittima di un incidente stradale che le distruggerà la spina dorsale, il bacino e la gamba sinistra, riesce comunque a non farsi fermare e trasformare. Dopo neanche sei mesi d'ospedale è di nuovo in giro, lavora, riprende a frequentare gli amici, dipinge. Nel '29, a ventidue anni, sposa Diego Rivera, considerato il maggior pittore messicano di tutti i tempi, comunista,

attivamente impegnato nella definizione di un'arte popolare e insieme classica nel movimento dei cosiddetti muralisti. Rivera ha vent'anni più di Frida, è stato sposato già due volte e si sente in dovere di conquistare tutte le donne che incontra, è grande e grosso e ha la faccia da rana. È un amore a prima vista e durerà, tormentato e dolorosissimo, fino alla morte della Kahlo. Sensuale, appassionata e, per sua stessa ammissione, totalmente promiscua, Frida, nonostante la malattia, le continue ospitalizzazioni e l'autodistruttivo amore/ossessione per Rivera, riesce a avere varie relazioni importanti, con Trotsky, Noguchi, Fred Murray tra gli altri e con alcune donne. La sua «infedeltà» è in parte una risposta alle infedeltà di Rivera e in parte un modo per proteggersene, oltre che un segno di curiosità, voglia di sperimentare, bisogno di conoscere da vicino. Frida Kahlo, giovane e sconosciuta all'epoca del suo incontro con Rivera, non si metterà al riparo del nome del marito, né della sua ombra. La pittura potrebbe infatti non essere la vocazione incoercibile della sua vita e il suo senso. La Kahlo comincia a dipingere, perché la pittura è una delle poche attività che le siano consentite anche mentre è costretta a letto e uno dei mezzi che permettano di dare voce a quanto potrebbe altrimenti trasformarsi in ingorgo psicologico.

La O'Keeffe continua a dipingere fino agli ultimi due anni di vita. Ha parzialmente perso la vista e ancora si incanta davanti alle luce e ai colori dei paesaggi che circondano il suo ranch. Figurativi e astratti insieme, simbolici e totalmente non narrativi, i suoi quadri raccontano ostinatamente la passione per il mestiere di pittore e insieme l'incanto sempre nuovo di fronte alla natura, ai paesaggi, alla vita. Il campo pittorico della O'Keeffe è rigorosamente sgombro di figure umane e di forme viventi in genere. I suoi sono per lo più bizzarri paesaggi vegetali e minerali, su/da cui possono affiorare, metonimici, spaesati, intrusivi, la corolla di un fiore ingigantita da un primo piano ravvicinatissimo o un reperto fossile, un osso, un guscio di conchiglia, un sasso, ma anche, più tardi, strani cieli ribaltati, come visti dall'alto/sopra, in una prospettiva di volo. Eppure, fin dalla prima mostra avvenuta nel 1916 per volontà di Alfred Stieglitz, proprietario e animatore della galleria 291 di New York, la critica intercetta nelle opere della O'Keeffe una «sensibilità femminile».

Il critico Willard H. Wirth dirà: «l'unica cosa che tutti questi disegni ripetono è: voglio fare un figlio». «Benissimo», gli risponde Stieglitz, «una donna ha fatto un quadro in cui afferma che vuole un figlio!» E, più avanti, nel '26, a seguito di un'altra grande mostra di oli curata sempre per la 291 da Stieglitz, il critico Henry McBride, di una serie di petunie e mammele dipinte a colori cupi e notturni, i cui petali vellutati viola e grigi si snodano come una lingua in un

«abisso di oscurità entro il quale i timidi osavano appena posare lo sguardo», suggerirà un'interpretazione fortemente psicoanalitica e un'intenzione esplicitamente autobiografica. Come scrive Edmund Wilson è impossibile mettere a tacere le letture freudiane di fronte ai suoi «tremanti, morbidi petali che, aprendosi, facevano venire in mente dei genitali, esattamente come era successo per i quadri astratti. Larghi e gonfi pistilli e corolle suggerivano l'immagine di genitali maschili mentre gli scuri recessi ("tenere, enormi cavità", secondo il "Times", 1928) che invitavano alla penetrazione suggerivano con forza la forma della vulva».

Lei, Georgia O'Keeffe, continuerà a difendersi dicendo: «Vi ho costretti a fermarvi e a guardare quello che io vedevo e quando finalmente avete trovato il tempo per accorgervi dei miei fiori vi avete proiettato tutte le vostre personali associazioni e scrivete come se io vedessi e non pensassi quello che voi pensate e vedete in un fiore, ma non è quello che io vedo. Non credo che il mio subconscio sia tanto pazzo». In «The Brown Decades», pubblicato nel 1931, Lewis Mumford scrive: Georgia è il poeta del femminile in tutte le sue fasi: la ricerca dell'amante, l'accettazione dell'amante, il desiderio della maternità, il contrarsi e l'oscurarsi delle emozioni quando il filo dell'erotismo si spezza e sembra perduto, l'improvviso fluire dei sentimenti, come se le stelle avessero cominciato a fiorire, che viene dalla soddisfazione sessuale nell'amore: tutto questo è il soggetto della sua pittura... Ha inventato un linguaggio e ha saputo trasmettere in modo diretto e casto, attraverso la pittura, esperienze che il linguaggio sapeva trasmettere solo attraverso l'oscenità. Senza dipingere un solo nudo, senza mostrare mai nemmeno una parte del corpo, ha saputo dar forma in modo magnifico alla passione, alla vita sessuale e alla femminilità nella loro fisicità e insieme come condizione di spirito».

Frida Kahlo comincia a dipingere da adolescente e conclude il suo ultimo olio una settimana prima di morire. Il suo è un corpus consistente di opere, in cui, ossessivamente ma senza alcuna ripetitività, è raccontato in chiave dichiaratamente autobiografica e narrativa il singolare percorso di vita della pittrice, dalle vicende materiali al tracciato interiore. In campo, in quasi ogni sua opera, il corpo stesso della pittrice: una serie incredibile di autoritratti densissimi e fortemente descrittivi, dove la storia della Kahlo si incrocia con quella della sua terra e con quel coagulo di miti, religiosità, simboli che è la storia del Messico. Pittura come modo per dare voce e rappresentazione, ma anche per mettere fuori da sé e distanziare, per oggettivare: sorta di itinerario autoanalitico, di terapia dell'inconscio innestata su un'attività dell'immaginario che erompe con urgenza e violenza. I temi ricorrenti nella sua opera, attorno a un corpo descritto come luogo della battaglia tra le forze della vita e quelle della malattia,

sono i legami con la sua terra e la consapevolezza di appartenere a una catena familiare complessa, l'amore spesso ferito e comunque esigentissimo per Rivera, la fusionalità di un rapporto che è totalizzante e insieme consuma, il desiderio di una maternità impossibile. Utilizzando con originalità una figuratività ai limiti del naif, imparentata con la tradizione folclorica messicana, la Kahlo riempie i suoi quadri di inquietanti aggressive descrizioni dove gli elementi della realtà si affollano in regime di contiguità accanto o in subordine rispetto a catene di associazioni totalmente subliminali, libere, semi-oniriche. Di lei Rivera dice, a più riprese, che è il più grande pittore del Messico.

Per la O'Keeffe, senza ombra di dubbio, la pittura è il luogo del piacere e della libertà. Un luogo che le appartiene, che non può essere minacciato, né esserle sottratto. Ad essa per tutta la vita, la pittrice darà una priorità assoluta.

Per la Kahlo la pittura sembra non sganciarsi mai, soggettivamente, da una necessità, da un'urgenza a parlare di sé che, nel dipingere, sembra non trovare altro che un linguaggio adeguato.

La O'Keeffe, nella sua avventura biografica, è una figura legata al viaggio, al nomadismo, agli spazi aperti, all'esplorazione dell'esterno, al guardare.

La Kahlo nasce e muore nella stessa casa. Viaggia, ma senza passione, più per dovere o per rimanere accanto a Ri vera, che per una vera urgenza personale. I periodi passati lontani da Città del Messico sono subiti come esili e separazioni. La sua opera ha radici geografiche precise, ma soprattutto ha le radici di una economia del profondo che disciplina il mondo e la realtà in funzione di un sé che non sa decentrarsi. Né la O'Keeffe né la Kahlo passano attraverso l'esperienza della maternità: la O'Keeffe per quella che sembra una libera scelta, una vocazione più larga; la Kahlo per l'impossibilità fisica di condurre a termine le molte, ripetute gravidanze. Di descrizioni ai limiti della tollerabilità dei molti casi d'aborto subiti la sua opera è piena. In qualche modo le coppie O'Keeffe/Stieglitz, Kahlo/Rivera proprio dell'assenza di figli sembrano alimentarsi. Molto più giovani dei mariti, le due donne tendono evidentemente a ricreare una geometria amorosa particolare, dove l'uomo è insieme figura paterna e materna, luogo della sicurezza, ma anche del potere. C'è però, tra Kahlo e Rivera, una fusionalità e una frequente inversione dei ruoli sconosciuta ai due americani. «Coppia mostruosamente ambigua», ha scritto Angela Carter, «Frida con i suoi baffi, Diego con i suoi seni di uomo grasso. La coppia più sexy del Messico, che non scopava (a sentire Rivera, una delle condizioni poste da Frida per

risposarsi con lui dopo il divorzio e un anno di separazione fu l'eliminazione del sesso). Mr. e Mrs. Jack Spratt, lui così grasso, lei così sottile. Tra loro la divisione del lavoro era assoluta: lui faceva lavori pubblici su vasta scala, i grandi murali politici. Lei dipingeva le cartoline colorate dei suoi intensi stati mentali, la politica del cuore. Rivera, suppongo, le faceva da musa». In almeno due dei suoi autoritratti la Kahlo si dipinge sulla fronte la faccia di rana di Rivera. «Osessione», continua la Carter, «Devozione. Ispirazione. Le muse, dopo tutto, non devono necessariamente renderti felice. E, di nuovo, gli uomini vengono messi in guardia perché non sposino le loro muse. Le donne, talvolta non hanno scelta.

Frida Kahlo divenne una grande pittrice proprio per tutte queste ragioni, non nonostante esse».

Georgia O'Keeffe e Frida Kahlo sono due donne bellissime, ma assolutamente fuori schema. La prima, alta, sottile, severa, ha lineamenti irregolari e forti, mani splendide e capelli scuri che porterà sempre raccolti in un nodo austero e semplicissimo. La seconda, minuta, magrissima, scura di carnagione e di capelli, occhi neri e penetranti sotto due sopracciglia così folte da formare un arco quasi continuo che le attraversa il viso, ha la dolcezza, la fragilità e la sensualità di un femminile ispanico tradizionale e la fierezza, la forza, la tragicità di ciò che da sempre si associa in Messico alla figura della donna, al corpo materno, alla terra.

Georgia indosserà sempre e esclusivamente abiti bianchi o neri, da taglio geometrico e essenziale, e pochi sceltissimi ornamenti di cui è di solito l'ispiratrice (i gioielli di metallo disegnati per lei da Calder). Il suo stile, e questo vale indifferentemente per i suoi abiti, per le sue case e per la sua pittura, è costruito su un principio di essenzialità e di economia. Il suo intervento è rivolto al togliere, al levare, al sottrarre, all'eliminare ciò che per eccesso rischierebbe di sfocare e confondere. La O'Keeffe ama i contorni netti, le luci intense, i profili marcati, il bianco vs il nero, appunto. Frida Kahlo ha un'economia esattamente opposta: il suo regime, fortemente influenzato dalla cultura messicana, è giocato sull'eccesso, la ridondanza, il mettere, aggiungere, associare. La sua geometria non ha nulla di lineare o di spigoloso: è fluida, continua, ininterrotta. Tutto sconfinava dentro a tutto, senza soluzione di continuità, anche la vita e la morte. E tutto si stratifica, in una sorta di bizzarra compresenza di elementi apparentemente incompatibili, dove tutto si può trasformare in altro da sé, metamorfizzare. Non c'è separazione tra la vita animale e quella vegetale o minerale: tutto confluisce, scorre, ritorna sotto altra specie. E, soprattutto, tutto è vita. Di questo atteggiamento mentale, magico,

panteista, generoso, la Kahlo farà uno stile anche sul piano della forma. Il suo abbigliamento e la sua casa di Coyacan, oggi museo, parlano chiaro. In un misto di gusto, inclinazione estetica e ideologia, Frida sceglie di decorare il suo corpo, di travestirlo, forse di mascherarlo, con i costumi della tradizione folcloristica messicana e con gli ornamenti, gli amuleti, i gioielli, i fiori, i pettini delle varie etnie del suo paese. Sempre accuratamente truccata e acconciata (i lunghi capelli sapientemente abbigliati in chignon elaborati e complessi), la pittrice sembra avere con il proprio corpo spesso costretto alla immobilità e al letto lo stesso rapporto che ha con le tele.

Il maquillage non è altro, in fondo, che un modo diretto di mettere in scena il corpo, di raccontarlo. Non dissimile, a ben vedere, da una pittura che si è data lo stesso oggetto e la stessa funzione.

Georgia O'Keeffe e Frida Kahlo, se pur in modi uguali e contrari, di se stesse hanno fatto, al di là della loro pittura, un'opera d'arte in sé. Fotografatissime (Stieglitz ha lasciato un corpus di centinaia e centinaia di straordinari bianchi e neri della moglie e la Kahlo viene fotografata dai più grandi fotografi di questo secolo, gli stessi che si accaniranno a strappare al volto misterioso della O'Keeffe il suo segreto), le due pittrici sono entrate, anche attraverso le splendide immagini dei loro corpi, a fare parte dell'iconografia del nostro tempo. Facendosi entrambe, con il passare degli anni e l'accumularsi dei segni del tempo, sempre più belle. Di una bellezza che sfugge alla banalità del gusto rivolto al consumo e esposto alle mode. L'intensità del viso quasi centenario della O'Keeffe, levigato dal tempo come può succedere a una pietra o al tronco di un albero, non parla di decadimento o di vecchiaia, bensì di un raffinamento sempre più sottile, di una riduzione all'essenziale e nello stesso tempo di accumulazione. Come se la vita, incidendosi a poco a poco sul volto e sul corpo, li inscrivesse e li trasformasse in una mappa di significativi e di riferimenti sempre più ricca e sempre più coincidente con un progetto inizialmente solo virtuale.

Né il viso segnato dalla malattia e dall'avvicinarsi della morte della Kahlo si lascia da esse parlare. C'è, in tutte le immagini fotografiche che la ritraggono sola o insieme all'ingombrante corpo del marito, una tale consapevolezza di sé e della propria persona da cancellare in modo secco ogni possibile patetismo. La Kahlo, nei ritratti fotografici tanto quanto negli autoritratti, riesce misteriosamente a capovolgere la prospettiva dello sguardo e a invertire il rapporto spettatore/oggetto: è lei, comunque, a guardare chi la guarda, sfuggendo o rifiutando di

offrirsi/esporsi all'occhio voyeuristico esterno. Come se l'unico sguardo accettabile fosse il proprio e il soggetto coincidesse con l'oggetto, in una specie di circuito chiuso. Frida Kahlo non si lascia rappresentare, perché la sua è comunque una messa in scena di se stessa e dunque una autorappresentazione.

Georgia O'Keeffe - così la descrive chi la ha fotografata - è indifferente all'obiettivo fotografico. Non dandogli importanza, non notandolo, è come se si garantisse una totale naturalezza, una spontaneità altrimenti non riproducibile. Lei, che non ha mai voluto dipingere il corpo umano, si espone allo sguardo fotografico, senza entrare nella parte della modella. Continua a essere semplicemente se stessa. La Kahlo, modella di se stessa, continua a scegliere e imporre la propria immagine, anche se sono altri a riprenderla.

«A forza di vivere di immaginazione», ha scritto Fernando Pessoa, «la possibilità di immaginare si logora, soprattutto la possibilità di immaginare la realtà». Di Georgia O'Keeffe e di Frida Kahlo, della loro vita di artiste e di donne, si sa moltissimo: dalle loro opere evidentemente, che nel caso della seconda sono più rivelatrici e esplicite del più impudico dei diari intimi, dalla ricchissima corrispondenza tenuta per anni con amici sparsi un po' ovunque e oggi quasi integralmente pubblicata, dagli appunti personali che entrambe (ma con assai maggior frequenza la Kahlo) tengono, delle fotografie. Ma anche, indirettamente, dai diari scritti da altri. Per la Kahlo in particolare si rivelerà prezioso il diario generoso e fluviale di Rivera stesso, come per la O'Keeffe sarà utilissimo ripercorrere alcuni discorsi/appunti/dichiarazioni di Stieglitz. Su questi materiali e su una fascinazione evidente si sono andate costruendo negli anni recenti una serie di biografie, più o meno obiettive, più o meno romanzate, che hanno tentato di raccontare e di interpretare i percorsi di vita delle due artiste. Nel caso della Kahlo le biografie esistenti (di cui nessuna ancora disponibile in Italia) sono tutte dei casi letterari e psicologici assai interessanti. Prodotte da donne, con una passione, una tenacia e una capacità di sguardo dall'interno non comuni neppure in questo genere così particolare, le «vite» letterarie della pittrice rivelano un'adesione delle autrici al loro oggetto, un appassionamento al suo caso e un'intelligenza di lei tali da suggerire l'ipotesi che le si siano avvicinate per identificazione o per ricostruzione. La vicenda biografica della Kahlo ha infatti le caratteristiche di un melodramma d'eccezione e la storia sentimentale che la attraversa dall'inizio alla fine non è che una parabola straordinaria e lucidissima del rapporto d'amore. Per le stesse ragioni e per una sorta di esemplarità o innegabilità del caso Kahlo, molto e sempre da donne è stato prodotto sul piano teorico attorno alle questioni poste dalla sua

avventura umana. Mi piace segnalare, in particolare, i saggi «Frida Kahlo and Tina Modotti», scritto dall'inglese Laura Mulvey in collaborazione con il marito Peter Wollen, e «Frida Kahlo» di Angela Carter.

La figura di Georgia O'Keeffe, essendo in qualche modo più complessa o più inedita di quella della Kahlo, meno classificabile e certamente meno imitabile, offre agli eventuali biografi di sesso femminile minori spazi di identificazione. La pittrice americana sfugge infatti quasi completamente a un destino femminile «comune». Se non altro sul piano della libertà psicologica e intellettuale, la O'Keeffe ha molto da insegnare. Diciamo che la sua forza consiste in una vera, profonda, autonomia interiore. L'amore per lei non diventa mai il centro del mondo, una ragione di vita. Di sé, già nel '23, dice di sentirsi come «una pianticella che Stieglitz ha annaffiato, curato, liberato dalle erbacce». A questo sentimento si accompagna una ovvia riconoscenza, piena di affetto e di comprensione, anche nei periodi più difficili del loro rapporto, quando la pittrice si accorge di non sapere più rinunciare ai paesaggi del New Mexico e di non tollerare più la frenetica, coatta socialità imposta dalla vita newyorkese. Quando il loro matrimonio, per usare le parole della O'Keeffe, «evolve, anche a distanza, in una sorta tranquilla, rispettosa, alleanza». Ma sarà del prediletto Ghost Ranch, in cui andrà a stabilirsi definitivamente nel '49, che la pittrice saprà parlare con toni appassionati: «vivere qui mi ha resa felice. A volte penso di essere quasi impazzita d'amore per questo posto».

Eppure la O'Keeffe è una donna sensualissima e capace di forti travolgimenti. Non c'è in lei nulla che faccia pensare a una freddezza delle emozioni o, peggio, a uno sterile atteggiamento emancipazionistico. Con lucidità, verso i cinquantanni, scrive: «Sdraiarsi al sole ed essere amata - non pensare - e ridere - essere solo una donna... è questa noiosa faccenda di dover essere una persona che ti squilibra... andare sempre più verso la solitudine, non perché lo desideri, ma perché non sembra esserci altra scelta». O ancora, in una bellissima lettera del '34 all'amico (amato?) Jean Toomer: «Il mio centro non viene dalla mia mente - lo sento in me come un pezzetto di terra tiepida, umida e ben arata, con il sole che gli splende sopra caldo - nulla che abbia una pur minima possibilità di crescita sembra al momento si sia seminato. Credo che preferirei sentirlo desolatamente vuoto piuttosto che lasciarsi piantare qualcosa che non possa aspirare alla crescita piena e che cosa questo voglia dire non lo so proprio - ma so che le esigenze del mio pezzetto di terra, se qualcosa ci deve crescere, qualcosa che abbia valore, sono inesauribili... Se c'è una cosa che l'ultimo anno, o forse gli ultimi due tre anni, mi hanno insegnato è che il mio pezzo di terra deve essere accudito con cura assurda - prima di

tutto da me - e poi, nel caso ci sia di mezzo una seconda persona, da qualcuno che sia di assoluta fiducia - che pensi con attenzione e sappia cosa sta facendo - mi sembra che mi sarebbe molto difficile vivere ora se dovesse essere danneggiato di nuovo» La Kahlo una volta chiese a Rivera: «Perché vivo? Con quale scopo?» E lui le rispose: «Per far vivere me!» Frida, che nel suo diario annota: «Diego: inizio / Diego: costruttore / Diego: mio bambino / Diego: mio ragazzo / Diego: pittore / Diego: mio amante / Diego: "mio marito" / Diego: mia madre / Diego: me / Diego: universo / Diversità nell'unità. Perché lo chiamo il *Mio* Diego? Lui non è mai stato mio né mai sarà mio. Diego appartiene a se stesso».

# Storie d'amore

*di Frida Kahlo*

**D**omenica, 27 marzo, 1927 Mio Alex: non puoi immaginare con quanta gioia ti ho aspettato sabato, perché ero sicura che saresti venuto e che avessi avuto qualcosa da fare venerdì... alle quattro del pomeriggio ho ricevuto la tua lettera da Veracruz... immagina il mio dispiacere, non so come spiegartelo. Non voglio tormentarti e voglio essere forte, soprattutto voglio avere tanta fede quanta ne hai tu, ma non riesco a consolarmi affatto e ora ho paura che nello stesso modo in cui non mi hai detto quando saresti partito così tu mi inganni quando mi dici che starai via soltanto per quattro mesi... Non riesco a dimenticarti nemmeno per un minuto, sei dappertutto, in tutte le mie cose, soprattutto nella mia stanza e nei miei libri e nei miei dipinti. Ho ricevuto la tua lettera soltanto oggi alle 12. Chissà quando tu riceverai la mia, ma io ti scriverò due volte alla settimana e tu mi dirai se ti arrivano o a quale indirizzo posso mandartele... Ora, da quando sei partito non ho più fatto niente, neppure letto... perché quando eri con me, tutto quello che facevo era per te, perché tu lo sapessi, ma ora non ho voglia di fare nulla, anche se capisco che non dovrei essere così, al contrario studierò più che posso e non appena mi sentirò meglio mi metterò a dipingere e a fare tante cose in modo da essere un po' migliorata quando tu tornerai, tutto dipende da quanto tempo sarò malata, devono passare ancora 18 giorni prima che sia passato un mese da quando sono a letto e chissà per quanto tempo dovrò stare dentro questa scatola, dunque al momento non faccio nulla, piango soltanto e non riesco a dormire perché di notte quando sono sola e posso pensare a te più liberamente, mi metto a viaggiare con te...

Senti Alex, di sicuro il 24 aprile tu sarai a Berlino e quel giorno sarà un mese esatto dalla tua partenza dal Messico, spero che non sia un venerdì e che tu lo passi più o meno felicemente. Che orribile cosa essere così lontana da te, continuo a pensare che la foschia ti porti sempre più lontano, sento un desiderio così forte di correre e correre fino a raggiungerti, ma tutte

queste cose che sento e penso ecc., le risolvo come una qualsiasi altra donna piangendo e piangendo, che cosa posso fare, niente. "Sono piena di *lagrimilla*". Bene, Alex, mercoledì, quando ti scriverò di nuovo, dirò più o meno queste stesse cose, un po' più tristi e nello stesso tempo un po' meno tristi, perché saranno passati tre giorni in più e questo significa tre giorni in meno e così a poco a poco soffrendo in modo indicibile il giorno in cui ti rivedrò si avvicinerà e allora sì, non dovrai mai più andare di nuovo a Berlino.

(Da una lettera di Frida Kahlo a Alejandro Gomez Arias, suo primo amore, nel periodo in cui il loro distacco, da lui voluto e da lei subito e a lungo negato, era già iniziato).

Sabato, 4 giugno 1927

Alex, mia vita: oggi pomeriggio ho ricevuto la tua lettera... non ho più alcuna speranza che tu sarai qui in luglio, sei sotto un incantesimo - innamorato della cattedrale di Colonia e delle tante altre cose che hai visto! Io, dall'altra parte, conto i giorni fino a che, quando meno me lo aspetterò, tu ritornerai... Mi rende triste pensare che mi troverai ancor ammalata, dal momento che lunedì mi cambieranno l'apparecchio per la terza volta, questa volta per fissarmelo al corpo e così non potrò camminare per due o tre mesi, fino a che la mia spina dorsale non si sarà saldata perfettamente, non so se dopo sarà ancora necessario fare un'operazione, in ogni modo sono già stufa e molte volte penso che sarebbe meglio se la *tía de las muchachas* [la zia delle ragazze, per dire la morte, ndr] mi portasse via subito, non credi? Non sarò mai in grado di fare niente con questa maledetta malattia e se è vero a 19 anni non so come starò più avanti, divento ogni giorno più magra e quando verrai vedrai come sembro orribile con questo enorme inutile apparecchio. [Qui disegna se stessa dentro a un contenitore di gesso che le copre il busto e le spalle]. Tra un po' di tempo sarò mille volte peggio, perché immagina dopo aver passato un mese sdraiata (come tu mi hai lasciata) e altri due con due differenti apparecchi, e adesso altri due di nuovo sdraiata, messa dentro a un'armatura di gesso, più avanti altri 6 mesi con un apparecchio piccolo per reimparare a camminare, e con la splendida speranza di essere sottoposta a un'operazione e che io possa rimanerci... come l'orso [qui disegna un orso che cammina lungo un sentiero che porta all'orizzonte - presumibilmente per significare la morte]. Non è abbastanza per far disperare una persona? Probabilmente tu mi dirai che sono troppo pessimista e *lagrimilla* (lagnosa), e in particolare adesso che tu sei del tutto ottimista dopo avere visto l'Elba? Il Rifu, molti Lucas Kranach e Dürer e soprattutto molti

Bronzino e le Cattedrali, così io potrei essere interamente ottimista e *niña* [ragazza] per sempre.

Ma se tomi in fretta, ti prometto che starò ogni giorno meglio.

Tua.

Non dimenticarmi.

(Da una lettera di Frida Kahlo a Alejandro Gomez Arias: vedi nota precedente).

13 giugno 1939

Nick caro, ho ricevuto la bellissima fotografia che mi hai mandato, la trovo ancora più bella di quanto mi sembrasse a New York. Diego dice che è meravigliosa come un Piero della Francesca. Per me è più di questo, è un tesoro, e inoltre mi ricorderà per sempre quella mattina che abbiamo fatto colazione insieme al Barbizon Plaza Drug Store e poi siamo andati al tuo studio a fare le fotografie. Questa è una di quelle. E adesso ce l'ho vicina a me. Tu sarai sempre dentro al mio *rebozo* magenta (a sinistra). Milioni di grazie per averla mandata.

Quando ho ricevuto la tua lettera, pochi giorni fa. non sapevo cosa fare. Devo dirti che non sono riuscita a non piangere. Mi sentivo qualcosa in gola, proprio come se avessi inghiottito il mondo intero. Non so ancora se ero triste, gelosa o arrabbiata, ma la prima sensazione che ho provato era di grande disperazione. Ho letto molte volte le tue lettere, forse troppe volte, e adesso capisco cose che prima non riuscivo a vedere. Adesso capisco ogni cosa con perfetta chiarezza e l'unica cosa che voglio è dirti con le mie parole migliori che nella vita tu meriti quanto c'è di meglio, il meglio del meglio, perché tu sei un. delle poche persone in questo brutto mondo che sono oneste con se stesse, e questa è l'unica cosa che conta veramente. Non so perché mi sentivo così ferita perché tu eri felice, è così sciocco il modo in cui le ragazze messicane (come me) vedono talvolta la vita! Ma tu lo sai, e io sono sicura che mi perdonerai se mi comporto così da stupida. Comunque devi capire che, non importa cosa ci succeda nella vita, tu sarai sempre, per me, lo stesso Nick che io ho incontrato una mattina a New York al 18 E. della quarantottesima strada. Ho detto a Diego che ti sposerai presto. E Diego lo ha detto a Rose e Miguel (Covarrubias) l'altro giorno, quando sono venuti a trovarci, così io ho dovuto dirgli che era vero. Sono terribilmente spiacente di averlo raccontato prima di chiederti se per

te era o.k., ma adesso è fatta e ti scongiuro di perdonare la mia indiscrezione.

Ti voglio chiedere un grosso favore personale, per favore, mandami per posta il *cuscino* piccolo. Non voglio che ce l'abbia qualcun altro. Ti prometto che te ne farò un altro, ma voglio quello che ora tu hai sul sofà di sotto, vicino alla finestra. Un altro piacere: non lasciarle" toccare i segnali del fuoco sulle scale (tu sai di cosa parlo). Se puoi, e se non ti crea troppi fastidi, non andare a Coney Island, specialmente all'Half Moon, con lei. Togli la mia foto appesa sopra il camino e mettila nella stanza di Mamma nel tuo studio, sono sicura che lei mi vuole ancora bene come prima. Inoltre non è così carino per l'altra signora vedere il mio ritratto in casa tua. Vorrei dirti molte cose, ma credo sia inutile annoiarti. Spero che tu capisca tutti i miei desideri senza che ci sia bisogno di dirteli...

Riguardo alle lettere che ti ho scritto, se ti stanno tra i piedi, basta che tu le dia a Mamma e lei me le rispedirà. Non voglio in nessun modo essere un problema nella tua vita. Ti prego, perdonami se mi comporto come una fidanzata vecchio stile chiedendoti di restituirmi le mie lettere, è ridicolo da parte mia, ma lo faccio per te, non per me, perché immagino che tu non abbia alcun interesse a avere con te quelle carte. Mentre scrivevo questa lettera Rose ha telefonato e mi ha detto che ti sei già sposato. Non ho nulla da dire su cosa ho provato. Spero che tu sia felice, molto felice.

Se di tanto in tanto avrai tempo, ti prego di scrivermi qualche parola per dirmi come stai, lo farai?

Grazie per la magnifica foto, ancora e ancora. Grazie per la tua ultima lettera e per tutti i tesori che mi hai dato. Con amore Frida.

*(Lettera di Frida Kahlo a Nicholas Muray, uno degli uomini con cui la pittrice ebbe una intensa e significativa storia d'amore).*

VERDE: caldo e buona luce. ROSSO PORPORA: Azteco. Tlapali (parola azteca per "colore" usato per dipingere e disegnare). Vecchio sangue di fico d'India. Il più vivo e il più vecchio. MARRONE: colore del *mole* (salsa al cioccolato tipica della cucina messicana, ndr.), della foglia che cade. Terra. GIALLO: follia, malattia, paura. Parte del sole e della gioia. BLU COBALTO: elettricità e purezza. Amore. NERO: nulla è nero, veramente nulla. VERDE FOGLIA: foglie, tristezza, scienza. L'intera Germania è di questo colore. VERDE SCURO: colore delle cattive

notizie e dei buoni affari. BLU MARIN: *distanza*. Anche la tenerezza può essere di questo blu.  
MAGENTA: sangue? Boh, chi lo sa!

*(Dal diario di Frida Kahlo, verso la metà degli anni '40).*

Io sono la disintegrazione. *Punti di sostegno*.

Sul mio intero corpo ce n'è *uno* solo; e io ne voglio due. Per averne due devono tagliarne *uno*. È quell'uno che io non ho che devo avere per essere capace di camminare, l'altro sarà già morto! Per me, le ali sono più che abbastanza. Lasciate che lo taglino ed ecco che me ne andrò via volando!!

*(Dal diario di Frida Kahlo, luglio 1953, un mese prima dell'amputazione del piede sinistro)*

Se soltanto avessi le sue (di Diego Rivera, ndr) carezze vicino a me così come l'aria carezza la terra. La realtà della sua persona mi renderebbe più felice. Mi allontanerebbe dalla sensazione che mi riempie di grigio. Nulla allora sarebbe in me così profondo, così finale. Ma come spiegarli il mio enorme bisogno di tenerezza! La mia solitudine di tanti anni. La mia struttura si è adattata male, perché è disarmonica. Credo che sia meglio andare, andare, scappare. Lasciare che tutto passi in un secondo. Se Dio lo vuole.

*(Dal diario di Frida Kahlo, 1952)*

"Amo Diego più che mai e spero di essergli di aiuto in qualche cosa e di continuare a dipingere con tutta la mia *alegria* e spero che mai nulla succeda a Diego, perché il giorno che dovesse morire, io lo seguirei a tutti i costi. Ci seppelliranno insieme. Ho già detto 'non contate su di me, dopo che Diego se ne sarà andato'. Io non vivrò senza Diego e neppure lo potrei. Per me lui è il mio bambino, mio figlio, mia madre, mio padre, il mio amante, mio marito, il mio tutto."

*(da un'intervista rilasciata poco prima della sua morte, nel '54)*

# Lettere

di Georgia O'Keeffe

**C**ara Anita,

grazie per avermi chiamata Pat, mi è sembrato così buffo che tra di noi ci chiamassimo signorina. Le tue lettere sono certamente come sorsi di pura e fresca acqua di sorgente in una giornata calda - hanno in sé come una scintilla di fuoco capace di rendere la vita degna di essere vissuta - Quell'energia nervosa che fa che gente come te e me voglia e vada dietro a tutte le cose del mondo - sbatta la testa contro tutte le pareti più dure e si graffi le mani su tutti gli arbusti - ma ciò rende grande la vita - non è vero? - io sono felice di volere tutto quello che c'è al mondo -buono e cattivo - amaro e dolce - voglio tutto e ne voglio anche tanto - la tua lettera mi fa pensare che la vita sia per te almeno tanto buona quanto lo è per me. Io ero piuttosto di cattivo umore alla fine del College - ero stanca - durante la scuola estiva sono diventata magra come un binario, ma nelle due settimane successive ho ripreso circa cinque chili e mi aspetto di continuare a ingrassare di circa due chili almeno alla settimana nelle prossime due - Comunque - mi sento come un essere umano - e penso di nuovo che tutto il mondo vada bene.

*(Da una lettera all'amica Anita Pollitzer, Charlottesville 25 agosto 1915).*

Cara Anita,

ti è mai capitato di avere qualcosa da dire e di sentire come se l'intero lato di una parete non fosse abbastanza grande per contenerlo e di sederti allora sul pavimento e di cercare di buttarlo giù su un foglio di carta carbonata - e dopo averlo buttato giù riguardarlo e cercare di mettere in parole quello che hai tentato di dire soltanto attraverso dei segni - e poi - chiederti

che cosa tutto questo sia - Ho continuato a strisciare sul pavimento fino a che non mi sono venuti i crampi ai piedi - una creazione sembra troppo scolastica, l'altra ricorda troppo il sapone morbido - l'errore forse sta in ciò che sto cercando di dire - sembra che io non riesca a trovare parole per dirlo - Faccio sempre fatica a trovare le parole per tutto - Anita - mi chiedo se a volere fare queste cose io non sono una pazza lunatica - sai - non mi importa se lo sono - ma certe volte me lo domando. Vorrei poterti vedere - non riesco a dirti quanto lo vorrei. Sto per provare qualcosa di più - le ho messe alla parete mentre ti scrivevo - una che ho fatto questo pomeriggio - l'altra stanotte - sembrano sempre diverse quando sei stata via per un po'. Spero che stanotte tu mi voglia un po' bene - sembra che io voglia essere amata da tutta la gente del mondo - Anita.

Georgia. Lunedì notte.

*(Lettera ad Anita Pollitzer, Columbia, 13 dicembre 1915).*

Sig. Stieglitz,

mi piace quello che mi scrive - forse non capisco esattamente quello che lei vuole dire - ma mi piace la mia - così come a lei è piaciuta la sua interpretazione dei miei disegni...È stata una tale sorpresa per me che lei li abbia visti - e sono così contenta che la abbiano sorpresa - che le abbiano dato gioia.

Sono contenta di averle potuto dare per una volta ciò che la 291 [la galleria di Alfred Stieglitz, ndr] ha dato a me tante volte... Lei non può immaginare quanto tutto questo mi sbalordisca. Ho soltanto cercato di esprimere me stessa -... Ho soltanto da dire delle cose, sa - io e le parole non siamo per niente buoni amici eccetto che con qualche persona - quando mi avvicino a loro e posso sentire oltre che ascoltare la loro risposta - devo trovare il modo di dirlo - l'altro anno sono impazzita per il colore - ma dall'autunno in avanti odiavo anche soltanto pensarci - sono diventata schiava del violino - cercando di farlo parlare - vorrei poterle dire qualcuna delle cose che volevo dire così come le ho provate... I disegni non contano - è la vita - che conta veramente - Dire le cose in quel modo potrebbe essere un sollievo. Potrebbe essere interessante vedere come gente diversa reagisca davanti a esse... Sono contenta che abbiano detto qualcosa a lei. Io penso così tanto da sola - lavoro da sola - e sono così tanto da sola - ma per me le

lettere - non sono sempre sicura che sto pensando nel modo giusto - è fantastico - mi piace - l'aria aperta è meravigliosa - e soltanto adesso ho il tempo di pensare a cose a cui avrei dovuto pensare molto tempo fa - la sensazione incerta che alcune delle mie idee possano essere al limite della follia - aumenta il divertimento - e la prospettiva di parlare davvero e di nuovo a esseri umani in carne e ossa - a un certo punto del futuro è magnifica... Starsene in ibernazione nella Carolina del Sud è una esperienza che non suggerirei a nessuno di perdersi.

Il posto è di così poco conto - eccetto per gli spazi aperti - che si ha l'occasione di dedicare la propria intelligenza, tempo e attenzione a tutto ciò che si vuole. Non posso dirle quanto mi dispiace non potere parlare con lei - quello che ho continuato a pensare mi sorprende così tanto - è stato un tale divertimento - a tratti mi ha fatto male... che sarebbe fantastico parlargliene... Alcuni dei campi sono verdi - molto molto verdi - quasi incredibilmente verdi contro lo scuro delle foreste di pini - ed è caldo -l'aria tiepida e morbida - e adorabile... Ho messo tutto in una busta - mi sono stirata e ho riso.

È buffo che io le scriva perché ne ho voglia. Mi chiedo se molti lo facciano...Vede - Se potessi entrerei nella stanza e le parlerei direttamente - e odio essere completamente scavalcata da una cosa piccola come la distanza.

*(Lettera a Alfred Stieglitz, Columbia, 1 febbraio 1916)*

Oh Howard, vorrei che stanotte tu fossi qui, la notte è così bella, la luna così brillante, le pareti del patio così calde e vive nella fredda scintillante luce della luna, una stella molto luminosa sull'angolo sud ovest del patio, questo patio è uno spazio chiuso con un cielo brillante sopra, le pareti sono le pareti delle stanze con poche aperture sul patio, ed esse sono di quella tiepida morbida argilla che viene sempre voglia di toccare, o a tratti la si sente troppo bella per toccarla - bisognerebbe soltanto lasciarla stare - remota - intatta.

C'è un albero di Natale dritto nel pozzo rotondo della volta del patio - un altro qui alla mia porta - è così divertente vedere degli alberi dove di solito non ce ne sono. In particolare nel chiarore di una notte come questa. Emelia, Jo e io li abbiamo portati ieri dalle montagne.

Oggi un'amica è arrivata per Natale da New York - stanca e è andata a letto anche se sono soltanto le otto. Mi interessa sentire quanto una persona calda e reale può rendere piacevole la

casa - lei è piuttosto zoppicante e scricchiola in tutte le sue giunture, cosa che mi lascia stupefatta - e mi fa sentire quanto io sia viva senza nessuno scricchiolio.

Non ho scritto per un bel po' di tempo lo so - ho fatto delle strane cose - sai ci sono uomini e donne quassù che danzano e cantano per far crescere il grano -per benedire la casa - per curare i malati - Indiani naturalmente - sono andata a due cerimonie che sono durate tutta la notte - una in un villaggio a circa 250 miglia da qui - gli Shallico - a Zuni - la benedizione della casa. L'altra più o meno alla stessa distanza, nella direzione opposta - su per una dura strada di montagna appena costruita - o tracciata per l'occasione - una cerimonia Navajo che ha a che fare con la cura dei malati e anche con una specie di adorazione del fuoco che io non capisco - ma devo dire che circa 1.200 persone si sono riunite nella notte - hanno acceso dei falò - in particolare un grande falò centrale - circondato da almeno quindici o più falò piccoli in mezzo a una radura circondata di pini - gruppi di 20 e 30 persone arrivavano e danzavano per tutta la notte -tutti portano del cibo e mangiano intorno ai fuochi - sera e mattina - il canto e la danza in mezzo al verde - il fumo - i fuochi e le stelle. È davvero bellissimo.

*(Lettera a William Howard Schubart, Abiquiu, 23 dicembre 1950)*

In volo dal New Mexico alla California, 1976.

Buongiorno Juan,

dalle nuvole - tutto bianco - e opaco dal finestrino - sì sono su un aereo. Ida ha sbagliato strada e quindi siamo dovute tornare un po' indietro - abbiamo perso circa 10 o 15 minuti - Poi - all'aeroporto lei ha superato il cancello della TWA - ma io sono uscita e sono tornata indietro perché c'erano molte macchine. Al cancello della TWA c'era un facchino che avevo usato molte altre volte - ha detto che dovevamo fare in fretta - così ci siamo affrettati - lui spingendo i miei bagagli e io sono arrivata al mio posto cinque minuti prima che l'aereo decollasse - Mi ha aiutata tante di quelle volte e non ho potuto fare a meno di ridere dal momento che per lui io sono diventata Georgia - ho lasciato Ida sul marciapiede e eccomi in marcia. Piove da metà del viaggio ma proprio in questo minuto il sole sta uscendo - ho un posto accanto al finestrino - nessuno negli altri due. Sopra le nuvole si è ritagliata una fetta di cielo blu grigio. Ho assaggiato le uova strapazzate alla plastica e prosciutto e bevuto il caffè. La cosa più bella è che penso a te.

G.

Devo aggiungere che mi manca quella sensazione di sicurezza che tu mi dai ma mi sembra di cavarmela a togliermi d'impaccio nel mio caratteristico modo casuale. L'aereo è molto liscio. Sabato pomeriggio. L'altra notte ho dormito più a lungo di quanto avevo fatto in mesi - poi di nuovo stamattina.

G.

*(Lettera a Juan Hamilton, un giovane artista che ha circa sessantanni meno della O'Keefe e con il quale la pittrice trascorre gli ultimi anni di vita)*

### **Nota**

I testi di F. Kahlo e G. O'Keeffe, tradotti da Maria Nadotti, sono tratti da:

- Hayden Herrera, *Frida: biography of Frida Kahlo*, Harper & Row, New York.
- Jack Cowart and Juan Hamilton, *Georgia O'Keeffe: arts and letters*, National Gallery of Art, Washington. 1987.

# La mappa del cuore

di Lea Melandri

*Le riflessioni che seguono sono state scritte in occasione di un incontro sulla «scrittura femminile», organizzato dal Centro Documentazione Donne di Caserta il 13-14 ottobre 1989.*

**L**'espressione «scrittura privata» delle donne, che io ho usato almeno in tre occasioni - la rubrica «Inquietudini» sul settimanale *Ragazza In* (1984/86), la rubrica «Le periferie della memoria» su *Noi Donne*, e il corso tenuto quest'anno a Milano nell'ambito dell'Associazione per una libera Università delle donne ha finito per definire, quasi a mia insaputa, un campo di ricerca.

Di solito non sono affrettata né approssimativa, per cui mi spiego questo uso, se non acritico sicuramente poco riflettuto o esplicitato del termine, col fastidio che comunque si prova quando ci si accosta a una zona di esperienza più segnata dal corpo: fantasie, emozioni, affetti, sogni. Se dovessi sintetizzare a grandi linee la mia storia culturale, direi: che ho letto essenzialmente libri di uomini - pochi, ma a più riprese -, che ho cominciato a guardare, amare e detestare il «femminile» attraverso di essi, che ho visto una quantità enorme di film, dove, come si sa, trionfa la rappresentazione più tradizionale dei generi; e, soprattutto, che non ho mai potuto staccare il pensiero dal «mondo interno», con grande dispendio di energie, ma anche l'intuizione chiara di *qualcosa* - fosse anche solo una soglia di resistenza - che si pone oltre il confine delle lingue che conosciamo, del sapere istituito, e della rappresentazione fantastica che ci portiamo dentro del corpo e della sessualità. Il mio libro, *Come nasce il sogno d'amore*, è, in fondo, un pensiero di ciò che chiamiamo, impropriamente, «privato» (sogni, miti, attese illusorie), che ha preso aria e trovato le sue parentele illustri. Una saldatura provvisoria, nata dalla consapevolezza che per avvicinarsi, o costruire la diversità reale del nostro essere, è necessario prendere uguale distanza da tutti i dualismi.

Ora, tornando all'espressione «scrittura privata» e confrontandola col tipo di lavoro a cui l'ho associata, mi appare chiaro che si tratta di un uso impreciso. Sarebbe forse più giusto parlare di *scritture del privato*, intendendo per «privato» quell'area di esperienze - rappresentazioni, pensieri - che siamo abituati a considerare tale e che, anche una coscienza mutata come la nostra, continua per pudore, o per un'economia di sopravvivenza, a trattare allo stesso modo. Bisogna anche dire che è difficile entrare in una modalità di pensiero complessa, capace di operare connessioni tra poli abitualmente separati. Per esempio, sono molte oggi le donne consapevoli di maneggiare linguaggi, saperi, costruiti sull'occultamento del corpo femminile, ma poche sono ancora le scritture capaci di dare ascolto a quell'organismo reale che noi siamo, e alle vicende più o meno oscure che l'attraversano. V. Woolf, nel saggio *Una stanza tutta per sé*, parla di «storie non registrate», «oggetti seppelliti», per indicare la quotidianità delle donne che non ha legittimazione per entrare nelle scritture letterarie. Oggi questo in parte avviene, ma restano ancora da chiarire alcuni aspetti:

- che «oggetti seppelliti» non sono solo le traversie di una storia minore, o di una non-storia (la quotidianità), ma tutto ciò che nel profondo di noi stesse (quindi anche inconsciamente o attraverso segnali corporei) urta, fa resistenza, si sottrae, alla rappresentazione che nel nostro essere è stata data, e le cui radici affondano in una zona originaria - della specie e di ogni individuo che nasce - che sta tra natura e storia. Non mi riferisco tanto ai ruoli, quanto alle figure di genere, maschile e femminile, e a tutte le dualità che ne conseguono, interpretazioni fantastiche che sono parse naturali per la loro origine profonda, e che tali resteranno finché non riusciamo ad addentrarci con la riflessione in questo luogo dell'esperienza considerato finora con fastidio e con vergogna; probabilmente perché su di esso continua a fondarsi un'economia di sopravvivenza, che non conosce realizzazioni piene, ma adattamenti, attese e compensazioni. D'altra parte, mettere gli occhi su questo paesaggio interno, coi suoi personaggi, i suoi riti, i suoi eroismi, la sua sacralità, il suo incantesimo e la sua desolazione, è il presupposto indispensabile per cogliere anche quella che io chiamo non più che una soglia di resistenza - quindi non un'identità già formata, un'essenza trascendente, una lingua che aspetta solo di essere dissepolta, una terra vergine inesplorata; piuttosto una diversità reale dell'essere femminile, che va costruita, fatta oggetto di riflessione, di ricerca individuale e collettiva.

- L'altro aspetto riguarda la difficoltà di separare questa materia sepolta, considerata patrimonio ora prezioso, ora svalutato, del mondo interno, da una destinazione letteraria

(poesia, romanzo, racconto). Non c'è foglietto, frammento, notazione notturna, pagina di diario, sia pure conservata nel segreto, che non aspetti, come una sorta di evento salvifico rigeneratore, una uscita in pubblico eccezionale. Questa attesa inconfessata è la ragione per cui molte di queste scritture restano, per usare l'immagine più diffusa, chiuse nei cassetti, come capita per gli oggetti preziosi e, nello stesso tempo, per i rifiuti.

- Infine la necessità di sottrarsi a equivalenze facili del tipo: scrittura femminile/corpo. natura, sessualità, sogno, che tendono a fissare come luogo di specificità, o di differenza femminile, quella che è ancora una configurazione di genere, in gran parte fantastica, anche se non manca di appigli all'essere naturale, biologico, di una donna.

Se si mantiene la parola «privato», è per indicare che nella ricerca delle donne gli aspetti innovativi vanno pensati a partire da presupposti di *necessità*. Non si può ignorare, ad esempio:

- che la delimitazione fantastica del mondo interno ne fa un territorio a parte, che si estende là dove finisce la terra abitata, la vita sociale. Perciò, come tutti i paesi stranieri e poco conosciuti, mitizzato e disprezzato;

- che insieme al mondo interno è stato messo al bando dallo sviluppo storico, tutto ciò che concerne l'origine della specie umana, e la nascita di ogni singolo essere; quindi non solo il corpo da cui si nasce, ma i fondamenti stessi del rapporto uomo-donna. La realtà di due sessi diversi e la relazione che essi intrattengono, sono relegati in una specie di preistoria e, se riemergono, sono interpretati come disturbo e patologia;

- che i protagonisti e la scena del mondo interno, con tutta la sua varia drammaturgia, percorrono in lungo e in largo la vita sociale (basta pensare ai mass-media), senza che per questo abbiano acquistato nel tempo un riconoscimento di cittadinanza. La percorrono restando sostanzialmente sogni - materia onirica (tale è la massa di immagini che ci entrano quotidianamente negli occhi) - o come «fatti di vita», cioè, si intende, di «vita privata».

Per poter produrre un cambiamento occorre, prima di tutto, aver chiaro il luogo che si vuole modificare, che è anche quello dove uno è stato messo. Così, per essere più liberi, bisogna vedere fin dove arriva la necessità. Il termine «privato» indica appunto la zona dove gran parte della nostra esperienza e si potrebbe dire, simbolicamente, tutto l'essere di una donna, è stato messo. Di qui si parte per ripensare i termini di una dualità astratta, anche se non è l'unica

partenza possibile. Dalla sponda di un'emancipazione femminile - che oggi si riconosce mancante di un'autonomia reale rispetto alla storia dell'uomo - può avviarsi un processo inverso.

Guardando retrospettivamente la mia esperienza, sia di rubriche che di corsi di donne, dove la scrittura ha sempre avuto un posto centrale, mi sono posta altre domande:

- come si presentano le scritture private quando escono dal segreto della stanza che le custodisce; oppure, da un'altra angolatura, come si rappresenta la donna che scrive una produzione di questo tipo, non destinata a un ambito disciplinare o professionale specifico, e nemmeno riconducibile dentro i generi di una cultura letteraria nota;

- che cambiamenti avvengono quando queste scritture si indirizzano a un lavoro di riflessione individuale e collettiva, quale è quella che mi propongo con le mie rubriche e con l'insegnamento nei corsi dell'Università delle donne.

Da questo punto di vista, ogni esperienza meriterebbe un discorso a parte, anche perché nei tre casi la *domanda di scrittura* da parte mia è stata posta in modo diverso.

### **Il calore della scrittura**

La rubrica, intitolata «Inquietudini» sul settimanale *Ragazza In*, risultava tenuta da una psicologa. Benché si dicesse genericamente «parliamone tra noi», era inequivocabile che alle lettrici adolescenti si chiedevano «lettere», e che l'interlocutrice era una donna adulta, esperta di problemi del mondo interno. Confondendo psicologa con maga, le prime lettere gravitavano essenzialmente su una domanda (o meglio attesa) di eventi miracolosi (tipo: «ho le gambe storte, e non dirmi che devo accettarmi come sono, ma come faccio per averle diritte»). Dato che erano interrogativi senza risposta, ho cominciato a toglierli dai frammenti che pubblicavo, lasciando in questo modo centralità alla parte dello scritto che dava voce al sogno - fantasie, costruzioni a occhi aperti - o alle condizioni che lo producono (solitudine, delusione).

A quel punto si poneva però un problema anche per me: si apriva un territorio di esperienza, che una volta ho chiamato scherzosamente «i territori del cuore», che mi era familiare, di cui conoscevo la drammaticità e corposità, non come ricordo del passato, ma come modo di sentire *attuale*. Ogni frase di quelle lettere aveva una risonanza immediata, fantastica ed emotiva, dentro di me; il parlare per grandi metafore, per altro comuni, svegliava un'attitudine

analoga del pensiero, rimasta ingiustamente a margine delle mie occupazioni culturali, dato che aveva invece un posto rilevante nella mia vita «privata». Mi si offriva un ponte, un'occasione, per risollevare questa materia oscura, fastidiosa, impregnata di sentimentalità e di luoghi comuni, darle cittadinanza quindi fornirla di una lingua - e trovarle magari parentele imprevedibili. Mi era altrettanto chiaro che non poteva essere nessuna delle lingue che, pur avvicinandosi al mondo interno, avevano fatto di tutto per occultarlo, o renderlo irriconoscibile (come la psicologia, o la sociologia). L'esito, che riesco ad analizzare solo oggi retrospettivamente, è quello di una scrittura piuttosto anomala, parla della mia ma anche di quella delle lettrici-autrici, su cui devo aver agito più per contagio, che per reale comprensione di quello che scrivevo: una scrittura che impasta il sogno - conservandone l'alone mitico, incantato, e la drammaticità - con la riflessione che gli va sopra e lucidamente lo mostra distaccandosene.

Quindi un procedere per vicinanza (ricalco, sovrapposizione) e scostamenti, per cattura e lucidità di analisi, che rompe sia pure parzialmente la logica delle polarizzazioni e della complementarietà - il sogno da una parte, la ragione dall'altra; la lettrice che si espone nella nudità della «confidenza» e la psicologa che somministra ricette di buon senso o formule consolatorie, l'adolescenza irrazionale e la ragionevolezza adulta. Che questo incontro per commistione o contaminazione (tra sé e sé, prima che con l'altra, tra la lingua del cuore e quella della testa) sia almeno in parte avvenuto, lo hanno dimostrato alcuni giudizi comparsi in seguito nelle lettere.

*«Per capirmi dovrebbero ascoltarmi parlare per ore e ore. Non ti chiedo frasi del tipo: 'Hai molto bisogno di affetto', 'Devi farti coraggio', 'la vita vale la pena di essere vissuta', 'l'amore è grande, quando l'incontrerai sarai felice'. Queste sono cose ovvie che ho già sentito mille volte. Se me le dici anche tu, sono al punto di partenza. Da te aspetto una risposta che venga dal tuo cuore, che mi faccia sentire parte di un mondo che non ho inventato io».*

*«Di fronte alla loro musica, e in particolare alla loro bellezza fisica, mi sento sconfinata, senza un orizzonte. Ti prego aiutami, le tue parole hanno un calore importante per me. Non credevo di arrivare a questo punto! Ho paura che dopo ci sia l'infinito, il buio, la morte».*

Colpisce, in queste notazioni, il fatto che è il «calore» della scrittura, il «parlare col cuore», a consentire un rapporto col mondo esterno, visto come realtà altra dalle nostre costruzioni immaginarie. La stanza «senza aria e senza luce», dove si producono ombre più consistenti

delle persone reali, è disposta ad aprirsi solo se si incontra una lingua che conservi le tracce, gli umori, le figure di quella sua notte abitata dall'illusione, ma anche da un'esistenza inespressa. In queste condizioni, il movimento che si produce, quando la lettera passa dal luogo solitario e segreto in cui è scritta, alla scena pubblica, dove sono in molti a leggerla, è duplice:

- è scoperta di un mondo e di una socialità possibile, che nasce dalla consapevolezza che il sogno non è solo la triste ed esaltante eredità della vita intima, ma struttura essenziale, sia pure occultata, della storia stessa.

- è la disponibilità a mostrare, consapevolmente, il paesaggio che il pudore tiene coperto (o che può mostrare solo avvolto nel velo della privatezza, della confidenza). In questo c'è qualcosa di nuovo, che non a caso viene dalla ricerca delle donne, rispetto al fatto che le immagini del mondo interno, pur circolando abbondantemente e visibilmente, sotto i nostri occhi, conservano la privatezza, l'intimità di ciò che è personale, intimo, segreto. Tutto ciò che ha a che fare col corpo, la sessualità, la sentimentalità, il rapporto tra i sessi, si colloca all'interno della cultura ('alta' e dei media) come una presenza-assenza, come *evidenza invisibile*.

Si preferisce ancora esserne catturati, invasi, piuttosto che restituirla all'inezienza dell'esperienza. Che è un modo per lasciare alla vicenda originaria (alla nascita) il suo alone mitico e sacrale. La mappa che si disegna attraverso queste lettere, rimanda infatti a spazi e tempi che potrebbero essere quelli di una preistoria, straordinariamente ben conservata: la natura è predominante, sia nei suoi aspetti grandiosi - deserti, mari, montagne - sia in quelli minuti, trascurabili - granelli di polvere, sabbia, fiori.

### **Il sogno di rigenerazione**

L'esperienza della rubrica «Le periferie della memoria», su *Noi donne*, è ancora troppo breve per avere un'idea degli sviluppi possibili, ma non tanto che non si possano già individuare delle particolarità e fare confronti. Intanto, quello che per *Ragazza In* è stato un esito, sorprendente anche per me, qui è dato come premessa: che si possano «tracciare le linee di un percorso comune» a partire da scritture, come i diari, le notazioni, le lettere, che conservano memoria di una riflessione destinata a restare sotterranea, o a comparire in pubblico in un ruolo minore, una specie di sottocultura. La lettera quindi, non solo non è più la forma unica e principale della comunicazione, ma è lasciata, in una certa ambiguità: non si capisce se deve

essere lettera mirata a ciò che già si è letto sulla rubrica, come ripresa e continuazione di discorso, o come materiale privato, di altra destinazione, ma che si ritiene interessante per la riflessione collettiva. Probabilmente la forma della lettera è indicata qui per prevenire il rischio di un'interpretazione della rubrica in chiave letteraria - scoperta di talenti e nuove scritture - e non come ricerca comune, sia pure fatta attraverso scritti. Per uno scopo analogo, ho deciso di mescolare frammenti editi e inediti, scritture di donne note e ignote, ma tra loro imparentate dal tipo di attenzione rivolta al «privato», alla storia di sé «non registrata». Nonostante ciò, l'impressione che ho avuto finora, è, prima di tutto, che si voglia conservare alla scrittura la sua attesa, o pretesa, di riuscita letteraria; e poi. che per la stessa ragione si esiti a piegarla alla relazione con altre scritture, che, ridimensionandola, le restituirebbero però anche maggiore realtà.

Paradossalmente, il sogno d'amore, l'attesa di salvezza attraverso il grande incontro, cioè ciò che c'è di più intimo, è più partecipabile, almeno nell'adolescenza. di quanto non lo sia il *sogno di rigenerazione* di sé attraverso la scrittura, che molte donne coltivano come esperienza personale, ignorando per lo più come sia stato presentato in modo diverso, nella vita di tutte le scrittrici. D'altra parte, però, lo spostamento di interesse sulle ragioni profonde che muovono alla scrittura, permette anche di cogliere tutta la contraddittorietà che vi è insita, e che fa sì che essa sia guardata come luogo di nascita, ma anche di occultamento.

Sotto questo profilo le scritture del privato sono molto più rivelatrici di quelle colte; non perché siano più vicine al corpo, per il fatto di essere private, ma perché sono più generose rispetto alle immagini che Io tengono coperto, non visto.

*«... quando dico che scrivo delle cose, voglio dire che ho ricercato un rapporto con la parola e, come dice René Char, ho inteso "guardare il mondo attraverso la parola", e questo rapporto è un mio preciso atto di volontà, con il quale io intendo sottrarre al caos dell'impensato, del non creato, del nulla, quei pensieri, quelle esperienze, quella vita, che solo così possono esistere nella loro molteplicità e poliedricità non di atti, forse nemmeno di aspetti, ma ecco sì di desideri quasi prima svaniti che sorti... ma come ogni incontro, rapporto, contatto ha bisogno dell'Altro, e l'Altro ora sei tu... E allora troviamo un modo, un altro modo, perché la mia stanza si restringe sempre più, come nel l'incubo di Poe, e io sono ancora sola con la mia eresia ingovernabile, e tu amica donna guardi dietro lo specchio scuro, tu con le chiavi in mano, tu rivale, tu nemica, tu guardiana, tu incapace di leggere al di là della parola non scritta». (Angela di Francesca, Cefalù)*

Finché l'esistenza inespressa delle donne - l'individualità concreta che vive al di là delle immagini con cui abitualmente ce la rappresentiamo - si configura come «caos», o materia originaria, non si può che sperare di vederla dissolversi dentro una forma, e in quella fusione, come nella «mente incandescente», di cui parla V. Woolf, celebrare la propria eccezionale nascita. Ma altrettanto immediata è la percezione opposta di un effetto di scorporamento: così leggiamo nell'Aleramo (*Il passaggio*), quando dice della poesia, che doveva darle esistenza piena, «rorida potenza sorta in me, per sovrapporsi a me, per sopravvivermi». E più oltre: «Quella immagine che io creavo pareva via via cancellarmi dalla vita». Non diverso è il senso di questo scritto, là dove invita l'ignota lettrice a non lasciarsi ingannare dalla scrittura, perché «il dolore e la gioia», il fulcro dell'esperienza di una donna, sta nelle «parole non scritte». La scommessa, che sta dietro il mio lavoro, è che la scrittura da elemento interno, preso nel vortice di una falsa dialettica - natura/cultura, corpo/mente, maschile/femminile - possa diventare invece il luogo, o uno dei luoghi, dove si può ripensare la dualità fantastica, con un processo che è di vicinanza, ricalco, e scostamento, capacità di lasciarsi incantare, ma anche di mettere distanza, luogo di contaminazione tra sogno e lucidità di analisi.

## Il quinto quaderno

*di Erica Golo*

**S**ono solo quattro quaderni. Quaderni da scuola, a righe, di quelli un po' spessi, con la costa piatta. Esili parallelepipedi pieni della mia scrittura più ordinata, quella di quando scrivo con calma per me, perché ne ho voglia con un piacere di cui fa parte anche la scrittura regolare, gradevole a vedersi. (Neanche il nitore e la definitività della macchina da scrivere o la comodità del computer può cancellare questo piacere dei caratteri che escono dalla stilografica). In questi quaderni ci sono riflessioni, aforismi, immagini interiori che non sono nate con nessuna pretesa o ricerca di organicità argomentativa o di progettazione narrativa, ma sono pagine che hanno in sé la loro breve storia e il loro compimento, quale che ne sia il senso; anche se talvolta, a posteriori, ho favoleggiato con me stessa di utilizzarne qualche spunto per eventuali o fantasticate «opere».

*10 ottobre 1966:* è la prima data, che apre il primo quaderno e solo ora mi rendo conto che fa ventitré anni. (Avrò scritto anche prima, ma era una scrittura sospesa fra adolescenza e un'infanzia troppo a lungo protratta, una scrittura che non sapeva se registrare gli eventi minimi del presente o annotarne la goffaggine, l'irrilevanza). L'inizio di questi quaderni «da grande» nasce dalla consapevolezza del piacere di scrivere e quindi dell'opportunità di riservare a questo piacere un intero quaderno nuovo, scelto con una certa cura e introdotto da una frasina augurale di mio pugno e da una citazione solenne e emozionante (la frase di Goethe sull'«attimo fuggente»); nasce anche dal consapevole rifiuto di tenere «un diario», di usare lo scrivere per registrare fatti e stati d'animo quotidiani, innamoramenti e delusioni, conversazioni e incontri. No, non avrei tenuto un «diario». Avrei avuto un mio posto dove, a intervalli di tempo irregolari, avrei scritto, con ordine e con una certa spontanea ricerca di eleganza formale (non con la foga e in parte la casualità linguistica delle lettere, per esempio, che si sarebbero infittite in anni successivi), riflessioni e inchieste mentali, frasi brevi o pagine

intere, suggerite ma svincolate dall'esperienza, dagli eventi quotidiani, secondo «voce che ditta dentro».

Presunzione, intelligenza, autoironia, embrionale bisogno di rielaborazione intellettuale dell'esperienza, fuga da sé? fatto sta che i biografi e i posteri cercheranno invano, in questi «taccuini», informazioni utili a ricostruire le vicende di questi ventitré anni. Non nomi, non amori, non viaggi, non tappe di vita. Echi, sì, di spostamenti nel tempo e talvolta nello spazio, nostalgia (tanta, troppa. sempre!) di luoghi e esperienze; tracce sensibili di innamoramenti debitamente infelici e dell'aspetto problematico di rapporti variamente significativi. Ma le parole avvolgono non i fatti, ma le risonanze emotive e, ancora di più. lo sforzo di capire, di rincorrere un significato più solido, più generale, di dare una dignità all'esperienza, e agli stati d'animo ricollegandoli a un esperire e ad un esprimersi più generalmente umano. Umano, non femminile. A rileggere queste pagine (a parte certe ingenuità dei primissimi tempi - avevo quindici anni) mi colpisce una sostanziale omogeneità nonostante l'evoluzione nel tempo, la lucidità di certe riflessioni anche «antiche» e la forte tendenza a generalizzare, parlando con un soggetto spesso impersonale (molte forme verbali costruite impersonalmente, molti verbi all'infinito, poche frasi in prima persona singolare) e, oltre che impersonale de-sessualizzato, forse non maschile ma certo non femminile. Adolescenza, immagini di un padre, tempo che fugge, morte di Dio, film, memoria, atmosfere, nostalgia. Vietnam, classi sociali, mi ricompaiono come se a sentirli e a viverli non fosse stata una ragazza che in quegli stessi anni andava a scuola, aveva problemi con la propria immagine, spendeva tempo e energia a inventare amori e capire una madre e a togliersi i ricci dai capelli e i peli dalle sopracciglia per cercare di somigliare un po' di più a qualche inarrivabile standard di femminilità. Queste pagine - soprattutto quelle meno vicine nel tempo - è come se le avesse scritte una persona più adulta e insieme più astratta, più saggia e meno irrisolta, sensibile e anestetizzata insieme.

In fondo ai quaderni - un'abitudine mantenuta da uno all'altro - scrivevo, abbastanza di rado, delle poesie, usando le pagine all'indietro, come gli arabi, cosicché l'ultima poesia scritta incontra l'ultima pagina di prosa, quando il quaderno finisce. Alle poesie affidavo l'espressione di stati d'animo più personali e dolenti, le malinconie più intense, il senso di perdita legato a momenti e vissuti e il senso di ansia esistenziale; e anche qualche momento di intensità politica. Alla poesia invece che alla prosa, non per effondermi meglio, ma per contenere meglio l'effusione, il possibile strabordare dei sentimenti o di quella «sentimentalità» da cui tutta la mia «scrittura privata» mi pare si sia sempre voluta difendere e distanziare. Dunque, da

coscienziosa ragazzina acculturata, la prosa per riflettere e sfiorare il narrarsi, la poesia che allude e accorpa e fonde e anche lascia confondere, per dire le emozioni che sarebbe stato noioso e sentimentale descrivere e narrare. Nelle poesie, più ancora che nelle pagine in prosa, il soggetto è neutro e addirittura esplicitamente maschile. Che cosa significa questa volontà - lucida e insieme goffa - di non scrivere né un «diario femminile» né poesie intrise di sospiri d'amore «femminili» (ma neanche pagine capaci di esprimere l'intensa problematicità di un essere e di un crescere al femminile)? Da una parte credo ci fosse una consapevolezza dell'ingenuità e dei grossi limiti di scritture considerate obbligatoriamente e ingenuamente «femminili».

Nel rifiuto di adeguarmi vedo una certa intelligenza delle regole del gioco, un po' di autoironia e, potenzialmente, il rifiuto di un adeguamento e di un'accettazione: ai ruoli previsti, agli spazi assegnati. Alle ragazze era concesso uno spazio di espressione sui vissuti affettivi le emozioni private, la registrazione del quotidiano individuale? No, io sarei stata altro, un po' Leopardi un po' Proust e magari Nietzsche - letti via via, anni dopo l'inizio della tranquilla emozione dello scrivere, con passione e identificazione; avrei parlato di me ma per parlare della Vita del Mondo, del Tempo, della Memoria. Avrei scritto dell'Amore e dei suoi accattivanti mesti esaltanti (per anni rimasero solo mesti) rituali segreti, non dei miei piccoli insignificanti amori. Parzialmente consapevole che l'egocentrismo dell'adolescente (dello scrittore -della scrittrice?) ha bisogno, parlando di sé, di parlare del mondo, avrei parlato poco «di me» e molto del mondo. (Parlato a chi? a tutti e a nessuno, certo. Nel confuso segreto sogno che un giorno chissà, qualcuno... e nella confusa chiarezza che il piacere di riempire pagine di righe non ha bisogno di nessuno anzi, si giova della solitudine e talvolta della tristezza. Ma non è così per tutti gli uomini e tutte le donne che scrivono, che si sentono bene scrivendo?).

Tuttavia, ci dev'essere qualcos'altro. La voluta distanza dai «generi» considerati ovvi della scrittura da ragazze - il diario segreto, la poesia d'amore - che mi ha permesso una libertà di scrittura assai maggiore, un'esperienza dello scrivere fortemente uguale nel tempo, ha portato a lungo in sé però anche un rifiuto del mio io come io femminile. Se ricollego il rifiuto della scrittura «femminile» ad altri ricordi, altre fantasie, ritrovo un percorso coerente nel riprodurre una contraddizione. Certo che la mia esperienza era, è al femminile con le lacrime, i desideri, le sensibilità, i problemi, il confronto coi modelli, le scelte, le svolte. Un'esperienza complessivamente faticosa, solo tardivamente appagante, irta di difficoltà e anche di pena; è un'esperienza per la quale non avevo parole, non sapevo neppure che avrei potuto avere o

volere parole. Le parole e i pensieri che conoscevo e su cui potevo costruire le mie parole e i miei pensieri, non contenevano attenzione e interesse per le mie «piccole» difficoltà di adolescente e di giovane donna. Ciò che sapevo del femminile tradotto in scrittura mi appariva futile, indegno di vera riflessione scritta; roba da ragazzine, non da scrittori. La svalorizzazione e l'assenza del femminile, il silenzio di voci femminili nella mia formazione, nelle prime letture e per molto tempo oltre l'infanzia, l'interiorizzazione di un certo dispregio per l'esperienza privata minuta di una ragazza, sono senz'altro all'origine del mio rapporto con la scrittura. I libri che leggevo erano scritti da uomini, le donne che conoscevo erano lontanissime dalla letteratura. Ci penso, ogni volta che devo indicare a una ragazza giovane un libro da leggere. La separazione dal femminile credo caratterizzi il senso e il valore che per me personalmente la scrittura ha a lungo avuto: nell'esperienza quotidiana facevo i conti con tanti piccoli e grandi aspetti del «disagio della femminilità»; seduta alla scrivania, con la luce piccola, col sottofondo della mia musica o meglio del silenzio, potevo allontanarmi da quel disagio, essere libera. Dalla timidezza coi compagni di scuola, dal mio corpo, da innamorati inventati o da amanti reali. Scrivere, come nuotare o correre, era qualcosa che non c'entrava col mio essere femminile. Mentre scrivevo, come mentre nuotavo o correvo, non importava più se ero un maschio o la ragazza forse non abbastanza femminile che mi sentivo. Anch'io, *come un uomo*, potevo conoscere il piacere individuale, invincibile, di essere io e basta, io e un'attività intensa, autonoma, appagante. La ricerca di un ritmo mio, che trovasse spontaneamente un suo ordine. (Mi sfuggiva che lo sguardo maschile, interiorizzato, fantasticato, sguardo di accettazione e approvazione, non fosse estraneo del tutto a questo appagamento).

Per quante donne che scrivono - e anche scrittrici - lo scrivere, anche privato non è stato avviato o sostenuto da un fantastico uscire dal proprio corpo per conquistare un'identità androgina e con essa i piaceri maschili dell'autonomia e della libertà?... parole come acqua come boschi in cui correre a perdifiato, spazi aperti, non spazi chiusi a chiave, camere, diari segreti con sciocchi lucchetti come quelli che si regalavano alle bambine (scrivi e nascondi, nasconditi, seppellisci le tue graziose vergogne, parole e segreti... se ti nascondi, verrà a qualcuno il desiderio di scoprirti...).

Non so se è più per l'assenza di voci al femminile che ha accompagnato il mio rapporto con la scrittura, per l'ignoranza di una scrittura femminile che non coincidesse con sottogeneri caratterizzati dal futile e dal sentimentale, o se è più per il bisogno di trovare scampo dalla fatica di essere una donna, che mi sono sentita così a lungo non-una-donna, scrivendo.

C'è stata un'evoluzione. Ma è solo in anni recenti che ho avvertito questa schizofrenia fra esperienza e scrittura. Una maturazione passata attraverso incontri e confronti e letture, di donne, con donne, una riflessione sulla scrittura femminile che mi ha portato, via via, a pensarmi come donna anche mentre scrivo una pagina; di pensare a una donna, come ipotetica lettrice. Mi fa ancora uno strano effetto. Di una conquista reale, significativa, e anche della scoperta di potenzialità. Sono rimasta, però, ore davanti a un foglio, provando a scrivere con piacere e scioltezza pensando a me bambina, figlia.

Il quinto quaderno stenta a partire. È bianco da mesi. Si riempie, invece, un quadernone a parte, dove scrivo cose come queste riflessioni: appunti su cose che leggo e che forse scriverò. Al femminile.

Tengo un angolo sulla scrivania e evidentemente dentro di me. per continuare la sequenza delle mie riflessioni scritte per nessuno, il mio non-diario. Il quinto quaderno. Il fatto che ci sia e che sia vuoto mi fa avvertire che non si è ancora colmato del tutto il diaframma fra esperienza femminile e scrittura androgina, per me. Si è aggiunta fondamentale, una dimensione che mancava, la consapevolezza e la ricerca sulla mia identità e l'idea del rapporto fra questa identità e la scrittura. Ora so che se mai potessi raccontare qualcosa potrei farlo solo a partire da una me intera, da piccoli pezzi di vita maltrattati sublimati o scavalcati. Scrivere è sempre stato, paradossalmente, visto il carattere privato di questa scrittura, un uscire all'aperto, o un fantasticare di farlo.

Arrivare a farlo non come inesperto androgino ma uscendo allo scoperto - con me stessa - come donna, non è stato e non è semplice. Una volta fantasticavo di me stessa a spasso per città del mondo, Parigi o Londra, una mattina domenicale, e l'immagine che mi si formava nella mente era maschile: un impermeabile bianco (metafora di un foglio bianco?) e un tranquillo senso di libertà. Ero io, ma uomo. Ci sono voluti anni, prima che mi capitasse di pensarmi - o di ricordarmi - così, a spasso per Parigi o per Milano, con un tranquillo senso di libertà - io, ma donna.

Ci è voluta - ci vuole - un'accettazione molto più profonda di me e, importantissima, delle altre, un'attenzione alle donne che la mia formazione non aveva proprio previsto, perché, dopo quell'impermeabile bianco, anche il foglio di carta accolga e porti a spasso per il mondo il mio corpo di donna.

# Scrivere è ricordarsi di sé

*di Nicoletta Buonapace*

**C**'è stato un giorno in cui, preda di una particolare confusione, mi è venuto alla fine il pensiero che, piuttosto che di un caos informe si trattasse di una configurazione nuova di certi pensieri e che, tutto quello che potevo fare, era guardare quella specie di disegno e trovarci un significato. A volte penso che la cosa più difficile per le donne sia riuscire a basarsi sulla propria voce interiore, darvi credibilità, esprimerla. Anche quando si sa che è la più vicina alla complessità dell'esperienza sensibile.

Occorre uno spostamento, per cui non ci si chiede più cosa sia vero e cosa non lo sia, ma piuttosto il significato di quello che accade. Un accadere che sfugge anche a certe connotazioni del tipo «dentro», «fuori», visto che ogni evento è sia interno che esterno; un significato che possa dar ragione di tutti quei disparati, diversi elementi che compongono un'esperienza senza escludersi vicendevolmente.

Scrivere credo sia, fondamentalmente, un modo di ricordarsi di sé. Anche nel più grande labirinto può esistere una chiarezza di fondo che è solo, appunto, seguire la propria voce. Ma è anche vero che la immagino sempre come «un'uscita da sé» e una «consegna» agli altri, alle altre. Così, alla fine, quel che rimane è un'impronta del tempo, della voce, che vanno secondo coordinate e toni diversi da quelli in cui ci muoviamo normalmente. Può sembrare paradossale che il luogo della più grande fedeltà sia anche un luogo abbandonato, ma questo è solo riprova del fatto che componenti apparentemente contraddittorie si compenetrano senza escludersi. Riuscire a fare esperienza della presenza reale delle cose, delle persone, di sé, è fare lo sforzo d'imprimere alla coscienza il senso del tempo. Voglio dire: quello che percepiamo continuamente è la modificazione del vivere nel tempo, non importa se con variazioni micro o macroscopiche, rapide o lente. Il solo depositario del nostro senso del tempo rimane il corpo,

ed è anche per questo che penso abbia una sua propria intelligenza e che quella coincida con il senso di sé. Un corpo che riempie di significato il fatto d'essere una donna, perché è attraverso l'intelligenza del nostro corpo che attraversiamo continuamente, quotidianamente, stati di coscienza diversi, inestricabilmente legati al presente. E probabilmente di un'evidenza cristallina, ma sorvoliamo continuamente su questo, come se un «io» o una coscienza potesse definirsi una volta per tutte. Per questo mi è così difficile affrontare un tema come quello dell'identità, mentre mi è più chiaro soffermarmi sulle possibilità di autonomia, di creazione di significati. di lettura del mondo, che come donne possiamo avere.

### **Un'attenzione estrema**

È notte. C'è qualcosa come un pensiero, un barlume indistinto che mi tiene sveglia. Comincia sempre così: con un'inquietudine, un'agitazione. Ogni volta che accade mi sembra di sfiorare la follia, perché mi saltano via dalla testa le identità e le equazioni matematiche, con le quali ci si abitua a ragionare. Improvvisamente, ho sentito che il tavolo su cui scrivo è un agglomerato pulsante di energia e di atomi in movimento. Ho la sensazione di vivere in un mondo intollerabile per la sua confusione e che quello che gli uomini hanno detto e fatto dia solo l'illusione di chiarirlo, senza rivelarlo affatto. E come se tutto il mio essere dicesse: «non capisco!».

In questi momenti, la mia. è una scrittura di «nervi».

Mi sembra di stare talvolta in una bottega. Qui c'è il martello del filosofo, qui il bisturi della psicanalisi, qui lo scalpello della storia. Strumenti che mi lasciano sempre, nel fondo, un vuoto, un'insoddisfazione insopportabile. Come si fa a vivere senza immagini? Ma questo è quello che voglio: vivere senza immagini. almeno senza quelle tramandate da sempre. (Attraversarle, forse, è inevitabile e necessario... Ma dopo? Dopo comincia la vera fatica...) Simone Weil diceva: «La gioia è il contatto col mondo». Quello che sperimentiamo coi cinque sensi: dal tavolo su cui scrivo, ai rovi che mi graffiano le gambe d'estate nei boschi, al colore del cielo, alla infinita varietà di cose che mi circondano. Ed è vero che questo contatto dà la gioia. Un contatto che viene da un'attenzione estrema, concentrata, interamente raccolta su quel che viviamo. «Vivere intensamente» dev'essere l'espressione con la quale forse indichiamo questo tipo d'esperienza. Ma non riesce a dire la gioia. Che cosa fa di questo «contatto» un'esperienza così particolare? Credo sia la mancanza di una «mediazione».

Mi rendo conto che la parola è sempre una mediazione, ma diventa necessaria quando il bisogno di comunicare si fa urgente.

Ma stanotte ho in testa Simone Weil, di cui porto certe frasi stampate nella memoria, tipo questa:

*«La guerra è un modo d'imporre una diversa lettura delle sensazioni, un'azione sull'immaginazione altrui».*

Lei pensava a quella reale, che devastava l'Europa al suo tempo; io penso a quella, ugualmente devastante, che c'è tra gli uomini e le donne. E così chiaro che gli uomini hanno fatto proprio quest'operazione: hanno imposto la propria immagine... fino a farla diventare, a far credere che diventasse, l'unica immagine possibile. Mi colpisce la profonda estraneità che provo nei riguardi del mondo, così come mi è raccontato dai libri e dalle scienze 'razionali'.

E l'estraneità rispetto a un "ordine" sofisticato che si è dato il pensiero umano per vincere la paura di ciò che è ignoto. Non per questo l'ignoto smette di esistere. Impulso di morte, di vita, regressione, eros, realmente prendono sostanza da certe dinamiche di cui facciamo esperienza, ma non finiscono di esistere una volta nominate e razionalizzate. È il corpo ad essere caotico e tutto quanto ciò che vive, e non ci sono leggi fissate una volta per tutte. E il tentativo umano di creare argini alla continua trasformazione, alla sensibilità, è illusorio. Tutto ciò che l'educazione ci insegna è chiudere gli occhi, otturare i sensi con l'attività sfrenata della mente. Credo che ci possa essere un altro modo di «conoscere». Ho dovuto perdere l'abitudine di osservare troppo a lungo le facce delle persone, i loro gesti, certi modi di fare, perché crea imbarazzo trovarsi sotto uno sguardo. Tranne quello del proprio amante, al quale è permesso questo tipo di «conoscenza». Quel famoso «perdersi dentro gli occhi...».

Ho imparato quasi forzatamente a guardare in modo rapido, a cogliere al volo certi segni. Ma posso guardare per ore un bel paesaggio, il degradare di una collina, il profilo d'una montagna, e tutti i mutamenti di colore che fanno il cielo e il mare. Posso ascoltarlo, il mare, fino a interiorizzare quel suono pacifico che fa la risacca in un giorno senza vento. E potrebbe anche essere vero che il mio corpo ricorda il battito regolare del cuore di mia madre, ma questa è una memoria della carne di cui non so nulla. Posso immaginare che sia senz'altro così, ma non è importante. Importante è quella pace che provo realmente e che può conoscere solo chi si è abbandonato a quel tipo di ascolto. Voglio dire che bisogna farne esperienza per saperlo.

Un certo atteggiamento «contemplativo», è per me fonte di conoscenza, la sola che sento venire dalla mente e dal corpo finalmente non separati. Più reale, più credibile di qualsiasi teoria, anche se non ha la pretesa di diventare assoluta, di dire verità indissolubili... Sta entro il limite dell'esperienza, della capacità di percepire dei sensi e della mente: il limite reale, non un argine artificiale contro la paura.

### **Scrivere come respirando**

La scrittura è un segreto. Non è di scrittura vera e propria che sto parlando, ma di segreti, delle loro tracce, di un certo modo di accostarsi alle persone, agli oggetti, a quello che accade. C'è la paura che circonda i segreti. La mente, quest'ancora di salvezza, questo ostacolo, percepisce un punto oltre il quale i pensieri non possono giungere, non nella forma consueta, non secondo principi di causa effetto, non secondo i principi naturali della matematica. In questo c'è un paradosso che non può essere la mente a sciogliere. A volte, tutt'intorno a me non rimane, a salvarmi dal rischio di perdermi, che un sentimento di fiducia totale. E uno sforzo mantenerla. Costante, continua, una tensione che è al di là di quella che potrebbe confondersi con l'amore. La scrittura parla anche di questo. Che cosa significa «privatezza»? Non sono le quattro mura di una casa a dare il senso, non è neppure la solitudine, non è neppure il nascondersi. Si tratta di intimità. Si tratta di un sogno. A volte è solamente la possibilità di esistenza di un sogno, che poi non è neppure irrealmente, a dare un sentimento di continuità tra sé e sé. Cosa c'è di irrealmente nella difesa della possibilità di continuare ad amare la vita? Perché, probabilmente, è anche di questo che la scrittura parla. Il tempo: mi chiedo se possa essere ritmo, se sia possibile percepirne l'esistenza al di là delle macchine che dominano gli esseri umani e i loro corpi. Come le parole: anche queste, a volte, usate solo per dominare la vita. Il tempo cambia, trasforma, ma quello che rimane è la possibilità di mantenere un certo respiro. Accorgersi che si sta respirando.

Si può scrivere come respirando. Spontaneamente, tranquillamente. Ed infatti, non se ne sente forse la «necessità»? Non potrebbe essere che fosse per ritrovare semplicemente il proprio ritmo?

Di che cosa si parla? Di gente che si incontra, di cose che si vedono, di realtà interiori, talvolta più forti di quelle esteriori, di un mondo che sia possibile percepire attraverso tutto il proprio essere, e non importa se quella ritrovata unità non è quella che riesce ad essere percepita, compresa, non importa se sia qualcosa di simile a una forma non ancora compiuta.

Stremata di non poter seguire le tracce di una storia. Girovaga, avvolta di nebbia. Confortarsi della nebbia, come qualcuno cui non importi sapere se esista un inizio, una fine, una concatenazione. Una condensazione d'acqua. La faccia bagnata. Basta poco per sentirsi vive. Nella strada, nella sera, ad affondare i pensieri, non ascoltando altro che il suono dei propri passi. Ho cercato a lungo le vie intricate, nascoste, fuori dal centro, dalla folla, dalla luce delle vetrine, solo per questo.

Ma poi, anche altro. Anche i volti, le loro espressioni, i gesti, le voci, le parole. Un'attitudine a registrare tutto quel che, per un motivo o l'altro, colpisce qualcosa di me. A volte, anche passi di libri. Come se, in effetti, tutto quanto ci circonda avesse vita propria. Un atteggiamento di ricerca, di esplorazione, di possibili significati. Un rapporto contorto con le parole. A volte una possibilità di contatto. Altre: strane entità dagli effetti poco controllabili. Ci si può arrestare, nel mezzo di una conversazione, di fronte a una parola, come sull'orlo di un dirupo. Quella sensazione che, dietro, ci sia sempre qualcosa di inespresso, di poco conosciuto. O come se il significato comunemente dato sfuggisse d'un tratto. Allora è come non avere più la terra sotto i piedi, e scrivere diventa il tentativo di afferrare quel che non è detto, espresso, saputo. Il tentativo di immaginare, attraverso il ricordo di certe esperienze, quel che forse una parola poteva aver detto. Se c'è una storia, riguarda anche questo: poter riprendere il senso «esatto» di quel che si è vissuto.

A chi si rivolge una scrittura che privilegia la notte al giorno, che privilegia soprattutto il piacere del silenzio, del segreto, per dar voce a tutto quello che ha attraversato la vita quotidiana? Si può dubitare della propria, dell'altrui esistenza, e allora scrivere diventa la possibilità di allacciare un legame. Ma mi è capitato di dubitare profondamente anche di questo.

A volte ho pensato che la scrittura, quando rimane del tutto privata, testimoni di una forma di impossibilità alla comunicazione.

Per scrivere ho sempre avuto bisogno di pensare che ci fosse almeno «una» a comprendermi. Solo allora scrivere aveva un senso, anche se un tempo non ho voluto più scrivere per quella sorta di «ingombro» che la scrittura rappresenta quando non ha un interlocutore o interlocutrice reali.

Nella scrittura privata si parla a una che è come sé. Potrebbe esserci una frase del tipo: «tu mi

comprendi come fossi me». In questa mescolanza di sogno e realtà, a riflettere sul senso profondo del tipo di operazione che avviene quando si scrive in questo modo, con questa tensione, c'è da smarrirsi. Ma è precisamente il luogo in cui si fanno venire alla luce le differenze.

# Un centro imprendibile

di Francesca Grazzini

*Buoni angeli del cielo, l'avete dentro il velo la dolce creatura, graziosa, bianca e pura? Son pronte già la culla, le fasce, la cuffietta; ormai non manca nulla, la mamma sua l'aspetta: l'avete dentro il velo, buoni angeli del cielo?*

(A. Cuman Pertile)

**E**cco, quando penso al mio desiderio di maternità mi viene l'aggettivo «retorico». Rispetto alla maternità mi viene da essere retorica, e non so ancora completamente perché. È dalla retorica che mi devo guardare. Ho avuto due bambini. Prima di loro io pensavo un po' come nella canzone «non son degna di te». Cioè non ero degna del corpo di mia madre, non ero all'altezza del mio corpo femminile. Da bambina mi sentivo un frutto strano della natura e il mio difetto consisteva nel non essere come mia madre. Forse è più semplice dirlo così: consisteva nel non essere mia madre. La sua figura era associata per me all'idea di bellezza e di potenza creativa. Mia madre sapeva fabbricare i corpi. Il mio, e poi subito dopo quello di mio fratello e quello di mia sorella, a breve distanza. Io ero la primogenita, piccolo mostro, abborracciato tentativo di figlio venuto male. Doveva essere così se mia madre ci aveva provato subito dopo, riuscendo a ottenere prima un figlio maschio maschio, poi una figlia davvero femmina. Deponendo me a terra per tenere loro tra le braccia.

Avevo sempre fame. Di lei. Vorace era il mio atteggiamento verso la vita. Volevo essere piena. Di cibo. Di figli. (Quanto alla madre reale, ovviamente, somigliava ben poco alla immagine di fattrice onnipotente, era una donna sfinita dalle maternità e dalle difficoltà economiche).

Date queste premesse, quando seppi di essere incinta camminavo per una via del centro in un vestito estivo, ero «piena di grazia», in uno stato d'estasi. E non mi pareva possibile. Cioè, io

«potevo» davvero? C'era nel mio sangue e nella mia carne questa possibilità? Il mio corpo sarebbe riuscito in questo compito magico?

Me lo sono chiesto insistentemente per tutti i nove mesi. Nei film una dice semplicemente «Caro, aspetto un bambino». Ma io, lo aspettavo davvero? Il test di gravidanza fatto in casa risultava positivo ai miei occhi, negativo a quelli di lui. Quanto alla farmacia dava probabile la gravidanza al 50 per cento. Poco più tardi mi diagnosticarono una gravidanza extra-uterina.

E quando l'ecografia stabilì che l'uovo stava dentro e non fuori dall'utero, una voce di specialista sul fondo ipotizzò, chissà perché, che l'uovo fosse vuoto, rimandandomi a un ulteriore esame. Stavo lì, sempre in bilico tra l'essere degna e il non esserlo, tra l'esistenza e l'inesistenza dell'ombra di un bambino equivalente alla vita o alla morte del mio corpo di donna finalmente pacificato con se stesso.

Quando alla fine una notte approdai all'ospedale con i forti dolori del travaglio, e su richiesta dell'infermiera tolsi dalla valigia il carnicino della bambina che di lì a poco sarebbe nata, lo feci con riluttanza. Mentre il carnicino passava di mano da me all'infermiera aveva tutta l'apparenza del lenzuolo di un fantasma, che non si sarebbe mai riempito di materia.

«Sentire» di più l'inquilino del mio utero: io non ci riuscivo. Non era niente di più delle mie viscere, dello stomaco, dei reni. Cercavo con la meditazione e con il training, che non mi sono mai sembrate soltanto tecniche per affrontare il parto, una strada per entrare dentro di me. Avrei voluto percepirmi interiormente, sviluppare non cinque sensi interni, ma uno solo, acuto ed essenziale, sintetico come una fortissima impressione d'amore, che rendesse conto di ciò che stava avvenendo.

Io non ci riuscivo. Non afferravo... cosa? Non afferravo la cosa. I primi rumori e movimenti del bambino nella pancia sono come sciacquetii intestinali, non li distingui da una digestione difficile. La crescita del bambino dentro di me era come il contrario della digestione. Il cibo è una sostanza estranea che nello stomaco diventa simile al corpo, è assimilata, incorporata. Invece la cosa dentro di me prendeva la mia sostanza, risultato di generazioni di incontri, e mescolandola a quella dell'uomo, che pure era frutto di scambi innumerevoli, l'andava costruendo come estranea a me che pure la contenevo. Una operazione del tutto inversa all'assimilazione. Ma contemporaneamente io e la cosa avevamo destini comuni e i nostri confini erano indefinibili. Indefinibile, nel senso letterale. Ho scoperto che di niente potevo

dire «è questo» «è quello». La mia unica possibilità di espressione era l'aporia, cioè la cosa dentro si nutriva di me, io mi nutro di lei, mi consumava e mi riempiva, nel parto stavamo morendo e nascevamo, soffrivo e provavo piacere. Non potevo dire di niente una cosa precisa, e difatti non la dicevo. Ero silenziosa, confusa, drammatica. Esprimevo la mia incertezza nell'ansia, nel pianto, in incubi notturni da mozzare il fiato. Mia madre ricordava sempre una celebre frase di suo padre, mio nonno medico: «Le donne ragionano con l'utero», e la condivideva dandole come lui una connotazione negativa. In qualche modo deve essere vero che le donne ragionano diversamente, e si può anche dire con l'utero. L'utero non distingue, non ha un linguaggio che divide in due, perché sperimenta la confusione. Mettiamo il mio primo parto. C'era un dolore immenso da far perdere la testa. Non fa perdere la testa. Respiro. Si *potrebbe* perdere la testa. E invece no, è facile. È così facile che potrei rifare un bambino domani. Sono forte. Coraggiosa. Il dolore aumenta, mi invade tutta e non se ne va più. Imprevedibilmente, le spinte non arrivano. Il dolore non cede. Io ho paura. Sono in preda al panico. Sto seppellendo la cosa dentro a questo dolore senza uscita. La cosa muore. Io muoio. Che imbroglio, doveva essere una nascita, è una morte. Dicono che la mia pancia si contrae, non sento nulla, ma posso reagire. Spingo con tutte le mie forze contro me stessa. Io scoppio. Un dolore tremendo, mi hanno tagliata. Non è un dolore tremendo, perché mi è parso così? La bambina è già uscita. Così presto. E semplice. E terribile. Non voglio mai più fare figli. Non mettetemela sulla pancia. Sì, sulla pancia per favore, ora. E sulla mia pancia, è sporca di sangue e di un lattice bianco, scivola su, verso il seno. Che cosa vuole, mangiare? Dopo tutta questa fatica. È un mostro, una divoratrice di forze. E bella e io sono felice.

Non c'è stato momento della mia vita in cui abbia sperimentato la dissociazione in modo tanto perfetto. Il parto è la quintessenza della confusione e della dissociazione, e perfino queste due parole hanno una conformazione opposta. Ogni sensazione sperimentata era anche contemporaneamente la sensazione opposta, senza possibilità di collocarla distintamente nella griglia mentale. Confusione e dissociazione di idee, sentimenti, percezioni, corpi. L'ostetrica che mi ha assistito nel secondo parto (una giovane molto bella, dai gesti abili, esperti, delicati, capace di interpretare, come ha descritto così bene su «Lapis» un'altra ostetrica Sandra Mosca, contemporaneamente la madre che rassicura ed esorta e il figlio che chiede di nascere), l'ostetrica mi invitò a sollevarmi e a guardare la testa del bambino che era sbucata fuori, all'altro capo di me, e se ne stava lì, in attesa, in modo buffo, un attimo prima che tutto il suo corpo sgusciasse fuori. E stata una frazione di tempo brevissima. La testa del bambino di fronte a me, lui un po' fuori un po' dentro. Io un po' fuori un po' dentro. Ho visto questo essere che

usciva da me e io che uscivo da lui. Eravamo due figure che avevano origine l'una dall'altra, come le immagini in un caleidoscopio o in una carta da gioco. O come un'immagine nell'aria e il suo riflesso nell'acqua che si riflette nell'aria. Oppure penso al mio corpo che si guarda nello specchio su cui è seduto. La forte impressione d'amore cercata inutilmente nei nove mesi di pienezza concreta io l'ho provata invece, di nuovo contraddittoriamente, nel momento di completa solitudine che m'è capitato dopo il parto. C'erano impercettibili fili amorosi che mi legavano alla bambina nella nursery e a quelli che nella notte si stavano avvertendo l'un l'altro che la nascita era avvenuta. Sentivo di tenere tra le braccia e di essere tenuta tra le braccia del mondo. Ma anche, non so dirlo meglio di così, io avevo girato intorno a un punto, a spirale, e tornavo, arrivando però un po' più in là del punto di partenza. Per avvicinarmi mi ero allontanata.

Giri intorno a un centro imprevedibile. Per questo dici «ancora», con l'illusione di catturarlo la prossima volta. (La nostalgia di «fare bambini» mi è rimasta, sempre più attenuata dalla coscienza che il corpo raggiunge dei propri confini. Il corpo ha imparato a guardarsi dalla propria voracità). Un centro imprevedibile. Mia madre mi ha raccontato che lei, che pure proviene da una famiglia di miscredenti, nel momento del parto non aveva potuto fare a meno di pensare che «allora» Dio esisteva veramente. A me è sembrata una stupidaggine sentimentale fino a quando non ho aspettato anch'io un bambino. Non voglio dire che mi sono convertita. Voglio dire che mi pare d'aver capito il senso profondo, di essermi messa in contatto con il sentimento provato da mia madre e al quale lei ha appiccicato la frase: «Allora Dio esiste».

Provo a spiegarmi. *Mysterion* in greco vuol dire mistero, dottrina, cerimoniale, pratica sacra e segreta. E una parola legata ad *usteron*, che è la placenta, l'utero. Entrambe queste parole sono imparentate con *usteros*, che significa ciò che sta dietro, nascosto. Per quanto con accanimento si cerchi di recuperare l'avvenimento della nascita sotto i riflettori del laboratorio e sotto l'occhio del microscopio, la cosa naturalmente succede all'interno del corpo della donna, e le sensazioni e comprensioni ad essa legate sono così difficilmente comunicabili, così segrete. C'è qualcosa di nascosto, che l'occhio non vede e la ragione non riesce a catturare. Nell'utero è l'origine di tutto ciò che viene definito «sacro». Il passaggio dal nulla all'esistenza avviene in questo luogo nascosto agli sguardi.

Mi ricordo che tutte in reparto, anche quella che il bambino non lo aveva gradito tanto,

quando ci portavano i neonati dalla nursery e si diffondeva intorno profumo di disinfettanti al limone ed era il momento di allattare, passavamo il tempo a guardare la piccola bocca incollata alla nostra pelle, le narici, il taglio degli occhi, la piega delle orecchie, il percorso dei radi capelli. Avevamo una tranquilla fissità e avidità nello sguardo. Sentivamo il desiderio di penetrare oltre la superficie dei tratti di quel viso da extraterrestre e da idolo antico, per capirne la provenienza, l'origine, mentre quel viso sembrava solo esprimere una cantilena rotonda, e confermare il mistero: non c'ero, ci sono, non c'ero.

# Edith Clever: storia di un assolo

di Eleonora Fumagalli

**D**uecentotrenta minuti durante i quali una sola attrice recita *Die Marquise von O...* un racconto di Heinrich von Kleist, interpretandone tutti i personaggi, narratore compreso. L'attrice è Edith Clever: una voce solista che riunisce in sé l'orchestra dei personaggi in una sorta di laboratorio del monologo. Il procedere della narrazione trasforma le parole in immagini e i dialoghi evocano situazioni sullo sfondo di un castello prussiano in rovina. In un'unica ambientazione la rovina diventa emblema della perdita, mentre la scrittura si seppellisce nel corpo della Clever per riprendere vita attraverso le forze del linguaggio, della voce, dei gesti come se avesse proprio quel corpo cui potersi affidare.

Un'ammaliante prova d'attrice. Ma non siamo a teatro. Siamo di fronte ad uno schermo su cui scorre l'ultima produzione video (1989) del regista tedesco Hans Jurgen Syberberg, *Die Marquise von O...*, presentato in anteprima mondiale a Bologna (il 23 novembre scorso), in occasione della rassegna «La scena ottica. Cinema e teatro in Germania. Il cinema di Hans Jurgen Syberberg». Documentarista, regista cinematografico e teatrale, Syberberg muove la telecamera come l'occhio di uno spettatore ideale. Montaggio quasi inesistente, sequenze lentissime, primi piani che diventano ritratti. Una telecamera che esplora l'avvenimento occultando ogni intervento interpretativo, come in un documentario il cui scopo sia una estenuante quanto seducente esplorazione di qualcosa che va oltre le immagini stesse. In quelle immagini intanto una donna ci rende complici di un mondo ridotto ad un unico corpo in un unico spazio, dove le situazioni vengono evocate come da un mondo interiore.

Sembra non trattarsi tanto dell'interpretazione di una brava attrice, quanto del suo farsi medium, unico strumento di accesso ad un mondo che non ci può appartenere. Tutto questo lo permette la telecamera, che a sua volta si fa medium ammansito fra noi e quella donna sullo

schermo, in un gioco fra coinvolgimento e discrezione dell'accedere di uno sguardo. Sta di fatto che, pare proprio di trovarsi un po' invitati e un po' voyeur davanti a una danza (di immagini) che una donna crea per il suo amante di cui riconosce il respiro dietro la porta socchiusa: quasi un rapporto d'amore tutto teso tra la perfezione estetica del suo manifestarsi «ai limiti della materia e della forma» e la malinconia della perdita di qualcosa di caro tra una purezza di stile quasi ascetica e una seduzione silenziosamente dirompente. Un'ambiguità piacevolmente inevitabile che ci mostra il luogo di confine, il ponte dove teatro e cinema si incontrano senza confondersi. Il teatro è una donna e il cinema è lo sguardo di un uomo. Una donna tedesca e un uomo prussiano: sullo sfondo le rovine della cultura europea (tedesca).

Dell'opera in questione esiste anche una versione teatrale (presentata a Parigi). Anzi, tutta la produzione di Syberberg si snoda fra teatro e cinema, che dal 1982 ad oggi, vive sotto l'insegna del sodalizio artistico Syberberg-Clever. Edith Clever, formatasi alla Schaubühne am Halleschen Ufer diretta da Peter Stei, è una delle maggiori esponenti di quella «nuova generazione» di attori teatrali venuti alla ribalta negli anni sessanta e settanta e che hanno avuto un ruolo importante nell'evoluzione del cinema tedesco del periodo (Neuer deutscher Film).

Il suo accostamento al cinema inizia con un'apparizione nel film televisivo di Volker Schlöndorff, *Georginas Grund* (1974). Prosegue con l'interpretazione della versione cinematografica dello spettacolo *Sommernacht* (nel 1975 per la regia di Peter Stein). Poi viene scritturata da Eric Rohmer per l'interpretazione di *La Marchesa di O...* (1976). L'anno successivo interpreta *La Donna Mancina* (regia di Peter Handke). Nel 1982 è la volta di *Parsifal* (un film-opera tratto dall'opera di Richard Wagner) di H.J. Syberberg.

Qui, quasi tutti gli attori sono doppiati da cantanti lirici e «Per questo sono stati scelti i cantanti prima degli attori» - dirà Syberberg - «ma con Edith Clever è accaduto il contrario. Ho avuto la sensazione di voler lavorare con lei». Da qui in poi la Clever interpreterà solo i film (e le relative versioni teatrali) di Syberberg. Dal canto suo il regista, di origine prussiana, si forma come documentarista e ritrattista prima al Berliner Ensemble dove effettua le riprese di alcuni allestimenti brechtiani, poi si trasferisce all'Ovest e lavora alla rete regionale bavarese per la quale realizza ben 185 lavori. Dal 1976, dopo aver fondato una sua casa di produzione realizza numerosi film in cui fa propria la teoria sul montaggio eisensteiniano, integrandola con la concezione wagneriana dell'opera d'arte totale e con le tecniche di straniamento del teatro

epico brechtiano. Omaggio a tale teoria è il citato Parsifal (1981/82). Ultimo dei suoi tipici lavori «orchestrali», il film segna l'inizio del lungo rapporto Syberberg-Clever.

Da qui in poi il regista riduce il gran numero di interpreti ad un'unica attrice, i dialoghi a un unico monologo e le ambientazioni a un unico luogo. Tutto si concentra intorno a questa unicità sulla quale si stratificano i livelli dell'espressività di un'esplorazione dell'«essere umano», una ricerca continua nei limiti dei mezzi tecnici intorno alla figura di Edith Clever. E da qui in poi diventa impossibile parlare dell'attrice senza parlare del regista, e viceversa.

*Lei ha lavorato per anni alla Schaubühne diretta da Peter Stein, dove la logica di lavoro era quella di una dialettica corale, collettiva. Volevo sapere quanto contribuisce una forte formazione teatrale al lavoro cinematografico e che cosa ha comportato il trovarsi ad essere l'unica interprete.*

Credo di essere fortemente un'attrice di teatro, nel senso che non mi interessa muovermi davanti ad una macchina da presa senza recitare e lasciare usare il mio corpo o i miei gesti. Ho bisogno di essere completamente coinvolta, di creare una dimensione. E una dimensione che io gestisco a livello interiore. Non ho voluto fare l'attrice per mostrare me stessa, ma per cercare e rendere visibile l'«essere umano» e quindi lavoro con tutta me stessa. Se questo è possibile allora è lo stesso che accada davanti a una macchina da presa o in scena, così come è lo stesso che accada in una situazione collettiva o da sola. Certamente cambia lo spettacolo, ma non il mio lavoro.

E poi non mi sento quasi mai sola perché con Syberberg ho un rapporto diretto, parlo con lui, poi ho i dialoghi e i personaggi. Durante le riprese sono da sola ma non lo sento perché anche un unico giocatore può creare la stessa tensione del gioco collettivo, può tenere l'insieme del gioco.

*In cosa consiste il suo lavoro col testo?*

Io seguo il testo, mi ritiro dietro il testo e faccio un lavoro di ricerca profonda di quello che esso contiene a partire da me. È un processo intimo del lavoro. Poi tutto questo uscirà da me come un punto di contatto tra il me stessa e il testo.

*Il testo di Kleist non ha una struttura drammaturgica. Inoltre si tratta di un racconto dove il linguaggio è quasi precipitoso, dove il discorso diretto e indiretto si accavallano. Quale è stato il rapporto con questo testo e il suo linguaggio? E quale quello con i personaggi?*

Sì, si tratta di un racconto ma il suo ritmo è vivo, teatrale grazie a quel linguaggio che sembra una voce viva. Di quei personaggi devo dire che sono vecchi cioè che sono proprio antichi. Ma dico che anche noi siamo vecchi, dentro di noi siamo antichi come quei personaggi. Quindi ho lavorato cercando in me tutte le caratteristiche dei personaggi perché esse sono già in me. Sono caratteristiche che riposano in ognuno di noi, per cui si è trattato di fare il salto dal testo a me per riuscire a trovarle. Nel *Die Marquise von O...* non ho avuto bisogno di costumi o ricostruzioni storiche. È stato un lavoro immaginario durante il quale ho attinto solo a me stessa. Il come ha a che fare con il linguaggio. Entrando in contatto con un autore del genere è ovvio che questi elementi dentro di noi vengono stimolati, perché è l'autore stesso che deve poterli fare uscire. Se non avvenisse questo punto di contatto non ci sarebbe risposta al racconto. È tramite il linguaggio che si crea questo contatto diretto ed è quindi nel linguaggio che lo cerco e lo approfondisco. Non condivido coloro che vogliono attualizzare molti testi cercando di trasformare i personaggi, di violentarli nel tentativo di estrarre una modernità con la forza, quando invece tutto quello che è scritto in quei testi è già dentro di noi. Gli aspetti psicologici sono già attuali, come per esempio la fragilità di un essere umano, come nel caso de *La Marchesa*.

*Ripercorrendo il lavoro di Syberberg si nota un percorso come di spogliazione tecnica, di ricerca continua della riduzione delle tecniche sia teatrali che filmiche. Su di lei come influisce tale ricerca?*

Dal mio punto di vista non si tratta di riduzione, o meglio io non lo vivo come riduzione ma come arricchimento. Sento questo come un lavoro di sintesi, una cosa completa, una concentrazione di elementi. Syberberg parte da un'idea di estetica cinematografica. Non si tratta di una questione di montaggio ma di una predisposizione mentale, un sentire esistenziale pensando alla fruizione, ma non alla fruizione alla quale siamo abituati. Si tratta di qualcosa che prima disorienta e poi costringe ad abbandonarsi. È una condizione mentale, che è anche la mia base di partenza.

*Come incontra Syberberg e come si forma il vostro sodalizio?*

Ho incontrato Syberberg nella primavera del 1982 per il Parsifal, mi aveva offerto di interpretare la parte di Kundry. Non mi aveva visto lavorare in teatro ma aveva visto i miei film e aveva avuto la sensazione di lavorare solo con me. Così, dopo Parsifal, si è proposto di farlo per il lavoro successivo. Mi ha detto di voler scrivere un monologo e questo è diventato *Die Nacht*, e poi è stata la volta del monologo di Molly Bloom (Edith Clever Liest Joyce), di

Fraulein Else, di Penthesilea e infine c'è stato il progetto per *Die Marquise von O...* e anche adesso abbiamo in mente un altro progetto, come «una cosa che tira l'altra». E questo è tutto quello che è successo. Preferisco dire solo questo perché il rapporto con Syberberg è nei film.

*Nel 1976 ha interpretato La Marchesa di O... per Eric Rohmer. Quali sono le differenze che riscontra oggi rispetto a quella interpretazione?*

Il film con Rohmer è stato il mio primo vero film perché non era legato ad uno spettacolo teatrale, come lo era invece *Sommergaste* di Peter Stein che era come uno spettacolo, per così dire, «portato all'aperto». Non essendo influenzata dal fatto di interpretare lo stesso ruolo prima in teatro e poi in un film e dato che Rohmer lasciava piena libertà all'attore, il lavoro mi sembrava spregiudicato e libero. Interpretavo solo una parte e mi sembrava già questa una mia interpretazione piena ma mi sono ricreduta con Syberberg. La piena libertà che dava Rohmer, nei momenti più difficili diventava come una delega, nella sceneggiatura c'era scritto pochissimo e la cinepresa restava sempre molto distante, non penetrava i personaggi e infatti ci sono pochi primi piani nel film. Syberberg ha diretto più da vicino. La macchina da presa con lui lavora come l'occhio di uno spettatore capace di cogliere tutti i dettagli; insegue i primi piani. Inoltre Rohmer ha preso alla lettera il testo di Kleist, mentre Syberberg voleva essere più vicino all'universo dell'autore, voleva esplorare il testo nel profondo. Per esempio: in Rohmer *La Marchesa* viene violentata nel sonno, in Syberberg accade mentre è svenuta, in uno stato tra coscienza e incoscienza, perché, anche per Kleist, non si tratta di un'assenza delle forze fisiche. E l'emergere della natura profonda, dell'indicibile di un essere umano, una donna. C'è un fatto importante: Kleist era un prussiano ed è morto suicida perché non ha mai trovato la sua *Heimat*, letteralmente «luogo d'origine», il luogo dove ci si sente «a casa», accuditi. E poi Syberberg è prussiano e Rohmer è francese!

*Vorrei concludere allontanandomi dalla sua storia artistica per avvicinarmi a quella più personale. Come è stato il suo rapporto tra percorso professionale e identità femminile? È stato in genere più di arricchimenti o di conflittualità?*

Per me non è più consistito in una contraddizione da quando ho deciso di essere attrice. Però non è stato facile, anche perché credo che per tutto quello che si fa bisogna pagare. Molte cose si sono arricchite, ma molte sono andate perdute. Tante volte mi sento sola e vorrei avere quelle cose che non posso più avere proprio perché ho deciso di fare l'attrice. Quindi non ci sono state contraddizioni, conflitti ma difficoltà legate soprattutto al tipo di lavoro. Non sono i

fatti ad essere diversi rispetto ai problemi che ha normalmente una donna con una famiglia e un lavoro, ma sono il tipo di difficoltà. Anch'io ho avuto un figlio, quando ero impegnata con la Schaubüne, e non era per niente facile organizzare tutto, anche perché non avevo tanti soldi e con gli uomini c'erano molte difficoltà nel dividersi il lavoro e le responsabilità. Ho provato a superare tutti questi problemi e a continuare lo stesso il mio lavoro, ma ho dovuto farlo da sola cercando di essere sempre all'altezza delle situazioni. Ce l'ho fatta e a volte mi chiedo come ho fatto ad arrivare fino a qui. Comunque non credo che sia un problema di chi è più forte o di chi resiste di più, il problema è di non poterlo essere secondo la propria natura ed essere da sola. Le donne sono più apprensive, si preoccupano di più e per questo possono essere molto forti, ma solo se possono fare a modo loro; questa preoccupazione diventa una forza se vissuta secondo la propria natura: non per essere uguali all'uomo, ma diverse. Oggi le donne non possono più cercare la loro forza nell'essere uguali agli uomini, devono essere diverse a manifestare la loro condizione di lavoro, di famiglia e tutto il resto a modo loro.

Il nostro progresso dà alla donna degli svantaggi notevoli perché le porta dei modelli a cui è costretta ad aderire. E allora non serve essere all'altezza, ma diverse da questi modelli. Significa fare molto per il futuro. Ho visto un film che parlava di un gruppo di donne turche che, dopo aver vissuto a Berlino, sono tornate al loro villaggio in Turchia ed erano contente perché potevano finalmente vivere secondo la loro natura; potevano appoggiarsi al senso di protezione del villaggio e della vita comune, «sentirsi a proprio agio». Non dovevano sforzarsi di essere sempre in forma, belle e disponibili e potevano invecchiare in modo normale. Questo è un esempio da considerare, perché nella nostra tanto stressante vita moderna io non vedo dov'è la nostra posizione. Naturalmente noi non possiamo andare in Turchia a cercare un villaggio, dobbiamo cercarlo qui il nostro villaggio, la nostra *Heimat*.

Un invito alla ricerca di una *Heimat* femminile, è in conclusione quello che la Clever ci consegna. Un invito che, almeno nella sua forma di opera d'arte le è stato consegnato da Syberberg, che a sua volta si è fatto consegnatario di quello di Kleist: l'uomo senza *Heimat* morto suicida. Così l'ultimo protagonista di questa ricerca ha e dovrà avere un volto di donna.

In modo figurativo si potrebbe dire che Kleist-Welgeist (spirito, anima di una cultura e un'arte tedesca, europea in una fase di pieno declino) elabora il lutto del proprio passato consegnandosi all'occhio di Syberberg, uomo/cultura, perché ci possa mostrare l'ultima protagonista di questa sorta di «staffetta dei viandanti»: la Clever, donna/natura, che celebra

la sparizione di un mondo facendosi unico strumento di accesso ad esso. Un mondo, quello della nostra cultura, che non può più vivere dei suoi termini di conflittualità, dei suoi antagonismi, primo fra tutti quello fra uomo/cultura e donna/natura, pena la sua sparizione. E così la storia della Marchesa e della sua emancipazione ci sembra la storia di un futuro possibile per la nostra cultura. Nel corpo di Edith Clever il testo di Kleist riprende vita lanciando una sfida vitale da quel luogo della testimonianza che è il luogo del narratore. Tutto il percorso artistico della Clever (con Syberberg) è la storia di una voce di donna testimone della nostra memoria, se è vero che i libri contengono ciò che conosciamo. Teatro-monologo, film-monologo, letture filmate, etc., sono le tappe di un percorso a due, di un regista prussiano e di un'attrice tedesca approdati nel bellissimo assolo de *Die Marquise von O...* presentato in anteprima mondiale nei giorni della caduta del muro di Berlino.

# Le ambiguità dello sguardo

di Laura Mulvey

Lo scritto *Afterthoughts on «Visual Pleasure and Narrative Cinema»* inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946), è tratto da: *Laura Mulvey Visual and other pleasure*, The Macmillan Press LTD 1989. La traduzione è di Erica Gol o.

**M**olte volte, negli anni successivi alla pubblicazione su «Screen» del mio *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, mi è stato chiesto perché ho usato solo la terza persona singolare *maschile* per indicare lo spettatore/la spettatrice. In quel momento, mi interessava il rapporto fra l'immagine della donna sullo schermo e la «mascolinizzazione» della posizione dello spettatore/spettatrice, indipendentemente dal sesso effettivo (o dalla eventuale devianza) di qualunque persona reale che va al cinema. Gli schemi precostituiti del piacere e dell'identificazione impongono il maschile come «punto di vista»; un punto di vista che si manifesta anche nell'uso generale della terza persona maschile. Tuttavia, la domanda insistente «E per quanto riguarda le donne, nel pubblico?» e il mio amore per il melodramma hollywoodiano (parimenti messo da parte in *Visual Pleasure*, si sono combinati nel convincermi che, per quanto ironicamente fosse stata originariamente intesa, la terza persona maschile bloccava direzioni di ricerca che si sarebbero dovute seguire. Finalmente, *Duello al sole* e la crisi di identità sessuale della sua eroina hanno riunito le due aree.

Pur restando ancora dell'idea espressa in *Visual Pleasure*, vorrei ora investigare le altre due direzioni di pensiero. Primo (la questione «donne nel pubblico») se la spettatrice femminile sia trascinata, per così dire, dalla trama del testo, o se il suo piacere possa essere più profondamente radicato e complesso. Secondo (la questione del «melodramma»), come abbia effetto sul testo e sulle sue rispettive identificazioni un carattere *femminile* che occupi il centro dell'arena narrativa. Per quanto riguarda la prima questione, è sempre possibile che la

spettatrice sia così poco in sintonia con il piacere che viene offerto, con la sua «mascolinizzazione», che l'incanto della fascinazione si spezza. D'altra parte, può darsi di no. Può darsi che la spettatrice si trovi segretamente, quasi inconsciamente, a godere della libertà di azione e di controllo sul mondo che l'identificazione con un eroe fornisce. È questa spettatrice che voglio considerare qui. Per quanto riguarda la seconda questione, voglio limitare l'area in esame in modo simile. Anziché discutere il melodramma in generale, mi sto concentrando sui film in cui si mostra che una donna, protagonista centrale, è incapace di raggiungere un'identità sessuale stabile, lacerata com'è fra l'oceanica profondità della femminilità passiva e il demone della mascolinità regressiva. C'è una sovrapposizione fra le due aree fra il dilemma non riconosciuto affrontato nella sala del cinema e il drammatico doppio problema là sullo schermo. In genere è pericoloso elidere questi due mondi separati. In questo caso, le emozioni di quelle donne che accettano la «mascolinizzazione» mentre guardano un film d'azione con un eroe maschile possono essere illuminate dalle emozioni di un'eroina di un melodramma la cui resistenza a una posizione femminile corretta è la questione critica in gioco. Alla sua oscillazione, alla sua incapacità di raggiungere un'identità sessuale stabile, fa eco il «punto di vista» maschile della donna spettatrice. Entrambe danno il senso della difficoltà che incontra nel cinema la differenza sessuale, senso che manca nello spettatore indifferenziato di *Visual Pleasure*. La differenza instabile, oscillante, è posta in rilievo della teoria della femminilità di Freud.

### **Freud e la femminilità**

Per Freud, la femminilità è complicata dal fatto che essa emerge da un periodo cruciale di sviluppo parallelo fra i sessi; un periodo che egli vede come maschile o fallico, sia per i bambini che per le bambine. I termini che egli usa per indicare la femminilità sono gli stessi che egli ha tracciato per il maschile, il che causa dei problemi di linguaggio e dei limiti all'espressione. Questi problemi riflettono, in modo molto preciso, la posizione effettiva delle donne nella società patriarcale (soppressa, per esempio, sotto la terza persona maschile generalizzata). In quell'ordine un termine dà origine a un secondo come suo opposto complementare, il maschile al femminile. Alcune citazioni:

*«Anche nelle femmine è ego-sintonico l'aspirazione alla virilità in un certo periodo - in particolare nella fase fallica, prima che si stabilizzi lo sviluppo della femminilità. Ma poi esso soccombe all'importante processo di repressione, che determina le fortune della femminilità di una donna».* (1)

Qui sottolineerò solo che lo sviluppo della femminilità rimane esposto a interferenze da parte dei fenomeni residui del primo periodo maschile. Regressioni alla fase pre-edipica si verificano molto di frequente, nel corso della vita di molte donne c'è una ripetuta alternanza fra periodi in cui femminilità e mascolinità hanno il sopravvento:

*«Abbiamo chiamato la forza che motiva la vita sessuale «libido». La vita sessuale è dominata dalla polarità maschile-femminile: quindi viene così a presentarsi la possibilità concettuale di considerare il rapporto della libido con la sua antitesi. Non sarebbe sorprendente se venisse a risultare che ciascuna sessualità ha una sua particolare libido propria a se stessa, così che un tipo di libido perseguisse le mete di una vita sessuale maschile e un altro tipo quelle di una femminile. Ma non è vero niente del genere. C'è una sola libido, che assolve sia le funzioni maschili che quelle femminili. Ad essa in sé possiamo assegnare qualunque sesso; se, seguendo l'equazione convenzionale di attività e mascolinità, siamo portati a descriverla come maschile, non dobbiamo dimenticare che essa copre tendenze con una meta passiva. Nondimeno, la giustapposizione «libido femminile» è senza alcuna giustificazione. Inoltre, è nostra impressione che sia stata applicata più costrizione alla libido quando essa è forzata al servizio della funzione femminile, e che - teologicamente parlando - la Natura ha una cura meno attenta delle richieste di quella funzione che non nel caso della mascolinità. E la ragione di ciò può risiedere - pensando ancora una volta teleologicamente - nel fatto che il raggiungimento della meta della biologia è stato affidato all'aggressività degli uomini ed è stato reso fino a un certo punto indipendente dal consenso delle donne». (2)*

Un punto di particolare interesse nel terzo passaggio è lo spostamento di Freud dall'uso di attivo/maschile come *metafora* per la funzione della libido ad un'invocazione della Natura e della biologia che sembra lasciarsi dietro l'uso metaforico. Qui ci sono due problemi: Freud introduce l'uso della parola *maschile* come «convenzionale», in apparenza seguendo semplicemente un'abitudine socio-linguistica (ma che ancora una volta conferma il «punto di vista» maschile); tuttavia in secondo luogo, e costituendo una pietra d'inciampo intellettuale maggiore, il femminile non può essere concettualizzato come diverso ma piuttosto solo come *opposizione* (passività) in un senso antinómico o come *similarità* (la fase fallica). Questo non per suggerire che esista una femminilità nascosta, non ancora scoperta (come forse implica l'uso che fa Freud della parola «Natura»), ma che il rapporto strutturale di questa con la mascolinità sotto il patriarcato non può essere definito o determinato nei termini che vengono offerti. Questo processo di spostamento, questa definizione in termini di opposizione o di somiglianza, lascia anche le donne a oscillare fra l'opposizione metaforica di «attivo» e

«passivo». La strada corretta, la *femminilità*, porta a una crescente repressione dell'attivo (la «fase fallica» in termini freudiani). In questo senso i film di genere hollywoodiani, strutturati intorno al piacere maschile, offrendo un'identificazione con il punto di vista *attivo*, consentono alla donna spettatrice di riscoprire quell'aspetto perduto della sua identità sessuale, il mai pienamente represso fondamento della nevrosi femminile.

### **Grammatica narrativa e identificazione transessuale**

La «convenzione» citata da Freud (attivo/maschile) struttura la maggior parte delle forme narrative popolari, siano esse film, fiabe o miti (come ho trattato in *Visual Pleasure*), dove quest'uso metaforico è attualizzato (*acted out*) letteralmente nella storia. Andromeda è legata alla roccia, vittima, in pericolo, finché Perseo abbatte il mostro e la salva. Non è mio proposito, qui, discutere le ragioni e i torti di questa divisione narrativa del lavoro o di chiedere eroine positive, ma piuttosto di sottolineare che la «grammatica» della storia colloca il lettore, l'ascoltatore o lo spettatore *con* l'eroe. La donna spettatrice nel cinema può fare uso di una tradizione culturale vecchia di secoli adattandosi a questa convenzione, che facilita una transizione dal suo sesso in un altro. In *Visual Pleasure* la mia discussione prendeva come asse il desiderio di identificare un piacere che era specifico del cinema, ovvero l'erotismo e le convenzioni culturali che circondano lo sguardo. Ora, al contrario, vorrei piuttosto mettere in evidenza il modo in cui il cinema popolare eredita tradizioni di racconto che sono comuni ad altre forme di cultura popolare e di massa, con le relative fascinazioni, diverse da quelle dello sguardo.

Freud sottolinea che la «mascolinità» è, in una fase, ego-sintonica per una donna. Lasciando da parte, per il momento, i problemi posti dal suo uso della parola, le sue osservazioni generali su racconti e sogni ad occhi aperti forniscono un'altra angolatura di approccio, questa volta con una penetrazione culturale piuttosto che psicoanalitica nel dilemma. Egli evidenzia il rapporto tra l'io e il concetto narrativo dell'eroe:

*«E il vero sentimento eroico, che uno dei nostri migliori scrittori ha espresso nell'inimitabile frase "Niente può accadermi!" Sembra, tuttavia, che attraverso le caratteristiche rivelatrici dell'invulnerabilità noi possiamo immediatamente riconoscere Sua Maestà l'io, l'eroe di ogni sogno ad occhi aperti e di ogni storia». (3)*

Benché un bambino possa sapere benissimo che è molto *improbabile* che egli esca nel mondo,

faccia fortuna con l'audacia o con l'assistenza di aiutanti e sposi una principessa, le storie descrivono la fantasia maschile dell'ambizione, riflettendo qualcosa di un'esperienza e di un'aspettativa di dominio (l'attivo). Per una bambina d'altra parte, la sovrapposizione culturale e sociale genera maggior confusione. La tesi di Freud che i sogni ad occhi aperti di una bambina si concentrano sull'erotico ignora la stessa posizione freudiana sulla mascolinità iniziale della bambina e i sogni ad occhi aperti attivi necessariamente associati a questa fase. In effetti, fin troppo spesso, la funzione erotica della donna è rappresentata dal passivo, dall'attendere (Andromeda, di nuovo), che funziona soprattutto come chiusura formale della struttura narrativa. Si possono così mettere insieme tre elementi: il concetto freudiano di «mascolinità» nelle donne, l'identificazione che scatta con la logica di una grammatica narrativa, e il desiderio dell'Io di fantasticare se stesso in una certa maniera attiva. Tutti e tre questi elementi suggeriscono che, dato che il desiderio riceve materialità culturale in un testo, per le donne (dall'infanzia in poi) l'identificazione transessuale è un'abitudine che diviene molto facilmente *seconda natura*. Tuttavia, questa Natura non sta facilmente ferma e si muove senza tregua nei suoi abiti da travestito presi a prestito.

### **Il Western e le personificazioni edipiche**

Utilizzando un concetto delle funzioni dei caratteri basato sulla *Morfologia della Fiaba* di V. Propp, voglio considerare una catena di nessi e di spostamenti nello schema narrativo, mostrando il modificarsi della funzione della «donna». Il Western (concedendo, naturalmente, tutte le deviazioni che si vogliono enumerare) reca un'impronta residua della struttura narrativa primitiva analizzata da Vladimir Propp nelle fiabe. Inoltre, nella tradizionale invulnerabilità dell'eroe il Western si lega strettamente con le osservazioni di Freud sui sogni ad occhi aperti. (Dato che a me interessa innanzitutto la funzione dei caratteri e lo schema narrativo, non la definizione di un certo genere, molte questioni riguardo al Western in quanto tale sono sommariamente messe da parte). Per gli scopi di questa analisi, il genere western fornisce un nodo cruciale in una serie di trasformazioni che *commentano* la funzione della «donna» (in quanto opposta all'«uomo») come significante narrativo e la differenza sessuale come impersonificazione degli elementi «attivi» o «passivi» in una storia. Nella fiaba di Propp, un aspetto importante della chiusura narrativa è il «matrimonio», una funzione caratterizzata dalla «principessa» o da un equivalente carattere. Questa è l'unica funzione che sia specifica al sesso, e si riferisce così essenzialmente al sesso dell'eroe e al fatto che egli si può sposare. Questa funzione è riprodotta molto comunemente nel Western, in cui, ancora una volta, il

«matrimonio, reca un contributo cruciale alla chiusura narrativa. Tuttavia, nel Western la presenza della funzione è anche venuta a consentire una complicazione nella forma del suo opposto, il «non matrimonio». Quindi, mentre l'integrazione sociale rappresentata dal matrimonio è un aspetto essenziale della fiaba, nel Western essa può essere accettata... oppure no. Un eroe può guadagnare in statura rifiutando la principessa e rimanendo solo (Randolph Scott nella serie di film Ranown). Mentre la risoluzione della fiaba di Propp può essere vista come rappresentazione della risoluzione del complesso di Edipo (integrazione nel simbolico), il rifiuto del matrimonio personifica una celebrazione nostalgica dell'onnipotenza fallica, narcisistica. Proprio come i commenti di Freud sulla fase «fallica» nelle bambine sembravano appartenere ad un limbo, senza una collocazione nella cronologia dello sviluppo sessuale, così anche questo fenomeno maschile sembra appartenere ad una fase di gioco e di fantasia difficile da integrare esattamente nella traiettoria edipica.

La tensione tra i due punti di attrazione, il simbolico (integrazione sociale e matrimonio) e il narcisismo nostalgico, genera una divisione comune dell'eroe Western in due - qualcosa di sconosciuto alla fiaba di Propp. Qui emergono due funzioni, una che celebra l'integrazione nella società attraverso il matrimonio, l'altra che celebra la resistenza alle richieste e alle responsabilità sociali, soprattutto quelle del matrimonio e della famiglia, la sfera rappresentata dalla donna. Una storia come *L'uomo che uccise Liberty Valance* giustappone questi due punti di attrazione, e la fantasia dello spettatore può avere sia l'uovo che la gallina. Questa particolare tensione fra il doppio eroe fa emergere anche il significato nascosto del dramma, il suo rapporto con il simbolico, con chiarezza inusuale. Una trama da fiaba si articola intorno al conflitto fra l'eroe e il cattivo.

La narrazione in *flash-back* in *Liberty Valance* sembra dapprima seguire queste linee. La materia narrativa è generata da un atto di crudeltà da «cattivo» (Liberty infuria, come un drago, per le campagne). Lo sviluppo della storia, però, acquista una complicazione. La questione in gioco non è più in che modo il cattivo sarà sconfitto, ma in che modo la sconfitta del cattivo entrerà nella Storia. Se sarà visto come vittorioso il *difensore* della legge come sistema simbolico (Ranse) o la *personificazione* della legge in una manifestazione più primitiva (Tom), più vicina al buono o al giusto. *Liberty Valance*, in quanto usa una struttura a *flash-back*, fa emergere anche l'acutezza di questa tensione. La storia al «tempo presente» precipita in un funerale, cosicché la storia è girata e narrata con nostalgia e senso di perdita. Ranse Stoddart piange lo scomparso Tom Doniphon.

Questa struttura narrativa si basa su un'opposizione fra due opposti inconciliabili... I due cammini non si possono attraversare. Da un lato c'è un incapsulamento di potere, e di attributi fallici, in un individuo che deve prendere congedo dal cammino della Storia; dall'altro, un'impotenza individuale remunerata con potere politico e finanziario, che, *con il tempo*, di fatto diviene Storia. Qui la funzione «matrimonio» è cruciale quanto nella fiaba. Gioca lo stesso ruolo nel creare la risoluzione narrativa, ma è anche più importante in quanto il «matrimonio» è un attributo integrante del difensore della legge. In questo senso la scelta di Hallie fra i due uomini è predeterminata. Hallie uguale principessa, uguale risoluzione edipica ricompensata, uguale repressione della sessualità narcisistica nel matrimonio.

### **La Donna come significante della sessualità**

In un Western che funziona entro queste convenzioni, la funzione «matrimonio» sublima l'erotico in un rituale sociale finale, di chiusura. Questo rituale è, naturalmente, specifico al sesso, e il fondamento logico principale per qualsiasi presenza femminile in questo filone del genere. Questa semplice funzione *narrativa* ripresenta la propensione della «donna» a significare «l'erotico» già resa familiare dalla rappresentazione *visiva* (come, per esempio, sostenevo in *Visual Pleasure*). Ora voglio discutere il modo in cui l'introduzione di una donna come centrale in una storia sposta il significato di quest'ultima, producendo un altro tipo di discorso narrativo. *Duello al sole* ne offre l'opportunità. Mentre il film resta visibilmente un «western», lo spazio del genere sembra spostarsi. Il paesaggio dell'azione, benché presente, non è il nocciolo drammatico della storia del film; lo è, piuttosto, il dramma interiore di una ragazza presa tra due desideri in conflitto. I desideri in conflitto, innanzitutto, corrispondono da vicino alla tesi di Freud sulla sessualità femminile citati sopra, ovvero: un'oscillazione fra femminilità «passiva» e «mascolinità» regressiva.

Quindi, l'equazione simbolica donna=sessualità, persiste ancora, ma ora anziché essere un'immagine o una funzione narrativa, l'equazione apre un'area narrativa che era prima soppressa o repressa. La donna non è più il significante della sessualità (funzione «matrimonio») del tipo di storie «western». Ora la presenza femminile come centro consente alla storia di essere effettivamente, *apertamente*, sulla sessualità: diventa melodramma. E come se l'obiettivo della narrazione avesse «zoomato» sulla chiara funzione «matrimonio» («e vissero felici...») e l'avesse aperta, chiedendo così «E poi?» e per mettere a fuoco la figura della principessa, che attende impaziente il suo momento di importanza, per chiedere «e lei che cosa

vuole?». Qui troviamo il terreno generico per il melodramma, nel suo filone orientato al femminile (*woman-oriented*). La seconda domanda («Lei che cosa vuole?») assume maggiore significato quando la funzione dell'eroe è divisa, come si è descritto sopra nel caso di *Liberty Valance*, in cui la scelta dell'eroina mette il sigillo della grazia matrimoniale sul difensore della legge. *Duello al sole* riapre questa domanda. In *Duello al sole* gli attributi iconografici dei due (opposti) caratteri maschili (messi in opposizione) Lewt e Jesse, si conformano molto da vicino a quelli di Tom e Ranse in *Liberty Valance*. Ma ora all'opposizione fra Ranse e Tom (che rappresenta un conflitto astratto e allegorico sulla Legge e sulla Storia) viene dato un significato completamente diverso. Dato che Pearl, presa fra i due uomini è al centro della storia, i loro attributi alternativi acquistano significato *a partire da lei* e rappresentano lati diversi del suo desiderio e della sua aspirazione. Essi impersonificano la divisione in *Pearl*, non una divisione nel concetto di *eroe*, come invece si sosteneva prima a proposito di *Liberty Valance*. Tuttavia, da un punto di vista psicoanalitico, emerge uno schema sorprendentemente simile: Jesse (attributi: libri, abito scuro, abilità con la legge, amore per la conoscenza e la cultura, destinato ad essere Governatore dello Stato, denaro, e così via) indica il cammino «corretto» per Pearl, verso l'imparare una sessualità passiva, l'imparare a «essere una signora», soprattutto la sublimazione in un concetto del femminile che sia socialmente praticabile. Lewt (attributi: pistole, cavalli, abilità coi cavalli, formazione western, disprezzo per la cultura, destinato a morire come fuorilegge, forza personale e potere personale) offre passione sessuale, non basata sulla maturità ma su una miscela regressiva ragazzo/ragazza, di rivalità e gioco. Con Lewt, Pearl può essere un *tomboy* (che cavalca, nuota, caccia). Quindi la dimensione edipica persiste, ma ora illumina l'ambivalenza sessuale che essa rappresenta per la femminilità. Infine, non c'è più spazio per Pearl nel mondo di *machismo* misogino di Lewt di quanto non ci sia spazio per i desideri della ragazza come potenziale fidanzata di Jesse. Il film consiste in una serie di oscillazioni nella sua identità sessuale, fra strade di sviluppo alternative, fra disperazioni diverse. Mentre l'eroe maschile fallico regressivo (Tom in *Liberty Valance*) aveva un posto (quantunque condannato) che era stabile e significativo, Pearl è incapace di stabilizzarsi o di trovare una «femminilità» in cui si possano incontrare lei e il mondo maschile. In questo senso, benché i caratteri maschili personifichino il dilemma di Pearl, sono i termini di questi che la costruiscono e infine la spezzano. Ancora una volta, tuttavia, il dramma narrativo condanna la resistenza fallica, regressiva al simbolico. Lewt, il lato maschile di Pearl, è emarginato dall'ordine sociale. La mascolinità di Pearl le dà i «mezzi» per raggiungere l'eroismo ed uccidere il cattivo. Gli innamorati si sparano a vicenda e muoiono

l'uno nelle braccia dell'altra. Forse, in *Duello*, il rapporto erotico fra Pearl e Lewt rivela anche un'interdipendenza diadica fra l'eroe e il cattivo nella fiaba primitiva, ora minacciata dalla divisione dell'eroe con l'avvento della Legge. In *Duello al sole*, l'incapacità di Pearl di divenire «una signora» è illuminata dal fatto che la perfetta signora compare, come una fantasmagoria dell'aspirazione fallita di Pearl, come la perfetta futura moglie di Jesse. Pearl la riconosce e riconosce i suoi diritti su Jesse, e vede che essa rappresenta il percorso «corretto». In un film precedente di King Vidor, *Stella Dallas* (1937) il significato drammatico del film era tracciato da strutture narrative e iconografiche simili a quelle delineate sopra, benché il film stesso non fosse un Western. Stella, come carattere centrale, è fiancheggiata da ciascuna parte da una personificazione maschile della sua instabilità, della sua incapacità di accettare una corretta «femminilità» matrimoniale da una parte, o di trovare un posto nel mondo *macho* dall'altra.

Suo marito, Stephen, mostra tutti gli attributi associati a Jesse, senza problemi di spostamento dal genere. Ed Munn, che rappresenta il lato «maschile» regressivo di Stella, è considerevolmente svirilizzato per la perdita della caratterizzazione del Western e del suo terreno di violenza. (Il fatto che Stella è una madre e che il rapporto col suo bambino costituisce il dramma centrale, mina la possibilità di una relazione sessuale con Ed). Egli ha ancora delle tracce residue dell'iconografia Western. I suoi attributi sono tracciati attraverso associazioni con cavalli e scommesse, la scena della corsa. Tuttavia, ciò che è più importante, il suo rapporto con Stella è regressivo, basato sul «divertirsi», più esplicitamente nell'episodio in cui essi spargono polvere pruriginosa fra i rispettabili occupanti di una carrozza ferroviaria. Anche in *Stella Dallas* compare una perfetta moglie per Stephen, che rappresenta la femminilità «corretta» che Stella respinge (molto simile a Helen, la fidanzata di Jesse in *Duello al sole*). Ho cercato di suggerire una serie di trasformazioni nello schema narrativo che illuminano la nostalgia edipica, ma vi mostrano anche degli spostamenti. Le «impersonificazioni» e i loro attributi iconografici non si riferiscono a figure parentali né riattivano un effettivo momento edipico. Al contrario esse rappresentano un'oscillazione interiore del desiderio, che giace dormiente, in attesa di «prendere piacere» da storie di questo tipo. Forse la fascinazione del Western classico, in particolare, sta nel suo toccare in modo piuttosto semplice questo nervo. Tuttavia, per la spettatrice la situazione è più complicata e va oltre il semplice lutto per una perduta fantasia di onnipotenza. L'identificazione maschile, nel suo aspetto fallico, riattiva per lei una fantasia di «azione» che una femminilità corretta richiede venga repressa. L'«azione» fantasticata trova espressione attraverso una metafora della mascolinità. Sia nel linguaggio usato da Freud che nelle personificazioni maschili del desiderio che fiancheggiano la

protagonista femminile nel melodramma, questa metafora agisce come una camicia di forza, diventando essa stessa indicatore, una cartina di tornasole dei problemi inevitabilmente attivati da un qualsiasi tentativo di rappresentare il femminile nella società patriarcale. Il ricordo della fase «maschile» ha una sua attrattiva romantica, una resistenza all'ultimo sangue, in cui il potere della mascolinità può essere usato come differimento contro il potere del patriarcato. Così i commenti di Freud illuminano sia la posizione della spettatrice sia l'immagine di oscillazione rappresentata da Pearl e Stella:

*«... nel corso della vita di alcune donne c'è una ripetuta alternanza fra periodi in cui la femminilità e la mascolinità hanno il sopravvento».*

*«(la fase fallica), quindi soccombe all'importante processo di repressione che come si è visto così spesso, determina le fortune della femminilità delle donne».*

Ho sostenuto che la posizione di Pearl in *Duello al sole* è simile a quella della spettatrice in quanto essa accetta temporaneamente la «mascolinizzazione» in memoria della sua fase «attiva». Aniché drammatizzare il successo dell'identificazione maschile, Pearl ne fa emergere la tristezza. I suoi piaceri *tom-boy*, la sua sessualità, non sono accettati pienamente da Lewt, se non nella morte.

Così è anche della fantasia di mascolinizzazione della spettatrice, senza pace nei suoi panni di travestito.

## **Note**

(1) S. Freud, *Analysis Terminable and Interminable*, Standard Edition, vol. XXIII (London: The Hogarth Press, 1964).

(2) S. Freud, *Femininity*, Standard Edition, vol. XXII (London: The Hogarth Press, 1964).

(3) S. Freud, *Creative Writers and Day Dreaming*, Standard Edition, vol. IX (London: The Hogarth Press, 1964).

# Un disegno nello spazio

*di Franca Grilli*

**H**o avuto un'infanzia stupenda, piena di stimoli fantastici: in Romagna, in una grande casa, con un grande giardino, con cani, gatti, una tartaruga, canarini, galline ed in estate fiori, tanti ed il profumo del glicine, delle rose ed il colore azzurro delle ortensie: un piccolo regno dove mi muovevo come una principessa e dove, durante le vacanze scolastiche, organizzavo assieme ad alcune mie compagne 'spettacoli teatrali' e facevo dispoticamente tutto: regia, scenografia, cucivo i costumi di carta e recitavo; da bambina amavo recitare.

Poi quasi all'improvviso il mondo nel quale vivevo con sicurezza si è sfaldato. E cominciato il dramma: la perdita della mia casa. Lasciammo la Romagna e ci trasferimmo a Firenze in una casa anima, fredda con un lungo corridoio e poche piante sempre verdi e sempre uguali. Finito il grande spazio, sentii di avere perduto quel senso di libertà che mi dava la forza di fare le cose. Mi ammalai anche fisicamente per lunghi mesi e persi l'anno scolastico. Non riuscivo più ad applicarmi allo studio: la mia esperienza di sofferenza mi separava dagli altri e la scuola mi sembrava un'ostile, inutile gabbia. Cominciai a disegnare: avevo poco più di sedici anni. Poi iniziai a prendere le prime lezioni di pittura; acquarellavo le nature morte che il professore disponeva, pretendendo la quasi esatta riproduzione: aringhe su carta gialla, mele nel cestino, pesche su candidi lini, uova nel piatto. Mi trasferii da Firenze a Voltri, vicino a Genova, con la mia famiglia e quell'estate andavo (ed era un lungo andare: un'ora e mezza di tram ed il resto a piedi) da uno scultore che aveva uno studio ad Albaro in una piccola chiesa abbandonata in mezzo ad un prato: c'era un solo grande raggio di luce che scendeva da una lunetta in alto ed illuminava la modella nuda, davanti all'altare che dovevo disegnare, per poi trasformare in bozzetti di creta.

In quel periodo, però, m'interessava la moda e speravo nell'illustrazione su riviste

specializzate. Quindi viaggi a Milano per seguire le sfilate di moda e conoscere giornaliste. Fu un periodo frustrante: ero fuori ambiente e le persone che conobbi, le più note di allora nel campo della moda, cercavano solo di fermarmi e con sottile cattiveria di trovarmi ostacoli veri ed immaginari: l'età (troppo giovane, aspettare il turno) la mia famiglia (certo mi avrebbe ostacolato).

Decisi alla fine, dopo anni d'inquietudine, di disarmonia, di prepararmi all'esame di ammissione all'Accademia di Belle Arti di Firenze e d'iscrivermi a pittura. Finalmente mi sentii fra giovani che come me cercavano di esprimersi attraverso il colore e la forma, e la mia ricerca divenne più interiore. D'allora credo di non aver mai cessato di scegliere, eliminare, collegare l'esperienza oggettiva ai ritmi interni. Finito il corso all'Accademia, preferii per un certo periodo lavorare fuori dallo studio: disegnare e dipingere in campagna (le mie origini romagnole prendevano il sopravvento?). Nel ritmo di un paesaggio e nella posizione di un albero, vedevo il rispecchiarsi nervoso dei nostri stati d'animo. Volevo acquistare un segno pulito, essenziale: l'acquaforte mi esercitò a districare, a sdipanare per arrivare per arrivare a un disegno lineare, ad un filo. Sentii allora la necessità di liberarlo dalla carta che lo imprigionava per dargli uno spazio reale. Il mio fare scultura è questo: un disegno nello spazio ed il rapporto con il materiale, la cui manipolazione mi permetta di cercare una sintesi lirica.

Da pochi anni, ho finito d'inseguire, rincorrere fili d'erba e rami d'albero, per studiarne nuove possibilità d'intreccio, posizioni e incontri: perché ho realizzato finalmente un prato ed un bosco componibili. Difficilissimo, però, da trasportare ed ancora più complicato da esporre in gallerie che generalmente non hanno grandi basi d'appoggio. Quindi ad ogni mostra porto personalmente grandi scatoloni dove assommo fili d'erba e di bosco, in argento, (ho sempre preferito questo materiale perché resistente e flessibile), poi telai e tele per fare i piani e fari per proiettare le ombre sul muro e dare continuità. Dopo tre mostre (una a Firenze, una a Padova ed una a Venezia) il prato e il bosco ed i ricordi del mare, che nel frattempo ho aggiunto, sono per la mia sola contemplazione, non osando affrontare più la fatica fisica, ma anche psicologica di esporli.

Tre anni fa, quando mio padre si ammalò gravemente, mi sono confrontata quotidianamente con il mio rapporto con lui. mai tranquillo, sempre battagliero e questo mi ha suggerito di fare una quarantina di lineografie (incisioni su linoleum), seguita da una decina di sculture, del nostro umano schermire, dove l'armonia è pura utopia e gli incontri e scontri ne sono il

terreno e l'humus vitale a volte, a volte solo arida lotta per la supremazia.

Sono poi passata all'Haiku, a fare disegni stimolata dalla lettura di questi brevi versi giapponesi. È stato un incontro fortuito (un amico mi ha regalato uno dei pochi libri tradotti in italiano) che mi ha dato momenti di felicità. Quando mi chiedono di spiegare la genesi di questo lavoro, provo imbarazzo nel tradurlo in parole. Durante l'estate caldissima di due anni fa, chiusa nel mio studio, leggevo fino ad imparare a memoria i versi ed aspettavo e cercavo l'immagine grafica, spesso da modificare, ripulire, a volte sostituire. È stato un intuitivo lavoro di abbandono alla immagine dell'inconscio, che mi ha dato momenti di felice introspezione limatura: mi appellavo al razionale solo per evitare la retorica dell'illustrazione. Il libro fu pubblicato poco dopo con le inevitabili liti di contorno e neanche una lira come compenso. Sia i galleristi che gli editori hanno l'ostinata abitudine di pagarci malvolentieri, poco male o nulla, ricattandoci per pubblicare e vedere realizzato un nostro progetto. Di galleristi italiani ne conosco parecchi ed ogni volta mi chiedo: cosa li ha fatti decidere ad aprire una galleria e vendere quadri o sculture, invece che macchine agricole o patate all'ingrosso?

Temo la nostra dabbenaggine e la speranza di poter trarre il maggior interesse possibile da quello che loro scambiano per nostra ambizione e che è invece desiderio di vedere realizzato, visto, capito, amato il nostro lavoro. Con le galleriste è più facile il rapporto iniziale ed il raffronto di sensibilità; ma il tessuto ha trama ed ordito differenti ed in breve diventa un orticaio. Unica eccezione una pittrice, che iniziò col fare esporre ottimi artisti giovani e stranieri di passaggio, nel suo studio, in mezzo a gatti siamesi e facendo i tarocchi; poi gradualmente aprì tre gallerie in città diverse e lontane: viaggiava di notte per raggiungerle, sempre indebitata e sempre alla ricerca di denaro: coinvolgeva in questo suo modo di vivere e fare le persone più disparate. Altra eccezione: un distinto ed anziano, quando lo conobbi, ex corniciaio nato alla fine dell'Ottocento, capelli bianchissimi, immancabile cravatta a farfalla, che sapeva valorizzare un artista e dare con sensibilità l'inquadratura giusta al suo lavoro. Con i critici ho un rapporto indifferente o amichevole: si può trovare in loro ascolto, comprensione, ma a volte si è guardati con commiserazione, come strane, testarde formichine. Se organizzano grosse mostre invitano solo chi dà loro lustro; amicizia e comprensione non le ricordano. Hanno per lo più la retorica abitudine di catalogarci, darci padre e madre che conosciamo poco. Quando scrivono del mio operare, mi rispecchio in una sconosciuta; ma loro devono dare parole e la parola è tanto un'altra cosa da diventare menzogna. A che servono le mostre?

Questa è la domanda che molti mi fanno, considerando la lunga attesa, il corteggiamento ai galleristi, a volte le umiliazioni a cui si è sottoposti, non compensati da spese, viaggi, telefonate e avanzi di vendite. Mi servono per non fantasticare, non idealizzare il mio lavoro: è la linea di terra, la concretezza, la verifica, amara a volte. I commenti del pubblico mi fanno capire come mi sono espressa. C'è sempre un denominatore comune che mi apre gli occhi sulle imperfezioni, le deficienze del mio fare: è vederlo con altri occhi, in altro modo. Il resto è il rischio di ogni lavoro creativo, di chi sceglie di sviluppare la propria personalità, e non vuole disperdere la sensibilità, le proprie vibrazioni e adeguarsi al tran tran alienante della vita. A volte sono così incerta, che nascondo cartelle di disegni e sculture sopra gli armadi e non li espongo fin quando non riesco a vederli con obiettività e li sento meno miei. Gli amici: ho per lo più amici nel campo artistico, come compagni stimolanti, estrosi, sensibili, ma non buoni critici; perché ognuno è chiuso nella propria ricerca e vede parzialmente, ed i critici, come ho già detto, si interessano solo alla loro strategia: quindi bisogna imparare a guardare il proprio lavoro da soli, essendo esigenti. Niente c'è stato finora, per me, di favolistico, né di determinante: né mostre, né critici, né galleristi; tutto è stato parziale: ma tutto ha avuto una sua funzione ed ha partecipato all'immagine di totalità: fantasia, lavoro vita. Ho finito recentemente una mostra e mi sento come Chaplin in certi suoi film: sola per strada, ma nonostante tutto vado...

# Preferisco l'ascensore

di Claudia Salaris

Oggi si parla molto del futurismo: mostre e convegni da alcuni anni ci ripropongono l'arte e il gusto di questo movimento e perfino nel mondo del fumetto, del design o della moda spesso si riflettono gli echi dello stile futurista. Il boom è esploso da qualche tempo e non accenna a diminuire, ma una decina d'anni fa non era così. Esistevano a quell'epoca, ancora forti preclusioni di tipo ideologico - a causa delle quali molto spesso il futurismo veniva condannato con giudizio sommario come arte del tempo fascista. E a ciò si univa poi una sostanziale antipatia per l'avanguardia, che in Italia infatti non ha mai goduto di grande successo. Quando ho iniziato a occuparmi di questo movimento, l'interesse per il futurismo era ancora limitato al mondo degli «addetti ai lavori», ma debbo dire che mi accostai all'argomento con un'ottica non solamente scientifica. Infatti avevo deciso di ricercare la storia della presenza femminile all'interno del futurismo. L'obiettivo era di realizzare un volume che infatti uscì nel 1982 con il titolo *Le futuriste* presso le Edizioni delle donne, la cui introduzione così cominciava: «Ripercorrendo le infinite strade del futurismo. su riviste, giornali, libri, elenchi di aderenti, ci si imbatte qua e là, dapprima senza prestarvi eccessiva attenzione ma poi accorgendosi della loro frequenza, in nomi e pseudonimi di donne, sparsi, nascosti, poco visibili tra gli altri. Eppure, a volerli mettere insieme, ne viene fuori un quadro quanto mai ricco e interessante: una storia. Poetesse, scrittrici, pittrici, attrici, musiciste, artigiane, declamatrici, un'infinità di presenze dimenticate o relegate nel limbo delle semplici seguaci. In realtà queste artiste hanno intrapreso la stessa avventura dei loro compagni, senza nulla di meno, anzi, dovendovi spesso aggiungere un *surplus* di intraprendenza e di coraggio per vincere e rompere consuetudini e pregiudizi che le volevano interpreti di realtà precostituite. Le scrittrici, le poetesse, le polemiste qui presentate esprimono comunque una volontà ben precisa, quella di infrangere l'involucro di cristallo che riveste la letteratura e l'arte cosiddette femminili. La storia del rapporto donne-futurismo è assai lunga e attraversa varie fasi,

assumendo nel tempo intonazioni, modi di comportamento e caratteri diversi. Molte autrici dopo le prove della giovinezza abbandoneranno il campo, molte altre useranno l'esperienza futurista per approdare in altri luoghi, ma comunque le tracce resteranno, anche se spesso saranno difficili da rintracciare». Si trattava dunque di inventariare questa presenza più o meno sommersa e al tempo stesso di mettere a fuoco il nesso donna-avanguardia, che in quegli anni cominciava ad essere oggetto d'una certa riflessione femminile. Tuttavia, l'universo delle futuriste italiane era ancora quasi del tutto sconosciuto. Nell'affrontare questo lavoro ero mossa dalla convinzione che queste donne avevano espresso una doppia ribellione: da un lato per la conquista d'una dimensione creativa - che generalmente la donna può trovare solo tra molteplici difficoltà - e dall'altro per l'affermazione d'un linguaggio d'avanguardia, che, per sua stessa natura, si opponeva alle forme espressive consuetudinarie tradizionali più o meno passatiste. Mi trovavo di fronte al compito di sciogliere un doppio nodo: penetrare nel groviglio di queste vicende dell'avanguardia, spesso contraddittorie e magmatiche, e al tempo stesso cercare di individuare quel filo rosso che poteva ricondurre i singoli percorsi creativi femminili ad un comune senso di 'irriducibilità'. Oltre alle difficoltà interne al lavoro, c'erano quelle 'esterne': mi trovavo a dover fronteggiare una diffusa ostilità nei confronti del futurismo («ma come, ti occupi d'un movimento che è stato legato al fascismo?!»), mi chiedevano spesso amiche e conoscenti) e d'altro canto avvertivo che l'antipatia per questo movimento in effetti nascondeva un'insofferenza per l'avanguardia in sé, che è certo un «osso duro» da digerire.

Non è facile illustrare questo intreccio donna-avanguardia, ma forse in questa sede può essere più efficace tentare di raccontare con immediatezza ciò che nel mio libro non ho scritto, o ciò che è rimasto in margine, ovvero il *retroscena* delle mie ricerche, le modalità dei miei «incontri ravvicinati» con le ultime futuriste. i loro ricordi, le loro tracce di vita vissuta.

Il primo atto di questa storia risale al 1980 circa, epoca in cui decisi di proporre alle edizioni delle donne un romanzo futurista, intitolato *Una donna con tre anime* di Rosa Rosà, una fiaba fantascientifica in cui una «polverosa» casalinga in seguito ad eventi misteriosi e a fantastici scatenamenti di forze occulte riusciva a trasformarsi nella donna del futuro, un essere evolutissimo in cui le capacità creative, intellettive e razionali si univano armoniosamente ad una sensibilità di tipo medianico. Il romanzo era frutto d'un accesissimo dibattito svoltosi sul giornale «L'Italia futurista» al tempo della grande guerra, dibattito in cui la Rosà insieme alla compagna di gruppo Enif Robert aveva affrontato il problema del ruolo della donna, dimostrando una notevole comprensione per i mutamenti che all'epoca investivano i

comportamenti e la sessualità femminili. Scriveva la Rosà nel 1917: «Siamo alla vigilia di rivoluzionamenti non solo politici sociali geografici, ma anche sulla soglia di profonde metamorfosi psicologiche, sessuali, erotiche». Nel corso di quel dibattito molti futuristi si lasciavano andare ai più triti luoghi comuni sulla pretesa «inferiorità mentale» della donna. Ad essi la Rosà replicava: «le donne avvertono gli uomini che accanto alla loro facoltà di amare, e di essere compagne dolci e ogni tanto stupide, remissive e ogni tanto illogiche, esse stanno per acquistare una novità: un metacentro *astratto*, inconquistabile, inaccessibile alle seduzioni più esperte, - inaccessibile ai consumatori dei tonici uso «Fernet». Stanno per acquistare la coscienza di un libero «Io» immortale, che non si dà a nessuno e a nulla.

La meta che la Rosà indicava alle «donne del posdomani» era il superamento del ruolo materno tradizionale. Infatti scriveva: «I temperamenti materni, epi-centricamente incatenati all'utilità della famiglia altruisticamente esistenti più per gli altri che per essi stessi, non arrivano a quelle forme libere di "Io" cosciente, autonomo, e indipendentemente intelligibile, che unicamente sanno penetrare il mondo, *capendolo perfettamente* (...). Certamente stanno per sparire quelle figure di mamme invecchiate sfinite e logorate a forza di aver vissuto per gli altri, e che non arrivano in fondo alla vita del figlio, perché la loro devota bontà si cancella muta sul fondo silenzioso della casa senza straripare nel mondo». Ma «ardori e istinti mutano» e, «come siamo oggi più cerebrali che istintivi, abbiamo bisogno di madri che magari saranno meno materne ma che ci capiranno di più (...). Donne del posdomani, saprete voi affrancarvi dalla maternità mentale per essere le amiche vere dei vostri figliuoli? Inutile illudersi, il gineceo per la donna non esiste più, esiste solo ancora come rudero atavico nella mentalità dell'uomo. Da questo derivano tutti i dissidi insuperabili dell'epoca. Problemi che le donne del posdomani stanno per risolvere - in un modo che non piace agli uomini. Che cosa aspettiamo a pronunciare apertamente, che non è più l'amore che forma il perno principale attorno al quale gira la vita muliebre ma che vi sono subentrati mille elementi che navigano ancora sempre sotto la bandiera dell'amore e che in fondo non hanno più nulla a che fare con quel sentimento sublime che tra non molto diventerà leggendario, come le visioni religiose e i sonni catalettici che finivano con le apparizioni delle stimate nel palmo delle mani degli eletti?» Insomma, per la Rosà «le donne che lavorano, studiano guadagnano e creano, non sanno più amare con l'animo di donne (...), vogliono la loro atmosfera da respirare - perché ormai - le mure del gineceo sono saltate in aria». All'epoca delle mie prime ricerche la Rosà era morta da poco (alla bella età di 94 anni!), ma ebbi la fortuna di trovare ancora il suo nome nell'elenco del telefono di Roma e così potei mettermi in contatto con la figlia che si era trasferita a vivere nella sua

casa. Nulla restava del lavoro della Rosà: l'abitazione era stata «ripulita» accuratamente, gli armadi erano stati «svuotati» quasi da tutto il passato. Pochissime le tracce superstiti. Inoltre la figlia, all'inizio, era molto meravigliata del mio interesse per l'attività della madre, la cui infatuazione futurista era stata, a suo avviso, la causa scatenante della frattura dell'armonia familiare: la Rosà aveva deciso infatti di lasciare il marito, scegliendo la via dell'autonomia. Ma l'anticonformismo era connaturale al suo carattere sin dalle origini: Edith von Haynau (questo era il suo vero nome) era nata a Vienna nel 1884 da una nobile famiglia - molto vicina all'Imperatore - e sin da giovanissima aveva reagito alle regole della sua casta dedicandosi all'arte. Inseguendo il mito della solarità mediterranea aveva viaggiato in Italia, dove incontrò Ulrico Arnaldi, uno scrittore d'ambizioni dannunziane, che sposò poco dopo e da cui ebbe ben quattro figli. Durante la grande guerra, mentre il marito era al fronte, trascorse lunghi mesi da sola ed assaporò il gusto d'una indipendenza intellettuale che la portò ad aderire al futurismo, mettendo in discussione tutta la sua vita precedente. Il marito, al ritorno, la trovò trasformata, e volle scrivere un romanzetto sulla metamorfosi del costume femminile durante il periodo bellico, dal titolo emblematico: *Il ritorno dei mariti*. Il vissuto si riversava nella letteratura in un gioco di vasi comunicanti.

Così fu anche per Rosa Rosà: arte e vita non erano dimensioni separate e separabili. Giustamente la figlia Franca mi confidò che la madre era nata troppo presto: le sue problematiche, diverse da quelle suffragiste degli inizi del secolo, in fondo preludevano a certi umori tipici del femminismo maturo degli anni settanta. Il meglio di sé la Rosà l'ha dato nel suo momento futurista, quando ha realizzato dei disegni presurrealisti intensi e magici: per molte futuriste (ma anche per molti futuristi) il grande fiume dell'avanguardia ha prodotto le condizioni migliori per liberare il sogno e quelle capacità potenzialmente presenti che però spesso non riescono a emergere nella solitudine o nell'isolamento. Questo fu anche il destino di Fulvia Giuliani, brillante attrice sintetica, che riuscì a restare sulla cresta dell'onda lunga dell'avanguardia, a partire dal suo debutto, da sedicenne, nel 1916, come interprete grottesca di buffe scenette in cui si camuffava da ragazzaccio, o da maestrina o da signora bene della Croce Rossa, con intenti dissacratori sempre fino a ricoprire più tardi il ruolo di prima attrice al Teatro Sperimentale degli indipendenti diretto sapientemente a Roma da Anton Giulio Bragaglia. La rintracciai, consultando sempre l'elenco del telefono; anche lei conservava il suo nome da ragazza, ed è questo, credo, un segno da interpretare, che indica appunto la volontà di non scomparire. Sopportava con energia e spirito la sua solitudine.

Dopo aver visto in televisione un servizio sul mio libro, in cui le era dato molto spazio, commentò: «tra poco, arriverò ad Hollywood... in carro funebre!». Nella sua biblioteca trovai un testo che inseguivo da tanto: *Morbidezze in agguato* in Irma Valeria, una raccolta futurista di versi che risentivano d'un certo maledettismo alla Rimbaud, forti e irriverenti. Dell'autrice ben poco sapevo e, dopo qualche tentativo, rinunciai a cercarla. Qualche tempo dopo l'uscita del mio libro mi arrivò per posta l'ultimo volume di versi pubblicato dalla signora Irma Gelmetti Zorzi, edito da Scheiwiller (*Le nuvole colombe*). Sul frontespizio una dedica dalla calligrafia malferma diceva: «con ricordo riconoscente dalla sopravvissuta Irma Valeria». Le ultime notizie che avevo raccolto su di lei erano ferme al 1919 e dunque quel suo libro mi parve quasi la materializzazione d'uno strano sogno letterario. Il volume era accompagnato da una lettera della nuora che tra l'altro diceva:

*«Le invio l'ultimo libro di mia suocera, un tempo quella "Irma Valeria" futurista a lei ben nota. I suoi articoli e i suoi libri ci hanno fatto molto piacere. La dedica di questo ultimo libro è un po' bruttina, perché Irma Valeria si è rotta una gamba: ma per fortuna sta assai meglio, come a 16, 18 anni la letteratura è ancora e sempre la sua vita».*

Non molto tempo dopo Irma Valeria è morta. Un'altra futurista con cui ebbi solo rapporti epistolari, poco prima della sua scomparsa, è l'aeropittrice umbra Leandra Angelucci, attiva negli anni del secondo futurismo, che mi confidò in una lunga lettera: «Ho vissuto parecchio tempo a Roma con mio marito, anche durante la grande guerra; da allora la mia pittura subì un indirizzo nuovo e cominciai a dipingere cose strane». Visioni cosmico-oniriche, con ascendenze simboliste e forti consonanze surreali caratterizzavano la sua pittura che si pone sul versante d'un futurismo «orfico» e interiore.

Inoltre, l'Angelucci mi affidò la copia dattiloscritta d'una sua «Aeropoesia futurista umbra», di cui pubblicai una parte nel libro. Il testo era stato mandato a suo tempo a Marinetti, con la speranza che fosse stampato nella collana gestita dal poeta (Le Edizioni futuriste di «Poesia»); ma per disgrazia fu smarrito dalle poste e la stessa autrice faticò non poco prima di poterne ritrovare una seconda copia.

Ricordo anche Adele Gloria, poetessa, giornalista ed aeropittrice catanese, la cui adesione al futurismo era nata dal desiderio di reagire al perbenismo ed alla mentalità ristretta della provincia. L'incontrai la prima volta in una modesta casa a Santa Marinella, dove viveva con due gatte e senza telefono. Poi si trasferì dalle parti di Cinecittà; e ciò che mi colpì delle sue

abitazioni fu l'assenza delle tracce del passato, che evidentemente era stato rimosso: mancavano arredamenti e soprammobili. La stessa Adele mi spiegò che dopo la morte del marito si era disfatta di tutte le cose che le ricordavano i tempi felici, ed aveva abbandonato la casa che aveva abitato insieme a lui.. Ricordo anche che lo sguardo mi si fermò subito su una vecchia foto, in cui Adele Gloria, ancora giovane e bella, era ritratta col marito. Sopra l'immagine era scritta a penna una data, quella della morte del marito, e sotto si leggeva una frase che più o meno diceva: «da questo momento io sono morta». Conservava ancora ritagli stampa sui suoi trascorsi artistici e un album di fotografie con immagini del tempo futurista. Fu felice di rievocare quella esperienza giovanile. E mi raccontò che era ancora una adolescente ribelle e desiderosa di emancipazione quando, dopo l'ennesima lite in famiglia, volle spedire una sua poesia intitolata *Zingara* al capo del futurismo, Filippo Tommaso Marinetti. Il plico, spedito senza indirizzo, ma con la sola indicazione della città, Roma, in cui il poeta viveva, arrivò a destinazione. Poco tempo dopo la poesia venne stampata sulla rivista ufficiale del movimento, «Futurismo».

In seguito Marinetti, trovandosi a Catania per una conferenza, volle conoscerla: l'illustre accademico futurista si recò addirittura a casa della giovane adepta per invitarla ad assistere al suo discorso in una sala cittadina. Poi, nel corso della conferenza, Marinetti si mise a declamare una poesia: il pubblico applaudì fragorosamente, credendo che si trattasse d'un testo marinettiano o di qualche noto poeta del gruppo, e solo alla fine Marinetti confessò che l'applauso andava ad una nuova e brillante autrice locale, Adele Gloria, che invitò a salire sul palco. Dopo questo «battesimo» ufficiale, Adele si dedicò contemporaneamente alla poesia alla pittura e alla scultura. Espose in numerose collettive e poi diventò giornalista. Durante la guerra si trasferì a Roma, dove continuò a lavorare per una testata; qui conobbe un giornalista sportivo, che presto avrebbe sposato, rinunciando alla carriera. Per realizzare questo pezzo per «Lapis» mi sono messa a 'rovistare' nella memoria, cercando di ricordare episodi e fatti; ho tirato fuori da un contenitore le lettere che ho ricevuto dalle futuriste e ore le sto rileggendo a distanza di qualche anno. Ho qui quelle di Wanda Wulz. fotografa triestina, che, dopo aver ricevuto il mio volume, mi diceva: «mi è giunto *gratissimo* il suo libro "Le Futuriste"; al pomeriggio sono stata accolta all'ospedale per un disturbo a una gamba. Ho portato il libro con me e me lo leggo a piccole dosi». E qualche tempo dopo mi scriveva: «Spero mi perdonerà il lungo silenzio; all'ospedale sono stata due mesi e dieci giorni; mi hanno messo a posto l'ulcera varicosa ad una gamba (...). Veramente ammirevole il lavoro da lei svolto nel suo libro e importante per quanto fecero e scrissero le donne a quei tempi, ma a leggerle ora, a tanti

decenni di distanza, trovo che quello che era il futuro delle loro aspirazioni le ha tutte superate: rimane Benedetta la più consistente del gruppo. All'ospedale uno dei medici si incuriosì del suo libro che tenevo vicino e lo volle vedere, qualche tempo dopo lo stesso medico mi segnalò il numero di "Grazia" con la recensione che ho subito acquistato; grazie per avermene mandato la fotocopia e auguri di buon successo». In seguito mi scrisse una sua compagna di degenza in ospedale, dicendomi che Wanda Wulz era deceduta. La Wulz apparteneva ad una nota famiglia di fotografi triestini, dunque aveva aderito alla tradizione dei suoi scegliendo il loro mestiere, ma si era lanciata con audacia nella sperimentazione, distinguendosi per quei suoi fotomontaggi futuristi, ironici, ludici da cui trapelava sempre un occhio femminile. Ho molte lettere di Maria Goretti, che attualmente vive a Bologna e fu attiva in questa città come futurista nei primissimi anni quaranta, epoca in cui pubblicò tra l'altro uno studio intitolato *La donna e il futurismo* (1941), con prefazione marinettiana, un libro che faceva il punto sui modelli di comportamento femminili futuristi e sull'ideologia del gruppo rispetto a questo importante problema. In una lettera del 1980 sosteneva: «In quel mio scritto ho cercato di spiegare la famosa frase di Marinetti nel primo manifesto - disprezzo della donna - Sì, disprezzo della donna sentimentaloide, romantica, fataloide e anche quella mascolinizzata - garçonne. Questi "tipi" di donna - dicevo - sono fallimenti nella vita, che conducono al pessimismo distruttivo, alla malinconia dei fiori appassiti, dei ricordi imbalsamati. Tutto questo è ancora vero, oggi. Tuttavia, il mio - *La donna e il futurismo* - nella sua parte narrativa è anch'esso un "passato"». Quel volume conteneva anche poesie sperimentali di un certo pregio, per es. il *Poema dell'Ascensore*, la cui origine è stata così spiegata dall'autrice nello stesso libro: «Intanto continuano intorno a me sussurri sibili di compatimento: qualcuno rimastica rancida la retorica del tenero fiore che sboccia a primavera, e mi domanda la solita frase a vecchi sottintesi: "Qual è il vostro fiore preferito". Io vedo aprire nel cielo il riso spiegato di una canzone di Marinetti e rispondo: "Preferisco l'ascensore". Così forse sono nate le parole in libertà». La Goretti si è dedicata fin da quell'epoca agli studi di pedagogia e filosofia ed è autrice di numerosi saggi. Leggo in una sua lettera: «Marinetti apprezzava molto la mia attività speculativa - Era, diceva, la tridimensionalità futurista!». E ancora attiva con una scuola di danza a Voghera l'aeroballerina Giannina Censi che nei primi anni trenta interpretò l'«aerodanza»: un nuovo genere lanciato da Marinetti in cui il corpo femminile mimava le sensazioni del volo e le dinamiche dell'aeroplano, con movenze 'antigraviose'.

Alcune sue allieve hanno riproposto in questi anni questo tipo di danza, ottenendo un discreto successo. I piedi nudi, l'espressività d'ogni parte del corpo, il dominio dello spazio,

l'eliminazione d'ogni implicazione estetizzante, la dinamica aggressiva, che sono i dati caratteristici delle innovazioni coreografiche teorizzate da Marinetti e interpretate dalla Censi hanno anticipato notevolmente le correnti di danza contemporanea. Ancora oggi vivacissima, la Censi ricorda con divertimento la pioggia di ortaggi che le venivano scaraventati addosso quasi ogni sera, dopo gli spettacoli futuristi, le sue fughe dopo l'esecuzione per evitare la folla degli spettatori in attesa fuori del teatro e l'intervento degli studenti in suo favore, sempre schierati dalla parte dei futuristi. In una foto dell'epoca, la Censi si è fatta raffigurare con un bel cestino in cui erano state artisticamente composte le verdure che le erano state lanciate in una serata futurista.

Non ho potuto conoscere Benedetta Cappa, la moglie di Marinetti, scomparsa nel 1977, ma di lei ho lungamente parlato con Luce, la sua terzogenita, cui debbo molto, avendone ricevuto aiuti nel corso dei miei lavori sul futurismo. Benedetta aveva incontrato il capo futurista nel 1918, nello studio di Balla a Roma: lei aveva poco più di vent'anni, Marinetti era sulla quarantina. Fu un vero colpo di fulmine, presto cementatosi in un solido e duraturo legame, da cui nacquero tre figlie. Autrice di tre bei romanzi (*Le forze umane*, 1924; *Viaggio di Gararà*, 1931; *Astra e il sottomarino*, 1935), in cui ha saputo coniugare lo stile sintetico e asciutto del futurismo con stimoli dal realismo magico o para-surrealisti. Benedetta è stata artista 'totale' - come molti altri futuristi -, distinguendosi come pittrice di sensibilità spirituale e cosmica ed anche come scenografa. Il suo lavoro qualitativamente si attesta tra le prove migliori del secondo futurismo. Donna di sentimenti riservati e perfino «timida», dunque diversa dagli stilemi di aggressività tipici dei futuristi, occupò un grande peso nella vita del marito. Ho buoni motivi per ritenere che nell'invenzione del Tattilismo (l'arte del tatto, arte del corpo, con cui il futurismo tentò il rilancio dopo la grande guerra) lei abbia avuto un peso considerevole: si era diplomata come maestra giardiniera e certo conosceva bene anche il «metodo Montessori», secondo il quale tutte le sensazioni dei bambini - e dunque anche il tatto - debbono essere sollecitate e stimolate con un apposito materiale didattico (superfici scabrose, lisce, materiali caldi, freddi, ecc.). Le prime tavole tattili, che, come Marinetti riconobbe, furono realizzate proprio da Benedetta, consistevano in pannelli su cui venivano incollati i più svariati elementi: una grattugia, un piumino da cipria, carta stagnola, velluto, ecc. Tenendo gli occhi bendati, bisognava sfiorarli con le dita, compiendo così dei «viaggi di mani». Il Tattilismo fu teorizzato anche come un modo per migliorare i rapporti tra i sessi, come arte-vita che doveva produrre una più diffusa affettività tra gli esseri e tra le persone e le cose. Si concludeva la fase «dura» e aggressiva del primo futurismo e si inaugurava una nuova stagione ed io ritengo che in questa

nuova forma espressiva legata al tatto sia stato molto forte il 'segno femminile'. Vorrei infine concludere questa rassegna parlando della storia di Barbara (Olga Bibliieri-Scurto) che oggi vive a Roma, dividendo il suo tempo tra la pittura, l'impegno femminista e quello politico (è stata anche segreteria d'una sezione del partito comunista). Il suo caso rappresenta emblematicamente il filo rosso che lega l'attività delle futuriste ad un senso di irriducibilità femminile. Questa è la sua vicenda. Nata a Mortara in provincia di Pavia (in un anno che per vezzo o per scaramanzia lei stessa non vuole precisare), si appassionò contemporaneamente al disegno e al volo. Era l'epoca dei trasvolatori e dei primi successi aeronautici che riempivano le pagine dei giornali. Balbo, De Pinedo, Ferrarin, ecc., erano i nomi degli eroi dell'aria di cui informavano le cronache, ma non mancavano le amazzoni del cielo: si parlò molto allora di Amelia Erahart, che scomparve in volo su Honolulu. L'Almanacco annuario delle Donne Italiane (Bemporad) la salutò come «tipica rappresentante del ventesimo secolo». Ma torniamo a Barbara. A Cameri, vicino a Novara, dove si era trasferita con la famiglia, c'era un aeroclub, in cui si potevano seguire corsi aeronautici. Di nascosto dai genitori ma con la complicità d'una nonna comprensiva, riuscì a prendere a soli sedici anni un primo brevetto di volo a vela e a diciotto quello per il volo a motore. Il futurismo, che in quegli anni perseguiva la poetica del volo con l'«aeropittura» e l'«aeropoesia», le offrì la possibilità di collegare direttamente la passione aerea con gli interessi artistici, coltivati da tempo. Cominciò così a usare il suo secondo nome, Barbara, perché questo le sembrava più forte e 'barbarico' rispetto a Olga; e presto dipinse le prime sensazioni di volo nel quadro *Vomito dall'aereo*, che anche per il titolo irriverente fu molto apprezzato da Marinetti. Partecipò a tante esposizioni e tra l'altro presentò alla Biennale di Venezia del 1938 il dipinto *L'aeroporto abbranca l'aeroplano*, dove si firmava solo «Barbara aviatrice futurista». Ed era un modo, questo, per reagire ai modelli femminili più tradizionali, ma anche all'estetica, allora molto in voga, delle «signorine grandi firme», arrampicate su improbabili tacchi a spillo, le rubiconde maggiorate legate agli umori «strapaesani» dell'Italia del tempo, che esigeva culle piene e seni e fianchi abbondanti. Ma anche Barbara si sposò: prese per compagno uno scrittore futurista, Ignazio Scurto, che tra l'altro pubblicò in quegli anni il romanzo *L'aeroporto*, in cui descriveva una temeraria aviatrice che conosceva molto da vicino. Successivamente ebbe due figlie; poi ci furono la guerra, il dopoguerra, anni di ripensamento e di trasformazioni. Barbara restò vedova e facendo la giornalista collaborò alla radio e a qualche rivista; infine, dagli anni sessanta riprese a dipingere quadri collocabili nella tendenza dell'informale.

Il resto è storia d'oggi. Nel 1983 io stessa ho curato a Roma una mostra dedicata a «Barbara

aeropittrice aviatrice futurista». Nella sua casa piena di piante, tubetti di colori, tavoli, tele, libri, accanto ai lavori recenti convivono le vecchie vivaci aeropitture, con quegli scorci simultanei tra cielo e terra, con quelle ali ansiose d'avventure in cui si esprimeva il sogno d'emancipazione d'una ragazza degli anni trenta. I casi da analizzare potrebbero essere molti di più, certamente, ma questo sono state le futuriste che ho visto da vicino, incontrandole personalmente, o mettendomi in contatto epistolare con loro, o penetrando nel loro mondo familiare. Corsi e percorsi talvolta contraddittori; irrefrenabili desideri di volare, spesso seguiti da brusche ricadute; stagioni elettrizzanti ma effimere, bruciate in pochi attimi; periodi rimossi; illusioni perdute; esperienze formative mai dimenticate... Tale è stata un po' in sintesi la vivace e sconosciuta costellazione de *L'altra metà del futurismo*: proprio con questo titolo Antonio Porta (che, purtroppo, oggi non c'è più) decise di farmi pubblicare su «Alfabetà» un'anticipazione del libro che stavo preparando. Capiva che il futurismo era stato ingiustamente rimosso dalla cultura del nostro dopoguerra e lo considerava matrice di tutte le successive avanguardie. Doppia mente rimosso era stato il futurismo «femminile». E quest'uscita di nove anni fa è stata il mio esordio ufficiale.

# Il rock e il ghiro dormiglione

*di Matilde Tortora*

**D**opo molte ore di viaggio trascorse in automobile, fermatami a Kassel, avevo preso una stanza in un rassicurante albergo di seconda categoria e, stanca com'ero, mi apprestavo a dormire finalmente, a dormire. Quand'ecco di lì a poco, un frastuono, una musica dal basso esplose come un vettore male intenzionato e tutto diretto su in alto, alla camera dove appunto mi apprestavo a prendere sonno. Che cosa era accaduto? Lì in basso, proprio in corrispondenza della mia camera c'era una discoteca, anzi non una discoteca qualsiasi, ma la discoteca dell'albergo e, trattandosi di un venerdì sera, era prevedibile mi dissero poi, era prevedibile che il razzo male intenzionato ad una certa ora sarebbe partito verso il mio alto, verso il mio sonno. L'intera serata fu di musica rock. Al sonno oramai messo in fuga si sostituì uno stare sveglia dapprima rabbioso, poi pensieri sul rock, sul suo essere sempre e comunque underground, anche se la stanza a volte è di lato, sul suo essere sempre e comunque un razzo intrusivo, un vettore, a volte anche una freccia. E, dunque, a ripensarci oggi, a volte abbiamo nel passato abitato una stanza sul rock, siamo stati seduti su questo razzo vettore, ma c'è nel rock, a ben pensarci, anche un altro aspetto, che intrusivo non è. Sulla facciata della Chiesa madre a Serra S. Bruno c'è la scultura di un pube; per molte tempo si è ritenuto che questo fosse un simbolo teologico (la maternità della Chiesa ecc...), poi studi recenti hanno rilevato che, più modestamente, era quello solamente la firma dell'autore delle facciata, «dato che - scrive S. Gambino nel suo saggio - i serresi gli avevano appioppato come ingiuria, come soprannome 'patacchella', che ha significato, in dialetto, appunto di pube femminile».

Elvis The Phelvis, il bacino ruotante, le pelvi, ma anche la plastica dimensione (da bassorilievo e non sempre a tutto tondo) di un pube femminile. Forse. È forse anche messo come firma impreveduta a codificare un'ingiuria subita, firma enormemente trasgressiva. Come corrosivo e trasgressivo dovette per l'appunto essere quel firmare le decorazioni alla facciata di una Chiesa

con una «patacchella».

Io non so bene se poi Fassbinder nei suoi film citasse anche il rock, non so se Fassbinder amasse il rock, ma sicuramente il rock amava Fassbinder, anche se egli scelse altre musiche, sicuramente, per quel che di «bassorilievo» hanno magnificamente alcuni suoi film.

A rivedere certi filmati, le fans che vorrebbero stampigliare grossi baci mordenti ai cantanti, alla loro voracità fomentata via via fino al parossismo dal cantante rock, viene da pensare che il rock non fu solamente «oculus et visus», ma «os» e «osculum» e «pelvis» sì, ma anche nell'accezione quest'ultimo domestica e sacrificale di vaso, di catino in cui raccogliere preparare elementi infine commestibili o tutto sommato destinati a bocche voraci, a bocche mordenti.

Pensare che quella sera a Kassel io, non fosse stato per il rock, avrei sicuramente dormito come un ghiro. E già mi stavo rintanando come il selvatico animale nella scorza profonda di me e nella tana del letto, quando come un uncino la musica mi tirò fuori dalla scorza di me e poi dalla tana del letto. Ad una serissima gara di antropologia gastronomica, se così si può dire, qui in Calabria, il primo premio ad unanimità fu poi assegnato ad una dolce signora, che aveva preparato un piatto a base di ghiro, sì proprio a base del ghiro dormiglione, che, si è poi appreso in quel contesto, è stato nel secolo scorso un piatto diffuso e prelibato in questi luoghi.

A noi stupiti la dolce signora, che verosimilmente non avrebbe mai fatto del male nemmeno ad una mosca, spiegò poi la procedura da usare, nel caso, nel caso fossimo tentati dal piatto di ghiro. Dunque, si stana con un uncino per l'appunto il ghiro dalla tana, dall'albero, poi lo si tiene a ben nutrirsi per proprio conto con foglie e al buio per una quindicina di giorni, affinché così mangiando ingrassi e perda il che di selvatico che aveva, infine sempre con l'uncino gli si tirano fuori gli intestini e poi, poi che il grasso lentamente scoli e irrori irrori. Immagini biancastre, onanismo da grasso, non scorsi sangue in questa decorazione, semmai del burro, delle lattugine. E, come pensare d'allora in poi di poter dormire come un ghiro, come pensarlo!

Eppure a sentire quel rock ci batteva forte il cuore, il sangue ci pompava più veloce nelle vene e avevamo tutti visi rossi, accaldatissimi e l'uncino ci pungolava da vicino, ma semmai facendoci perdere nel movimento nel ballo nell'eccitazione l'eccesso di grasso l'eccesso di ormoni estrogenici noi tutti maschi e femmine, della nostra fino allora un po' addormentata adolescenza fine anni cinquanta, inizi anni sessanta.

Che differenza, invece, con la cannibalica secchezza delle mosche, che ho visto oggi impiegate in una mostra di sculture e pitture olandesi anni ottanta da un artista meno che trentenne. Mosche usate a migliaia. Intere superfici ricoperte di mosche e come parlava egli poi del suo personale vivaio di mosche, come ne parlava e che differenza enorme dalla dolce signora, che aveva cotto il ghiro, io notavo!

E che differenze pure con le sanguinolenti azioni-pitture del viennese Hermann Nitsch negli anni settanta, eppure sembrava ieri!

E c'è da dire un'altra cosa sul rock. Sono mamma da pochi mesi per la seconda volta, la mia primogenita ha sei anni e mezzo, segue pare distrattamente le fasi di accudimento che riservo alla sorella. Un giorno, in cui ero particolarmente stanca e non vedevo l'ora di andare a dormire, cambiavo i panni alla piccolina con fretta e poi quasi la sgridai, perché tardava ad addormentarsi. La maggiore smise la sua apparente disattenzione quella volta e prese le difese della sorella e disse «ah, è così, allora tu così mi trattavi quando era piccola, io di allora non me lo ricordo, ma se sgridi Fiammetta, sicuramente sgridavi così anche me». Allora io smisi il mio grande avere sonno quella sera, mi ridestai del tutto, quella frase di Rossella Gulliver mi aveva del tutto destata, mi aveva stanata come un uncino dal desiderio di chiudermi nella mia scorza, nel mio letto, nel sonno. E questo, dunque, pensai, significa avere fratelli e sorelle, poter ripercorrere l'atteggiamento le frasi i modi, che i grandi ebbero con noi, quando noi non possiamo ricordarci dei nostri primi anni, anni in cui ci eravamo sì, ma è un po' come se non ci fossimo stati, perché eravamo troppo piccoli per ricordare eravamo infanti e, dunque, privi di parola e dunque più esposti anche alle violenze, ai soprusi, perfino ai sacrifici alimentari, come appunto anche il mito le fiabe la tragedia antica raccontano, quando delle mille menzogne alimentari e dei sacrifici appunto raccontano e dell'infanzia raccontano. Destatami alla frase di Rossella Gulliver, come vent'anni e più fa destatami a Kassel al vettore che m'era apparso a me diretto e del tutto male intenzionato, ho poi pensato che questo anche fu il rock, un ripercorrere le tappe, i modi, le fasi di accoglienza o di rifiuto dei nostri fratelli maggiori e apprendere da loro se eravamo stati trattati bene, se male, lo stringere un patto di discorso (rivelarsi le cose a gran voce) e di solidarietà tra coetanei, uno stacco generazionale gridato ad alta voce e contrapposto alle gridate più o meno ad alte voci, ma comunque indubitabili e violente, che i nostri genitori ci avevano continuamente fatte, forse solamente perché magari poverini essi avevano sonno e volevano andare a dormire e noi, piccoli, infanti, fastidiosi glielo impedivamo, chissà, chissà!

Certo è che da allora, pure i genitori hanno dovuto nolenti e volenti imparare che non è più possibile dormire come un ghio, non lo è più almeno impunemente, grazie al rock anche. E così io ancora ascolto musica rock e devo pure dire che mi piace da morire, ma nel dirlo io so bene il peso non solo metaforico di quel «mi piace da morire», lo so essendo mamma ed essendolo per due volte ma lo so pure essendo ancora e inspiegabilmente (e fino a quando?) figlia tuttora.

# All'ombra delle proprie radici

di Paola Melchiori

«... È necessario accettare la condizione di esilio come una patria, essere "radicate nell'assenza di luogo", prendere coscienza di essere a casa propria in esilio, perché sradicandoci si cerca più realtà. L'attaccamento infatti produce in noi la falsa realtà del mondo. Per giungere alla realtà reale è necessario abolire in noi la realtà surrogato, riconoscere la parte dell'immaginazione nella percezione. Si tratta di sradicarci da ogni punto di vista che, in quanto tale, non sa cogliere il particolare ed esclude il "diverso" e situare il nostro pensiero in un punto elevato, dal quale sia possibile vedere e cogliere simultaneamente ciò che in basso si vede solo in successione».

(Simone Weil)

*«Cosa vuol dire partire... illudersi che tutto ciò che è lontano è magico, è migliore, è nuovo. Così sono partita, con questa voglia di conoscere l'altra parte del pianeta. Non sono rimasta delusa: è avvenuto in me un processo di auto-trasformazione tanto veloce da risultare perfino violento che mi ha permesso di adattarmi quasi perfettamente alla nuova realtà. Auto-cancellazione? può essere, ma perché?*

*Crisi di valori, di valore anzi, di identità di idee, di creatività, di noia. Ecco perché poi è così facile riempirsi, assumere, assorbire tutto... e il desiderio di sentirsi se non proprio uguali almeno un po' simili.*

*La nostra civiltà non accetta la crisi, si è detto, il passaggio è ancora il vuoto, l'assenza; sempre bisogna consumare, assumere e, infine, produrre. Per questo c'è la tendenza continua a "produrre" decisioni e successivamente (o prima ancora) ad assumere nuove idee, ruoli, immagini di sé. Per questo il cambiamento è repentino, immediato, così come lo sono le mode, le idee, le tendenze culturali... mi sento nemica di me stessa in questo.*

*Ora che mi sto ricomponendo, la me stessa che sempre ho creduto di difendere e che ancora sono io, arricchita di nuove, ulteriori esperienze, che perde e riunisce dimensioni diverse; ebbene sì, sono ancora io, e mai ho voluto perdermi per qualche cosa d'altro, anche se forse ho creduto di volerlo. Ma è ancora*

*più vero che la nostra identità è frutto di una lenta, faticosa costruzione, come una casa, mattone su mattone, di differenti tipi, o, meglio ancora un puzzle di mille e più pezzetti e il secondo non cancella il primo, ma anzi lo completa verso un disegno più grande;...impossibile cambiare tutto dunque, anche volendo e soprattutto se quello che conosciamo di noi lo abbiamo faticosamente costruito in un cammino complesso e doloroso di ricerca di sé, facendo del nostro io un cantiere permanente. Nessuno, del resto, si sognerebbe di criticare chi pesantemente subisce il suo inevitabile destino, e quanto più questo è crudele tanto più diviene meritevole di lodi colui che rimane legato ad esso, in modo inequivocabile e paziente come un condannato a morte conta i giorni che gli rimangono.*

*Ma non tutti possono o vogliono. Esistono spiriti liberi che vanno, spiriti liberi che rimangono perché adorano farlo o comunque possono restare, senza accusare nessuno di essere nati e scelgono ogni giorno il loro oggi consapevoli di un limite che va verificato e modificato di continuo, perché loro stessi si fanno toccare pervadere e vivere da ciò che li circonda, e così cambiano, rimanendo se stessi.*

*L'importante è vivere la propria vita affinché diventi noi stessi, perché solo così potremo identificarci in essa e allora sognare orizzonti nuovi non sarà più un peccato di gola ma normale, esistenziale, avida trasgressione».*

(Gioia Tosi)

Queste sono le parole di Gioia, una donna che ha speso alcuni anni di vita in Bolivia, lavorando in un progetto di Cooperazione internazionale. Per lei, come per altre, è stato attraverso questo "detour" che i problemi relativi all'essere femminile si sono evidenziati. Per loro, arrampicate in qualche paesino delle Ande o perse in qualche barrio popolare di una grande città latino americana, è stato attraverso l'incontro e il rapporto con donne lontanissime in tutti i sensi che il loro essere donne si è in qualche modo rivelato a loro stesse. Partite sull'onda di spinte che solo un lavoro che emerge alla coscienza anni dopo rivela nel suo senso più profondo, è stato nel lavorare (quasi sempre casuale) con le donne, nel condividere pezzi delle loro esistenze, nell'interrogare i muri del silenzio, che si abbattono nei loro rapporti reciproci, che qualcosa è scattato.

Qualcosa, opponendosi, è stato restituito, è tornato indietro. Al punto da scatenare una interrogazione profonda sulla propria identità, sul senso vero del trovarsi lì, sul legame che può unire la vita propria, il proprio migrare, e le vite di donne diverse e lontane. L'estraneità capace di sciogliersi per incanto e su occasioni impensabili, le comunanze che si aprono per poi

nascondersi a tradimento hanno 'rimandato indietro' una domanda che si è poi snodata come un filo di vita capace di contenere sé in compagnia di queste "altre donne". L'infinita estraneità e la sottile ma altrettanto potente comunanza rimandano a percorsi più lontani, a fili meno evidenti della propria identità. Da questi punti di "non parola", non parola per chi viveva il rapporto con queste donne "ricche" ed "europee", e non parola per chi doveva "portare avanti un progetto", (incapace di per sé, di rendere pensabili nel suo contesto questi aspetti), si è dipanata una ricerca che, spesso, si è resa possibile e ha preso forma solo al ritorno, quando l'incontro con donne del movimento, con donne più simili, si è come rinchiuso sulle domande aperte ed evocate da chi si era lasciato.

Ho lavorato, sull'onda di una comune passione per "l'altrove" e la voglia di interrogarla, con alcune volontarie rientrate, sulla comune esperienza di incontro e di insegnamento con donne diverse e meno acculturate, capaci tuttavia di far emergere a noi qualcosa di ancestralmente perduto.

Senza questo lavoro comune con Donatella Bicego, Gioia Tosi, Assunta, Ida Frassetto, Elena Migliavacca, queste riflessioni non sarebbero mai state possibili. E se ora solo io ne scrivo è probabilmente perché oltre alla voglia di far emergere questo pezzo di esperienza dal non noto, con loro e attraverso di loro fili profondi del mio "nomadismo" e del mio pensare con le donne si sono infine incontrati e riannodati. Queste riflessioni sono quindi solo un inizio perché altre snidino le esperienze del proprio migrare dai luoghi segreti in cui nascondiamo gli amori e forse "questi amori" più di altri. Quando la scoperta/ricerca delle differenze tra donne, che si articola con la varietà delle storie personali, si apre su altre componenti, sulla storia sociale e culturale, il rapporto tra comunanza e differenza si fa più complesso, imprevedibile nelle nuove somiglianze che traccia e ricostruisce.

Questo lo abbiamo già visto a livello locale nelle esperienze di insegnamento con le donne.

Ma a livello interculturale, se l'internazionalità del femminismo come "struttura colta" crea un ponte, per un altro verso copre la profonda diversità di storie che si confrontano. "Loro" rappresentano, contrariamente a ciò che accade nelle esperienze politiche con gli uomini, qualcosa di solido ed ancestrale non perduto ma sommerso in noi. Ciò che la pedagogia, diciamo intra-culturale, tra donne può cancellare, dandolo per scontato - anche se esso preme alle porte - è qui sempre in primo piano. La posizione della "straniera" rende attuale e presente, accanto alla "animatrice" o alla "organizzatrice politica", la domanda più originaria

che accomuna le diversità, le richieste che la straniera pone a chi è "a casa", e i giochi di identificazione e di specchio di cui le donne necessitano tra loro. Qui si parlerà soltanto dell'esperienza di quelle donne che sono partite, partono, e nel rapporto con altre donne scoprono se stesse. Con e attraverso di quelle si mettono in comunicazione con se stesse. Si affidano non a chi sa ma a chi pare "non sapere".

Ma questo è solo un aspetto del problema. Ve ne è un altro che vorrei almeno nominare.

C'è una scarsissima curiosità dentro il movimento, per le vicende degli "altri femminismi". E così il rapporto viene abbandonato alle forme della "solidarietà o degli scarsissimi e formali incontri internazionali. Per altri femminismi non intendo quello francese o americano, ovviamente, ma quello dei luoghi dove il femminismo si carica anche della eredità del colonialismo culturale e il "problema pedagogico" viaggia su limiti di complessità che noi abbiamo risolto altrimenti. Se tutte queste vicende sono ormai note dentro la politica classica, come esse si configurino relativamente alle donne è questione totalmente ignota come lo sono tutti gli sviluppi del dopo conferenza di Nairobi, al di fuori degli addetti ai lavori.

Penso che in un certo senso le ragioni per la nostra "assenza di curiosità" siano più che buone, poiché corrispondono a quella messa in questione radicale delle forme della politica e di ogni pedagogia (allora!) che ci ha spinto per molto tempo ad abbandonare ogni problema di diffusione a favore della ricerca su noi stesse. Ma prima che ci troviamo ad insegnare l'affidamento alle donne del Terzo Mondo mi piacerebbe pensare che anche questo possa essere un terreno di ricerca e non di puro "spostamento" e riproposizione delle forme politiche le più tradizionali.

Prima di tutto per me, ovviamente. Ed è forse per questa ragione che "vivo male" la separazione tra il femminismo e tutte quelle donne che, per cominciare da casa nostra, si occupano in Italia di cooperazione internazionale, di solidarietà e di progetti per le donne dei paesi in via di sviluppo.

In questa direzione, con questo senso e con questo metodo, ricercare prima all'interno ciò che l'esterno si presta a rappresentarci, si è sviluppato il lavoro che ha fondato le riflessioni che seguono.

*"Ricordo molto bene il percorso, conosciuto ma mai noto, il paesaggio, a tratti dolce, a tratti impervio, in*

*certi punti roccioso addirittura. Anche il colore cambiava a seconda della stagione: a volte un giallo senape bruciato, poi un verde mai brillante. Color terra sempre, non sempre azzurro il cielo. Non ero io la sola presa dalla vista dell'altipiano: quasi tutti nel corso del viaggio guardavano fuori, come cercando qualcosa o solo fissando un punto preciso dove poter contenere tanto infinito spazio.*

*In certi momenti, in questo contemplare muto e attonito ero una di loro, ma allo stesso modo un po' sordo e immobile di come lo era il senso del cammino, o di come si presentava la linea tra cielo e orizzonte, o la neve eterna dell'Illimani. In quell'istante, solo il suono del motore mi risvegliava la coscienza che ero io a muovermi sopra un mezzo meccanico che mi trasportava verso una precisa destinazione e non ero la piccola casa con il tetto di paglia che si scorgeva lontana o la signora che già dormiva con il bimbo attaccato al seno. L'arrivo, sempre improvviso, mi riscuoteva dalla lunga ed involontaria astrazione, e già l'aria fresca del campo e le pietre antiche suggerivano ben altre immagini".*

(Gioia Tosi)

Se è sempre un sogno quello che annua una partenza, un sogno e un bisogno, il bisogno di abbandonare attivamente qualcosa o qualcuno e il sogno di rinascere attraverso una alterità, è forse in un momento successivo che compaiono le esperienze più significative. Confrontando le modalità diverse dell'andare, del partire, dell'arrivare interrogando il senso della relazione con i posti, con la gente, le fantasie e i loro adattamenti reali, nell'ipotesi che queste esperienze legate alla perdita, all'abbandono, ai distacchi e ai incontri si carichino nelle esperienze delle donne di significati specifici, sono emerse cose curiose, paradossi che tagliano le apparenze e le proprie stesse auto-evidenze. Dallo scrivere di Gioia già è evidente la felicità confusiva, la mimesi, la scomparsa nell'altro come fonte di felicità. L'altro mondo è un corpo in cui si scompare. Ma che a volte ci espelle. Parallela e speculare è infatti la fantasia di *contaminazione* che accompagna l'arrivo e il rapporto *fisico* con il mondo in cui si va a vivere.

L'alterità assoluta si presenta, così, come il polo di una relazione originaria. I tabù primitivi non hanno argine di realtà e lasciano emergere gli aspetti più canonici delle paure primordiali legate al corpo e alla relazione sessuale. L'altrove, all'impatto, invade e travolge, nel bene e nel male. Ma come, nella spinta allo sradicamento, compare la "ricerca di una maggiore realtà" così l'emergere di questo mondo fantasmatico è qualcosa che è vissuto come avente una *realtà maggiore*. Questo senso di maggiore realtà ha a che fare da un lato con una *spoliazione*, una, riduzione all'essenziale. Reale è questo sentire emergere senza argini di "dovuto realismo" qualcosa che viene percepito come più originario, più autenticamente legato a una storia

remota che costituisce, dal fondo, il proprio essere. Questo ci aiuta a capire alcuni dei paradossi che si pongono. Sempre, nelle immagini della partenza, compare l'idea di servizio, anche per ragioni ideologiche o culturali. Si parte "per aiutare". Nell'emergenza si è sicuri di servire a qualcosa e servire a qualcosa è spesso per le donne una delle poche possibilità di sentirsi esistenti. Così è difficile "mandar giù" il comparire di un atto spesso macroscopico, sopportabile solo in una ricostruzione a posteriori.

È la totale espropriazione dell'altra - o la sua diversa pienezza - a consentire il ritrovamento di sé.

E non solo nel senso, più noto e banale di scoprire il bisogno che il "servitore" ha dei bisogni altrui, la madre del bisogno dei suoi figli. Qui il senso è quasi "reale". Infatti la soddisfazione dei bisogni altrui o anche l'aiuto sono, per chiunque sia dotato di spirito critico, qualcosa di assolutamente illusorio o annegano nella dimensione stessa dei problemi; allora a livello individuale resta solo davvero l'essenziale di sé, della realtà di sé che una donna fa ad un'altra. Alla sua stessa incomparabile e insostenibile miseria. La "domanda di essere" che le donne hanno dentro come domanda di immagini per auto-rappresentarsi, dirsi, sentirsi, raccogliere le proprie fluttuazioni attorno a modelli di identificazione desiderabili da soggetti e non da oggetti (di ammirazione, desiderio, paura) si distende, "resta lì". L'assenza "plausibile" di risposta la dilata, la fa invadere il campo come questione aperta.

Così la situazione si capovolge. La donna "miserabile" diventa qualcosa di protettivo, un grande albero alla cui ombra ci si protegge, ci si nasconde nel suo antico analfabetismo. Esso protegge le nostre origini.

Se nei momenti "formali" della acculturazione si può provare fastidio per la ostinata ottusità o la travolgente voracità con cui le donne "fanno fuori" qualunque insegnamento o norma impartita, nei momenti della "ricreazione", tra canti e festa e spartizione di cibo si abbandona senza remore alla protezione e al nutrimento di qualcuno cui si attribuisce una saggezza antica, un po' salvifica, comunque pacificante. Ora se è vero che questi in parte sono aspetti noti a chiunque pratici un vago sapere antropologico o anche solo "i tempi presenti", e se è vero, come viene fatto notare, che solo l'Occidente in declino ha proiettato viaggiatori in cerca di identità nell'altro culturale, a me pare, ascoltando questi racconti sulla festa e sul cibo, sui corpi che si confrontano improntati di tutte le differenze delle proprie storie, che circolino fatti e avvenimenti diversi. E, pensando a quel poco che trapela, di "loro", delle contadine delle

Ande o delle prostitute del Nicaragua o delle casalinghe factotum delle favelas di Rio, resta da vedere se ciò che compare come "pedagogicamente attivo" nella Educazione Popolare con le donne, ciò che seduce, invoglia. incrina il mutismo e la sordità ottusa che le donne oppongono ai loro nemici - e che nemico è una donna straniera? - non siano modelli di identificazione. aperture di specularità possibili.

Specularità. Anche nelle infinite ambivalenze.

Se infatti non può stupirci l'ambivalenza di donne con storie di ancora più forte espropriazione, che quella della parola e del corpo, per di più poste dal ruolo reale in una posizione di allieve, o ruoli simili. è lo scoppio della *nostra* ambivalenza che dovrebbe sconvolgerci. A questo senso di "protezione ombrosa" segue spesso infatti una insopportabilità violenta, quasi fisica, per il margine di ignoto totale che queste donne mantengono e rappresentano. È una ambivalenza in cui l'aggressività si esprime più come depressione, senso di impotenza di fronte a qualcosa di troppo forte, fallimento. Dal desiderio per l'altra, dall'innamoramento per la sua diversità, dal desiderio di far vivere questa diversità si finisce spesso nel senso di un infinito silenzio. Può darsi che sia solo l'approdo di un sano senso di realtà, in cui l'aspetto violento della pedagogia viene dalle donne restituito come tale e si presenta come insopportabile.

Ma questo andamento andrebbe interrogato di più.

*«La pancia era scomparsa, io mi ero scoperta una madre ansiosa e protettiva nei confronti di quell'ambiente nel quale i bambini venivano considerati molto poco e anche il fatto che morissero soffocati dai vermi era accettato come una cosa fatale e superiore alla quale non sentiva ribellarsi perchè tanto era sempre stato così. E questo l'ho sempre considerato il mio fallimento: non essere riuscita a far diventare il mio ruolo di madre elemento aggregante del mio lavoro. Perché sicuramente era un modello culturale "nicaraguense" che a me non andava bene, ma sul quale non era possibile alcuna mediazione... Quello che dicevo non interessava a nessuno. Mi ascoltavano e guardavano non più come dona Tela ma come la bianca che può fare questi discorsi perché è diversa da loro. E io mi sentivo con le spalle al muro, lo ero stata aiutata durante la mia gravidanza dalla loro tranquillità, dal loro modo semplice di seguire lo sviluppo di questa nuova vita e io non riuscivo a fare niente per far star meglio i loro bambini. La partecipazione agli incontri era sempre buona, il rapporto individuale anche, ma poi ad ognuno le proprie abitudini: il biberon pieno di mosche, l'acqua non bollita... e a me veniva da urlare.*

*Forse avevo avuto troppa fretta, forse ero stata troppo violenta, forse, forse, forse...*

*Comunque io facevo come la tartaruga. Pian piano mi ritiravo. Sotto la mia corazza». (Donatella Bicego)*

Infine vi è un ultimo punto cui vorrei accennare e che riguarda la "documentazione".

C'è una documentazione d'obbligo, che si fa come un "registro di scuola". Ma nasce anche, moltissimo, nei corsi con queste donne, un grande desiderio di raccontare le storie delle persone che si incontrano. E in genere il desiderio di dare voce a quelle "vite oscure", che non avranno altra occasione di uscire dal nulla se non noi.

Questa scrittura emerge come passione dell'animatrice, di chi guarda queste vite, di chi, di fronte ad esse "vite infinitamente oscure, ancora da registrare", come Virginia Woolf per le strade di Londra, sente "la pressione di quel mutismo, l'accumulazione della vita non registrata, di quelle donne agli angoli delle strade con le mani ai fianchi, e gli anelli incastrati nelle loro dita grosse e gonfie... o di quelle venditrici di violette... o quelle ragazze senza meta... Non rimane niente di tutto questo. Poiché tutti i pranzi sono stati serviti; i piatti e le tazze lavati; i bambini sono andati a scuola, poi si sono sparsi per il mondo. Tutto ciò è scomparso. Nessuna biografia, nessuna storia ci può dire una parola su tutto questo" (V. Woolf, *Una stanza tutta per sé*).

Questa *trascrizione* di storia è quasi sempre impossibile, o esce come stonata, leggermente falsa, contro ogni buona intenzione.

Il problema fondamentale di questa scrittura pare riguardare soprattutto la posizione di "vittime" in cui vengono poste inevitabilmente le persone di cui si parla da chi ne parla. Lo scacco assoluto della documentazione realistica è qui ancora più evidente. Ma perché non cercare invece ciò che vi è di comune tra "quelle vite oscure" e il testo, sempre di Gioia, che segue?

*«Ricordo bene il mio disagio di fronte alle persone che mi chiedevano il perché di una scelta tanto inconsueta. Adesso capisco che oltre al coraggio di partire c'è anche quello di restare, di ingoiare una quotidianità dura, non sempre scelta, scegliere di modificarla, attendere con pazienza i frutti di piccoli cambiamenti quotidiani... una pianta che cresce lentamente. A volte non è possibile aspettare, a volte c'è qualche cosa dentro che è già avanti, da un'altra parte, ed il corpo solo rimane fermo, cercando il perché del suo esistere, muoversi, mangiare e ridere.*

*Bene, così ero io, e così il mio corpo anche. I miei occhi solamente seguivano la mente e riuscivano a*

*vedere, al di là del paesaggio reale, l'altro paesaggio, quello ancora più reale perché la mente già l'aveva fatto proprio, seppur confusamente.*

*E se è vero che fame, sete e sonno sono bisogni del corpo, chi ha detto che il desiderio di conoscere merita un secondo posto nella sfera dei bisogni umani? E se anche nessuno si fa carico di ripeterlo continuamente, non è stato provato che l'alienazione del sé dal proprio quotidiano conduce alla pazzia, o a quel senso di vuoto e di immotivato senso del vivere, che molti hanno cercato di raccontare e scrivere?*

*E perché deve essere criticato e criticabile il senso di costrizione fisica e mentale, il bisogno di stimoli, il senso dei limite fisico e territoriale, la sofferenza di chi vorrebbe appartenere al mondo ed in realtà appartiene a malapena a se stesso ed al suo io limitato e sofferto?"*

(Gioia Tosi)

# Attraverso il lavoro e la vita

*di Loretta Mussi*

**R**ipercorrere e raccontare le mie esperienze lavorative ed il mio vissuto in esse è difficile per chi come me, vi è passato attraverso completamente proiettata nella «cosa», nel «lavoro», senza tuttavia quella partecipazione, quasi innamoramento all'esperienza, che, pur nella fusione, rende possibile al soggetto di vedersi, riconoscersi e trarne anche un piacere. Al contrario ricordo soprattutto un senso di grande fatica della quale, solo adesso, riesco a vedere un possibile scioglimento.

Una fatica di carattere ben diverso da quella che si accompagna al lavoro inteso come mezzo per il sostentamento: molto poco marxianamente non ho mai letto e vissuto il mio lavoro come tale. Fin da bambina ho sempre concepito il mio diventare grande, entrare nel mondo degli adulti soprattutto in relazione al lavoro che avrei fatto; e questo lavoro avrebbe dovuto essere innanzitutto utile alla società. Così, sebbene istintivamente mi sentissi attratta dallo studio della filosofia, della fisica e dell'archeologia, quando venne il momento mi iscrissi a medicina. Dopo la laurea, il mio primo lavoro fu in un reparto di terapia intensiva, che accoglieva pazienti tutti ai limiti della vita e della morte, in gran parte traumatizzati.

Gli anni del movimento, il '68, la dura critica alla sanità assistenziale della mutua, la lotta per la Riforma sanitaria avevano rafforzato in me l'esigenza di far coincidere vita e lavoro, per cui scelsi senz'altro di operare nel pubblico e, in quest'ambito, in rianimazione come luogo estremo, che in quanto tale, nella mia idea, poteva sottrarsi, almeno in parte alle contraddizioni, ai condizionamenti e ai limiti del resto della sanità. Queste le motivazioni dette. Certamente accanto alle motivazioni politiche e razionali, altre ve n'erano più legate a fantasie di totalità: la rianimazione come possibile luogo di riunificazione e compendio di un vasto campo di conoscenze nella medicina, come luogo di sfida anche personale alla morte,

infine, come luogo che di per se stesso richiedeva e quindi giustificava un impegno totalizzante. Credo che tali motivazioni mi sostennero per tutto il tempo che vi fu con Marina Rossanda, che era a capo del reparto in cui lavoravo, un forte spirito di adesione, di concentrazione e di volontà per capire i pazienti e la malattia, un forte stimolo all'osservazione attenta. Certamente, Marina mi ha trasmesso il senso e l'importanza di essere dentro le cose ed i fenomeni. Ma sempre, le cose dette e fatte dai maestri solo tardi e dopo si riconoscono. La sua presenza, attenta, era una difesa e una barriera alla presunzione maschile. Quando se ne andò, per seguire le vie della politica, con il progressivo maschilizzarsi della équipe, sono andati prevalendo sempre più il tecnicismo, la parcellizzazione delle operazioni, la separazione del malato, il venir meno della unità dell'intervento e dei diversi processi che attorno e con il malato si svolgevano.

Sempre più sentivo la disarmonia, mentre la vita era assente in primo luogo dalle nostre azioni. Così vicini alle frontiere della vita e della morte, la vita e la morte erano espulse da noi, puro fare meccanico, perdita totale di ogni senso del sacro e del mistero che sottostanno al processo della vita e della morte. Forse anche per questo i risultati erano scarsi e non solo per la scarsità dei mezzi e delle risorse messi a disposizione. Contemporaneamente ero attiva nel consiglio dei delegati di cui pure sentivo i limiti, la parzialità e l'insufficienza di analisi. Scontenta ed insoddisfatta in entrambi i luoghi, desideravo fortemente risalire a monte, per affrontare le cause esterne, visibili ed oggettive delle carenze ed insufficienze che vedevo nel lavoro e nell'organizzazione dell'ospedale. Decisi così di passare ad un lavoro completamente diverso, di tipo organizzativo e gestionale in direzione sanitaria, pensando che fosse possibile risanare e trasformare un ospedale come quello di Niguarda con l'apporto di tutti coloro che vi lavoravano.

Ebbi modo di cogliere ancora di più la riduzione che dell'uomo veniva fatta in un ospedale altamente specialistico e contemporaneamente il limite enorme, rispetto al grande bisogno di salute, di un intervento solo curativo e che non tenesse conto dell'interezza dell'essere umano.

Fino a questo momento il mio essere donna non era stato vissuto come difficoltà o come possibile differenza nel lavoro.

Probabilmente l'aver avuto come «maestre» donne di valore e non omologabili ai modelli maschili aveva tardato l'emergere della contraddizione. Fu nel lavoro di Direzione sanitaria dove i miei interlocutori erano ormai prevalentemente uomini che, sopite le illusioni di poter

realizzare un corpo organico buono e motivato a tutti i livelli, cominciai a sentire la mia estraneità ad un modo di pensare, di discutere, di fare che sentivo altro, privo di autenticità, di passione e tensione, a prescindere dalle diverse collocazioni politiche. A questo contribuì certamente l'esperienza ed il contatto che in quel periodo ebbi, per la prima volta e pur con riserva, con alcune donne e amiche impegnate in un'esperienza di scuola e cooperativa con altre donne.

Ricordo quel periodo come una palude da cui cercai di uscire attraverso il volontariato come igienista nel terremoto della Irpinia.

Anche quell'esperienza mi confermò della insufficienza degli sforzi in campo curativo in assenza di una seria politica di prevenzione primaria. Decisi di cambiare ancora una volta, e non senza difficoltà ed ulteriori sforzi, di risalire ancora a monte, di intervenire là dove la malattia si originava. Non senza difficoltà e dopo ulteriori migrazioni nell'ambito della sanità, approdai al mio lavoro attuale, in un Servizio di Igiene pubblica e tutela ambientale di una Usl del *interland* milanese. Questo peregrinare comportò perdite e difficoltà sul piano economico e della carriera e mi sottopose alla fatica di riprendere continuamente lo studio e l'Università, ma non furono queste le preoccupazioni prevalenti.

Maggiore è stata la fatica di ricostruire un ambito e un corpo di relazioni e, attraverso esso, perseguire un ideale di trasformazione

Attualmente il lavoro che svolgo con i miei collaboratori consiste nel prevenire e risanare ogni forma di inquinamento dell'aria, dell'acqua, degli alimenti e nel contrastare scelte urbanistiche che stanno compromettendo gravemente la integrità del territorio e dell'ambiente e la stessa possibilità di un vivere che sia tale per coloro che vi abitano. In esso si mescolano pratica amministrativa, attività giudiziaria, indagine tecnica ed epidemiologica, attività di mediazione, rapporto e convincimento degli amministratori: vi è una tensione estrema, una sfida, a voler, tramite il lavoro e la propria vita fatta di lavoro, intervenire sulla realtà per trasformarla. Il contatto quotidiano con situazioni, interessi, scelte politiche che in nome di un progresso distorto e di un effimero benessere stanno progressivamente distruggendo l'ambiente naturale e recidendo i legami più profondi che l'uomo ha con la natura, mi sta portando a valutazioni e spinte che si situano a diversi livelli in modo apparentemente inconciliabile.

Da un lato vi è la tensione ad intervenire a livello istituzionale e politico per portare un

profondo cambiamento, dall'altra il senso della estrema insufficienza di una analisi e di una azione tutta esterna, che mira a correggere, a controllare, che non tiene conto della interdipendenza profonda sia dei fenomeni sociali che dei fenomeni naturali, che si gioca tutto sulle mediazioni politiche ed istituzionali tradizionali.

Per quanto il mio lavoro sia tenace e radicale, presenta tutti i limiti della tecnica e tecnologia ufficiali, dei programmi di risanamento settoriali e puramente tecnologici delle azioni programmate dall'esterno, che non nascono come esigenza interiore dell'uomo. Come Einstein diceva a proposito della scienza, «Lo sforzo quotidiano non viene da un'intenzione precisa o da un programma, ma direttamente dal cuore». C'è bisogno di interventi non puramente razionali e tecnologici, ma di una vera comprensione dei profondi legami che uniscono l'uomo agli altri esser animati e inanimati, della interdipendenza che lega tutti gli esseri, quindi di un profondo rispetto per l'altro e per tutto ciò che ci circonda.

In questa riflessione, per quanto senta più vicine e attente le donne, esse stesse da sempre coinvolte nel processo di assoggettamento che l'uomo esercita rispetto alla natura, tuttavia trovo motivi e forme reali di un diverso modo di essere, nella più pura religiosità orientale e anche in alcune espressioni cristiane.

Nella educazione Zen ad esempio, dalla pratica e dall'esercizio costante di una completa e pura compenetrazione tra il soggetto che compie l'azione e l'azione stessa, nasce una capacità di attenzione/compassione/compenetrazione per tutti gli esseri che si traduce in vero rispetto per la natura e autentico legame con l'altro.

Penso alla McClintock, che riferendosi alla sua ricerca sui cromosomi esclamava: «Mi accorsi che più lavoravo con loro, più essi mi apparivano grandi, e quando veramente ero con loro, non ero più qualcosa di esterno che li osservava, ma ero lì con loro. Ero io stessa parte del sistema. Ero proprio lì con loro, e tutto mi appariva grande. Ero persino capace di vedere le parti interne dei cromosomi, sì, tutto era là.

Restai sorpresa io stessa, perché davvero mi sentivo come se fossi là in mezzo e mi trovassi tra amici». Non credo che questo tipo di approccio, questo modo di essere possa essere proprio solo dello scienziato e della conoscenza intuitiva.

Penso che esso debba essere alla base ed improntare il lavoro del tecnico e dell'ambientalista,

ogni lavoro, ogni azione.

Ritrovare l'unità e l'essenza della natura, superare il frazionamento della scienza e della tecnica, che continuamente ci restituiscono una realtà fatta a pezzi è essenziale credo se si vuole ridare vita ai nostri lavori, ai nostri interventi, alla stessa politica. Tutto ciò accanto e attraverso la dura consapevolezza che comunque il lavoro nello stato di cose presenti è ancora in gran parte e continuerà ad esserlo, alienazione, merce di scambio. In questo senso si tratta di integrare, aggiungere un di più all'analisi marxista.

Tornando alla mia esperienza, la difficoltà ad introdurre e praticare questo tipo di valenze e di significati nel lavoro, è motivo di sofferenza e di fatica. Da una parte vi è la chiara consapevolezza della assoluta insufficienza di un lavoro intorno all'ambiente e alla salute che non si richiami appunto alla sintonia con l'organismo e la natura, dall'altra vi è il muro e la rigidità di un assetto istituzionale, tecnico e politico assolutamente impermeabile ad essere penetrato e messo in discussione da una cultura e da modalità opposte e che possono essere dirompenti per equilibri di potere ed interessi che sulla frantumazione della realtà e sulla separazione degli esseri si sostengono.

Al di fuori del lavoro, nella pratica del Tai chi chuan, dello Zen, nelle relazioni, provo e verifico continuamente un modo di essere unitario dentro di me, con gli altri, con le cose, nell'azione. Mi costa fatica, perché la razionalità occidentale, e l'abitudine a discriminare prima di essere dentro, ci ha penetrati dall'infanzia, ciononostante mi dà anche gioia.

Nel lavoro questa pratica è quasi impossibile, anche se tracce restano. Ogni volta è come passare ad un mondo completamente estraneo.

Ma rileggendo la McClintock, e pur essendo estremamente più difficile applicare alla tecnica e al lavoro istituzionale la pratica della conoscenza intuitiva ed immediata, della comprensione istantanea. dell'essere dentro le cose, dell'essere «in sintonia con l'organismo», mi convinco sempre di più che anche questa strada, per quanto lunga, debba essere percorsa.

Finora ho visto e riconosciuto questo modo di conoscere, di essere e praticare la realtà, questa capacità di rinnovarsi continuamente e di non fissarsi su categorie, in alcuni poeti, scrittori, scienziati, nei mistici, nella conoscenza orientale, soprattutto buddhista. Ma credo che in generale, possa essere compreso e fatto proprio delle donne, per quanto la conoscenza delle

donne sia anch'essa impregnata della razionalità occidentale e maschile anche quando vuole sottolineare la propria diversità. Credo che comunque le barriere e le resistenze siano meno forti, forse perché istintivamente siamo attratte dal desiderio di fusione ed unione. Su questo ci sarebbe molto da discutere ma non credo che l'esito debba essere necessariamente la perdita di sé nella fusione.

# Il padre del vizio

*di Paola Redaelli*

**S**olo nell'inverno del 1969 mi sembra di aver sentito parlare sul serio e per la prima volta di lavoro. Era il filosofo Enzo Paci a farlo, in una gremiissima aula dell'Università Statale di Milano. Per esser precisa, parlava di divisione del lavoro in fabbrica. Non sapevo esattamente chi fosse, ma soltanto che fino all'anno prima aveva tenuto corsi su Husserl. Anche oggi, come allora, non so quasi niente di Husserl; Enzo Paci invece fu il primo e l'ultimo insegnante della mia vita che amai, e venerai, silenziosamente e incondizionamente. Presi a seguirlo, con un gruppetto di altri studenti, anche nel pomeriggio, alla ricerca di uno spazio libero dove sedersi e continuare ad ascoltarlo. Per lui preparai una lunga relazione sul cottimo alla Pirelli, che lessi durante uno di quei seminari itineranti, in un'auletta di cui lui era riuscito a trovare le chiavi. Il discorso intanto si ampliava, prendeva svariate direzioni. I miei compagni relazionavano su Weber e su Marx: troppe cose che io non conoscevo. Persi il filo, ma mi rimase a lungo lo sbalordimento che si potesse e si dovesse discutere tanto - e in un'aula universitaria per giunta - dell'attività che gli uomini fanno per guadagnare. A giudicare dalla fatica che il produrre le riflessioni che ora sto scrivendo mi è costata, devo pensare che le ragioni dello sbalordimento di allora sono state ben sepolte dentro di me per decenni. Direi anzi che nemmeno di riflessioni si possa parlare. Questo è piuttosto un render conto dello scavo che ho dovuto fare per disseppellirle - quelle ragioni - e, per di più, senza riuscire neanche una volta a metterle in connessione, ad illuminarle con ciò che lo studio e la pratica politica di anni mi hanno insegnato sul lavoro degli altri e delle altre. Quando arrivai all'università, avevo idee molto approssimative e confuse sul lavoro, sostanzialmente immutate rispetto a quelle che da piccola mi ero fatta. Venivo da una famiglia di industriali: mio padre, i miei nonni, i miei zii, tutti grandi lavoratori. Stavano fuori casa molto più di otto ore, avevano poche vacanze, non sapevo esattamente cosa facessero. Del loro lavoro, in casa, non veniva detto nulla. Si diceva invece che bisogna lavorare, che «a lavorare non ci si diverte», e anche

che i soldi non si devono sperperare, anzi che «bisogna smettere di spendere soldi».

Mio padre non si lamentava mai di essere stanco. L'unica che avevo sentito parlare molto spesso di stanchezza era mia madre.

Sapevo che mio padre «faceva» velluti con mio nonno; l'altro mio nonno ponti e locomotive, un mio zio catene per auto, un altro caldaie, un terzo cartucce e così via. Tuttavia, siccome mi sembrava di aver capito che, malgrado si dicesse così, non erano proprio loro in prima persona a fare quelle cose, mi sembrava legittimo che mia madre, pur non andando a lavorare, dicesse di lavorare molto. A noi mia madre diceva: «Fa' qualcosa!». Oppure: «Non stare lì a far niente». Tra le poche certezze con cui ero andata all'università, c'era anche quella che prima o poi avrei dovuto anch'io non solo mettermi a «fare qualcosa» sul serio, ma anche guadagnare qualcosa, visto che ero adulta e dovevo smettere di spendere i soldi di mio padre. Feci qualcosa, anzi varie cose, già dall'anno successivo, per molti anni. Un bel giorno mi sentii molto stanca, quasi al limite delle forze. Ero stanca di continuare a cambiare attività, vuoi per inseguire quelli che in un certo momento mi parevano i miei -sempre nuovi- interessi, vuoi perché costretta dalla necessità brutale di guadagnare di più. Ero stanca di non sapermi affezionare, passato il primo entusiasmo, a un lavoro e, nello stesso tempo, di sapere che è necessario provare, ma soprattutto mostrare, affezione; stanca di lavorare anche di notte quando avevo lavoro e di passare molto tempo senza lavorare mentre ne cercavo un altro; stanca di non avere alcuna aspirazione lavorativa e alcun amore per la professionalità e anche di non riuscire a guadagnare abbastanza. Avevo sempre pensato che i consumi fossero - quasi sempre - comprimibili senza grande sforzo e pressoché indefinitamente, ma mi accorsi improvvisamente di desiderare balocchi e profumi, libri e vestiti. Desideravo, soprattutto, tornare ad oziare, al meraviglioso ozio pomeridiano della mia infanzia, tanto più meraviglioso quanto grande mi era sembrato il fastidio di andare a scuola e dimostrarmi una buona scolara. In ricordo di quell'ozio, decisi di fare l'insegnante.

Sgobbai per due anni, lavorando e studiando per concludere la ricerca con cui avrei dovuto laurearmi un decennio prima; continuai a sgobbare perché non potevo certo affidare la mia sopravvivenza all'imprevedibilità con cui i presidi elargiscono le supplenze; sgobbai ancora per il ripasso generale dei concorsi (due, perché non si sa mai) e finalmente ebbi il mio posto di ruolo e, insieme, uno stipendio fisso, un calendario di lavoro deciso da altri e scandito dal rassicurante succedersi delle stagioni, la sicurezza impagabile di alcuni pomeriggi liberi. Nella

scuola media superiore, nessuno mi obbliga ad esprimere interesse per il mio lavoro e neppure a gareggiare con altri, tanto meno per le mie competenze didattiche o pedagogiche - l'odiatissima didattica e l'altrettanto odiata pedagogia che pur dovrebbero costituire il perno degli interessi dell'insegnante meritevole. Mi pacifico con raramente insorgenti sensi di colpa considerando che alla base di qualsiasi insegnamento efficace sta la capacità e la possibilità dell'insegnante di identificarsi in qualche modo con i suoi allievi. E io, come i miei ragazzi, apprezzo incommensurabilmente l'ozio. Come loro sono felice quando suona il campanello dell'ultima ora e in un baleno mi si prospetta il fascino ambiguo di un pomeriggio vuoto - che pure, spesso, per me come per loro, vuoto non sarà, o non dovrebbe essere.

Sono ben consapevole che la possibilità dell'ozio e l'ozio stesso di cui volevo godere quando decisi di fare l'insegnante non sono uguali a quelli di cui la maggior parte di loro gioisce. Soprattutto perché l'ozio a me caro è quello della mia infanzia, non già quello della mia adolescenza o della mia prima giovinezza.

L'ozio, l'unico aspetto che mi pare dorato di quell'età, era soprattutto sentire il mio corpo che si abbandonava sul letto nel primo pomeriggio e poi a poco a poco, lentamente, si riscaldava, si appallottolava e si disponeva ad aderire come plastilina modellata da mani esperte a ciò che la mente, sollecitata dal racconto che leggevo, creava. Era anche non fare, non dover giocare o far giocare i fratelli, non avere responsabilità, passeggiare indolentemente per strade interiori e incontrare le idee e i pensieri, per inseguirne qualcuno particolarmente seducente e stargli accanto fraternamente fin dove liberamente si spingeva. Era stare in buona compagnia, chiacchierando ed ascoltando, e infine era scrivere: piccolissimi movimenti della mano su una carta qualsiasi che potevo compiere anche da sdraiata, accompagnando con la mano il disporsi delle parole. Fu quasi all'improvviso che, all'inizio dell'adolescenza, quell'ozio delizioso assunse il volto sinistro della passività e dell'impotenza e il dover fare mi si appoggiò sulla spalla. A volte mi pesava talmente addosso che ne venivo paralizzata. Superato lo spavento, mi mettevo a fare una cosa qualunque e sempre con maggior fatica proprio le cose che un osservatore esterno avrebbe detto dovessero piacermi di più. Come tante volte avevo sentito ripetere, l'ozio divenne effettivamente per me il padre del vizio. Il vizio si installò nel mio corpo sotto forma di ansia dolorosa e di angoscia, di sentimento di frattura tra questo e il mondo, di difficoltà feroce a forgiarmi e a prendere in mano consapevolmente uno strumento qualsiasi - materiale o concettuale - che al mondo mi collegasse.

Niente mi era - e mi è - più estraneo del lavoro come libera attività di trasformazione della natura e della realtà attraverso la quale ci si procura *anche* da vivere. Non sopporto, e non solo per motivi ideologici, quello o quelli che dichiarano di «realizzarsi» nel lavoro con cui si procurano soldi.

Una parte di me ha automatizzato alcune funzioni 'attive' e le compie, qualche volta, se spensierata, anche divertendosi; un'altra parte di me - quella che ha tenacemente voluto ricreare i pomeriggi della sua infanzia - ancor oggi si interroga su come sia possibile convincere una volta per tutte, la vecchia bambina, acciambellata sul letto e in fuga da ogni «dover fare», a trasformare quello che ora le sembra - diversamente da un tempo - un operoso ozio, in strumento di trasformazione della realtà e di rapporto con gli altri.

# La progettualità semplificata

di Ida Vece

*Con l'articolo di Ida Vece - di «Nosside», Centro studi ricerche e documentazione donne presso l'Università della Calabria - riprendiamo una discussione già avviata in questa stessa rubrica, in «Lapis» n. 5, giugno 1989.*

**L**a memoria delle sensazioni di piacere e dispiacere in rapporto al proprio corpo e alle relazioni umane è una delle tracce più importanti che permettono di riaggiustare continuamente la relazione tra sé e il mondo. Un riaggiustamento che procedendo con difficoltà, interruzioni e imprevisti, non frantuma né oppone parti di sé, anzi accoglie l'interesse del «molteplice dell'esser donna» che quel «partire da sé» ci ha svelato.

Un percorso, questo, che le donne in 'movimento' si sono più volte proposto e che oggi richiama vecchie e nuove questioni e pone interrogativi quali: La progettualità delle donne può oggi formularsi ancora come legittimazione di una identità che si esprime nella denuncia della separazione tra personale e politico? «Il personale è politico» è oggi un progetto scartato, abbandonato, rimosso dalle donne?

Come immagine non concretizzata «il personale è politico» crea sempre nuovi spazi per presentificarsi, si sposta continuamente occupando terreni e relazioni che sembrano nell'apparenza non contenerla. Tale spostamento spesso si attua sulla base di dimenticanze o cancellazioni di una progettualità intricata e complessa che non scarta la sofferenza che la scelta stessa a volte produce. Una sofferenza messa in conto, per chi avvicinandosi a se stessa, come dice Lea Melandri, individua possibilità e desideri che si allontanano da polarismi aprioristicamente proposti dal senso comune. La sofferenza della rivolta prende su di sé i costi oltre che le vittorie, mette in conto la guerra e i disagi della guerra. Una progettualità che, per non produrre scarti e perdite nel percorso, rimuove la sofferenza, può, nel frattempo, produrre

la perdita di sé. La possibilità, ancora, di esperire la sofferenza come rivelatore di un disagio sociale, oltre che personale può forse servire a non smarrire il nesso tra sentimento e libertà.

Pensieri personali? Pensieri del mio privato? O pensieri politici? Non riesco a separare le due cose, non riesco nella esperienza che hanno prodotto questi pensieri e questa scrittura a separare il personale dal politico. Ho imparato a conoscere me stessa forse proprio attraverso una voglia di riappacificazione tra il sentimento e la ragione. Il disagio più profondo che giunge dalla mia memoria e che è inciso nel mio corpo, è l'incapacità di comunicare le mie sensazioni.

La parola e le sensazioni, l'ordine del discorso e i sentimenti hanno chiesto da allora in me una riconciliazione, da cui oggi ancora prende forma il gesto del mio stare al mondo. Un gesto che indica possibilità di esserci nel mondo non per solo caso o per solo contratto ma per scelta. Questi continui confronti tra il proprio modo di essere e il modo di «esserci nel mondo», mi inducono a riflettere sui progetti e le progettualità del movimento delle donne di cui mi sento parte. Lamia riflessione si vuole soffermare su un particolare passaggio avvenuto nella politica delle donne sul quale, a mio parere, si innescano, in aggiunta a tutto ciò che ieri già risultava difficile nelle relazioni tra donne, nuove modalità di comportamento, nuovi «poteri» e nuove «subalternità».

Il passaggio di cui parlo è quello tra la «marginalità femminile», vissuta negli anni passati come scelta e riconferma di un separatismo dalle istituzioni, e la più attuale disponibilità/capacità ad attraversare ruoli ed istituzioni. Questo passaggio che esprimeva ed esprime una possibilità di concretizzare l'«utopia femminile» non maturò da confronti collettivi, ma fu l'elaborazione individuale del passato sulla quale molte di noi si ritrovano per formulare nuovi progetti. Oggi sui risultati a cui ha condotto questo passaggio non si fa parola, ma segni di contraddizioni nelle relazioni tra donne mettono a nudo dimenticanze e affiliazioni che nel frattempo spiegano molte delle «cose da non dire» per mostrare invece solo alternative di «percorsi». Ma quali sono, mi chiedo, i segni di queste dimenticanze? Forse, il non riuscire a tenere insieme le esperienze soggettive e collettive che attraversano la sfera privata e quella pubblica, forse non riuscire a cogliere, la loro specificità e la loro complessità? Forse la semplificazione nella separazione dei campi, quello privato da quello pubblico, forse la confusione. Ciò che vado affermando mi induce, da una parte, a dubitare che ci sia una elaborazione di quel «personale è politico», dall'altra invece, guardando al rapporto tra

identità femminile e politica, mi stimola a leggere con problematicità la questione.

E tra i dubbi, le curiosità e le difficoltà, mi sembra di intravedere, nella politica, delle donne, un passaggio da una forma rivendicazionista, voce di un soggetto «debole» che richiede continuamente all'altro, ad una forma di politica progettuale, voce di un soggetto «forte» che attiva e opera da sé i cambiamenti. Un passaggio senz'altro importante per un soggetto, che, a partire da sé, vuole cambiare il mondo e superare l'atteggiamento del «piangersi addosso» e/o il bisogno difensivo di muoversi in campi omogenei.

La possibilità di confrontarsi con territori diversi attesta il crearsi di una identità femminile più definita oltre che più forte, rispetto al passato. La «progettualità» ma soprattutto la capacità di frequentare campi eterogenei sembrano essere gli strumenti che il movimento delle donne adopera per creare momenti di aggregazione. Lo spazio lo si trova nei numerosi centri delle donne fondati in tutta Italia. Sono queste di cui sto parlando le scelte che molte di noi hanno maturato attraverso rapporti, soggettivi e collettivi, spesso segnati dalla sofferenza proprio per le difficoltà che tali scelte hanno incontrato via via per affermarsi. Segni di imprevedibilità e di scarti nel fare delle donne, segni di «tensione etica» nel rapporto individuo-collettivo nel conflitto politico, renderebbero visibile il divenire di quella progettualità che accompagna di solito la voglia di modificare il mondo. Di tutt'altra natura a me sembrano, invece, quei «fatti» finalizzati, oggi, a dare spazio ad un «potere femminile», a legittimare ruoli funzionali a tale potere ed a istituzionalizzare, cioè, attraverso la rimozione degli affetti e delle relazioni profonde, un narcisismo femminile tout-court.

Non soffermarsi con attenzione sulla relazione tra il proprio modo di essere e il modo di esserci nel mondo, insieme alla dimenticanza della storia collettiva, è forse uno degli elementi da cui originano tali distorsioni. E oggi le relazioni tra donne sono attraversate da tali distorsioni e nel privato e nel pubblico. Ma allora, mi chiedo, quali sono i ruoli e i rapporti ove agiscono i meccanismi che riportano nella «confusione» le relazioni tra donne?

Che impediscono il confronto e il riconoscimento diretto tra donne per dare spazio a modalità rese forti da legittimazioni burocratiche di ruoli che prendono in prestito regole e metodi meramente utilitaristici? Mi voglio qui riferire a rapporti e luoghi che ho 'frequentato' e ancora frequento nella realtà calabrese in cui io vivo, ma che sono per alcuni aspetti non identificabili solo come realtà locali perché riflettono indirizzi generali e nazionali che originano poi, in queste realtà, contraddizioni che se pur diversificate confermano quegli

indirizzi generali da me non condivisi. Vorrei precisare che i luoghi presi in considerazione sono luoghi che hanno a che fare tutti con la produzione intellettuale femminile e che i rapporti presi in considerazione sono rapporti tra donne. Parlo dunque di università, di centri donna, di corsi per le pari opportunità, di rapporti tra donne e istituzioni, di rapporti tra istituzioni e donne, di rapporti tra donne e donne. Le donne di cui parlo non sono solo calabresi e i luoghi e le istituzioni di cui parlo non sono solo quelli calabresi. La mia presenza nei vari convegni nazionali, le comunicazioni orali e scritte su cui ho riflettuto hanno, per così dire, funzionato da collante tra le esperienze che quotidianamente vivo in Calabria e quella che ho vissuto e ho colto nelle diverse realtà nazionali. Ciò che per me è importante mettere in risalto è che i rapporti tra donne oggi non sono tanto condizionati dai luoghi istituzionali in cui si giocano; questo avviene da così tanto tempo che ormai abbiamo imparato a riconoscere ciò che dell'istituzione, fuori di noi, ci può nuocere.

Io credo invece che sia importante restituire alla trasparenza il come e il quanto le donne giocano nei rapporti con le altre donne fuori e dentro le istituzioni il proprio essere istituzione e ruolo e il come e il quanto invece esse giocano la propria persona.

Ciò significa forse che occorre rielaborare «quel passaggio», di cui parlavo prima, anche collettivamente, alla luce dei risultati che oggi sembrano almeno in parte aver perduto la traccia di quella progettualità femminile che esprimeva, tra l'altro, una ri valorizzazione del pubblico a partire dal quotidiano delle donne. Attraversare ruoli e istituzioni voleva infatti significare operare modificazioni che rendessero tali ruoli e tali istituzioni espressione di relazioni con le persone e il mondo che non fossero quelle di sempre. Ruoli che erano strumento di relazioni di potere e istituzioni che avevano funzioni statali prestabilite, avrebbero potuto essere modificati mettendo in crisi il «potere personale» che il ruolo ci consegnava, e, insieme, il potere dell'istituzione che in nome nostro si esercitava. Al di là delle difficoltà insite in questo complesso progetto, io penso ci sia stata da allora ad oggi una specie di alternanza che a volte ci ha fatto dimenticare la rielaborazione di quel «potere personale», a volte ci ha fatto dimenticare la rielaborazione di tecniche di intervento sociale. Il tutto in nome di appartenenze istituzionali e di ruoli gestiti di volta in volta come espressione di un «dover essere» che svelava, nella giustificazione, la perdita della traccia progettuale.

Ciò non vuole essere unicamente un bilancio negativo di tutte le relazioni tra donne, che io stessa vado ricercando, o di tutte le acquisizioni femminili, perché diverse sono le realtà in cui

invece si può godere della crescita che, pur tra le difficoltà dette, è avvenuta in questo ultimo decennio. Ma credo sia utile soffermarsi di tanto in tanto anche sui fallimenti oltre che sulle vittorie. Né la riduzione dei sentimenti, né la riduzione del tempo possono giovarci, insieme forse possono instaurare una sorta di «ideologia del quotidiano» che prende forma proprio dalla rimozione di parti di storia individuale e collettiva. L'ideologia del quotidiano che si erge a modello di comportamento, proponendosi come intercambiabile e uguale per tutti, riduce le esperienze all'immediato, e il tempo al solo presente.

Ma come sostiene Gabriella Paolucci «la costruzione di una progettualità fortemente curvata sul presente sembra non essere sufficiente per dotare l'agire politico degli strumenti per intervenire ed incidere, sul farsi processuale del progetto». (1)

L'altra questione su cui voglio soffermarmi, e che è collegata alla possibilità di cambiamento di quei luoghi e quelle relazioni a cui mi sono riferita, è se le donne oggi abbiano potuto dare segni di quella «cultura nuova» che tanto ha criticato la «cultura falsamente universale».

Anche qui le risposte possibili sono due, una che tende a mettere in risalto la validità dei prodotti culturali, che gli studi e le riflessioni delle donne hanno messo in campo. L'altra invece tende a soffermarsi sull'osservazione di quel «potere dell'intellettualità femminile» che appare a dire il vero molto simile a quello istituzionale da cui il movimento delle donne, si voleva in qualche modo distanziare per dare voce a quel «sapere» che scaturisce oltre che dallo studio e dalla riflessione anche dall'elaborazione del quotidiano. (2) Un potere intellettuale, tutto riposto nella competizione, nelle costruite competenze e appartenenze, nelle guerre di alleanze e di confine, che fanno come eliminare le alterità per affermare propri privilegi e propri poteri di territori. Tutto è taciuto o quasi, per paura che riaffiorino dalla memoria esperienze non del tutto concluse o forse, e questo è ciò che più è grave, per alcune solo costruite nella mente. Quello che più mi sconcerta è notare che spesso molte di coloro che affermano di voler «vivere la differenza» opponendosi fortemente al pensiero della differenza mettono nella realtà in atto quei meccanismi selettivi che descrivevo prima e spesso esplicano un «protagonismo femminile» che veramente non ha nulla da invidiare a quella «celebrazione della genealogia femminile» che caratterizza il «pensiero della differenza sessuale». Entrambi gli schieramenti, infatti, usano logiche separative che da una parte rendono difficoltose la riconciliazione tra l'individuo e il collettivo, dall'altra rendono difficile la vivibilità delle differenze individuali. Ulteriori schieramenti per l'una o l'altra posizione non solo sarebbero

sterili ripetizioni ma non rispetterebbero l'espressione di realtà diverse che, pur essendo toccate da problematiche comuni, hanno comunque modalità e percorsi differenti. Lo specchio poco emulativo di queste mie riflessioni è uno specchio che invoglia a non riconoscersi nell'immagine proposta, pur riconoscendosi, e, ancora, a non accettare il disagio che tale ambiguità provoca.

Ma una nuova rimozione si collocherebbe in quella tendenza al «relativismo etico» (3) che oggi da più parti si va affermando nel sociale. Una tendenza che adopera nelle relazioni umane modalità che forse fanno troppo uso dell'appropriazione e dell'auto-riconoscimento per legittimare l'individuo, operando nel frattempo una cancellazione delle regole di relazione. Mi piace ricordare come l'«etica della relazione» sia un'esperienza interiore che è segnata dall'esperienza della libertà dell'altro come non lesiva della propria libertà. Questa esperienza è la prima delle esperienze sociali che ci avverte che non siamo mai completamente soli. La dimensione della solitudine dell'io, necessaria per preservare l'unicità della propria esperienza, non può essere allora solo veicolo dell'affermazione dell'io, forse dovrebbe poter sviluppare maggiori capacità di relazione con gli altri/altre.

Il «partire da sé» che ha caratterizzato la crescita del movimento delle donne, che ha significato partire dalle proprie sensazioni e dalle proprie emozioni più profonde per trovare una significazione nel sociale, non può essere cancellato ma oggi va anzi riconfermato. Esso rappresenta quella ricerca continua di sé, della propria individualità, che nella storia del movimento delle donne ha voluto dire possibilità di confronto reale delle donne, ha voluto dire possibilità di confronto reale tra il proprio modo di essere, il modo di essere dell'altro e il modo di esserci nel mondo. Allo stesso modo l'esperienza collettiva che anima ed ha animato molte delle individuazioni soggettive non può opportunisticamente essere usata senza farla entrare nel gioco delle parti. Ma la distorsione di quel «partire da sé», va intanto progettando esistenze femminili tutte investite nel pubblico e si accompagna all'antica separazione tra pubblico e privato. Una separazione che illumina le grandezze del pubblico per nascondere le miserie del privato, che apporta tra queste anche difficoltà di relazioni tra donne. Difficoltà che evidenziano una particolare incapacità di riappacificazione tra l'individuale e il collettivo delle donne. Quel «partire da sé» che nell'impatto con la complessità sociale diventa una mera affermazione dell'io svela così una tendenza alla semplificazione e alla riduzione della progettualità femminile, che perdendo la caratteristica di procedere come «continuo divenire» sottrae alle donne utili tracce per inventare modalità e possibilità nuove di essere nel mondo.

## Note

- (1) Gabriella Paolucci, *Progettare al presente*, in «Memoria» n. 19-20 (1-2 1987), ed. Rosenberg & Sellier.
- (2) Simonetta Piccone Stella, "Femminismo e sociologia della famiglia", in *Lessico politico delle donne*, ed. Gulliver 1979.
- (3) Franco Marcoaldi, *Abbasso l'io* in «La Repubblica», 8 settembre 1989.

# Nora Joyce: una donna di parole

di Franca Pistilli

**I**l lavoro che Brenda Maddox dedica a Nora Joyce (B. Maddox, *Nora*, Mondadori 1989) sembra nascere dal desiderio di scavare in quella zona d'ombra che si crea intorno a una forte luce: su Joyce, sulla sua opera e sui rapporti tra questa e la sua vita privata si è scritto e si scrive moltissimo. Lui stesso, attraverso una copiosa corrispondenza con parenti e amici, ha facilitato il lavoro degli studiosi. La dimensione di Nora invece non è quella letteraria della testimonianza di sé attraverso lettere, diari, racconti o interviste; da questo punto di vista non esiste senza Joyce e la sua vita ha a mala pena i requisiti per essere rielaborata in una biografia.

La Maddox procede con la cura di un'investigatrice: ricostruisce ogni dettaglio, ogni spostamento della vita di Joyce perché questo quasi sempre significa che anche Nora è lì. Scopre che, parlando di lui, molti finiscono col parlare anche di lei; la sua figura prende corpo nelle pagine pur senza quasi mai riuscire a tenere la scena da sola, mentre Joyce le sta davanti, dietro, intorno, continuamente.

Nora Barnacle era nata a Galway in Irlanda nel 1884. La sua storia, prima dell'incontro con Joyce, non è dissimile da molte altre a quei tempi: molti fratelli e sorelle, un padre alcolizzato, una madre energica ma distante, l'infanzia passata con la nonna, qualche anno di collegio dalle suore e poi finalmente la fuga a Dublino, cameriera in un hotel. E il 1904, James Joyce è un giovane intellettuale con pochi soldi, nessun lavoro preciso, ma con le idee chiarissime sul suo destino. L'incontro con Nora è per tutti e due la fine della solitudine. Si scambiano biglietti: lui le chiede di farlo e lei lo accontenta; scrive senza punteggiatura, di fretta, mescolando le dichiarazioni d'amore ai cenni sulla sua giornata lavorativa; le sue lettere hanno il ritmo del parlato. Molti anni dopo alcuni studiosi riconosceranno nello stile della signora Joyce una fonte di ispirazione per il marito. Quando si incontrano camminano a lungo parlando e ridendo

molto; lei è allegra, ironica, vitale, sessualmente intraprendente. Infine la decisione di partire: Nora prega Joyce di portarla in Europa, lui tergiversa, le spiega che non la sposerà mai, però alla fine acconsente. E l'inizio di un lungo viaggio: Pola, Trieste, Roma, Zurigo, Parigi, di nuovo Zurigo. La nascita dei figli. Giorgio e Lucia, le difficoltà economiche, la solitudine e l'isolamento linguistico pesano soprattutto su Nora sgretolandone i sogni da proletaria. Non c'è una bella casetta e un marito assennato, la realtà del suo destino ha lo stesso preoccupante aspetto di quello delle donne di Galway lasciate indietro. Nora però non ha la vocazione della vittima, a differenza del suo compagno, e, più che piagnucolare, strilla, si dà da fare come lavandaia (in questa veste entra in rapporto con la signora Svevo, mentre i mariti parlano d'arte) ma non rinuncia ai capelli, ai vestiti alla moda e alle cene al ristorante. La separazione, dovuta al viaggio di Joyce in Irlanda nel 1909 fornisce l'occasione per lo scambio di lettere erotiche già pubblicate in anni recenti; di quelle di Nora non resta traccia se non per riflesso in quelle di lui. Nora, popolana amorale e cattolica, scrive di amplessi, escrementi e amore come una madre che gioca col suo bambino. Ma è difficile sfuggire all'impressione che questo misto di erotismo, gioco e pornografica comicità non l'abbiano profondamente divertita.

Nel 1919 i Joyce si trasferiscono a Parigi. dove frequentano Pound, Yates, Hemingway, Sylvia Beach e tanti altri. Nora è sempre accanto al marito, silenziosa e forse appena un po' intimorita; in famiglia e con gli amici irlandesi ritrova però la sua allegria e il gusto della chiacchiera.

La fama dello scrittore cresce con la pubblicazione di *Ulisse* nel '22 e così pure la curiosità di cui è oggetto Nora; la sua normalità fu sempre una fonte di stupore, se non di scandalo, per l'ambiente letterario. In fondo sembrava che non ci fosse niente di veramente eccezionale in lei. Eppure la sua presenza percorre prepotentemente tutta l'opera di Joyce: i suoi pensieri, la sua parlata, le sue storie finiscono nelle pagine di *Gente di Dublino*, *Esuli*, *Ulisse*, *Finnegans Wake*.

Nora è per certi aspetti, almeno secondo gli stereotipi, assolutamente anti-letteraria: non è una bellissima diafana, nevrotica creatura; non è neanche una mansueta, diligente segretaria innamorata dell'arte e del genio con cui vive; non ha neppure la «crudeltà» che tanto sembra ispirare i poeti di tutti i tempi o la forza eversiva e ribelle delle eroine di inizio secolo. E piuttosto una donna irlandese con tutti i pregiudizi e i pregi della sua cultura di appartenenza. L'autrice dedica una grande attenzione al rapporto che corre tra l'opera dello scrittore e il modello che Nora costituisce. Già in *Gente di Dublino* la storia raccontata da Gretta, del giovane che muore per amor suo ne *I morti*, appartiene alla adolescenza di Nora. In tutto ciò che Joyce

ha scritto dopo averla incontrata, lei è presente. Ma se il rapporto modella artista è in fondo ovvio e comune a molti romanzieri, in questo caso sembra essere determinante per l'opera stessa.

Per raccontare una donna così senza ridurla a un'immagine di proletaria sanguigna e istintiva o di comparsa immobile e priva di spessore, anche le regole della scrittura devono essere sovvertite. E ozioso chiedersi se Joyce avrebbe scritto ciò che ha scritto anche senza Nora; sicuramente però la rottura con la tradizione operata nei suoi libri ha consentito anche di parlare o di far parlare Nora con tutta la ricchezza di cui era capace.

Valga per tutti l'esempio celeberrimo di Molly Bloom a cui la Maddox dedica un intero capitolo indicando, con la consueta precisione, analogie e differenze tra Nora e il personaggio inventato. Molly non è specularmente Nora e proprio quest'ultima solleverà una prima obiezione in proposito: a chi le chiedeva se lei era Molly rispondeva: «No, lei è molto più grassa». Ma l'universo femminile entro cui si muove il monologo è quello di Nora e delle donne come lei: «La contraddizione nel personaggio di Molly, che afferma la vita, ma dipende dal maschio, era presente anche in Nora. Come era possibile che una donna forte fosse così passiva? La risposta sta nel carattere delle donne di Galway e di tutte le donne del mondo legate alla tradizione: usano la loro forza per sopportare il proprio destino, non per plasmarlo.

Tuttavia la loro visione della vita è nel migliore dei casi comica, come quella di Joyce, non tragica». Nora da parte sua concluderà dicendo ironicamente a Beckett: «Quell'uomo non capisce niente delle donne».

Se lui si racconta in sfoghi con gli amici, in lettere dettagliate e vivaci, oltre che nella sua opera, lei scrive svogliatamente ai parenti lontani e poi straccia; restano delle sue parole, perché Nora «parlava, parlava», solo pochi frammenti. «Un uomo di lettere», dice la Maddox giocando sul doppio senso; una donna di parole. Sventata Nora, che non si preoccupa dell'eternità! Ma dei suoi discorsi, pronunciati con voce profonda e calda, restano le punte, le battute ironiche: «Jim, non ho letto nessuno dei tuoi libri, ma dovrò farlo, visto che si vendono così bene» dice alla festa per la pubblicazione di *Finnegans Wake*. Pare che nessuno dei presenti ridesse; la Maddox sostiene che «tutti sentivano il peso degli anni della fame, della miseria e delle malattie che i Joyce avevano vissuto insieme». Mi sembra più probabile che, ancora una volta, Nora uscisse troppo dagli schemi della raffinata Parigi letteraria, rivelando con una battuta la propria diversità.

Brenda Maddox assume nei confronti dell'ignoranza di Nora un atteggiamento simpaticamente materno: cerca di negarla, dimostra, prove alla mano, che qualche cosa aveva letto anche lei, che se non ne voleva sapere di *Ulisse*, si faceva però leggere *Finnegans Wake* dal marito, che sapeva a memoria alcune poesie a lei dedicate. Questa signora Barnacle Joyce sembra davvero essere un po' troppo, in questo caso, anche per la sua biografa. Così pure quando, dopo la morte del marito, si trova in ristrettezze economiche, dice, sempre smitizzando: «Tutti mi dicono che mio marito era un immortale. Preferirei ricevere i diritti d'autore dei suoi libri anziché essere la vedova di un immortale». Parlare di Nora scherzando è abbastanza facile; la stessa Maddox lo fa, quando giustamente non si sente in dovere di difenderla da una dimensione macchiettistica e svalutativa.

D'altra parte uno dei pregi di questa biografia mi sembra stia proprio nella capacità di restituire, pur sulla base di un materiale come quello disponibile, l'immagine di una donna a suo modo complessa frastagliata, vitale, non schematizzabile.

Se è intuibile che la vita di Nora fu saccheggiana e quasi totalmente assorbita dall'esistenza del marito, questa biografia non autorizza a pensarla come una vittima annichilita. Addirittura sembra esserci in lei una forma di sottile indifferenza, di permeabilità, di mancanza di sensi di colpa - dice la Maddox -, che le ha consentito di vivere senza sprofondare accanto a un uomo difficile ed egocentrico, a una figlia schizofrenica e a un figlio sfortunato e debole. Forse si tratta di un piccolo spazio di libertà, di un'istintiva autodifesa, arte nota a legioni di donne del suo tipo risucchiate e sfruttate da compagni oltre tutto meno dotati; ma la sua socievolezza, l'ironia, l'amore per il lusso e la musica delineano il ritratto di una donna che non si è acquattata di fianco al genio, accecandosi e immolandosi per lui. Joyce stesso si lamentava che lei non riconoscesse la sua superiorità artistica, la sua genialità; tuttavia: «Di una cosa sono sicura, non c'è nessuno come lui». Sono le parole di una donna innamorata, non stordita, e forse - va da sé -, non particolarmente interessata alla lettura d'avanguardia.

Quelle appena citate sono tra le poche affermazioni di Nora relative al marito; probabilmente ne fece molte altre ma non ci sono pervenute. La mia fiducia nella Maddox mi spinge a credere che abbia riferito praticamente tutto quello che era possibile raccogliere sull'oggetto del suo studio. Ma c'è un ambito in cui il silenzio di Nora si fa più fitto: è quello del rapporto con la figlia Lucia al manifestarsi della malattia mentale. Esistono, come al solito, lettere e testimonianze relative all'atteggiamento di Joyce: nega, si autocommisera, si colpevolizza.

Nora tace, non vuole parlare della figlia; per anni ne subisce l'odio e l'aggressività rivolta quasi esclusivamente contro di lei. Se Joyce sembra tentare di costruire una nuova complicità con Lucia condividendone il linguaggio, Nora forse è più lucida, ma appare paralizzata.

Anche per la Maddox, che pure descrive con la consueta dovizia di particolari il decorso della malattia, è difficile tentare le consuete interpretazioni. L'inerzia di Nora, il suo accettare quasi senza discutere le decisioni del marito e della figlia, sono difficili da comprendere. L'impotenza, la rassegnazione appaiono come il segno più tangibile della sua disperazione. Finirà con l'accettare con sollievo la separazione definitiva da Lucia che non vedrà mai più dopo il 1935.

Più lineare, e per certi aspetti più convenzionale, il rapporto con il figlio Giorgio, che tornerà a vivere insieme a lei dopo un tormentato matrimonio con un'americana. Nora fu una madre abbastanza tradizionale con tutti i guai che questo comporta; ma non si lamenta, non recrimina, non accusa né si colpevolizza.

«La nonna era una roccia» dice il nipote Stephen, che visse per un po' con lei. E con la consueta fermezza affronta gli anni successivi alla morte di Joyce. Vive a Zurigo, dove è sepolto suo marito e dove morirà anche lei nel 1951. La sua serenità stupisce i visitatori: rifiuta di diventare un monumento, di recitare qualunque parte che i numerosi ammiratori di Joyce vorrebbero attribuirle: la depositaria dei segreti dell'opera joyciana, la vedova distrutta, la musa al tramonto. E finisce con il rendere al suo «Jim» quell'omaggio che non gli aveva fatto in vita. Alla moglie di Silone, che le chiede che cosa pensi di Gide, risponde con la sua consueta arguzia: «Ecco, quando si è stati sposati con il più grande scrittore del mondo, non si ricordano tutti i minori».

# Le «ragioni» della calunnia a sfondo sessuale

di Giovannella Greco

Qualche riflessione sulla cultura calabrese-meridionale, a margine del libro di Fulvia Geraciotti, *Diario di una calunnia*, Quale Cultura/Jaca Book, Milano 1988. Non è facile presentare un diario. La confidenza, l'intimità del racconto autobiografico, inducono a parlare di sé. E, allora, le voci possono confondersi: alla voce di chi parla si può trasporre la propria voce, si può far dire ciò che non dice, ciò che si vorrebbe dire. Non è, per me, facile presentare questo diario. Il coinvolgimento emotivo ed intellettuale, che mi lega all'autrice e al tema, aumenta il rischio della confusione, e rende particolarmente problematico il mio compito. Ma l'appartenenza di genere e le comuni radici culturali, che mi trovo a condividere con l'autrice, sono fatti (e non semplicemente *dati* biologici o *coincidenze* biografiche) da cui non posso e non voglio prescindere, nel tracciare un percorso discorsivo che mira a svelare *lo sfondo* all'interno del quale la calunnia agisce. La chiave di lettura proposta in queste pagine consiste, per l'appunto, in una rivisitazione del *Diario di una calunnia*, che possa fare emergere le dinamiche e le contraddizioni connesse alla cultura calabrese-meridionale, al rapporto maschile/femminile, e alla sessualità: *quando - dove - come - perché* agisce la calunnia? Quali sono il suo *tempo*, il suo *luogo*, il suo *modo*, il suo *motivo*? Il *tempo* della calunnia è un tempo - dice Fulvia - del «mi ricordo» e, simultaneamente, della mistificazione della memoria.

È proprio sul «mi ricordo» che la voce calunniosa si propaga, occupando agevolmente lo spazio dell'assenza di parola, una voce che - come osserva Lombardi Satriani nel saggio-postfazione - «prescinde totalmente dalla verità e persino dalla verisimiglianza», una voce che, autoconvalidandosi, «non ha bisogno di prove», ma che, paradossalmente, «fa diventare "prova" qualsiasi elemento si trovi ad assumere»: gesti, parole, incontri.

Il luogo privilegiato della calunnia è uno spazio all'interno del quale la parola è assente, è peculiarmente lo spazio di una cultura che si esprime, tutto al più, attraverso «sussurri e grida», una cultura del silenzio nella quale regna il non detto o, il contro, il «si dice».

Il modo attraverso il quale la calunnia assolve il suo compito distruttivo è proprio quello del «si dice», un modo solo apparentemente neutro e deresponsabilizzante, un modo che, di fatto, rende protagonista colui che la propaga. In una realtà alla continua ricerca di una sua identità culturale, profondamente disgregata e contraddittoria, come la Calabria, quel «si dice» è, insieme, rassicurante e necessario: in quel «si dice» si esprime una sorta di complesso del gregge che restituisce, per certi versi, il soggetto alla sua storia. Il rimando al gruppo, alla collettività («non sono io che lo dico, è la voce degli altri»), cela un bisogno di appartenenza, di identità, di partecipazione.

La calunnia sembra nascere, dunque, da un bisogno generalizzato: è questo il suo motivo prevalente.

La Calabria (e, più in generale, la società meridionale) si esprime in una molteplicità ambigua di tratti culturali. La compresenza, in quest'area, di elementi arcaici ed elementi modernizzanti rende particolarmente complessa la lettura di una cultura che pare avere smarrito la memoria, il senso di continuità con il passato e che, non avendo elaborato modi propri di vivere il presente e di progettare il futuro, procede a tentoni nella sua ricerca di identità. Se i modelli del «buon tempo antico» risultano inadeguati a cogliere il senso complessivo di una realtà che, comunque (nel bene e nel male), si è trasformata e continua a trasformarsi, altrettanto inadeguati risultano i vari modelli, di volta in volta importati, che, forzatamente appiccicati alla pelle originaria del corpo sociale, tendono continuamente a scrostarsi portando, ogni volta con sé un po' di quella pelle ormai a brandelli ma, ancora, tenacemente resistente e viva. Ecco che, allora, il disagio di vivere in questo sistema socio-culturale si esprime, spesso, in una contraddittorietà di atteggiamenti, che oscillano - dice Fulvia - tra «il moralismo scandalizzato» e «la ricerca scandalistica del sensazionale».

Certamente ogni cultura ha i suoi tabù, ma la sessualità pare rimanere l'argomento-scandalo privilegiato: «non occorre un'ampia conoscenza etnografica per capire come ogni e qualsiasi cosa abbia a che fare con la sessualità è soggetta a diventare un punto di convergenza di tabù» (Leach). I tabù rappresentano «la risposta culturale universale all'ambiguità»: la loro funzione è proprio quella di mettere continuamente ordine nel disordine. Ma c'è dell'altro: «Le

differenze tra i corpi che nascono di sesso diverso sono costantemente sollecitate a testimoniare rapporti sociale e realtà che non hanno nulla e che vedere con la sessualità. Non solo a testimoniare qualcosa, ma testimoniare a favore di qualcosa, ossia legittimare» (Godelier). La società, dunque, agisce «come un fantasma» sulla sessualità, sui corpi, sul rapporto tra i sessi: gli studi storico-antropologici dimostrano come, in ogni cultura conosciuta, la sessualità femminile divenga oggetto di un controllo sociale, volto a sancire il potere reale e simbolico del maschile sul femminile. Detto in altri termini: la cultura, attraverso l'imposizione di tabù, tende a legittimare l'ordine sociale esistente o, per meglio dire, l'ordine maschile come ordine del mondo.

Non è, allora, difficile comprendere perché la calunnia a sfondo sessuale colpisca, generalmente, le donne. In Calabria - dice Fulvia - queste storie vengono vissute con una voluttà tutta particolare, alla quale si uniscono un «morboso interesse per la vita privata» ed una «sostanziale mancanza di rispetto per l'intimità»: meglio ancora se il fatto scandaloso avviene «entro» il proprio ambiente, perché, in questo caso, possiamo crearci «la nostra piccola storia» nella quale provare, almeno per una volta, l'ebbrezza di «esserci». La calunnia diventa, così, motivo di contatto, punto di incontro e scambio di informazioni, ma in essa scambio, incontro e contatto rimangono del tutto fittizi. Se il vento che agita la calunnia nasce da un *bisogno di esserci* (bisogno più autentico che altrove in una cultura come quella calabrese, storicamente attraversata dalla catastrofe: penso alle dominazioni, alle epidemie, ai terremoti che hanno lacerato, nei secoli, questa terra), incomprensibile rimane, tuttavia, la strada scelta dai calunniatori, che spargono veleno e morte su una parte di quel corpo sociale cui anelano appartenere. E dico «una parte», perché nelle ferite inferte alla carne di Fulvia possiamo riconoscere i segni di tante altre ferite che, al passato e al presente, hanno tracciato i corpi di molte altre donne. Nella calunnia si esprime tutta la valenza distruttiva di un fenomeno che tende a negare ogni possibilità di trasformazione, che mira a sorvegliare e castigare qualsiasi eccezione. Non a caso, Fulvia si chiede: «mi hanno sentita diversa?».

A mia volta, mi chiedo: in che cosa Fulvia è diversa? quale eccezione lei esprime?

Fulvia ama profondamente la sua terra, non vuole sentirsi altro rispetto al suo paese, che - anzi - vive come un prolungamento della sua casa, e i suoi abitanti come gente, in qualche modo, legata alla sua famiglia. Fulvia decide di tornare a vivere nel suo paese, per tanti motivi, primo fra tutti - ironia del destino - il senso di protezione che le deriva dal vivere dove è nata,

dove conosce tutti e tutti la conoscono. Fulvia, ancora oggi, decide di rimanere. Ma Fulvia è anche altro: lei vuole sentirsi libera di vivere all'altezza delle sue più profonde aspirazioni.

E così, è sempre in giro, si occupa di varie attività, studia e lavora, con gli uomini cerca il confronto da pari. Ebbene, in questo suo atteggiamento verso la vita l'ambiente avverte un pericolo: tanto per gli uomini che per le donne, lei rappresenta una minaccia. Fortunatamente, non per tutti gli uomini e non per tutte le donne. La calunnia, per quanto diffusa, viene propagata soltanto da alcuni/e; in particolare - dice Fulvia - da «uomini codardi» e «donne invidiose»: gli uni temono che un confronto reale con le donne possa mettere in discussione i loro privilegi e le loro sicurezze, cioè hanno paura di interrogarsi, di doversi trasformare; le altre vivono l'impotenza o l'incapacità di uscire «fuori» dalla loro condizione e invidiano «la libertà di essere» di altre donne, perché a loro sembra irraggiungibile. Tristi contraddizioni, queste, di una cultura che, continuamente e simultaneamente attraversata da spinte conservatrici e tensioni innovative, stenta a trovare una sua identità. Il libro coglie appieno tutta la problematicità di queste contraddizioni, quelle stesse che possono aiutare a comprendere - ma non a giustificare - le «ragioni» della calunnia.

Il *desiderio di capire* consente a Fulvia di non soccombere al dolore, un dolore che lei vive fino in fondo ma che non vuole mostrare, un dolore che chi legge intuisce più intenso e profondo di quello che appare. Il desiderio di capire attraversa tutte le pagine del suo diario e chi legge si sente contagiata, in verità, più che dal germe necrofilo della calunnia, dallo slancio vitale dell'autrice, dal suo profondo amore per la conoscenza. Perché il caso non venga archiviato come fatto consueto di malcostume, perché il dolore da lei patito, e quello delle *altre* donne coinvolte nella vicenda, non venga dimenticato, Fulvia decide di pubblicare il suo diario:

*«30 dicembre, mercoledì. Ho deciso di pubblicare questo di aro. Ho consultato anche le «altre» che non hanno sollevato obiezioni per la riapertura del caso.*

*Tutte vogliamo dimenticare e con noi vogliono dimenticare le nostre famiglie, ma rispettano la mia esigenza di risolvere questa dolorosa vicenda attraverso l'analisi, il confronto, la parola scritta. Sappiamo che la ferita sarà riaperta e che la nostra vita sarà ancora frugata; che nuovo dolore ce ne verrà, ma crediamo che il dolore del singolo si giustifichi con la speranza che qualcuno legga e capisca.*

*La conoscenza è il solo modo che abbiamo di essere liberi.*

*Mi piace pensare che i chassidim, quando accadeva che venissero derubati, rincorressero il ladro per dirgli: «Ti regalo quello che mi hai preso». Io sento che mi è stata rubata una parte di vita: la mia intimità è stata violata, la mia serenità turbata, le mie amicizie sconvolte, la mia immagine trafugata, i miei pensieri manipolati. Voglio, con questo diario, offrirmi. Voglio ribaltare la situazione: non sono oggetto passivo dell'invasione altrui, mi propongo consapevolmente di fronte agli altri. Sono andata alla parola perché sia il mio gesto».*

(E. Jabès)

Un gesto d'amore, il suo, nonostante tutto.

# Raccontami tante storie

di Liliana Moro

**D**ire che non è facile parlare di un libro come *Racconta*, pubblicato nel 1989 da La Tartaruga edizioni, non è utilizzare una formula retorica d'inizio. È, infatti, praticamente impossibile fare una descrizione che abbia un minimo di credibilità di questo libro, in cui Rosaria Guacci e Bruna Miorelli hanno riunito e pubblicato 22 racconti di 22 scrittrici diverse: unici tratti comuni il fatto di essere italiane e quello di appartenere alla presente generazione. Elementi troppo labili, con tutta evidenza, per creare una qualche omogeneità. Proprio in questo, tuttavia, consiste il piacere più sottile che ho ricavato dalla lettura. Una sensazione di ricchezza. Mi aspettavo di percorrere una pianura vasta, ubertosa (come dicevano i miei libri di scuola) ma complessivamente un po' piatta, monotona; invece mi sono trovata in mezzo a una foresta brulicante di vita, dove si sviluppano una accanto all'altra molte specie arboree. Un mondo impreveduto per me, che mi sono costruita una certa immagine della «letteratura» italiana a partire dalle scrittrici del secolo scorso, riscoperte negli anni 70: Sibilla Aleramo, innanzitutto, e poi Neera, la Marchesa Colombi, Grazia Deledda, Matilde Serao. Vivo la loro lettura come un tuffo nella passionalità più ancestrale, l'immersione nell'angusto domestico, nella dolce tristezza dell'impotenza. Lunghi tempi dell'attesa, silenzi, sguardi furtivi, passioni trattenute, rinunce sublimi. Clima da cui si distacca solo l'Aleramo. Niente di tutto questo ho trovato in «*Racconta*» o almeno non solo questo, ma una gamma di punti di vista, di ambientazioni e di interessi. Il clima è certo più sereno. Occhi sgranati sul mondo, anche se il mondo può essere assolutamente illeggibile, una sequenza di foto scattate da un cieco, come nel racconto *L'Occasione* di Ginevra Bompiani. Le donne di queste storie non si muovono, come quelle del secolo scorso, solo in funzione di un mondo maschile, ma anche in universi al femminile. Tuttavia questa categoria non ci può essere di grande aiuto interpretativo, perché una catalogazione tematica degli scritti qui raccolti è praticabile solo a prezzo di una totale arbitrarietà. In effetti non pochi racconti sviluppano il discorso attorno alla relazione uomo-

donna: Francesca Duranti, *Campane nuziali*, Paola Masino, *Allegoria seconda*, Barbara Alberti, *Iniziazione*, Marisa Volpi, *Effimera*, Gina Lagorio, *Arcadia*, Paola Capriolo, *Seiuncta*. Ma in realtà a me pare che qui l'argomento indagato sia il rapporto con se stesse, una faticosa ricerca d'identità o la difficile convivenza di maschile e femminile all'interno di ciascuna donna. In particolare la scelta della forma testuale dell'allegoria o della fiaba indica - credo - la necessità di tenersi alla larga del registro cronachistico per esplorare mondi lontani, cioè profondi, intimi.

Invece i rapporti tra donne acquistano un maggior carattere di realtà, nelle descrizioni si sente l'eco dei fatti, di un vissuto: l'esile e saldo ricamo della conversazione di gruppo (Beatrice Solinas Donghi, *Beneficenza*, Sandra Petrigiani, *Donne in piscina*) oppure l'andirivieni di esistenze che si intersecano (Bibi Tornasi, *Materiali deperibili*). Non è certo per caso che la raccolta si apre con il ricordo e il riconoscimento che Grazia Livi ha dedicato ad Anna Banti con l'inequivoco titolo *Maestra e allieva*. Un testo pieno di vita, che testimonia la poliedricità di una produzione difficilmente riconducibile a caratteri unitari. Ma un elemento comune io l'ho sentito in una sottile vena di angoscia che percorre molti testi, in alcuni a dosi massicce, ma tanto più inquietante negli scritti più sereni, distesi.

«Mentre lui mi accarezza i capelli io gli accarezzo i capelli sento che mi addormento. Potrei addormentarmi. Posso? Un sacco di gente lo farebbe. Ha tempo. Anch'io ho tempo ma sento nello stomaco la giornata che si fa avanti e la cosa che non mi lascia in pace. Niente mi lascia in pace». (Piera Oppezzo, *Mi vanno attorno alla testa alcuni minuti*) «Non c'è più nulla d'intatto, amore. Non so come dirtelo, ma non c'è più nulla d'intatto nell'Universo...». (Anna Maria Ortese, *Luce d'inverno*) E la percezione di una frattura non colmabile, uno strappo che lacera uno stato originario di felicità, di pienezza, che non viene descritta ma di cui si sente potentemente la nostalgia. Una serenità sorgiva irrecuperabile, o recuperabile solo in momenti estremi, come per Anna Banti. la cui morte viene sentita da Grazia Livi «come uno svelamento totale dell'identità preservata. (Il modello era caduto in pezzi per sempre.)» (Grazia Livi, *Maestra e allieva*). La caduta in pezzi dei modelli, evento massimamente liberatorio, apertura di nuova vita e di prospettive inedite, non può essere vissuta dalle donne solo con allegria, in modo univoco, ma porta in sé anche la tristezza per ciò che cade, la nostalgia per quanto va perduto. La dolcezza limpida con cui Lalla Romano descrive un autunno (*A Cheneil d'autunno*) e ancora l'Ortese: «Tutto va ribollendo, illuminandosi, aprendosi, per generare una cosa diversa da quella che era, o per generare ciò che è diverso da ciascuna cosa, perché non

c'è più nessuna cosa, ma solo la coscienza delle cose».

Insieme alla sofferta nascita della coscienza, c'è il senso di una ferita inferta al mondo intero, che non potrà mai - o mai più - essere come dovrebbe. Anche se si tratta solo di un rospo spappolato al bordo di una piscina, scatena emozione perché si sa che non ne nascerà un principe (Sandra Petrigiani. *Donne in piscina*).

«I gatti di Manarola invece correvano la loro avventura mortale distrutti dalla fame della inumanità dei cosiddetti umani e dal tempo che in quell'anno fu particolarmente gelido» (Bibi Tornasi. *Materiali deperibili*).

La grande attrice greca Eleuteria, cioè libertà, non ha solo una appassionante storia d'amore, ma si sposa e, col tempo, il suo volto sa «esprimere un solo sentimento senza nome, intermedio, neutro, opaco, vagamente bovino». (Francesca Duranti, *Campane nuziali*). Così la previsione che il sole potrebbe scoppiare non ha nessuna valenza ecologica nel racconto di Anna Maria Ortese, è metafora della fine della speranza in un mondo nuovo da costruire dopo la guerra e la resistenza. Uscito nel 1958, sviluppa un tema presente anche in un romanzo del 1979 *Il cappello piumato*, ambientato negli anni 50, in cui si narra la crisi di una generazione di militanti, il crollo della fiducia nel partito insieme all'esaurirsi dell'aspettativa nella giustizia e nella possibilità di vivere in sintonia con i propri desideri e con le proprie capacità. «C'è un che di straziante, nella mia vita attuale: come se non fosse necessaria né a me, né ad alcuno, come se fosse segreta, fortuita. (...) Io sono nel buio, il vuoto, sotto la minaccia, il rimpianto: ma vi è un qualche luogo dove vi è protezione, calma, felicità, ed è là che la prima parte di me vive beata, senza ricordarmi».

(Anna Maria Ortese, *Luce d'inverno*).

È un caso se poche righe sopra viene ricordata l'infanzia e la madre?

# Sui generis

di Rosella Prezzo

**D**evo confessare che in questo clima di ufficializzazione e standardizzazione del femminismo, in questo clima in cui «la differenza sessuale» è diventata quasi una *maschera sociale*, mi muovo con disagio e spesso con irritazione.

Ho maturato poi una vera e propria allergia per:

- le parole cardinali, che indicano l'alto e il basso concentrando in sé il massimo di significato, di verità e di realtà rendendo le altre vuote e false; le parole-feticcio: parole che si crede siano esplicative, mentre sono proprio esse a dover essere esplicitate, parole ridotte ad enunciazioni che pretendono di spiegare tutto acquistando la capacità magico-incantatoria dell'esaltazione o dell'esorcismo e perdendo la loro funzione conoscitiva, interrogativa, autoriflessiva. Così la madre ha l'investitura del simbolico se no non *vale* e il simbolico è un puro aggettivo toccasana, il femminile è di per sé un mito fondatore e autofondante e il sé è un presupposto mitico da cui si dovrebbe partire a cui si dovrebbe tornare ma che si perde per strada.

- Gli alberi genealogici femminili che, come tutti gli alberi genealogici che si rispettano, hanno le proprie radici nel cielo e devono servire solo ad attestare una nostra nobiltà e purezza di sangue e di stirpe, non invece ad intessere un discorso polifonico e diversificato in un'interazione di esperienze rivelatrici dei meandri dell'esperire e delle diverse grammatiche del pensare che non si possono ridurre al didascalico.

- (non il lavoro scomodo e coraggioso di alcune teologhe ma) la versione *ad hoc* del culto mariano e del divino quale immagine più grande più potente che, in quanto assoluta cioè completamente slegata, possa fondare, una volta per tutte, la garanzia eteronima del popolo disperso delle donne affinché diventi una *comunità* a tutti gli effetti.

- Le «relazioni significative fra donne» basate sulla pedagogizzazione delle donne-infanti (senza parola) e sul conseguente principio di *autoritas*; relazioni fra chi è «più» e a cui la risposta viene prima della domanda, e chi è «meno» e deve essere solo protesa ad imparare per uniformarsi al modello di norma della donna gerarchicamente superiore; fra chi è maestra e chi è scolarotta e riceve docilmente e «fracchiescamente» le bacchettate sulle mani: tutto questo ovviamente intessuto da un filo di felicità. Di tale «clima» è un ultimo esempio eloquente il quaderno a cura di un gruppo dell'Università delle donne «Simone De Beauvoir» di Brescia dal titolo *Il lavoro filosofico nella politica delle donne* che raccoglie gli interventi del convegno di febbraio 1988 con la partecipazione di Luisa Muraro, Adriana Cavarero e Chiara Zamboni. Il rischio più grande che vedo in tutto ciò è quello della sintesi dottrinarica attraverso cui si crede di affrancare velocemente i luoghi privati dai travagli vissuti, i pensieri dagli scomodi inquilini interiori, le categorie dal loro tessuto di ossa e di sogni, il puro vero dall'impuro falso. Il pensiero inciampa nel suo vecchio vizio che fa il paio con quello della politica: per non essere colpito dalle corruzioni mortali e quotidiane si rinserra su se stesso, ricorre all'autoevidenza della fede incorruttibile per principio, alle piramidi di assoluto, all'assideramento dell'autosufficienza «infalsificabile» che si limita a una dimostrazione logica di sé. Diventa allora necessariamente primario la dichiarazione di appartenga, la discriminante dentro-fuori, l'atto di omaggio che si pone sotto tutela, oppure la ricerca volta ad astrarre dalle complicazioni viventi solo ciò che conferma la dottrina. Tutto il resto è *silenzio*: tutto il resto, soprattutto quando è espresso da una generica portatrice di genere priva dell'alibi di essere unica o dell'imprimatur della comunità, è accantonato come eresia, balbettamento ancora poco autonomo perché non parla la parola forte della volontà di potenza ma solo quella problematica della *vita riflettuta*.

La voglia di discutere anche animosamente, di riaprire le parole trappole, di interrogare e interrogarsi, di dare aria e terra ai pensieri la trovo invece con senso di sollievo nell'ultimo numero di «Memoria» (25, 1988): *Genere e soggetto. Strategie del femminismo fra Europa e America*. Sono qui presentati in traduzione saggi di studiose americane (Linda Alcoff, Leslie Wahl Rabine, Joan W. Scott, Barbara Christian, Bell Chevigny, Myra Jehlen, Judith Walkowitz) che, anche attraverso le citazioni e i ricchi riferimenti bibliografici di altre autrici, forniscono un'ampia panoramica del vivacissimo dibattito degli ultimi anni in USA attorno alla tematica del *gender* e alle intersezioni tra femminismo e filosofia post-strutturalista (Lacan, Foucault, Derrida per intenderci). Al di là dei vari campi disciplinari in cui queste donne sono più direttamente impegnate, vi è un terreno comune di interrogazione e di riflessione che -

secondo la formulazione di Teresa de Lauretis nel suo libro del 1984, *Alice doesn't* - può essere individuato nella «relazione tra le donne come soggetti storici e la nozione di donna prodotta dai discorsi egemonici», tra il genere femminile, le sue immagini e le donne implicate in vita.

Si tratta di una relazione estremamente problematica, che fa problema e su di essa conviene sviluppare ed arricchire le nostre riflessioni. Questo numero di «Memoria» ci fornisce degli ottimi spunti proprio in questo senso. Se infatti l'immagine di genere, la Donna, è stata costruita sull'assenza e in assenza delle donne, dall'altro il femminile è essenziale per la costruzione della soggettività sessuata. «Le nostre categorie di genere - afferma la Alcof - sono effettivamente costitutive e non semplici descrizioni a posteriori di attività precedenti». Esclusa dal discorso come soggetto interlocutorio la donna ne è tuttavia prigioniera; è in qualche modo intimamente intessuta con quella stessa trama di cui vorrebbe disfarsi, perché attraverso di essa è passata la sua oppressione reale insieme alla sua de-realizzazione sublimata, secondo quel gioco svelato da queste parole di Balzac: «La donna è una schiava che si deve saper collocare sul trono». Come uscire da questa aporia, da questo paradosso che non è solo logico, dalla trappola del dirsi che non sia un detto? Nella via imboccata da quello che è stato definito il «femminismo culturale» (che ha come esponenti più note Adrienne Rich e Mary Daly), l'adesione ai modelli maschili viene esorcizzata con la positivizzazione di un'essenza femminile in cui risiederebbe la vera identità femminile. Si tratterebbe di guadagnare il luogo che si presuppone proprio, non contaminato e non attraversato dal maschile e dalla sua cultura colonizzatrice: territorio vergine, *autenticamente* femminile, vicino al corpo, al sé inteso come nucleo puro da affrancare dal parassitismo maschile, dalle deformazioni e svalorizzazioni attuate su di esso. La premessa implicita in tale discorso è che esiste un'essenza femminile innata, fuori dal tempo, racchiusa in alcune peculiari caratteristiche e qualità (quali la possibilità di creare, il legame con la Natura e l'ordine naturale, la sensualità diffusa, la pacificità ecc.) a cui occorre ridar valore, voce e visibilità. Questa posizione però, al di là della riappropriazione di un legittimo orgoglio di genere o di uno spiazzamento strategico insito nel ribaltamento di prospettiva, rischia di chiudersi in un'illusoria isola felice e autarchica, in un immobilismo e in ripiegamento narcisistico auto-appagante, oltre che a una cecità interiore.

Andando alla ricerca di un'essenza femminile a tutto tondo, bella e impossibile, sempre fedele a se stessa come se fosse lì da secoli in attesa di essere riconosciuta e in cui riconoscersi, si salta in modo acrobatico l'intricato sottosuolo esistenziale dove continuano a giocare i nostri

problemi fondamentali, la genesi complessa e spesso dolorosa della consapevolezza, le possibilità storiche. Si guadagna la purezza di un luogo *sub specie aeternitatis* e si perde il luogo inquinato ma vitale che noi siamo. E si finisce per abbracciare il mito pescando a piene mani nella copiosa galleria di immagini mitiche, nella ritrattistica di genere, quasi a volerle reincarnare credendo così di recuperare la propria storia. Si legge allora senza sospetto (se non quello generico e dovuto al fatto che «lo ha scritto un uomo») un libro come *Il matriarcato* di Bachofen, straordinario affresco dell'immaginario maschile e culturale, dove è evidente che la *donna appartiene al mito* e che, affinché la storia sia, il mito e con esso la donna deve ritirarsi in lontananza trasformandosi nel rimando «simbolico» all'origine. I miti sono eccezionalmente «veri» nel senso che portano in sé aspirazioni profonde e sono rivelatori di desideri e paure non confessate tanto che continuano a vivere la loro calda vita interiore; perciò vanno riletti, riattraversati, interrogati. Ma diventano illusioni quando si presentano come promesse di salvezza il cui avvento è già incarnato.

Una variante, ben più dura e autoritaria di tale posizione la trovo anche nel ricorso al sacro, alla divinizzazione del proprio genere, così come la esprime Irigaray in *Sessi e genealogie* dove, fra l'altro, è detto: «Se le donne mancano di un divino o di un Dio, non possono comunicare né essere *in* comune. È necessario, è necessario a loro, l'infinito per avere in comune *qualcosa*. Altrimenti la condivisione comporta la fusione-confusione, la divisione e la lacerazione dentro di loro e tra loro. (...) avere un Dio e divenire il proprio genere vanno insieme». È verso il genere divinizzato che si contrae allora il proprio debito e la propria eredità ultima: ciò *supererebbe* in ultima istanza *L'anarchia politica* dei corpi femminili. Ma Irigaray sembra dimenticarsi che questo è esattamente lo schema fondante della struttura originaria del potere e del dominio che la nostra storia ben conosce. Affinché, infatti, il profano(a) comunichi col divino occorre un intermediario(a) che unisca i vivi ai morti (allo spazio invisibile del al di là dove sono proiettati gli antenati, gli eroi e gli dèi, siano essi molti o uno, maschili o femminili, dove è iscritta la Legge); occorre un intermediario (a) che organizzi *l'insieme simbolico* su cui si riproduce il potere politico, attraverso cui si costruisce il soggetto sociale tramite i vincoli di dipendenza e di esclusione, non più di differenza ma di vera e propria disuguaglianza. Ma torniamo sulle tracce fornite dal numero di «Memoria». Criticando l'impostazione essenzialista che vede nel femminile qualcosa di fissato per sempre, un'essenza ontologica, alcune teoriche femministe utilizzano nell'analisi del genere il «decostruzionismo» formulato dal filosofo francese Derrida come strategia contro quello che egli ha definito il «fallogentrismo» della metafisica occidentale. Qui l'accento è posto soprattutto sulle modalità di *relazione* di genere e

sul fatto che la «donna» è una costruzione del discorso sociale e della pratica cultura. Io non ho mai a che fare con l'uomo o con la donna ma con la relazione e la differenza fra di essi, che esiste non solo fra i due differenti sessualmente ma anche all'interno di ciascuno di essi. Quello che va decostruito, smantellato dal suo interno è l'impalcatura metafisica che ha gerarchizzato e strutturato in modo binario e complementare il sistema di segni con cui dare ordine al mondo (materia/forma, corpo/anima, natura/cultura, coscienza/inconscio, essenza/apparenza ecc.), dove l'uno dei due poli è connotato positivamente al maschile, l'altro (femminile) deve essere necessariamente escluso perché il primo assuma valore. Il puro ribaltamento o l'affermazione di un'essenza parallela, connotata questa volta positivamente, non fa altro che ribadire il sistema binario e la stessa struttura bipolare. Fondamentale diventa invece decostruire le opposizioni di genere maschile/femminile attraverso cui sono state tenute insieme le nostre vite e attraverso cui si è dato significato, segno e valore al nostro essere nel mondo. Ma, se la strategia decostruzionista fornisce un punto di vista non riduttivo, e senza dubbio più articolato nella sua complessità, per leggere la soggettività di genere evidenziando anche come «la nostra stessa auto-definizione si basa su un concetto che dobbiamo decostruire e de-essenzializzare di tutto i suoi aspetti» (Alcof) senza limitarsi a una pura ridefinizione valorizzata dalle sue caratteristiche; l'applicazione troppo fedele ai dettami derridiani (o foucaultiani o lacaniani) rischia di ridursi a una pura pratica negativa e di riferirsi alla donna come al puro ineffabile.

Se infatti i soggetti sono completamente condizionati dalla struttura, plasmati dalle strategie del potere o dalle strategie discorsive; se i generi sono pure pratiche significanti che si costruiscono nel linguaggio, se fuori da queste strutture non c'è pensiero né linguaggio significante, proprio il pensiero che decostruisce quelle strutture inevitabilmente le ricostruisce; esse devono quindi essere continuamente disfatte con una strategia da «guerriglia» che tenda trappole e cerchi gli interstizi del discorso in cui potersi insinuare furtivamente. Nel «gioco» decostruzionista finisce però per scomparire l'iscrizione della soggettività nel genere, e la «donna» anche qui non si riferisce più a delle realtà viventi, ma diventa una pura funzione del discorso, o meglio una funzione deviarne e «sintomatica» di esso, una «metafora», un rimando continuo ad altro, un luogo di ineffabilità precedente alle rappresentazioni storiche delle identità sessuali. Julia Kristeva è l'esponente più nota e prestigiosa di tale filone di pensiero; vale la pena di riportare qui un passo di una sua intervista intitolata «*La femme, ce n'est jamais ça*» dove spiega: «La credenza che "qualcuno è una donna" è assurda e oscurantista quasi quanto quella che "qualcuno è un uomo". Dico "quasi" perché ci

sono ancora molti obiettivi che le donne possono raggiungere: libertà di aborto e contraccezione, asili per bambini, parità sul lavoro ecc. Pertanto dobbiamo far uso del "noi siamo donne" come di un annuncio pubblicitario o di uno slogan per le nostre richieste.

Tuttavia, a un livello più profondo, una donna non è qualcosa che si può "essere"; non appartiene neppure all'ordine dell'essere (...). Con il termine "donna" intendo ciò che non può essere rappresentato, ciò che non viene definito, ciò che rimane al di sopra o al di là delle nomenclature e delle ideologie. Ci sono certi "uomini" che hanno familiarità con questo fenomeno; esso è ciò che alcuni testi moderni non smettono di significare: la sperimentazione dei limiti del linguaggio e della socialità - la legge e la sua trasgressione, il dominio e il piacere (sessuale) - senza riservare uno dei due termini ai maschi e l'altro alle donne (...).

La donna, come funzione destabilizzatrice perché estranea al discorso costruito, non può mai essere detta, né definita, è in qualche modo il puro disfarsi della tela che la rende simile al lavoro del linguaggio poetico. Ma nell'immagine della donna come inconscio del discorso che la fa alleata al poeta non è un'altra antica «costruzione» che andrebbe anch'essa decostruita?

Fra un essenzialismo al limite del biologico e del sublime divino e un nominalismo di pura discorsività occorre cercare altre strade.

Teresa de Lauretis individua un passaggio obbligato in «*quella pratica politica, teorica di autoanalisi*» tramite la quale la propria storia «è interpretata o riconosciuta da ciascuno di noi entro l'orizzonte di significati e conoscenze disponibili nel contesto culturale di un dato momento storico, un orizzonte che include anche modalità di impegno e di lotta (...). La consapevolezza perciò non è mai fissata, mai colta una volta per sempre, perché i confini del discorso cambiano con le condizioni storiche». Così pure, per la Alcof, bisogna riconoscere che l'identità è una costruzione ma anche un punto di partenza obbligato, come quel *porsi in posizione* che «fa saltare agli occhi, per esempio, il linguaggio prevenuto riguardo al genere che le donne, altrimenti, spesso non notano neppure». Il genere non è qualcosa di universale, ma naturale ma è nello stesso tempo rilevante perché è «una posizione» da cui muovere la nostra azione. L'identità di una donna è il prodotto non solo di un'identificazione del discorso culturale e sociale ma anche della sua personale reinterpretazione, «luogo a partire dal quale un significato è costruito invece che un luogo nel quale un significato (il significato della femminilità) può essere "scoperto"». Sono personalmente d'accordo con quanto dicono la de Lauretis e la Alcof, ma credo anche che la storia e la storicizzazione non possano risolvere tutti

i nostri mali e tutte le nostre aporie. Credo cioè che ci sia nella storia una atemporalità che persiste e che s'intrecci con essa, il cui punto d'incrocio è dato fra il *genere* come immagine non solo esteriormente riconoscibile come stereotipo che una mentalità progressivamente più aperta individua e supera, ma soprattutto come immagine interiore che persiste nella sua intima atemporalità tanto da essere scambiata per naturale, e il *soggetto* storico che si muove sulla mutevole scena pubblica e sociale. È proprio questo nesso, questo incrocio in cui il soggetto si *inscrive* nel genere e il genere si *singularizza* che va indagato, senza pretese ad assiomi universalizzabili sul femminile, che non colgono come l'individuo donna sia stato sempre intimamente identificato col genere femminile quale archetipo del sesso e che ciò ha impedito alla produttività del linguaggio di entrare nelle individualizzazione del sesso femminile. Forse solo «se progredisco nelle mie frammentarie visioni; il mondo intero dovrà cambiare perché io possa esservi inclusa» (Clarice Lispector).

## SPETTABILE REDAZIONE

Care amiche,

dopo la lettura dell'articolo *il passo della Gradiva* di Gabriella Buzzatti, Isanna Generali, Antonella Lucarelli, Rossella Mosca del Centro Documentazione Donna di Firenze, apparso sul n. 5 di "Lapis", alcune precisazioni da fare. La prima riguarda il convegno «I labirinti dell'eros» del 1984: questo convegno è stato organizzato dal CDD e da noi della Libreria delle Donne di Firenze, e per quello che ci riguarda rappresenta il punto di arrivo di una riflessione e ricerca sull'immaginario erotico cominciato in Libreria nel 1983 ("L'amore con Erode", di Costanza Caglià, Libreria delle Donne; mostra fotografica sull'immaginario erotico femminile «Erotica»; seminari in Libreria contemporaneamente alla mostra).

Nell'articolo apparso su «Lapis», la collaborazione fra noi e il CDD, che ha portato appunto al convegno del 1984, risulta soltanto nella bibliografia dell'articolo stesso, in quanto anche gli atti sono stati pubblicati da due gruppi. L'altro punto da chiarire si riferisce ai seminari del 1986, «Il viaggio delle donne tra nostalgia e trasformazione», anche questi realizzati dal CDD e dalla Libreria e che sono stati il risultato visibile e pubblico di un lavoro di gruppo durato diversi mesi. L'immagine della Gradiva, inoltre, era stato proposta da una donna della Libreria, Francesca Moccagatta. Solo gli atti dei seminari, in cui sono presenti anche le relazioni delle donne della Libreria, sono stati curati dal CDD.

Ci dispiace rilevare come in questo articolo le donne del CDD ricostruendo il proprio percorso di riflessione e lavoro, abbiano completamente cancellato la presenza e l'apporto teorico ed organizzativo della Libreria delle Donne a due momenti fondamentali del lavoro dei due gruppi.

Vi preghiamo di pubblicare questa lettera.

*Libreria delle Donne di Firenze.*

Alla Redazione di "Lapis".

In questo colloquio a distanza che, come lettrici e collaboratrici, abbiamo, da più tempo, con "Lapis", ci piace poter esprimere oltre al nostro consenso anche qualche perplessità o meglio qualche interrogativo.

Il primo riguarda la *Biblioteca di Lapis*: per tradizione l'atto dello scrivere si configura, soprattutto in questo caso, come *esterno*, necessità di una distanza per chi scrive al fine di «osservare» e raccontare, l'oggetto, il libro appunto da recensire, da segnalare. Questo scarto, questo margine completamente recuperato in tutte le altre «rubriche» della rivista, qui ci sembra comparire nuovamente. Forse, e non per caso, tra la scrittrice e il libro viene come ad interpersi un terzo, una sorta di occhio vigile che mantiene distanti lei che scrive dal testo, il soggetto dall'oggetto. Ci chiediamo se non sia possibile intervenire in questa ottica della distanza non per annullarla ma per portarla all'interno del rapporto, come proiezione di colei che scrive rispetto all'oggetto/soggetto che è l'altro/a, così come le scritture femminili hanno mostrato di sapere e volere fare. L'altro interrogativo, che ci tocca più da vicino, concerne quello che ci appare invece come uno scarto tra scrittura e immagine, quasi che quest'ultima avesse la funzione di *rappresentare* più che di essere di per sé, di *accade/e* assieme alla scrittura.

Il sapere, strutturato attraverso le parole, è ancora lo strumento legittimo, legittimato a parlare di noi, per noi; tutto il resto è appunto tutto il resto, ciò che avanza, oppure è di troppo eccesso, estraneità, a volte follia. Questo vuoto, questo territorio incolto, indefinibile, che ancora non trova modo per raccontarsi, è questione da tempo «sospesa» all'interno della ricerca delle donne. Perché non abitiamo le nostre immagini, le nostre figure, con lo stesso amore con cui abitiamo e curiamo le nostre case, i luoghi segreti della nostra quotidianità? L'immagine non è qualcosa che si vede, è un *vedere del cuore*. Il nostro gruppo ha più volte affrontato questo sottile aspetto di separatezza, di disarmonia tra la parola e l'immagine, assumendolo in varie fasi come nodo della comunicazione fra donne. Ci siamo spesso interrogate sul perché, come, quando, proprio là dove l'immagine si *mostra* perda la relazione con il testo, la parola, quasi come non si «pensasse» più, e, al contrario, dove la parola *si dice* neghi l'immagine che finisce con l'essere usata come supporto, come sottofondo.

È come se l'incontro tra parola, segno, gesto anziché potenziale eversivo, capace di rompere il codice strutturato dei saperi, venisse invece delegato ad una specie di esercitazione estetica, a volte squisita, ma comunque sempre *abbellimento* del nostro fare cultura, che è ancora cultura

della parola. L'immagine rimane bloccata, si spiega ma non si *rivela*', rimane episodio, parentesi per proseguire altrove, ancora nella parola e nella casualità di una emozione. Ciò che vorremmo ritrovare nel nostro lavoro e riconoscere, anche in "Lapis", come segno che ci rappresenta, come «segno nostro» è l'apertura a questo intreccio di parole e immagini: lasciare spazio a questa materia viva, aprirla ad un incontro che è anche dono, riserva, scambio prezioso, deposito fluido di significati. Non necessariamente di certezze. Appunto «una geografia non una genealogia, paesaggi inquinati ma dove può nascere movimento e libertà».

*Centro Documentazione Donna di Firenze.*

Gabriella Buzzati, Isanna Generali, Antonella Lucarelli, Rossella Mosca. Rita Valle.

## LE RUBRICHE

### **Il sapere, le origini**

*Il prezzo da pagare per un'adesione pacificata ai modelli e alla pratica di pensiero, anche se accompagnata a volte da un gratificante riconoscimento, è stato per le donne una profonda anestesia interna. Ciò ha portato ad assumere il proprio rapporto personale col sapere, complesso e scomodo, come oggetto privilegiato della riflessione. Il corpo stesso del sapere è stato allora reinterrogato, a partire dagli investimenti della dimensione affettiva e sessuale, sui suoi presupposti e metodi, sulla presunta indifferenza delle sue categorie e del suo linguaggio, sulle sue stesse reticenze e zone d'ombra.*

*Questo lavoro di ripensamento ha così aperto percorsi autonomi, o tentativi di elaborazione di un pensiero divergente che, più che esporsi, si cerca. Alla consapevolezza che il sapere non può prescindere dalla considerazione delle sue origini sessuali e alle profonde modificazioni che esso comporta, la rivista dedica quindi questo spazio.*

### **Testi/Pretesti**

*I testi sono quegli scritti letterari femminili che si situano con maggior libertà all'interno del sistema dei generi e dei linguaggi, perché meno preoccupati di occultare nell'ordinato disporsi del testo scritto i rapporti reali che sono materia del caos da cui nasce la scrittura.*

*I pretesti—innanzi tutto atti di amore e non di vassallaggio, capaci perciò di dar conto della relazione tra chi scrive e chi ha già scritto — sono letture e riletture di donne che cercano di rilevare nei testi scritti anche i sommovimenti prodotti dalla differenza uomo-donna, con strumenti critici tradizionali e meno tradizionali.*

### **Il sogno e le storie**

*Materiali costretti a scomparire dietro i confini della "vita intima", e a seguire l'alterna vicenda del pudore e della spudoratezza, senza perdere il loro alone di sogno possono essere restituiti alla storia se si ha la pazienza di scoprire dentro i luoghi comuni della sentimentalità la difficile individuazione dei sessi.*

### **La lettera non spedita**

*Una donna scrive a un'altra donna con la quale non riesce a comunicare a voce, e con la quale sente di*

*dover comunicare. E mentre le scrive si accorge di avere, in un certo senso, sbagliato indirizzo: non è con la donna reale che le provoca questi sentimenti, che sta parlando, ma con una figura di donna inventata dentro di sé, affascinante e/o terrificante. Non un esercizio letterario, ma un momento di passaggio—scritto e descritto — dall'immaginario femminile sulla "donna della propria vita", alla coscienza delle relazioni fra donne.*

### **Racconti di nascita**

*Nel nascere si è in due: madre e figlio. Un terzo si è chiamato fuori, il Padre, il quale racconterà la nascita dall'esterno. Ma davanti a ogni nascita le donne hanno una doppia possibilità di identificazione: con sé come madri e con sé come figlie, e questo renderà loro difficile raccontare, perché si troveranno ad avere due voci, il più sovente discordanti.*

*In questa rubrica vogliamo provare a formulare i primi racconti, o i primi ricordi, di quel periodo muto che va dal desiderio al concepimento, alla gravidanza, al parto, ai mesi nei quali è ancora un'ardua impresa distinguere l'uno dal due, l'io dal tu.*

### **Lapis a quatriglié**

*Quando mia madre diceva di avere i "lappese a quatriglié", capivo che era fuori di sé, agitata da pensieri violenti e misteriosi, intoccabile e irrimediabilmente separata da me. Nella mia mente si disegnavano allora ingarbugliati tratti di matita, geroglifici di una lingua divenuta ad un tratto sconosciuta, concrezione fantastica dell'estraneità dei suoi sentimenti. Per questo, senza mai rifletterci, ho creduto finora che i "lappese a quatriglié" significassero l'irruzione arbitraria e prepotente di significazioni inconsce nella vita quotidiana. Capaci di creare vuoti di senso — il (per me) doloroso ritrarsi di mia madre — ma anche domande che, per addomesticarli, li interrogano.*

*Questa rubrica accoglierà gli uni e le altre; tenterà il racconto — e talvolta la decifrazione — di dimenticanze, lapsus, atti mancanti, sbadataggini, errori...*

### **Proscenio**

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

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

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

### **Spazi, percorsi, persone**

*Presenze di donne che balzano improvvisamente agli occhi negli spazi della vita civile, sulla soglia di case, palazzi e uffici.*

*C'è una geografia femminile coatta — fuori dagli ospedali, dagli asili o dalle carceri, per esempio — e forse ce n'è una più libera. Non sono necessariamente separate.*

### **Produzione di sé e d'altro**

*Esiste sempre più avvertita l'esigenza di fuoriuscire dal tradizionale stato di "confino" nel privato per portare la propria presenza attiva e creativa nelle aree istituzionali e produttive. Questo processo di socializzazione tuttavia segna, contrariamente ai desideri e alle aspettative di una naturale evoluzione, una rottura del proprio equilibrio personale che porta in sé un rischio: quello di cedere all'assunzione dei modelli dominanti o di ripiegarsi su se stesse. È importante cogliere i segnali di questo delicato momento di passaggio. Superare la strettoia fra emancipazione eterodiretta ed autoemarginazione è fare fronte alla sfida di creare per sé e per le altre donne degli spazi di autonomia e di liberazione. Questa rubrica desidera costruire uno spazio per chi voglia portare le proprie esperienze e dare voce ai propri segnali, siano essi disagi o momenti di felicità. È importante che le storie delle donne che lavorano o che aspirano a lavorare — i desideri, le emozioni, le paure, le delusioni, le speranze e le aspettative — prendano corpo.*

### **Avvenimenti**

#### **Tra virgolette**

*Parole pigre, parole sospette, parole abusate, parole rinnovate, parole ricche, parole-offerta, parola-*

*insidia, parole doppie, parole finte, parole tra virgolette.*

*Ascoltare le parole, scuoterle, per vedere cosa c'è dentro. Cercarne gli echi. Prendersela con le parole. Consapevoli del fatto che si può avere a che fare solo con le proprie fantasie, che è di quelle che si sta parlando.*

### **Biblioteca di LAPIS**

*Schede di libri, recensioni, segnalazioni.*

**Spettabile Redazione...**

COLOPHON

# Lapis

*Làppese a quatriglié. Percorsi della riflessione femminile*

**Pubblicazione trimestrale**

**Direttrice:** Lea Melandri.

**Redazione:** Lidia Campagnano, Marisa Fiumanò, Giovanna Grignaffini, Laura Mariani, Paola Melchiori, Rosella Prezzo, Paola Redaelli, Sara Sesti.

**Comitato di collaboratrici:** Iudith Adler Hellman, Giuliana Bruno, Gioia Fraire, Manuela Fraire, Nadia Fusini, Antonella Leoni, Paola Melchiori, Marina Mizzau, Francesca Molfino, Henriette Molinari, Adriana Monti, Carla Mosca, Maria Nadotti, Rossana Rossanda, Gitte Steingruber, Patrizia Violi.

**Impostazione grafica di base:** Gianni Sassi.

**Grafica:** M. Ancilla Tagliaferri.

**Ricerca iconografica:** Claudia Salaris.

**Segretaria di redazione:** Claudia Gaeta.

**Redazione:** c/o Lea Melandri, via Bellezza 2, 20136 Milano telefono 02/5403817.

© Faenza Editrice s.p.a. via Pier De Crescenzi 44 48018 Faenza (RA) tel. 0546/663488 telex 550387 EDITFA I telefax (0546) 660440.

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