

8

Lappese a quatriglie
*"Preoccupazioni gravi; dal fatto che le prime
matite erano verniciate a minutissimi
quadretti variopinti che, guardati,
abbagliavano alquanto la vista"*
F. D'Ascoli, *Dizionario
etimologico napoletano*,
Del Delfino, Napoli, 1979

Numero 8
Giugno 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

Lapis

*Percorsi
della riflessione
femminile*



CREDITS EBOOK

Titolo: Lapis - numero 8

1a edizione elettronica: Giugno 2013

Digitalizzazione e revisione: Emanuela Cameli

Pubblicazione: Federica Fabbiani

Informazioni sul "progetto ebook @ women.it":

Ebook @ women.it è un'iniziativa dell'Associazione di donne Orlando di Bologna, in collaborazione con Il Server Donne e la Biblioteca Italiana delle Donne. Il progetto si pone l'obiettivo di pubblicare e diffondere riviste storiche e contemporanee del femminismo italiano in formato elettronico. Responsabili scientifiche del progetto sono Federica Fabbiani, Elda Guerra, Annamaria Tagliavini e Marzia Vaccari. Ulteriori informazioni sono disponibili sul sito Internet: <http://ebook.women.it/>

Lapis

Percorsi della riflessione femminile

Numero 8

Giugno - 1990

Sommario

Il sapere, le origini.....	5
I piedi nudi della conoscenza.....	5
Il nocciolo della solitudine.....	13
Una strada anomala.....	19
Testi/Pretesti.....	28
«Scrivo perché sono triste».....	28
Le donne e il demone della critica.....	32
Scrittrici in Unione Sovietica.....	44
Il sogno e le storie.....	49
Una soglia sul mistero.....	49
Faccia Lunga Capelli Corti.....	56
Bella.....	65
Paesaggio senza corpo.....	71
Lettera non spedita.....	75
L'angelo custode.....	75
Racconti di nascita.....	81
L'onnipotenza e il limite.....	81
Proscenio.....	91
Teatro e femminismo: da Giacinta Pezzana a Eleonora Duse.....	91
Quando muore una stella.....	98
Vedere attraverso.....	102
Produzione di sé e di Altro.....	105
Niente da insegnare.....	105
Spazi Percorsi Persone.....	115
La terra del desiderio.....	115
Avvenimenti.....	119
Nuove patrie, focolari antichi.....	119
Tra virgolette.....	123
Ironia. Voglia di.....	123
Biblioteca di Lapis.....	125
Il silenzio e la scrittura.....	125
Frammenti di vita quotidiana.....	129
Spettabili lettrici e lettori.....	132
Le rubriche.....	134
Colophon.....	138
Lapis.....	138

I piedi nudi della conoscenza

di Paola Melchiori

Circa un mese fa ero a Lilongwe, per lavoro (pedagogico). Lilongwe è una piccola città africana. Aspettavo pazientemente il mio turno in una banca, per cambiare dei soldi, quando il mio sguardo è caduto su dei piedi scalzi.

Appartenevano ad una elegantissima signora, elegante come solo le africane ricche possono sembrare ad uno sguardo come il nostro, abituato da anni a mode casual, Armani, o... Una vera signora, perfettamente agghindata, con tacchi a spillo e senza un capello fuori posto.

Aspettando, come me, seduta allo sportello, si era tolta tutte e due le scarpe lasciandole lì a lato. Firmava assegni e carte apparentemente importanti. Un'infinità.

Avrei scoperto poi in molte altre occasioni che, anche in riunioni a massimi livelli di formalità, le donne per prima cosa fanno quel gesto, quasi senza accorgersene, sembra. Si tolgono le scarpe.

In quel vagare dei pensieri-non pensieri che si fanno - non fanno nei momenti dell'attesa si sono ricongiunti nella mia mente una serie di elementi che muovono questo scritto. Un'irrefrenabile allegria alla vista di quei piedi scalzi che ritrovavano il loro terreno si è associata all'articolo per Lapis che mi aspettava al ritorno. «Ecco come è cominciata» mi sono detta. Cosa? La mia passione pedagogica.

Come nelle condensazioni oniriche, in quel gesto si condensavano pezzi della mia storia. L'allegria che mi aveva preso a quella vista era la stessa che mi prende quando metto in piedi un nuovo esperimento di scuola, la stessa di quando parto per posti dove i miei codici di riferimento non valgono più, e si univa a quella semplice di essere di nuovo lì, più o meno ad

insegnare, ma a gente, a donne come quella.

Questa allegria si gioca d'altronde all'interno di un'assoluta contraddizione.

È infatti per lo meno bizzarro, per una persona, passare la vita a mettere in piedi istituzioni di sperimentazione pedagogica, le scuole popolari, le 150 ore, i bienni per le donne, la cooperativa Broxon, adesso l'Università delle donne, e maturare poi un tale orrore per l'insegnamento al punto da ridurlo, nel corso degli anni, ai suoi minimi termini o da sopportarlo quando sufficientemente travestito da poter assumere altri nomi. Mi provo a sondare questa contraddizione che risiede, grosso modo e in prima approssimazione, tra ciò che la fondazione di un'istituzione pedagogica evoca in me e ciò che invece compare all'orizzonte quando penso di insegnare qualcosa a qualcuno. Il fondare una scuola evoca, come l'antropologia, il viaggio, il rapporto con culture diverse, l'interrogazione radicale dei codici culturali. Un'interrogazione che ha per oggetto loro, i codici e me stessa, le forme con cui si sono incarnati dentro di me.

Si tratta di un luogo pedagogico inteso non come riproduzione ma come allentamento delle regole culturali di fondo: della riproduzione ma anche della produzione culturale.

Interrogazione fatta al sapere e ai comportamenti, alle loro ragioni apparenti e profonde, alle regole che ci si dà. Mettendo la cultura al centro, al suo edificio costruito come alla sua valenza antropologica, la si può interrogare, setacciare. L'immagine che mi viene è quella di uno smembramento: si può fare a pezzi una compattezza tanto affascinante quanto opprimente, un'unità ferrea: «l'armatura» del sapere, «l'anello d'acciaio» che stringe la mente di V. Woolf. L'aria che apre la mente, il senso di libertà e di passione non provengono tanto dall'idea di rifondare quanto da quella, prima, di scuotere l'impianto del sapere in modo da poterne intravedere i *processi di formazione*. Tagli obliqui traversano le divisioni d'ufficio, rimescolamenti, contaminazioni riappaiono là dove dei fili si riannodano seguendo altre logiche, delle origini si fanno visibili, delle radici nascoste riemergono e ridisegnano in modo diverso la mappa del sapere. La purezza, l'autosufficienza, la cristallinità sadica che ne sono il vanto possono riaprire la questione del loro senso, demordere dal loro felice assolutismo. La scuola diviene il luogo protetto dove questa operazione si autolegittima, dove si decostruisce, guarda attraverso, dove si ridà voce a pezzi dell'esperienza che sono storia ma non hanno dignità di parola. Ma anche il luogo dove si è messi in questione. Dove la diversità, l'alterità dell'altro ti sfida a trovare prima ponti di comunicazione che risposte.

Ho creduto per molto tempo che per questo bastasse la presenza delle persone, dei soggetti viventi capaci di interrogare la cultura con la loro storia. Per questo l'educazione degli adulti, le 150 ore, luoghi dove l'esperienza del vivere non può essere facilmente rimossa, ridotta a non-cultura, sparire dietro il fascino dell'edificio colto. Essa può restare ferma a guardare con il suo spessore ostinato e la sua storia, le sue sofferenze e le sue guerre. Questo sguardo interroga il sapere sulla sua adeguatezza agli scopi, sul suo senso, sulla sua ragione di fondo. C'è quindi un inquinamento umano del sapere che la scuola o qualunque luogo dove la sua trasmissione è mediata da un soggetto vivente e ascoltata con gli occhi dell'esperienza continua a portare in vita: un significato integralmente umano nel senso dei suoi scopi ultimi, del suo uso. E anche un inquinamento affettivo, da compresenza di una forte relazione affettiva con una forte componente intellettuale. Infatti la relazione tra maestro e allievo, il «controtransfert» del maestro come il «transfert» dell'allievo sono le cartine di tornasole, i catalizzatori di questi significati occulti e occultati del sapere, perché gli chiedono ragione *dall'esterno*: dai luoghi di una miseria irrisolta dal progresso o da quelli di storie di numeri infiniti di vite non scritte che prendono forma dal loro essere insieme e darsi reciprocamente esistenza e valore.

Ma con i gruppi misti, gli operai, qualcosa continuava a sfuggirmi. C'era come un punto cieco nel dibattito legato alla «cultura operaia» o al «sapere popolare», nel rapporto tra esperienza e sapere. E questo sia nelle versioni nostrane sia nella versione antropologica, per certi versi più sofisticata, che si è sviluppata in America Latina. Il soggetto popolare è lo stesso uomo, ha lo stesso *rapporto con se stesso e con l'altro*, il mondo, la natura, le cose, del soggetto vincente e produttore di cultura. Il suo sguardo di fondo non cambia. Se perciò attraverso l'identificazione all'oppresso, all'incolto, qualcosa di me si faceva voce, domanda, critica, solo lo sforzo di portare dentro la cultura l'esperienza delle donne ha potuto svolgere fino in fondo le domande poste inizialmente dagli e attraverso gli «esclusi». Una diversa collocazione del corpo, della mente, dei loro rapporti, dei processi originari di simbolizzazione, ha portato le domande dagli scopi alle *ragioni relazionali* del formarsi del sapere, alla *tipologia delle sue passioni fondanti*, alla «*economia di sopravvivenza*» (Melandri) cui obbedisce in uomini e donne.

Se si pensava che la struttura del sapere dovesse modificarsi per l'*inclusione* dei suoi oggetti e delle voci *escluse*, la critica delle donne è andata ad altri fondamenti epistemologici: si chiede da quali fantasmi di relazione con i suoi oggetti primari esso si formi, quali siano le voci *rimosse* che lo alimentano. Anche il problema dell'autorità e della disparità si poneva altrimenti. Il

riproporsi delle dinamiche genitoriali e sessuali sfumava nella questione del rapporto tra intellettuali e classe operaia, tra lavoro manuale e lavoro intellettuale. Nei gruppi di donne l'autorità si è potuta far carico con chiarezza degli aspetti legati alle posizioni di attività/passività tra insegnante e allievo, alle fantasie sessuali ad essa connesse in relazione ai ruoli affettivi e familiari giocati nell'istituzione scolastica. Ho così potuto ritrovare con chiarezza in questa esperienza da un lato le ragioni di una passione, dall'altro anche dare dei nomi al disagio dell'insegnare quotidiano, spiegare quell'eccesso di sofferenza che subentra quando al lavoro di impianto e organizzazione subentra l'atto pedagogico vero e proprio, disagio non attribuibile soltanto alla distanza tra il sogno e la dura realtà quotidiana.

Queste ragioni e questo disagio hanno a che fare con almeno due questioni. La prima riguarda qualcosa che una volta avrei chiamato il rapporto tra ricerca e insegnamento e che oggi mi sembra una «posizione» del corpo e della mente, una relazione con lo spazio e il tempo. Ho sempre trovato duro da reggere la continuità, la linearità temporale da un lato e l'ambiente fisico in cui si insegna e si impara dall'altro. Provo a spiegarmi. Intendo la continuità temporale e relazionale dell'insegnare in quanto continuamente confrontata al ricordo della maniera «inconsulta» secondo la quale avviene per me il conoscere: un processo vagante, frammentato, continuamente interrotto di livello, che richiede raccoglimento e movimento alternatamente, quasi mai stasi fisica. Qualcosa di legato all'andamento dell'umore fisico e così tenace da opporsi ad una comunicazione che non sia in sintonia. Cito qui un pezzo di Elvio Fachinelli, dal suo *La mente estatica*.

"Prendiamo il resoconto di un matematico: Per quindici giorni mi sforzai di provare che non potevano esserci delle funzioni come quelle che avevo fino ad allora chiamato fuchsiane. Allora ero molto ignorante: ogni giorno mi sedevo al mio tavolo da lavoro, vi rimanevo un'ora o due, tentavo un gran numero di combinazioni e non raggiungevo alcun risultato. Una sera, contrariamente alle mie abitudini, bevvi caffè nero e non potei dormire. Le idee vennero in massa: le sentivo scontrarsi finché le coppie si congiungevano, per così dire, formando una combinazione stabile. Per la mattina seguente avevo stabilito l'esistenza di una classe di funzioni fuchsiane, quelle che vengono dalle serie ipergeometriche: dovevo solo scriverne i risultati, il che prese appena alcune ore.

Poi volli rappresentare queste funzioni col quoziente di due serie: questa idea fu perfettamente cosciente e deliberata, mi guidò l'analogia con le funzioni ellittiche. Mi chiesi quali proprietà dovevano avere queste serie se esistevano e senza difficoltà riuscii a formare le serie che avevo chiamato theta-fuchsiane.

Proprio in quel momento lasciai Caen, dove vivevo, per fare un'escursione geologica organizzata dalla facoltà di ingegneria mineraria.

I cambiamenti del viaggio mi fecero dimenticare il lavoro matematico. Avendo raggiunto Contances, salii su un autobus per andare in un certo posto. Nello stesso momento in cui misi il piede sul gradino, mi venne l'idea (senza che nulla dei pensieri precedenti sembrasse aver preparato il terreno) che le trasformazioni che avevo usato per definire le funzioni fuchsiane erano identiche a quelle della geometria non euclidea. Non controllai l'idea: non ne avrei avuto il tempo, poiché non appena mi sedetti nell'autobus continuai la conversazione già iniziata, ma sentii una sicurezza perfetta. Al mio ritorno a Caen, per scrupolo, verificai con comodo il risultato.

Poi volsi l'attenzione allo studio di alcune questioni aritmetiche, apparentemente senza molto successo e senza alcuna idea di una qualsiasi relazione con le mie precedenti ricerche. Disgustato dal fallimento, andai a passare qualche giorno al mare e pensai a qualcosa d'altro. Una mattina, passeggiando sulla scogliera, mi venne l'idea, proprio con le stesse caratteristiche di brevità, subitanità e immediata certezza, che le trasformazioni aritmetiche di indeterminate forme quadratiche ternarie erano identiche a quelle della geometria non euclidea. Ritornando a Caen, meditai su questo risultato e ne dedussi le conseguenze (Poincaré)".

Il discorso di Fachinelli ha un altro obiettivo. Ma questo racconto circo-scrive bene l'area di cui stiamo parlando se togliamo le descrizioni di questi movimenti fuori dall'eccezionalità del suo autore e del suo prodotto, e fuori dalla categorizzazione di misticismo e la pensiamo come un processo quotidiano, in questo scambio tra lavoro conscio e lavoro inconscio, tra tempi diversi. Analogamente Musil descrive i «movimenti del pensiero» nell'*Uomo senza qualità* in questi termini:

«In quella disposizione d'animo Ulrich riaperse il suo lavoro, interrotto da settimane e mesi, e tosto lo sguardo cadde sulla pagina con le equazioni dell'acqua, oltre le quali non aveva potuto procedere. Ricordava oscuramente di aver pensato a Clarisse mentre dai tre stati dell'acqua traeva un esempio per dimostrare una nuova possibilità matematica; e il pensiero di Clarisse lo aveva sviato. Ma c'è un ricordo che non richiama la parola stessa bensì l'aria in cui è stata pronunziata, e così Ulrich pensò tutto a un tratto: "Carbonio..." ed ebbe subito l'impressione, sorgente dal nulla, di poter andare avanti, se soltanto avesse saputo sull'istante in quanti stati si trova il carbonio; ma non se ne ricordava, e invece pensò 'Quelli dell'uomo sono due: maschio e femmina'. Lo pensò per un poco, apparentemente immobile dallo stupore...».

Insegnare è conoscere. Come si sovrappongono le modalità temporali di questi due gesti, le due continuità, quella dei processi interni e quella dell'offerta del prodotto culturale? Questa domanda, irrisolta, mi blocca nell'offrire prodotti, conoscenze, cultura, soprattutto nel progettare la continuità formale di un programma. Produce sofferenza. Forse, semplicemente, uno fa quelle parti dove non soffre troppo. Troppo forte nella mia storia deve essere stato l'abisso tra i processi interni e le offerte, troppo grande lo sforzo di usare gli uni per capire gli altri e la tensione tra la passione per entrambi.

Mettere in piedi una scuola è il luogo della sfida a questa area di problemi, il luogo della ricerca. Il luogo dove si è interrogati e questionati, «ridotti all'osso». Come lo si è nei paesi stranieri o con storie culturali infinitamente lontane. Insegnare sembra - è già il luogo delle risposte. E ancora.

Il mio sogno di conoscenza e insegnamento è sempre stato legato al viaggio e al mare. Il maestro è il mozzo che navigando diventa uomo e marinaio e narratore.

La sua autorità trabocca di cose vedute, di storie vissute. Egli è spinto «naturalmente» a trovare un filo, un barlume di senso all'interno di quel sentimento di infinito stupore, disincanto e tolleranza che viene da chi ha molto veduto, passato, patito....

Il narratore incantato di Leskov, il pescatore di perle di Benjamin? Forse semplicemente il mio nonno giramondo e i suoi racconti di guerra che io ricordo come il modello della conoscenza e della passione. Storie che rimangono nella mente per la forza che il vissuto dà alla memoria e alle cose, per la relazione unica che ci lega al narratore e per l'incanto che il racconto mitico dà al sapere.

Mio nonno non era forse poi un giramondo come io tenacemente me lo rappresento: la guerra si sa, era l'incontro col mondo dei poveri. Ma io ho ancora in mente quel sapore di spazi aperti, di strade polverose e spalancate sullo spazio che entravano nelle stanze chiuse della mia scuola.

Spazio ambiguamente esterno perché esso è anche quello di un corpo che si fa presente, di affetti e sentimenti che non sono «materie» di studio, di espressioni non codificate che si inseriscono nel contesto di una relazione affettiva unica e irripetibile.

La mia sofferenza «da insegnamento» esasperata con le donne da questo «sparire dei corpi», ha a che fare con gli andamenti di un corpo che vuole invece muoversi, far sentire le sue

resistenze, le leggi dei suoi ritmi.

Ha a che fare con un corpo che non vuole entrare in un ordine e con un soggetto che tenta di piegare la cultura alle proprie domande. Insegnando io riprovo *fisicamente* quella fatica, come il piegare qualcosa di troppo duro, e per di più la ritrovo dalla parte di chi la agisce sugli altri, come se ci credesse. Così parlo o insegno solo quando posso rappresentarmi la lezione, la parola, non come *intervento* attivo su una materia inerte, ma come *racconto* della mia esperienza di vita-viaggio. Se faccio un corso troppo lungo sparisce questa dimensione episodica, narrante e la possibilità di immaginarmi anche passiva, ascoltatrice con cose da scoprire e imparare. Così, con le stesse valenze, insegno a persone molto lontane dalla mia cultura dove le lezioni sono narrazione, messa in campo e confronto di una diversità culturale e la pedagogia si maschera nella dimensione antropologica. La presenza della differenza include nella dimensione pedagogica non l'idea del trasmettere o «riempire» o passare delle cose ma quella di una diversità di esseri e della ricerca di un ponte, di una parola possibile, di una curiosità stupore dell'essere diversi. La differenza, col suo alone esotico, può divenire incanto, curiosità, scoperta, là dove si può conoscere senza dover agire subito i conflitti. La seconda questione consiste nella contraddittorietà assoluta che si apre all'interno di queste sperimentazioni. Contraddittorietà che riguarda da un lato il modo con cui le polarità immaginarie del maschile-femminile si ripropongono nella situazione pedagogica, dall'altro il loro giocare all'interno della disparità di poteri tra chi insegna e chi impara. Per quanto riguarda il primo aspetto, già nel lavoro di educazione degli adulti la grande libertà di creare modelli aveva fatto intravedere la difficoltà a staccarsi dalla complicità coi modelli culturali ideologicamente rifiutati e sotteraneamente invidiati. Ma nella cronica resistenza delle donne al mondo della cultura si delineavano radici diverse. Queste radici legate agli aspetti bipolari sessualizzati delle attività culturali si evidenziano solo quando i tradizionali inquinanti del sapere, le emozioni, il sentire, i sintomi del corpo trovano una legittimità non formale nel mondo culturale.

In questo senso la situazione pedagogica, il suo aspetto di relazione capace di riattualizzare il sentire è elemento necessario, parte integrante di una ricerca sulla formazione dei saperi, un rivelatore, un modo per trarre alla luce, nel loro accadere al presente, l'intreccio tra il prendere forma dei pensieri e le sue radici fantasmatiche, affettive, relazionali, informi ancora alla parola. L'intreccio agito può illuminare quello cercato. Perciò l'analisi della complessa relazione che intercorre tra attività del pensiero e del corpo in chi insegna e in chi ascolta aiuta a capire le dinamiche contraddittorie e a volte paradossali che animano in ogni individuo

il rapporto tra vita affettiva ed attività intellettuale: le ragioni «bisognose» dei pensieri. E le forme che essi prendono nei rapporti tra donne rende trasparenti le valenze immaginarie che in ognuno il sapere assume come risposta ai problemi della relazione con l'altro e in particolare con l'altro sesso.

Ma poiché l'interrogazione colpisce sia le insegnanti che le allieve, ci si accorge ben presto che la situazione pedagogica è anche il luogo della massima *costrizione e ripetizione* delle modalità immaginarie del sapere come rapporto: *relazione conflittuale tra i sessi interiorizzati*. Si sperimenta la valenza maschile delle proprie modalità di acculturazione e sopravvivenza, la loro ripetizione tra le donne, la guerra con quelle vissute come femmine: la loro irrealtà e tuttavia la loro forza. Guerra di poli immaginari. Inoltre la presenza di quella relazione genitoriale che educa-insegna e socializza, che trasmette sapere dentro un rapporto dispari e coinvolgente carica il problema dell'autorità di valenze inquietanti. Ed è questo il secondo aspetto. La disparità richiama, tra donne, una violenza smisurata. Di che violenza si tratta? La sensazione di chi insegna è, come bene descrive Lea Melandri, quella di un corpo penetrativo di fronte ad una materia inerme. Figlio maschio che feconda la madre?

Ritrovare, nel mondo segreto delle donne, questo aspetto, è molto duro.

Se chi insegna si sente così, spesso chi apprende vive invece il fascino e il fastidio di una carezza materna invasiva e plagiante, amorosa e soffocante. La scena pedagogica rimette in gioco i suoi protagonisti ancestrali ed essenziali ed ogni donna, con le infinite sfumature e varianti delle storie personali, rivive la modalità in cui dentro di sé maschile e femminile, corpo e mente nelle proprie valenze immaginarie si sono distribuiti le parti, legandosi alla difesa dei rapporti genitoriali.

Ecco perché la pedagogia come pratica di relazione e come sua teorizzazione, affondando le sue radici in entrambi le figure nate insieme e nemiche, la madre e il figlio, il corpo e i pensieri, si presta alla cattura e al rifiuto, alla sperimentazione e alla ripetizione, alle speranze di rifondazioni e al loro scacco. L'ombra delle relazioni, degli affetti, il disordine assoluto ma coatto dei sentimenti si fa luogo dove deve passare la purezza del distacco del conoscere. E questa purezza dovrebbe inchinarsi ed incrinarsi a ricevere l'ombra delle sue origini.

Il nocciolo della solitudine

di Paola Redaelli

Cercherò di spiegare il significato e il valore che hanno avuto per me i corsi che ho tenuto in qualità d'insegnante ad altre donne. Un paio di anni fa molto probabilmente non avrei saputo farlo. Non avevo ancora concluso il particolare apprendistato, di cui i corsi sono stati una tappa importante, che mi rende possibile oggi fare un bilancio della mia vita e delle mie esperienze. Poter ordinare le proprie esperienze in modo da rinvenire un significato nella propria vita è operazione complessa che ha a che vedere con una sia pur minima certezza della propria identità. Quella che io chiamo grossolanamente identità è qualcosa che si realizza a più livelli e su piani diversi. Certamente permette, a una persona che se la riconosce, le seguenti cose: di dire, senza tremare o urlare, io; di raccontare a se stessa la propria storia e non solo in ordine cronologico; di sottrarsi a quello che avverte come suo destino e d'altra parte di accettare di appartenere a un genere; di non essere dominata dal tempo se non per il fatto che questo è l'alveo in cui scorre la sua vita; di poter trovare sia pur precarie risposte a domande del tipo «chi sono io», «che cosa voglio». La necessità di rispondere a queste due domande ha tiranneggiato la mia vita. Ho vissuto nella speranza di essere in grado di non fare, prima o poi, la solita scena muta di fronte a me stessa. Ci ho provato in ogni modo: nei miei rapporti amorosi e affettivi con gli uomini e le donne, nei miei rapporti politici, facendo una psicoterapia, nei miei rapporti con il sapere e la cultura. I risultati sono stati diversi. Per esempio, quante ore ho dedicato ai miei rapporti amorosi - quelli che mi hanno fatto soffrire, lacrimare, raramente gioire, per anni non riuscendo quasi mai a venire a capo di niente! E quante ripetizioni nell'agire la sessualità, con la pazza illusione che lì sarei arrivata al dunque! L'attività politica e i rapporti politici mi hanno invece permesso di sperimentare sul serio, anche emotivamente, - forse perché la sessualità era rigorosamente dimenticata - l'esistenza di un diverso da me, di persone diverse da me. Ho dovuto chiedermi di che natura fosse questa diversità e dopo aver provato mille risposte, dopo aver imparato, ammirato e invidiato, sono

stata ricondotta alla *vexata quaestio* di chi fossi io. Quando questa domanda è diventata ineludibile e insieme insoddisfacibile, quando il fatto di sentire gli altri diversi ha cominciato a procurarmi solo un gran senso di smarrimento, io ho smesso di far politica.

Scelgo le donne, mi sono detta con l'esaltazione di chi crede di avere un'alternativa bella e pronta e a portata di mano. In un primo momento il rapporto con le donne nel movimento e in privato è stato un grande riposo. Il problema della diversità era come scomparso: allora dire io era anche dire noi. E io potevo dire io, e sentirmi un io, perché c'erano le altre, c'era un noi.

Per breve tempo è stata una situazione beata, dove, tra l'altro ho potuto ritirare fuori la mia antica passione per lo scrivere e la scrittura, che era stata fortissima per me negli anni della fanciullezza e dell'adolescenza, ma che poi avevo accantonato, incapace di legittimarla ai miei occhi e a quelli dei miei compagni in tutt'altre faccende affaccendati. Nei rapporti con le donne ho imparato anche a desiderare la libertà. Quella libertà che è poter scegliere tenendo presenti se stesse; cara libertà che solo chi non ha mai sentito in ogni senso il proprio corpo come una galera può disprezzare. La tranquillità non è durata a lungo. Mi sono accorta che il noi che mi permetteva di dire anche io era pronunciabile in quanto tutte ci si definiva uguali perché donne e che questa uguaglianza mi veniva rimandata e confermata da tanti corpi simili al mio che ero costretta a 'vedere', osservare e tener presenti se alla parola uguaglianza volevo dare un senso.

Anche il mio corpo fui costretta a guardare. E per corpo non intendo naturalmente soltanto le sembianze fisiche, ma tanto più quel grumo di emozioni, sentimenti, immagini e figure che al corpo femminile nella mente di una donna sono collegate. E questo 'corpo', a prima vista uguale, che tra donne fonda la progettualità.

Era insomma una situazione molto diversa da quella della politica, del gruppo politico in cui avevo militato e in cui ci si riconosceva uguali in quanto accomunati da un progetto, da un supposto uguale desiderio di cambiamento, e si tendeva a non vedere la differenza dei corpi, si tendeva a spostare nell'aggressività per chi la pensava diversamente l'invidia, la frustrazione, il bisogno di riconoscimento, e si tendeva a porre il problema del dare e dell'avere, dell'imparare e dell'insegnare come problema di proselitismo e a considerare l'autorità e il potere come indiscutibilmente fondati in una maggiore capacità politica. La possibile libertà appena intuita, il valore di un'antica e fondamentale passione appena riscoperta rischiavano di confondersi e scomparire nelle violente fantasie suscitate dentro di me dall'ineludibile

presenza del corpo femminile delle altre e del mio. Credo davvero che per molte come me, educate sin dall'infanzia a «comportarsi da uomini», terrorizzate dal fantasma di un materno insieme svalorizzato e onnipotente, l'incontro con le altre donne è stato un grosso rischio.

Intuivo che mai avrei potuto dire io, sostenere un mio desiderio, perseguire un mio progetto liberamente, se non avessi potuto difenderlo, prima e dentro di me, di fronte a quelle che allora si chiamavano madri simboliche (alcune donne, poche, riconosciute da me adenti stretti come più brave) e però anche di fronte alle donne diverse da me, a quelle che mi sembravano donne veramente donne, sentendomi io stessa una donna, non un ragazzo sbarazzino capace con le sue capriole di attirare le loro carezze e attutirne le ire e i possibili divieti. A questo scopo ho tentato molte strade, da sola e con altre donne. Come tante altre donne, anch'io ho identificato ingenuamente le mie sorti e la mia possibilità di 'salvezza' individuale con le sorti del gruppo al quale appartenevo e con la sua capacità di trovare delle risposte generali, 'politiche'. Per molto tempo ho fatto parte di un gruppo che tentava di coniugare la pratica dell'inconscio con l'analisi delle scritture individuali e in genere della passione che ciascuna di noi aveva per un particolare settore dell'universo simbolico.

Me ne andai quando mi sembrò di non poterne più di mettere il dito nella piaga e subito dopo di sanare la ferita con quello che ai miei occhi era diventato il balsamo della parola. Anche i primi corsi monografici 150 ore per sole donne mi sembrarono una via utile per arrivare a dire io di fronte e insieme ad altre donne. Ma il primo corso che io tenni da insegnante fu un vero scacco. L'incontro con le famose 'altre' non mi fu possibile perché ero in balia di opposte fantasie: da una parte mi pareva di violentare le mie consorte, vissute come femmine inermi rispetto alla mia cultura; d'altra parte quelli che mi sembravano i loro grandi e potentissimi corpi mi schiacciavano e mi distruggevano, facevano perdere me a me stessa. Fu proprio in quell'occasione che ebbi modo di constatare che le mie sorti individuali non collimavano evidentemente con quelle delle amiche con cui stavo facendo quell'esperienza. Il doloroso stato allucinatorio in cui quel corso mi aveva scaraventato era la prova che non esistono strade ugualmente buone, e nello stesso momento, per tutte. Le storie individuali pesano e distinguono, non solo in positivo, ma anche in negativo. Un bello schiaffo per l'onnipotenza della politica, ma anche un bello schiaffo per chi come me continuava a misurare l'universalità e la bontà della politica sul suo essere in grado di attagliarsi alla perfezione alla propria persona, di sanare le proprie ansie, di rispondere immediatamente ad individuali e urgenti domande. Inoltre, la rivisitazione del linguaggio letterario e la sua verifica sulla base della

consapevolezza della relazione originaria da cui scaturisce non mi riuscì. Alla fine di quel corso anche la passione per la scrittura appena ritrovata usciva a pezzi: continuava a rendermela impraticabile, come da sempre era successo, l'assenza in me di un io, di un soggetto dai contorni in qualche modo riconoscibili.

In quell'occasione scopersi anche che i miei conti con la cultura ufficiale, quella scolastica ed accademica per intenderci, che avevo creduto di chiudere con il Sessantotto e gli anni successivi, erano ancora aperti. La violenza che mi era sembrato di esercitare sulle mie corsiste era in realtà la stessa violenza che per quanto mi riguardava io avevo attribuito a quella cultura: un mostro inattaccabile che mi aveva sempre reso barcollante tra ossequio e rifiuto totale. Ci volle un certo tempo. Solo molti anni dopo mi sono sentita pronta ad affrontare un nuovo corso che ebbe per me risultati diversi dal primo. Non solo riuscii a portarlo a termine abbastanza agevolmente, ma anche a scriverne e a rielaborare l'argomento che avevo trattato con le corsiste, grazie anche ai contributi che erano scaturiti dalla relazione con loro. La relazione di maternità reciproca che in quel corso si era realizzata tra me e le mie corsiste mi aveva reso possibile individuare un mio modo di guardare alla scrittura letteraria e insieme elaborare un barlume di certezza di me anche in rapporto con loro. Così, quando la possibilità stessa di continuare l'esperienza dei corsi 150 ore venne qualche tempo dopo messa in forse a livello istituzionale, sia pure tra mille dubbi, anch'io insieme ad altre insegnanti e corsiste decisi di dar vita a una nostra Associazione che ne garantisse la continuità.

Tutte noi insegnanti eravamo convinte della centralità che, per quanto riguarda la definizione di un nostro autonomo e individuale rapporto con il sapere e di noi stesse, aveva il rapporto con le corsiste. Ma anche, sentivamo una forte ambivalenza rispetto a questa esperienza. Cercammo di esporre riflessioni e sentimenti contraddittori nel libro *Verifica d'identità* (1).

Per quanto mi riguarda, devo dire che molti dei problemi che in quel libro collettivamente ponevamo, attraverso la prefazione scritta poi da Paola Melchiori, non si sono sciolti nella pratica dei corsi gestiti "dall'Associazione per una libera università delle donne", che dopo l'uscita del libro è continuata. Rimane in me «l'impressione» di cui allora Paola scriveva, «che nei corsi il sapere venga travolto dalla svalorizzazione onnipotente (noi sappiamo di più, la vita è più del sapere) che tende ad inglobare testi e linguaggi dove esso offre punti d'identificazione, mentre lo cancella dove resiste, richiedendo 'fatica e apprendimento'. Le regole di un testo letterario o il rigore di un ragionamento scientifico stanno lì a testimoniare

dell'evidenza di un reale che si oppone agli eccessi di ogni ritrovata onnipotenza. Diventa enormemente faticoso rappresentare insieme la tenerezza e il nutrimento, il rigore e la violenza di un sapere-testo-linguaggio che si oppone come un'alterità alla pienezza ritrovata di un desiderio».

Ciò resta, a mio parere, ancora oggi vero sia per le corsiste che per le insegnanti. Con parole diverse si potrebbe dire che il risultato di ogni corso riuscito è qualcosa di molto simile alla realizzazione del sogno di ogni vero pedagogo: un apprendimento che attiene alla vita, alla crescita e alla definizione del soggetto che vive (e perciò anche alla sua capacità di porsi in modo autonomo e creativo rispetto al sapere) attraverso la cultura. Purtroppo, nel momento stesso in cui ciò si verifica, è proprio il campo di sapere in oggetto che spesso sfuma, si fa labile e incerto.

E pare sempre di non poter stabilire un iter, di non potere fissare dei punti acquisiti, di non poter passare da un livello all'altro collettivamente. E tuttavia, in questo strano processo circolare, la figura dell'insegnante assume un posto di enorme rilievo. Non voglio ora analizzare quello che ciò comporta per le corsiste, anche se ritengo che il discorso potrebbe essere molto lungo. Per le insegnanti, o almeno per me come insegnante, questa centralità esige un impegno enorme in termini psicologici, di continua discussione di me, oltre che naturalmente in termini culturali. Accennerò a questo proposito a uno solo dei numerosi problemi che mi si sono ripresentati in ogni corso: quello della contraddizione lacerante tra il perseguimento della mia personale ricerca in un campo specifico e i continui riaggiustamenti, i continui ritorni indietro, la continua relativizzazione e il ridimensionamento della mia passione, perciò di una parte di me, che il rapporto con le altre, se si vuole fecondo, produce. Ci sono vari modi per sfuggire a questo forte disagio. Si può per esempio tornare ad illudersi, sia dal punto di vista culturale che dal punto di vista dei corpi, di trovarsi in una comunità di uguali, ma ciò fa cadere una delle caratteristiche a mio modo di vedere più significative dei corsi che è quella appunto della riattualizzazione ogni volta, all'interno di ognuno di essi, del rapporto madre/figlia. Oppure ci si può illudere che le altre, le corsiste, condividano la tua stessa passione, o meglio il tuo rapporto con quella passione. Ma ciò non è vero. La responsabilità e la fatica della ricerca rimane dell'insegnante. Ciò che tutto sommato spinge una corsista a un corso per sole donne, come è anche emerso in un recente convegno che abbiamo tenuto in quanto Associazione, credo che sia innanzitutto il desiderio di fare un'esperienza di relazione diversa, sia pure rispetto a un oggetto specifico. Sicuramente, ad

ogni modo, ricadono sull'insegnante il peso di tenere a bada il disagio e insieme il dovere e la necessità di segnalarlo all'interno del corso. Questa è per me una grande fatica che è giunta a corrodere la certezza di contribuire alla costruzione della mia identità e di praticare, realizzare sia pur parzialmente, il mio desiderio di libertà attraverso i corsi e persino nella promozione dell'Associazione.

Il rapporto pedagogico, comunque lo si rivolti, è luogo di grande ripetizione e giunge il momento in cui l'insegnante non vuole più insegnare. Ciclicamente nasce in me il desiderio di dimenticare persino la parte migliore del rapporto pedagogico con altre donne e di continuare da sola. E come una presa d'atto, sia pur dolorosa, che esiste un «privato» anche per una donna che ha scelto di vivere tenendo presente la relazione con le altre donne. Si tratta di un «privato» che non è tanto o soltanto, come si credeva un tempo, il marito, gli amanti, i figli, il lavoro, ma un nocciolo duro e nascosto di solitudine che è la condizione della propria libertà e insieme del proprio potersi riconoscere 'identiche' a se stesse nell'appartenenza non solo a un genere, ma alla specie umana.

Note

(1) *Verifica d'identità. Materiali, esperienze, riflessioni sul fare cultura tra donne* (a cura di Paola Melchiori) Utopia, Roma, 1987.

Una strada anomala

di Ileana Montini

L'antefatto

L'avviso che avevo ottenuto un incarico di dodici ore per insegnare Educazione Artistica mi provocò un miscuglio di emozioni. Non potevo che essere contenta di avere, finalmente, un lavoro. Non potevo che essere scontenta perché «il lavoro» non era esattamente quello che avevo «scelto». E andare a insegnare significava allontanarmi, geograficamente, dai luoghi dove avevo costruito un abbozzo di identità sociale che mi piaceva.

Avevo cominciato a «fare politica» sui vent'anni e, in breve, avevo ottenuto alcune responsabilità importanti nel M.F. (della D.C.).

Nello stesso tempo scrivevo sull'Avvenire d'Italia (quotidiano cattolico) e sulla rivista del M.F.D.C.. Erano queste le cose che mi affascinarono e che avrei voluto fare per tutta la vita. Quando cominciai a insegnare non avevo certo le idee chiare su come si «trasmette» la cultura. Però possedevo una grande risorsa: mi sentivo estranea a quei luoghi percorsi da rigidi scansioni orarie e così simili - nell'organizzazione spaziale -agli ospedali, alle carceri, alle caserme. Avevo chiara soltanto la volontà di non copiare dai colleghi più anziani il «modo» di fare scuola. Volevo mantenere una certa distanza, anche per non perdere la speranza di abbandonare la scuola appena si fosse profilata la possibilità di rientrare a tempo pieno in politica e nel giornalismo.

Non avendo conoscenze psicopedagogiche specifiche, mi orientai ad assumere come modello di riferimento lo stile dei rapporti tra alunni e professori che avevo conosciuto e sperimentato al Liceo Artistico. Anche perché il Liceo Artistico era considerato un istituto dove erano ammesse le stramberie, sia da parte dei professori che degli studenti. Le studentesse delle Magistrali

portavano il grembiule nero e i calzettini di cotone bianco e assumevano un contegno che trasudava il «giusto senso del pudore». Studenti e studentesse del Liceo Classico venivano chiamati con il nome-programma di «saponette». Qualche rapporto invece lo curavamo volentieri con quelli del Liceo Scientifico. Da noi, a due passi dalla basilica di S. Francesco e dalle spoglie mortali del divino Dante, posavano in santa pace, nude, le prostitute trasformate in modelle. Il professore di storia dell'arte era notoriamente un gay. Qualche gay c'era anche tra gli studenti. Non era certo un problema.

Non avere sempre a che fare con banchi ben ordinati disposti di fronte alla cattedra, potersi muovere in spazi dove calchi di statue greche e romane, trabeazioni e capitelli, cavalletti e trespoli, si disordinano a vicenda, per facilitare punti di vista differenziati, suggerisce anche un modo di esistere e collocare e collocarsi nel mondo.

Dunque, quando cominciai a insegnare odiavo la pedagogia. Mi ricordava le Magistrali e le ragazze con i colletti bianchi sul grembiule nero. Studiavano come insegnare ai bambini la lettura e la scrittura e, con ordine e disciplina, imparavano anche che si sarebbero sposate e che molte avrebbero finito per riporre il diploma nel cassetto.

Noi, all'Artistico, potevamo anche sognare di diventare delle artiste nel campo della pittura, della scultura, della grafica, dell'architettura. Non che fosse facile abbandonarsi ai sogni di emancipazione e l'insegnamento poteva essere considerato un buon compromesso. Qualcuna poteva pensare alla scuola per rendersi economicamente autonoma ed esercitare, in qualche modo, il ruolo di artista. Per quelle che non riuscivano a sottrarsi al comando sociale che voleva la donna prima di tutto proiettata verso la famiglia, le competenze grafico-pittoriche o scultoree sembravano garantire uno spazio per sé. di creatività e gratificazione.

Ero uscita dal Liceo assediata dal suggerimento di non lasciare andare lo sbocco verso una specializzazione grafica o pittorica.

Uno degli insegnanti, un vecchio pittore, voleva che proseguissi all'Accademia di Belle Arti. Mi piaceva l'acquerello e lo schizzo ottenuto con pochi e rapidi segni, ma non tanto da spingermi a buttarmi in un'avventura difficilissima per una donna.

Quello che in gergo chiamavano il senso del colore, fu la prima pedagogia che applicai insieme al disordine per far saltare l'ordine dell'organizzazione degli oggetti e degli spazi scolastici.

Nell'estate del 1867 lessi *Lettera a una professoressa* di don Milani. Sulla copertina ritrovo schizzati a china tre bagnanti e nel retro, un altro schizzo di due uomini sotto l'ombrellone. Lessi il libro al mare. Il libro che comincia così: «Lei di me non ricorderà nemmeno il nome. Ne ha bocciati tanti». E a pagina 16: «Delle bambine di paese non ne venne neanche una. Forse era la difficoltà della strada. Forse la mentalità dei genitori. Credono che una donna possa vivere anche con un cervello di gallina. I maschi non le chiedono di essere intelligente». In verticale ci sono due linee: l'avevo sottolineato due volte. Quando ritornai a scuola ottenni una stanza in Municipio per collocarvi il laboratorio di Educazione Artistica. L'operazione l'avevo condotta insieme alle mie classi.

Avevamo «requisito» nel magazzino del Municipio alcuni tavoli grandi e un po' di sedie. Volevo ricreare semplicemente l'atmosfera del liceo. A Natale con le ragazze delle seconde lavorammo a un «presepio» di cartelloni dove la sacra nascita fu collocata in una borgata romana abusiva, tipo il Prenestino. A febbraio, in pieno sessantotto, andai a Roma all'ufficio stampa e giovani del Movimento Femminile della D.C. Avevo lasciato la scuola: mi ero licenziata portandomi via, per ricordo, alcuni disegni che appiccicai in ufficio. Le ragazze andarono dal Preside a protestare perché avevano pensato a un licenziamento in tronco dell'amministrazione.

Lo statuto dell'infanzia

Ero uscita dalla scuola nel turbinare degli avvenimenti studenteschi, politici nazionali e internazionali. I disegni degli alunni incollati sulle pareti dell'ufficio dell'EUR mi inquietavano. Mi ero portata via un rapporto che mi aveva già segnato e non lo sapevo. Giravo su e giù per l'Italia, andavo a Urbino dove ero iscritta a giornalismo e a sociologia. Condividevo con tutto il cuore la contestazione degli studenti e la fase postconciliare. Scrivevo anche su "Testimonianze" e facevo parte della redazione di "Donna e società" - la trimestrale del M.F.D.C. - insieme a Lidia Menapace, Rosetta Russo Jervolino, Tina Anselmi, Franca Falcucci, Paola Gaiotti de Biase e qualche altra. Nel luglio, dopo le elezioni politiche, Lidia Menapace uscì dalla D.C. Dall'annuale corso romano per giovani dirigenti, che avevo voluto proprio sulla contestazione giovanile, inviammo a Lidia una cartolina: per la prima volta non era fra i relatori. Era sempre stata lei a tenere la relazione introduttiva ai corsi estivi a Roma, con uno stile inconfondibile di disponibilità e ascolto curioso. Noi la interrogavamo e lei interrogava noi. Si diceva che così facesse anche all'Università Cattolica dove insegnava Letteratura

Italiana.

Lasciai Roma e l'idea di una carriera politica e giornalistica. Poi, più avanti, uscii dalla D.C. e ripresi l'insegnamento.

Mantenevo un atteggiamento ostile e rabbioso nei riguardi della scuola. Condividevo le analisi della nuova sinistra e studiavo, sulla scuola, Althusser, Bourdieu, Passeron e altri. Cercavo di capire con un ostinato indagare che si traduceva in appunti, schizzi e caricature.

Publicavo furiosamente articoli. Mi diventò insopportabile l'ostentata credenza che per insegnare bastava l'intuito; quel corredo «naturale» che veniva denominato anche come istinto materno.

Gli insegnanti uomini pensavano all'insegnamento come a un ripiego. I processi di apprendimento, di comunicazione e di relazione interpersonale, la conoscenza delle dinamiche di gruppo, non venivano - e non vengono - considerate conoscenze e competenze necessarie a chi fa scuola. Gli organi collegiali, come il consiglio di classe, e i nuovi strumenti come la programmazione, si inserirono in un corpo vecchio e per nulla orientato a mettersi in crisi alla radice. Gli insegnanti, usando l'antico linguaggio e le più tradizionali categorie, valutano in termini di «buona volontà» o «cattiva volontà», «impegno» o «disimpegno», «capacità» o «incapacità». La scuola come «palestra di vita», fondata sull'«ordine e la disciplina», esige il «senso del sacrificio», lo sforzo portato al massimo delle forze, l'accoglimento del detto «prima il dovere e poi il piacere». Ciascuno a seconda del sesso e, quindi, dei ruoli sociali conseguenti. La programmazione degli obiettivi, secondo rigide tassonomie, divenne la grande novità e il segno del rinnovamento nella scuola dell'obbligo. La psicologia era entrata nella scuola con la programmazione. Programmare dopo aver giudicato la situazione di partenza di una classe, divenne il nuovo mito. Giudicata come? Con i testi di entrata per misurare i «prerequisiti». Nei consigli di classe si assiste a una sorta di passerella degli alunni e delle alunne nei giudizi dei docenti.

Il consiglio di classe è il luogo-tribunale e gli insegnanti sono i giudici insindacabili. Si comincia così: «Da me dimostra poco interesse: l'ho richiamato tante volte ma... e da voi?». La cattedra e i banchi, la lezione frontale costruita sulla spiegazione e l'interrogazione, il compito in classe, la nota disciplinare, la minaccia della sospensione ecc., restano gli assi portanti della serietà dell'istituzione. Con il titolo *La bambola rotta* (ed. Bertani, 1975) pubblicai il materiale frutto

dell'osservazione «sul campo» allo scopo di capire come la scuola, con il nome moderno di socializzazione, formava le identità maschile e femminile, insieme alle altre due 'agenzie': la famiglia e la chiesa. Intanto la scuola s'interrogava sulle classi differenziali per gli handicappati e un ragazzo spastico venne, in via del tutto eccezionale, accettato nella mia scuola media. Per due anni ciondolò passivamente per l'aula di educazione artistica, osservando compagni e compagne. Gli garantimmo - io e gli alunni -il sei. Al terzo anno un giorno portò in classe, come gli altri, un grosso sasso di fiume e cominciò a colorarlo a tempera. In breve si appassionò a stendere il colore e a tracciare, anche se tremolanti, le linee con la matita.

L'avevo osservato per due anni mentre si chinava sui lavori dei compagni e ne avevo coperto l'inattività di fronte ai colleghi. Ma io stessa non sapevo, né potevo prevedere che l'interazione con i compagni in un contesto che non lo giudicava, gli avrebbe permesso l'assimilazione della competenza grafico-cromatica.

Gli era stato reso possibile, dalla complicità mia e degli altri, di percorrere una strada originale, la sua, sua in funzione dell'handicap motorio, con tempi e ritmi diversi dagli altri.

La scuola non è il luogo dove si richiede a tutti di essere uguali, ovvero di uniformarsi al modello imposto? E per le femmine non è una richiesta che impone il doppio di fatica e la perdita della cognizione gioiosa, creativa, scientifica dei percorsi cognitivi che storicamente appartengono al genere? Nel rapporto con questo ragazzo che fino alla soglia della media era rimasto in un istituto per handicappati, avevo rinunciato all'onnipotenza, come diritto, che viene riconosciuta alla madre-insegnante. Avevo scelto la posizione dell'attesa e il bisogno di meta-comunicare la curiosità di chi fa ricerca. Alle donne madri-insegnanti viene dato il diritto a giudicare, a infierire, per sentirsi potenti, all'altezza di un'istituzione che deve educare secondo il codice patriarcale.

Entrambi gli agenti - insegnanti e alunni - stanno nello statuto dell'infanzia: in forme diverse devono imparare la docilità e i registri della dipendenza. Devono apprendere - questa è la socializzazione - la disparità tra chi è chiamato (da dio, dalle doti naturali, si dice) a comandare e chi è chiamato a obbedire.

Il Laboratorio

La scuola, nel suo impianto generale e, come si suol dire, egemone, tacitamente definisce la

pedagogia come «scienza filosofica». L'idealismo - di cui appunto è ancora intrisa la «classe» docente - ritiene la pedagogia una disciplina filosofica che eventuali ricerche scientifiche, soprattutto se condotte «sul campo», possono snaturare e indebolire. Agli insegnanti è riconosciuto soltanto il dovere di «aggiornarsi» sulle teorie che altrove, nei templi sacri deputati alla ricerca, vengono «scoperte», magari utilizzando, come manovalanza, manipoli di insegnanti per qualche sperimentazione. Voglio dire che anche la ricerca nell'ambito della «pedagogia scientifica» risente del vizio idealistico, poiché il distacco dai moduli speculativi in favore dell'applicazione allo studio dei «fatti» dell'educazione, richiede l'autorevolezza universitaria e che, comunque, mai viene riconosciuta agli insegnanti. Tanto è vero che gli insegnanti non possono accedere al dottorato di ricerca, sia perché non è prevista alcuna facilitazione, sia perché il titolo non è spendibile all'interno della scuola. Chi esce dall'università ed entra nell'insegnamento primario o secondario, non avrà mai più la possibilità di ritornare all'università; se non per un qualche «comando».

Quando mi è venuta l'idea di avviare un gruppo (all'interno dell'Università delle donne S. De Beauvoir di Brescia) di psicopedagogia e didattica denominato laboratorio, avevo in mente due aspetti di base interdipendenti: 1) sarebbe stato un luogo di ricerca; 2) dovevamo nel contempo ammettere che, in generale chi fa scuola è completamente sprovvisto di conoscenze psicopedagogiche e didattiche.

Una contraddizione? Una provocazione? Un paradosso?

Forse sì e forse no. Ammettendo l'ignoranza nel campo delle scienze dell'educazione come parte dell'attuale identità docente, si evita di considerare l'esperienza (gli anni di scuola) e l'intuito (materno?) come corredi «naturalisti» di chi fa scuola.

E ci si assume l'impegno e la fatica di studiare, riflettere, fare scuola unitamente al fare ricerca come strutturazione di teorie, codici, modelli sperimentali e invenzione di nuovi.

L'altra condizione era il contesto: il trovarsi tra donne, magari non proprio tutte segnate dal ruolo di insegnante, in un reciproco patto di cooperazione tra «pari» diverse per appartenenza anagrafica, esperienze di vita, stili cognitivi e tipi di competenze e abilità e, infine, anche per ritmi e tempi nella costruzione della propria soggettività sessuata. Il laboratorio doveva essere dunque un luogo della pazienza e dell'evento. Avrebbe contribuito a svelare che la pedagogia, non meno che la psicologia e la didattica, sono scienze non neutrali. Ricordo una ragazzina di

prima media affetta da tetraparesi spastica. Dalle elementari era arrivata alle medie accompagnata dallo sconsolato giudizio delle maestre.

Ci invitavano alla misericordia: avrebbe scaldato il banco e niente altro. Se chiamata rispondeva con un debole sorriso, per poi continuare a guardare, attonita, le compagne. I bidelli la trasportavano gentilmente al primo piano, nell'aula di educazione artistica, a ogni lezione.

Ma gli insegnanti ritenevano pura perdita di tempo ogni tentativo di coinvolgerla negli apprendimenti. Non poteva tenere in mano a lungo la penna, e soprattutto sembrava avvolta nell'apatia e segnata da ritardo mentale. Nell'aula laboratorio di educazione artistica c'erano tavoli per quattro alunni che venivano utilizzati in svariati modi, a piacere o per scopi determinati. Le ragazze preferivano, spesso, condividere un tavolo per lavorare e chiacchierare. La ragazzina si collocava quindi con alcune compagne che, dietro suo suggerimento, le predisponavano i colori sul piatto e li mescolavano. A lei toccava soltanto la fatica di stenderli sul foglio. Un po' alla volta le compagne diventarono assai abili nel realizzare i suoi desideri e lei diventò via, via capace di ottenere risultati gratificanti. La povera testa solitamente piegata in avanti cominciò a stare salda sul collo per dare e reggere lo sguardo delle persone. Non parlava facilmente, ma ascoltava le chiacchiere delle compagne con avidità. Le chiacchiere: un narrare perpetuo, a zig zag, quasi per libera associazione o lapsus che la serietà dell'istituzione bandisce o definisce come stigma della femminilità. L'acqua, i pennelli, la pasta morbida dei colori, la carta: materiali adatti, dicono gli insegnanti, per esprimere i sentimenti, ma inadatti per esprimere il pensiero e le «capacità logiche». Comunicazione analogica: inferiore, femminile, debole, da gioco. Comunicazione digitale: superiore, maschile, seria, razionale, impegnativa. Ma la chiacchiera attorno al tavolo e il gusto del colore che si stende, si sovrappone, si mescola con altri e infine offre la forma finita, aveva permesso alla ragazzina di provare senza confini rigidi, obiettivi predeterminati dall'alto, emozioni visive e tattili. La chiacchiera e l'uso delle mani e degli occhi delle compagne come ausili, avevano facilitato una complicità, una relazione segnata dall'appartenenza burocratica alla classe.

Come si fa a entrare in relazione quando domina la comunicazione verbale, con gli aspetti di simmetria, complementarità a volte patologiche? L'aula è il luogo dove si consuma più facilmente una comunicazione a doppio legame, eppure nessuno, né da una parte, né dall'altra, sembra mai rendersene conto.

Una ricerca creativa

Pensavo che assumersi lo scopo di cercare e creare una nuova pedagogia, doveva partire dalla consapevolezza che la relazione tra donne può essere fonte di grande creatività e forza. Ma a patto che gli eventi comunicativi siano atti a stabilire rapporti di reciprocità, cioè legami di solidarietà e complicità nella coralità delle competenze e nella circolarità dei vissuti. Se la complicità presuppone la coscienza che il genere trasporta tracce mnestiche relative, per esempio, ai processi cognitivi, allora si deve trovare il modo per renderli «scienza», prima di tutto a favore nostro. Nel Laboratorio l'interazione a partire dal tono emozionale attraverso modalità solo in parte suggerite da esperienze consolidate, favorisce, molto velocemente, lo stabilirsi di un atteggiamento individuale e corale di ascolto curioso e rispettoso dei ritmi e dei tempi di ciascuna.

Ciascuna rivela di sé le procedure che utilizza per «mappare» la realtà e le mette a disposizione della ricerca comune.

Adulte, di diversa età ed esperienze di vita, neppure tutte insegnanti, che accettano aspetti di gioco dove i sensi entrano in causa in modo scoperto, vivono regressioni momentanee ed esperienze di fantasmatico (produzione immaginaria conscia) che liberano un'enorme riserva nascosta di creatività. Il «Laboratorio Psicopedagogico e Didattico della differenza sessuale» ora non fa più parte dell'Università delle donne, a causa di divergenze comuni, in questi burrascosi tempi femministi, ad altre realtà italiane. Ma questo poco importa - le differenze arricchiscono, anche nonostante noi stesse - perché ciò che noi sperimentiamo ci sta indicando percorsi inediti, terre inesplorate anche perché l'immaginario riduttivo, semplificato, del maschile sulla realtà, ci ha reso un impasto ambiguo, ma pur sempre impasto, di metodo, teorie, prassi loro e nostre insieme. Si tratta di saper vedere chiaro in ciò che non ci appartiene come genere; e, nello stesso tempo si tratta di saper «liberare» le tracce molteplici delle strategie che abbiamo inventato per sopravvivere come soggetto collettivo di genere e che sono storia nostra e storia dell'umanità. Si tratta di saper liberare energie e competenze, abilità e conoscenze, ma anche di inventare ex novo. Proprio come dice Teresa De Lauretis: possiamo costruire una soggettività femminile come risultato dell'interazione semiotica di «mondo esterno» e «mondo interno».

Il prendere coscienza della propria relazione fantasmatica al mondo, agli oggetti, allo spazio, dal di dentro del proprio essere corpo sessuato, è la modalità utilizzata nel Laboratorio e poi

nella scuola dove lavoriamo. Vogliamo poter dire che le scienze dell'educazione sbagliano quando descrivono i processi di apprendimento del bambino come neutro universale: l'apprendimento, come costruzione di mappe cognitive, avviene in uno spazio, tempo e movimento che mette in scena l'esperienza sessuata. Si deve procedere «dal conosciuto» individuale per andare verso lo sconosciuto. La scuola, invece, si fonda su procedimenti che partono dal semplice per andare, in modo lineare e causale, verso il complesso. Ma a partire dal «conosciuto» implica il riconoscimento che ogni esperienza individuale è fonte di conoscenza e riconoscenza per le altre. Stabilire una complicità e un'alleanza, è possibile soltanto se si ha l'avvertenza che occorre conoscere e utilizzare le dinamiche di gruppo. Altrimenti facilmente si soccombe perché la conflittualità diventa tale da non essere più governabile.

Questo succede anche a scuola, dove la professoressa si «difende» ponendosi dalla parte dell'avversaria che ha il diritto di esserlo per «il bene» degli alunni. Quando dalle medie inferiori sono passata alle superiori, per insegnare psicologia, sociologia e pubbliche relazioni, ho «scoperto» che entrare in classe e suggerire di mettersi in cerchio, con i banchi accantonati in un angolo, suscitava panico e curiosità. E panico e curiosità suscitava il proporre, al posto della lezione fondata sulla spiegazione, magari una drammatizzazione dalla quale partire per riflessioni e deduzioni in gruppo, con l'uso di cartelloni, del brain-storming, del «gioco delle carte». Una curiosità che poi portava a dire, a ragazze di 17 e 18 anni: ma allora posso cominciare giocando con i pensieri che mi vengono, con i ricordi, con le domande all'infinito tipo: «perché a me succede che... e ho letto, invece che...; e perché alle donne della sua età succede... è accaduto che...».

Attesa, appunto dell'evento: le modalità di approccio alla realtà sono diverse per coorti di età e si può diventare adulte di riferimento soltanto, come sostiene Chiara Saraceno «nella ovvietà di esperienze diversificate di donne». Mi chiedo, in definitiva, se non devo proprio all'anomalia del mio percorso di vita a zig zag tra ambiti disciplinari diversi e, secondo il metro comune perfino in dissonanza; se non devo a quel «sentirmi» mai completamente «donna di scuola», mai completamente giornalista, mai completamente «artista», il gusto per la ricerca e la sperimentazione nel campo della psicopedagogia.

«Scrivo perché sono triste»

di Laura Kreyder

All'alba dell'Ottocento, un giovane emigrato di nome Senancour, cacciato dalla Rivoluzione francese in Svizzera, nota: «Scrivo perché sono triste». È l'inizio della letteratura moderna, con alcuni dei suoi caratteri più noti: la confidenza, l'incompiutezza, la maledizione. Quelli che scrivono perché sono tristi diventano le tremende vittime del verbo. Lo scrittore romantico sceglie d'incarnare i valori femminili: il soggetto moderno, infelice e sentimentale, esce dall'ufficialità, diventa anomalia. Non è strano che, nello stesso tempo, trovassero modo di esprimersi proprio quegli esseri segnati biologicamente dal sesso immaginariamente incarnato. Tuttavia, mai come nell'Ottocento fu violento l'anatema contro le donne che scrivono. Gli uomini, da Strindberg a Proudhon, da Weininger a Baudelaire, disprezzano l'egemonia del romanzo sugli altri generi letterari, il pubblico ampiamente femminile, le disgraziate che rivaleggiano con loro nella stampa (alla donna che non ha altro mezzo per sussistere o altra grazia da approfondire, si è infatti aperta la professione).

Forse, quando l'uomo le rimprovera di scrivere, esprime un giudizio, non tanto sulla donna, quanto sullo scrivere, un'attività poco raccomandabile. Le vecchie istituzioni decadono, sono nati il giornalismo, che paga a cottimo, la letteratura industriale, la critica letteraria. Per vivere, lo scrittore deve passare attraverso il senso comune del primo, il gusto della seconda, la censura della terza, o perire. Spesso perisce. Per diventare autore, bisogna sporcarsi, far la fame, accettare compromessi. L'Arte è prostituzione, dice Baudelaire che, qualche decennio dopo Senancour, non scrive neppure lui per allegria. E Mallarmé conclude: «La Carne è triste, ormai, e ho letto tutti i libri». Se lo scrivere come professione è degradante, lo scrivere come ideale è addirittura devastante. Richiede una forza sovrumana, fisica per resistere agli inevitabili stenti, spirituale per non perdersi d'animo davanti al silenzio e alla scontata indifferenza di un pubblico mediocre. Esige fede in se stessi, orgoglio, coraggio per affrontare

la solitudine. Si sconsiglia alla donna di scrivere nel desiderio di preservarne l'immagine materna, restauratrice e ignara. Contraddittoriamente fa parte del suo compito quotidiano redigere lettere, compilare diari e *keepsakes*, consacrarsi all'introspezione (l'esame di coscienza), tutte attività affini alle nuove pratiche espressive degli uomini negli stessi anni. *Genio*. La critica letteraria, nata in un secolo in cui l'artista perde il posto (niente più mecenati né cariche a corte), ne costruisce d'altra parte il mito. È un genio che crea bellezza intemporale, e spesso un martire che si tratta di santificare, pur storicizzando tutto quanto lo circonda. Mentre le istituzioni si stanno secolarizzando, la critica si fa chiosa e ordinatrice del sacerdozio culturale, sistemando tutti i predicati della Rivelazione estetica. Contingenti sono i minori, gli epigoni, i discepoli, cioè coloro che si sono avvicinati al Genio senza raggiungerlo; aneddotiche la vita, la fortuna, la storia del soggetto; secondari i juvenilia, i pentimenti, le varianti, incidenti tutti tesi al compimento del Capolavoro. Per la critica, l'arte è riflesso della realtà, della storia o di Dio, in modo deterministico e finalista: l'arte è il prodotto necessario della storia, la meta di un'esistenza, la perfezione dell'oggetto.

La critica letteraria deve servire il Bello (riconoscerlo e spiegarlo) e il Piacere (indicare gli elementi del gusto). Tuttora, è d'uso, per un critico, affiancare al proprio lavoro di erudizione (dedicato a capolavori preferibilmente canonici, quindi tra il Due e Cinquecento), un'attività militante: individuare nuovi autori e promuoverne l'opera (Novecento). Questi i secoli della critica filologica. A quella patriottica o marxista, gli altri. *Genere*. Esisterà un giorno una cattedra di letteratura femminile all'Università? Sarebbe destinata a restare un «genere», tra tanti altri (letteratura popolare, infantile, gialla, rosa...), poiché non esisterà mai un parallelo insegnamento di letteratura maschile. Se si ammette che la letteratura femminile non è un genere, ci si può chiedere se *ha* un genere. La letteratura pertiene alla verità, e la verità non ha genere, ma chi la scopre, sì. Il genere non orienta la risposta, ma la domanda, certamente sì. *Genesis*. La critica cosiddetta «genetica» riconcilia filologia e strutturalismo, applicando le procedure di questo all'oggetto di quella. Studia carte private, manoscritti, varianti, provando con l'indagine interna di questi documenti, a ricostruire, come se fosse un puzzle, a ripercorrere, come se fosse un labirinto, a ricucire, come se fosse una trama, pezzo a pezzo, via per via, per filo e per segno, la nascita di un testo. Questa nascita è sempre rappresentata e raccontata come una vera nascita, preceduta da un coito fecondo dello spirito con la musa, con la pagina, con la lingua, seguito dalla concezione, dalla gestione e dal parto dell'opera. Nella scrittura, la genesi meglio della nascita, e la stesura meglio del concepimento, sono concrete. Forse da qui possono sorgere nuove domande, che permettano di uscire dalla copula

(metafisica, sublime, demiurgica) per trovare una formula. Quando si studiano i documenti che precedono o circondano i Capolavori (appunti, stesure, lettere, diari, marginalia), è difficile non bighellonare o ricamare, non scantonare in digressioni poco filologiche. Spesso i pre-testi e con-testi finiscono col sembrare più interessanti dei testi propri, col presentare, anche se non compiuti, una loro integrità significativa. Ne scaturisce una riflessione sul canone letterario, e sullo statuto della biografia dell'autore, la cui pertinenza fu drasticamente limitata sin dagli anni Sessanta. Si risale sempre di più dal punto finale verso l'incipit, l'iniziale. Il testo riacquisisce il suo carattere di ipotesi nella catena dei dati esitanti, biografici e materiali, del suo farsi. Questo atteggiamento critico è importante perché riscopre la «matrice» biografica, cioè il tempo, e la casualità soggettiva, cioè l'individuo, demitizzando il testo definitivo, sacro e inevitabile. Si rivalorizza il tentativo, la prova, la manoscrittura (con la presenza della mano nell'astrazione del creare). In questa prospettiva, lo scritto è un'immagine fissa mentre la scrittura è un movimento. E la scrittura non si esaurisce nello scritto.

Per contrasto con la pianificazione delle Opere, si rimette in discussione, studiando i testi «mobili», l'identificazione netta di oggetti quali il Libro, l'Autore, il Bello. Ed è legittimo, in un'epoca in cui i maggiori testi sono incompiuti e alcuni autori sono rimasti a lungo ignoti o, addirittura, non hanno mai pubblicato in vita (valga per tutti l'esempio di Emily Dickinson).

Come ogni attività di ricerca, la critica letteraria vuole scoprire le cose nascoste. Ma le cose nascoste non sono le idee, i pensieri, il senso, che anzi campeggiano nel sogno umano di dominare la vita; sono gli oggetti, le persone, la realtà.

La ricerca comincia concretamente con gli scritti, non visti perché troppo vicini (non li riconosciamo perché non leggibili secondo il Valore letterario) o troppo remoti (nei recessi delle biblioteche, degli archivi famigliari, dei fondi perduti). Va inoltre ripristinata una riflessione sulla biografia che, una volta scartate l'agiografia e il pettegolezzo, sembrava fosse diventata superflua o, per lo meno, annessa alla critica. (L'agiografia come glorificazione e il pettegolezzo come denigrazione sono due aspetti invece fondamentali della rappresentazione di sé e degli altri). Con l'ingresso preponderante del «patto» autobiografico nella letteratura, è tanto più necessaria la biografia, forma d'intelligenza e di comprensione che mette in relazione il critico con una persona, anche morta, lontana, scomparsa.

Molti scritti non sono stati letti e infinite vite quasi non vissute perché schiacciate tra gli imperativi dei grandi Valori, tra le iperboli dell'arte come Salvezza o dell'arte come Corruzione.

Ma dicendo «io scrivo perché sono triste», gli uomini non potevano impedire che le persone più abituate all'isolamento della soggettività e delle emozioni si mettessero a scrivere anche loro. Si tratta di renderle leggibili al di fuori della Marmoreità del Capolavoro. Certo, è deludente rispetto al sogno del verbo universale, del pensiero totalizzante, della poesia eterna, dentro al quale si deve coltivare, per osare scrivere, la follia illusoria di scrivere una bibbia. Per la critica oggi, risulta invece, come ha detto e dimostrato Barbara Pym, che gli appunti della spesa valgono un Paradiso perduto (e divertono di più).

Le donne e il demone della critica

di Anna Nozzoli

Prefazionando nel 1921 la raccolta di scritti vari *Andando e stando*, l'Aleramo offre, in polemica con i censori del suo esasperato narcisismo, un inedito profilo di sé: «Dissero, e me ne rimproverarono, ch'io altro non so se non parlare di me stessa. Qui invece [...] la vivente creatura che voi amico, un poco conoscete, l'errabonda signora che una sera lontana vi comparve contro un tramonto di fiamma, è rappresentata mentre cammina, gli occhi aperti e vestita con stile sicuro nelle moderne nostre città o lungo il sempre fragrante Mediterraneo, o mentre in una qualunque stanza d'albergo o in una casa ospitale, commenta un libro recente e cede [...] al demone critico». Al di là di quello che comporta nella storia individuale di Sibilla, l'autoritratto collocato *in limine* alla sua scrittura saggistica, introduce la specificità di un problema che merita una qualche riflessione all'interno del più generale rapporto tra donna e letteratura, fosse anche soltanto per porre la questione in modo interlocutorio o accertarne l'infondatezza teorica. Entro uno spazio di riflessione e ricerca che la cultura delle donne ha largamente praticato nell'ultimo ventennio, il rapporto tra *il femminile* e un settore importante dell'esperienza letteraria, qual è quello dell'interpretazione e del discorso critico, costituisce un capitolo ancora in cerca d'autore, se non addirittura e preliminarmente un oggetto da discutere e definire. A fronte della contiguità tra discorso critico e discorso scientifico e della conseguente e spesso asserita neutralità degli strumenti interpretativi, già la questione in se stessa potrebbe, infatti, essere dichiarata destituita di senso, in nome della stessa pregiudiziale che ha più volte negato il rilievo dell'identità sessuata entro i settori dell'esperienza intellettuale più connotati in senso scientifico-tecnico.

Ma anche superando le obiezioni preliminari e accogliendo il caso entro quell'orizzonte di riferimento la cui poliedricità è stata descritta da Marina Zancan nel capitolo dedicato a *La Donna*, nella *Letteratura italiana* einaudiana, un tentativo di indagine in questa direzione ha

come unica certezza metodologica la consapevolezza della propria precarietà, lacunosità, provvisorietà. Pur legittimato dall'inserimento in un quadro di ricerca più ampio, il cui obiettivo finale è la restituzione del senso complessivo della presenza della donna nella scrittura letteraria (la donna che scrive, la donna che è scritta, la donna che legge), l'argomento in questione risulta ugualmente complesso e contraddittorio, difficilmente definibile senza il ricorso a coordinate molteplici. Parlare di donna e di critica letteraria significa, infatti, tener conto di quella intersezione di piani a cui obbedisce il più generale rapporto tra donna e letteratura, rinviando anzitutto, anche in questo contesto, al binomio «donna oggetto di rappresentazione» - «donna soggetto di scrittura» che è stato al centro della riflessione femminile in questi ultimi anni. Con l'avvertenza, ovviamente, che nel primo caso la lettura del *femminile* può coinvolgere a pari titolo la donna protagonista dell'opera letteraria come la donna produttrice di scrittura, mentre in relazione al secondo termine del binomio -la donna soggetto di scrittura critica - è preliminare il richiamo all'esiguità numerica di tali esperienze nell'ambito della cultura italiana, almeno sino agli anni Sessanta.

Rispetto all'ampiezza dei quesiti che s'impongono sul terreno della scrittura critica delle donne, il ruolo del *femminile* entro il processo interpretativo del fatto letterario è questione di per sé più semplice e se si vuole scontata, trattandosi infondo di verificare se, in quale misura e con quali modalità la tradizione critica in prevalenza maschile abbia valutato quello che un lettore avvertito come Renato Serra definiva nel 1914, in uno dei frammenti inediti del secondo volume de *Le Lettere*, il problema dell'«entrata di un elemento specificamente femminile nella letteratura». È vero che anche su questo terreno ad impressioni e valutazioni complessive non ha corrisposto sino ad oggi una precisa conoscenza dei fatti che compongono l'intera vicenda: dalle scelte e le selezioni che i critici uomini hanno operato nel panorama della scrittura al femminile, al processo di neutralizzazione messo in atto nei confronti della differente identità della donna, sino al più generale atteggiamento verso la presenza del femminile nel sistema letterario. Senz'altro più complesso è, tuttavia, l'altro versante del problema, dove una presenza femminile numericamente ancor più esigua di quella già minoritaria che ha popolato il territorio della letteratura creativa, e insieme l'importanza che la nostra tradizione critica ha a lungo attribuito all'accertamento della verità del testo, possono persino porre dubbi circa l'opportunità di sollevare il dibattito intorno ad un simile tema. Non mi riferisco, ovviamente, a quanto è accaduto nella nostra storia più recente, quella che a partire dalla fine degli anni Sessanta ha avviato un processo di riflessione intorno all'identità differente dalle donne le cui conseguenze hanno toccato anche il settore

dell'espressione e della critica letteraria. È noto, infatti, come dalla produzione letteraria, nata nell'ambito del femminismo degli anni Sessanta, dal modo nuovo di porsi della donna scrittrice di fronte alla letteratura, al problema dell'ingresso nell'ordine simbolico della scrittura, siano derivati l'impulso ad una riflessione teorica intorno al problema della scrittura al femminile e la spinta verso una ricognizione nell'ambito della storia letteraria passata e contemporanea, attenta alla presenza del femminile nel testo letterario. In questi anni la ricerca delle donne ha lavorato a recuperare voci e testi perduti, a ricostruire biografie intellettuali, ad indagare il significato del catalizzarsi della scrittura femminile entro generi privilegiati (l'autobiografia, il diario, la lettera), rintracciando nei testi i segni della diversità, i luoghi di una contraddizione agita.

E un capitolo, quest'ultimo, cui accenno solo tangenzialmente, perché ancora in corso di svolgimento e di conseguenza restio ad una definizione oggettiva - ma l'intera storia dovrà prima o poi essere scritta -, anche se risulta illuminante circa la possibilità dell'ingresso di un'ottica sessuata nell'atto interpretativo del fatto letterario.

Rispetto a questo episodio che appartiene di diritto alla storia della critica letteraria dell'ultimo ventennio, il viaggio *a rebours* nella tradizione passata, sia pure soltanto quella novecentesca, risulta senz'altro più complesso ed intricato, anche limitandosi al caso particolare del rapporto tra critica letteraria delle donne e scrittura al femminile, senza tentare l'illustrazione di ulteriori problemi che andranno, comunque, almeno accennati come oggetto di discussione (i rapporti tra la tradizione maschile e la scrittura critica delle donne; il significato della neutralità in talune esperienze femminili; l'esistenza, almeno per certi capitoli della fortuna critica della letteratura novecentesca, di un paragrafo al femminile). In questo senso i testi che si propongono alla lettura, appartenenti alla produzione saggistica di tre scrittrici italiane del Novecento (Sibilla Aleramo, Gianna Manzini, Anna Banti), hanno lo scopo esclusivo di avviare la discussione, presentandosi con valore interrogativo rispetto al più generale problema dell'influenza del femminile in quel processo di traduzione della verità del testo in un linguaggio altro che sempre presiede, con quanto di svelamento e falsificazione comporta, al processo interpretativo della scrittura letteraria. L'identità dell'oggetto critico - la figura e l'opera di Virginia Woolf - consente di rilevare meglio le differenze e le affinità di lettura, mentre è opportuno che, per sancire *décalages* o identità, sullo sfondo della vicenda si tenga presente la storia della fortuna woolfiana in Italia, con particolare attenzione ai capitoli più importanti o ai nomi più significativi (soprattutto le letture, interamente centrate sui dati

culturali e tecnici della narrativa della Woolf, di Emilio Cecchi). È evidente che i ritratti woolfiani dell'Aleramo, della Banti, della Manzini postulino anzitutto letture individuali, rimandando a tre storie diverse, cronologicamente distinte e variamente caratterizzate sotto il profilo delle modalità del discorso critico, benché unificate in almeno due casi dalla tendenza comune a risolvere l'avventura interpretativa in storia dell'io femminile. Inserito, con in calce la data 1932, nella seconda edizione della raccolta saggistica *Andando e stando* (1942), la lettura woolfiana di Sibilla è improntata sin dagli esordi al riconoscimento dell'identità sessuale («Avere in mano un libro di donna, e sentirsi tentati di dichiararlo grande, in un grande slancio festoso, ecco un'avventura rara»), con il conseguente primato attribuito al romanzo - *Orlando* - più collegato a quei problemi dello spirito femminile che la stessa Aleramo aveva dibattuto in un celebre intervento del 1911. Nettamente privilegiato rispetto a *Mrs. Dalloway* o a *To the Lighthouse* di cui nel diario, alla data del 28 febbraio 1947, denuncerà la «volontà, direi demoniaca, di costruzione» e lo stile «troppo vigilato, troppo presente», l'*Orlando* diviene in questo contesto il simbolo di un'esperienza letteraria, decodificata alla luce del mito della donna-poeta e della trasfigurazione mistica dell'immagine femminile: «Una voce rispondente ad un'altra. Che una donna abbia potuto dare una tale definizione della poesia, ecco una cosa consolante. Ed è la chiave di tutta l'opera della Woolf [...] al di là delle sue pitture veridiche di costumi, sociali e letterari, di là da quella sua maniera composita, fra il linguaggio e l'arabesco, che può anche talora un poco stancare [...] Virginia Woolf è, essenzialmente, uno spirito religioso in rapporto perenne con la musica della terra e del firmamento, una grave amante del misterioso ritmo da cui siamo nati».

Per quanto lontano dalla misura autobiografica del discorso critico dell'Aleramo, anche il saggio che nel 1952 Anna Banti dedica alla *Umanità della Woolf* denuncia, sin dalla scelta del titolo, l'opzione di un'ottica partecipe e complice, volta a risolvere nuovamente l'avventura della Woolf nella storia di *Orlando*. Liquidata con sommarie parole di stima la vicenda stilistica e narrativa della scrittrice di Bloomsbury, a prevalere è infatti, ancora una volta la sua identità femminile, ricercata nella storia di *Orlando* («la sua mano si assicura del manoscritto che le scortica la pelle, sotto il lino della camicia. Una reliquia, ormai, in cui son confitte in atti di martirio le parole di tutte' le donne che non han potuto scrivere: per mancanza di tempo, di fede, di consenso, e persino di carta») e ribadita a proposito della saggista di *Una stanza tutta per sé*, sino all'epilogo del saggio in cui la citazione del celebre passo woolfiano sulla sorella di Shakespeare introduce l'affermazione di un esplicito coinvolgimento di sesso: «Sono parole in cui dalla convinzione logica scaturisce il flutto della poesia e dell'umanità; e che aiutano a

capire perché, e con che voce, oltre i casuali esempi di James, di Joyce, di Proust, Virginia fosse spinta ad esprimersi con quella straziata inquietudine che par forzare i limiti del tempo e ricomporlo in una dimensione irrevocabile, esaudita». Interamente incentrato sulla «avventura dello stile» è, invece, il ritratto che la Manzini delinea nelle pagine della *Lezione della Woolf* (1947), dove il coinvolgimento emotivo, il «rendimento di grazia» escludono drasticamente l'identità differente della donna scrittrice, per risolvere il rapporto d'amore con l'oggetto indagato entro lo spazio apparentemente neutrale del mestiere e della tecnica letteraria. Concentrata proprio sui testi (*Mrs. Dalloway, To the Lighthouse, Waves*) che Sibilla e la Banti collocavano in subordine, senza alcun riferimento all'**Orlando**, la lettura della Woolf si snoda sul doppio binario di finissime osservazioni critiche («L'alternarsi felice tra invenzione soggettiva e aderenza a una realtà tutta tangibile, dà luogo in lei, a una continua ondulazione, sempre delicata e naturale») e di continui rimandi all'accertamento della propria vocazione letteraria («Ebbene, in me, il coraggio di non rinunciare si chiama precisamente Virginia Woolf. Là leggevo e imparavo a raccogliermi l'anima e a tenerla in fronte come la lampada dei minatori»), tutta protesa ad indagare quelle ragioni di poetica, personali e della Woolf, che rimandano ad una differenza occultata sotto le vesti di una vocazione immaginata senza sesso.

Sibilla Aleramo: Orlando inglese

Il giovinetto duca, cresciuto nell'enorme castello che ha tante stanze quanti sono i giorni dell'anno, e sul quale gli anni e i secoli passano senza che il vento, or furioso or appena sensibile, cessi mai di far palpitare la tappezzeria ove Dafne in eterno fugge; il bel favorito della grande Regina, ha una passione suprema, la poesia. Questa l'accompagna dovunque e sempre: le stagioni e le esperienze, le metamorfosi individuali e mondiali hanno il loro senso soltanto in essa e negli attimi estatici che per essa si creano.

Non a caso, in quella prima giornata d'Orlando che la Woolf ci descrive, egli, dopo l'ora trascorsa a piè d'una quercia («amava sentire, sotto la fuga leggera dell'estate, le vertebre della terra; giacché la dura radice della quercia era questo, per lui: ed era anche il dorso d'un grande cavallo ch'egli montava, od il ponte d'un battello... Ed egli restava steso in una tale quiete che, passo a passo, il daino s'avvicinò, le rondini volteggiarono basse, tutta la fertilità e l'attività amorosa d'una sera d'estate tesserono la loro tela attorno al suo corpo...») non a caso, prima dell'ora in cui andrà incontro alla Regina e le porgerà in ginocchio il bacile con acqua di rose, e nell'acqua vedrà quella mano «mano memorabile con le lunghe dita sempre ricurve, come per

stringere il globo o lo scettro», egli scorge, in una delle stanze di servizio, seduto alla tavola dei domestici, un uomo con una penna in mano, «un uomo piuttosto grasso, piuttosto triste, con una gorgiera bisunta e abiti poveri; non scriveva, pareva occupato a svolgere qualche pensiero nel suo spirito, dall'alto al basso, da destra a sinistra, fino al momento in cui esso prendesse la forma e il peso conveniente. Lo sguardo dei suoi occhi sferici e nebulosi, come pietre verdi dalle curiose striature, restava fisso. Egli non vedeva l'Orlando. Era un poeta?» L'immagine di costui - la Woolf non lo nomina, ma tutti sappiamo subito che è Shakespeare - riappare più volte nella memoria d'Orlando, lungo il corso del romanzo, e anche all'ultima scena, in quel giovedì d'ottobre millenovecentoventotto, in cui Orlando, moglie e madre felice, nonché poetessa laureata, nonché forse altre duemila e più cose ben distinte - grande proprietaria di terre, grande mecenate, mondana elegante, sportiva, distratta, caustica, - depone a piè della vetusta pianta che sapete un esemplare del suo libricino *La Quercia* e pensa che il successo, le edizioni molteplici, i premi, e la stessa gloria, nulla hanno a che fare con la poesia, con il valore reale di un'opera:

«Scrivere poesia, non è forse una transazione secreta, una voce rispondente ad un'altra voce? Che cosa di più secreto, infatti, di più lento, di più simile alla fusione di due amanti, della risposta balbettante ch'ella aveva fatto in tutti quegli anni alla vecchia melopea dei boschi...?»

Una voce rispondente ad un'altra voce. Che una donna abbia potuto dare una tale definizione della poesia, ecco una cosa consolante.

Ed è la chiave di tutta l'opera della Woolf. Molti, ad una lettura superficiale, considerano questa scrittrice soltanto come ironista - in verità molto notevole - o come stilista - avvedutissima -, o ne gustano l'estrema finezza psicologica, o si sentono turbati dall'ambiguità e anche da una certa crudeltà della sua natura, che trapelano sotto l'olimpica grazia. Ma di là dalle sue pitture veridiche di costumi, sociali e letterari, di là da quella sua maniera composita, fra il linguaggio e l'arabesco, che può anche talora un poco stancare; e nonostante il suo particolare destino che le ha tolto di patire il mondo sotto la specie tragica, Virginia Woolf è, essenzialmente, uno spirito religioso in rapporto perenne con la musica della terra e del firmamento, una grave amante del misterioso ritmo da cui siamo nati.

(da "Orlando inglese" (1932) in *Andando e stando*, Mondadori 1942)

Gianna Manzini: Un rendimento di grazia

Più che un omaggio a Virginia Woolf, il mio è un atto di umiltà, un rendimento di grazie.

Permettermi di parlare della più dotata, della più esperta, della più alta scrittrice nostra, io che, nonostante un esercizio assai lungo, so in coscienza di essere appena alle prime armi! Devo perciò, necessariamente, limitarmi ad un racconto: il racconto del mio debito, e del mio amore.

Tante volte mi sono domandata, e continuo a domandarmi, che cosa è stata per me Virginia Woolf. Dire: «Tutto ciò che si è aggiunto alla mia interpretazione del mondo» è ben poco. Forse ognuno di noi percepisce la richiesta di un'attenzione non generica, d'un amore non generico, da parte di quest'universo che è così imponente e tuttavia così bisognoso di parole nostre, di nomi, di colori, di forme, di voci, in cui, per merito nostro, essere, di continuo, diversamente vivo, più vivo. E forse è di tutti uno spavento, un intimorito farsi indietro di fronte all'imminenza di questo rapporto esclusivo, estremamente vincolante, che si stabilirà allorché, piccoli o grandi avventurieri, ci arrischieremo ad uscire dal mondo presupposto di tutti, in cui sono valide le consuete misure e le parole correnti; allorché, cioè, paesaggi, visi, situazioni, avranno ottenuto dal nostro spirito il piccolo significato da aggiungere al loro manifestarsi, il granello di polline di cui ad un tratto ci si dimostrano avidi. Sembra di correre un rischio. Ed effettivamente un rischio esiste: quello di diventare un po' stranieri, un po' sospetti per la maggior parte del nostro prossimo, ed anche quello di violare, non si sa con qual diritto, un'intimità, un silenzio geloso delle cose. È un'impressione in cui giocano pudore, ansietà e orgoglio. Ma nel momento in cui uno sta per rinunciare a questa specie di mandato, sempre avvertirà qualcosa che somiglia ad un'intimazione o a un gemito, per cui capisce che si tratta d'un appello speciale della vita, d'un suo chiamarci, quasi per nome, con un nome destinato esclusivamente a noi, e che ci appartiene, come non ci appartenne mai nessuno dei nomi che ci fermarono. Ebbene, in me, il coraggio di non rinunciare si chiama precisamente Virginia Woolf. La leggevo e imparavo a raccogliermi l'anima e a tenerla in fronte come la lampada dei minatori. Devo a lei questa specie di monacazione non palese: questa sottomissione ad un impegno che è tanto più rigoroso quanto meno precisato, dal quale deriva una scabrosa libertà.

Raccogliermi l'anima e tenerla in fronte come la lampada dei minatori: nient'altro che una particolare attenzione, in virtù della quale le cose escono da un'ombra che le preserva, un'ombra fermentante, faticosa, brutta, l'ombra dell'attimo che precede una nascita, per entrare in un cerchio di chiarezza. Fino ad allora disponevo soltanto d'un interesse cordiale che

provocava, delle cose, il linguaggio amoroso con cui esse accondiscendono ad un umano paesaggio. ad un'umana pantomima; chiedevo insomma inconsciamente, a tutto ciò che mi circondava, d'appoggiarmi e confortarmi nel mio desiderio d'una solidarietà numerosa, palpitante, in favore d'un grande sacrificio, d'una grande vittima: dell'eterno sconosciuto, su questa terra, che è l'amore. Il mio primo incontro con Virginia Woolf avvenne in grazia di *Mrs. Dalloway*, circa quindici anni fa, appena il romanzo giunse in Italia.

Sentii immediatamente che la forza di questa scrittrice consisteva nel farci accettare tutt'una storia che esorbita dagli elementi della vita quotidiana, eppure è tutta intessuta di codesti elementi. Ella non abborda direttamente delle incognite, ma, come rimanendo sveglia nel sonno, sembra seguire l'anima, allorché profitta del sonno per liberarsi nei propri sogni, scrutando così, da un savio cantuccio, l'ineffabile. E che cosa scorge in questa strana veglia? L'infinito? Dio? Mostri? Demoni? Nulla di tutto ciò. Esseri comuni del tutto simili a noi; e cose e strade usuali, e mamme con figli intorno e professori con i loro discepoli, e impiegati e studenti, insomma una quantità di signori Brown e signore Benett. Eppure è tutt'altra cosa. Perché lì traspare il disegno d'una geometria infinitamente complessa. una geometria che precede lo spirito; e le creature sono corpi in uno spazio dominato da un superiore rapporto di monti intersecantisi armoniosamente e facilmente, come un gioco di echi: facendo coincidere l'estrema naturalezza con l'estrema bravura. L'esperienza del frammento, in cui ogni punto dev'essere portato ad una finitezza adamantina, a lei giova per questo suo senso di superiore geometria e architettura. Le giova cioè la scelta e la collocazione dell'episodio eloquente. Dell'incalzare, talvolta delirante, di questi episodi (variazioni spesso d'un unico tema) si compone, come delle *Onde*, il romanzo; ma tali episodi devono essere accordati in magiche risposdenze, perché subito si diffonda l'atmosfera che determina un mondo: il suo: di composizioni extra-lucide, che tuttavia, nella loro luminosa evidenza, sembrano accennare ad un mistero. [...]

Anche se dichiaro d'essere stata incoraggiata da Virginia Woolf a far posto, nel discorso, alle mie «distrazioni», le quali sono poi un modo trepidante e cordiale di chiamare le cose laterali, quelle magari rese estranee dalla lontananza, a partecipare alla festa del mio inebriato vedere (un vedere che impegna tutti e cinque i sensi), d'avere imparato da lei a volgermi con prontezza, secondo la rosa dei venti che orienta un'ispirazione quanto mai suscettibile e inafferrabile, io brancolo intorno al mio sentimento, dico una cosa che non fa presa sulla realtà della mia soggezione, e del mio debito.

Imparare, infatti, non ho imparato, ohimè, quasi nulla.

L'alternarsi felice tra invenzione soggettiva e aderenza a una realtà tutta tangibile, dà luogo, in lei, a una continua ondulazione, sempre delicata e naturale. Da ciò l'incanto di quel suo fare incredibilmente semplice e parlato, e la sua facoltà d'accompagnare con la massima agevolezza, dal tono minore del linguaggio comune a quello alto, lirico del linguaggio allusivo.

C'è nella sua ricchezza tutto il valore musicale di una cultura di cui ella tiene gli innumerevoli registri con rara padronanza.

Il miracolo di questa sua conquistata spontaneità suscita nel lettore un senso di stupefazione commossa, una memoria e un sentimento come di splendore salvato, che stendono sulla temeraria perfezione della sua pagine un velo di tenerezza. Per magia lei riesce a sciogliere enigmi, a penetrare in un mondo nuovo (ad un tempo accessibile e interdetto), afferrandone il minimo sfuggente con la grazia naturale e il sorriso con cui le dita d'una mamma scioglierebbero un nodo ai lacci della scarpa d'un bambino. E sia il piccolo Giacomo della *Gita al faro*.

Tutto questo, e la sua innata compostezza, e il suo pronto riconoscere nel disegno del lavoro un rigore assoluto e sottomettervisi senza sacrificare alcun arabesco (disse alla signora Ramsay, e noi potremo ripeterlo di lei: «La semplicità della sua mente dava al giudizio una precisione d'uccello nel fermare il volo»): tanta agevolezza, quasi bonomia con cui rende affabile la novità, spesso la stravaganza, temo mi saranno sempre irraggiungibili.

Non ho imparato quasi nulla. Piuttosto ebbi da lei, o carpii a lei, l'autorizzazione a non diffidare della legittimità d'una visione bizzarramente simultanea; una specie di passaporto, insomma, per una scorribanda; ebbi da lei il permesso d'essere vera, d'affrancarmi da un ordine che non mi riguardava, un ordine che, sopraffacendo la mia gracilità, m'intimidiva, e sarebbe rimasto posticcio, mai vitale; ebbi l'invito ad uscire da impacciati falsarighe, e così ricomporre, nel mio piccolo caos, una mia armonia: un'armonia che, estrema fortuna, quasi miracolo, mi sembrò, in quella lontana sera, avere almeno un punto in comune con la sua legge.

Autorizzazione, permesso, coraggio di cui non sapevo se avessi potuto servirmi, né so se sia mai riuscita a servirmi, (da *Lezione della Woolf in Forte come un leone*, Mondadori 1947; poi in *Album di ritratti*, Milano 1964)

Anna Banti: Le ragazze di Gerrard Street

Lavorare a *Orlando* fu, nella storia interiore della Woolf, un liberarsi dall'ansito del piccolo tempo, un evadere dall'angoscia individuale e della propria età, per immergersi in una vita a largo respiro, lungo i secoli, dove le ragioni si decantano in chiarezza e in netti profili indicatori. Respinto il velo che oscilla di attimo in attimo sui nostri giorni, questo «tempo perduto», ecco, nel «tempo ritrovato», l'immortale personaggio che, di generazione in generazione, sperimenta la sostanza delle cose e la riduce a verità finalmente costanti. Il portentoso gioco culturale dell'*Orlando* non è schermaglia d'alta scuola, ci si vedrebbe volentieri, piuttosto, l'estro della viaggiatrice, contenta di abbracciare con un sol colpo d'occhio un paese straniero, un quadro goduto sinora avaramente. Sotto il suo sguardo, il modulo del romanzo storico par dissociarsi in elementi puri di contorno, di colore: e, a tratti, rapprendersi in nodi di goduta scoperta. Ma quel che non muta e che non voleva esser mutato è l'intenzione esemplare, morale, primo ed essenziale motore di questo genere di romanzo. Sotto questo aspetto, *Orlando* è romanzo storico per eccellenza.

Tocchiamo qui un punto assai delicato, quel tratto del carattere della Woolf che più d'uno giudicò estraneo alla sua arte e magari negativo addirittura. Ammiratissima per i saggi critici raccolti nel *Common Reader*, essa non lo fu altrettanto quando si volse a discorrere del problema umano che pur le stava a cuore, quello della donna eterna pupilla, della ragazza che, almeno qualche decennio fa, raccattava le briciole di una educazione occasionale, in collegi poveri - e l'Inghilterra è il paese dei collegi poveri -: Cenerentola delle famiglie colte, dove i ragazzi si avviano alle professioni liberali, mentre le figliole rimangono trascurate e, occorrendo sfruttate. Gli amici di Bloomsbury non lo nascondevano: gran peccato, questa fissazione della illustre signora. In parole semplici: lei colta, lei bella, lei ricca e gran dama, raggiunta dalla più pura gloria dell'arte: e cosa si andava a impestare col bruciaticcio del femminismo. Avevano torto perché, anche su questo deprecato argomento, Virginia poteva costruire un gran libro, e *Orlando* ne è la prova. Accettare l'impegno di una spedizione in quel territorio lunare che, da millenni, il genere femminile abita, costa, a una donna intelligente, quanto promuovere un processo di famiglia. Questioni spinose da affrontare, taciti accordi fra l'istinto e il costume da distinguere, crudeltà da rivelare e imporre a un mondo giudice e padrone. A questi pesi le nobili spalle della Woolf si sottomisero senza riserve né falsi pudori, sostenute da una carica di poesia che generosamente si donò a tutte le donne, di tutti i tempi. Attraverso la favola di *Orlando* in continua metamorfosi parlano anche le ragazze di Gerrard Street: la verità dei loro

quattro stracci, dei loro antichissimi espedienti non è meno patetica del melanconico sole di Cornovaglia sul paesaggio interiore di Mrs. Ramsay. E parrà esoso, magari capzioso, ridurre a questi sensi un libro ormai sinonimo di settecentesche squisitezze e di calibrati artifici: senonché nel 1929, la Woolf curava l'edizione di un volumetto che ha tutta l'aria di esser ritagliato negli stralci del tessuto di *Orlando* e non dei meno preziosi: e sul cui significato e scopo non ci può esser dubbio. S'intitola: *A room of one's own*: una stanza tutta per sé, e s'intende quella che la maggioranza delle donne non ha avuto e non ha. La constatazione non è che l'insegna dietro cui si ordinano gli argomenti di un tema immaginariamente proposto a una *Mary Beton*: sulle donne e la creazione artistica. Sono capitoli (e li ritroveremo accuratamente impalliditi, in *Three Guineas*, stampata alla vigilia della morte, nel '39) che tanto più pungono e scottano quanto più la commozione del discorso tradisce l'imbarazzo di chi arrossisce di dover accusare.

Rinunziando alla malleveria di un circondario in cui la tradizione culturale ha riscattato tutte le libertà dello spirito, Virginia Woolf scende ai rilievi pratici: anzi, domestici. L'avvilente distanza fra i maestosi «colleges» maschili e i meschini istituti per ragazze; la tristezza della zitella borghese che campa su impieghi vagamente remuneratili chimerica necessità di un reddito di cinquecento sterline per ogni artista che voglia lavorare in pace. Ben presto il ragionamento risale la corrente della storia e l'invisibile coro dell'*Orlando* - il coro di tutti i romanzi storici poeticamente validi - esce dall'anonimo, si numera in persone. Donne del sedicesimo, del diciassettesimo secolo: e cosa facessero del loro tempo, come lo macerassero nell'oscurità di vocazioni contristate. Batte il desolato rintocco: le donne son sempre state povere, le donne son sempre state ignoranti. Lady Winchilsea scrive versi, segregata dal mondo, in tetra malinconia: Margaret di Newcastle prorompe in invettive contro la sorte del sesso: la chiamano la pazza duchessa. La nuova lady Orlando poteva ridere del marinaio che casca dall'alberatura per aver mirato la sua caviglia; questa ilarità, frutto del recente ingresso nelle prerogative donnesche, era amara come una prima menzogna. Dalla folla che i documenti storici dichiarano nel saggio, una sola persona nasce per la poesia, quella che cambiando stato seguita a nascondere in seno il manoscritto, ragione del suo vivere. Memore dei diritti di un sesso cui ha appartenuto, lady Orlando pone le premesse di postulati su cui la mente femminile non osa fermarsi. È così che una sera, vestita da cavaliere, essa incontra Neil, la piccola prostituta. Su questo episodio, al cui batticuore nessun uomo può accostarsi perché nessun uomo incontra un proprio simile marcato dal segno di Neil, nasce il simbolo di un'amistà nuova, l'amistà femminile. La povera ragazza parla e dopo aver tanto mentito agli uomini, dice

il vero. Lo dice a una donna, e ne sorge un'intesa franca, un patto solare che tuttavia deve ancor nascondersi: un passo d'uomo non risuona per le scale? «Non si può negare che quando le donne si trovano insieme - ma zitte - stanno ben attente che gli usci sian chiusi e che di ciò non si parli in carta stampata». [...]

Sul punto di congedarsi da noi: «l'oca, l'oca selvaggia» divaga il poeta Orlando: ma questa volta noi preferiamo che l'amica del poeta parli, come fa nel saggio, in prima persona. «Vi ho detto, nel corso di queste pagine, che Shakespeare aveva una sorella: ma non state a cercarne notizia nella vita del poeta, scritta da Sidney Lee. Essa morì giovane - e ahimè - non scrisse una parola: giace sepolta dove gli autobus si fermano ora, di faccia all'Elefante. Ora io credo che quel poeta senza opere, sepolto a un crocicchio di strade, viva ancora. Esso vive in voi e in me e in molte altre donne che non sono qui, stasera, perché stanno lavando i piatti e mettendo a letto i bambini. ma esso vive: perché i grandi poeti non muoiono, sono presenze perenni e soltanto attendono l'occasione di circolare fra noi in carne e ossa. Ora io penso che questa occasione sia ormai in vostro potere di offrirgliela. Perché ho fede che se la vostra vita va innanzi ancora un secolo - parlo di una vita collettiva, che è la vera, e non di quelle piccole vite separate, che viviamo come individui - e se riusciamo ad avere un po' di denaro nostro e una camera tutta per noi; se acquistiamo l'abito della libertà e il coraggio di scrivere proprio quel che pensiamo; se evitiamo il salotto comune e impariamo a vedere gli esseri umani non sempre in rapporto l'uno all'altro, ma nei confronti della realtà; e il cielo e gli alberi e ciò che in essi può esistere... se affrontiamo il fatto, perché è un fatto, che non c'è un braccio a cui appoggiarci e che camminiamo sole... allora verrà il giorno che il morto poeta che fu la sorella di Shakespeare, troverà il corpo che così spesso ha lasciato cadere. Traendo la vita dalla vita delle ignote che l'hanno preceduta, essa nascerà. Che essa appaia senza questa preparazione, senza questo sforzo da parte nostra, senza il nostro fermo proposito che, nata ancora una volta, essa troverà che le è possibile vivere e scrivere la sua poesia: questo non dovremo aspettarcelo. Ma io sostengo che essa verrà se lavoreremo per lei e che varrà la pena di lavorare così, anche povere e oscure». Sono parole in cui dalla convinzione logica scaturisce il flutto della poesia e dell'umanità; e che aiutano a capire perché, e con che voce, oltre i casuali esempi di James, di Joyce, di Proust, Virginia fosse spinta ad esprimersi con quella straziata inquietudine che par forzare i limiti del tempo e ricomporlo in una dimensione irrevocabile, esaudita. (Da *Umanità della Woolf*, 1952; in *Opinioni*, Il saggiatore 1961).

Scrittrici in Unione Sovietica

di Patrizia Deotto

I mutamenti che da cinque anni a questa parte stanno sconvolgendo il sistema sovietico hanno vivacizzato anche, o forse soprattutto, la vita culturale del paese. I pensieri scambiati sottovoce nelle «cucine» si sono concretizzati in opere letterarie fino ad ora proibite, in discussioni pubbliche pochi anni fa impensabili. Anche il primo convegno delle donne scrittrici della zona nord-occidentale della Repubblica Federativa Sovietica, tenutosi nello scorso maggio a Petrozavodsk, una città della Carelia situata sul Lago Onega, è frutto del fervore intellettuale che ha investito il paese ed è nato dall'esigenza delle donne di conoscersi, di sostenersi, di cercare un modo per far valere la propria presenza nell'ambito del mondo letterario sovietico, che spesso le ignora. Nei tre giorni del convegno le donne hanno presentato i loro scritti, discusso i problemi più svariati: la necessità di registrare quella cultura contadina che ormai va sparendo, la disattenzione dei politici ai problemi quotidiani delle donne a cui è affidata la generazione che un giorno guiderà il paese, la sensazione di essere allo sbando, di non avere radici a cui tornare, sensazione preminente nelle protagoniste di molti racconti letti: si avverte un'esigenza di amore e comprensione - l'unico bene di cui hanno nostalgia, ma che non sono in grado di offrire agli altri. Dai loro visi traspare una stanchezza estrema - il vuoto spirituale. La critica Savkina ha rilevato un tratto peculiare della letteratura al femminile di oggi in Urss, estraneo a quella del passato: le scrittrici rappresentano con durezza senza lasciare spazio alle illusioni il mondo che le circonda e la donna stessa: una donna distruttrice, vista attraverso lo sfacelo della famiglia e dei legami familiari. A Leningrado ho incontrato alcune scrittrici: Bella Ulanovskaja che ha già pubblicato alcuni racconti su riviste, Marina Poley, una studentessa dell'Istituto di Letteratura, i cui lavori sono in visione presso una rivista, e Vera Kobez, che ha partecipato al convegno di Petrozavodsk, facendosi portavoce delle scrittrici leningradesi e della «sconosciuta letteratura delle donne».

Chiedo a Vera da dove nasce l'esigenza di una letteratura delle donne.

Penso che in tutto il mondo sia viva l'esigenza delle donne di creare una propria letteratura, sebbene ritenga che in Urss ci troviamo in una posizione diversa rispetto all'Occidente e di conseguenza i problemi che da voi definiscono la tematica della letteratura al femminile non ci sono: ce ne sono, però, altri che potrebbero essere risolti nell'ambito della letteratura universale, ma che in realtà trovano una loro concreta esposizione nei lavori delle scrittrici donne. Abbiamo in progetto pubblicazioni che riuniranno i nostri racconti: forse inizialmente risponderanno non tanto al bisogno di esprimere i nostri problemi specifici o creare la nostra letteratura, ma semplicemente alla necessità di pubblicare ed esprimersi. Soltanto quando questo sarà realizzato, ci si accorderà di uno sguardo particolare, di un approccio diverso al mondo, ed è interessante che questa specificità venga fissata dalla letteratura. La scrittura femminile da noi non è tanto la risoluzione di qualche problema sociale o psicologico, quanto lo sguardo delle donne sulla vita.

Potresti aggiungere qualcosa sulle pubblicazioni a cui hai accennato?

So soltanto che si stanno raccogliendo materiali in varie città dell'URSS, ma per il momento non è uscito ancora nulla e quindi mi è difficile dire come saranno le pubblicazioni. In maggio, al convegno di Petrozavodsk, ho letto molti lavori, che verranno raccolti in una miscellanea. Ciò che è emerso dalla conferenza ha confermato la mia convinzione che esista un modo di vedere le cose tipicamente femminile e che il riflettersi di questo sguardo nella letteratura sia alquanto interessante.

Marina, come hai iniziato a scrivere e che significato ha per te la scrittura?

Questa domanda è molto interessante perché mi riporta a una seconda nascita. Ho sempre avvertito una certa attitudine per la scrittura, fin dall'infanzia, quando fabbricavo un giornalino in casa che nessuno leggeva, riempiendone le pagine di novelle. Poi la realtà in cui sono cresciuta esigeva da me l'anonimato più assoluto: nulla doveva distinguermi dagli altri, ne sarebbe andata di mezzo la mia sopravvivenza fisica. Così mi trovavo a soffocare le mie capacità, se non quando marinavo la scuola per isolarmi in casa a scrivere. Poi ci fu un momento in cui abbandonai la mia strada e, per adattarmi alla realtà, mi iscrissi a medicina, ma non riuscivo a credere che l'uomo fosse soltanto un insieme di intestini e vasi sanguigni: non ci ho mai creduto. Non avevo difficoltà, ma mi sentivo troppo oppressa. Una volta laureata

non riuscivo a trovare lavoro e questo contribuì a rendere definitiva la mia frattura con la società. Feci tanti lavori, finché a venticinque anni riuscii a sistemarmi: era molto tardi e questo favorì l'aggravarsi di quell'infantilismo prolungato, tipico della mia generazione: se avessi iniziato a lavorare prima, avrei abbandonato molto prima il lavoro e mi sarei dedicata alla scrittura. A ventotto anni ebbi un esaurimento nervoso gravissimo; non vedevo via d'uscita, non riuscivo a mantenere i rapporti sociali necessari - anche questo è un tratto tipico per la mia generazione. Io credo al destino. Dicono che quando il discepolo è maturo perché arrivi il Guru, il Guru arriva. Io stavo a letto, non mangiavo e guardavo fisso un punto sul muro. Ma proprio dietro a quel muro viveva una persona, che abitava lì da anni, ma che non conoscevo, un pittore, poeta e musicista. Forse se l'avessi incontrato in un altro momento l'effetto sarebbe stato diverso. Amo molto Hoffmann e mi affascina l'idea di un'altra dimensione, che per me si è realizzata proprio dietro a quel muro. Lasciai il mio lavoro senza rimpianti e trovai un posto di custode: il pittore mi convinse ad iscrivermi alla facoltà di giornalismo e poi sparì. E io cominciai a scrivere. Era il 1984 (proprio in quell'anno, come si seppe in seguito, da noi fu registrato il maggior numero di suicidi) e la scrittura si rivelò per me l'unica ancora di salvezza. Avvertii una sensazione di forza, di libertà e soprattutto la mia esistenza acquisì un senso. Inoltre credo che il mio massimalismo e il mio carattere forte e tutt'altro che accomodante mal si adattino a qualsiasi attività che esige responsabilità collettiva e un risultato anonimo, mentre hanno trovato un'applicazione ideale proprio nel lavoro letterario in quanto inevitabilmente individuale. La creazione letteraria è per me un mezzo universale che mi mette in rapporto con *qualsiasi* realtà: quando io nomino l'oggetto, esso esiste già (e soltanto allora): ma è anche l'assalto irruente e nello stesso tempo creativo alle sorde pareti dell'essere umano isolato nel tentativo di capire e essere capita. Naturalmente la scrittura è anche la conferma delle tue peculiarità ai tuoi occhi e a quelli altrui: se vivi in un'altra dimensione e non materializzi la tua esistenza nei testi, in che altro modo puoi giustificare la tua eterna assenza da qui? La «materializzazione nei testi» è la possibilità di restituire un briciolo di quella bellezza che la vita riversa su di me (mi sento eternamente in debito). La scrittura - il saldare i debiti - è un modo per vivere. Sono in debito con la vita per la bellezza che mi ha permesso di vedere. Ma c'è una cosa che mi preoccupa, che questa bellezza venga estirpata e io vorrei morire prima che tutto questo finisca.

Marina, parli spesso della tua generazione, potresti definirla meglio?

Ho trentaquattro anni, sono una figlia del ristagno - così può essere definita quell'epoca

orribile. Il motivo principale dei racconti che non ho ancora messo a punto è la disperazione che potrei forse definire generazionale. Siamo nati con la sensazione che tutto volgesse alla fine, che mancasse sempre qualcosa, non parlo dei beni di prima necessità, ma dell'aria, del cielo. Eravamo in preda alla psicosi di massa che un esercito straniero ci avrebbe occupato, per questo non volevamo generare bambini, né fare nulla: pensavamo che ci avrebbe portato via anche quel poco che avevamo. Adesso che ci siamo resi conto della menzogna di quella politica in cui eravamo attirati come attori in uno spettacolo altrui, è affiorata la sensazione dell'esaurirsi del tempo in cui viviamo. Il tempo non scorre più come prima, fuoriesce dalla nostra esistenza ferita a morte. Questa disperazione non ha precedenti; i classici, che amo molto, non hanno però soluzioni per me, per i nostri problemi umani, fatali e per quelli ecologici: il tempo scorre e la terra si spoglia, tutto finisce. Non c'è scampo.

Bella, ho letto alcuni tuoi racconti sulla campagna, in particolare «La campagna d'autunno delle rane», che sono frutto dei tuoi viaggi avventurosi nelle zone sperdute della Russia settentrionale. Cosa ti attira verso quel mondo?

Sento che quando faccio quei viaggi, tutto si svolge molto felicemente; in quelle zone sperdute vige un senso di fratellanza generale, tutti sono pronti a darti una mano, ad offrirti una scodella di zuppa e un bastone contro i lupi. Sono sentimenti forti, che non sono estranei al nostro mondo cittadino, ma sono sopiti e io scrivo per ricordare alla gente che esistono e che si possono risuscitare. Un altro elemento di fascino di quei luoghi sono le vecchiette che affrontano lunghi inverni gelidi e tutte le difficoltà ad essi connesse pur di non abbandonare i luoghi in cui sono nate; è la loro indipendenza dall'ambiente esterno ad affascinarmi, mentre a noi hanno insegnato che l'ambiente popolato è tutto.

Mi è piaciuto molto il tuo racconto «La fuga», dove la casa assume un ruolo preponderante su tutto il resto e si esprime in un'immagine duplice: nido e prigione.

La casa è per me, e non solo per me, rifugio a cui tendi e per cui provi nostalgia e luogo da cui fuggi. La tragedia più grande per le donne del nostro paese è l'impossibilità di separare rispetto alla casa la sensazione di prigione da quella di rifugio; la casa è ambivalente, duplice, dà e toglie allo stesso tempo le forze, sprigiona calore e lo annienta. Questo è uno dei grandi problemi che la donna deve affrontare. L'idea che una volta liberatasi dalla casa come luogo solido di tradizione, la donna possa emanciparsi e manifestarsi nella sua poliedricità e ricchezza è ancora attuale in alcuni paesi occidentali, mentre non dice più nulla alla donna

sovietica, che ha assistito a questa distruzione tanto tempo fa. C'è da chiedersi se valga la pena rimettere in sesto questa casa e se lo si possa fare; è un problema che mi preoccupa e che non può avere una sola soluzione - è una tematica molto sentita qui da noi e affrontata da scrittrici conosciute come la Petrusenskaja.

Nel mio racconto la protagonista cerca anno dopo anno qualcosa che al di fuori della casa le offra la possibilità di realizzarsi, solo quando si rende conto che così facendo ha perso suo figlio - l'unica realtà e la più grande possibilità che aveva per realizzarsi crescendolo e standogli vicino - non può sopportare il pensiero di quella catastrofe, del fatto che avrebbe potuto realizzarsi come donna, se fosse stata presente. Non voglio dire che non ci fosse altra via d'uscita, ma questa donna per sé non l'ha trovata, perché l'ha cercata dove non c'era. È arrivata al suicidio non perché non ci fosse una via d'uscita, anzi in un certo senso avrebbe potuto accettare l'evidenza, ma proprio il fatto che ci sarebbe stata una via d'uscita - aveva un bambino tutto suo, che era una sua responsabilità, per il quale doveva essere importante lei e non i nonni. La via d'uscita c'era, era lì vicino, mentre lei andava a cercarla in capo al mondo: la consapevolezza di questo si è rivelata tragica, insopportabile. La protagonista ha una coscienza profonda: se così non fosse, avrebbe continuato a tirare avanti in qualche modo. Fa parte anche lei degli eroi negativi del nostro tempo, perché non capisce e non capisce perché il problema è difficile; ma è anche un'eroina senza virgolette: arriva al suicidio per il suo massimalismo morale, non può perdonarsi di essersi così allontanata dal figlio. Non so se abbia ragione o no, comunque lei si punisce quando giunge alla consapevolezza, non cerca giustificazioni.

Una soglia sul mistero

di Rossana Rossanda

Fra i saperi che i movimenti femministi rivendicano - in polemica con l'astrazione maschile o «logos» - è il «sapere del corpo». E chiamano a prova sia l'esperienza della maternità, dove il corpo si sdoppia e per molto tempo l'«altro», il figlio, resta legato fisicamente e psichicamente alla madre, sia l'abitudine alla assistenza agli infermi, sia la conoscenza di rimedi «semplici» che nei secoli le donne si sono tramandate - fino a sentirsi talvolta dotate di poteri speciali ed essere perseguitate come streghe. Qualche scritto, come quello di Trotula sulle malattie delle donne, confermerebbe una linea femminile del sapere sul corpo, da cercare nel passato e recuperare. Ma è vero? Intendo, è vero che ci sia un «sapere femminile» in senso forte, al di là della tesi relativistica e, sotto il profilo delle scienze umane, fondata, per cui ogni sapere, compreso quello elementare e respinto dalla scienza moderna, è «forte» quando ha un «suo» campo, una sua logica autonomi e non commisurabili ad altri campi ed altre logiche? Ben prima del «paradigma indiziario» di Carlo Ginzburg (1) le note di Wittgenstein a *Il ramo d'oro* di Frazer (2) vendicano, per così dire, tutto il «pensiero selvaggio» dal riduzionismo scienziata moderno.

Ma se il pensiero selvaggio è un pensiero, resta il fatto che il pensato e sperimentato femminile non avviene in un campo concluso come nella cultura selvaggia, ma in parallelo a un'altra cultura, cui sovente fa da reciproco e da cui mutua alcuni moduli. Esso si presenta perciò in questi anni come un pensiero autonomo nel senso che accentuerebbe il concreto, la «presa diretta» rispetto all'astratto, il contatto con la persona per rapporto alla serialità della conoscenza e terapia scientifica. Resta il fatto, valido sia per il relativismo antropologico sia per il paradigma di conoscenza attuale, che si guarisce più facilmente dalla polmonite con la penicillina che senza. Ed è all'asepsi e agli antibiotici che si deve la fine della morte femminile più frequente, quella di parto.(3) Le polemiche fra medicina dolce e medicina scientifica hanno

respiro breve finché non trovano una visione complessiva dell'«atto medico» e della «cura», che può implicarle tutte e due. Del sapere femminile sul corpo tuttavia non si dice esplicitamente che fa parte della «medicina dolce». Si sostiene che è un sapere totale che nascerebbe da una percezione specifica del corpo, che le donne possiederebbero più degli uomini. E quasi un luogo comune, che perfino gli uomini - eccezion fatta per i medici - accolgono e diffondono volentieri, «coda» della funzione materna che volentieri riconoscono, ruolo biologico e sociale ammesso senza discussione, insieme come obbligo e limitazione di campo.

Ma la specifica percezione femminile, immediata e diretta, del corpo non sembra così certa. Perfino il «bisogno anarchico di maternità», per usare una felice espressione recente di Natalia Ginzburg (4), non è vissuto senza traumi, incertezze e contraddizioni. Se appena ascoltiamo le donne che hanno la libertà mentale di verificare se stesse, per esempio, nella gravidanza, il suono che viene da loro è tutt'altro che chiaro e monocorde, come i passati numeri di «Lapis» hanno documentato.

E se appena si fa attenzione allo scorrere della vita di qualsiasi donna, ci si avvede quale coazione simbolica agisca fra la donna e il suo corpo, anche al di fuori della maternità - peso determinante nella percezione di sé e nell'idea che essa si fa del suo possibile destino. Percezione largamente simbolica, indiretta, ricevuta. Essa tende a sostituire un «sapere» del corpo con una precettiva, un «modello del corpo», che è esterno all'esperienza immediata e tende a farsi esperienza esso stesso. Non è un «sapere», è un «fantasma» compatto e drammatico.

Ho fra le mani una biografia intelligente di Greta Garbo (5), a simbolo del femminile della prima metà del secolo, come Marilyn Monroe di gran parte del secondo. Greta tuttavia di più, per l'investimento privo di ironia che lei (e Hollywood) fanno del suo corpo - il corpo d'una dea, e fatale. Quando Lubitsch e poi Cukor ne faranno una donna che sorride di sé e fa sorridere, è la fine: il rifiuto della gente è totale, e Greta Garbo lascia a 36 anni il cinema e passa il resto della vita a nascondersi. Le poche fotografie non di studio (esclusive, queste, di Cecil Beaton con un apparato molto speciale) prese fra i 40 e i 50 anni mostrano molto di là dell'età - un volto manifestamente inaccettato - e un corpo che, abbandonati i languori, gli abiti di scena, è aspro e mascolino. Nessuna donna che appartenga al pubblico ha ricevuto dall'immagine che esso le rimandava un condizionamento così tragico. La sua vera vita, quella

nella quale ha avuto un mondo di relazione, è durata meno di diciotto anni: quanto il fulgore della giovinezza e la possibilità del cameraman di nasconderle una lampadina in seno nei primi piani, per illuminare quella meraviglia marmorea e il taglio degli occhi e della bocca oltre il collo arrovesciato (da un difetto della colonna vertebrale), senza che da quella luce emergesse un segno del tempo. Quando esso emerge, nel film di Cukor, come bellissima maturità di una trentenne e il ruolo muta dalla tragedia alla commedia - dove la seduzione rivela anche il suo lato ironico o risibile - Garbo è rifiutata. E si rifiuta, fugge, nessuno la vedrà più. E, questo, un caso estremo. Ma ben poche della sua generazione (è nata nel 1905) continueranno a recitare imponendo, dunque tollerando, la propria vecchiaia: sono, Barbara Stanwyck o Katharine Hepburn, di poco meno giovani, donne che hanno usato della propria immagine con una certa distanza, più nella commedia che nel dramma, dunque puntando su effetti di fascino non esclusivamente derivati dal corpo. Ma perlopiù è questo che è imposto, questo che vale, anzi il corpo è essenzialmente il viso: l'erotismo, paradossalmente grazie al puritano codice Hays vigente a Hollywood, trova nel volto e nel gesto strade assai più sottili dell'attuale sbottonatura di camicette e slip e avvinghiamenti di corpi (un passaggio straordinario sarà il celebre guanto sfilato da Rita Hayworth in fourreau lungo nero). Ma un volto così enfatizzato comporta una immagine preferenziale, impeccabile rigida. Il cinema è dunque il massimo esaltatore, grazie ai primi piani, del corpo femminile ma anche il più spietato costruttore d'un suo immaginario fisso.

Il prototipo femminile del primo cinema è diventato imperativo per le donne occidentali, inaccessibile perfezione squadernata sugli schermi, i giornali, i calendari e destinata a far sentire inadeguate troppo grasse, troppo magre, troppo brufolose, i capelli troppo opachi e via con le malinconie le ragazze cresciute fra gli anni 30 e i primi 60. La rottura del prototipo avverrà con gli anni sessanta e l'irrompere di soggettività trasgressive, che manda in pezzi anche il codice di bellezza di Hollywood. Il modello si fa più complesso e meno elitario. E tuttavia da dubitare che questo diverso immaginario abbia avvicinato la percezione femminile del corpo, un accordo non cieco e un sapere di esso.

In verità il sapere del corpo *non* accompagna la vita quotidiana di uomo e donna. Per essere così vicino, il corpo è in assoluto la zona di conoscenza meno frequentata. Dircene il perché pertiene alla psicanalisi e alla psichiatria moderna. Mi limito a constatare che da sempre la conoscenza del corpo, che in linea logica dovrebbe essere il primo e più interessante oggetto di esplorazione, è quasi magicamente preclusa. Il corpo nasce, invecchia e muore e noi nasciamo,

invecchiamo moriamo con lui: *con*, come se fosse altro da noi. Alzi la mano chi non direbbe la stessa frase.

Non percepiamo il corpo come un «modo», se non un involucro, del nostro essere? Malgrado che sappiamo bene di non esistere senza di esso, lo sentiamo come qualcosa di interno/esterno. Invecchiamo, ci ammaliamo, moriamo nostro malgrado: è lui, il corpo, che ci trascina nei suoi ritmi, programmi e disastri. L'arrivo della pubertà ci turba, la menopausa ci travolge. Il senso di estraneità o, reciprocamente, di un inabituale «essere colme» che le donne più consapevoli avvertono nella maternità testimoniano di questa impossibilità di assumere con immediatezza la stessa specificità biologica femminile, che pur dovrebbe, a rigor di logica, essere opaca e inavvertita come il respiro. Anche meno totali e drammatiche funzioni del corpo sono recepite come comandate da qualcosa di esterno alla nostra «vita interiore»: il nostro corpo ha fame, ha freddo. Si stanca. Noi *lo* nutriamo, scaldiamo, facciamo riposare. Nel sonno e nella sessualità ci par di sfiorare la morte perché in questi stati siamo assorbiti nel corpo, esperienza anomala rispetto all'abituale stato di coscienza. Della quale la ragione ci dice che essa è una funzione del corpo, anzi precipuamente del cervello, e non viceversa; e tuttavia non la percepiamo affatto come tale.

Anche perché del corpo come organismo complesso non sappiamo niente, abbiamo qualche nozione della sua esternità, il suo guscio, che è quello che vediamo, e di poche sue funzioni vistose: dolore, freddo, fame; già il sesso è oscuro. Quanto alla malattia siamo certi che essa è «un esterno» che penetra in noi; tanto che l'attuale idoleggiamento della prevenzione rende quasi colpevole l'uomo o la donna che l'ha lasciata penetrare, come per scarsa vigilanza. Le poche malattie che ci catturano a tradimento sono anch'esse ricondotte a colpe sociali (il segno di uguaglianza *aids*=trasgressione individuale ha il suo doppio collettivo nell'equazione *cancro*=*industrialismo*). Il medicamento come «caccia-malattie» è il derivato di questa semplificazione della nostra materialità, integra ma insidiabile e però liberabile dalla malvagia incursione. Neanche l'ormai relativamente diffusa nozione dell'esistenza d'un sistema immunitario come di un programma genetico scuotono l'immediatezza di questa percezione grossolana, che assieme ci lega e ci separa dal corpo catena, nostra parte esposta e fragile. Del resto, se non siamo medici, che sappiamo di anatomia e fisiologia elementare? Mediamente neanche l'uomo e la donna colti ne sanno nulla. Imparano il meno possibile. Sono più disposti a indagare nella psiche che «dentro al guscio», oltre la pelle. Gli orifizi, bocca, vagina, ano, sono percepiti come un limite, un atrio, una soglia sul mistero. Un mistero negativo, vagamente

ripugnante. La sola volta che sono entrata in una sala operatoria per assistere a un intervento disperato su una amica, mi ha stupefatta l'apparire, quando il bisturi ha aperto l'addome sotto il seno fino al pube e sono stati allargati i bordi dell'incisione, di un meraviglioso quadro azzurro e roseo e lilla, tutto velato e dolcemente composto, il bel sangue vermiglio subito bloccato dai legamenti o canalizzato nel sistema di trasfusione. Con stupefazione ho ricordatogli atlanti anatomici, che forse per semplificazione induriscono tratti e colori, francamente orribili: il corpo interno è bellissimo, palpitante, tenero nelle forme e nelle gamme. È soltanto per amore che nessuno dei familiari osava assistere a quella situazione estrema? Io stessa, richiesta di farlo da un chirurgo furibondo, non avevo indossato il camice verde e la maschera imponendomi «cerchiamo di non svenire o vomitare»?

A questo paradossale non poter sapere, che rivela una interdizione primordiale, si aggiunge la diversa percezione del corpo nei due sessi, indotta dai ruoli biologici e sociali.

L'uomo è anch'esso soggetto alla servitù dell'immaginario, ma esso gli impone prima della bellezza, per lui ambigualmente valutata, come d'un suo livello femminile, la forza e la «capacità di operare» con la mano e, via via che il lavoro si trasforma, con le protesi tecnologiche delle mani e delle funzioni cerebrali inerenti al fare memoria, rapidità, connessione. L'uomo del resto è soggetto all'imperativo della «forza» anche nella sessualità, messa a prova nell'erezione: garanzia di virilità sempre a rischio, pericolo costante di fallimento. La donna è meno soggetta alla simbologia/servitù della forza e del fare. Anche se ha sgobbato e faticato nei millenni, nell'immaginario o simbolico non è definita dal fare, che è storico e contingente, ma dall'«apparire» in funzioni eterne, come la maternità e la seduzione. La prima sacrale e sacrificale, la seconda almeno nelle società patriarcali suo potere specifico e in qualche misura pericoloso per l'uomo, il quale è secondariamente se non per nulla seduttivo. A lei la seduzione è così inerente che il «come appare» è decisivo: è anzitutto «vista». Uno specchio la accompagna sempre: è lo sguardo dell'uomo sul suo corpo, per cui è prima di tutto bella o brutta, bionda o bruna, gambe e seni e fianchi. Lei non può non vedersi vista. Le donne che fanno come se questo non fosse sono considerate virago, negatrici di sé. E sono rarissime. Siamo così avvezze a curare la nostra apparenza, che appare eccentrico il non farlo. E sappiamo che il messaggio che con l'apparenza mandiamo non funge anzitutto da rivelatore dello status sociale ma del nostro corpo, enfatizzato dall'abito e dal maquillage. E per noi più che per l'uomo una deformazione, o la vecchiezza che sempre la comporta, fa un qualche ribrezzo, è una caricatura, un laido degenerare. Crudelissimo è lo standing cui la donna è sottoposta

anche di fronte a se stessa: mi vesto «per me», mi trucco per me. Donna è bello. È beninteso una rivendicazione di autonomia. Ma l'aggettivo non è scelto a caso. Bellezza appartiene alla donna nel senso che se non è bella non è. O dev'essere una donna straordinariamente superiore, e anche allora si dice «malgrado...». Il canone resta per lei obbligatorio, per l'uomo no. Ne viene che la nostra percezione del corpo deve attraversare, oltre a tutte le interdizioni primarie, uno spesso diaframma culturale. Se per uomo e donna il corpo «non si sa», o si sa meno di quanto si sappia di qualunque altro oggetto prossimo e presente, il corpo femminile si sa probabilmente meno di quello maschile per lo schermo dell'immagine/modello imposta alla donna in tutte le civiltà e attinente al suo ruolo sessuale. In quanto tale, questa immagine di sé, differentemente da quella maschile che si realizza in molte altre rappresentazioni, ha del sesso l'oscurità e il pericolo, la natura estrema di momento di accettazione o rifiuto, di esperienza limite. (Che un po' ingenuamente le bene intenzionate «liberazioni sessuali» tentano di addomesticare in tecnica soddisfacente, ridotta nell'impatto emotivo. Ancora una suggestione maschile, chissà quanto veritiera: far l'amore vuol dire sentirsi meglio, come l'assetato bene una spremuta d'arancio, con un poco di affettività in più e via). (6) Il dover fare i conti con questa immagine coattiva, con il vedersi vista, complica il rapporto femminile col corpo aggiungendosi al carico simbolico della maternità; sono due corazze che le vengono pesantemente collocate sul «guscio». Che in lei è importantissimo anche in senso stretto, di pelle. Preziosa, lattea, rosea, dorata, ma rigorosamente liscio perimetro di lei: quale orrore per le malattie di questa scorza. Esse fanno tremare al nostro interno qualcosa che non è la paura di morte; altre infermità sono più gravi ma meno intollerabili che una devastazione esterna. Possono perfino essere aggraziate (il pallore, le vene azzurre sul seno, le ossa fragili del polso hanno secolari seduttività). La preminenza dell'apparire condiziona anche la percezione delle funzioni nelle quali il corpo si alimenta o si svuota o si muove, cammina, corre, dorme, sente «altri corpi»; sentire problematico anche fuori del rapporto sessuale.

Si può passar la vita senza percepire altro che questo tessuto di immagini ricevute, stratificate e intrecciate a percezioni dirette ma oscure; e aver «cura di sé» e degli altri. Ma è poco per fondare un «sapere». E una sedimentazione di pratiche, di esperienze dal significato molto codificato, e un dilagare di emozioni non interrogate: contentarsene è, più che segno di autonomia, tendenzialmente limitativo delle stesse varianti, perlopiù non dette, con la quale il «codice del corpo» è vissuto o patito. Se a questo si aggiunge l'appena iniziale elaborazione femminile del rinvio operato dalla psicanalisi al rapporto fra psiche e corpo, e dei primi approcci della modernissima neurologia nella direzione, accennata con inquietudine da Freud,

delle percezioni basilari del sè corporeo collocate nell'emisfero cerebrale destro - percezione di sè nello spazio, appercezione visiva della totalità dell'immagine, eccetera - (7) sarei per concludere, molto provvisoriamente, che i «saperi» femminili sono saperi «non del corpo», ma d'una pratica fra personale e sociale, molto surdeterminata e molto fortemente emotiva, dell'oggetto che resta il più ambiguo della nostra esperienza.

Note

(1) Carlo Ginzburg, «Il paradigma indiziario» in *Crisi della ragione*, a cura di Aldo Gargani, Einaudi, 1980.

(2) Ludwig Wittgenstein, *Note sul Ramo d'oro di Frazer*, Adelphi 1986.

(3) Edward Shorter, *Storia del corpo femminile*, Feltrinelli 1985. La ricerca dello Shorter tiene conto della polemica femminista specie per quanto riguarda un «sapere della nascita» che testimonierebbe della superiorità della antica levatrice, la «sage femme» del villaggio rispetto al parto seguito dal medico. In realtà la variazione nell'esito e il calo della mortalità avviene in questo secolo, con l'asepsi prima e l'antibiotico dopo la seconda guerra mondiale.

(4) Natalia Ginzburg, *Serena Cruz o la vera giustizia*, Einaudi 1990.

(5) «Garbo», *A portrait by Alexander Walker*, Sphere Books Ltd, Londra 1982.

(6) Cfr. l'inserito *Le nuove amanti* di Roberta Tatafiore in «Noi Donne» 1989.

(7) Oliver Sacks, *L'uomo che scambiò la moglie per un cappello*, Adelphi 1989.

Faccia Lunga Capelli Corti

di Erica Golo

«Diversa è tra uomini e donne, ma anche tra donna e donna, l'esperienza della corporeità...» (Gisela Bock e Giuliana Nobili, *Il corpo delle donne*)

«We do become what we practice being» (noi diventiamo quello che ci esercitiamo ad essere) (Marylin Frye, *The politics of reality*).

Forse a settanta ottanta novantanni sarò, mi sentirò una bella vecchia donna. E avrò capelli lunghi, lunghi come li ha mia nipote che ha sei anni e nessuno potrebbe convincere a tagliarli, lunghi come non li ho avuti mai, da ragazzina, da ragazza, da giovane donna. Perché io avevo - ho - la faccia «lunga», e con la Faccia Lunga - decretava implacabile e ottusa la Norma estetica, inflessibile nel sentenziare sulle donne e sui loro corpi - non stanno bene i Capelli Lunghi. Un'eteronomia inconciliabile, quella tra la Faccia e i Capelli, se entrambi lunghi, imparavo da piccola; e dato che la Faccia non si poteva accorciare, non restava che avere, di corto, i Capelli. Questo autorizzò per più di un decennio almeno parrucchieri di scarsa elasticità mentale a trasformare la mia testa innocente in un'imitazione di ciò che era di anno in anno la Moda e la Norma del genere Capelli Corti. Rivedo vecchie fotografie che mi immortalano alle elementari, alle medie, al ginnasio: e sopra le facce segnate da allegria, incoscienza o fatica di crescere, i miei capelli sono di volta in volta tirati indietro o acciuffolati, in sentore di cotonatura o del tutto informi -ma sempre saggiamente stupidamente Corti. Io ci credevo senza alcuna autonomia critica a quel dogma estetico così banale nella sua semplicità. Peccato avere la faccia lunga, pensavo. Ma certo non volevo rischiare di farla diventare ancora più lunga con una (desiderabilissima) chioma ondeggiante sulle spalle. Non ero adatta, io, ai capelli lunghi. E la fronte alta, poi - vero che tutti si affrettavano a dire poi che era un segno d'intelligenza - ma che con gli standard della carinità doveva aver poco a che spartire, visto

che la preoccupazione che si coniugava con quella del taglio Corto era quella di coprire un po' la fronte. Liberare la fronte, andare in giro per le strade coi capelli (lunghi!) tirati indietro, mi dà ancora un intimo senso di libertà, di nudità, di sfida.

Sulla scrivania, sotto la lampada familiare che cerca di fare chiaro su tante cose confuse, le vecchie immagini di me stessa che cercano di convincermi a guardarle con tenerezza, più che con un disagio, si dividono lo spazio con questo libro che ho letto l'anno scorso e che non a caso ora mi viene voglia di riaprire. E come se si rendesse visibile un legame fra quelle immagini e questo libro tedesco che ho letto nella traduzione inglese (non ne esiste una versione italiana, ed è anche strano, visto quanto si traduce in Italia; o forse no, non è strano): *Female Sexualization (1)*.

Sarebbe forse sciocco dire che uno dei motivi che mi riattraggono in queste pagine è che ci sono anche delle figure. Delle fotografie. (Non è un fatto frequente in un saggio, di donne o di uomini). Le fotografie riprodotte nel libro non lo decorano né lo rendono più ricco; sono foto spesso bruttine, un po' sfuocate, spesso banali nell'inquadratura[^] ordinarie nei soggetti e nella mancanza di attenzione estetica, nell'imperizia tecnica. Sono foto di famiglia, istantanee che immortalano bambine grassocce, ragazzine carine e tirate a lucido per esserlo, amichette preadolescenti molto simili o molto diverse fra loro. Anni '50, anni '60. Bambine. Piccole donne. Le donne, le cui foto infantili (non diverse da quelle che ritraggono me in quegli anni, coi miei Capelli Corti), compaiono nel libro, sono le autrici del lavoro collettivo da cui nasce il libro stesso. Le foto sono estratte dalle infanzie, recuperate allo sguardo ed alla coscienza, insieme ai ricordi dentro cui si nascondono le pratiche sociali e familiari che organizzano il processo di «sessualizzazione» del corpo femminile, attraverso il quale le donne imparano a vedersi come *femminili*, a investire le varie parti del proprio corpo di significati sociali e psicologici. Queste donne non avranno incontrato sulla loro strada di Piccole Donne gli ostacoli imposti alla Faccia Lunga, ma hanno conosciuto norme imposte alle Pance e alle Spalle e alle Gambe e ai Capelli e a tutte le possibili porzioni e posture di un corpo femminile che doveva essere - in quanto tale e per divenire tale - verificato, confrontato, regolamentato secondo standard tanto futili quanto rigidi.

C'erano dei progetti su di noi, su tutte noi... fin da piccole.

Nel libro, questi «progetti» si chiamano *progetto corpo*, *progetto capelli*, *progetto gambe*; su ogni parte del nostro corpo, attraverso i ricordi dell'una o dell'altra donna del gruppo di lavoro, si

ricostruisce la memoria di una modellazione, di un apprendistato, e talvolta di una resistenza. «Come abbiamo imparato a vivere nei nostri corpi?» è la domanda che si pongono queste donne. «Abbiamo fissato ciò che abbiamo chiamato *progetto corpo*; inizialmente per tutte le parti del corpo (piedi, gambe, stomaco, fianchi, vita, petto, collo, braccia, mani, capelli, occhi, bocca, naso o così via). Non c'era nessuna singola zona che non sembrasse rappresentare un problema per l'una e per l'altra di noi. Di tutti i progetti, siamo state in grado di portarne a conclusione solo alcuni». Il corpo come problema. Vivere nel proprio corpo, una cosa che s'impara ed ha aspetti problematici. La volontà di capire meglio il senso di questo apprendimento. Le storie sono riconosciute riguardando fotografie, scavando nella memoria; memoria personale che diventa lavoro collettivo, sui ricordi, su frammenti di un privato apparentemente insignificante, inutilmente impastato di disagio, d'imbarazzo; frammenti che però ritrovano, dentro questo lavoro collettivo e consapevole, il senso di un percorso comune e malagevole, di un apprendistato che ha come oggetto il proprio stesso corpo, corpo nel quale sono vissuti quotidianamente limiti di distanza dai modelli imposti, ma anche, talvolta, il piacere di una trasgressione rispetto a quei modelli, l'affermazione di una libertà percepita appena.

«Ho ancora un ricordo nitido del momento in cui fu fatta la foto - avevo appena cinque anni - e il senso di trionfante sfida quando, all'ultimo istante quando la foto fu scattata, non mi poterono più impedire di sedere con le gambe larghe, l'immagine di questo comportamento catturata per sempre sulla pellicola. Oggi mi rendo conto che questa sensazione, l'atteggiamento del corpo, delle gambe, non può essere espresso così facilmente, nel modo in cui lo sentivo allora, come una prova d'indipendenza, come un rifiuto di obbedire, come resistenza al modo in cui ero stata cresciuta, educata a comportarmi. Il linguaggio si rifiuta di rendere quello che era la mia intenzione. Qualunque cosa io dica sulle mie gambe - che sono allargate, aperte, non chiuse - ha un retrogusto di qualcosa di disdicevole, di qualcosa di osceno, ha un timbro di sovrattoni sessuali. Se voglio evitarlo devo parlare, non di gambe ma di un'intera persona, che descrivo come grossolana, o maleducata... eppure tutto cominciò con le mie gambe».

Attraverso il ricordo della posizione (disubbidiente, perché implicitamente «oscena») delle gambe in una vecchia foto scattata quando aveva cinque anni, la donna di oggi ritrova il significato di un percorso di *sessualizzazione*, fatto di imposizioni e di resistenza a queste, percorso intrecciato con il desiderio di conformità e quello di essere in grado di raggiungere le abilità richieste, e attraverso questo desiderio il rapporto con la madre e la competizione con una sorella più obbediente, le relazioni, cioè, su cui il *progetto gambe* s'intrecciava e si basava.

Sono ricordi che ridanno le immagini di bambine e di ragazze cui è stato insegnato ad avere un *certo* corpo, a vivere in un certo modo il proprio corpo, a escludere certe posture, ad assumerne altre, ad utilizzare questo corpo come strumento di attrazione sessuale. Attraverso questa modellazione del corpo, sottolineano le autrici, avviene il processo d'inserimento delle donne nell'ordine sociale.

Il libro registra lo sforzo collettivo di analizzare la *socializzazione* delle donne scrivendo delle storie ricavate dai loro ricordi personali. Un lavoro di riflessione collettiva che ha storicamente origine nell'esperienza dell'autocoscienza ma che se ne differenzia chiaramente, ed è sentito e descritto come un *metodo di lavoro*, al quale le autrici danno il nome di *Erinnerungsarbeit* (*Memory-work* nella traduzione inglese): lavoro sul ricordo, sulla memoria. Questo metodo di lavoro è consistito nello scegliere un tema collegato al corpo - gambe, capelli, stomaco, altezza - e il chiedere ad ogni donna membro del gruppo di scrivere i propri ricordi d'infanzia che si focalizzano su questa zona; quindi nel fare circolare le storie nel gruppo, nel discuterle, ridefinirle e riscriverle. Il lavoro del gruppo era cercare le «assenze nel testo», le contraddizioni interne, i cliché nella formulazione che coprivano dei nodi di emozioni, o un dettaglio doloroso. «Riscritta alla luce della critica collettiva, la versione definitiva diveniva un resoconto finemente intessuto del processo di produzione del corpo femminile sessualizzato». È un metodo di riflessione e di scrittura che è sentito da queste donne come «un ponte che colmi la distanza tra *teoria* ed *esperienza*. La conoscenza teorica, da sola, non è sufficiente alle donne per arrivare ad avere il controllo del proprio corpo e della propria sessualità». Si tratta di unire le conoscenze teoriche con la capacità di *narrare* il proprio corpo, di usare il linguaggio non solo per teorizzare ma anche per *narrare*, per cercare di vedere il processo attraverso cui si è diventate le persone che si è «come sedimentazione di diversi livelli di lavoro su di noi da parte della realtà sociale». «Con stupore, ci siamo trovate a discernere legami mai percepiti prima: tracce dimenticate, intenzioni abbandonate, desideri perduti e così via - a vedere noi stesse come soggetti che sono *diventati* quello che sono, e che sono perciò soggetti a cambiare». Non è un tuffarsi nei ricordi, nella percezione di sé, nelle tracce dell'infanzia, nei residui d'infelicità e di ribellione. C'è una volontà di cambiamento e di trasformazione di sé che si radica, però, nella convinzione dell'esistenza, dietro di noi di un processo di formazione; il che significa anche che, davanti a noi, c'è un possibile ulteriore processo di trasformazione. Purché si affrontino le difficoltà del linguaggio, il linguaggio sul corpo.

«È vero che non può esserci liberazione senza discussione. Ma la tesi inversa, che possiamo, in particolare,

"liberarci di inibizioni sessuali" parlando, è insoddisfacente; non vede l'aspetto traditore del linguaggio. Le occasioni in cui le parole ci vengono meno, in cui le parole per esprimere le nostre emozioni e sensazioni non sono prontamente disponibili. Abbiamo visto il linguaggio funzionare come una camicia di forza, con cliché che ci costringono a entrare in mondi pre-ordinati di sentimenti e sensazioni. Le autrici di libri sul nostro corpo che ci chiedono di parlare della "sessualità" hanno già, così facendo, consentito alla costruzione di un oggetto conosciuto come sessualità, e quindi alle strutture di potere che esso contiene».

Delle difficoltà di affrontare il lavoro sul linguaggio e con il linguaggio le autrici mostrano una chiara consapevolezza. Il campo di analisi scelto si rivela «un giardino chiuso di segreti, intimità e idiosincrasie».

Il metodo di lavoro scelto rivela la mancanza di un linguaggio. Proprio l'entrare nell'esperienza del linguaggio, senza ingenuità e senza illusioni, proprio l'affrontare la scrittura come momento chiave per il lavoro di gruppo spalanca la possibilità di esplorare un nuovo territorio, di una «trasgressione di confini». «Da uno stato di modesta insignificanza entriamo in uno spazio in cui possiamo prendere noi stesse sul serio». Il rapporto con il corpo s'intreccia con il rapporto con gli altri, con «l'identità offertaci da quei rapporti». Il modo in cui i nostri corpi devono essere è determinato non solo da un comportamento direttamente riferito al corpo (come diete, sport, nascondere o esporre varie parti del corpo stesso). Nell'accettare certi standard, acconsentiamo anche a un particolare rapporto con gli altri, all'identità offertaci da quei rapporti. Il corpo diventa il mezzo attraverso il quale siamo inserite nell'ordine sociale prevalente». La nostra appropriazione di particolari standard sociali comporta così una simultanea sottomissione alle nozioni sociali dominanti di che cosa dev'essere una donna». *Accettazione* (di standard) *consenso* (a un certo tipo di rapporto con la realtà e con se stesse) nella riflessione delle autrici sono parole rilevanti, legate ad una precisa visione della realtà psicologica e sociale. Esse esprimono un esplicito rifiuto di «comprendere noi stesse come un fascio di reazioni a strutture onnipotenti, o alle relazioni sociali» e s'interessano a «tutti i mezzi con cui gli individui costruiscono la loro identità, le cose che diventano soggettivamente significanti per loro».

«Gli individui sono sempre attivi»: da questa convinzione, dalla consapevolezza dell'intreccio fra determinazioni eteronome e modalità attive di comportamento che le persone attuano entro le limitazioni imposte loro, si sviluppa l'idea d'indagare sul *come* le donne vivono la

propria identità e i rapporti sociali: soggette a evidenti limitazioni eppure attive nella loro ricerca di appagamento.

«Gli esseri umani non soddisfano semplicemente a delle norme, né vi si conformano in qualche maniera priva di complicazioni. La capacità umana di azione porta gli individui a cercare anche di vivere il proprio significato e a trovare un proprio appagamento, per quanto entro uno spazio sociale predeterminato».

Per le donne, compiere un'indagine sulla propria identità significa anche indagare su questa complessità, interrogando il rapporto con il proprio corpo e il processo attraverso il quale si è sviluppato. Un processo doloroso, che s'identifica largamente con la storia di una subordinazione a standard prevalenti; subordinazione, però, che non coincide con la passività, ma è piuttosto il risultato di un intreccio fra eterodeterminazione e adattamento attivo, dell'«inter-connessione di processi di appagamento di sé con l'adempimento di aspettative culturali». Il lavoro sulla memoria e sulla scrittura da cui il libro nasce consiste proprio nel richiamare i sentimenti e i significati associati con le proprie passate inadeguatezze, nel ricordare il processo attraverso cui certi standard sono stati interiorizzati.

«Fin da bambine le donne assimilano non solo degli standard sul corpo, ma anche una conoscenza necessaria a mascherare o coprire i difetti». Le autrici suggeriscono che per la familiarità delle donne con i requisiti standard, con le «strategie del nascondere e dell'enfatizzare» si potrebbe utilmente usare il termine *competenza espressiva*: «Quello che siamo riuscite a ottenere è una *competenza in non-competenza*. E una competenza che consiste in un'esperta manipolazione di standard pre-dati, un adottare i trucchi più sofisticati nello sforzo di adeguarsi a quegli standard». Le donne del gruppo si sono interrogate, hanno indagato insieme sui modi in cui le donne «agiscono» e raggiungono una particolare «competenza» sul loro corpo, focalizzando la propria attenzione sulla loro attrattiva sessuale. Cercando nuove metafore per queste modalità di comportamento, le autrici si rivolgono all'immagine della schiava delle *Mille e una notte*: «Essa non è in alcun modo passiva - al contrario -, sviluppa tutta la sua competenza per sedurre il suo padrone - e tuttavia i limiti della sua capacità sono assoluti». *Sklavinnerverhalten* (tradotto in inglese con *slave girlishness*, il «modo di essere della schiava», è, nel testo, la metafora che suggerisce «il grado di consapevole civetteria e l'esclusiva o centrale attenzione delle donne per la propria attrattiva sessuale, e la natura costringente di questa», nell'esperienza che una donna ha del proprio corpo e del proprio

essere nella realtà dei rapporti. E un'idea scomoda, che rivela anche una difficoltà di analisi, esplicitata nel libro:

«Abbiamo sempre pensato alla schiava come passiva, limitata nella sua capacità di azione. Abbiamo sottolineato l'acquiescenza, il subire l'oppressione. Ma le donne sanno per esperienza che il conformarsi a regole e ordini prevalenti comporta un'abilità e che, fra l'altro, c'è un piacere nel II' acquisire e fare proprie queste abilità. Dobbiamo pensare al comportamento da schiava e alla fiducia in sé come a due cose densamente intessute, interconnesse. Le sensazioni - soggettive, evidentemente - di felicità e soddisfazione che accompagnano la nostra manipolazione dei sistemi di regole sono più di un'illusione, di un prodotto dell'immaginazione di singole donne; sono una pratica attraverso la quale si riproduce l'ordinamento sessuale e l'oppressione che è in esso».

«Non ci era più possibile identificare le donne delle nostre storie puramente come vittime, come oppresse. Sembrava che le donne vivessero sia il dominare che l'essere subordinate in una sola persona, che rimanessero fiduciose e capaci di azione entro rapporti di eteronomia. La nostra riluttanza a riconoscere in una storia di una donna apparentemente attiva ed emancipata una storia di subordinazione nasceva dalla nostra incapacità a vedere insieme i due aspetti».

Accettata, sia pure con «riluttanza» l'importanza del «consenso» femminile alla propria sessualizzazione, l'idea che le donne «hanno un ruolo nella loro creazione come soggetti del desiderio maschile», il discorso, lungi dal chiudersi, si apre su contraddizioni anche inquietanti:

«Il movimento delle donne ha giustamente sottolineato che gioia e piacere sono in contrasto con l'oppressione. Nelle nostre storie, invece, abbiamo rilevato una connessione fra piacere e soggiogamento; o per dirla in un altro modo abbiamo visto noi stesse trovare piacere nel processo stesso del nostro addestramento a entrare in particolari strutture dominanti anziché sentirci da queste tiranneggiate. Il lavoro del libro si basa sull'ipotesi di un'associazione intima fra lo stato di subordinazione delle donne e il piacere femminile».

Paesaggi inquinatissimi, questi corpi e queste identità di donne. Tanto da poter essere visto come un discorso superato, o addirittura di retroguardia, questo lavoro di gruppo. Non ne esce un'affermazione di forza, ma una tappa problematica di un essere donna zeppo di contraddizioni, di buchi discorsivi, d'intoppi emotivi; non ne esce una vittoriosa sicurezza sulla raggiungibilità - ancor meno sull'avvenuto raggiungimento - di un piacere «disimpigliato» da

un'identità femminile costruita dallo sguardo e dalle fantasie maschili. ma l'ipotesi che a quell'identità (l'identità simboleggiata da Sheherezade, la fanciulla-schiava dalla sapiente competenza sessuale) siano contraddittoriamente legate delle componenti del piacere e della sicurezza in se stesse che le donne soggettivamente (nascostamente) ancora vivono. Forse è politicamente inopportuno (stavo per scrivere *importuno*) mettere al centro di un discorso sul corpo delle donne la metafora della «schiava». Forse è roba vecchia, di quando le americane bruciavano i reggiseni. Forse è ben altro che oggi abbiamo imparato e da imparare. Eppure a me pare coraggiosa questa scelta di riconoscere e interrogare la problematicità legata al corpo, all'immagine di esso costruita laboriosamente fin dall'infanzia e mai del tutto abbandonata, intimamente, questo affrontare un'indagine sul proprio corpo sessuato e *sessualizzato* non mettendosi in qualche modo in salvo sul terreno conquistato dei saperi e delle teorizzazioni. ma interrogando (con consapevolezza delle trappole e dei buchi del linguaggio che occorre usare) l'esperienza e i ricordi, con le loro tortuosità, silenzi e nodi irrisolti.

«Lo sguardo di ricerca che rivolgiamo al passato, mentre comincia a porre in questione le associazioni che emergono fra standard sociali, sentimenti e atteggiamenti, mina al tempo stesso molta della fiducia in sé, dell'identità e delle forme di rapporti che abbiamo costruito negli anni. Il nostro tentativo di cancellare la nostra sicurezza e le sensazioni di inadeguatezza - dato che sono sensazioni che consentono al dominio di entrare nelle nostre vite - mette a repentaglio al tempo stesso la consapevolezza di sé che può, essa sola, fornire una base per la resistenza alle strategie di potere».

Discorso ingombrante, lontano da teorizzazioni che ci vedrebbero tutte in grado di liberarci - o già libere - da legacci di trine pesanti come catene, il discorso su un essere al femminile che non si stacca da una «femminilità» che è attenzione privilegiata al proprio corpo secondo canoni imposti e interiorizzati, proprio perché c'è un piacere (o un'illusione di piacere, ma non è lo stesso, soggettivamente?) legato a questa identità. Discorso che sembra allontanare la felicità di una liberazione e forse l'idea stessa di un superamento totale delle contraddizioni conficcate dentro ai desideri, alle fantasie, alla percezione della propria persona e della propria forza. Ma senza il coraggio di spingere lo sguardo dentro a queste contraddizioni e ai vuoti che si aprono fra le idee e le chiarezze raggiunte e le zone d'ombra e di oscurità che sono parte di noi. è davvero possibile *discorrere* della felicità delle donne, delle dimensioni segrete della felicità, del piacere, dell'eros?

Note

(1) *Female sexualization*, edited by Frigga Haug, Verso, London, 1987. Titolo originale *Sexualisierung: Frauenformen*. Ne sono autrici un gruppo di donne di Amburgo e Berlino Ovest. Frigga Haug, *editor* e coordinatrice, insegna politica e sociologia ad Amburgo ed è un membro di rilievo della rivista «Das Argument».

Bella

di Bruna Bianchi e Laura Kreyder

La bellezza è ingiusta. Affascina perché è una grazia, un'espressione dell'arbitrio della vita. Anzi, più è imponderabile, maggiormente rapisce, come un'epifania, una rivelazione, adorabile perché immune da ragione, cause, spiegazioni. Imprevista (nessun eugenismo è riuscito a programmarla), incommensurata (mancano i metri, variano i canoni), costitutiva dell'immagine femminile, è cantata, ma poco l'indaga chi ne è gratificata. Le donne belle, quando scrivono della loro bellezza, spesso echeggiano, in una elegia a se stesse, un narcisismo che non dice nulla, una immodestia imbarazzante.

Vittime del culto che ispirano, parlano con la bocca dei loro adulatori. I quali tuttavia, innalzano dee perché le si possano, nella sessualità, profanare. Terribili poi, il senso della devastazione, l'esperienza del tradimento. D'altra parte, l'apparenza, il trucco, la cura del proprio corpo, le sue particolarità sono sempre stati temi prediletti delle conversazioni tra donne. Ma sono mai stati veramente dialoghi? Cosa può dire di sé una donna che possiede la bellezza e, cosa rara, sa apprezzare la sua fortuna, ad un'altra che, più «normalmente», la sogna, con dubbio, insicurezza, recriminazioni, segrete vanità e aperte lamentele? Molta parte del seguente racconto di Bruna è influenzato dalle mie domande o dalle mie perplessità. A cose fatte, noto adesso come, a parlare di questo argomento, vengano fuori insieme sfacciataggine e remore (spesso, invece di «bellezza». Bruna dice «questa cosa», «questo»). L'equilibrio con il quale si è discusso, nel rileggere scompare, forse perché il soggetto non può con decenza attribuirsi questa qualità, una donna, riconoscere pacatamente la propria bellezza. Ne parla sempre un altro! un'altra, perché la guarda, la desidera oppure perché le manca. Spesso ipocritamente presentata come una trappola (nelle vite tragiche delle attrici, per esempio), la bellezza in realtà è un dono.

Qualcosa di gratuito, un'essenza, che poi lentamente si dissolve, se ne va.

Non so se siamo pronte a parlare di quel che non abbiamo meritato né conquistato, di cui non si può accusare né ringraziare nessuno, nemmeno noi stesse: la bellezza, la morte.

«La bellezza è ovunque un ospite benvenuto» (Goethe, *Le affinità elettive*).

Devo fare una precisazione storico-critica prima di cominciare: la sindrome di bellezza l'ho vissuta in passato, ora non più. Constatò un declino che mi crea non pochi problemi.

Da bambina, piccolissima, fino a tre anni, suscitavo molta ammirazione, mi dicono. Ero molto ben voluta, forse anche per un fatto di carattere, perché ero affettuosa, disponibile.

A un certo punto, sono diventata brutta. Mia madre ha deciso di tagliarmi i capelli. che si sono scuriti (prima avevo due trecchine biondissime). Una volta, ero sui nove anni, mi ha detto espressamente: «Tu non sei bella, ma sei brava» (intendeva «buona», «brava bambina»: infatti ero la consolazione della mamma e della maestra). Alla pubertà, disegnavo delle caricature di me stessa in cui accentuavo i miei difetti, indicandoli anche con didascalie, le mani troppo grandi, le gambe troppo magre, il seno assente, che poi mi è cresciuto, uno per volta e molto piccolo, molto tardi. Anche mia madre soffriva di avere poco seno: lo lasciava capire perché ne parlava sempre. Non l'ho mai vissuta come bella (adesso che è morta, so che lo era). Da bambina avevo orrore per il suo corpo che intravedevo, disgusto per la sua biancheria: lei però mi prendeva in grembo, anche quando ero già abbastanza grande, e questo mi piaceva. So del resto che anche i miei figli hanno provato orrore per il mio corpo. Il mio aspetto fisico è stato per loro un problema. Avrebbero voluto che fossi come le altre mamme della scuola. Si vergognavano del mio aspetto da ragazza, del mio modo di vestire non da signora. Mia madre era la bellezza della famiglia, però era anche un'intellettuale e una moralista. Era austera. Avrebbe odiato atteggiamenti vanitosi da parte mia e faceva in modo di reprimerli. Eravamo poveri, vestivo male. Lei m'infagottava. Siccome le cose nuove erano rare, secondo lei erano belle in quanto tali. Cercava di mandarmi alle «feste» con le scarpe di para appena comprate. A 16 anni, mi sono accorta che ero diventata molto carina, per strada, per i primi contatti con i maschi. Prima ero un essere di sesso indefinibile e mi sentivo isolata rispetto alle mie amiche già donne. Adesso anch'io passavo per una donna, e bella per giunta. Tutti lo dicevano, mia zia, gli amici, era proprio la voce del popolo. Allora mia madre si è arresa e non me ne ha più parlato. I miei cugini invece erano un po' sdegnosi. Mia cuginetta più piccola, che amava scrivere, incoraggiata anche da mia zia che utilizzava questo materiale per i propri libri, scrisse una volta di me: «E bellissima, credo, e non è *quasi* mai odiosa come sono, delle volte, le ragazze belle.» Quel «quasi», per di più stampato nero su bianco in un libro di mia zia, mi ha fatto un po' male e mi ha preoccupata, perché io cercavo di non far pesare questa cosa. A parte

i cugini (che poi col tempo si sono arresi anche loro), constatavo di essere ben accolta, «ben vista». Devo ammettere che questa cosa mi ha molto aiutato in tutti i miei rapporti, di lavoro, d'amore e di amicizia, anche tra donne. Non ricordo atteggiamenti di ostilità: o al massimo un paio di volte, da parte di uomini che lavoravano nell'editoria (io facevo la traduttrice) e mi trattavano, al contrario di tutti gli altri, nell'editoria e fuori, freddamente: senza ragione apparente. Evidentemente diffidavano di me. Niente del genere da parte delle donne. La bellezza delle altre non mi dava fastidio perché mi piacevano. E la mia poteva sedurle. Non c'era concorrenzialità.

So che la bellezza può comportare risvolti negativi. Ne ho parlato di recente con un'amica tedesca più giovane e ancora bellissima. Lei mi diceva che non era mai riuscita ad avvalersi della sua bellezza, che le complicava la vita, la esponeva di più. Se la sentiva addosso come una cosa in più di cui non sapeva che fare. Non riusciva a trarne sicurezza. Per me invece ha rappresentato un indubbio vantaggio di cui ero consapevole. Per esempio, quando dovevo andare in Germania e, essendo per giunta timidissima, provavo imbarazzo a stare tra persone di una certa levatura, il fatto di presentarmi così creava subito un'atmosfera buona. Magari mi vedevano come una zingara meridionale, e io a spiegare che no, che ero una malinconica italiana del Nord. Comunque si creava un primo strato di comunicazione personale da cui poi era più facile passare anche a cose più serie. Senza alcun merito, così a priori, mi conquistavo l'interesse di persone che si confidavano con me. Non so se lo avrebbero fatto se fossi stata diversa. Rappresentavo una immagine positiva di femminilità a cui loro si raccontavano volentieri. Naturalmente avrà anche contato una mia disponibilità, capacità di rispondere. Ma la bellezza, a quanto pareva, aveva rotto il ghiaccio.

Ci sono due aspetti rassicuranti: uno è questo, l'accettazione immediata da parte degli altri e delle altre; e poi c'è la corazza, un'arma difensiva. Sentirsi fuori portata rispetto ai desideri degli uomini. Pensavo che la mia bellezza fosse intimidente, austera, forse anche per le mie dimensioni (la statura, di cui al tempo della pubertà avevo tanto sofferto), che io fossi messa un gradino più in alto. È come se la stragrande maggioranza degli uomini che volevano concupirmi non se lo potessero permettere. Questa cosa mi proteggeva. Era facile respingere gli attacchi. C'è stato un tempo in cui, come tante ragazzine, venivo infastidita brutalmente. Ma a quell'epoca avevo un aspetto insignificante. Questo vantaggio, so bene di non averlo meritato, di essere stata favorita dal caso. Però so anche che per me non era un puro dono della natura: la natura andava aiutata. A 16 anni per esempio, quando ho scoperto di piacere

agli altri, c'è da dire che avevo cambiato pettinatura. Poi mi sono accorta che era possibile aggiustare il mio corpo per farlo sembrare più bello. Guardavo le foto delle attrici, che da ragazzina mi sembravano di un'altra specie, inimitabile, e vedevo che certi accorgimenti erano anche alla mia portata. Un po' di nero sugli occhi (che poi con gli anni si è sempre più appesantito, in una vana corsa contro il tempo, tanto che adesso, probabilmente, sembro una vecchia puttana). Anche nel vestire, bastava poco. Per anni e anni non ho messo che blue jeans, ero convinta che non mi occorresse altro. Però intanto portavo capelli lunghissimi e sapevo che senza di loro e senza il mio nero sugli occhi mi sarei ritrasformata in qualcosa di slavato, di invisibile.

Adesso i segni dell'età si vedono: ma io non riesco a rinunciare all'aspetto da ragazza che mi sono scelta che mi ha tanto aiutata in passato. Mi rendo conto che c'è una contraddizione sempre più insostenibile tra la faccia e questo aspetto. Questa faccia dove si vede lo slittamento, la slavina dell'età, il potere della forza di gravità. Ho paura di essere sempre più ridicola, soltanto una ex bella donna sfiorita che va in giro con grotteschi capelli lunghi, però ha anche paura di separarmi da questa immagine di ragazza invecchiata. A questo punto vivo anch'io quell'insicurezza della propria immagine che tante donne lamentano.

Sulle donne vorrei aggiungere qualcosa. Anche da parte delle mie «rivali», che purtroppo ci sono state, non ho mai sentito una vera e propria ostilità. Penso, forse m'illudo, di essere stata odiata come ostacolo, non come persona. Io da parte mia, le ho sempre ammirate, riconoscevo i loro meriti. Spesso le trovavo molto più belle di me. Però a mia volta mi sentivo abbastanza forte - anche quando mi andava a finir male - in questa lotta oggettiva che si verificava, e perciò non ero portata a odiarle, anzi le compiangevo (pur soffrendo anch'io come un cane, sia chiaro). Non ero capace di desiderare che scomparissero. Lo so che non ci credi, ma io, visto che esistevano, approvavo la loro esistenza.

Probabilmente - almeno nel mio caso è stato così - la bellezza mette al riparo dall'invidia per le altre. Infatti sono convinta che questo sentimento mi sia sconosciuto e che ormai lo rimarrà per sempre, anche se la bellezza se ne va. D'altra parte, l'attrazione che provo per le donne è una problematica centrale della mia persona: e non puoi invidiare e desiderare di togliere di mezzo chi nello stesso tempo ti piace tanto. Coltivo perfino un'illusione di reciprocità: mi racconto per esempio che da vecchia, quando per gli uomini sarò diventata del tutto invisibile, continuerò a piacere alle donne... almeno a qualcuna. E un'illusione benefica in questa

sindrome di perdita dell'immagine da cui sono angosciata.

Mi chiedi se, a parte gli aspetti positivi detti, non ho mai pensato di puntare sulla bellezza, d'investirla in qualcosa. Come? Facendo un «bel matrimonio?» A parte che non ho mai frequentato tipi ricchi, devo dire che io l'amore l'ho sempre vissuto come parte attiva. Perciò l'idea che arrivasse qualcuno e mi sposasse non mi ha mai sedotta. Ero io a interessarmi agli altri, ad amarli, a desiderarli. Essere, al passivo, desiderata amata voluta, mi annoiava: scacciavo i corteggiatori, volevo essere io a corteggiare. Pensavo di essere «qualcosa di speciale» non solo per l'aspetto, in assoluto (tutti probabilmente lo pensano di sé), anche se me ne vergogno, di questo pensiero che faceva a pugni con le mie idee ugualitarie. Perciò non ritenevo di avere bisogno di una garanzia sociale, aborrisco il matrimonio, benché alla fine naturalmente mi sia sposata lo stesso, con uno che per altro di garanzie da dare non ne aveva.

Avrei potuto tentare di farne il mio lavoro, che so, cinema, fotografia. C'è stato anche un esperimento subito abortito, del resto organizzato da mia zia e non scelto da me. Il fatto è che io, non so perché, ho sempre odiato farmi fotografare: da bambina addirittura mi nascondevo. E sono convinta di non essere fotogenica e di essere altresì una pessima attrice (anche questo l'ho provato una volta, con la compagnia teatrale del mio liceo). Di conseguenza un lavoro del genere non poteva allettarmi. Tu sai che gran parte della mia vita se ne è andata in militanza politica. Bé, lì, la bellezza era effettivamente un disastro; già il solo fatto di essere una donna era una tragedia. Andavo con altri a distribuire volantini davanti alle fabbriche. Gli operai venivano giù dai pulman a migliaia e si mettevano in fila ghignando per prendere il volantino da me. Io cercavo di nascondermi con sciarponi, capelli raccolti. Ma non avevo la forza di rinunciare pure al nero sugli occhi. Dopotutto, una volta che ero riuscita bene o male a farmi «rispettare», mi sembrava che loro accettassero volentieri anche la mia immagine, anzi l'approvassero, la volessero. Così le cose si rimettevano a posto: ma solo con quei due o tre con cui riuscivo a parlare. Di certo comunque non mi sono mai avvalsa di questa cosa per attirare l'attenzione e l'interesse.

Dopo, con il movimento delle donne, ho avuto l'impressione la bellezza femminile tutto a un tratto uscisse sulla scena. Prima era più rara, forse perché di donne, specie nella politica, se ne vedevano in giro di meno. Lì, non aveva più remore a mostrarsi, a esibirsi. Questa femminilità così ostentata mi sconcertava. Sulle prime mi ha un po' ricacciata sul versante maschile: più gonne lunghe e più orecchini vedevo, più mettevo i calzonni. Col tempo mi sono rassicurata e ho

accettato la sfida di queste seduzioni. Per concludere, vorrei riferirmi alle cose che tu dici all'inizio. Secondo me la bellezza è molto più diffusa di quanto tu pensi. Non riuscirei a parlarne con la distanza che poni tu, mettendola come su un discutibile piedistallo. Credo che sia a portata almeno della maggioranza delle donne: anzi di tutte, se pensiamo non a un tipo di bellezza omologato, tipo la mia ex faccia madonesca, ma al fascino che anche un'immagine non «giusta» può avere. Temo però che molte donne, anche sicuramente belle, abbiano in qualche modo paura della propria immagine e cerchino di nascondersela, di rendersi invisibili. Non so da dove venga questa insicurezza, ma credo che spesso sia addirittura masochisticamente coltivata: salvo poi le infinite lamentele delle donne sui loro presunti difetti fisici e la loro reale sofferenza rispetto a un'immagine che ritengo insufficiente. Deve esistere un meccanismo di autosvalorizzazione e autocensura che del resto conosco anch'io (c'era una zia che mi diceva: «donna stupenda, perché ti svalorizzi?») e m'incitava a tenere la testa alta, le spalle indietro e il poco petto in fuori...) e che non riguarda solo l'immagine fisica, ma ogni dimensione dove una potrebbe «farsi vedere» e farsi valere.

Anch'io conosco questo tarlo che ti costringe a roderti, ad aver paura del confronto e ancor più del successo. Però l'ho abbastanza tenuto a bada: forse per merito di mia madre, la quale, per austera che fosse, mi ha sempre rassicurata con uno strabocchevole amore (ero figlia unica, tra l'altro). Forse - se il riferimento a mia madre è giusto - devo pensare che non sia stata tanto la bellezza a darmi forza, ma, al contrario, questo po' di forza, di simpatia per me stessa che avevo a consentirmi di vivere positivamente anche questa cosa e di trarne vantaggio senza sensi di colpa. Così per esempio mi sono sempre annerita gli occhi, da giovane e da vecchia, mentre molte donne sostengono di non esserne «tecnicamente» capaci. Se lo facessero, ci sarebbero in giro tanta bellezza da far crollare il tuo discorso sul dono ingiustamente distribuito: dovresti vedermi, anche vent'anni fa, senza quel nero!

Paesaggio senza corpo

di Marosia Castaldi

Il poeta Hopkins aveva una bellissima metafora per indicare «l'ecceità» di una cosa: *inscape*.

Ogni cosa ha un *inscape*, una sua ecceità, un suo esserci nel mondo. Questo *inscape*, immagino, è qualcosa per cui si può essere anche *landscape*, cioè paesaggio per gli altri: ogni paesaggio interiore interagisce con un paesaggio esterno. Il proprio corpo dovrebbe essere questa ecceità su cui si basa per essere nel mondo, qualora sul corpo cui si *fondasse naturalmente*. Ma credo che per molte donne non sia così, perché non sentono il «tempio del corpo» e quindi non sentono «il tempio della strada».

Il primo paesaggio è il paesaggio del corpo. È il corpo la prima casa, il tempio in cui ciascuno si ritrova ad abitare e se ne perde le chiavi o non sa più aprire la porta diventa niente e nessuna compagnia varrà a fargli ritrovare una casa, a rendergli il mondo abitabile. Il paesaggio senza corpo è il paesaggio di un pericolo e bisogna camminare scansando gli ostacoli aspettando affannosamente che il tempo passi e le ore si brucino nella vana attesa di qualcuno che non c'è.

Così Miriam andava da lui perché le facesse ritrovare il tempio del suo corpo e il tempio della strada. Si metteva in strada e vedeva macerie. I palazzi intatti erano macerie perché il suo corpo spariva appena metteva il piede fuori di casa. Molte donne non hanno corpo e molte ce l'hanno e queste si truccano si vestono si aggiustano si decorano si agghindano acconciano se stesse come architetture dentro il paesaggio e vanno in giro come solide case ben costruite. Le altre non si vestono, si coprono, non si truccano non si agghindano perché non si può truccare il nulla vestire il nulla e dire: anch'io sono paesaggio. No, il paesaggio è solo fuori e, dal momento che è solo fuori, è molto aggressivo, sembra una grande bocca vorace che mangia cappuccetto rosso.

Miriam andava per strada col cuore messo a nudo i polmoni messi a nudo e i reni messi a nudo

e tutto, proprio tutto nudo. Nessuno se ne accorgeva e camminava facendo finta di niente. Per Miriam tutto dipendeva dall'esterno perché da se stessa non poteva dipendere, perché come si fa a dipendere da qualcosa che non esiste? Andava da lui per trovare la sua casa e guardava il suo viso e i quadri dietro di lui sulla parete e diceva: sì, questo è paesaggio. Un paesaggio da cui si poteva non fuggire, un paesaggio in cui si poteva stare a guardare perché anche lei era paesaggio e lui la guardava come un paesaggio. Da bambina Miriam desiderava essere invisibile ed essere dentro gli alberi e le statue e vedere il mondo passare davanti al suo corpo invisibile. Ora Miriam è veramente invisibile ma si rende conto che la realizzazione non è all'altezza del desiderio perché non dà nessuna felicità essere invisibili perché noi abbiamo bisogno di essere per gli altri paesaggio. Miriam vede solo il paesaggio degli altri e non è per gli altri paesaggio e anche questo è paesaggio. Un paesaggio terribile e sconfinato in cui tutte le cose sono uguali e dove il centro è veramente, fisicamente lontano, perché non ci si sveglia nel corpo come dentro la propria casa.

Miriam si sveglia e vede il paesaggio di coperte stese su di lei, si alza, s'infilà la vestaglia, va in bagno, si guarda nello specchio e dice: no, questo non è paesaggio. Esce, si veste, guarda i suoi piedi camminare e si dice: no, questo non è paesaggio.

Allora tutti le saltano addosso la urtano da tutte le parti la feriscono con coltelli affilati la trafiggono con sguardi che fanno finta di vederla e vogliono assolutamente che si tenga in piedi. Allora Miriam si sfalda da tutte le parti, a partire dalle pareti. Poi crollano i solai e le fondamenta e si crea un grande ammasso di macerie verdi in sconfinati campi verdi senza alberi e senza segni di confine e Miriam si passa addosso un cancellino per rendere definitiva l'opera di demolizione, caso mai ce ne fosse bisogno. Sparisce la bocca spariscono gli occhi e sparisce il potere il volere gli affetti e vede il paesaggio degli altri chini su di lei solleciti benpensanti benemeriti stratificati solidificati ben costruiti e torniti e ghiacciati e tutti come torri imperturbabili o come case con dentro mille luci e cinquanta camini e ventitré vialetti di bosso ben potato e tredici vasi di fiori ben curati e ventuno crostate di marmellata nel forno e con le luci sempre accese mentre il suo impianto elettrico fa sempre cilecca e si accende e si spegne quando vuole lui non lei. E dato che non ha braccia né gambe né voce anche con lui comunica a bigliettini disegnini poesie inondandogli la scrivania il davanzale le mensole della libreria e porta lì tutto il suo armamentario di carta perché è lì che vuole costruire la casa del suo corpo e comincia a gettare le fondamenta. Lui gentile accoglie le sue carte e per facilitarle il compito le ha creato degli spazi vuoti in cui lei possa sistemare le sue cose. Per

Miriam quegli spazi vuoti sono i buchi nella terra in cui innestare i pilastri maestri e ogni giorno porta un pezzo di carta diverso, per esempio un'onda e dice: questo è il mio sogno di stanotte. E lui dice: bene e lo mette su una mensola. Un giorno gli portò una testa enorme e rotonda e tutta merlata come la torre di un castello e tra i merli si affaccia una figurina piccina piccina e disse: questa è la mia casa. Lui disse bene e la mise sulla scrivania.

Andava via da lui e cominciava il ritorno nascondendosi in ogni portone e in ogni portone in fretta ricostruiva la sua casa per poter arrivare al portone successivo. Doveva scansare gli urti i graffi gli urli le lacerazioni. Doveva essere solida la sua casa costruita in fretta in ogni portone. Quando arrivava a casa era esausta e cercava nelle brocche nei bricchi nelle pentole nei divani il segno della sua casità e si diceva: so stare da sola. Nel frattempo i denti cadevano (Già! che aveva sognato di regalarli a sua madre!) e i capelli cadevano e le labbra cadevano e il cuore e i polmoni e sul pavimento bello lustro non restava la più piccola macchia. Allora batteva la testa contro il muro e si diceva: sono io il mio tempio, sono io la mia casa. Dopo questo buon elettroshock si sedeva sul divano a guardare la televisione e anche lì c'erano mucchi di case e mucchi di paesaggi con la bocca viola con la bocca arancione e i capelli gialli i capelli neri i capelli arancione, ognuno animato dall'interno per cui la bocca si teneva legata ai suoi occhi, sempre gli stessi, e non trasmigrava su un'altra faccia o su un tavolo, come faceva la sua. Erano paesaggi costruiti con solida malta. Allora andava in bagno e si truccava la faccia e stava a vedere per quanto tempo si teneva insieme e, dato che si teneva insieme per un po', decideva di uscire di nuovo nella strada. Appena era in strada le sembrava di essere una casa di cui ci sia solo il tetto e manchino le fondamenta come potrebbe avvenire in un quadro di Magritte se Magritte avesse dipinto una casa di cui ci sia solo il tetto. Allora tornava al suo divano perché non ce la faceva a sentirsi come un quadro di Magritte cioè come una casa senza fondamenta cioè come una donna senza braccia né gambe né respiro per far muovere le fondamenta.

Un giorno con lui si videro nel prato, non nel chiuso della stanza in cui sempre si vedevano, e lei gli aggiustava dietro le spalle il nuovo paesaggio di alberi verdi sul cielo blu e di qualche nuvola in cielo e le sembrava enorme questo paesaggio. Allora chinava lo sguardo su di lui e si rassicurava sebbene mancassero tutte le sue carte e cioè non vedeva la sua casa, vedeva solo lui e vide due occhi e un naso e una bocca e le sembrò enorme questo paesaggio e il cuore prese a battere furiosamente. Dov'era allora la sua casa? E guardò il cielo e guardò le nuvole e si disse: beati coloro il cui tetto son le stelle e il cui pavimento è la terra della strada. Il mio tetto è il mio soffitto e il mio pavimento è la moquette della mia casa. Dov'è dunque la mia casa?

Quel giorno lui non volle disegni e nemmeno poesie e andò via in fretta perché doveva vedere un altro paziente che forse cercava anche lui la sua casa, come se lui fosse una casa con tante impalcature supplementari a cui potessero appendersi tutti quelli che cercavano la loro casa. Forse anche lui si sentiva smarrito come un Pollicino senza briciole per fare ritorno e lei provò tenerezza e un'immensa solitudine perché erano tutti e due senza casa e fece il disegno di una casa col tetto triangolare e gli disse: questa è la nostra casa.

Poi restò sola davanti al paesaggio di cielo di nuvole di alberi di una tovaglia a scacchi e di bicchieri vuoti di un cameriere che passava sgombrando il tavolo e le sembrò che ogni bicchiere levato fosse un mattone in più levato alla sua casa costruita per aria. Lentamente l'ansiolitico fece il suo effetto e vide il paesaggio di un cielo bianco senza più confine e le sembrò di non dover costruire una casa, che un giorno la sua casa si sarebbe installata in lei e avrebbe camminato per strada come una regina e avrebbe visto finalmente il paesaggio.

L'angelo custode

di Saverio Gattini

Cara B.

quanto tempo è passato dall'ultima volta che ci siamo viste? Sette, otto anni forse. Sì, ricordo di averti incontrata in centro, un pomeriggio. Venivi verso di me, pedalando distratta sulla tua bicicletta bianca ed io sentii il classico tuffo al cuore, una specie di contrazione allo stomaco; passasti vicino al marciapiede senza notarmi ma poi ti fermasti ad un semaforo. Volevo correre, chiamarti, salutarti, e invece rimasi lì in mezzo alla strada incapace di muovermi e di parlare, un po' come succede nei sogni. Scattò il verde e mentre ti allontanavi continuavo a dirti che potevo ancora raggiungerti, sarebbe stato bello parlare con te, ma insieme cominciamo anche a provare un leggero senso di sollievo, forse era meglio che tu non mi avessi visto, non avrei saputo cosa dirti. In realtà per qualche strano motivo non mi faceva piacere farti sapere che da più di un anno non davo esami all'università, e probabilmente non l'avrei finita -come infatti è stato; che non avevo ancora deciso cosa fare di me e della mia vita; immaginavo il tuo stupore, le tue domande, non volevo deluderti. Deluderti? dopo tutto non ero che una delle tante persone a cui hai insegnato chimica e biologia; ma in fondo mi piaceva credere che di me tu avessi un ricordo un po' speciale.

E così mi mancò il coraggio anche quella volta in autobus. Appena salita ti vidi, eri seduta, leggevi. Cacciai la testa fuori dal finestrino perché non ti accorgessi di me: avrei voluto parlarti, sentire la tua voce, ma nuovamente non ci riuscivo, non riuscivo a combattere quella specie di panico assurdo che aveva invaso il mio cervello e velocemente si propagava alla gola, al petto, alle gambe, un senso di disagio così forte e doloroso da darmi quasi la nausea; ipi irritava provare ogni volta quel turbamento profondo e irrazionale, quell'insicurezza

paralizzante, come se realmente dovessi giustificarmi di qualcosa, e temessi il tuo giudizio.

O forse temevo solo la piccola sciocca deludente conversazione che avremmo avuto, la tua cortesia e la mia finta disinvoltura, i soliti convenevoli, come va, bene grazie e la famiglia? come sta tizio, sai niente della tale, arrivederci signora, ciao, auguri. E magari rimanere con il dubbio che mi avessi scambiato per un'altra persona, di un'altra classe o di un'altra scuola. Non mi mossi e quando guardai di nuovo, c'era un uomo seduto al tuo posto. Mi sentii terribilmente cretina.

Dopo, mi sono divertita spesso a giocherellare con l'idea di ricercarti, così come faccio ora con l'idea di spedirti questa lettera; ti ho persino telefonato, ma appena sentita la tua voce ho riattaccato: è una cosa ridicola e senza senso, mi dicevo, un assurdo sentimentalismo, probabilmente di me si ricorda appena, la metterei in imbarazzo. Oppure a trattenermi era la solita piccola vigliaccheria, il timore che tu potessi invece ricordare molto di più, cose che io stessa avrei voluto dimenticare, come la lettera che ti scrissi alla fine del liceo. Già, quell'ultimo anno di scuola; le materie che mi piacevano sempre meno, i professori che mi irritavano sempre di più, l'esame di maturità. Scegliere una facoltà. E soprattutto la noia, l'inquietudine, la voglia di cambiare, l'ansia per il futuro che cominciava. Ma una piccola fitta insistente come di dolore al pensiero che dopo non ti avrei più rivista, che anche il nostro rapporto era destinato a terminare.

Chiuso, finito, seppellito! annotai gravemente sopra un quaderno. Contavo le lezioni che mancavano ed ogni volta che ti vedevo entrare in classe la fitta aumentava un po'. Era una sensazione strana e imbarazzante, che non mi dispiaceva del tutto ma insieme mi infastidiva, non sapevo bene cosa farne; avrei voluto dirti qualcosa, ringraziarti, forse anche inconsapevolmente sperando di ridimensionarti, di riportare quello che sentivo nell'ambito di un comune sentimento di riconoscenza per una brava insegnante. Non potevo farlo a voce: ti scrissi. Ricordi?

Grazie, prof. Ti devo, ti voglio ringraziare; per quello che mi hai insegnato, per quello che hai fatto, hai detto, per quello che hai suscitato in me in questi quattro anni. Una lezione con te era veramente bella. Non ti dimenticherò, mai. Grazie prof. Tu forse non te ne rendevi conto ed io neppure, ma ogni parola è stata per me un magnifico dono. Grazie. Ero contenta di quella lettera, pensavo di aver chiuso la partita. Certo, non firmai, non avrei potuto, e non aveva importanza. Capisti? Ingenuamente, pensai di no. Comunque non lo dicesti, non sarebbe stato

da te, ti limitasti a ringraziare in classe, semplicemente, e a chi ti chiedeva se sapevi chi fosse l'autore del biglietto, rispondesti di no, poiché quella persona era stata «così sensibile» da non mettere il proprio nome. Riuscì a non arrossire.

Sì, forse questo lo ricordi.

L'anno successivo venivo a trovarti con alcuni compagni di scuola, prendevamo il tè, parlavamo ed io scoprivo una tua nuova dimensione: le tue bambine, i tuoi libri, al tua casa. Ogni volta ero felice di vederti ma dopo mi sentivo un po' a disagio, con la spiacevole sensazione di aver detto sempre troppo o troppo poco. Poi smisi di venire: lentamente gli altri si erano stancati, nel loro futuro non c'era spazio per te: non volli rimanere sola e forse anche per me stava diventando un'abitudine. Ancora qualche telefonata, qualche cartolina, gli auguri a Natale, poi più niente. Ho continuato però a provare, ogni tanto, una punta leggera di nostalgia, il dubbio di aver sprecato qualcosa, l'occasione di un incontro.

Ma poiché sono sempre scappata ogni volta che per caso ti ho vista, mi chiedo se abbia un senso scriverti, cercarti dopo tanto tempo, cacciarmi volontariamente in una situazione così imbarazzante. Cosa potrei dirti, di cosa potremmo parlare? Forse sarebbe solo un grosso errore, forse tu sei cambiata, oppure non sei mai stata come ti immaginavo io, sei solo una mia invenzione, forse con gli anni ho costruito con ridicola ostinazione un mio piccolo mito personale, patetico e infantile, l'immagine ideale di una donna che non esiste. Forse è meglio continuare a farti vivere nel ricordo, immutabile, incorruttibile, con il tuo camice bianco, sempre perfettamente candido, tranne quella piccola macchia rossastra appena sotto il colletto, quasi finta, ormai assorbita dal tessuto. Quel camice bianco che ora certo porti in altre classi, con altri studenti; e può darsi che qualcuno di loro provi nel vederlo lo stesso inspiegabile, inconfessabile senso di sicurezza che provavo io.

Un dubbio improvviso: e se invece tu avessi smesso di insegnare? Magari, come in un sogno che ho fatto una volta, hai mollato tutto e ti sei ritirata in una trattoria di campagna ad affettare prosciutto per i turisti della domenica... no, non puoi averlo fatto, ne sono certa. Può sembrare assurdo ma la possibilità che tu abbia lasciato la scuola, che nonostante quel ridicolo sogno non avevo mai preso in considerazione, mi fa stare male, e mi chiedo se le mie fughe non fossero dovute anche alla paura di veder crollare la tua immagine di insegnante modello votata anima e corpo all'educazione delle giovani menti! Ti voglio raccontare il mio primo ricordo di te, la seconda o terza lezione di biologia: avevo quindici anni allora e tu una

trentina, credo. Spiegasti le teorie di Lamarck sull'evoluzione: l'uso sviluppa l'organo e l'ereditarietà dei caratteri acquisiti; delle due teorie una sola è valida, dicesti. Finì l'ora senza che tu svelassi il mistero ed io rimasi in sospenso, incantata, ansiosa di sapere «come andava a finire». Poi lo seppi, come andava a finire, mi innamorai della biologia, della chimica, dell'astronomia; riuscii a farmi piacere perfino la geologia e fu per amore tuo, forse per meritarmi la tua stima, che continuai a studiarla con accanimento fino all'ultimo giorno di scuola, anche se non era materia di esame. E quel piccolo episodio, il «giallo» dell'evoluzione, diventò per me una specie di punto fermo, un simbolo; un piccolo mito, anche quello. Ecco perché non posso pensare che tu non insegni più. Sai, ero probabilmente la sola a provare tanto entusiasmo per te; anche per i miei compagni eri una buona insegnante, certo, e - ti assicuro - l'unica che tutti trattavano con vero rispetto, ma ho la sensazione che per la maggior parte di loro tu non fossi che un professore tra i tanti, o forse provavano un lieve fastidio per i tuoi modi un po' freddi e ironici, per quel tuo essere severa senza esserlo; in fondo, non sapevano come comportarsi con te. Io, che non ero alla ricerca di una madre, ero invece affascinata dal tuo rigore, dalla tua professionalità, da quella che io chiamavo la tua correttezza. E non eri fredda, no, al contrario sentivo la tua vitalità, la passione, la voglia di comunicare, di trasmetterci quello che sapevi - e non solo quello. Semplicemente, con te non si poteva barare, e questa era una novità per noi. Ti confesserò una cosa, sia pure con molto ritardo: una volta copiai un compito di chimica, il primo, e con me quasi tutta la classe; non te ne accorgesti e questo mi fece male, mi sentii in colpa: io, che copiavo sistematicamente le traduzioni di latino! Ma tu eri diversa, non era giusto ingannarti, oltretutto facendoti credere che eri riuscita a farci capire la chimica mentre non era vero, era una cosa stupida che non serviva a nessuno. Avrei voluto dirtelo ma sono cose che a scuola non si fanno.

Sì, la tua ironia, le tue sottili prese in giro talvolta mi ferivano, quel tuo tono pacato e imperturbabile andava a toccarmi nel vivo, in parti vulnerabili spesso insospettite ed ero capace di rimuginare per giorni su frasi buttate lì con apparente noncuranza, del tipo «Vi sottovalutate, ma poi siete tremendamente presuntuosi». Eri esigente, è vero, ma prima di tutto verso te stessa, non come gli altri professori: loro urlavano, si agitavano, pregavano e minacciavano, ma tutto questo mi lasciava indifferente, mi annoiava; non mi sembravano persone serie ma solo marionette un po' insulse e patetiche che si nascondevano dietro un ruolo di cui in fondo non gli importava niente, come se fossero capitati a fare quel mestiere per sbaglio o per uno scherzo del destino. Tu invece non portavi maschere ed ora credo che prima di ogni altra cosa, al di là della chimica o della geologia, tu volessi soprattutto insegnarci a

fame a meno anche noi, a cercare di vivere senza mentire, con lealtà, onestà e «correttezza». Correttezza e serietà, parole magiche dei miei diciotto anni... Tutto era nebuloso e informe allora e tanto difficile, ma una cosa la sapevo già, avevo la certezza che senza il rigore, la coerenza e soprattutto il rispetto per me stessa e per gli altri, non sarei mai riuscita a dare delle basi solide alla mia vita, qualunque cosa avessi scelto di fare - e quello che mi interessava davvero del mio futuro non era cosa avrei fatto, cosa sarei diventata, ma come. Non parlavo volentieri di questi miei pensieri, avevo paura che tradotti in parole perdessero di intensità e sembrassero retorici e sentimentali, da libro *Cuore*; e se provavo a metterli per scritto. per chiarirli a me stessa, tutto diventa ovvio, trito, già sentito, già detto, già letto da qualche parte. Ma era solo tutto vero, e probabilmente ti scrivo perché l'ho finalmente capito; in fondo è semplice: che possa sembrare retorico o meno, tu sei stata per me l'unico maestro, l'unico adulto forse che mi ha insegnato davvero qualcosa, che mi ha aiutato a crescere e Io hai fatto senza grandi discorsi ma con tanta semplicità e generosità. Ecco perché nella mia fantasia continuo, un po' morbosamente, a tenere in vita quel legame che non sono stata capace di conservare nella realtà, e mi aggrappo con patetica fedeltà al tuo ricordo. Ma forse non si tratta solo di questo, forse la verità è che abbiamo bisogno tutti di un angelo custode e quando quello della nostra infanzia ci abbandona ne inventiamo uno nuovo, magari investendo di questo ruolo una persona in carne ed ossa, a sua insaputa. Gioco pericoloso, perché questi angeli girano per il centro e salgono sugli autobus... Solo ora, dopo essermi per anni confrontata con la tua ombra, sconcertata da questo fantasma che non vuole trasformarsi in semplice ricordo, solo ora forse so veramente chi sei, o meglio che cosa hai rappresentato per me, e cosa mi ha spinto a scriverti quella prima lettera di cui poi a torto mi sono vergognata, e a scriverti ancora qualche anno dopo, quando già avevo smesso di venire a trovarti; stavolta non per ringraziarti, ma per chiedere aiuto. Avevo bisogno di qualcuno che mi desse una mano ad uscire da quella specie di pantano in cui mi trovavo; ero disorientata; non sapevo cosa fare di me stessa, il mondo non lo capivo e mi soffocava, e sentivo in me tanta rabbia, paura, angoscia - l'angoscia che si prova a quell'età e che è così drammatica e totale perché siamo ancora incrollabilmente sicuri che una via d'uscita esista, ma non siamo capaci di trovarla e soffriamo per la nostra impotenza; eppure ci deve essere, se gli adulti sono riusciti a non impazzire. Istantaneamente e senza un vero motivo mi rivolsi a te, che non eri impazzita di fronte alla vita ma non eri nemmeno diventata, come tanti, quel vuoto fantoccio in cui avevo il terrore di trasformarmi, crescendo.

Mi aiutasti davvero? Certo, ne sarei uscita anche senza di te, in qualche modo, dopo tutto non

era che una comune «crisi di crescita», e come sempre quella sera non pronunciasti grandi frasi sagge e addirittura, ricordo, mi dicesti che non volevi (o non potevi?) darmi dei consigli, delle risposte, perché mi ritenevi abbastanza forte per trovarle da sola - e probabilmente intendevi dire, anche per scoprire a mie spese che non sempre c'è una risposta. Ma mi fece bene scriverti, parlarti, mi fece bene quella cena a casa tua, quasi fossimo due amiche. Dopo, però, mi sembrò tutto lievemente assurdo e terribilmente imbarazzante e da quel momento, da quello che - perché continuare a negarlo - fu il nostro ultimo vero incontro, sono sempre fuggita. Fuggita dalla testimone di un così grande smarrimento, fuggita dal ricordo di quella sera, di quell'attimo in cui, mentre parlavamo, avevo avuto la tentazione inconfessata di abbandonarmi veramente, rinunciando per un po' a tutte le parole, a tutte le spiegazioni, e di piangere piano, tranquillamente, per far uscire da me la tensione, l'amarezza, la paura: e tu avresti capito. Ma è così difficile lasciarsi andare, il pudore, il timore di sbagliare, di pretendere troppo ed essere respinti, o di apparire sciocchi e perdere la dignità, rovina sempre tutto. E quell'attimo di debolezza si è trasformato con il tempo in un peso fastidioso, un piccolo incubo, qualcosa da cancellare dal ricordo.

Solo oggi mi rendo conto che la vera debolezza di quella sera fu non riuscire ad andare fino in fondo; e se ho deciso di scriverti è forse proprio perché una delle poche cose che i miei trent'anni mi hanno insegnato è che con le persone vale sempre la pena di andare fino in fondo. O forse, come mi piace credere, il coraggio me l'ha dato ritrovare una tua foto, una foto che mi piace, in cui ridi, fatta alla cena di «addio» al liceo - una serata divertente ma anche sul filo della malinconia, come sempre in questi casi. Ed alla fine tu offristi a tutti lo champagne che ti dava, dicesti, «un sottile piacere estetico». Una piccola frase che ancora ricordo, e stupidamente me la ripeto mentre guardo questa foto che dovrebbe darmi il coraggio di cercarti un'ultima volta e di affrontare il rischio del ridicolo, o della delusione; il coraggio di guardare in faccia il mio angelo custode.

Forse quell'incontro rimasto in sospeso oggi finalmente potrebbe esserci e non tra un'allieva e la sua insegnante, ma tra due donne.

L'onnipotenza e il limite

di Luciana Percovich

La decisione di fare un figlio mi è maturata dentro quasi a mia insaputa. Non avevo mai escluso la possibilità che un giorno, forse, avrei davvero voluto fare questa esperienza, ma niente di più. La mia vita scorreva lontana da un pensiero cosciente direzionato in questo senso. Poi, mio figlio ha cominciato a prendere forma nei miei sogni.

Tuttavia, ci sono alcuni fatti esterni che hanno concorso alla mia trasformazione in madre: un calo dei ritmi intensissimi della tensione politica tra donne - perno portante sia delle mie attività materiali che del mio pensiero fin dalla fine degli anni sessanta - che mi faceva vivere, in quell'inizio di anni ottanta, molte situazioni come ripetizioni di qualcosa che era già accaduto con ben altra forza; e il diradamento delle figure affettive della mia cerchia familiare e amicale. In parallelo, i miei pensieri giravano con sempre più determinazione intorno alla relazione che fonda il nascere della coscienza del sé rispetto all'altro da sé, sia nella sua manifestazione politica -i rapporti tra donne, i gruppi, ecc.-, sia in termini più astratti e generali, come possibilità di ripensare il pensiero stesso a partire da una costruzione diversa delle categorie fondanti la conoscenza, cioè il soggetto che conosce e l'oggetto conosciuto.

La gravidanza, segnata all'inizio -prima ancora che avessi la certezza «oggettiva» di essere incinta da una violentissima tempesta emotiva, è stata un periodo unico, segnato da uno straordinario benessere fisico e psichico, denso di sogni e di cure per il mio corpo, nonostante una serie di reazioni terribilmente oscillanti e prevalentemente distruttive messe in atto per quasi tutto il tempo da G., mio marito.

I mesi della gravidanza sono stati, in altre parole, qualcosa di profondamente diverso dal periodo successivo, cioè dalla quotidianità sconvolgente con Pietro nei primi due tre anni, che costituiscono per me un'esperienza di relazione fusionale completa, quale non mi sono mai

permessa di vivere con nessun'altra persona. Nella ricostruzione che ora ne faccio è come se la gravidanza si configuri in un movimento di avvicinamento, di accettazione diversa di me stessa contemporanea all'accettazione dell'altro da me che crescevo e mi cresceva dentro, mentre - dal crinale del parto in avanti - si è come avviato un lentissimo ma continuo movimento di separazione, di allontanamento pur nella simbiosi più totale, che credo sarà anche per tutti gli anni a venire la scommessa vivente della possibilità di permanere in questo rapporto insieme e tuttavia ben individuati.

Mi resta un rimpianto, non poter ripetere questo viaggio con una piccola compagna, con una figlia. Ho cercato di ripercorrere questo periodo selezionando alcune annotazioni fatte durante l'accadere di questo «mettere al mondo». Sul «camminare insieme nel mondo», dal primo giorno ai primi abbandoni, un'altra volta.

Un anno prima

Milano, 23 novembre 1983

È la prima volta che sogno di fare un figlio. È nato, senza eccessiva fatica da parte mia, senza tutto quel dolore che associo all'idea del parto. L'ho immediatamente affidato ai nonni (?). Sono con G., andrò a prenderlo domani. Siamo in una farmacia per comprare la copertina, le lenzuola, i pannolini, tutto l'occorrente, insomma. Cerco di spendere il meno possibile. D'improvviso sento un acuto rimorso: che razza di madre sono, l'ho abbandonato -praticamente senza guardarlo* appena fatto! Infatti il bambino piange, non ha mai spesso di piangere un attimo, mi si attacca addosso, lo prendo in braccio, un piccolo e grinzoso esserino sulla mia spalla sinistra. Si quietava.

Milano, 5 dicembre 1983

Papà sta male. Ho sognato G. che si capovolgeva con la macchina. Atterrita, mi mettevo a gridare aiuto. Le mie grida mi hanno svegliata, ma la cosa più strana era che queste grida si trasformavano in sassi, man mano che gridavo diventavano tondi e levigati ciottoli di fiume, prendevano forma come venivano a galla. Se non farò un figlio, sarà per G.

Milano, 4 febbraio 1984

Mi pesa la mancanza di un pensiero tangibile, trasmissibile delle donne del passato sul divino,

la vita e la morte, ecc. Oppure sono esistite donne che hanno «simbolizzato» la loro esperienza? Occorre lavorare sull'ipotesi della possibilità di costruire diversamente la relazione d'oggetto. Cercare testimonianze del costituirsi del soggetto in culture matrilineari, prima cioè di Laio-Edipo.

Gorizia, 20 aprile 1984

La malinconia è talmente violenta che il cuore mi scoppia. Non riesco a non piangere, nemmeno davanti a lui. Papà mi chiede di fargli da mamma. Provo per lui una tenerezza struggente, un amore che mai prima avevo provato, quando ero impegnata a confrontarmi duramente con lui. Queste venute a Gorizia, come sempre ormai dalla morte di mamma, mi uccidono. Leggo. «Si scoprono, in sé o nell'altro, degli abissi e dei pantani che non permettono di andare avanti; d'altronde si sente che non ci si capirebbe; diventa difficile esprimere con esattezza qualsiasi cosa; perciò le unioni complete sono così rare».

È un passaggio da *L'educazione sentimentale*, che sto leggendo insieme a Simone Weil: «In tal modo, questo giusto presentimento di una conoscenza più certa e più elevata di quella che dipende dai sensi fece sì che ognuno rinunciassse a se stesso, si sottomettesse a una autorità e riconoscesse per superiori coloro che non avevano altro vantaggio su di lui se non quello di sostituire un pensiero incerto con un pensiero stolto» (*Scienza e percezione in Cartesio*).

Gorizia, 4 maggio 1984

Papà è morto, da solo, all'improvviso. Dunque il mio pianto, il mio arrendermi al dolore della perdita, ha segnato segnalandola a lui, la fine.

Pochi giorni prima

Milano, 12 novembre 1984

È un periodo in cui non riesco a godermi nulla: sono profondamente inquieta. G. è in campagna. Ieri sera sono uscita a cena con L., e di notte ho sognato che rimanevamo bloccate dentro ad una stanza di una casa nuova, che avevamo preso da poco. Io uscivo per chiedere aiuto, prima a un uomo, con cui però litigavo subito, e poi a un bambino. Solo svegliandomi mi sono accorta della contraddizione che non percepivo nel sogno: se potevo uscire per chiedere aiuto, non ero prigioniera! Eppure c'era quella porta, incastrata in un'altra, che ci faceva prigioniera.

Senarica, 21 novembre 1984

Nove giorni di ritardo delle mestruazioni. Sono nel pieno di una tempesta emotiva che mi sta squassando da cima a fondo. Fino a oggi ho resistito ad analoghi periodi di crisi con la fantasia di fare un bambino. Ma stasera mi è diventato chiaro, con la forza di un'esplosione interna, che non voglio. Non voglio un figlio. È una ribellione di ogni fibra del mio essere contro questa possibilità. Se penso che potrebbe essere vero, adesso, in questo momento, mi prende la nausea, un'improvvisa debolezza, mi sento annientata, annichilita, spersonalizzata, divorata da dentro. Mi sento una palla di carne e ossa.

Da qualche notte mi sveglio, con quell'inesorabile senso di perdita. Come se qualcosa fosse finito per sempre, e niente potesse più ricominciare. Mi sento grassa, tutto mi va stretto, ma la nausea mi passa solo se mangio. Tutto mi fa paura. Continuo a sognare la mamma, e mi appare come un'estranea. Della serie di quei sogni annichilenti. Mamma che mi appare cattiva, egoista, mamma come una strega. Mamma come non è mai stata nella realtà, il negativo di mamma, malata e cattiva. Che so morta, ma che torna viva nei sogni. Perché nei sogni la ricordo solo così? Chi era mamma?

E quella sua frase che mi risuona sempre dentro: «Ascoltami, non fare figli!» E perché trasgredisco al suo divieto che sto così male? O perché la noia si sta rimangiando tutto ciò che ho creduto di costruire? Librerie, amiche, gruppi, libri, scuola, case... Tutto mi sembra una ripetizione senza variazioni di nota. Vorrei addormentarmi e svegliarmi tra qualche mese.

Il paesaggio qui è stupendo, neve sui monti, foglie rosse, erba ancora verdissima, cieli mozzafiato, specialmente di notte. Ma non ho emozioni. Abortire? Resistere? E se faccio un figlio storpio? Certo, in caso voglio il cesareo. Aiuto, sto male. Dunque questo è restare incinta? Che pessima cosa. Il mio inconscio veramente non vuole, non ho mai veramente voluto avere un figlio. E solo per un dover essere. Eppure sono divisa.

Non voglio e vorrei, ma nessuna delle due cose fino in fondo. Odio il lavoro casalingo, mi sento annullata, ridotta a materia informe quando curo solo la casa o raccolgo le olive. Eppure anche l'intelletto mi annoia. Senza G. sto male, mi sento mancare un pezzo. Però quando lo sento muoversi nel letto accanto mi sento invasa, anche le gatte che vogliono dormire proprio sulle mie gambe mi invadono, mi viene subito male alla mano, quel formicolio ormai cronico, lo stesso che aveva mamma.

Forse tutte le cose che faccio sono solo dei riempitivi. Come foglie morte che marciscono e soffocano il terreno sottostante. Mani legate.

E se in questo momento fossi davvero incinta? Mi sarei imprigionata in una nuova trappola, con le mie mani, con meticoloso e perseverante sadismo. Sento il corpo ribellarsi all'idea della fatica di fare un figlio. Mi sono sentita così, svuotata di tutto, dopo la prima volta che avevo fatto l'amore. Quell'alba livida rientrando in Collegio.

La signora ha problemi di sesso. Mi è tornata anche in mente l'orrore, il panico, la paralisi totale - non mi muovevo più, non riuscivo nemmeno a fare la pipì - la prima volta che ho visto il sangue delle mie mestruazioni. Non sapevo cos'era!

Simile all'angoscia annichilente - non sono io che decido e controllo, sono agitata da incontrollabili pulsioni naturali, dalla fisicità animale - di adesso. Dunque è questa la più intima e orrenda sensazione dell'essere donna? E da questo che sono sempre fuggita? Ma questa è anche la più terribile contraddizione di tutta la condizione umana: accettare il proprio destino biologico, morte compresa! Solo che questa contraddizione paradossale è più pesante nella vita delle donne.

Senarica, 23 novembre 1984

Oggi, alle 9.10, ho la prova che sono incinta. G. esulta, io crepo dalla nausea. Ho visto l'alba. Rossa.

Milano, 1 dicembre 1984

Tornata a Milano: maggior sollievo, questa volta l'idea della campagna mi era del tutto insopportabile, lo starci anche solo un momento di più era causa di vomito irrefrenabile. Come sto? Un po' meglio, ma faccio molta fatica e mi ci vorrà del tempo per abituarci all'idea di me incinta, di me madre.

Questa tempesta emotiva nasce da un profondissimo e vastissimo conflitto, di cui io stessa ignoravo non certo l'esistenza, ma sicuramente le dimensioni. Mi sono di colpo sentita schiacciata contro un muro da un'ondata di orrore per tutto il femminile raccontato come simbiosi, passività, naturalità, fisicità, stato primordiale e indifferenziato della materia, maternità, donnità, sofferenza, nutrimento, ecc.

Per un attimo, indistintamente, è stato come se io stessa fossi stata forzata ad annullarmi, a confondermi con questo magma indistinto, potente e minaccioso, contro cui la mia individualità spariva. Ho capito fino in fondo perché finora non avevo avuto figli, perché ero diventata femminista, perché amavo tanto ogni lavoro intellettuale. Orrore profondo per il femminile e per il materno visti come sinonimo di non-esistenza individuale, non-libertà, non-scelta, non-possibilità di controllo; orrore della fusione indifferenziata, generata dal minuscolo feto nella mia pancia, che dava forma e scatenava forme indistinte e fantasmi finora tenuti a bada. E stata la paura di non essere più in grado di controllare questa orrenda esplosione interna, la paura nel ritrovarmi preda di un immaginario così annichilente per me donna, fatto di opposizioni nette - confusa o separata, corpo animale o pensiero astratto - e divergenti, senza nessuna possibilità di integrazione, a farmi scattare dentro una diversa via d'uscita. Ora, quello che prima formulavo solo come pensiero razionale, mi risuona dentro in tutta la sua dimensione emotiva, ed è la consapevolezza della necessità, oltre che della possibilità, essenziale per noi donne, di lavorare intensamente sulla relazione primaria tra madre e figli/e, su cui si stampano, per un processo che hanno chiamato «sublimazione», le simbolizzazioni di soggetto e oggetto. Tocca a noi cercare una diversa possibilità di relazione, che non ripeta solo il vissuto del figlio. Mi sono vista uccidere dal feto e automaticamente, per proteggermi, conservarmi come soggetto, a mia volta ho ucciso, negato, espulso da me il feto.

Non lo volevo, cercavo di cancellarlo: ho ripetuto l'unica modalità finora conosciuta come possibile, schiacciare o lasciarsi schiacciare. Perché era lui, nella mia fantasia, pur nella sua millimetrica piccolezza, ad aggredirmi, divorarmi, invadermi, succhiarmi, comandarmi. E io poi mi sarei vendicata su di lui, creaturina inerme e da me in tutto dipendente, su di lui avrei sfogato tutta la mia «potenza»!

Ora tutte queste fantasie comincio a controllarle meglio. Ho ridimensionato il senso di aggressione derivante dalla consapevolezza di non essere più sola d'ora in avanti, e dal senso di limite (concreto) alla mia libertà (fantasticata), che la sua presenza mi pone.

Ho deciso di prendermela con molta calma, di non forzarmi in situazioni con persone di cui temo le reazioni, e a cui non so ancora come reagirei. Tutto ciò è troppo nuovo dentro di me. Ho paura di cosa diranno alcune donne che mi sono care.

È la scelta più solitaria che abbia mai fatto: è solo di una parte di me e di una parte di G., contro mia madre e mio padre e tutti i miei super-io donneschi. Di loro vedo tutte le ragioni, perché

rappresentano concretamente la parte di me che ancora non accetta la decisione che ho preso, di tenere questa piccolissima creaturina ignara e inconsapevole di quel che ha scatenato nei suoi genitori, che a momenti mi sembra già di accettare, amare e proteggere, contro tutto....e giù lacrime!!

Milano, 15 dicembre 1984

Ho sognato il parto in due versioni. Nella prima, liberatoria, ero assistita da mia nonna e da mia madre a cui affidavo, con estremo sollievo, le mie feci. Nell'altro, invece, un dentista sadico e sconosciuto voleva estrarre un molare superiore contro la mia volontà. Leggendo il libro di Norma e Judy ho trovato riscontro ai miei angosciosi sentimenti, mi sono confortata. Le donne sono tremende, repellenti: ma quando si mettono davvero insieme sul serio, e usano con intelligenza la propria testa e la propria creatività emotiva, sono grandi. Grandi, infinitamente amabili, profonde, vere. Come mai nessun uomo ha saputo finora essere.

Milano, 4 febbraio 1985

Oggi ho visto la testa della Creaturina. All'ecografia. Sedicesima settimana, tutto nella norma. G. mi ha posto il ricatto: o lui o me. Io a momenti quasi cedo, entro nella sua angoscia, mi ci perdo con lui. Ma non riesco mai a dire: non voglio la creatura. So che se lo facessi, comunque il nostro rapporto sarebbe finito, con un doppio lutto che non avrei la forza di elaborare... mi devo difendere, per me, per lui, per la dolcissima creaturina triste rannicchiata nella mia pancia. Indifesa contro i colpi che già le arrivano. Sento già di amarla. Perché è piccola e tenera, e perché è un vero atto di incoscienza folle metterla in questo mondo di pazzia, orrore e disperazione. So già che me lo rinfaccerà un sacco di volte.... Devo assumermi da sola tutta la responsabilità di questa scelta.

Milano, 27 febbraio 1985

Per telefono mi hanno comunicato i risultati dell'amniocentesi: è un maschio, normale.

Milano, 2 aprile 1985

Libertà è poter agire i propri sogni nella realtà. Pietro si muove un sacco nella pancia. Oggi ho fatto le mie ultime lezioni a scuola.

Milano, 16 maggio 1985

Siamo stati a Carloforte, poi dai cugini in Maremma: ho vissuto tutto il viaggio nel più totale senso di irrealtà. Mancano solo due mesi. Ho paura.

Milano, 30 maggio 1985

Va molto bene: faccio yoga tutte le mattine a lungo. Il pomeriggio lavoro intensamente alla traduzione di *In sintonia con l'organismo*. Pietro ogni tanto si ribella al rumore della mia vecchia macchina da scrivere. Chissà se i miei pensieri in qualche modo gli arrivano?

Milano, 9 giugno 1985

Manca poco più di un mese. Alba, la levatrice, dice che è già in posizione. Mi sento affaticata. Ho paura del travaglio. Ho scelto di partorire lontano da Milano, a Ponte dell'Olio: non sembra nemmeno un ospedale, il parto è naturale, avremo una stanza per noi, non ci saranno separazioni violente. Pietro si sente e si vede. È un amore ormai travolgente. Ho mille cose da preparare, di colpo. La traduzione è ferma.

Milano, 25 giugno 1985

G. si è comperato un orologio. Ha sognato anche lui la nascita, lo vedeva uscire tra le mie gambe con un gran ciuffo di capelli neri in testa. Io sogno cunicoli che entrano nel sottosuolo di un castello, ma facilmente percorribili. Gallerie sotterranee che salgono alla luce. Ho un umore molto instabile, attacchi di rabbia e di nervi, voglia di piangere. Separazione difficile?

Valnure, 4 luglio 1985

Siamo in alta Valnure, in un paesino dove abitano solo due vecchine e un orologiaio giovane con moglie e due bambini. Ora non mi resta che aspettare. Che Pietro sia pronto per venire al mondo. Tutto è pronto, tutto è stato fatto. Rogiti, acquisti, aggiusti in casa, visite e controlli. Non mi sembra possibile ciò che sta per accadere.

Valnure, 6 luglio 1985

Io e Pietro stiamo insieme benissimo così: perché dobbiamo separarci? E una sensazione deliziosa tenerlo e cullarlo dentro di me, parlargli, sentirsi due in uno. La dolcezza dei risvegli

con lui ancora addormentato sotto il mio cuore, è una sensazione tenerissima, che non dimenticherò mai più. Passo lunghi periodi immobile ad occhi aperti, sul divano o sul letto. Guardo il cielo, le nuvole e penso: tra un attimo forse sentirò che è pronto per nascere. Domani forse lo stringerò tra le braccia. E mi sembra incredibile, impossibile. Come succederà, cosa sentirò?

E intanto l'attesa è immobile. Completezza e calma. Questa è stata la sensazione prevalente in questi mesi di gravidanza, nonostante tutti i problemi. Completezza e calma, interne, sotterranee, protette.

Domani sono sei anni dalla morte di mamma... Pietro però mi sembra più legato a papà, mi sembra quasi di rimmetterlo al mondo, fragile e piccolo come era negli ultimi tempi prima di morire. Se solo avesse i suoi limpidi occhi azzurri!

Valnure, 21 luglio 1985

Sono disperata. Non riesco a partorire. Oggi scendiamo a Ponte dell'Olio, ma con un senso di muro di gomma, di sconfitta. Perché il mio bambino non vuole nascere? Il tempo è passato ampiamente!

Ponte dell'Olio, 30 luglio 1985

È martedì, la luna è quasi piena. Non resisto più. Chiedo ad Alba di farmi partorire. Ore 9.31: mi ritrovo Pietro *sulla* pancia. C'è. Esiste. Lo posso finalmente toccare, appiccicoso e scivoloso. Testona nera con riccioli appiccicati. Corpo bianchiccio e rossastro. Vagisce, subito. G. taglia il cordone ombelicale. Lo porta di là e lo tiene per molto tempo nell'acqua, intanto che Alba mi ricuce, esce la placenta, mi sistema. Sono lucida, reale, stanca. Poco emozionata. Ma paga. Finalmente. Felice.

Milano, 11 agosto 1985

Sono in pieno panico, lacrime, depressione, crisi continue di malinconia e tristezza violentissime. Tutto è come prima, qui a casa, *eppure tutto è diverso da prima*. Vorrei tornare indietro, disfare tutto...

Pietro non colma il senso di sgomento che mi ha investito: solo ora mi rendo conto

dell'irreparabilità di ciò che ho fatto... G. ed io siamo in piena competizione, lui è tutto identificato con Pietro, e io sono la mamma cattiva, da cogliere in fallo, inadeguata... per la tensione mi va via il latte, Pietro piange, la sua tenerezza è tutta per Pietro, non mi coccola più... Ma qui comincia l'altra storia, la storia del presente...

Pescul, 28 febbraio 1990

Dopo una discussione con P, e incontro/scontro tra i nostri figli. Il rapporto duale, se è tra due individui interi, e non nel senso che uno è soggetto e l'altro è oggetto, non lascia coltivare nemmeno per un attimo l'illusione di forgiare l'altro secondo l'immagine del proprio desiderio.

Il mestiere di madre, per quanto sia sempre stato duro, oggi è duro in maniera diversa: non riusciamo più a stordirci con la fantasia onnipotente della mutua indispensabilità e della potenziale uguaglianza. Ci è chiara la dissimmetria del rapporto tra due soggetti dispari soprattutto per le loro esigenze incommensurabili. La consapevolezza della dissimmetria dei bisogni, e dei desideri, dilata il senso della responsabilità e fa della relazione madre-figlio/a la prima e fondamentale relazione etica. Non è il rapporto più impersonale col mondo che pone il problema della diversità e del limite; se si sostiene questo, si racconta la maternità ancora in maniera non autonoma.

La maternità che io posso raccontare si forgia proprio sulla intuizione del limite interno alla relazione col figlio. La psicoanalisi narcotizza, il racconto maschile neutralizza l'esperienza potenzialmente più eversiva dell'ordine maschile. Qui è possibile fondare la relazione tra soggetti, scardinando l'onnipotenza. Qui è possibile definire un sentire etico non legato alla costruzione o interiorizzazione di un super-io esterno, ma alla materialità fisica e psichica dell'*aver cura di sé e dell'altro* nella relazione più stretta, più corpo a corpo che si possa concepire.

Con questo non sto dicendo affatto che sia una cosa facile.

Teatro e femminismo: da Giacinta Pezzana a Eleonora Duse

di Laura Mariani

Studi recenti hanno mostrato come la commedia dell'Arte, e dunque lo stesso professionismo attorico, siano nati per il confluire di due culture, quella maschile dei comici e dei buffoni e quella femminile, di tipo classicheggiante e lirico, che, in quanto arte di piacere, era appartenuta alle «meretrices honestae» prima che alle attrici: una doppia anima che ha continuato ad esistere, diventando costitutiva di quest'arte.

Io vorrei occuparmi qui di alcuni decenni, fra Ottocento e Novecento, perché vi si verificano due fenomeni di nota rilevanza mai visti finora separatamente: il formarsi da un lato di un movimento politico delle donne, che si batte per l'uguaglianza dei sessi e per la conquista dei diritti, e l'esistenza dall'altro di una genealogia femminile particolarmente forte a teatro (da Adelaide Ristori, grande attrice oltre che abile imprenditrice, a Giacinta Pezzana - di cui ci occuperemo poi - alla più grande di *tutti*, Eleonora Duse).

È mia convinzione che, allargando lo sguardo per abbracciare entrambi i fenomeni, questi si rivelino più ricchi e presentino aspetti nuovi. Se consideriamo l'emancipazionismo, Annarita Buttafuoco ha ampiamente mostrato che quel movimento non è così lontano da noi come si potrebbe credere, e che dietro la richiesta della parità formale e dietro certe imprese filantropiche, nell'ambiguità del ricorso alla maternità per marcare la differenza, c'è un mondo femminile in tumulto da riportare in luce, attraverso le individualità che gli hanno dato vita. Ora il teatro, assunto non come riferimento generico, ma nella forza della sua diversità e nella concretezza di certe relazioni, può meglio evidenziare la varietà delle tensioni attivate dalle emancipazioniste: l'insieme di desideri e paure, di esperimenti e investimenti sottesi a parole e obiettivi, che spesso hanno perso ai nostri occhi la loro carica dirompente.

Dall'osservatorio del teatro cioè si può meglio capire quel passato senza sovrapporli le ideologie moderne, né la dicotomia tra teoria della differenza sessuale e politica delle pari opportunità, cosa che Anna Rossi Doria, parlando delle suffragette, segnala come una deformazione più pericolosa del silenzio.

In questa congiuntura storica il teatro è cultura vivente del femminismo in senso letterale; le attrici cioè vivono nella loro pratica, come dato di fatto, molte delle cose per cui le donne si battono o di cui sognano. Lavorano, guadagnano (anche più dei loro uomini), possono arrivare a posti di comando nella compagnia: il capo-comitato femminile è ancora tutto da studiare e certamente presenta aspetti contraddittori, ma sta di fatto che esso non si limita a poche eccezioni (come le tre attrici sopra nominate) e corrisponde a un dispiegamento di energie femminili altrove impensabile, o almeno non esibito pubblicamente. Poiché il teatro è arte ma anche commercio, può affermarsi chi vale di più, indipendentemente dal sesso di appartenenza o dal livello sociale di provenienza o dall'età: esistono cioè «pari opportunità».

Questo comporta l'esistenza di gerarchie mobili all'interno della famiglia; mentre il nomadismo, che resta la condizione di tutte le compagnie comiche italiane fino al primo Novecento, svincola l'attrice dal legame con la casa e alleggerisce gli obblighi domestici. Inoltre, poiché non vige la doppia morale, come nel resto della società, il matrimonio e i suoi obblighi di fedeltà e di eternità risultano meno costrittivi anche per le donne.

Sia chiaro che tutto ciò ha dei costi e che stiamo parlando di una «microsocietà» che paga la sua autonomia con l'emarginazione, ma questo ora non ci interessa; il problema è piuttosto di vedere quali libertà personali ed interiori corrispondono allo stato egualitario esistente all'interno del teatro o forse, più realisticamente (dato lo spazio di cui un articolo può disporre), di vedere cosa di quella condizione oggettiva, in cui si mescolano libertà e marginalità, diventa elemento di stimolo o riferimento simbolico per le non attrici o per le donne in generale. Per molte intellettuali, ad esempio, da Sibilla Aleramo a Colette, il vagabondaggio diventa un mito, una sorta di discriminante rispetto alle donne emancipate dai loro stessi privilegi di status; e per le femministe in genere si pone il problema di costruire la loro immagine pubblica con l'attenzione che a questa operazione dedicano le attrici, perché costrette per mestiere a stare in vetrina.

Infatti in quel passaggio d'epoca, e soprattutto negli anni della Duse, non si può essere femministe nella normalità, come donne simili alle altre: la critica dei vecchi modelli d'identità

e la ricerca di nuovi percorsi, comportano la necessità di costruirsi come personaggi d'eccezione, di atteggiarsi rispetto a uno spettatore da conquistare o da scandalizzare, di vedersi vivere e agire in un ambiente al di sopra del normale, perché l'eccezionalità legittimi la diversità, mettendo in crisi i criteri di lettura e di giudizio tradizionali. Ma forse l'elemento più potente d'attrazione, che agisce su un numero assai più ampio e diversificato di donne e si genera con l'urgenza dei bisogni fisici e spirituali a un tempo, è un altro: e cioè una vera e propria fame di esperienze, nel mondo e nella propria cerchia di relazioni, nella realtà e nell'immaginazione, che viene vissuta come ribellione alla ristrettezza dei confini dati, come sfida al cosiddetto «sesso forte» e messa alla prova del sesso femminile. E allora chi più dell'attrice può soddisfare questa fame? Lei, l'errante che viaggia da un continente all'altro, e tutto vive sulla scena, l'odio e l'amore, l'innocenza e la perfidia, la fedeltà e il tradimento, il trionfo e la tragedia, il riso e il pianto... Indipendentemente dai suoi personaggi, positivi o negativi che siano, l'attrice sul palcoscenico esercita un potere, gode di un'autorevolezza che affascina le altre donne e offre loro, con le sue interpretazioni, un mondo femminile sconfinato e come moltiplicato. E dalle spettatrici l'attrice riceve riconoscimento e fama: non dobbiamo dimenticare che in questi anni gli spazi di visibilità che le donne vanno acquistando per l'accesso al mondo del lavoro e all'istruzione e per l'esistenza stessa di gruppi femministi, hanno un corrispettivo immediato in teatro, per il peso che acquistano i pubblici femminili. Come spiegarsi altrimenti il fatto che la generazione attorica che domina la scena fra la Ristori e la Duse è composta di tre donne (Adelaide Tessero, Virginia Marini e Giacinta Pezzana); o la predominanza di personaggi femminili nei nuovi drammi; o il legame stabilito da Eleonora Duse con le inquiete donne della modernità? Se grazie al riferimento alle attrici possiamo individuare più chiaramente l'ansia di libertà e il bisogno di autonomia sottintesi alle battaglie per l'emancipazione e possiamo così leggere quelle battaglie oltre i loro obiettivi, come strumenti tra altri (tra cui il teatro) per dar «forma al pensiero femminile e «creare solidarietà» (queste espressioni sono di Giordina Craufurd Saffi, la mazziniana), dal versante opposto molto possiamo capire delle attrici grazie alle emancipazioniste.

Ho già accennato all'importanza dei pubblici femminili, ma vorrei sottolineare anche il ruolo svolto da alcune spettatrici particolari, che hanno osservato, seguito, amato alcune attrici con un'attenzione tutta speciale; esse infatti, ce ne svelano tratti inediti. Iniziamo con Giacinta Pezzana.

La storiografia ha sempre taciuto del suo impegno femminista, e invece essa ha avuto un ruolo

di primo piano nella vicenda del periodico più significativo del movimento di emancipazione, «La donna» di Gualberta Beccari, e soprattutto ha riservato nella sua vita un grande posto alle amicizie femminili, legandosi a figure ancora molto interne al processo risorgimentale come Giorgina Saffi e Gualberta Beccari, ad esponenti del femminismo pratico milanese come Alessandrina Ravizza, a intellettuali dal vissuto ribelle come Sibilla Aleramo. Leggendo le centinaia di lettere che l'attrice scrisse alle sue amiche, possiamo cogliere nelle sue valenze femministe la ricerca di indipendenza che guida tutta la sua carriera teatrale. La scelta precoce del capo-comitato per insofferenza a comandi estranei; l'interpretazione a trentotto anni della vecchia Teresa Raquin nel dramma di Zola, per svincolare la sua immagine dagli allettamenti della giovinezza e legarla più saldamente all'arte; l'interpretazione di Amleto come sfida «ai cervelli mascholini» con un grande personaggio in rotta col suo tempo; la fuga dal teatro a quarantotto anni, per stanchezza del mestiere e per amore di un garibaldino; il ritorno sulle scene a cinquantaquattro anni, col suo repertorio di primattrice e preferendo compagnie minori che meglio le garantivano la libertà personale; le utopie teatrali, tante fra cui le recite dantesche. Queste ultime assumono un valore emblematico: lei mette i capitali, sceglie i canti e la messinscena, recita. Sola per l'Italia con le parole del massimo poeta. Un altro aspetto colpisce della sua concezione di vita: l'assoluta, rivendicata centralità che accorda a se stessa, al teatro e alle amiche, alla carriera e ai desideri. Della maternità parla con Giorgina Saffi come di «un vuoto del cuore che nessun altro sentimento può riempire, una specie di rimpianto di qualcosa che c'è», si possiede e che pure si è perduto: la felicità è altrove. Tutta la sua vita è basata sull'esistenza di un doppio binario e sulla possibilità di passare dall'uno all'altro, vivendo come limite ciò che per altri versi è salvezza, alla ricerca della completezza e rimanendo invece sempre straniera con una metà di sé: vita quotidiana e extraquotidianità del teatro, banalità del teatro e passione della politica, meschinità della politica e valore dell'amicizia...in una alternanza senza mediazioni. Come spesso accade alle donne, si combinano in lei l'essere fortemente nel luogo dove si è, e il rimanere sempre in qualche modo straniera: altrove grazie al teatro, o grazie all'amore, o grazie alla politica, o grazie all'amicizia. Così Giacinta tentava di soddisfare l'inquietudine che l'aveva portata al teatro: «ho bisogno di esercitare l'arte - scriveva alla giornalista Enrica Grasso - per lo sdoppiamento della mia esuberante energia di facoltà dell'anima». Le represses energie femminili cercavano le loro strade, e il teatro offriva i suoi difficili territori di liberazione.

Passando a parlare di Eleonora Duse, e volendo qui limitarmi a confutare il pregiudizio che la vuole antifemminista, più che le sue prese di posizioni in proposito (che per la loro

contraddittorietà richiederebbero molto spazio), più che la sua coraggiosa interpretazione di Nora in *Casa di bambola* di Ibsen - prima in Italia nel 1891 - vorrei ricordare un suo progetto, fallito e sempre sottovalutato, su cui oggi le donne di teatro potrebbero tornare a ragionare tra di loro: la casa delle attrici.

Per prima cosa la Duse ne gettò le basi, affittando una villetta a Roma, sulla Nomentana, e assumendo le femministe Giuseppina Lemaire come bibliotecaria, Emma Garzes vedova di un attore, una certa Désirée e un guardiano; poi espose pubblicamente la sua proposta, in modo che si formasse un comitato promotore e si raccogliessero dei fondi (lei offriva le prime diecimila lire e molti dei suoi libri). A suo avviso, per far sì che le giovani attrici uscissero «dal chiuso cerchio in cui le si costringeva» ed entrassero «nell'ambito più complesso e più vasto della vita intellettuale moderna», occorreva innanzitutto creare uno spazio fisico di riferimento: «una libreria, una specie di circolo di cultura», dove raccogliere «tutti i libri più utili all'educazione artistica teatrale», e organizzare «conferenze, letture, trattenimenti musicali». I primi mesi il circolo avrebbe fatto «vita a sè», poi, pur conservando la sua autonomia, sarebbe divenuta una delle «tante e benefiche attività» del Consiglio nazionale delle donne italiane, presieduto dalla contessa Gabriella Spalletti Rasponi. La proposta subì immediatamente due gravi travisamenti: innanzitutto si fece finta che essa fosse rivolta agli attori in generale, e non alle sole attrici; e in secondo luogo si fece slittare la discussione sul terreno della morale, come se la Duse si proponesse esclusivamente di proteggere le giovani dai più o meno «fantastici pericoli» di perdizione del teatro.

Nell'ambiente ci furono reazioni assai critiche, come quella di Emma Gramatica: quel progetto non avrebbe giovato né alle piccole attrici, «poveri ronzini attaccati ad una vetturetta traballante», che non «avrebbero né il modo né il tempo di goderne», né alle grandi che non erano ignoranti come una volta ed erano invece prigioniere di un lavoro «estenuante e mal pagato»; per le piccole attrici dunque «un pane prima di un libro o di un fiore», e per le grandi «il giorno libero». La componente giovanile della compagnia Talli - Melato - Giovannini, poi, fece sapere che non voleva nessuna «elemosina né di fiori, né di libri, né di pani, e tanto meno di alberghi gratuiti».

Non possiamo non capire questa reazione: gli attori, le attrici, non gradivano essere additati come elementi di scarsa moralità, bisognosi di protezione e di rieducazione; e coglievano nella proposta della Duse elementi di estraneità alla loro cultura e alla loro vicenda presente, tutta

costretta sui problemi della crisi del teatro di prosa. Ma è evidente che di quella proposta si fece una lettura distorta o superficiale, inquinata da uno spirito difensivo a oltranza e da una paura, grande come quella della società circostante, nei confronti delle autonome iniziative delle donne.

È certo la casa delle attrici, delle sole attrici, in cui migliorare la vita grazie alla «superfluità» di un libro e di un fiore, nasceva nell'alveo della cultura femminista, ne dimostrava la carica egemonica sulle donne indipendenti. Dobbiamo legarla da un lato alle grandi battaglie emancipazioniste per il diritto all'istruzione, per la difesa delle prostitute dalle leggi dello stato, per la costruzione di solidarietà femminili; e dall'altro alle iniziative, delle femministe pratiche, che della filantropia facevano uno strumento politico di confronto con la diversità e un'esperienza di conoscenza e di trasformazione di sé. In fondo la Duse fu trascinata all'impresa dall'attivismo delle sue amiche femministe, che le davano la speranza di poter anche lei «essere molto viva e lottare». Lo slogan «un libro, un fiore», a tutt'oggi frainteso o minimizzato, partiva inoltre da un sentimento di rispetto per le giovani attrici, cui si offrivano strumenti semplici da godere autonomamente, prima che da una volontà moralizzatrice; nasceva cioè, anche da una sensibilità specifica d'attrice. Da un lato, infatti, Eleonora Duse, così come le femministe più sensibili (si pensi all'amica di Giacinta Pezzana, Alessandrina Ravizza) non voleva rieducare dall'esterno, sapendo che ci si rieduca a partire da sé; dall'altro aveva ben presenti i problemi e i patimenti delle giovani in arte per averli dolorosamente vissuti in prima persona: lo squallore delle camerette anonime, le condizioni di vita e i pregiudizi che rendevano l'attrice una «diversa», la chiusura della compagnia comica che pregiudicava ogni altro tipo di socialità. Creare un luogo dove le attrici potessero ritrovarsi tra di loro: questa semplice opportunità costituiva in realtà il primo passo di un processo che andava a colpire le leggi patriarcali del teatro, e il dopo era tutto da costruire. La Duse lo aveva scritto a un amico, una volta che si interrogava sul suo rapporto con i personaggi, quelle «povere donne» che le erano entrate nel cuore e nella testa, a furia di interrogarle e di «frugare» nella loro vita: «Il compianto femminile è più grande e più dettagliato, è più dolce e più completo di quello che ne accordano gli uomini». Nel suo progetto di una casa delle attrici si nascondeva forse questo sogno. La casa fu inaugurata il 29 maggio 1914, ma disertata com'era dalle attrici, fu chiusa pochi mesi dopo e i libri finirono in una biblioteca per le insegnanti, gestita da Giuseppina Lemaire a nome del Consiglio nazionale delle donne. La guerra di lì a poco, e poi il fascismo, avrebbero cancellato ogni traccia di quel fervore, appiattendolo tutta l'esperienza nel segno della sconfitta. Ed è utile, invece, per le attrici come per le femministe, recuperare la memoria

di quella parentela che per alcune, tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento, si presentò come una vera e propria «sorellanza».

Quando muore una stella

di Giovanna Grignaffini

Non aveva mai scritto una lettera a Silvana Mangano. E neppure da lei ne aveva mai ricevuto. Qualcosa con cui sprofondare meno oscuramente nel lutto. Qualche prova da esibire circa il fatto che non di perdita integrale si trattava.

Neppure un ricordo aveva in comune con Silvana Mangano. Essere state, per esempio, almeno una volta, in uno stesso luogo. Aver condiviso un oggetto, uno sguardo, un pezzo di tempo. Niente di tutto questo esisteva da qualche parte nel suo passato. Ammesso che il passato possa esistere «radunato tutto da qualche parte». Eppure Silvana Mangano era entrata nella sua vita e nella sua casa, aveva occupato e rubato il suo tempo, i suoi pensieri, le sue energie. Di lei sapeva, di lei aveva visto, di lei aveva ascoltato. Una consistenza fantasmatica che avrebbe potuto continuare a vivere, come prima, nell'immaginario. Perché, allora, la certezza che qualcosa si era definitivamente consumato fuori e dentro di sé? Il dolore fisico, acuto, per una morte avvenuta in un tempo e in uno spazio che non le era mai stato proprio? Provò a ricostruire una fisionomia, fissò una sembianza di sensuale austerità. Fu allora che cominciò a pensare a Marilyn Monroe. Labbra troppo rosse, capelli troppo biondi, corpo troppo di donna. Senza parata, senza travestitismo, senza austerità.

Era stata forse troppo giovane il giorno della morte di Marilyn Monroe. Aveva comunque pianto. Il suicidio, gli amori infelici, la bellezza. Solo dopo avrebbe saputo che aveva pianto per una donna. Per una donna o per un'idea di donna? Per un'esistenza che si dissolveva o per un'immagine che continuava a consistere senza più il modello che le aveva dato corpo?

Fu allora che lesse sui giornali della morte di Capucine. Austerità solo volto, sorretta da un involucro che il pensiero faticava a riconoscere come corpo di donna.

Rimase per qualche tempo a contemplare quelle tre morti. Sapeva che non erano avvenute tutte nello stesso luogo di sè. Ma sapeva anche che la ragione di quei diversi accadimenti non riguardava solo le ragioni dell'io: gusti, disgusti, desideri, piacere. Qualcosa eccedeva ogni singolarità e reciprocità per andarsi a depositare nella sostanza diversa di quelle tre immagini e nel tempo diverso in cui ciascuna di esse aveva vissuto. Pensò così che anche il destino dell'immagine, e di ogni immagine, poteva essere racchiuso nella specificità d'origine dell'immagine stessa.

Le era capitato spesso di leggere e scrivere intorno al divismo cinematografico. L'aveva portata lì sovente il suo lavoro, talvolta la sua passione. Ricominciò, allora, a leggere d'altri e di sè. Sottolineava con furore, cercava le frasi più efficaci, voleva costruire un «atelier di belle frasi»: doveva dimostrare un sentimento. Si fermò a lungo su alcune frasi altrui la cui autorevolezza decise di esibire, mentre uno stupido e arrogante pudore le impediva di esibire le proprie. «L'attore non fagocita la sua parte, così come questa non divora l'attore. Una volta terminato il film, l'attore ridiventa attore, il personaggio resta personaggio, ma dalla loro unione è nato un essere ibrido che partecipa di entrambi e li comprende entrambi: il divo» (Edgar Morin).

«Specifico del cinema non è l'immaginario che esso può eventualmente rappresentare, ma quello che lo costituisce come significante [...] Il significante cinematografico, già immaginario e meno avvertibile nella sua materialità, gioca maggiormente a vantaggio della diegesi, tende maggiormente ad essere addebitato sul conto della diegesi [...] Il significante cinematografico si presta meglio alla finzione nella misura in cui esso stesso è fittizio e assente» (Christian Metz).

«La malinconia offre il paradosso di un'intenzione luttuosa che precede e anticipa la perdita d'oggetto [...] Ricoprendo il suo oggetto coi funebri addobbi del lutto, la malinconia gli conferisce la fantasmagorica realtà del perduto; ma in quanto essa è il lutto per un oggetto inappropriabile, la sua strategia apre lo spazio all'esistenza dell'irreale e delimita una scena in cui l'io può entrare in rapporto con esso e tentare un'appropriazione che nessun possesso potrebbe pareggiare e nessuna perdita insidiare» (Giorgio Agamben).

Aveva sempre assaporato in quelle frasi un insieme di «inanità e giustizia». Dicevano della specificità del cinema e della specificità della star cinematografica: creatura reale e immaginaria, in bilico tra presenza e assenza e le cui radici affondavano contemporaneamente in una vita schermica e in una vita privata. Dicevano anche della malinconia come luogo

costitutivo capace di fondare il rapporto tra spettatrice e star. Dicevano questo, almeno, per lei. E le parlavano del suo innamorarsi «per ombra o per figura», della sua passione per l'immagine in cui l'essere coincide con l'apparire e «la radice è nella superficie».

Avrebbe avuto a disposizione anche molte altre parole per render conto del suo andare al cinema, del piacere di sprofondare nel buio, della completezza di una prossimità immaginaria che nessuna prossimità reale sarebbe stata in grado di insidiare. Ma di tutto questo si chiedeva cosa fare nel momento in cui la fisicità di un lutto, proiettava su quelle tre ombre tutto il peso e l'odore della loro irripetibile singolarità.

Abbandonò il gioco delle frasi e cominciò a costruire un possibile schema. Si disse che doveva essere asciutto, solido, lucido, impersonale. Capace di raffigurare l'identità ontologica della stare nello stesso tempo contenere e prevedere l'infinito variabile delle loro differenze. Si disse che in esso oltre che l'eterno presente del mito dovevano poter scorrere il tempo e le storie. Istituì una prima catena, relativa ai luoghi materiali di produzione dell'immagine: dispositivo/genere/regime linguistico/modello.

Al primo livello intendeva collocare gli effetti prodotti dalla specificità di una macchina; all'ultimo, quelli prodotti dalla singolarità di ogni corpo. Al centro agivano le istituzioni e le convenzioni generate dal luogo della storia. Le risultò relativamente facile «sistemare» in questo schema Marilyn Monroe. Nessun conflitto tra dispositivo, genere, linguaggio e modello. Anzi una sublime armonia che attraverso la trasparenza del cinema «classico» proiettava fuori dal tempo e dallo spazio l'*idea stessa di corpo di donna*. Come se il dispositivo avesse finalmente incontrato la forma stessa attraverso cui incarnarsi.

Silvana Mangano fu invece collocata dalle parti del genere e del linguaggio: troppo poco trasparenti e troppo cariche di storia le soluzioni linguistiche del neorealismo, troppo vistose, nel modello e nei personaggi, le tracce dell'italianità. *Idea di corpo italiano del dopoguerra*. Presenza «situata», mobile, in continua trasformazione, capace di diventare, pur continuando ad essere. Invecchiare.

Fu sorpresa nel constatare che non associava a quell'invecchiare nessuna idea di oscenità, anzi, un sentimento di appagamento e di comune appartenenza. Fu allora che le capitò di dire, pensando a Marilyn Monroe: «solo un'immagine di me»; pensando a Silvana Mangano «un pezzo di me, della mia immagine e della mia storia»; pensando a Capucine: «solo una donna,

forse come me».

Capucine: «solo una donna, forse come me». Sentiva che era così, senza sapere dove trovar posto, nel suo schema, per quel sentimento. Doveva esserci sicuramente in quella zona in cui meno agivano gli effetti del dispositivo, si disse. Ma per quanto cercasse in lungo e in largo, al cinema, i corpi, restavano comunque idee.

Tutto quello che decise di fare dopo, richiederebbe troppe pagine e un'altra storia. Si convinse comunque che poteva elaborare un altro schema capace di contenere quello precedente e in cui il cinema fosse collocato in una posizione gerarchica all'interno del sistema integrato dei dispositivi. In questo sistema, dominato dal primato del medium televisivo, il cinema risultava in grado di esercitare una specificità assai debole, sottoposto com'era ad un processo generale di televisivizzazione. Questo nuovo immaginario gregario, banalizzato, in cui non si consumano più «credenze ma solo immagini» e in cui le immagini, «ogni immagine, ha perduto il ricordo della propria fabbricazione», si disse che poteva essere il luogo che aveva generato Capucine. Creatura cinematografica, ma prodotta nel tempo della televisione, Capucine poteva esibire la propria differenza, intaccata com'era stata la sostanza stessa del divismo cinematografico.

Rimase per un momento a contemplare tutto quanto aveva perduto con quegli schemi. Perduto di sé, perduto delle star. Si convinse tuttavia di aver trovato almeno una ragione plausibile al fatto che, per lei, Marilyn Monroe avrebbe continuato a morire, Silvana Mangano era morta, e Capucine moriva il 20 marzo 1990.

Tutto il resto, riguardava l'impensato teorico delle esistenze, o meglio, come aveva scritto Marilyn Monroe «i genitori, i ricordi, gli spiccioli e il modo in cui sprechi una vita».

Da allora guardò più spesso il cielo e, dopo aver raccolto meticolosamente tutti i suoi desideri, cominciò ad aspettare. Era necessario non avere fretta, «devo averne a portata di mano almeno uno, si disse, quando muore una stella».

Vedere attraverso

Sculture in vetro di Giulia Degli Alberti

di Maria Nadotti

A monte delle grandi sculture ambientali in vetro industriale lavorate a caldo da Giulia Degli Alberti c'è, secondo le parole dell'artista, una intuizione o meglio un'immagine mentale che risale a una ventina d'anni fa. «Un'idea a cui allora non avevo dato corso né tanto meno realizzazione, ma che evidentemente mi ha accompagnata fino a oggi: in mente avevo una stanza che, attraverso un mio intervento che allora immaginavo soprattutto fatto con tessuti e materiali morbidi, perdeva la sua dimensione reale. Eliminati gli angoli, gli spigoli, tutti gli elementi ortogonali e convenzionalmente definiti dalla logica euclidea, la mia stanza si trasformava in uno spazio onirico, totalmente non prospettico».

Di quella lontana intenzione nei lavori 1990 di Giulia Degli Alberti è rimasta l'essenza: gli ambienti o meglio i percorsi che le sue stratificate opere in vetro disegnano sia al chiuso, in uno spazio predeterminato e statico, sia all'aperto, nella cornice mobile e mutante di un giardino o di un parco, altro non sono se non il tentativo di avviare con chi guarda un gioco di illusione, svelamento, alterazione, deformazione dello spazio reale, ma anche della percezione soggettiva. La scelta del vetro industriale, grandi spesse lastre traslucide ma non trasparenti, da percorrere e incidere con segni vibratili e biomorfici capaci di sfidarne la natura di corpo statico e freddo, fornisce indicazioni chiare. Se in un ambiente, tanto meglio se all'aria aperta, si accostano a distanza discreta l'una dall'altra una serie di lastre di vetro scolpite, incise, erose da minuscoli segni-geroglifico che ne increspano la superficie in movimenti sempre diversi, l'effetto sarà, anche in funzione dei colori e delle forme circostanti, di ciò che in quell'ambiente si muove e soprattutto della varianza della luce, un'alterazione costante e mai identica della visione. L'opera non si mostra e non mostra, ma neppure blocca e assorbe lo sguardo. Essa si fa

filtro, strumento di visione: ciò che ne è al di là è visibile, ma non si manifesta per quello che è.

L'obiettivo, per citare le parole dell'artista, «è di provocare in chi guarda, proprio per via di stimoli visivi, la capacità di rimettersi in contatto con se stesso. E del resto questo è, tout court, il compito e il senso dell'arte: mettere in contatto una persona con delle parti di sé di cui magari non è consapevole». Bandito ogni intento realistico o illustrativo, ma anche ogni ipotesi funzionale e decorativistica, la Degli Alberti ha scelto dunque la via dell'opera astratta e di una ricerca che fa i conti con l'epoca in cui viviamo.

«Non ha senso oggi per lo spettatore continuare a guardare un'opera con occhio cinquecentesco, ponendolesi di fronte, né dunque e tanto meno per l'artista crearla seguendo le regole auree della prospettiva e di una presunta oggettività. Ecco perché il mio tentativo è di creare con le mie sculture uno spazio diverso, evocativo. Robert Delaunay sosteneva che era finito il tempo in cui il quadro doveva stare appeso a una parete, che il quadro doveva saltare in mezzo alla stanza. Per me è stata un'osservazione importante e un buon punto di partenza: la mia opera non solo è saltata in mezzo alla stanza, ma l'ha invasa, capovolta, disturbata, modellata, elaborata. A differenza della scultura che per tradizione occupa lo spazio inerzialmente, come può fare una roccia, attorno alla quale si può al massimo girare per guardarla da ogni lato, la mia scultura impone un capovolgimento dei termini: è lei che gira intorno, che fa da lente attraverso cui guardare». La scultura dunque come proiezione di visioni, quelle dell'artista, ma anche quelle degli spettatori.

In un infinito determinato dalle potenzialità teoricamente illimitate create, tanto per fare alcuni esempi, dalla variazione dell'intensità della luce solare nell'arco della giornata, dalle condizioni atmosferiche, dal movimento che il vento può imprimere alle foglie degli alberi e che l'opera filtrerà e amplificherà. Attraverso forme astratte, informali, ma certamente organiche, le opere di Giulia Degli Alberti, grandi silenziosi arcaici sintetici corpi che si lasciano attraversare dalle forze circostanti con la stessa imperturbabile inalterabile placidità dei sassi che si possono incontrare in certe parti della Sardegna, parlano del bisogno di difendersi da un ambiente aggressivo. «In me, dice la scultrice, c'è il desiderio di creare qualcosa che mi rimandi un'energia positiva. Queste grandi forme a cui do vita, ma che colloco fuori di me e che non domino, sono però in grado di dominare me, ma positivamente. Come se spostassi fuori di me delle energie positive che non mi si rivoltano contro anche se non le controllo».

Ecco dunque, spiegato per altre vie, il bisogno di forme semplici, primarie, sintetiche, dunque mitiche e esplicitamente attinenti l'essere umano. «Non voglio creare gingilli, dice l'artista, cose effimere, giochi. I miei lavori io li penso come segni sul territorio, segni capaci di ricordare, evocare qualcosa di vitale. Vorrei che la loro interazione con l'ambiente fosse capace di suscitare allo stesso tempo emozioni e riflessioni. Ecco perché le immagino soprattutto inserite in spazi aperti e pubblici, perché il vetro vive con il sole e pulsa con ciò che ha intorno».

Da un punto di vista strettamente materiale, le parole che l'artista usa per descrivere il trattamento da lei imposto al vetro per piegarlo alle necessità dell'opera sono insieme suggestive e trasparenti: «entro con il ferro dentro la materia morbida scaldata. Il mio segno è tangibile eppure sospeso nell'aria, ti dà la sua plasticità e insieme il suo spessore. È come lasciare l'impronta del corpo, ma con una profondità, dinamicizzando una superficie che in questo modo si fa anche spazio e contenitore». E quel materiale freddo e rigido, inerte che è il vetro industriale si trasforma, attraverso il calore del forno e l'intervento dell'artista, in sostanza calda, morbida, leggera, tattile, sensuale, senza asperità.

Niente da insegnare

Intervista a Loredana Scalcon

di Sara Sesti

Loredana Scalcon è docente di storia e filosofia, ha 38 anni e alle spalle 14 anni di insegnamento nelle scuole medie superiori di Milano e provincia, con un'esperienza abbastanza varia di liceo scientifico, liceo artistico e di istituto sperimentale.

C'è chi insegna per scelta e chi per ripiego; tu come sei arrivata ad esercitare questa professione?

Non per scelta. Quando mi sono laureata in pedagogia, nel 1973, vivevo già fuori casa e facevo lavori vari per mantenermi. Avevo quella mentalità per cui il lavoro è fatto solo per sopravvivere, non lo caricavo di grandi valori. Pensavo che fosse comunque alienato, che non esistesse in questa società la possibilità di un lavoro in grado di realizzare. Non mi ponevo alcun problema sulla qualità dei lavori che svolgevo perché le cose che mi interessavano erano altrove, separate. A quel tempo avevo escluso l'insegnamento soprattutto perché mi sembrava di non essere in grado di reggere psicologicamente la fase inevitabile della supplenza a breve termine; ad insegnare sono arrivata quindi dopo molte esperienze, per necessità.

Per quali ragioni avevi scelto di laurearti proprio in pedagogia, visto che escludevi l'insegnamento dalle tue prospettive di lavoro?

C'è una lunga storia dietro questa scelta. Mia madre morì quando avevo dieci anni. Siccome era separata da mio padre, io e mio fratello fummo adottati dagli zii che scelsero per me una scuola a struttura di semi-convitto. Era l'istituto delle suore di San Vincenzo e vi frequentai le medie e le magistrali. Ero la prima in famiglia a studiare e nonostante la qualità discutibile dell'insegnamento che veniva impartito in quella scuola fui una studentessa appassionata.

Pedagogia fu una scelta obbligata, dopo le scuole magistrali, essendo l'unica facoltà cui potevo accedere senza dover sostenere esami integrativi.

Che tipo di rapporto hai avuto con lo studio della pedagogia?

Molto brutto. Mi sono iscritta alla facoltà di pedagogia dell'Università Cattolica di Milano con uno scarsissimo interesse per la materia e con un atteggiamento di diffidenza per come veniva insegnata in quel luogo e di sfiducia nei confronti degli insegnanti. Il basso interesse era determinato dal fatto che non riuscivo a comprendere bene l'oggetto di cui la pedagogia si occupa, la diffidenza invece era determinata dal fatto che l'insegnamento di pedagogia era «squisitamente» teorico e definitorio, compiuto da insegnanti tradizionalisti senza nessun riferimento alla metodologia didattica e alla prassi educativa concreta e quindi in realtà dogmatico. Allora pensavo che la pedagogia fosse un sapere privo di statuto scientifico, in quanto costruito esclusivamente sull'astrazione e dipendente fortemente dai modelli ideologici.

A posteriori ritengo che questa sia una falsa idea e che se è vero che molte cose si acquisiscono sul campo e che a molte «raffinatezze» didattiche si arriva lavorando direttamente con gli studenti, è ugualmente auspicabile che alcune dritte, per esempio di psicologia dell'età evolutiva e di pedagogia dell'apprendimento, facciano parte del bagaglio di chi deve insegnare.

Che tipo di lavoro ti figuravi di svolgere, una volta conseguita quella laurea?

Inizialmente avrei voluto restare in università come ricercatrice. Avevo svolto una tesi di filosofia dell'arte e mi sarebbe piaciuto continuare a studiare. Non potevo però permettermi l'inevitabile percorso di assistentato fatto di anni e anni di volontariato senza garanzie concrete, anche perché ero già andata via di casa e avevo bisogno di lavorare. Mentre preparavo la tesi di laurea avevo trovato un lavoro a termine presso la casa editrice Rizzoli. Era una specie di telefono amico: una rubrica telefonica creata collateralmente alla rivista «Annabella» per fornire ai lettori un servizio di consulenza in vari settori. Con altri ragazzi raccoglievo le telefonate, smistavo le richieste di consigli, tenevo l'archivio. Mi divertivo abbastanza. Dopo la laurea, invece, trovai lavoro come impiegata presso il magazzino di un cartotecnica situata sotto la ferrovia. Stavo in deposito, registravo l'entrata e l'uscita delle merci, rispondevo al telefono, servivo i clienti... insomma facevo manovalanza.

Non ti pesava la separazione così netta tra il lavoro che svolgevi e i tuoi studi, i tuoi interessi?

No perché, come ho affermato prima, non avevo mai pensato seriamente al lavoro come una dimensione di vita, come momento di realizzazione. Ci pensavo solo in termini di guadagno per la sopravvivenza e di temporaneità. Anche rispetto al lavoro attuale, credo di aver realizzato solo un paio di anni fa che ho fatto l'insegnante per tredici anni e che proprio questo è il lavoro della mia vita.

Raccontami come sei arrivata all'insegnamento e perché.

È stato per necessità di trovare un lavoro stabile. Nel 1975 rimasi incinta. Vivevo col mio compagno che era un ragazzo irrequieto come me e faceva lavori saltuari: 6 mesi il posteggiatore, 6 mesi il falegname. Sai come era allora... Fino alla fine della gravidanza continuai a lavorare presso la cartotecnica. Dopo la nascita di mio figlio mi assunsero per tre mesi presso un asilo privato con funzioni di organizzatrice. Potevo così tenere il piccolo con me, ma anche questo lavoro era a termine e mi ritrovai in una situazione drammatica. Gli asili nido non accettavano mio figlio perché non avevo un lavoro fisso. Nello stesso tempo non potevo cercarmi un altro lavoro perché non sapevo a chi affidare il bambino. Volevo uscire da questo circolo vizioso e mi sembrò che tra me e il mio compagno quella che poteva fare una scelta di stabilità relativa, senza dare i numeri, fossi io. Lui lavorava di pomeriggio nel posteggio davanti alla Confindustria, quindi la mattina si poteva occupare del bambino. La scuola mi sembrò così la soluzione giusta. Avevo conseguito nel frattempo l'abilitazione all'insegnamento e questo mi garantiva che non avrei dovuto fare troppe supplenze.

Perché ti angosciava l'idea di un lavoro a breve termine nella scuola?

Avevo una serie di problemi sull'entrare in classe. Mi sembrava di non essere in grado di gestire il ruolo dell'intrattenitore.

Nel 1976 arrivò la prima chiamata per una supplenza annuale: si trattava di una cattedra per l'insegnamento di storia e filosofia nelle classi del triennio di un liceo scientifico. Accettai subito anche se l'incarico era molto faticoso perché ammontava a 21 ore di insegnamento ripartite in due scuole diverse. In questo quadro devi aggiungere anche che allora avevo un esaurimento nervoso in corso; avevo perso i capelli a causa di una alopecia decalvante. Entravo in classe con il capo coperto da un foulard o da un cappello e questo era un problema in più

rispetto alle difficoltà oggettive di costruire un rapporto con gli studenti.

È straordinario quello che mi dici perché oggi, appena ti ho vista, sono stata colpita proprio dai tuoi capelli ricci e foltissimi. Mi chiedo che cosa abbia comportato per te allora esporti in una situazione di debolezza, soprattutto agli occhi degli studenti che non sono mai molto teneri negli apprezzamenti sull'aspetto fisico dei loro insegnanti.

Gli studenti non sono teneri, però secondo me, più che altro si spaventavano; non avevano l'elemento su cui ironizzare perché l'impatto era troppo forte. Anche questo rese difficile l'avvio del mio lavoro come insegnante. Passavo la giornata a spostarmi da una scuola all'altra perché un liceo era situato al centro di Milano e l'altro in periferia. Nel liceo più centrale mi avevano affidato una classe di disperati, nella sezione più disastata. Quando entravo in aula gli studenti continuavano a giocare a pallacanestro ignorando assolutamente la mia presenza: non c'era verso di fare lezione. Nel giro di dieci giorni avevo deciso di cambiare mestiere, che quel tipo di lavoro non faceva per me. Il preside mi richiamò più volte con lettere di ammonizione sul fatto che non sapevo tenere la disciplina. Per fortuna, il vicepresidente riuscì a trasferire tutte le mie ore di insegnamento sulla cattedra del liceo periferico. La fase dell'iniziazione, però, non era ancora terminata. Là dovevo sostituire, in una classe quinta, un professore che aveva avuto sugli studenti grande potere carismatico e fascino culturale.

È una situazione difficile da gestire, perché se tu sei diverso vieni immediatamente vissuto come il nemico. Alla prima lezione, infatti, litigai violentemente con gli studenti. Mi trovai a dare, non ricordo più a che proposito, una durissima valutazione dello stalinismo e scoprii che tutti quanti gli studenti erano stalinisti. Non so come potessero avere una tale chiarezza dato che erano ragazzi e avrebbero dovuto essere più elastici; ci fu comunque uno scontro verbale molto violento e uscii dalla classe convinta sempre di più a cambiare mestiere. Ancora una volta mi aiutò il vicepresidente, che evidentemente mi stimava nonostante tutto, trasferendomi in altre classi dove finalmente riuscii ad instaurare un rapporto soddisfacente. Approdata ad una situazione più accettabile cominciai a pensare che quello che facevo potesse diventare un lavoro.

Ti spiacerebbe tornare al tuo esaurimento nervoso? Vorrei chiederti quali erano i motivi per cui stavi male in quel periodo, al di là dei problemi concreti che dovevi affrontare.

Credo che fosse un disagio psicologico dovuto al radicale cambiamento tra come vivevo prima

della gravidanza e dopo; prima libera, indipendente e «in movimento», dopo solo mamma. Soffrivo moltissimo del dover stare a casa, per esempio, del fatto che la mia vita fosse tutta lì.

Invidiavo anche il fatto che il mio uomo fosse più libero e a più riprese glielo rinfacciavo. Cominciai a somatizzare, a perdere proprio i capelli che avevo sempre caricato di un sacco di significati... Ti sembrerà forse strano, ma mi sono rasserenata solo nel momento in cui sono diventata completamente calva.

In effetti non è facile capire la tua reazione per una come me che ha difficoltà a mostrarsi anche quando sta solo un po' male o non si sente più che a posto nell'aspetto.

Quando persi completamente i capelli, trovai di colpo il coraggio di mostrarmi. Mi dicevo: «ho una malattia che è di questo tipo, che mi danneggia: guardatela». Se il meccanismo era di mostrare agli altri che stavo male, quello che mi sembrava il modo più evidente per farlo. Durante la malattia avevo comperato una parrucca che avevo messo solo poche volte perché mi creava un grande imbarazzo. A testa nuda invece mi sentivo bene; nascondermi mi creava più tensione. Non mi guardavo allo specchio, ma non era un problema perché non era mia abitudine farlo troppo nemmeno prima. Gli altri avevano accettato, almeno apparentemente, questa bizzarria per cui vivevo più serena. A scuola, però, indossavo foulard indiani colorati o un cappello rosso, per evitare di impressionare gli studenti. Quando iniziai un rapporto con loro li informai subito della mia malattia, smitizzando un po' il fatto. Il problema comunque, nonostante la diagnosi sfavorevole, si stava risolvendo.

Gli episodi che mi hai raccontato sugli inizi del tuo lavoro di insegnante dicono già parecchio delle condizioni concrete e delle difficoltà in cui si svolge questa professione. In che cosa ritieni però che consista la fatica maggiore per chi la pratica?

La cosa che continua a colpirmi è che in questo lavoro tu devi stare di fronte a delle persone e riuscire a concentrarle su di te e su quello che fai. Anche se non usi esclusivamente la modalità dalla lezione frontale, sta comunque a te attivare una serie di strumenti e di operazioni sotto la pressione di forze contropesanti. Un altro elemento importantissimo, sentito da molti di noi, è l'impressione frequente di non avere niente da insegnare. Nei primi anni, per esempio, mi sentivo di raccontare le mie riflessioni su argomenti che avevo studiato, ma «insegnare» era un concetto che mi sfuggiva. Insegnare che cosa? Perché? A chi?

Avevo problemi soprattutto ad insegnare storia; mi sembrava la cosa più difficile del mondo. Avevo meno problemi con la filosofia che mi appassionava maggiormente, anche perché si trattava comunque di toccare corde comuni agli studenti. Erano anni particolari; allora non interrogavo, non ce n'era bisogno perché non imponevo a nessuno di seguire le lezioni. Mi sentivo un po' come un precettore che responsabilizza, stimola, riflette, senza imposizioni.

Ti comporti nello stesso modo anche adesso?

No, ora i tempi sono cambiati e sono cambiata anch'io. Allora rifiutavo il momento della valutazione: non davo voti, non rimandavo, non bocciavo. Mi reputavo «al servizio».

Quando è avvenuto il cambiamento?

Il primo sbandamento l'ho avuto già nel 1977 quando mi sono accorta che una mia studentessa, non disponibile a qualunque tipo di apprendimento concettuale, priva di strumentazione culturale, una trafficante che vendeva di tutto anche a scuola, si era messa a dare ripetizioni di storia facendosi pagare 5000 lire l'ora. Mi indignai perché era troppo ignorante per farlo. Cominciai a pensare che se avessi valutato la sua preparazione, se per esempio le avessi dato l'insufficienza nella mia materia, forse avrebbe capito che non poteva vendere un sapere che non possedeva. Su questo episodio mi sono smarrita: quella studentessa mi sembrò davvero troppo avventurosa; sarebbe stato meglio fermarla. Comunque ho mantenuto lo stesso atteggiamento per anni, pur sapendo che questo era determinato oltre che da una scelta ideologica, anche dalla paura inconscia che valutare voglia dire anche essere valutati. Erano gli anni della scuola a tempo pieno, aperta al quartiere. Si restava a scuola tutto il giorno; il pomeriggio portavo là anche mio figlio. Si tenevano corsi di drammatizzazione, di fotografia, seminari.

Il tuo lavoro, iniziato per ripiego, era quindi diventato un'esperienza ricca e appassionante...

Sì, in quegli anni mi sono divertita molto; adesso molto meno. La passione è nata proprio nella relazione con gli studenti. Ho riflettuto sul mio modo di stare in classe con i ragazzi e ho riscontrato che la componente affettiva è per me fortissima. La fantasia era che potevamo lavorare insieme perché c'era qualcosa che dividevamo affettivamente. Il messaggio, non troppo implicito, era: «vogliatemi bene, non sono un'estranea». La risposta a questo modo di pormi non era generalizzata, naturalmente. Alcuni lo rifiutavano, ma chi rispondeva dava

moltissimo. E stata un'esperienza emozionante. Ho potuto fare un lavoro «culturale» con persone motivate, in cui scorreva affettività e dove tutto era caricato di passione, senza bisogno di esercitare pressioni o minacciare per ottenere partecipazione.

La passione era solo nella relazione o anche nell'oggetto del tuo insegnamento?

Anche l'oggetto era caricato fortemente, ma rimaneva un pretesto. La filosofia era un pretesto per parlare dell'esistenza; la storia un pretesto per parlare degli oppressi e del cambiamento.

Mi sembra che a quel punto il tuo lavoro e la tua vita si fossero completamente confusi, mescolati. Sono state esperienze anche d'amore?

Sì, molto intense, ma ci sono state delle storie terribili. Amavo tantissimo una ragazza, morta poi suicida nel 1979. Erano momenti molto particolari; c'erano troppe cose in giro. Tutte le esperienze erano caricate moltissimo, ma anche distruttivamente. Se ripenso a quell'esperienza intensissima devo riconoscere che ho perso quasi tutte le persone cui ho voluto più bene. Nella scuola c'era un collettivo femminista composto da insegnanti e studentesse; facevamo insieme sedute di autocoscienza, cene e anche qualche vacanza. Io portavo con me il mio bambino.

La cosa più straordinaria era la possibilità di poter convivere pur avendo alle spalle esperienze totalmente diverse.

Credo che quell'esperienza del '77-'78 sia molto diversa dall'attuale. Perché è avvenuto il cambiamento e come è adesso il tuo modo di essere insegnante?

Mi rendo conto di parlare sempre in modo bipolare - allora/adesso - perché io sento molto la mancanza di senso nel lavoro che faccio.

Ne parlavo in classe stamattina con i miei studenti, che in genere non dimostrano interesse per niente. Cercavo di far capire loro che stanno perdendo un'occasione, perché nonostante tutto è nella scuola che vengono loro offerte delle possibilità, mentre una volta usciti dalla scuola la vita li «travolgerà»: non leggeranno più di storia o una pagina di poesia.

Non ti sembra contraddittorio che tu percepisca una perdita di senso in quello che fai, proprio adesso che dai un maggior valore a quello che insegni?

Adesso sono meno disponibile nel rapporto con i ragazzi. Il cambiamento si è manifestato negli

anni '83/'84, quando mi sono trasferita nella scuola sperimentale dove insegno attualmente e che si trova alla periferia di Milano. Mi sembrava che, nel corso degli anni, gli studenti fossero diventati sempre più rozzi. In realtà credo che questa sensazione derivasse dal fatto che era aumentata la differenza anagrafica tra me e loro e anche che era cambiato il mondo esterno; non c'erano più molte cose da condividere. Si era comunque rotto qualcosa. Ho cominciato allora a fare l'adulta, la direttiva. Probabilmente ha influito su questo cambiamento anche il fatto che avevo iniziato un'analisi personale che ha spezzato la mia identificazione con l'adolescente. Il mio nuovo modo di essere aveva certamente alcuni elementi positivi: non rifiutavo più il mio ruolo di adulto, potevo essere direttiva, valutare, decidere, essere per i ragazzi un riferimento chiaro, nello stesso tempo però la distanza diventava la negazione di quello che il rapporto poteva dare. In realtà il mio comportamento attuale è caratterizzato dall'ambivalenza. Non reggo per molto l'estraneità, posso essere distaccata per mezz'ora, poi ho bisogno di recuperare l'aspetto caldo del rapporto. I miei studenti sono turbati dal mio estremismo: per un lungo periodo di tempo va tutto bene, poi improvvisamente arriva il momento in cui le mie aspettative vengono deluse. Allora mi arrabbio, urlo, strepito, dico cose terribili del tipo: «voi generazione..., che gente siete? non avete l'anima!» Poi la sfuriata finisce, ci riconciliamo, fino alla prossima volta.

Perché rimproveri a questa generazione proprio la mancanza di anima?

Un mio studente ha registrato il senso vero di questi sfoghi. Una volta mi ha detto: «tu vorresti essenzialmente che noi fossimo infelici». Gli ho risposto che no, che li avrei voluti inquieti, ma non infelici. Poi ci ho riflettuto e ho scoperto che invece aveva ragione. La beata stoltezza dei miei studenti mi irritava moltissimo perché la ritrovavo nella didattica, ma era anche nelle loro scelte esistenziali, nella loro mancanza di progetti. Ricordo, per esempio, che un altro studente, parlando del suo futuro scolastico, sognava di poter venire a scuola, all'ultimo anno, con la macchina e la borsa 24 ore e questo rappresentava il massimo delle sue aspirazioni. A me sembravano sogni da poco e proprio questo non riuscivo a perdonare loro.

È stato in quegli anni che è avvenuto per te il recupero della professionalità e in che modo?

Quando sono arrivata nella scuola sperimentale, ho incominciato a capire che il come insegnare qualcosa è un problema serio e ho imparato a programmare. Prima avevo sempre improvvisato, anche se lo facevo nel senso buono, credo. Avevo delle intuizioni, le seguivo finché davano risultati, poi le abbandonavo con la stessa velocità con cui poteva emergere una nuova idea,

senza assolutamente strutturare un percorso. Nel contempo sentivo bisogno di ordine, come se fossi lacerata tra il modello di controllo rigoroso - per cui dici sempre la cosa giusta, nel modo giusto, nel momento giusto perché controlli tutto il processo - e l'improvvisazione seduttiva per cui crei atmosfere, evochi emozioni e sentimenti. Adesso credo di aver integrato le due cose e di averle ricomposte, ma con dei punti di fuga, ogni tanto, nell'improvvisazione. Il mio tentativo di razionalizzare tutto fallisce sempre. Prendi il problema della valutazione, di cui abbiamo parlato in precedenza. Il mio sogno è la valutazione oggettiva, pensata come calcolo di abilità, difficoltà, punteggi, ma in realtà è proprio intuitivamente che io so se uno studente sta lavorando bene oppure no. L'acquisizione della professionalità è avvenuta per me soprattutto nel rapporto con il gruppo dei colleghi della scuola sperimentale, un gruppo di persone che corrispondeva in parte alla vecchia idea di comunità che insegna. C'era allora, oltre alla comunicazione culturale, una tale circolazione di affettività che il lavoro, i progetti che nascevano, i programmi sembravano acquisire vita e intensità dal confronto, dalle discussioni approfondite che li generavano. Ora se ne sono andati via quasi tutti e io avverto sempre più forte la sensazione che anche per me questa esperienza si sia svuotata, sia proprio finita.

Mi colpisce molto il fatto che tu pensi di smettere di insegnare proprio ora che ti senti più professionale e che in quello che fai prende più corpo l'aspetto del lavoro rispetto al mondo fantastico che lo ho sorretto per tutti questi anni.

L'esperienza dell'insegnamento mi sembra finita da un punto di vista affettivo e psicologico. In questo conta molto quello che succede all'esterno e la differenza generazionale: i miei studenti hanno ora, più o meno, l'età di mio figlio. Mi sembra inoltre che come insegnante stiano sempre più aumentando gli aspetti del mio isolamento. Mi sento addosso la frustrazione di non smuovere niente, che per gli studenti è tutto ugualmente senza senso, che niente ha valore. Anche l'esterno è cambiato, non risponde più al modo di intendere l'insegnamento come relazione, come qualcosa che fanno insieme - mi rendo conto che è retorico - il giovane e l'adulto. Il fascino dell'insegnamento credo sia l'essere in contatto con i giovani perché hai sempre il polso della situazione. Chi non fa questa professione perde intere generazioni, non sa niente. Per me che insegno è difficile arroccarmi sulle mie nostalgie perché ogni giorno devo fare i conti con una sensibilità che cambia, con modi diversi di affrontare le cose, con progetti che posso anche svalutare, ma che mi obbligano a fare i conti con la diversità. Oggi però mi pare che proprio questo non sia più sufficiente a compensare la frustrazione.

Parli come se il cerchio si sia chiuso, come se il lavoro si sia di nuovo allontanato dai tuoi interessi più vivi.

È vero. Prima non avevo mai pensato all'insegnamento come ad una professione nel senso classico. Era un'esperienza mista, affascinante per la sua ambiguità. Allora l'insegnante era un po' di tutto: il maestro, nel senso del precettore, la guida spirituale, l'amico più adulto che dà delle indicazioni e che solleva i problemi, il provocatore che fa da stimolo dialettico. Adesso che tutto questo si è incrinato e che la professione prende più corpo, quest'esperienza non mi interessa più. Mi rendo conto di aver acquisito negli anni qualche strumento, che potrei probabilmente insegnare dell'altro oppure applicare questa esperienza ad altre cose, potrei anche insegnare ai colleghi nuovi, però non come «formatore» di giovani insegnanti, piuttosto mi sentirei di dare loro dei consigli, proprio come una vecchia professoressa. Ma no, è probabile che mi annoierei presto... Alla fine, coltivo l'idea di andare in pensione, anche se non in termini realistici, per dirmi che quest'esperienza è finita, si è svuotata.

La terra del desiderio

di Rosalba Piazza

Del viaggio - desiderio e esperienza di altrove - so bene parlare e parlare: si snoda fluido il pensiero, scandaglia le ragioni che a un altrove ogni volta mi conducono e mi trattengono, si attarda sulle sensazioni, sui gesti, sulle immagini, sui pensieri che punteggiano e scandiscono la quotidianità (poiché di un cuore viaggiatore conosco le pieghe).

Parlare posso anche, per lunga frequentazione di quei luoghi mentali che il vivere altrove generosamente regala, delle infinite avventure del corpo e della mente nell'incontro col diverso, col non familiare. E le inquietudini minute e le audaci costruzioni, le attese e le delusioni del reale, le modifiche e le stasi del corpo e della mente, l'andirivieni frenetico di cose e pensieri...

Pure, è proprio in questo sapere minuzioso, in questo eccesso di sapere di me che mi sento imprigionata. Della voglia di andare vorrei afferrare il senso profondo, il senso nascosto. Oltre l'autobiografico, il personale, l'episodico. In più astratti percorsi della mente. Nostalgia di significati grandi, estremi. Nostalgia di una «ermeneutica del viaggio» oltre il mio viaggio.

Ce n'è abbastanza per dichiarare una doppia prigionia: nel mondo delle cose e nel mondo delle idee, e il sospetto che evadere dall'una sia sprofondare ancor più nell'altra? Ma è nel costante oscillare dall'uno all'altro corno della illibertà che ritrovo non una via di fuga, ma uno spazio da percorrere. Fluida, polimorfa, metamorfica la storia spezzata del trasmigrare di donne prima, accanto, dopo di me suggerisce complicità, solidarietà - e mi consegna un vissuto insondabile, silenzioso. Mi mancano le loro voci? Mi mancano le voci di quelle prime donne (prostitute, religiose, madri, figlie) che sbarcarono nelle Indie Occidentali? Mi manca il loro contributo alla «ermeneutica del viaggio»? Parole, pensieri, sentimenti: lasciti insostituibili, certo. E tuttavia non di fonti ho bisogno, non di voci maldestramente evocate, di corpi

protervamente richiamati alla vita. Ho bisogno di percorrere lo spazio tra le due case della cattività, di sprofondare dentro il mio andare e le sue voci.

So che non so dire di pensieri esperienziali, trasparenti di cose e di corpi, so che non so rendere giustizia all'insondabilità di una Storia in cui la mia storia si è iscritta e qui mi conduce. Uso la mia voce come un'infinita litania e alla rassicurazione ripetuta della parola appresa affido la scoperta di una sintassi che le parole trascenda.

Nella casa delle idee sosterrò un poco, per decontestualizzare il pensiero che viaggia, ricercando il punto originario, perduto. Un punto può bene apparire - ed essere - sontuoso, multiforme, infinito (per questo contestualizzare è togliere, sottrarre, impoverire, scartare ordinando il flusso del pensabile nella grammatica dell'agibile). In questo vasto territorio, prima e fuori di me, prima e fuori del corpo che va c'è un pensiero che crea, immaginandola e rappresentandola, la distanza. È qui che il punto trapassa nella soglia, la soglia estrema che ogni «caduta» nella vita fa attraversare. Metaforizzo il mio andare.

Fuga, Ricerca, Amore, Esilio, Utopia... Su queste parole inciampo mille volte e se ad esse affido il compito di narrare e narrarmi stati momentanei, circoscritti di emorragia dell'animo, da esse non riesco a cancellare le tracce di un che di opaco, di inerte. Abusate, maggioritarie, condivise, inessenziali parole, nomi rassicuranti che eludono, alludendola, la originaria inimicizia col reale: noi non apparteniamo ad una Patria - estraneità ontologica di cui il viaggio è metafora, *distrazione*.

Esco dalla prigione delle idee; entro nella casa delle cose - per non azzerare la vita e i suoi accidenti. Distanza come possibilità di vita, giacché restando sottraggo al corpo la strada per raggiungere il pensiero, per seguirlo e provocarlo nelle sue avventure. Se nella vita statica è l'onnipotenza del pensiero, la mia rassicurazione è nell'andare: lì sono quell'accidente che sono, lì il mio corpo cerca la sua cifra.

Ma questo non è che l'antefatto. Remoto, e impertinente. Parla d'altro, e troppo audace e impraticabile è l'esile ponte aereo che tenta di lanciare sull'altra sponda. E qui, sulla sponda della vita minuta, ma congrua, che avranno svolgimento i fatti del viaggio e i suoi dintorni, qui incontri, scelte, parole, gesti e idee e sentimenti si moduleranno in una storia, in un intreccio. Pure, non v'è storia né intreccio che con le vertigini della sponda remota - punto originario - non intrattenga rapporti. Obliqui, misteriosi rapporti, che danno al viaggio il suo inquietante

spessore, che lo sottraggono al contingente, caricando ogni sua scansione e regola di inquietudini e roveli palesi, di significati e spessori nascosti. Il vivere altrove può allora alludere ad una alterità incoercibile, sicché quando un luogo diviene riconoscibile, familiare allora sappiamo che è il momento di fuggire, lasciando una parte del cuore per non perderlo tutto, quel cuore misterioso, irriducibile, superbo - che non sa riconoscersi in un «insieme». E ogni partenza sarà dunque una fuga - da un «dove» comunque arbitrario, indebito. Ma non proclamerà l'assenza di Patria, che è ovvietà; non la ricerca di Patria, che è civetteria. Solo, vorrà rendere trasparente un'alterità originaria; e insieme una povertà, una debolezza. Nessun coraggio, nessun eroismo nell'andare, se non forse quello di dichiarare un essere inerme. E il dolore lancinante della solitudine (poiché la distanza vive senza testimoni, e si sottrae allo sguardo e al processo che lo sguardo legittima: clandestinità, azzeramento del già detto, delle complicità - genealogiche, familiari, generazionali...).

Se c'è, celata dietro la passione dell'andare e della distanza, una ribellione, vano è cercarvi i tratti netti e indubitabili di un discorso; e se una distruzione ogni partenza consacra, non sarà la distruzione di un vecchio nemico di sempre. Radici ed esiti intricati, nel viaggio. Un sentimento. Come un piccolo tarlo che erode e rosicchia. Polverizzazione di un ordine interiore - che non propone un fare diverso, un essere diverso, ma suggerisce un inquietante infinito non essere. Non è dunque il viaggio la trasformazione avventurosamente scagliata contro la conservazione. Il suo regno non è l'utopia - l'utopia generata, come Atena, dalla testa di Giove e come lei nutrita dal Logos del padre.

Quella utopia fu e resta inscritta nel tempo: ieri, oggi, domani - laddove l'oggi è appena più che una pausa stilistica, un tratto d'unione che scompare nell'unica funzione di connettere, veloce inafferrabile trapasso, il passato al futuro, unici segni forti del tempo lineare. Linea arrogante, questa del tempo. Declinata al maschile (il progresso), i suoi esiti forti: al femminile (l'attesa) i suoi esiti deboli (e non è, l'attesa, il tempo dell'oggi, ma un passato spezzato e deriso su cui si posa, violento, lo sguardo del tempo futuro).

Pure, so di un'altra utopia, più antica e sfuggente, che non si declina nel genere (per essere, il suo codice, femminile?). Essa si muove nello spazio e non contempla il tempo.

L'utopia dello spazio proiettò in un altrove geografico il desiderio d'altro, di un mondo migliore. Ma quando per modulare i desideri si scoprì l'asse del tempo, da allora, sconfitta nell'ordine esteriore e manifesto, fuori da quella stagione accidentale e inessenziale, l'utopia

dello spazio vive la sua cifra più autentica distanza interiore - percorso sotterraneo ma non per questo invisibile, discreto ma non sterile, individuale ma non incomunicabile, solitario ma non ostile. Un percorso che contempla piuttosto che agire - o meglio: che agisce contemplando.

Non conosco altro percorso che non faccia violenza sul diverso, sull'alterità (collocate sull'asse del tempo, le presenze incomprensibili - altre - non sono che residui, resistenze e lasciti abnormi dentro un processo progressivo che finirà con l'averne ragione. Modulata sul medesimo asse, la cognizione dell'altro ha creato la sterminata galleria di figli autoritari e violenti - e, illegittimo solo in apparenza, il fascino dell'esotismo, chissà il suo prodotto più mostruoso).

So di appartenere allo spazio e non al tempo - o meglio: ad una loro diversa intersezione. Vivere la distanza legittima lo spazio, sottrae potere alla scansione irrefutabile di un tempo che ci è stato appiccicato addosso. La terra lontana, la meta sempre sfuggente, irraggiungibile ma perseguibile di un altrove smarrisce il tempo e crea uno scarto dove è possibile sperimentare stupore e attonimento - territorio senza fine, il suo codice irride ad ogni geografia e ad ogni storia conosciute.

Anche la debole attesa, la femminile attesa qui si rivolta come un guanto (e diviene quella ricreazione del mondo nel centro del cuore della Penelope di Wallace Stevens).

E terra lontana, terra sconosciuta di desiderio diviene, nell'apprendistato della distanza, anche il crocevia sotto casa, anche la casa, anche il cuore più prossimo, il tuo stesso cuore. Distanza non è lontananza, è dilatazione dello spazio, slargarsi senza limiti di ogni punto in trame infinite. Un pullulare di alterità a lungo represse in codici forzatamente comuni esplose - trasgressivo, eccentrico, stravagante, disordinante. E su tutto, più grandi della impossibilità di risposta, le domande. Come l'Eternità della Dickinson, guardata dallo spazio di una stanza.

Dallo spazio e dalla distanza si apprende a viaggiare nella memoria, oltre il ricordo; a percorrere il moto ondoso dei pensieri fuori dal tempo: tessuto sincronico, conservazione dei frammenti impigliati in un ragnatela stravagante, tessitura inconsueta di ordito e trama intercambiabili.

Il filo della mia cronologia si spezza; si interrompono i percorsi - oggetti abbandonati sull'uscio, documenti smarriti, volti consegnati a struggenti o distratti saluti.

Nuove patrie, focolari antichi

di Lidia Campagnano

«Lì, tra le montagne del Nagorno Karabah, sta il fondo genetico del nostro popolo». (Dall'intervista a un leader nazionalista atzero).

In quale lingua il mondo sta parlando? Più che una lingua sembra un frastuono - rumore, confusione - eppure la frase del nazionalista atzero è perfettamente traducibile, né il suo nazionalismo sanguinario gli ha impedito di studiare le lingue in una scuola in tutto simile alle nostre scuole. Le donne invece, noi, se ha un senso questo «noi», sembrano più che mai senza voce, oggi. Oggi: non dall'eternità.

Non soltanto perché non c'è stata risposta a frasi come quella del nazionalista atzero, frasi che hanno corso e corrono in mezzo al frastuono di cui sopra, frasi che - va notato - parlano del luogo dell'origine, dunque alludono alla Maternità, dunque a noi. Non solo in questo senso le donne oggi sembrano senza voce. È che non si parlano, tra loro. Benché in tante abbiano studiato le lingue, negli stessi istituti scolastici nei quali i moderni nazionalisti le hanno studiate, le donne non sembrano praticare la traduzione da lingua a lingua fra donne, per parlare degli stessi temi dei quali parlano i moderni nazionalisti. Così, manca fra donne sia la parola dell'opposizione a tutti questi architetti, inventori, invasori di delirati luoghi dell'origine, sia la parola che ci colleghi al di là dei confini nazionali, una parola-luogo, per un incontro del quale abbiamo bisogno in un momento in cui, venendo ridisegnato non da noi lo spazio geopolitico, spariscono o rischiano di sparire fin le ipotesi di luoghi nostri che alludano a un futuro che sia anche per noi.

Certo: i luoghi *nostri*. Perché a ben pensarci, è pura fantasticheria, buona per quel tipo di uomo, simile al nazionalista atzero, che la donna sia la custode del focolare patrio, della lingua madre, dei costumi nazionali con i quali, al massimo, lui danza la domenica in un villaggio ungherese

in Romania. Il focolare, è la sua stessa logica a devastarlo: dai suoi pogrom nasce l'evacuazione di donne e bambini, dunque è la sua stessa logica a evacuare da sé il femminile e la continuità della specie umana. La lingua, che parla di genetica, non è la lingua madre, è la lingua internazionale della scienza. Quanto ai costumi, è dubbio che la giovane operaia rumena li tagli, li cucia e li ricami con le sue mani per lui, come faceva la sua nonna. E così gli alimenti. A ben vedere, nessuno come le donne incarna e realizza oggi una interiore condizione umana di *diaspora* e mostra la precarietà delle patrie, delle nazioni. Dei confini.

Quante donne, però, hanno saputo e voluto e soprattutto potuto trasformare questo vissuto di diaspora in capacità di viaggio? (ricordiamo di passaggio che la libertà di viaggiare era una delle rivendicazioni del movimento tedesco dell'Est!). Viaggiare, sentirsi a casa propria cioè presso di sé ovunque, tra le mura di una camera d'albergo. L'emancipazione ha dato ad alcune donne questa possibilità. A poche. Pochissime, poi, hanno ulteriormente trasformato questa libertà di viaggio in facoltà di incontro con altre donne, in luoghi dove s'intrecci una lingua traducibile tra donne. Un focolare da viaggio. Un focolare *interno*. La nostra identità indipendente, che è una faticosa conquista, come ben sappiamo.

È dunque sul tema dell'identità che le donne tacciono in questo momento? Proprio su questo tema, che è stato all'origine dei movimenti femministi. E nel frattempo, di che parla, se non di questo, il frastuono - rumore e confusione - del mondo?

Dell'identità che si costruirebbe attraverso i patrii confini, i quali si vogliono sempre più ristretti, sempre più stretti addosso al popolo, all'etnia... È caduto ieri il muro di Berlino, e un massiccio giovanotto già proclama alla televisione: mi sento Sassone prima che tedesco. Il focolare, lungi dall'essere «da viaggio», lungi dall'essere interno, dev'essere lì accanto, vicinissimo, inamovibile, circondato da un massiccio muro ideale sopra il quale, come sui tetti delle case in costruzione, si issa una bandiera. Parafrasando l'Aleramo che parlava dell'ingenuo istinto di coltivatore dell'uomo nei confronti della donna, qui vediamo un ingenuo istinto di architetto. Perché oramai siamo in piena modernità.

L'architetto nega di essere tale, non si assume la responsabilità dei suoi edifici. Lui non ha costruito muri, Dio stesso, padre, li ha costruiti: sono «le montagne del Nagorno Karabah». Per definizione, simile divino confine ha un «fondo» (al centro, naturalmente: la geografia è del tutto fantastica). Questo fondo sarà certo fatto di morbida Terra, al calore della quale si annidano... i geni. L'uomo che parla così si configura come non nato in un tempo preciso, non

nato da un uomo identificabile e da una donna identificabile. Non nato, mai diventato adulto, mai diventato architetto, se non in sogno: irresponsabile perciò, come un eterno neonato. Non stupisce perciò che, nella realtà, mostri la tendenza al pogrom che è distruzione di famiglie, donne e bambini per primi. Non stupisce che non si senta appartenente alla specie umana e s'inventi una specie tutta sua («per me un Armeno è un albero. Sparare a un Armeno è come sparare a un albero»), una genealogia tutta sua (l'angoscia lo prende all'idea che le genealogie possano essere, e siano, per lo più, mescolate. Che qualche donna abbia tradito, spezzato la sua fantastica genealogia accoppiandosi con un Altro). Sembra che ci sia un gran parlare di Patria, Nazione, Popolo, Etnia, pur di non parlare dell'accaduto; *dell'accadere* di un problema d'identità nuovo, forse mai posto, o occultato da cortine ferree e da confini ben vigilati, che è insieme problema di identità individuale e problema di identità della specie umana, sempre più unificata e interconnessa. L'accaduto spaventa tanto da produrre nostalgia di muri da tutte le parti, dentro l'Est, dentro l'Ovest, tra il Nord e il Sud...

E allora è possibile che anche le donne siano contagiate da una nostalgia simile. Alla loro maniera. Le donne sovietiche a volte parlano del desiderio di vivere anche loro una vita *casalinga*. Sembra anche che una parte delle donne della Repubblica democratica tedesca siano ben disposte all'idea di «tornare a casa», lasciando i posti di lavoro - destinati a ridursi - e i guadagni - destinati ad aumentare di valore, almeno all'apparenza, con l'unificazione del marco - agli uomini. E quanto anche questa nostalgia femminile si coniughi con la fantasticheria lo dimostra il fatto che, unificata in Germania la legislazione, sparirà la possibilità di stare a casa dal lavoro per due anni, mantenendo il salario, alla nascita dei figli.

Certo, una parte del silenzio delle donne si potrebbe spiegare anche così. Una parte, non tutto. Perché ci sono tante donne che sanno fare i conti, e altre ancora che sanno, ormai, come nessun muro di casa, per quanto frequentato senza distrazioni, possa regalare un focolare interiore, un'identità, e come nessun appartamento, neppure in proprietà, neppure occupato da una famiglia, salvi di per sé dalla non-appartenenza, dalla mancanza di relazione, dalla solitudine, quella permanente e profonda che è il contrario dell'identità. Che l'ingenuo istinto dell'architetto riesca ancora a farci credere il contrario di ciò che *sappiamo*?

Di spiegazioni ce ne possono essere altre, facili da riconoscere: il timore che suscita l'ingenuo architetto induce molte donne a dedicarglisi anima e corpo, per contenerlo. La sfiducia che un'ampia rete di discorsi, ragionamenti, riflessioni fra donne possa contare qualcosa, *qui e ora*,

induce a non provarcisi nemmeno. L'esistenza di un ceto politico femminile fa da barriera a tentativi di comunicazione bollati come impolitici. Che altro ci vorrebbe, a questo punto, per delineare un quadro delle donne -delle donne europee, le emancipate, le moderne - sufficientemente misero da far giustizia di ogni trionfalismo femminista. Questa miseria - è bene ripetersi -nel momento in cui sembra che si parli di un tema radicale, e perciò *nostro*, come l'identità individuale e quella della specie umana, il qui e ora insieme a quel che c'è di più arcaico, per poter pensare al futuro.

Curiosa questa specifica e evidente forma di miseria, in un periodo in cui tutti parlano come se ci fosse un nesso causale tra la riconquista di amati confini per la propria patria e lo zampillare immediato della ricchezza. Peraltro, neppure le fedeli compagne dei nuovi nazionalisti enunciano questo nesso con lo stesso entusiasmo dei loro compagni: alla ricchezza della patria forse non riescono a credere, o forse è il fatto stesso di essere abituate a tradurre la parola «ricchezza» nella parola «spesa» a renderle più guardinghe. In ogni caso, non si è mai sentita in questi mesi una donna di qualcuno dei paesi dove rinasce il nazionalismo parlare di ricchezza, in nessun senso. Sarà un caso. Forse un caso non è. È che, se alle donne risulta impossibile star dentro le fantasmagorie dell'identità che le parole del nostro atzero disegnano tra il cielo e la terra dove colloca il popolo suo, se i confini, anche i più ampi, evocano per loro fantasmi di violenze più che sogni di potenza, se la lingua madre è poco materna perché poco consente una libera traduzione del loro vissuto e delle loro relazioni più profonde e importanti, non c'è nazionalismo o orgoglio di patria o di etnia che possa farle sentire in qualche modo candidate alla ricchezza. Il frastuono, dunque, quello attuale, impoverisce. Ci sentiamo o no, anche noi, anche qui, in qualche modo impoverite[^] Sarebbe interessante saperlo, papere se anche qui, sia pure in una maniera dèi tutto diversa, più nascosta, alcuni confini hanno recintato il nostro lavoro di identità, lavoro o libero gioco, quell'andare avanti e indietro tra il qui e ora di ciascuna e le domande più arcaiche dell'appartenenza alla specie. Inutile rispondere seccamente, in un modo o nell'altro, a questa domanda, che è un'ipotesi da tenere presente. Potremmo essere nazionaliste senza saperlo, irrimediabilmente segnate da forme, istituti, modi di convivenza che hanno il loro «fondo genetico» tra le Alpi e il Mediterraneo.

A proposito: proviamo a immaginare l'effetto che farebbe se le donne della sinistra - italiana, tanto per cominciare - chiedessero non il cinquanta per cento dei posti negli organismi dirigenti, bensì la sola direzione della politica estera...

Ironia. Voglia di.

di Marina Mizzau

«È di moda la seduzione. Sottovesti divine, body sfrontati, culotte, con un pizzico di ironia le donne hanno voglia di piacere. E sotto gli abiti si vestono con stile e mistero. È il trionfo della femminilità».

(da una rivista femminile).

Ironia

Ironia: parola che quasi non dovrebbe essere detta affinché ciò che designa esista. Parola che invece oggi viene svenduta in ogni occasione stando spesso per una prescrizione, un dover essere. «Un vestitino nero, ma indossato con ironia, humour». «Un insieme sexy, ma ironico». «Un foulard coloratissimo (accrescitivo demenziale obbligatorio, 'colorato' non esiste più) portato con ironia». Imperativi che metterebbero in crisi chiunque: come eseguire le ingiunzioni? (Paradosso del «sii ironica», ancora più difficile dosare: un «pizzico?») Vestire con ironia. La sollecitazione sintetizza un processo nelle proposte dell'abbigliamento, un mutamento radicale nella funzione del vestire avvenuto in questi ultimi anni: dall'omogeneo, l'armonico, l'in sé, al dissonante, all'altro da sé. Dall'abito come ornamento, abbellimento del corpo, come prolungamento della persona e valorizzazione della personalità, alla funzione opposta di maschera, stravolgimento del sé. Con ironia: è il coronamento di una rappresentazione dove s'invita a impersonare ruoli indossando immagini «maliziosamente»: stile povero, look manager, effetto giungla, effetto shock... preziosa, sexy, trasgressiva, dandy con humour, tailleur maschile purché sia «decisamente ironico».

Alludere, giocare a, fare come se. Simulare. Eludere. Illudere, concedendo il più effimero dei mutamenti, purché la donna resti quello che si vuole che sia. «Il trionfo della femminilità», attraverso il gioco dei travestimenti, il gioco delle parole; affidando ad esse l'ambiguità delle

intenzioni.

Così l'ironia, fatta per castigare gli eccessi, neutralizzare la ridondanza dei discorsi e dei comportamenti, dissacrare i valori - veri o falsi - capovolgendone il segno, finisce per imporsi essa stessa come un valore consumistico. Triste fine di un concetto liberatorio che entra a far parte dei riti della seduzione. Forse non varrebbe la pena di parlarne se riguardasse solo il linguaggio della moda, ma è un gioco a più larga diffusione. «È ironico» come formula assolutoria, per confondere le acque, parare il dissenso, offrire il vecchio sotto le vesti del nuovo. Facendo finta di far finta.

Voglia di

Voglia di estate, voglia di stare insieme, voglia di uncinetto, voglia di sesso nella moda primavera, la fantasia degli italiani ha voglia di cambiare (il sapore dei sughi).

Voglia. Al posto di desiderio o bisogno (vecchia alternativa superata). Voglia di aria pura, voglia di metropoli, voglia d'insalata di mare, voglia di polizia (si tratta di un aspirante poliziotto), voglia di Europa, voglia di purezza (usa la crema X).

Titoli di giornali soprattutto, slogan pubblicitari, ma anche patetiche declinazioni del concetto in scritti femministi, come a volere alleviare la seriosità liturgica del linguaggio formulaico con un guizzo di spontaneismo. Un articolo di «Noi donne» inizia «Voglia di donna, voglia di politica, voglia di piacere». Voglia di muro (di Berlino), tanta voglia di votare (referendum), voglia di famiglia, voglia di esibirsi, voglia di un panino diverso.

Una volta era una parola che le persone educate non usavano, forse per via di quell'erba che nasce solo nel giardino del papa o del re.

Voglia di perfezione, voglia di sedurre, voglia di scarpe piatte, voglia di minoranza.

Oggi invece è usato come vessillo liberatorio. Voglia di. Qualcosa di carnale, sensuale (anche se è di governo). Evoca lo spontaneo, il capriccioso, il femminile quindi. Una spontaneità coatta. Voglia di coazione.

Il silenzio e la scrittura

di Marosia Castaldi

La lunga vita di Marianna Ucrìa di Dacia Maraini (Rizzoli 1990) è un libro di specchi in cui continuamente si rimanda dalla vita al libro e dal libro alla vita, dall'autore al personaggio e dal personaggio all'autore. Una somiglianza subito colpisce: quella tra la donna del quadro in copertina e la donna fotografata sul verso di copertina: l'autrice. Hanno gli stessi capelli, lo stesso colore della pelle, la stessa posa del braccio e della mano. Il nome dell'autore del quadro, Martira donna, sembra un ulteriore gioco di specchi: martirio di donna.

È l'autobiografia di un silenzio. Su questo silenzio cresce la figura di Marianna Ucrìa, della donna *che scrive*. Ma cosa è scrivere per Marianna Ucrìa? E il solo modo per comunicare col mondo perché è muta. È dunque necessario come figliare accudire allattare fasciare, vivere, in una continua trasmigrazione della parola scritta dal vissuto al pensato, dalla carta alla carne e viceversa. La storia è quella di una nobildonna siciliana muta dalla più tenera infanzia. Il primo capitolo la conduce per mano del padre Signoretto ai piedi del patibolo di un ragazzino condannato a morte, nella speranza che un nuovo trauma possa rompere il mutismo della figlia. Invano. Nel trauma del primo capitolo si pone una scena primaria: il dramma fondante da cui nasce la vita e da cui, come nella vita, ogni capitolo si innesta sull'altro seguendo il rosario degli anni implacabili. Nascere al mondo e al libro è l'uscire dal grembo doloroso e sanguinante di una morte. Eppure questo trauma del primo capitolo che non scioglie il mutismo di Marianna, rimanda a un altro trauma più antico e nascosto, che verrà svelato solo alla fine del libro e perderà per questo il suo carattere originario e fondante. Come dire che la visione del trauma originario non risolve il dolore ma rimanda all'infinito a un altro dolore, a un continuo spettacolo di morte. A questo si risponde col silenzio. *L'origine* del male è lontana tanto da essere effimera sfuggente illusoria. Alcuni anni dopo questa esecuzione di un ragazzino di tredici anni Marianna Ucrìa viene data in sposa a tredici anni al 'marito zio', il

fratello della madre. Anche qui c'è una corrispondenza quasi fatale: un nuovo martirio. Ma Marianna sembra sempre dimenticare, non ricordare. Solo una volta, tra l'anno della morte del ragazzo e quello del suo matrimonio, cadrà svenuta alla vista di un burattino pendente da una forca: l'evento traumatico è diventato teatro, rappresentazione, chimera. E non saranno sempre le chimere affrescate nelle volte del suo palazzo che Marianna Ucrìa vedrà davanti a sé in momenti cruciali della sua vita? Ma quali sono gli eventi cruciali della sua vita? Non ce ne sono. Tutto è cruciale, tutto è vorticosamente vissuto e agito in un vertiginoso figliare accudire fasciare sfasciare vivere. Avrà figli e figli dei figli e in un batter di ciglia la vita è già finita. La coercizione antichissima del tempo divora la vita di Marianna come divora la nostra, adesso, apparentemente padrona del tempo e delle cose, in realtà, paurosamente vicina a quella dei contadini e dei nobili di una società ancora feudale e statica. La specie divora di nuovo l'individuo. L'antica Marianna vive il tempo della fine di questo secolo. Un tempo interiore finalmente si slargherà dentro il silenzio di lei, quando, sentendo esaurito il suo ruolo di nobile, di madre e di sposa e di amante, si lascerà alle spalle *tutte le case* per cominciare un suo viaggio da sola nel mondo. Ma anche questo viaggio la porta di fronte a una chimera o, per lo meno, a una domanda senza risposte.

È appunto qui, poco prima che Marianna abbandoni tutto, che si svelerà l'origine del suo mutismo: il marito zio che l'ha sposata a tredici anni, l'ha violentata quando ne aveva cinque. Da allora Marianna non ha più sentito né parlato. La rivelazione dell'antica ferita avviene attraverso i pensieri del fratello di Marianna. Non sapremo mai esattamente come la protagonista viene a conoscenza del fatto, giacché il fratello non gliene parla. Solo due righe vi si riferiscono: «Eppure quell'uomo l'ha violata quando non aveva ancora sei anni e di questo si chiede se riuscirà mai a perdonarlo». Pochissimo spazio viene cioè dato a questo evento traumatico, come se l'*origine* del male perdesse di valore per venire travolta dalle strade incontrollabili della vita o per diventare per ognuno il suo personale teatro. Anche la vera scena traumatica del libro, l'uccisione del ragazzo nel primo capitolo, non si trasforma poi in una scena su un teatro di burattini?

Ancora una volta quello che rimane, o quello che è, è il silenzio e al di là di questa cortina, o proprio perché c'è una simile cortina, si sviluppano gli odori i colori la percezione carnale del mondo. Nel silenzio si articola la vita profonda e il mutismo di Marianna non è che metafora del silenzio che avvolge tutte le cose.

Al di là di quella cortina ferrea c'è la salvezza la libertà la fuga, ma la vita è tutta di qua. E forse, proprio stando più al di qua, si riesce a non sorvolare su quello che la vita offre oltre a parole e pensieri, appunto i colori gli odori e la carnalità terrestre. In questa vita chiusa in una nuvola d'ovatta come in un guscio materno mai rotto, si insinuano maliziosi e guizzanti i pensieri di Marianna Ucrìa che si auto-educa sui pensatori illuminati del secolo contraddicendo i costumi della società in cui vive, percorrendo una strada che la porterà all'abbandono di tutto, per cercare se stessa. Ma anche la ricerca di sé ha come un fondo vuoto o mai raggiungibile, così come sono fantasmatici i balli i duelli le esecuzioni i parti e il sangue, come se tutto non fosse che un sogno recitato sul teatro del mondo. Perciò Marianna, pur essendo una creatura priva di ipocrisia, può capire le parole di Camaléo sull'ipocrisia: per non parlare dell'ipocrisia «... che mi divora vivo. Le debbo molto però. A volte penso che sia la mia più grande virtù perché si accompagna a una pazienza di eremita. E non va disgiunta da una capacità tutta mondana di 'capire l'altro'. L'ipocrisia è la madre della tolleranza... o ne sarà la figlia? non lo so? comunque sono parenti strette».

È questa di 'capire l'altro' la dote precipua di Marianna che può addirittura rimanere invischiata nei pensieri degli altri. E non è questo il carattere anche del romanziere? Come chi scrive anche Marianna è mezza di carta e mezza di carne e la sua vita è un continuo travaso dalla mente alla carta e dalla carta alla carne e dalla carne alla mente senza tregua. Dopo un lungo girovagare senza meta, lontana dalla casa dai figli dall'amante, Marianna si ferma sulle rive del Tevere.

E viene in mente il fiume di Virginia Woolf e la finestra della camera d'albergo di Susan Rowlings nel racconto di Doris Lessing. Anche Marianna è ferma a una finestra sul mondo da cui vede scorrere la vita. Non deciderà di morire ma la vita, ancora una volta, nell'ennesimo gioco di specchi, farà rimbalzare sui fianchi della sua domanda un'altra domanda, muta. Senza soluzione. Per questo un libro perfettamente articolato e costruito secondo una trama leggibile si rivela senza trama e senza sviluppo, perché così è la vita. Nel capitolo XXI è posta la chiave dell'opera, la sua ambiguità di voce e silenzio, di carne e di carta e qui la figura del *recto* e quella del *verso* di copertina diventano, per un attimo, una: «Fuori è buio. *Il silenzio* (1) avvolge Marianna *sterile* e assoluto. Fra le sue mani un *libro d'amore*. Le parole, dice lo scrittore, vengono raccolte dagli occhi come grappoli di una vigna sospesa, vengono spremuti dal pensiero che gira come una ruota di un mulino e poi, in forma liquida si spargono, corrono felici per le vene. È questa la divina vendemmia della letteratura?

Trepidare con i personaggi che corrono tra le pagine, bere il succo del pensiero altrui, provare l'ebbrezza rimandata di un piacere che appartiene ad altri. Esaltare i propri sensi attraverso lo spettacolo sempre ripetuto dell'amore in rappresentazione, non è amore anche questo? Che importanza ha che questo amore non sia mai stato vissuto faccia a faccia direttamente? assistere agli abbracci di corpi estranei ma quanto vicini e noti per via di lettura, non è come viverlo quell'abbraccio, con un privilegio in più, di rimanere padroni di sé? Un sospetto le attraversa la mente: che il suo sia solo uno spiare i respiri degli altri...».

Mi ricordo di una frase: «Chi non scrive respira di più? Sì. Non vive la tormentosa metamorfosi del legno verso il suo destino di carta» (2).

Note

(1) Tutti i corsivi sono miei.

(2) Ida Travi, *O cari*, ed. Anterem, 1989.

Frammenti di vita quotidiana

di Patrizia Deotto

L'atmosfera cupa e tetra che incombe sulle protagoniste dei racconti di Ljudmila Petrusjevskaja, raccolti nel volume *Amore immortale* (trad. di Claudia Sugliano, ed. Mondadori, 1990), richiama alla memoria tristi storie cechoviane, che lasciano l'amaro in bocca. La realtà sovietica traspare in tutto il suo squallore: bastano poche righe per tracciare l'immagine di un mondo le cui costanti sono l'assurdità, le ubriacature e l'apatia. L'unico scopo è cercare di sopravvivere, di usufruire delle scappatoie che il sistema offre per uscire di tanto in tanto dalla monotonia quotidiana: «Anche Andrej se ne andò: accumulava molti giorni di vacanza, perché, essendo celibe e solo, veniva mandato il sabato al centro degli ortaggi, in autunno a raccogliere le patate e in luglio a tagliare il fieno. (La gente organizza in modi diversi le proprie vacanze: c'è una donna che ogni mese va a donare il sangue gratuitamente per avere dei giorni di vacanza in più e, nonostante le arrabbiature del suo capoufficio, ogni primavera va a Dombaj a sciare, cioè va a sciare sul proprio sangue, e qualcuno deve lavorare il doppio al suo posto: il lavoro non aspetta!)». Donne, bambini, uomini, vecchie si muovono in appartamenti minuscoli, sporchi, dove la coabitazione forzata di generazioni diverse esaspera i rapporti e cancella definitivamente ogni speranza di tranquillità. Al centro della narrazione sono i litigi penosi e squallidi che scandiscono quotidianamente i rapporti umani: i meccanismi che li scatenano sono impalpabili, nascono da un'insoddisfazione di fondo a cui non c'è rimedio.

Ogni occasione è buona per riunirsi con gli amici e bere, bere, chiacchierare a vanvera, azzuffarsi e soffocare nelle ubriacature e nel vaniloquio la sensazione perenne di essere in gabbia, di non avere vie d'uscita «Nel frattempo uno dei suoi ospiti, il più ubriaco e rumoroso, era stato spinto giù dalle scale ed era finito non si sa dove, lasciando la sua giacca di velluto sull'attaccapanni, dopo che gli avevano messo a forza il cappotto direttamente sulla camicia bianca della festa, e lui, che non capiva nulla di quel che gli stavano facendo, non aveva detto

di avere una giacca appesa da qualche parte. Ramazan, nei suoi tristi discorsi, che si concludevano tutti con lo stesso mandare a..., compiangeva anche questo ospite».

Sebbene la realtà sovietica sia lo sfondo su cui si muovono i protagonisti dei racconti, i rapporti che si stabiliscono fra di loro rimandano a problematiche universali: la vita scorre rapida e li travolge col suo fluire di fronte al quale si sentono impotenti, incapaci di dare un senso profondo al loro agire. L'«amore immortale», titolo non solo della raccolta, ma anche di uno dei racconti, potrebbe far pensare a sentimenti profondi e a grandi passioni, mentre invece si susseguono storie di donne sole, con esperienze matrimoniali negative alle spalle, ragazze madri che cercano in qualche modo di allevare i propri figli, di mogli rassegnate che hanno visto nel matrimonio la possibilità di avere una casa o la residenza in città, e di uomini e donne incapaci di dare concretezza alle loro relazioni.

L'«amore immortale» è qualcosa che esiste solo nella fantasia, nel desiderio, ma si scontra con la banalità del quotidiano e l'incapacità di lottare per realizzare questo desiderio. «Quello di Lena e Ivanov era stato un amore immortale che, non potendo essere soddisfatto, era rimasto un desiderio inappagato... E qualunque sia stata la vera ragione dell'abbandono di Ivanov resta sempre vero che quell'istinto non era stato appagato, forse il problema era tutto lì». Le protagoniste avvertono intensamente il bisogno di un amore, che dia un senso alla loro esistenza: «A cosa serve il loro amore mercenario, quando basta allungare la mano ed esiste un amore spontaneo, che non esige pagamento, ma soltanto tenerezza, attenzione, parole, la presenza di qualcuno che accetti questo amore disinteressato non in cambio di qualcosa di prezioso ma di un'inezia, di un nonnulla, e così facendo si sentirà appagato, compirà l'indispensabile per sé rendendo felice anche l'altro». A questo grido di protesta fa eco una voce disincantata che ormai ha cancellato l'illusione di un amore immortale: «Mai si ripeterà quel periodo in cui credevo tanto nella felicità, amavo con tanta forza e, senza riserve, mettevo nelle mani di chiunque tutta me stessa, fino alle viscere, come se la mia vita non avesse alcun valore».

Il rapporto uomo donna, non appena lascia il mondo del sogno, del desiderio e entra nel prosaico, si manifesta sotto una luce negativa: «... Le donne hanno imparato a conoscere la vita e non credono in un'assoluta corrispondenza spirituale. Poi però accade che sotto l'influsso incessante di questa presenza maschile, che le rende deboli, comincino a credere in un'affinità, nella scoperta di un rifugio sicuro, di un caldo e avvolgente approdo... Ma il finale di queste

affinità elettive fu molto semplice e volgare, e per certi versi inspiegabilmente cattivo e sadico: Nadja un bel giorno si sentì tranquillamente dire che lui avrebbe sposato un'altra». La Petrusevskaja sfoga nella scrittura tutto il peso della sofferenza, dell'angoscia del vivere che sente con tutta se stessa; ogni racconto potrebbe continuare all'infinito come la vita. Il lettore si trova smarrito di fronte all'incompletezza della narrazione: l'autrice non indica vie d'uscita né tanto meno dà spiegazioni, registra il fluire dei giorni e il garbuglio di sensazioni che rendono complicato il vivere quotidiano. Tutte quelle Lene. Tanje, Galje non sono individualità che rimangono impresse per caratteristiche precise, ognuna di esse potrebbe tranquillamente sostituirsi alle altre in quel grigiore tragico, dove l'unica certezza sembra essere una profonda solitudine.

Le donne dei suoi racconti sono guidate nel loro agire da una lucidità rassegnata, sanno che se si abbandonassero alle loro illusioni sarebbero spacciate, proprio come la Lena di «Amore immortale»; preferiscono rinunciare ai loro sogni per non perdere quell'equilibrio, che permette di tirare avanti in modo per lo meno dignitoso «... mi riscaldavo l'anima dopo il lungo e difficile cammino della vita, cosciente che domani, e addirittura oggi, mi avrebbero strappato via dal calore e dalla luce e mi avrebbero di nuovo sbattuto a camminare da sola per il campo argilloso, sotto la pioggia; e che questa è la vita e bisogna diventare forti perché a tutti succede come a me e anche a Vovik e alla sua povera fidanzata, perché una persona brilla per un'altra soltanto una volta nella vita, ed è tutto».

SPETTABILI LETTRICI E LETTORI

Spettabili lettrici e lettori.

È passato un anno dall'inizio della nuova serie di «Lapis». Un rapido bilancio ci dice qualcosa di buono e qualcosa di pericoloso, che dovete sapere. Di buono c'è che questa rivista conferma il suo carattere di laboratorio della riflessione femminile, un laboratorio, per così dire, arredato da noi redattrici ma intensamente e variamente frequentato proprio da quel tipo di donne che cercavamo. Donne che, con o senza un passato femminista, inserite o no in gruppi di donne, camminano su una strada di ricerca attorno alle domande cruciali sulle radici profonde e sulle manifestazioni storiche della sessualità umana, che in questa chiave indagano le relazioni con se stesse, con le altre donne con l'uomo, con le vicende della vita, con gli oggetti intellettuali, fantastici, affettivi. Avrete notato quanta parte di queste pagine portano ogni volta firme nuove: sono le firme delle donne che prima ci leggono e poi scrivono, in uno scambio continuo. Questa è la ricchezza di «Lapis», la ricchezza che consente alla rivista di farsi e di uscire, e a noi redattrici di lavorarci volentieri. Vi sarete accorte che questo genere di riflessione, fra donne, oggi va ancora controcorrente, non è proprio quel che si vede di più nel panorama politico femminile. La sua forza finora non è certo stata nell'ascolto che le hanno rivolto partiti e istituzioni. Eppure sospettiamo che alcune donne almeno, che sono attive anche in partiti e istituzioni, potrebbero in un futuro molto prossimo aver bisogno di esplorare le strade che noi stiamo percorrendo. Per noi stesse, per loro e per altre ancora in quel futuro molto prossimo (domani?) vorremmo continuare a esserci. La vendita di «Lapis» dice che qualche migliaio di donne coltivano questo desiderio. Pochissime per poter realizzare una buona distribuzione in libreria e altrove di «Lapis». Molte per pensare e scrivere e comunicare bene.

Ecco: dobbiamo preoccuparci del fatto che le incrollabili leggi della distribuzione sul mercato possono dall'oggi al domani togliere questo spazio di vita dall'orizzonte. «Lapis» deve trasformarsi. Deve diventare una rivista fortemente appoggiata sugli abbonamenti. Gli abbonamenti, per dirla chiara, devono *raddoppiare*. Tutto qua. Senza di che, non ce la faremo.

Preghiamo perciò chi ci legge di dirci se tiene a «Lapis», in due semplici modi: abbonandosi se non è abbonata, chiedendo a un'altra persona di abbonarsi se è già abbonata, o regalando un abbonamento a qualcuno. In molte zone d'Italia, in tanti piccoli centri si arriva e si arriverà ancora per molto tempo, solo con l'abbonamento. Aspettiamo fiduciose il vostro verdetto concreto, e il vostro pensiero sul lavoro che «Lapis» ha fatto finora, sulla utilità di queste pagine.

Grazie: per il passato e per il futuro.

La Redazione

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 ri-pensamento 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 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.

'Le rubriche':

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 Kreyder, Laura Mariani, Rosella Prezzo, Paola Redaelli, Sara Sesti.

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

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 02/571817

Faenza Editrice s.p.a., via Pier De Crescenzi 44 - 48018 Faenza (RA), telefono 0546/663488

telex 550387 EDITFA I, telefax 0546/660440

Abbonamenti, e amministrazione: Faenza Editrice s.p.a.

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