

# 3

Numero 3  
Marzo 1989  
Lire 8.000

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

Spedizione in abb. post.  
Gruppo IV/70 - Trimestrale  
Registrazione in corso  
presso il Tribunale di Ravenna

# Lapis

*Percorsi della riflessione femminile*

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



## CREDITS EBOOK

Titolo: Lapis - numero 3

1a edizione elettronica: maggio 2013

Digitalizzazione e revisione: Emanuela Cameli

Pubblicazione: Federica Fabbiani

Informazioni sul "progetto ebook @ women.it":

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

# Lapis

*Percorsi della riflessione femminile*

**Numero 3**

**Marzo - 1989**

# Sommario

Credits Ebook.....	3
Il sapere, le origini.....	6
Nel bosco delle molecole.....	6
All'ombra della scienza.....	14
La battaglia contro l'acqua.....	17
Ex machina.....	22
Testi/Pretesti.....	33
Le condizioni della scrittura.....	33
Racconti in filigrana.....	39
Il sesso dei delfini.....	46
Acquario.....	50
Il sogno e le storie.....	56
Lilium.....	56
Lettera non spedita.....	64
A Eleonora H., Direttrice della scuola elementare.....	64
Racconti di nascita.....	67
Erosioni.....	67
Il pigolìo della macchina.....	73
Proscenio.....	77
Le mani della Storia.....	77
L'obesità dell'angelo.....	80
Teatro e storie di vita: incontri con attrici.....	83
L'arte di ri-velare.....	93
La colpa dell'agnello.....	100
Produzione di sé e altro.....	103
Tuffarsi nel lavoro.....	103
Spazi Percorsi Persone.....	110
Profilo di Eva Kühn.....	110
Avvenimenti.....	117
Papa Weininger.....	117
Biblioteca di Lapis.....	122
Hannah e Rahel: La diaspora dell'identità.....	122
Un ussaro di nome Speranza.....	127
Villa Amore.....	134
Nina Berberova: il corsivo della vita.....	138
Spettabile Redazione.....	142
Le “rubriche”.....	144
Colophon.....	147

# Nel bosco delle molecole

di Henriette Molinari

*Questo articolo di Henriette Molinari, e quelli che seguono nella rubrica "Il sapere, le origini", vogliono interrogare le scienze esatte e sperimentali, presupponendo che sia possibile, anche in questo campo, per le donne che vi operano, costruire una riflessione articolata, capace di assumere nel rapporto col proprio oggetto di studio e di interesse il corpo, la sessualità, la diversità uomo donna. Ci rendiamo conto tuttavia di quanto sia difficile riportare alla complessità un linguaggio e delle pratiche, che si sono sviluppati, più di altri, nella separazione dalle loro radici psicologiche e sociali, e dal corpo stesso della parola.*

**H**o 36 anni, sono Ricercatrice Confermata al Dipartimento di Chimica Organica e Industriale dell'Università di Milano. Appena laureata ho lavorato circa due anni a Oxford, sono tornata in Italia, ho lavorato per un po' di anni a Milano. Ho trascorso gli ultimi anni prima a Londra, poi ad Heidelberg. Mi occupo di Risonanza Magnetica Nucleare. All'Università di Milano non ci sono né le competenze né gli strumenti con cui poter lavorare e quindi faccio la pendolare in Italia e in giro per l'Europa alla caccia di "tempo macchina"... se ciò che faccio non mi piacesse follemente non ce la farei a sopportare la fatica dei viaggi, le molte ore di lavoro al giorno, i week-end invariabilmente passati dentro la macchina... Forse bisogna spiegare cos'è questa macchina. L'NMR è uno strumento che permette di studiare la struttura in soluzione delle molecole. Sostanzialmente consta di un magnete, di una sorgente modulabile di radiofrequenze e di un calcolatore: i campioni, cioè le molecole di cui si vuole studiare la struttura, vengono inseriti nel campo magnetico, dove tutti i nuclei si orientano in modo opportuno.

A questo punto ricevono tutta una serie di sollecitazioni (che non sono altro che radiofrequenze) da parte dello sperimentatore, la loro risposta a queste sollecitazioni è ricca di informazioni sull'intorno di ogni atomo e quindi sulla struttura globale... ma non è così

semplice ottenere le informazioni volute, la natura non è affatto un libro aperto. Bisogna decidere quali esperimenti è meglio fare, conoscerne la teoria in ogni dettaglio studiando la letteratura scientifica, cercare di modificarli a seconda dell'aspetto della molecola che si vuole studiare, fare prove su prove per mettere a punto le condizioni sperimentali, la configurazione della macchina per fare quell'esperimento, e poi le prove su un composto noto per essere sicuri che l'esperimento funzioni e dia i risultati attesi. Poi inizia il lavoro sulla propria molecola e di nuovo ci si trova davanti a mille problemi da risolvere e gli esperimenti vanno rifatti mille volte cambiando ogni volta un parametro. Occorre imparare a guardare i risultati, imparare a interpretarli: l'intero lavoro procede in modo lento, capillare. Alla fine quella molecola è diventata parte della propria vita, è più il tempo che si pensa a lei che ad altro. Spesso mi sento chiedere: ma perché studi proprio quella molecola, a che cosa serve? La risposta si può sempre dare, può essere una proteina o un farmaco di grande utilità, ma forse l'utilità globale e finale nella realtà la si perde un po' per strada... Certo ogni informazione che si ottiene sulla struttura, per esempio, delle molecole biologiche è importantissima, diciamo che è l'insieme di questi lavori capillari che costituisce il substrato della conoscenza in quel campo, io studio molecole di interesse biologico, di solito mi affeziono terribilmente ai miei progetti, non so bene a cosa serve quello che faccio, ma sono affascinata dall'idea di poter conoscere con la mia macchina così tante cose della mia proteina, mi piace questo avvicinamento lento, ogni volta che sullo schermo vedo quello che speravo di vedere è una soddisfazione grandissima, perché mi sento parte, artefice di questo dialogo con la molecola. Ma l'aspetto di piacere è anche legato al fatto che con l'NMR do concretezza ad un aspetto astratto, a un principio fisico o matematico che mi sfuggiva e con il quale ho lottato: la macchina riporta alla realtà del laboratorio qualcosa di molto astratto o molto teorico che forse non ho mai capito a fondo e questa è la mia rivincita fantastica su quel linguaggio formale, lontano da me, che con così tanta fatica ho avvicinato. E poi c'è naturalmente la bellezza di studiare le "molecole della vita", perché ovviamente esiste una fantasia di identificazione, quella proteina è parte di me, studio lei e studio me, anche se di nuovo qui siamo nel mondo dei sogni.

Poco tempo fa, a Londra, sfinita da un lavoro tremendo che sembrava non avere né capo né coda, ho fatto il sogno seguente: "Uno scienziato amante mi porta nel suo mondo di fiaba. È il mondo della scienza, una grande foresta dai colori sfumati, un bosco di betulle grigio-argento, ansante e vivo. Le piante crescono da una terra che respira, che vibra. Questa foresta è popolata di elfi e nanetti (1) indaffaratissimi, lavorano a una grande impresa, ci sono dovunque

impalcature che si ergono verso il cielo, impalcature sul nulla, ma io so anche che si lavora nel sottosuolo, come in una miniera. Metà della foresta è occupata dal cantiere, nell'altra metà c'è la casa dello scienziato. Io non sono tanto interessata a quello che si fa nel cantiere, peraltro sono molto orgogliosa di visitare quel luogo accompagnata proprio da lui, l'artefice di tutto il cantiere. In un angolo c'è un baracchino con una deliziosa Biancaneve, proprio come quella dei cartoni animati di Walt Disney, che si occupa del cibo. Per mangiare tutti devono rivolgersi a lei. Anche noi andiamo da lei per mangiare. Decido di andarmene da questa foresta, vado via senza rimpianti e senza mai voltarmi indietro... vado via da sola".

La terra, ansante e viva, su cui si costruisce il cantiere è sicuramente il corpo femminile, materno: è quel corpo su cui gli uomini edificano le loro creazioni simboliche, e apparentemente l'immaginario non riesce a riprodurre altro se non la solita divisione: essere l'uomo che scava, lavora, modifica e penetra quel corpo femminile o la donna che subisce... Ma questo è ciò che rifiuto nel sogno e da quel luogo me ne vado. Ciò su cui vorrei riuscire a riflettere è proprio il mio rapporto con la scienza, il mio rapporto con le altre donne nei laboratori scientifici, su quali fantasie diventa ora possibile per me creare e in che modo la mia identità sia legata alla relazione con gli oggetti. Comincio a percepire la differenza tra chi deve compiere un atto sadico per assicurarsi il potere su un corpo — giacché quel corpo non potrà mai conoscerlo — e chi è quel corpo. Non devo più sognare di essere sadica...

Io ho sempre desiderato avere il buco per gli orecchini. Quando ero più piccola mi veniva detto: ma perché allora non un anello al naso, simbolo di dipendenza — essere capaci solo di adeguarsi a una moda, come fanno le donne —, simbolo di quella femminilità frivola, superficiale, irrazionale, incapace di rigore, che stride al solo contatto con la parola scienza. E poiché in famiglia erano tutti scienziati, per il versante paterno, era chiaro che l'unica cosa giusta era dedicarsi alla scienza, a qualsiasi prezzo e a costo di qualsiasi rinuncia rispetto a sé. E questa sembrava la via più diretta per avere tutto l'amore possibile e per avere, ovviamente, un bel vantaggio rispetto a mia madre che scienziata non era. Così non mi sono fatta il buco per gli orecchini e mi sono iscritta a chimica. Chimica perché tutti in famiglia sono chimici, mio nonno era famoso e aveva scritto molti libri, a Milano c'è una scuola che porta il suo nome. In famiglia la Chimica era la prima tra le scienze. Le aspettative nei miei confronti, curiosamente, non erano solo quelle che si hanno per un figlio maschio ma qualcosa di più, l'aspettativa dichiarata era che proprio perché ero una donna dovevo essere capace di dimostrare al mondo che le donne poi non sono solo quelle che si innamorano e fanno figli e

famiglie, ma invece possono anche dedicarsi esclusivamente ad un lavoro e sono capaci di quel rigore e di quell'autodisciplina necessari per diventare 'un buon scienziato'. Così, diversamente da Annalisa (2), sono entrata nel mondo della scienza in modo trionfale, per conquistare con intelligenza e bellezza... si sa che le fantasie non hanno pudore né relazione alcuna con la realtà. L'idea di base era quella che come avevo ottenuto amore e stima dal mio papà laureandomi velocemente con 110 e lode, così avrei conquistato con il mio lavoro rispetto e stima dai colleghi producendo finalmente un'immagine femminile valorizzata. Poi c'erano le altre donne, quelle femminili e frivole con cui eternamente mi confrontavo; invidiavo la loro libertà di essere quello che volevano, anche se volevano essere poco. Perché io rigorosa non lo ero per nulla e dovevo continuamente costringermi a essere quello che si doveva essere per diventare una buona scienziata. Ero impegnata in questa lotta per costringere mente e pensieri a modi che non erano loro propri e questo mi è sempre costato sofferenze grandissime. Ma il conflitto ben presto è diventato intollerabile, da una parte il desiderio di essere infaticabile, produrre, lavorare, studiare, senza mai cedere, dall'altra la frustrazione di fare fatica a capire, a imparare e a non mostrare mai ad alcuno i segni di questa stanchezza. Io non volevo essere l'ombra di nessuno, volevo fare vedere io chi ero. Ma per una donna che non accetta le regole del mondo maschile, nei laboratori proprio non c'è posto. Non solo bisogna riconoscere un'autorità maschile, cosa che per altro io ero prontissima a fare, ma bisogna fare qualcosa di più, riconoscere un diritto maschile sul corpo della donna, diritto di fare apprezzamenti, diritto di guardare, di valorizzare, di decidere e giudicare, insomma diritto di tutto. E io, in qualche bizzarro e inconsapevole modo, non ero disposta ad accettarlo e vivevo come una violenza assai disturbante lo sguardo e l'autorità del 'capo' e dei colleghi. Nel mio laboratorio l'unico discorso circolante era quello sul corpo femminile, una ridda continua di apprezzamenti su amiche, studentesse, passanti. Non si parlava d'altro. Come è poi possibile credere che quelle stesse persone si rivolgano alla collega con sincero apprezzamento per le sue doti intellettuali?

Se si è stimate scientificamente da un collega, allora non si è più una donna. Nello stesso modo in cui gli uomini distinguono mogli e fidanzate, valorizzate dal loro benefico sguardo e dal loro amoroso apprezzamento, così i colleghi scienziati riconoscono solo allieve e protette. Ma una donna che fa un gruppo da sola, o peggio ancora più donne che fanno un gruppo autonomo, all'interno di questi luoghi tradizionalmente maschili, non hanno vita facile... ci si chiede dove mai andranno a finire. Un giovane ricercatore che lavori per conto proprio è considerato brillante e dall'avvenire promettente, lo si guarda con occhio benevolo e già lo si immagina tra



pochi anni vincitore del prossimo concorso, futuro direttore di un grosso gruppo di ricerca. Una donna che si mette a lavorare per conto proprio è per l'appunto e prima di tutto una donna sola, non il giovane brillante di cui sopra, è considerata con sospetto. Il mio ex-capo sinceramente preoccupato mi diceva: "poverina da sola, in giro per il mondo...", ci si chiede dove mai potrà arrivare una donna da sola. E questa diffusa ostilità, insieme con l'ambiguità con cui la maggior parte degli altri scienziati si relazionano a una collega, per me è stata la causa di rabbia, sofferenza e delusione. Ricordo come una mia amica, che lavora all'Università di Grenoble, mi raccontò della sua frustrazione il giorno in cui fece la sua prima "plenary lecture" a una conferenza internazionale e dopo un tizio importante, da cui si aspettava un commento, le disse: "Avevi un magnifico vestito...".

Mi sono accorta che, essendo una donna, il mondo che volevo conquistare mai l'avrei conquistato tanto facilmente, e quanto più crescevano le difficoltà tanto più cresceva la depressione che mi rendeva ai miei e ai "loro" occhi debole e femminile. In tutto questo periodo ero così coinvolta da questo tipo di problemi che poi, sul piano del lavoro reale, riuscivo a produrre molto poco. Mi sembrava soltanto di dover dominare qualcosa a me molto estraneo e immaginavo che questa estraneità fosse legata alla natura stessa delle "discipline scientifiche", contrapposte alle "discipline umaniste". Non riuscivo a cogliere che la conflittualità era piuttosto nell'aver introiettato un modello e un linguaggio che da sempre ha rimosso il femminile e nell'essere incapace di pensare e credere, anche per un solo istante, che modi diversi di essere e di fare scienza potessero mai avere quel 'valore' che mi avevano insegnato. Poi c'è stato il femminismo e c'è stata un'analisi personale: ho iniziato a guardare incuriosita le altre donne per vedere come stavano e mi sono accorta che dovunque guardassi le donne nei laboratori scientifici stavano proprio male, quasi che fare scienza fosse destinato solo agli uomini e loro simili. Ma riconoscere un disagio non è certo sufficiente a spiegarne le cause, a capire dove si annidano le differenze capaci di rendere percorsi simili così diversi... e questa ricerca, insieme con quella sulle mie molecole, è uno dei progetti che mi sta più a cuore.

Ho iniziato a intravedere qualcosa, lavorando con le altre donne e insegnando le mie cose scientifiche a un gruppo di casalinghe nel corso di Affori (3). Lì non bastava spiegare la struttura dell'atomo, gli sguardi delle corsiste e delle altre insegnanti vedevano ben oltre... Ho dovuto cominciare a interrogarmi sul mio rapporto con gli oggetti scientifici, su ciò che mi erano costate alcune scelte in termini di rimozione di una femminilità buona o cattiva, e comunque prorompente, che ora mi veniva da loro continuamente rimandata insieme alle più

svariate rielaborazioni della struttura atomica. Ho dovuto fare i conti con queste "svariate rielaborazioni", con queste donne ribelli che entravano come vandali nella struttura interna che mi ero faticosamente organizzata, e che però, curiosamente, davano vita e spazio a un'altra parte di me, proprio quella che mi sembrava di dover far fuori per riuscire a essere scienziata. Vedevo una grande ricchezza nella rielaborazione della chimica e della fisica che mi veniva presentata dalle corsiste, e questi loro pensieri ai miei occhi avevano lo stesso valore della più rigorosa legge scientifica. Per la prima volta mi trovavo a riflettere sulle mie acritiche attribuzioni di valore. Alcune volte, discutendo delle leggi del molo, piuttosto che dei principi fondamentali della termodinamica, ho suscitato reazioni 'isteriche' di rifiuto. Quanto più tenacemente e oppressivamente difendevo la mia leggina, tanto più c'era rumore, ognuna parlava ad alta voce, c'era chi improvvisamente voleva il caffè o il tè o la cioccolata, chi mi diceva che certo questo le ricordava il volo del colibrì, chi guardava fuori dalla finestra con aria tra il sognante e l'annoiato. E in quei casi mi sentivo come una che deve scappare con il suo 'ossetto' in bocca, braccata dalle altre. E magari sono anche un po' scappata, però per fermarmi a pensare da sola, per capire tutto quello che era successo. Avevo sempre temuto di distrarmi, come se un attimo di distrazione a contemplare altro avesse potuto farmi improvvisamente dimenticare tutto quello che avevo imparato con tanta fatica. Pensavo che solo una continua e totale concentrazione sui miei oggetti di lavoro (gli 'ossetti', appunto) mi avrebbe garantito di non perderli. E questo tenerli stretti mi obbligava a vederli sempre distorti, troppo vicini, se mollavo la presa chissà cosa sarebbe successo. Poi ho provato a lasciare andare per un secondo i miei oggetti scientifici e fantastici per guardarli meglio e mi è sembrato possibile integrare parti diverse, da sempre divise: quella parte che si identificava con l'archetipo maschile di una scienza rigida ed oggettiva e quella parte che si è sempre ribellata a questo modo oppressivo di fare e tramandare la scienza.

Così sono riuscita a riconoscere il mio piacere per le cose che faccio, ho finalmente scelto io un campo di ricerca che mi affascinava, abbandonando le vecchie ricerche scelte da altri per me. Ho cominciato ad occuparmi di Risonanza Magnetica Nucleare, è iniziata una vera storia d'amore con il mio NMR. Le corsiste e le mie amiche, con cui avevo lavorato fino a quel momento, hanno smesso di essere le donne 'non scienziate' e un po' svalorizzate, sono diventate in qualche modo ispiratrici di un'avventura scientifica, ispiratrici di scoperte personali. Una delle prime scoperte è che si può provare a lavorare con un'altra donna e che le difficoltà che emergono sono illuminanti per quanto riguarda il rapporto delle donne con i loro oggetti e tra di loro. Lavorare con un'altra donna significa non essere continuamente ricreate

dallo sguardo maschile. Non per questo lo sguardo femminile da vita. Ci si da vita reciproca, così come due voci sono più forti di una, e dieci di due. ma tutto funziona finché non si dice "io". A quel punto ci si accorge che mentre gli uomini, quando lavorano, hanno con sé gli altri uomini (più le donne), le donne non hanno le altre donne. Quando l'oggetto è lo stesso, le altre donne non sono quasi mai madri buone e generose: occorre il coraggio di verbalizzare e sopportare le proprie e le altrui fantasie per rendere l'orizzonte più chiaro. Esistono l'invidia, lo sguardo maschile che fatalmente sceglie tra due, le fantasie di povertà. Occorre tanto tempo per imparare ad apprezzare veramente il lavoro dell'altra e per dirglielo e per smettere di invidiarla. Occorre del tempo per non cercare solo di sopraffarla. O forse per me, con la mia storia, questi erano problemi macroscopici. Ho iniziato a lavorare con un'altra donna, all'inizio è stato meraviglioso, finalmente quella conquista tanto sognata era diventata realtà, sentivo che non mi importava più nulla dei miei colleghi e dei loro giudizi, perché tanto io lavoravo con un'altra donna. Non temevo più di dire "non capisco" e quindi capivo molto di più. La ricerca e ogni più piccola 'scoperta' erano qualcosa da offrire all'altra, cioè a sé. Con molta allegria. Era come volare invece che camminare. Andare ai congressi e sentirsi due donne, chissà quale forza fantastica scaturiva da questa relazione. Ma tra di noi veniva tacitamente esercitato un controllo ferreo, che nessuna mai apparisse più dell'altra, che fossimo sempre ugualmente presenti quando si discuteva di un nostro lavoro, che ognuna di noi rappresentasse sempre in ogni momento anche l'altra. E in quest'operazione io comunque scoprivo una libertà che non avevo mai conosciuto prima, un'allegria e un piacere nuovi. Potevo finalmente godermi indisturbata il piacere del mio lavoro, riconoscerlo, esibirlo, cercare di capirne più a fondo le motivazioni. Finalmente cominciavo a pormi il problema della mia creatività in campo scientifico. Poi ognuna di noi ha cominciato a dire "io", una volta che ci eravamo date reciprocamente vita all'interno del mondo scientifico, bisognava individuarsi. Una fatica terribile. Tutto il lavoro fatto con le altre donne, le riflessioni su di sé, l'analisi... ma tutto questo era in comune con le 'altre' mie amiche, non con quella con cui dividevo l'NMR. E così per un po' ho ripreso a lavorare da sola, qua e là in giro per il mondo, ma forte di quella presenza che c'è stata fino a ieri, ricca di un'altra esperienza. Ho iniziato a riconoscere e superare le difficoltà della relazione con un'altra donna. È cambiata la mia fantasia sugli oggetti del mio lavoro, non penso più di doverli manipolare e possedere, non temo più di perderli non appena mi distraigo un secondo, posso intrattenere un dialogo, un rapporto quasi paritario con le mie molecole e con l'NMR. Sento una mia identità, molto legata alla relazione con i miei oggetti: io e l'NMR ci diamo forza reciprocamente. Nei momenti di maggiore

difficoltà sul piano personale io so che lì, con la mia macchina e le mie molecole, si ritrova la pace, lì esiste una grande forza vitale. Spesso ho sentito dire da scienziati importanti che creatività per loro è superare continuamente i limiti della scienza e della realtà. Per me la creatività è legata alla possibilità di costruire questo dialogo con i propri oggetti, è legata all'identità di cui ho parlato. Adesso lavoro anche da sola: la solitudine reale è dura e fa paura, ma sempre più spesso ho la sensazione che sia l'unica condizione psichica possibile per produrre...

Questa mia esperienza di lavoro e in parte anche questa solitudine valorizzano e rendono possibile il rapporto con altre donne. Ora collaboro molto con Annalisa, io qui, lei ad Heidelberg, ci si incontra tutte le volte che si può per discutere lavori, per farne, per scriverne. Riesco a vedere che ci diamo reciprocamente molte cose, dando spazio e uguale dignità alle parole scientifiche e alle fantasie.

#### **Note**

(1) Nella tradizione tedesca i nanetti sono i Niccoli e i Coboldi e sono ritenuti responsabili dell'esaurimento delle vene nelle miniere di argento. Durante la notte infatti sostituivano il prezioso argento con vile metallo, Nichel e Cobalto.

(2) Mi riferisco all'articolo che segue di Annalisa Pastore.

(3) Questo corso ad un gruppo di casalinghe di Affori (un quartiere periferico di Milano) è stato fatto da una decina di insegnanti negli anni 1980-83. usufruendo di un contributo CEE. Vedi *Verifica di Identità* (a cura di P. Melchiori), Utopia, Roma 1987, pp. 29-100.

# All'ombra della scienza

di Annalisa Pastore

*Annalisa Pastore ha 32 anni, attualmente ha un posto permanente all'European Molecular Biology Laboratory di Heidelberg. Si occupa di Risonanza Magnetica Nucleare e di previsione di struttura di proteine. Si è laureata a Napoli e da lì ha iniziato il suo "vagabondaggio" nei migliori, e quindi nei più duri, laboratori scientifici in giro per il mondo. Prima è stata in America, poi a Londra qualche anno, forse qualche mese a Napoli, un anno all'ETH di Zurigo nel laboratorio del "padre" dell'NMR dove mai una donna era entrata, tre anni a Oxford e poi da un anno è ad Heidelberg.*

Qualche tempo fa ho conosciuto Christina, una giovane donna americana. Chimica come me, la somiglianza tra di noi sembrava fermarsi a questo: al contrario di me, era molto sicura di sé, professionale, sempre perfetta, per un po' ha rappresentato molto di ciò che anch'io avrei voluto essere. Laureata da più di tre anni, lavorava nello stesso gruppo in cui aveva scelto e fatto la tesi di PhD prima e da cui, poi, anche quando il suo capo aveva lasciato l'America per l'Europa, non si era più staccata. Il suo ruolo nel gruppo era di primaria importanza: stimata e rispettatissima, ogni giorno andava a pranzo col suo capo, assieme discutevano sul da farsi, del futuro del gruppo e niente veniva portato a termine senza l'approvazione della giovane donna. Ciò che mi meravigliava, tuttavia, era che non cercasse un lavoro più stabile del suo contratto a tenni ne, soprattutto perché, nel sistema americano molto più che in quello italiano, si è spinti alla scalata sociale. Per chiunque faccia scienza è immancabile cercare di ottenere il titolo di professore (antenor) e di organizzare un gruppo proprio. Chi non riesce è considerato un fallito con una severità che, a me sembra, ci è per il momento ancora sconosciuta in Italia. Un giorno, mentre inseguivo le mie angosce di precarietà, ho chiesto a Christina come mai non si fosse già staccata dal suo gruppo e non stesse cercando di organizzarne uno proprio. Mi ha risposto: "Hai ragione, dovrei cominciare a pensare alla mia indipendenza, ma non riesco a convincermene. La responsabilità di un gruppo mi spaventa e mi annoia. In ogni caso, almeno

in questo periodo, ho così poco tempo...". Lei così sicura di sé e così diversa... Nelle sue parole mi sono d'un tratto rivista allo specchio, ho ripensato al periodo in cui, dopo la laurea, anch'io ho svolto la funzione di assistente anziana presso il professore con cui avevo fatto la mia tesi. Una ottima persona a cui ero legata da un debito di gratitudine per avermi dato la sua fiducia e rassicurata con le sue lodi. Anch'io facevo lunghe chiacchierate con lui per parlare del futuro del gruppo, per cogliere i suoi desideri e cercare poi di realizzarli al più presto. Lavoravo per piacere a lui e non su quello che avrebbe fatto piacere a me, non certo per la 'Scienza' in ogni caso. Anch'io mi ripetevo che non avevo tempo per pensare ai miei interessi perché le mie giornate passavano nella ricerca della sua 'felicità'. Per quanto si possa voler nobilitare il mio molo, esso era poco più che quello di segretaria particolare, di mamma che allo stesso tempo è anche un po' figlia. In nessun modo potrei accusare quel professore di avermi voluto usare: la cosa più amara è forse che ho rivestito questo ruolo senza che esso mi fosse imposto, come fosse la cosa più naturale del mondo. Per tagliare quel cordone ombelicale me ne sono dovuta andare via, lontano, ho dovuto ritrovare più volte, sotto vesti diverse, lo stesso ruolo. Ancora oggi, dopo otto anni, il mio scopo primario nel lavoro è di cercare una strada indipendente e di capire cosa c'è nella Scienza — se mai qualcosa c'è — che interessa a me. Mi sono chiesta più volte da dove mi derivi questo desiderio di essere ombra, segretaria, mamma, compagna, qualunque cosa insomma di uno 'scienziato' piuttosto che 'scienziata' io stessa. Quando avevo poco più di dieci anni, mia madre mi regalò un libricino, uno di quei vecchi Record Mondadori da 350 lire: *La vita della Sig.ra Curie* scritto dalla figlia di questa, Eve.

Sono convinta che non fosse intenzione di mia madre impormi un modello, che non ci fosse alcun suggerimento. Eppure non credo di meravigliarvi se vi dico che quel libro mi colpì profondamente. Non tanto l'opera della scienziata, descritta vagamente e di cui comunque capivo poco o nulla, quanto il rapporto della Curie col marito Pierre, scienziato famoso anch'egli, che le fu professore e collega dapprima, collaboratore e compagno poi, fino alla romantica morte prematura di questi. Per me, da quel momento in poi, il Principe Azzurro è diventato, di volta in volta, fisico, medico, archeologo, chimico, a seconda delle mie aspirazioni del momento... Di recente ho scoperto un altro libro: *Il complesso di Cenerentola*, un libro caro al femminismo anglosassone. In esso si analizza il desiderio delle donne di vivere e di retrocedere appena possibile in un mondo chiuso, casalingo e quasi infantile, privo di responsabilità, all'ombra di una figura maschile. Un desiderio tipico della Cenerentola è quello di lavorare come segretaria, un lavoro in cui, tutte le decisioni spettano al datore di lavoro, tradizionalmente un uomo. Ecco, io mi sento un miscuglio di questi due desideri: da un lato

l'aspirazione a un'assoluta parità, alla collaborazione in un lavoro comune, a una vita integralmente divisa con l'altro, a una fusione dell'amore — sia questo amore filiale, d'amante o d'amica — con il lavoro e viceversa. Dall'altro, l'incapacità di reggere psicologicamente questa parità. È come se fossi agorafobia e dovessi attraversare una piazza: o mi muoverei lungo i muri o l'attraverserei aggrappandomi ad un altro lasciando che fosse questi ad aiutarmi e a guidarmi. È questa la ragione, credo, dei crampi allo stomaco quando mi viene in mente qualcosa di originale nel mio lavoro. quando potrei "uscire allo scoperto" con qualcosa di mio ed essere sola in esso. In questi casi invento sempre diecimila scuse per rimandarne l'attuazione, cercando l'approvazione e la protezione di qualcun altro. È come salire una scala buia, cercare un compagno e rimanere volutamente un po' indietro di qualche gradino, per non dover affrontare l'oscurità da sola. A questo punto mi chiedo se ciò valga solo per me. Per quanto mi provi, sono fisiologicamente incapace di fare generalizzazioni e di decidere che questo è ciò che capita a tutte le donne o a tutte le donne scienziate. Nella mia amica americana, che mi era parsa così diversa, mi rispecchio tal quale, e delle altre, una declina la responsabilità di un gruppo, l'altra è innamorata del proprio capo e perciò non riesce ad andarsene via. l'altra sogna un capo-padre che le si sieda accanto, la prenda per mano e le tramandi il 'Sapere', altre — molte — pensano che riuscirebbero assai meglio come segretarie, un'altra si rinchiude in una sua minuscola nicchia per evitare la competizione ed il confronto, una non vede l'ora di liberarsi del suo rapporto madre-figlia col capo, un'altra... Ognuna sembra provare un disagio profondo, che ha cause apparentemente diverse, che potete chiamare come volete: insicurezza carattere, debolezza... Forse la stessa cosa avviene agli uomini che fanno scienza, forse sono io che guardo i fatti da un'ottica sbagliata, probabilmente ci sono molte altre donne che non hanno problema alcuno visto che le mie amiche non sono un campione significativo. Forse.

# La battaglia contro l'acqua

di Anna Garbesi

*Anna Garbesi ha 48 anni, si è laureata in Chimica nel '67 all'Università di Pisa, dove ha lavorato come assistente incaricata per un anno. Successivamente è stata ricercatrice presso l'Università di Ginevra e presso l'Università di Kingston (Canada). Tornata in Italia, è oggi ricercatrice del CNR presso l'Istituto dei Composti del carbonio contenenti etero-atomi di Bologna.*

Bologna, 6 novembre 1988

Cara Lea, che cosa mi piace del mio lavoro di ricercatrice chimica? Principalmente due aspetti: a) partire da uno o più indizi e attraverso manipolazioni e misure di vario tipo arrivare a capire la struttura di una molecola, il modo in cui si è formata o come interagisce con l'ambiente in cui si trova: b) leggere le pubblicazioni non solo nel mio settore, ma anche in altri di cui non mi occupo direttamente.

## **Gli indizi**

Capita nel nostro lavoro che mescolando, secondo procedimenti già noti, alcune sostanze per ottenerne altre, il risultato sia diverso da quello atteso. Spesso questo dipende da scadente esecuzione delle procedure descritte o dall'ignoranza dei trucchi del mestiere, di cui non si parla quasi mai nelle 'ricette'. Quando, quattro anni fa, ho cominciato a lavorare nel settore di cui mi occupo ora, i fallimenti sono stati numerosi, quasi sempre perché era entrata acqua nell'ambiente di reazione. Bastavano cinque minuti per capirlo — purtroppo a cose fatte. La battaglia contro l'acqua è continuata per parecchi mesi, poi progressivamente abbiamo capito o carpito i 'trucchi' giusti e siamo riusciti a ottenere, quasi sempre, i prodotti voluti. Più raramente succede che le sostanze si combinino in modo diverso da quello previsto, cosicché alla fine ci si trova di fronte a molecole sconosciute — almeno a noi in quel momento — oppure di facile identificazione, ma la cui formazione non ci appare ovvia. Quali sono i casi in cui mi diverto? Prima di tutto a fare ipotesi su cosa può essere successo (quali legami tra gli atomi si



sono rotti e quali nuovi si sono formati? come? perché?) e poi a scegliere e applicare le tecniche più adatte per stabilire la struttura delle sostanze inattese e, se possibile, il modo in cui si sono formate. Ho parlato di ricostruzione da indizi, perché in genere si arriva in fondo combinando a poco a poco le informazioni che si vanno raccogliendo e che alla fine formano un disegno compiuto. Un po' come fare un puzzle. Quello che ho descritto è un procedimento classico delle scienze sperimentali, solo che a me piace applicarlo anche quando so già in partenza che, se riesco, scoprirò l'acqua calda: un prodotto già noto o un processo già descritto. Insomma, che alla fine non ne ricaverò non dico la gloria, ma nemmeno una modesta pubblicazione. Eppure ho passato non poche notti, sabati e domeniche a fare questi giochetti a nascondino con certe reazioni andate per conto loro e mi sono sempre divertita moltissimo. Più in generale, anche nelle ricerche sistematiche e di lunga durata, l'aspetto che mi piace è quello del passaggio dal modello astratto (noi la chiamiamo *paper chemistry*) alla raccolta di dati sperimentali in laboratorio per poi modificare il modello, tornare in laboratorio, ecc. Insomma combinare l'attività intellettuale (e il sapere di libri e articoli) con l'attività manuale (il saper fare pratico, artigianale, saper osservare e muovere bene le mani e le manopole). Del mio lavoro apprezzo il piacere di fantasticare, ma insieme la necessità di far incontrare l'immaginato con i risultati ottenuti in laboratorio, pur sapendo bene che i dati sperimentali non sono la realtà ma le sue risposte al nostro modo di interrogarla e osservarla. Questo mestiere mi ha abituata a non ragionare solo per astrazioni e penso che soprattutto questa abitudine, più che una diversa qualità morale, mi abbia tenuta lontana dalla tentazione dell'idealismo terrorista.

### **Le pubblicazioni degli altri**

Come dicevo all'inizio, a proposito della battaglia dell'acqua, non sono sempre rose e fiori. Direi anzi che gran parte del tempo si passa a fare cose noiose, ripetitive, spesso sgradevoli. La maggior parte delle reazioni che non riescono bene richiedono ore o giorni di purificazioni e analisi banali, piuttosto che intense notti di caccia agli indizi. Per non dire del lavoro di mesi che si perde completamente nell'ultimo passaggio, perché si rompe una fiala. Credo che sia anche per questo che a volte mi auguro che altri trovino la risposta a qualcuno dei problemi che sto studiando. Sono sempre stata curiosa e, anche quando lavoravo poco — perché testa e energie andavano nella militanza politica — leggevo molto. Data la crescente specializzazione e segmentazione di tutte le discipline (a occhio direi che ci sono almeno 15 o 20 tipi di chimica oggi) di molti articoli leggo le parti più abordabili e 'divulgative' (introduzione, conclusioni) e

mi diverte cercar di capire se e cosa dicono di nuovo rispetto, ad esempio, a quello che ho studiato all'università. Nel mio campo leggo ovviamente tutte le parti e, quando sono in forma, cerco di anticipare le domande, e a volte le risposte, interpretando i loro dati. Insomma cerco di immaginare come va a finire. Però anche in chimica, come credo in molti altri campi, si è ormai sommersi dalla carta. Siamo anche sommersi dalla conoscenza? Presuntuosamente mi permetto di dubitarne e sicuramente non c'è proporzione. Chiarisco subito che non credo di fare cose migliori degli altri, ho solo contribuito pochissimo — per ragioni congenite e storiche — al diluvio cartaceo.

Finisco rispondendo a una domanda che forse tu non mi avresti fatto, ma che altre, della nostra generazione soprattutto, mi hanno già fatto. Perché ho scelto una facoltà scientifica e poi la ricerca. A scuola mi piacevano filosofia, storia, scienze naturali, letteratura. Ho scelto chimica perché non volevo fare l'insegnante, o comunque studi e mestieri "da donne". Sapevo già di non essere tagliata per le libere professioni. Sicuramente ha contato il grande affetto che mi legava e mi lega alla mia insegnante di scienze. Nei primi anni ho pensato spesso di cambiare facoltà: troppa matematica, fisica, i laboratori per studenti mi annoiavano. I miei amici erano quasi tutti a Lettere, i pochi 'scienziati' sicuramente atipici. Poi ho cominciato a lavorare in laboratorio 'in proprio' e la chimica mi è piaciuta di più. Comunque all'inizio del '64 sono cominciate le occupazioni e ho avuto cose più appassionanti a cui pensare. Quando mi sono laureata mi hanno proposto di restare all'università. Ho accettato perché era la cosa più semplice da fare per avere uno stipendio, senza orari rigidi da rispettare e, perché negarlo, la ricerca era un'attività di un certo prestigio e che non mi dispiaceva affatto. Inoltre si poteva girare il mondo, e questo mi attraeva. Per quello che ricordo, non mi aspettavo di fare grandi scoperte e comunque le mie ambizioni e passioni erano altrove. Con alterne vicende è stato così fino alla fine del '76. Da allora ho certamente investito nel lavoro molto tempo ed energie e ho cominciato a riflettere sulla ricerca e la scienza in generale. Tuttavia direi — almeno in questo momento della vita — che pur lavorando spesso con grande intensità, ho la sensazione che più che nella mia ricerca piaceri, desideri e sofferenze restino soprattutto altrove. Ma questa è un'altra storia.

Bologna 29 dicembre 1988

Cara Lea, ho riletto la presentazione della rubrica *Il sapere, le origini* e credo di aver capito meglio la tua insoddisfazione per quanto ho scritto. Già che c'ero ho riletto anche le cornici

teoriche delle altre rubriche e direi che il mio 'racconto' appartiene piuttosto — se proprio deve appartenere a qualcosa — al genere che tu chiameresti "fuori collana". Lasciando per ora da parte il sapere, cercherò di chiarire le origini.

"Donne non si nasce, lo si diventa". Sintetizzando al massimo direi che, da quando mi ricordo, ho impiegato tutte le mie forze per non diventarlo. Questa 'decisione' non fu ovviamente il frutto di una scelta riflessiva, ma la spontanea — direi quasi fisiologica — reazione al destino femminile come lo percepii attraverso la vita della ragazza madre di cui sono figlia. Durante l'infanzia e l'adolescenza pensavo — e forse per certi aspetti lo penso ancora — che alle femmine, per il solo fatto che sono tali, fossero negate o rese molto difficili certe libertà e possibilità che erano invece considerate naturali per i maschi. Libertà e possibilità alle quali non capivo perché, come persona, dovevo rinunciare a priori. Solo un paio di esempi. Tra gli otto e i dodici anni frequentavo abbastanza assiduamente la chiesa. Avevo imparato benissimo tutte le risposte in latino e le mosse dei chierichetti e volevo diventarlo anch'io. Mi fu risposto ovviamente che le bambine non potevano, come non potevano diventare prete. Questa ingiustizia mi allontanò allora dalla religione cattolica; non ho più cambiato idea sulla religione, anche se a questo motivo 'primario' se ne sono aggiunti via via altri meno personali e più meditati. Come credo sia capitato alla maggioranza delle donne della mia generazione, anche a me, bambina, veniva detto che dovevo aiutare nei lavori di casa perché ero una femmina. Bastò questa motivazione per farmi resistere in tutti modi. In realtà fu una vittoria piuttosto facile perché ero brava a scuola, leggevo molto e alla prima intellettuale di famiglia si poteva perdonare qualche anomalia. Essere un'intellettuale' è stato per parecchio tempo il modo con cui ho creduto di sottrarmi al ruolo e al destino femminile. All'università. ritrovarmi in un corso di laurea a grande prevalenza maschile, non solo non costituiva motivo di disagio, al contrario era proprio dove avevo voluto essere. Ma dove sono stata meglio è stato nelle lotte studentesche, che a Pisa sono iniziate nell'autunno '63. Per molti anni, prima nel movimento studentesco, poi nel Potere Operaio toscano, e quindi in Lotta Continua, fare politica è stato il centro delle mie passioni e dei miei pensieri. Essere militante con 'uso' di parola e di azione in un movimento che voleva "cambiare lo stato di cose presenti", mi dava l'illusione (che fosse tale ho cominciato a capirlo piuttosto drammaticamente verso la fine del '75) che essere donna non fosse più un grosso problema per me. In quegli anni, al privato più intimo ho cercato di pensarci meno che potevo. Non è questa l'occasione per discutere di quell'esperienza — anche se ne avessi voglia. Ma vale la pena dire che sono stati anni in cui vivevo con grande intensità e voglia di futuro. Uno stato d'animo che ho ritrovato solo parecchi anni dopo in un grande

amore tardivo, cui è seguita una gelata che, per molti versi, dura tuttora. Credo che adesso si capisca meglio cosa intendo quando scrivo che piaceri, desideri e sofferenze, più che dalla ricerca scientifica, dipendono per me da altri aspetti della vita. Non fraintendetemi: penso di fare il mio lavoro piuttosto bene, non peggio della maggioranza degli altri praticanti. Non voglio svalorizzarlo né svalorizzarmi per civetteria o partito preso, ma nemmeno raccontarmi che per me vale moltissimo, solo perché ci metto parecchio impegno. Per come sono fatta, devo riempire la mia "mestissima libertà" con qualcosa che riesca ad appassionarmi. Da un paio d'anni sono impegnata con parecchie altre donne in una riflessione sulla scienza e sulle 'scienze'. È proprio partendo da una discussione fatta in questo gruppo che ho pensato di raccontare, per prima cosa, quello che mi piace nel lavoro che faccio. Può darsi che siano cose risapute e soprattutto mancanti di specificità; una riflessione *originale* sul sapere chimico e le sue connotazioni di 'genere' non sono comunque in grado di farla, almeno per ora e da sola.

# Ex machina

Intervista a Paola Manacorda

di Sara Sesti

*Nelle discipline scientifiche di tipo biologico-naturale, le donne sono riuscite ad esprimere il loro punto di vista sulle pratiche e sulla struttura con cui si guarda al reale. Nelle scienze hard, la matematica, la fisica e la chimica, invece, il nucleo teorico è rimasto intoccabile. Tutto quello che sembra possibile è la critica alle applicazioni. Per capire l'attuale livello di elaborazione nel campo dell'informatica ho incontrato Paola Manacorda, analista e progettista di sistemi informativi, che da 25 anni si occupa di economia politica delle tecnologie di informazione e che è attualmente delegata alla condizione femminile del comune di Milano.*

*D. Quando è avvenuto il tuo incontro con le donne?*

R. Tardi. Però, forse non è un caso strano. Mi ha colpito, infatti, una frase di Rossanda sul primo numero di Lapis: "Tutte siamo diventate femministe da grandi...". Credo proprio che valga anche per noi che siamo a mezza generazione da lei. La cosa importante è, comunque, che questo incontro sia avvenuto sulla base di interessi concreti. In fondo, io mi sono sempre sentita abbastanza lontana dal movimento delle donne finché qualcuno nel 1981 mi ha invitato ad una riunione sul tema "Donne, Nuove Tecnologie, Scienze e Informatica". La cosa ha immediatamente scatenato in me un interesse molto acceso, il che vuol dire che una contraddizione era in qualche modo sepolta dentro di me e che lì ho trovato il modo di farla emergere.

*D. Come è nato il tuo interesse per l'informatica?*

R. Devo dirti, innanzitutto, che mi è sempre stato estraneo quello che comunemente viene definito istinto anti-tecnologico, che esiste in molte donne. In me non l'ho mai sentito. Io sono sempre stata estremamente affascinata dalla tecnologia proprio nei suoi aspetti più duri, cioè dalla macchina, così come dalla Matematica. Alla base di questo, ci può essere anche un

percorso, una storia personale. Come per molte donne emancipate, alle spalle c'è un padre che stimola e che stima. Mio padre, che aveva questo interesse per la tecnologia, è stato molto importante nella mia formazione. Tuttora, quando visito una fabbrica, sono incantata proprio dalle macchine. Allo stesso modo, sono stata, almeno nel passato, molto affascinata dalla Matematica. Quello che mi piaceva era l'aspetto di grande rigore e perfezione formale che non esclude la sua problematicità, cioè il fatto che è comunque una struttura di pensiero aperta con dei buchi da coprire e permeabile agli interrogativi. Rispetto al calcolatore in senso stretto, provo invece anch'io un po' quella diffidenza e quella noia che molte donne dicono di provare. Perché, paradossalmente, a me piace la macchina che realizza qualcosa, quindi la macchina meccanica. Avrei dovuto fare l'ingegnere invece che la matematica. Mi piace proprio il processo del costruire; per esempio il sistema di costruzione delle automobili in cui dal niente nasce un oggetto. Nel calcolatore e in tutti i suoi annessi questo processo è così smaterializzato e così visibile che io non riesco a capirne bene l'interesse: qui la Matematica ha perso il suo rigore e la sua creatività costitutivi e non vi trovo neppure una creatività di tipo materiale come nel sistema di produzione in senso stretto: ci vedo solamente, da un punto di vista psicologico ed emotivo, questo grande sistema di classificazione, di recupero delle informazioni e di memorizzazione, tutte cose di cui non vedo il fascino.

*D. Qual è allora lo spunto su cui si basa oggi il tuo interesse per l'informatica?*

R. Il mio interesse oggi, e credo anche il terreno su cui si pone la sfida per le donne, è il Progetto Informativo. Credo infatti che ormai nel merito della costruzione dell'apparato tecnologico non ci sia più molto da fare per cambiarne il segno e non ne vedo nemmeno la necessità. Prendi, per esempio, il problema di uscire dalla Logica binaria perché è una Logica di contrapposizione... non so, ma non credo che sia qui che noi dovremmo cercare degli spazi. Secondo me, invece, gli spazi grossi sono nella fase del progetto di tipo organizzativo, informativo, gestionale. Il mondo del progetto e dell'organizzazione del lavoro è ancora moltissimo maschile. La presenza femminile è rilevante nella fascia dell'uso delle tecnologie, ma le donne devono ancora arrivare in quella, in cui la tecnologia è solo uno strumento finalizzato ad un progetto.

*D. Quali sono a tuo avviso i motivi di questa assenza?*

R. In parte è proprio una questione di livelli professionali e le donne sono almeno una generazione indietro come livello di potere. In parte forse anche qui ci sono problemi di

cultura consolidata. Credo che, per il tipo di esperienza storica che hanno fatto, le donne abbiano sviluppato maggiormente una cultura di supporto che una cultura del progetto e questo secondo me è un problema da affrontare.

*D. Che cosa intendi "per cultura di supporto"?*

R. Mi riferisco al fatto che le donne hanno sviluppato grandi capacità relazionali, grandi capacità di gestire i conflitti, i tempi e le emergenze, capacità che vengono loro dall'esperienza della riproduzione e che sanno portare nel lavoro. La cultura del progetto passa anche per la capacità di riconoscere un proprio desiderio obbiettivo, di mediarlo con quello degli altri e di fare un modello astratto. A me sembra che la sfida sia tutta qui.

*D. Il problema di come fare un progetto da un punto di vista che sia più nostro mi sembra sicuramente importante e, se ho ben capito, la sfida che le donne dovrebbero raccogliere consiste nel l'unire la loro 'consolidata cultura di supporto' ad una nuova capacità di modellizzazione, ma mi chiedo se le donne si debbano limitare a questo o se invece sia possibile una critica alla teoria, alla razionalità del calcolatore e che cosa questo comporti. Mi sembra infatti che attualmente si possano fare due tipi di considerazioni sul rapporto tra le donne e il sapere scientifico; la prima è proprio che, mentre sono numerose e molto incisive le riflessioni e le critiche delle donne sulle pratiche e sulla struttura con cui le scienze biologico-naturali guardano ai fenomeni, sembra, invece, che nelle scienze matematiche, in fisica e in chimica, l'oggettività non possa essere scalfita e il nucleo teorico rimane puro e univoco. La seconda considerazione è che, se non è possibile fare una matematica o una fisica diverse, le donne stanno però mettendo in discussione, nella critica agli attuali canoni della conoscenza, il fatto che possano essere proprio le scienze hard a fondare tutta la conoscenza e che sulla procedura sperimentale della fisica e sulla formalizzazione matematica si possa misurare il grado di scientificità di ogni altra disciplina. La critica all'intero impianto della conoscenza è partita dall'interno di diversi saperi dove si mette in rilievo come la sopravvalutazione del metodo vada sempre più a scapito dell'interesse per l'oggetto e delle finalità della ricerca e, inoltre, per quanto riguarda l'oggetto stesso, come questa prospettiva presupponga che sia sensato ridurre tutto il reale ad una somma di fenomeni isolati e riproducibili a piacere mediante esperimenti di laboratorio o simulazione al calcolatore. Vorrei sapere qual'è la tua opinione in merito, a partire proprio dal tuo lavoro di analista informatica.*

R. Innanzitutto, nel termine analista c'è un po' di tutto. L'analista fa un'analisi di una certa realtà e la schematizza in un insieme di procedure di flussi, di processi. Il problema è proprio questo: l'analisi è evidentemente una lettura parziale e orientata della realtà. Questo è,

secondo me, ineliminabile perché è il nodo della scienza: ogni tipo di analisi, anche guardare le cellule al microscopio o le particelle con la camera a bolle è un'analisi parziale e orientata della realtà. Da un lato questo riduzionismo non è eliminabile dall'attività conoscitiva di ogni tipo, il problema è allora di esplicitarlo e di riconoscere i criteri e le motivazioni. Nell'analisi di una realtà per costruirvi un sistema informativo comunicativo, si tratta di capire che cosa uno assume e che cosa esclude. Normalmente l'immagine più riduttiva che si ha del lavoro dell'analista è che l'analista osserva, per esempio in un ufficio, ciò che fa la gente, lo scrive o appunta con certe tecniche, stabilisce quali parti di questo lavoro potrebbero più economicamente, con maggiore velocità ed efficienza, essere fatte fare ad un calcolatore e ristruttura l'organizzazione del lavoro in modo da scorporare tutte queste parti, metterle in un calcolatore e lasciare a uomini e donne di fare interventi per eccezioni o simili. In realtà la cosa è molto diversa. Molti ricercatori hanno già osservato che l'analisi è sempre una analisi partecipata: vale il principio che l'osservatore non è mai neutrale e che chi si sente osservato lavora in modo diverso. In secondo luogo, il concetto che noi abbiamo del lavoro e dell'attività di uomini e donne in una fabbrica o in un ufficio, varia moltissimo a seconda di chi fa questa osservazione e quest'analisi. Allora è discriminante recuperare o meno non solo le varianze nel modo di lavorare, ma anche recuperare gli elementi di soggettività, di diversità di ruoli e di atteggiamenti. Infatti se, per esempio, c'è qualcuno che interviene di più nello scambio di informazioni perché ha una capacità diversa dagli altri di collegare insieme dei fenomeni, questa sua capacità fa parte di tutti quegli elementi non formali del sistema informativo dei quali l'analista, se vuole, tiene conto, ma se non lo fa castra un sistema reale e lo impoverisce enormemente quando poi dall'analisi passa al progetto. Nel mio lavoro parto comunque da una lettura del reale. Tu mi hai posto la questione dei modi di conoscenza, del linguaggio e della formalizzazione dell'esperienza, ma io posso dirti solo che, lavorando in campo applicativo ho il problema di recuperare il più possibile della ricchezza del reale e di non snaturarlo. Forse ciò che mi hai chiesto riguarderebbe maggiormente le ricercatrici che partono dalla costruzione di strumenti linguistici.

*D. Qualche mese fa ho sentito ad un convegno sull'occupazione femminile un tuo intervento che descriveva un'esperienza compiuta nell'ambito del corso di formazione professionale per consiglieri di parità, organizzato dalla regione Lombardia a Milano nel 1987. Mi ha colpito molto perché si avvertiva che il corso è avvenuto dentro una relazione tra donne molto coinvolgente. Mi sono subito chiesta se e quanto questa cosa abbia influito su modi di fare il progetto, sui suoi contenuti e se o abbia modificato.*



R. Quella per me è stata una scoperta abbastanza importante. Se da un lato il prodotto-progetto che abbiamo costruito, e che è un sistema informativo per le pari opportunità, è ancora abbastanza grezzo, il percorso è stato invece molto efficace. Il progetto ha risentito di tutta una serie di limiti oggettivi e potrebbe essere ampliato. La cosa più interessante invece è stata seguire il gruppo di donne che hanno lavorato con me. Le corsiste erano dieci e almeno la metà esprimeva un atteggiamento di paura e di rifiuto verso lo strumento informatico, anche se il fatto che avessero volontariamente scelto il mio gruppo dimostrava la disponibilità e il desiderio di superare questa paura. Così infatti è stato: alcune di loro hanno subito addirittura il fascino di questo strumento, altre non l'hanno subito, sono riuscite però ad impadronirsene e a capire quale poteva esserne l'uso. Questo mi ha fatto capire che in realtà, gran parte del rifiuto che le donne esprimono, nasce dal fatto di entrare in rapporto con uno strumento del quale non vedono mai come potrebbe essere utile ad un loro progetto. Nel momento in cui il progetto è collegato ai loro interessi e può diventare uno strumento nelle loro mani, il progetto prevale sullo strumento e lo sforzo di impadronirsene risulta non gravoso rispetto alla sua praticabilità. Questo mi fa ritenere che anche quando si cerca di fare una formazione tecnologica per le donne su questi aspetti dell'informatica, forse non è nemmeno utile o necessario che noi passiamo per un'approfondita analisi teorica sul fatto che la matematica, scienza dell'oggettività, non sia così facilmente omologabile, oggi, al tipo di cultura che le donne hanno elaborato. Simili discorsi li possiamo anche fare, ma io sono convinta che se noi intraprendiamo con loro un progetto nel quale si riconoscono, probabilmente queste cose vengono fuori man mano e in modo più legato all'esperienza.

*D. Non condivido la tua opinione. Capisco che un progetto motivante sia di stimolo ad affrontare le difficoltà, ma mi sembra ancora molto importante capirne la natura...*

R. Intendo dire che questo accade se ti riconosci nel progetto e se hai modo di farlo, però. In sostanza il punto è che ogni tecnologia ti dà delle grandi possibilità e ti toglie qualche grado di libertà. Però, man mano che la tecnologia si perfeziona e quindi diventa più flessibile, il tipo di progetto che tu puoi fare è abbastanza libero. I vincoli più forti non vengono dalla tecnologia, ma dal contesto sociale. La tecnologia un po' determina: fare le cose con un calcolatore non è la stessa cosa che farle in un'assemblea. Però, le durezze che si devono scontare oggi con un calcolatore non sono più quelle degli anni '60. Il linguaggio è più amichevole, le strutture dei *data base* sono meno gerarchiche, meno rigide e così anche la forma in cui puoi mettere l'informazione. Il problema, se mai, è quello dell'intelligenza artificiale, cioè di un salto nelle

possibilità di elaborazione, ma se noi consideriamo l'insieme delle tecnologie oggi comunemente usate per fare, ad esempio, un sistema di Office Automation, vediamo che la grandissima parte dei contenuti non è nella macchina, ma nel software e nel tipo di organizzazione del lavoro.

*D. Vorrei tornare alle domande sul tuo corso di formazione professionale per consiglieri di parità, perché desidero capire di più che cosa possa avvenire in un simile incontro. Io ho insegnato matematica, per alcuni anni in un corso delle 150 ore per casalinghe e l'atteggiamento di paura e le difficoltà delle tue corsiste mi hanno ricordato quanto vi avveniva. Un obiettivo del corso era di analizzare il rapporto tra le donne e i linguaggi della cultura e io, che credevo di farlo da osservatrice, mi sono trovata a mettere in discussione proprio il legame con il mio sapere. In quella relazione tra donne sentivo che il linguaggio che usavo era pesante, duro e provocava una barriera nella comunicazione. Avvertivo anche un enorme senso di svalutazione proprio per quel sapere che mi dava valore in altri ambiti. Mi si proponeva in maniera più consapevole e dolorosa quella frattura profonda tra la mia identità femminile e il sistema di conoscenze in cui operavo, che avevo già avvertito ai tempi degli studi universitari. Da parte loro, le corsiste manifestavano difficoltà con lentezze e ottusità spesso molto irritanti, perché assolutamente sproporzionate rispetto agli argomenti che venivano trattati. Andavano e venivano continuamente dalla matematica al proprio vissuto, mescolando linguaggi e discipline. Il problema più grande era di staccare le donne dal processo di identificazione, dal bisogno di personalizzare anche i concetti più astratti: l'impossibilità di farli recepire così come sono. Per esempio mi ricordo che quando chiesi di relazionare per iscritto sulla lezione che trattava il concetto di zero, il contesto in cui si era formato etc., una corsista raccontò solo di sé, di come si fosse sempre sentita uno zero nei rapporti. Un'altra volta, dopo una lezione sul problema della misura, chiesi alle corsiste di misurare il perimetro della stanza in cui ci trovavamo. Alcune riuscirono anche lì ad andare oltre. Portarono controesempi al risultato immaginando la possibilità di misurare prendendosi per mano, allungandosi e stringendosi a piacere come se il loro corpo potesse essere l'unità di misura.*

R. Nel mio corso queste cose non le ho verificate, ma può essere stato per un limite mio, per il mio modo di propormi, un modo abbastanza propositivo, non so quanto autoritario. Con le corsiste abbiamo stabilito un rapporto affettuoso e loro sperano di poter in seguito continuare un lavoro insieme, ma sai, esiste, oltre l'autoritarismo, l'autorevolezza: tu ti poni in modo troppo sicuro e le altre, che magari sono meno sicure di te, fanno fatica a tirar fuori delle obiezioni di fondo. Quello che mi dici è molto interessante perché è di nuovo l'attitudine di alcune donne a porsi sì come il centro del mondo, ma anche come unico referente della realtà.

Nel discorso scientifico questa cosa diventa dirompente perché allora non si tratta più nemmeno di "lasciar parlare l'organismo", come la Fox Keller riferisce della Barbara Me Clintock, ma si tratta di un completo soggettivismo: la realtà esiste, ma non è conoscibile, nel senso che io soggetto che faccio l'operazione di conoscere determino anche addirittura che cos'è conoscenza cioè i parametri del sapere; non solo i contenuti, ma anche i criteri e le regole. Qui il discorso è proprio profondamente epistemologico. Mette in discussione il concetto stesso di sapere perché, se è un puro rispecchiamento soggettivo della realtà e non c'è nessun dato oggettivo nel sapere, allora è proprio tutto il concetto di conoscenza, non solo il concetto di scienza, che viene messo in discussione. Mi domando quanto una concezione così fortemente relazionale della conoscenza si concili con un atteggiamento rispetto all'altro in quanto uomo, non in quanto natura. È evidente che la conoscenza che abbiamo di un altro è una conoscenza riferita a noi, ma se tu porti questa cosa all'estrema conseguenza finisci col negare all'altro qualunque identità, perché l'altro si definisce solo in rapporto a te. Tornando alla tua esperienza, mi domando anche quanto la rivendicazione di essere l'unità di misura del mondo, oltre ad essere una legittima rivendicazione di centralità, non sia anche una difficoltà a fare i conti col mondo.

*D. C'è sicuramente un aspetto di difficoltà in questo modo delle donne di avvicinarsi ai saperi, ma a me sembra importante vedere anche i valori di questo diverso approccio alla conoscenza. Nella mia esperienza io mi sono sempre affidata al ragionamento scientifico quasi con rispetto e me ne sono impadronita avidamente, anche se a volte con la sensazione di essere rinchiusa in una griglia che lasciava fuori non solo la mia specifica individualità, ma parti importanti del mio essere donna. Nel modo di pensare delle mie corsiste. la capacità di investire di fantasie una disciplina dura come la matematica, il bisogno di reinterpretarla riportandola a sé, al proprio quotidiano e di inventarsi i volti dietro i concetti, mi sembra abbia avuto il valore di far loro superare quel senso di esclusione da un linguaggio rigoroso che molte donne provano e di tentare una ricostruzione in cui fosse pensabile trovare spazio anche per sé. Mi ha fatto intravedere la possibilità di camminare in un terreno in cui è possibile l'intersezione tra elementi tradizionalmente contrapposti come soggetto ed oggetto, corpo e pensiero, dove forse è possibile avere con un linguaggio un rapporto diverso da quello di espulsione o di inglobamento. Tu hai nominato Barbara Me Clintock. Anche il suo modo di essere scienziata, basato su un metodo sicuramente diverso da quello usato nella scienza normale, mi fa percepire una maggiore affinità col femminile. Cosa pensi di quel metodo?*

R. Sono perplessa. Cosa vuol dire "lasciar parlare l'organismo"? È un metodo che funzionerebbe

solo per le scienze biologiche. Cosa potrebbe voler dire per le scienze esatte? Non mi sembra un approccio molto fertile. In base alla mia esperienza l'unico carattere che mi sembra di poter individuare di un modo di conoscenza diverso è il rifiuto del riduzionismo, che si può operare mantenendo del riduzionismo solo alcuni strumenti operativi, con un continuo sforzo, più che di "lasciare parlare l'organismo", di rivedere continuamente la complessità della realtà e le sue interrelazioni con le soggettività, questa è anche una tendenza della scienza moderna. Il problema della conoscenza è sempre il problema del rapporto soggetto-oggetto e in questo la Fox Keller ha abbastanza messo il dito sulla piaga. Penso che il fatto che le donne abbiano perso qualche secolo rispetto ad un loro ruolo nella costruzione della scienza, ora le avvantaggi, perché non le ha distorte come ha distorto, invece, il modo di conoscenza maschile, che è riduzionistico. Però io vedo il rischio non solo dell'onnipotenza, ma anche dell'autismo, se questo modo non è rispettoso di entrambi i poli della conoscenza.

*D. Tu ora lavori in un'azienda il cui personale è composto esclusivamente da donne. Ti è possibile esprimere dei contenuti diversi?*

R. Non ancora. Credo che per questo ci vogliano del tempo e molte esperienze. Nella società in cui lavoro, ho scelto come collaboratrici delle donne, (lavoro per esempio con una donna ingegnere, con due economiste ed altre) non per una scelta ideologica, ma perché mi sono piaciute per come si sono presentate: preparate, motivate, disponibili alla collaborazione. Però non riesco ancora ad esprimere dei contenuti diversi perché lì c'è un vincolo preciso: è infatti una società *profit oriented*, con dei committenti. Il vincolo esterno degli obiettivi per cui uno lavora incide moltissimo. Tuttavia, avendo alle spalle un'esperienza di un certo tipo, qualcosa posso far passare, però non è la stessa cosa che nel corso per Consiglieri di parità. È molto più importante il contesto, l'obiettivo e l'ambiente sociale, che la tecnologia.

*D. L'ultimo dei rapporti sul lavoro delle donne negli USA, prodotto dalla équipe di Louise Tilly, che dal 1981 fornisce i lavori più importanti su questo argomento, mostra un quadro molto ottimistico della relazione tra le donne e le nuove tecnologie. Documenta di come l'innovazione tecnologica informatica ed elettronica abbia favorito soprattutto l'occupazione femminile nei settori dove è penetrata in modo più massiccio. Il rapporto Tilly spiega i motivi di questa femminilizzazione dell'occupazione con il fatto che la diffusione dei servizi ha portato ad un aumento di posti di lavoro che richiedono insieme competenze tecniche e capacità relazionali. Come si devono interpretare questi dati, al di là dell'incremento numerico?*

R. Il problema è. a mio avviso, dove sono e che cosa fanno le donne. È vero che i nuovi lavori richiedono sempre più delle capacità relazionali e che questo facilita l'inserimento delle donne, però, secondo me la cosa è ambigua, perché le capacità relazionali possono rischiare di diventare un nuovo ghetto, di fissare di nuovo le donne al ruolo tradizionale, se non sono assunte come un elemento di una cultura "forte" e per cultura forte intendo di nuovo la cultura del progetto capace di incidere sulla realtà e nel quale la donna abbia autonomia. Se le capacità relazionali devono servire a fare meglio l'infermiera o la barista, allora...

*D. Vorrei chiarirmi ulteriormente le idee su queste contraddizioni che emergono nel rapporto tra le donne e le nuove tecnologie prendendo come spunto un'esperienza che mi ha molto incuriosito. Si tratta di quella della FInternational, un'azienda di consulenza nel settore informatico nella quale sono occupate solo donne e che si differenzia dalle altre società di servizi e consulenza perché tutte le sue dipendenti, impiegate, dirigenti e la stessa fondatrice, lavorano al computer a casa propria.*

R. Conosco bene quest'esperienza che è stata anche discussa in molti convegni sul telelavoro cui ho partecipato. È stata fondata da una signora inglese di nome Steve Shirley che, nel 1962, in pieno boom delle nascite, in risposta al suo bisogno di lavorare come libera professionista nel settore informatico, ha cominciato a dare ad alcune donne del lavoro di programmazione da fare a casa. Ora le sue collaboratrici sono più di 1000 in Gran Bretagna, Olanda e Danimarca e il loro tipo di lavoro si è anche differenziato: alcune hanno dei veri posti di telelavoro, altre hanno un personal computer e fanno lavori di programmazione, di caricamento dati, eccetera. Non si tratta di una piccola esperienza protetta da enti locali o enti pubblici. Queste donne lavorano per il mercato e sono una vera e propria azienda. La fondatrice è una donna di grossissima capacità imprenditoriale perché, gestire una simile impresa, non è certo cosa semplice. Contrariamente a quanto si crede, infatti, uno dei problemi più grossi del telelavoro, è l'aumento della dimensione collettiva del lavoro stesso. La gente lavora sempre più insieme, non è vero che è più isolata e i lavori sono sempre più interdipendenti e non si possono affrontare con i tradizionali metodi tayloristici. Per questo, il punto critico, dal punto di vista imprenditoriale, è che aumentano la fatica e le difficoltà nel coordinamento e nel controllo. La signora Shirley si è dimostrata un'ottima imprenditrice e la sua azienda ha un grande successo. Delle sue dipendenti, dice che sono soddisfattissime del loro lavoro e io lo posso anche capire. Tutta la Sinistra ha sparato per anni contro il part-time, dicendo che irrigidisce le donne nel ruolo familiare e domestico, ed è vero. Però è vero, anche, che deve essere meno rigido e più indulgente il nostro atteggiamento verso questo tipo di strategie che molte donne devono

praticare, nell'attesa che venga operata contemporaneamente una grossissima trasformazione, sia della distribuzione del lavoro domestico tra padri e madri, sia della società esterna.

*D. A me sembra che il modo in cui si lavora in quest'azienda e che il telelavoro in genere, abbiano una funzione molto segregante. Se è vero che il lavoro rimane uno dei veicoli di maggior socializzazione ed integrazione, dire che il telelavoro sia utile per le donne, mi sembra un po' paradossale: offre una possibilità di lavoro, ma le mantiene in isolamento e se si creano dei rapporti, mi sembrano, però, molto smaterializzati...*

R. Quello che dici è vero solo in parte. Bisogna vedere che tipo di donne sono coinvolte in esperienze di questo tipo, dove e come vivono e bisogna vedere anche che tipo di lavori vengono fatti loro fare. Sarei d'accordo con te nel caso in cui venissero decentrati solo lavori molto poveri, come per esempio il caricamento dei dati, lavoro per cui l'integrazione con gli altri non è necessaria, ma non è il caso della FInternational. Ritengo anch'io errata l'opinione secondo la quale il telelavoro sarebbe più utile per persone in difficoltà come per esempio handicappati, uomini o donne residenti in regioni isolate perché, davvero, in questo caso, sarebbe un modo di lavorare che non li socializzerebbe per niente. Vedo, inoltre, degli altri rischi, quando non si lavora in un ambiente integrato, perché la professionalità di un lavoratore decade inevitabilmente, se non si ha modo di fare quell'aggiornamento e quella formazione permanente che sono possibili solo se si lavora e se si scambiano le idee con altre persone.

*D. Quali sono allora le mediazioni che rendono praticabile il telelavoro con una qualche utilità che non sia puramente economica?*

R. Ci sono voluti molti anni e diverse esperienze per capirlo. Una delle prime, pensata per le donne, è stata quella dei centri di quartiere. L'obiettivo era di dare una possibilità intermedia a tutte quelle donne che davanti alla prospettiva di fare ore e ore di pendolarismo dai sobborghi di Londra, Parigi o New York, per andare in ufficio, si trovavano ad affrontare una alternativa secca: o tutto o niente. L'idea era, allora, di mettere in alcuni quartieri o sobborghi residenziali dei centri attrezzati con tecnologie, dove le donne potessero lavorare per la propria attività, collegandosi col proprio luogo di lavoro. Avrebbe potuto andarvi l'impiegata di banca o quella che lavorava per un'azienda commerciale e così via. Sembrava una buona soluzione perché, in questo modo si sarebbe potuto recuperare un po' di socializzazione e le donne avrebbero avuto l'ufficio sotto casa. Quest'esperienza, però, non decollò mai, per ragioni economiche, perché le

aziende avrebbero avuto interesse a realizzarla soltanto per professionalità alte, mentre chi ne aveva bisogno erano le professionalità basse (se uno infatti fa il dirigente, si può pure spostare in centro). Si capì, inoltre, che la socializzazione che offriva era relativa, perché la vera socializzazione è fare un lavoro comune e non lavorare seduti uno accanto all'altro. L'esperienza che ha fatto capire bene il punto del telelavoro, si è svolta in Svezia, in un sobborgo di Stoccolma. È durata due anni e vi lavoravano 5 donne e 5 uomini con ruoli professionali abbastanza alti. Le donne avevano tutte perso il loro posto di lavoro centrale e quindi il loro decentramento era senza alternative. Gli uomini, invece, avevano mantenuto anche il loro ufficio in centro e quindi l'ufficio periferico era effettivamente per loro un elemento di flessibilità. L'esperienza fu positiva solo per questi ultimi e mostrò, allora, che il telelavoro può funzionare solo per professionalità abbastanza elevate e se è una modalità integrativa e non alternativa del luogo di lavoro collettivo, in cui si possa scegliere, a seconda dei propri impegni ed esigenze, di lavorare da una parte o dall'altra. Per capire tutto questo, come ti ho detto prima, ci sono voluti degli anni. Inizialmente si diceva: "lavoreremo tutti a casa". Adesso non c'è più nessuna esperienza di telelavoro che funzioni, tranne quella della FInternational.

*D. Le attività che tu svolgi sono numerose e molto impegnative: ricopri incarichi molto importanti nel tuo settore di lavoro, sei presente a tutti i convegni di studio, hai scritto molti libri, sei consigliere al comune di Milano e delegata alla condizione femminile. Come riesci a conciliare tutte queste attività?*

R. Mi riesce male. Il mio progetto ora è di tagliare un po'. Questi ultimi cinque anni sono stati molto pesanti e mi sento abbastanza scontenta. Mi sono inoltre accorta che la cosa che desidero di più è fare ricerca e scrivere, ma ormai sono ingabbiata in una serie di attività che mi impediscono materialmente di dedicarmi. Ma sai anche tu come vanno queste cose: hai senso di responsabilità, vuoi fare bene le cose che ti vengono proposte, non vuoi deludere gli altri e hai anche problemi di immagine, dunque non vuoi lavorare male. Alla fine, mi sento un po' stanca. Vorrei trovare un po' di equilibrio.

# Le condizioni della scrittura

di Paola Redaelli

*L'articolo che segue è il testo della relazione fatta dall'autrice al Seminario, organizzato dal Centro Virginia Woolf di Roma l'8 ottobre 1988, dal titolo "Esperienza di una rivista: Lapis".*

**N**on è facile parlare dei ragionamenti e delle convinzioni che ci hanno spinte a pensare una rubrica di "Lapis" dal titolo *Testi/Pretesti* e che guidano le nostre scelte in merito ai testi letterari e alle riletture di testi letterari scritti da donne che pubblichiamo. Sembrerebbe ancora, dopo tanti dibattersi sul problema della scrittura, di dover parlare di scelte estetiche e insieme di qualcosa d'altro che estetica non è, oppure di dover prendere una posizione sull'annosa controversia se esista e sia possibile una scrittura ai femminile. In realtà noi siamo partite dalla pragmatica constatazione che le donne scrivono ed è per ospitare alcune delle loro scritture che la nostra rubrica si è chiamata non a caso *Testi/Pretesti*. Il nostro punto di vista, i modi delle nostre scelte sono in effetti in gran parte riducibili alle idee che quelle parole così accostate, unite e però divise da una barra, evocano. Innanzitutto, un'idea di opposizione. Il testo letterario infatti è un dio sublime che, come qualunque donna scriva sa bene, è tanto più inattingibile quanto più la sua sublimità pervade il suo immaginario. Il pretesto invece spesso è vile, spesso è addirittura una menzogna o un inganno e, se pur concediamo che possano esserci pretesti a fin di bene, le frasi "Usa un pretesto" o "L'ha usato come pretesto" suonano male.

In secondo luogo, un'idea di sinonimia. Ciò che si pone come pretesto (cioè uno scritto in luogo di qualcosa d'altro, oppure uno scritto precedente, a fianco, a lato, su, prendendo spunto da un testo) spesso è un testo, mentre ciò che ha in sé l'intenzione di essere un testo, può essere per molti versi soltanto un pretesto, del quale chi scrive può essere consapevole. Così per esempio scriveva Katherine Mansfield nel 1920: "Non oso tener un diario. Cercherei sempre di dire la



verità. Sento che non *devo*. L'unico modo per esistere è di andare avanti e di cercare di perdere se stessi, di allontanarsi il più possibile da *questo* momento. Non appena riuscirò a fare ciò tutto andrà bene. Così scriverò racconti o nulla" (1). In terzo luogo, un'idea di ironia. Riflettendo sul nostro titolo infatti non si può non osservare che esso non accenna benché lontanamente al genere femminile. Testo e pretesto sono parole di genere maschile e sono lì neppure addolcite da uno svolazzo o da un'appendice che al nostro genere faccia riferimento. Forse fanno il verso al rifiuto che l'uomo ha di riconoscere alla donna una possibilità di discorso.

Come scrive Bianca Maria Frabotta parafrasando Luce Irigaray: "Il maschile non è disposto a spartire l'iniziativa del discorso, preferisce provare a parlare, scrivere, godere da donna piuttosto che lasciare a quest'ultima il diritto di intervenire in ciò che la riguarda. Per cui all'uomo capita frequentemente di appropriarsi del genere femminile" (2). Questa appropriazione avviene sia nella rappresentazione del femminile nel testo letterario, sia nel momento in cui l'uomo spiega a se stesso come gli avviene di creare artisticamente, di fare, per esempio, poesia. Scrive Mikel Dufrenne: "Ora noi vorremmo dimostrare che lo stato poetico strappa il poeta a se stesso per congiungerlo con qualcosa di esterno e di estraneo, lo mette in contatto e al servizio della Natura". E successivamente, riprendendo Bachelard: "A livello di immagine poetica, la dualità tra soggetto e oggetto è iridata, scintillante, continuamente attiva nelle sue inversioni". E continuando il ragionamento: "Se parliamo di immagine... è perché descriviamo quel momento vicino all'origine in cui la cosa non è ancora cosa perché la presenza non è ancora rappresentazione. Queste cose che ci sono offerte in spettacolo, cariche di sensi ancora mischiati, perché siamo del tutto mischiati ad esse, sono piuttosto pre-cose; non hanno l'oggettività, la chiarezza, l'univocità della cosa saputa e nello stesso tempo percepita... Essere ispirati significa essere sensibili a quelle immagini; restare in comunicazione con il fondo in una protostoria in cui l'unità non è ancora rotta" (3). E se al posto della parola "oggetto" mettessimo la parola "femminile", la parola Madre al posto della parola Natura? Dunque il nostro titolo potrebbe fare il verso al mito maschile dell'androgenia. Mito di uomini e mito di molte grandi scrittrici. Ma non già per liquidarlo con faciloneria, semmai per attirare su di esso l'attenzione. Corollario principe di questo mito è quello che impone che il processo che sta a lato, che precede il momento grandioso in cui la scrittura diventa creazione letteraria va taciuto. "L'arte suprema," dice Mallarmé "consiste nel lasciar vedere, attraverso la capacità di dominare tutte le facoltà, che si è in estasi, senza aver peraltro mostrato come si è giunti fino a quelle cime" (4).

Se partiamo invece da noi in quanto lettrici di scrittrici e di scrittori, ma soprattutto di scrittrici, va riconosciuto che del l'affermazione di Mallarmé veramente non ci siamo curate. Oppure che ne abbiamo tenuto conto per il suo valore di paradigma indiziario. Essa ci ha indicato che l'estasi non è un dono gratuito, che alla vetta non si giunge per levitazione. Perciò delle scrittrici che ci interessano abbiamo preteso di leggere tutto. Nella mia mente, se penso a loro, c'è una gigantesca miscellanea. e le loro scritture letterarie si intrecciano con quelle private, con i loro diari, con le loro lettere. La domanda che esige che noi in quanto lettrici passiamo da una scrittura a un'altra, da un territorio all'altro e perciò da un sistema interpretativo all'altro, la domanda che non tollera steccati e barriere è quella che connette ricerca di identità e scrittura, scrittura e ricerca di identità. Non si tollera di restare chiuse nel recinto di quel romanzo, di quei racconti o di quelle poesie e si vuole sapere che cosa diceva, che cosa pensava (che cosa scriveva) lei, la scrittrice, nella vita, mentre faceva quel romanzo, quei racconti o quelle poesie. La complessità del desiderio di essere una, del desiderio di essere un soggetto da parte di chi legge, chiede che la risposta alla questione identità-scrittura sia il più possibile complessa, chiede un'interlocutrice a più dimensioni, quella che prende vita soltanto dalla molteplicità di scritture che l'autrice ha lasciato. D'altro canto, da parte di molte delle scrittrici che leggiamo, la necessità di scrivere è affermata come qualcosa di talmente essenziale e costitutivo, e la perdita della capacità di scrivere come qualcosa di talmente depauperante, che la domanda di cui prima si diceva appare la più pertinente. A questo proposito, nel bellissimo libro di Nadia Fusini, *Nomi*, ho letto alcune frasi scritte da Gertrud Stein che mi hanno profondamente colpito: "Durante quel tempo non scrissi nulla. Non avevo scritto e non stavo scrivendo nulla. Nulla dentro di me chiedeva di essere scritto.... E io non scrivevo. Incominciai a preoccuparmi dell'identità. Io ero sempre stata io perché avevo dentro di me parole che dovevano essere scritte, e ora ogni parola che avevo dentro poteva venir detta, non aveva bisogno di venir scritta... Ma ero io, io quando non avevo una parola scritta dentro di me. Era molto fastidioso. A volte pensavo provare, ma provare è morire e così non provavo davvero. Non scrivevo niente" (5). In poche parole e con la consueta efficacia, Gertrud Stein ci comunica ciò che la scrittura è per lei. Innanzitutto, qualcosa di gratuito, che si ha o non si ha perché qualcuno ce la dà o non ce la dà: è insomma un dono. In secondo luogo, qualcosa di valore incommensurabile, infinitamente superiore a quello della parola detta perché la Stein, certa di poter dire, soffre di non poter scrivere, al punto da divenire fastidiosa a se stessa. E che il termine "fastidioso" sia di registro basso non deve ingannarci. È fastidioso a se stesso chi si sente preda di altro o vuoto di tutto. È fastidiosa a se stessa la depressa, la

malinconica, l'ossessiva, la malata... la donna. *Ma provare è morire*, conclude Gertrud Stein. Nel provare infatti è insito il rischio del fallimento e dover mettere in dubbio la riuscita significa di per sé già morire. Perché non si può provare a vivere se non si è (già) vivi, se non si ha già ricevuto il dono della vita. La scrittura letteraria è dunque un dono pari alla vita, di cui neppure la grande Stein, colei che più di ogni altra ci pare signora, *domina*, della scrittura può permettersi di mettere in discussione la bontà. Occorrerà così che la scrittrice si prepari, che predisponga le condizioni necessarie perché le sue mani siano abbastanza forti per prenderlo, perché esso non le sfugga. Il corpo che la scrittura darà alle sue parole, e perciò a lei, sarà un corpo ideale ben diverso dal suo corpo reale: al riparo dalla morte.

Su quali siano le condizioni della scrittura "creativa" la maggior parte delle scrittrici che conosciamo non risparmiano certo la scrittura; quante pagine di lettere e di diari per una sola pagina di letteratura, per un romanzo, un racconto, una poesia! Ma forse in nessuna scrittrice che io conosca come in Katherine Mansfield è possibile rinvenire con altrettanta chiarezza queste condizioni. A metà del manoscritto di un racconto rimasto incompiuto, K. Mansfield annotava: "Me ne sto qua distesa, fingendo come tante altre volte prima d'ora di scrivere. Supponiamo che io smettessi di scrivere e ce la mettessi veramente tutta. Supponiamo che io riuscissi a scrivere anche soltanto mezza pagina al giorno — sarebbe mezza pagina di guadagnato; e se non altro abituerei la mia mente ad allenarsi a lavorare regolarmente. Così come stanno le cose, ogni giorno sono sempre più lontana dalla meta.... Ma la mia idea del racconto è anche cambiata — *che fortuna! Jack ha aperto pian piano la porta* e io ero apparentemente immersa nel lavoro. E — no, basta così. È servito al suo scopo, mi ha messo sulla strada giusta" (6). Due sono evidentemente le condizioni indispensabili allo scrivere di K. Mansfield. Una è la presenza di Jack, del marito; la seconda è la stesura del diario. A proposito della prima, nell'ottobre 1920, così K. Mansfield scriveva al marito: "La mia ispirazione è stata il nostro amore; non l'avrei mai fatto altrimenti — ho affrontato me stessa....Davvero vedo la Fiaba come la nostra storia. È un simbolo straordinario. Il Principe e la Principessa si sposano alla fine e vivono per sempre felici e contenti come Re e Regina nel loro regno" (7). Ciò di cui in queste righe scrive K. Mansfield non è della realtà di un amore. Qui si scrive che il Principe e la Principessa si uniscono e diventano Re e Regina del loro regno. Ed è nell'unione del Principe e della Principessa che K. Mansfield trova la forza non solo di prevalere sulla morte reale, davvero sempre in agguato nella sua vita di malata, ma anche di creare i suoi racconti. Per rinnovare quella fiaba necessaria, ella scrive pagine e pagine al marito sempre lontano. La scrittura del diario, la seconda delle due condizioni di cui ho detto più sopra, svolge invece per

K. Mansfield un'altra funzione. Essa viene fantasticata come la scrittura della verità, di ciò che lei veramente è. Una verità non gradevole, se Katherine Mansfield, pur scrivendo frequentemente brani di diario, non riuscì mai a tenerne uno consapevolmente. Solo una volta vi si mise d'impegno, nell'estate del 1920, su richiesta di un editore. Ma già all'inizio di quell'autunno confessava al marito di essersi bloccata: "Il *Journal* l'ho smesso del tutto. Non oso tenere un diario. Cercherei sempre di dire la verità. Sento che non *devo*. L'unico modo di esistere è di andare avanti e di cercare di perdere se stessi..." (8). Poco tempo prima, quando il diario lo stava solo progettando, Katherine Mansfield così se lo era immaginato: "Dovrà essere assolutamente sincero — e con sincero intendo dire come uno che fa — uno scandaglio" (9). La verità che la scrittura del diario avrebbe inevitabilmente fatto emergere, e che Katherine Mansfield temeva, era quella di lei senza Jack, o meglio di se stessa senza la Fiaba. Una brutta se stessa. Nell'aprile del 1920, interrogandosi su ciò che significa la frase "essere fedeli a se stessi", K. Mansfield scriveva: "Fedele a se stesso? Quale delle mie molte — davvero sembra proprio che a tante ammontino — centinaia di me stesse? Perché tra complessi e repressioni e reazioni e vibrazioni e riflessi, ci sono momenti in cui sento di non essere altro che il piccolo impiegato di un albergo senza proprietario, indaffarato da mane a sera a consegnare la chiavi agli ospiti inesistenti" (10). Ma potrebbe il piccolo impiegato di un albergo senza proprietario, sentendosi tale, accogliere il dono della scrittura? No, evidentemente. Il piccolo impiegato avrebbe *paura*. E, a proposito della paura, K. Mansfield scriveva: "Io credo che la più grande debolezza sia l'aver paura", ma "Il perfetto Amore scaccia la paura" (11). Occorre sentirsi Regina per tentare l'avventura di lasciarsi andare nel grandioso ignoto che è la scrittura. "Ma Dio!" scrive K. Mansfield. "Come è difficile lasciarsi andare, avventurarsi nell'ignoto. Eppure la nostra vita creativa dipende da ciò, ed è l'unica cosa che *desideri fare*" (12). Dunque, la vita creativa è l'unica cosa che K. Mansfield *desideri*. Ma la vita reale, quella di tutti i giorni, è necessaria alla vita creativa. Difatti, con maggior precisione e grande consapevolezza, alcuni anni prima K. Mansfield aveva scritto: "Essere viva e essere uno scrittore è sufficiente".

Dicono, alcuni dicono, *dicitur* che la donna sia naturalmente più vicina alla vita, al suo flusso. A leggere K. Mansfield così non parrebbe. Lei ci insegna che per accedere alla scrittura creativa — in cui addirittura si diventa molte vite, la Vita che comprende tutte le esistenze individuali, in cui "si è lo spettacolo", secondo le sue parole — occorrono un lungo percorso e molte scritture: quella del diario, cioè della vita opaca vicina alla morte da cui bisogna allontanarsi, e quella delle lettere, cioè della tessitura della Fiaba. Ma, mi chiedo, ci chiediamo, queste condizioni sono proprio necessarie, come la stanza tutta per sé e il denaro indicati come

indispensabili da Virginia Woolf? E poi, "essere lo spettacolo" è proprio ciò che vogliamo?

## Note

- (1) Katherine Mansfield, *Lettere e diari*, Milano, Mondadori, 1980, p. 245
- (2) B.M. Frabotta, *Letteratura al femminile*, Bari, De Donato. 1981. p. 151
- (3) Mikel Dufrenne, *Il senso del poetico*, Urbino, Edizioni 4 Venti, 1981, cap. II
- (4) Cfr. S. Mallarmé, "Lettera a Henri Casalis" in *Propos sur la poésie*, (a cura di Henri Mondor); Monaco, Editions du Rocher, 1946, p. 39
- (5) Nadia Fusini, *Nomi*, Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 133-134
- (6) K. Mansfield, *Lettere e diari*, cit., pp. 309-310
- (7) *Ibid*, p. 260
- (8) *Ibid*, p. 245
- (9) *Ibid*, p. 239
- (10) *Ibid*, p. 231
- (11) *Ibid*, p. 251
- (12) *Ibid*, p. 265

# Racconti in filigrana

di Lea Melandri

*Quando mi è stato chiesto di fare una "presentazione" pubblica del libro di Marina Mizzau, Come i delfini (Essedue, 1988), ho creduto con imbarazzo di essere chiamata a una competenza che non è la mia, per ritrovarmi, subito dopo, con tutti gli interrogativi che nascevano da una questione così mal posta. Dopo aver dedicato anni alla ricerca di connessioni tra scrittura e vita, corpo e pensiero, i "microracconti" di Marina tornavano a far balenare davanti a me i inafferrabile perfezione del "testo letterario", dove si mescolano l'autorità di parentele illustri con il fascino di una misteriosa nascita dal niente. Così, per decantare un senso fastidioso di soggezione e riannodare i fili di scritture solo apparentemente lontane, ho riletto insieme l'ultimo libro e alcuni saggi che l'hanno preceduto: fico e Narciso (Boringhieri, '79) e L'ironia (Feltrinelli '84). Vi ho trovato più di quanto cercassi: la legittimazione a ripensare la "letterarietà" seguendo il pensiero che la percorre modellandola, e, viceversa, un incoraggiamento a vedere ne! "romanzesco" il luogo di "reali possibili". Di lì hanno preso avvio le notazioni che seguono e l'idea di chiedere a mia volta a Marina Mizzau di ritornare sui suoi passi per renderceli più chiari o più problematici.*

**I**n una Nota alla ristampa di *Eco e Narciso*, avvenuta quasi negli stessi giorni in cui usciva il libro *Come i delfini*. Marina misurava la distanza da quel suo lavoro del '79 come un "attenuarsi della carica polemica" e un "minor coinvolgimento di parte". Con le stesse parole mi pare che si potrebbe descrivere il passaggio dalla scrittura saggistica a quella letteraria: nei "microracconti", ciò che attiene a un interesse o a una verità di "parte", è riportato al soggetto che scrive, o che narra, e perciò messo in condizione di essere detto senza intermediari e senza dover ricorrere alla forza polemica per districarsi dal tessuto sociale, linguistico e immaginario che l'ha tenuto nascosto o misconosciuto. Nel momento in cui la studiosa e la letterata si fondono, ed entrambe si vengono a trovare vicinissime al soggetto della narrazione, l'esperienza femminile si dispone a essere mostrata in tutte le sue forme, senza che una

coscienza "esterna" debba difenderla, giustificarla o valorizzarla. Rinunciando alla sua parte di "terzo" — occhio che vede, giudica, polemizza — rispetto al conflitto uomo donna, il pensiero acquista una maggiore autonomia, e solo allora, paradossalmente, può lasciarsi attraversare da tutte le voci, maschili e femminili, di cui si è alimentata la sua sopravvivenza. Ma per capire le ragioni profonde di un cambiamento che sottrae la scrittura alle divaricazioni di una polarità nota, occorre tener conto del proposito a cui Marina dice di aver sempre ancorato il suo lavoro: "fondere l'impegno attivo nel modificare le situazioni con la ricerca teorica, rifiuto della separazione tra pratica e teoria". Per quanto riguarda il materiale di studio contenuto nei saggi, si trattava di rovesciare alcuni luoghi comuni di giudizio: quelli che separano, per esempio, la "scienza", intesa come sapere che si accosta al reale, dalla "letteratura", luogo della soggettività e dell'evasione. Le "storie romanzesche", sostiene Marina, si muovono nell'ordine di un "reale possibile", dove compaiono inseparabili "il dicibile e l'indicibile", il particolare e il generale (ciò che rende più facile l'identificazione coi protagonisti di un romanzo). Al contrario, il linguaggio scientifico, partecipando di una generale, radicata separazione tra cultura e vita, corpo e pensiero, se anche proclama la sua fedeltà a un "oggetto" concreto, lo fa in modo così astratto da renderlo irriconoscibile. È così che, come studiosa dei comportamenti umani, la Mizzau si scosta dal suo ambito disciplinare per riporre la ricerca proprio là dove siamo abituati a vedere solo il fantastico e l'effimero, cioè nella scrittura letteraria. Ma più ancora delle "storie romanzesche", analizzate nei saggi, i suoi racconti sembrano fatti per saldare i due termini di una frattura, cosicché le situazioni che vi compaiono ognuno può facilmente riconoscerle come proprie, diffuse e quotidiane, anche se mascherate di privatezza e transitorietà. La scelta di lavorare sul caso "particolare" non è rinuncia alla generalizzazione, propria della teoria e della scienza, bensì la "riscoperta di un diverso rapporto tra l'individuale e l'universale".

*"Si tratta di percorrere una strada che tenda a unificare ciò che è stato separato... alla donna è più facile, perché non è stata lei a fondare la cultura del separato" (1).*

Tra le strade possibili, la scrittura viene a occupare per Marina un posto privilegiato: orditura vischiosa e labirintica, essa si lascia attraversare dalle spinte profonde del "desiderio", della "lotta", dell'amore" e del "potere", ma anche dalle nonne, dalle convenzioni e dagli automatismi che devono "coprirle". Nei racconti si impastano insieme, indistricabili, la gestualità del corpo — il suo retroterra di emozioni e fantasie — con gli stereotipi del senso comune. Pesantezza e leggerezza, imbarazzo e agilità, affondamento e distacco, angoscia e

allegria, compaiono come sedimento unico dentro il quale solo forzatamente si riescono ancora a distinguere i poli della dualità. Allo stesso modo è impossibile trovarvi residui di linguaggio "romanzesco" e "psicologico"; da cui si deduce che è avvenuta una ricollocazione, non più oppositiva, della ricerca scientifica e della letteratura. Dietro quella che potrebbe sembrare la parabola evolutiva di un cambiamento di "genere" all'interno della tradizione scritta, si intravede una trasformazione più radicale: la donna che si è scoperta come "eco" della parola altrui, ora parla di "propria iniziativa". Se il luogo del "femminile" è stato visto prima come deserto, silenzio, o terra vergine su cui scende invasiva ed estranea la voce dell'uomo (e quindi il suo desiderio e la sua legge), ora è più facile mostrare la familiarità e gli affetti contraddittori con cui la donna si è legata alla storia dell'altro, facendola propria e distaccandola da sé, innalzandola a ragione di vita e insieme additandola come causa di morte. Il processo che comincia con l'assunzione in proprio della parola, è l'oggetto dei saggi di Marina e, in forma nuova e originale, il fondamento del suo primo libro di racconti. Sul versante femminile della comunicazione si addensa, più che altrove, il non detto, dietro i messaggi di contenuto traboccano i messaggi di relazione (richiesta d'amore, di conferma e di autonomia). In quel "microcosmo" che è la coppia, la disparità di potere fa sì che sia la donna più attenta a sé, più consapevole del rapporto con gli altri, ma anche più dipendente, più disponibile a "essere per l'altro", ad assumerne il punto di vista e a calarsi nell'immagine per la quale si sente desiderata. Si può pensare che l'interesse per la "comunicazione indiretta", che Marina trasferisce su tutte le relazioni sociali, nasca da questa esperienza femminile che nel rapporto con l'uomo, in modo drammatico e inequivocabile, vede crollare ogni volta la piramide dei discorsi sotto la spinta di una verità che non può essere manifestata o espressa direttamente: patologia femminile o piuttosto "paradosso esistenziale" che tiene la donna sospesa tra desiderio di autonomia e ricerca di conferme, tra un sogno d'amore totale e la coscienza di "poter essere qualcosa d'altro oltre" e fuori dal rapporto con l'uomo. Il bisogno e l'impossibilità di essere soli naturalmente non riguarda un sesso soltanto. La parola del singolo è sempre "parola a più voci". Il discorso si costruisce in base a ciò che gli altri sono per noi e noi per gli altri, ed è in questa esasperata anticipazione "a più livelli" che la parola "si sdoppia", "si rifrange", "si disgrega", si annoda su se stessa fino ad avvolgere indistricabilmente colui che parla, paralizzandone i movimenti o facendolo deviare dalla sua meta iniziale. Nell'esperienza delle donne tuttavia questi processi assumono un carattere particolarmente ossessivo. Da questa "spirale", dove le voci si moltiplicano e affondano quasi istantaneamente nel silenzio, la scrittura di Marina si salva per la virtù che ha l'"ironia" di far fronte agli



avvolgimenti del pensiero e di dilatare le possibilità del linguaggio. Attraverso di essa si può dire qualcosa e nello stesso tempo negarla, svelare intenzioni nascoste, infrangere divieti, rendere conscio l'inconscio, mostrare i termini di un conflitto senza portarne le conseguenze. L'ironia è tramite per tutto ciò che non avrebbe altrimenti accesso alla parola: sentimenti di cui ci si vergogna, impulsi che minaccerebbero la relazione, emozioni, stati d'animo giudicati "eccessivi" e quindi disdicevoli. Particolarmente liberatoria è quella con cui la parola femminile si ripiega su se stessa per prendere distanze, ma anche per riconoscere di aver scambiato troppo a lungo come proprio il "già detto" di altri. Ma per il legame che la tiene vincolata agli stessi lacci da cui vorrebbe strapparsi, è difficile non vederne l'ambiguità: quando garantisce impunemente l'uscita al malessere che si agita sul fondo delle relazioni, coperto da messaggi parziali e reticenti; quando consente di nominare la conflittualità di un rapporto senza romperlo e, soprattutto, quando trasforma la comune consapevolezza di due persone in un rinnovato "patto di alleanza". Nell'amore, come nell'amicizia, lo scambio ironico attenua le conseguenze prodotte dalla disparità di potere, costruisce inaspettate simmetrie, ottiene l'effetto di prolungare l'"illusione" di una sintonia con l'altro, senza sentire il peso e la fatica della dipendenza. Come modo di atteggiarsi del pensiero, e quindi del discorso, l'ironia è parte essenziale di tutto il lavoro di Marina, ma nel passaggio da una scrittura all'altra si avverte un cambiamento. Nei saggi si ha l'impressione che sia usata come una specie di "formula assolutoria": si può denunciare la prevaricazione della parola maschile e della scienza, così come l'uomo l'ha concepita, ma si deve anche far mostra di conoscere le regole del gioco. Interlocutori prioritari restano l'uomo e le forme del suo sapere, rispetto alle quali vanno esibiti sapientemente sia il possesso che la capacità di distacco. Coi racconti si opera un salto: il "patto di alleanza" si instaura con i lettori e le lettrici, chiamati a osservare l'agire di chi scrive, della protagonista e degli altri personaggi, col "sorriso ammiccante" e con l'indulgenza che sempre provoca un comportamento consapevole di se medesimo. Ciò significa che l'autrice parla da una posizione di maggiore autonomia, per cui può intonare tutte le voci che sono dentro di lei, sia pure voci e parole di altri, senza paura di perdersi in esse, senza la preoccupazione di doverle cancellare o denunciarne l'estraneità. Il processo di "identificazione e distanziamento" ora avviene al proprio interno, nell'atto di sbrogliare un sedimento antico dove sono innestati e confusi: le spinte del profondo con le consuetudini e i divieti del senso comune, il "già detto" e il "già noto" della storia con l'eternamente uguale della vita effettiva e della sessualità.

Se il libro *Come i delfini* rappresenta nel suo insieme quella svolta, il racconto "Le Mani" che vi

compare in apertura come prefazione, sembra fare un passo indietro, verso gli scritti precedenti. Le due mani che, seguite dai reciproci sguardi, avanzano con movimento sfasato — oppositivo e complementare, per cui mentre una si tende l'altra si ritrae — richiamano emblematicamente l'incontro impossibile dell'uomo e della donna nel rapporto di coppia, e in genere tutte le relazioni segnate da una complementarità dispari. La via d'uscita all'interno di un movimento circolare, senza inizio né fine, non è quella—che viene solo prospettata — dell'indifferenza all'altro ("occuparsi esclusivamente della propria mano", tenersi vicini al proprio desiderio, senza anticipazioni su ciò che vorrà o farà l'altro), ma il profilarsi di un'unità nuova, che muove dalla consapevolezza di entrambi e dal sorriso complice con cui ci si dispone a "redimere l'equivoco nominandolo". La strada qui indicata per uscire da un vicolo cieco, quale è il labirinto che formano innestandosi l'uno nell'altro, sdoppiandosi e frantumandosi, i messaggi indiretti, è anche la chiave interpretativa degli altri racconti. Con una differenza: il "sorriso ammiccante" con cui ci si accinge a far luce sulle "zone oscure", nascoste dietro quelle che appaiono solo come futili e transitorie "confusioni quotidiane", non sempre serve a risolvere pacificamente un conflitto, o a conservare un proprio posto nella città dell'uomo, ma mira piuttosto a stabilire un legame di intesa con il legittimo destinatario della scrittura: il lettore o la lettrice. E vero comunque che l'ambiguità resta e l'esito varia da un racconto all'altro. Basta vederne alcuni.

### **"La pianta grassa"**

Come in tutti i racconti, anche qui l'oggetto del conflitto è di poco conto — se si debba o no dare acqua alle piante grasse. Ma dietro si profila subito la difficile comunicazione di coppia: la donna rimprovera all'uomo di non voler cogliere i "termini generali" della questione, di non interrogarsi sulle ragioni di fondo che si celano sia nelle parole che nel silenzio, di imporsi nel rapporto con la sua decisionalità e la sua legge. Contraddittoriamente è ancora lei che, intollerante del muro di discorsi accumulatisi tra di loro, spera di poter "azzerare" quella costruzione artificiosa, fuorviante, e ritrovare la "semplicità" della situazione di inizio. Ma gli sforzi in questa direzione non servono: se non è la parola che tradisce, sono le "inflessioni", gli "accenti" a segnalare ciò che si preferirebbe nascondere. Altra speranza di uscita: "l'affiliazione ironica", fallita la quale non resta che la coscienza "agghiacciante" della solitudine di ciascuno all'interno del rapporto. Sul finale del racconto il motivo occasionale e la ragione profonda del contendere si fondono, e come un cerchio vanno a delimitare la "zona d'ombra" dove giaccio, ugualmente "indicibili", i residui della pianta decomposta e i conflitti della relazione amorosa.

È quello il luogo dove gli sguardi di entrambi si dirigono, senza poter sostare. Ma nel rapido movimento di scarto con cui si allontanano, è ancora la donna che immagina o spera un'"intesa", sia pure impossibile da dire.

### "Come i delfini"

Più che un racconto è una specie di apologo, che offre una chiave interpretativa per tutti i problemi di relazione, a partire dal rapporto originario tra i due sessi. L'unica comunicazione diretta, non inceppata, non ambigua, che conosciamo, è quella che si muove in un *intero*, ossia nell'illusione di unità a due, corpo unico formato dalla coppia uomo donna. Dal momento in cui si prende atto della separazione — l'essere due persone diverse e distinte — lo sguardo dell'uno come dell'altro, perduta la sua sicurezza, cerca affannosamente riconoscimento, teme di non averlo, dubita, si confonde, comincia a costruire "brevi enigmi". Con la coscienza del distacco comincia "l'esigenza di parola", ma anche "il rischio" della parola, vista come luogo di fusione e di rottura nello stesso tempo. Per questo bisogna renderla il più possibile "ritrattabile ed effimera". Ma nel momento in cui la donna tenta di mascherare il suo desiderio, dandogli un oggetto casuale qualunque — "quella mela" — è il tono della voce a tradire, dietro l'apparente "indifferenza" e "casualità", le spinte profonde e indicibili della "ansia" e della "speranza". Nell'annodarsi di messaggi di superficie con gli oscuri sommovimenti di zone meno controllabili del proprio essere, appare evidente l'inscindibilità di corpo e pensiero, di sessualità, affetti, stati emotivi e linguaggio. La parola si allinea come segmento di un'unica sequenza insieme alla gestualità, alle inflessioni della voce e dello sguardo. A costruire questa linea continua è la scrittura, con uno sforzo di *chiarificazione* ossessivo, pignolo, come un lavoro di filigrana, che non può trascurare nessun passaggio. Affinché niente resti oscuro, occorre inseguire ostinatamente il non detto e portarlo alla luce. Inquietante nel libro di Marina non è la materia drammatica, vischiosa e sofferente delle relazioni umane, che ogni volta si solleva, prende respiro dalla battuta e dal sorriso ammiccante della consapevolezza. E inquietante questo sguardo ironico e auto ironico che non riposa, che tutto deve illuminare perché non resti traccia della zona d'ombra e del silenzio che è calato tra le due parti divise della coppia umana. Protagonista dei racconti, esso scruta dentro le parole per cogliervi i residui, o i segnali, di passioni e intenzionalità nascoste, indicibili; dentro un labirinto di equivoci e messaggi contraddittori, ricostruisce pazientemente i nessi dell'integrità che è passata inosservata dietro le figure astratte di ogni dualismo. A questa messa a fuoco totale è affidata la speranza di poter recuperare, al di là della sedimentazione storica e immaginaria, che ha

fissato in un rapporto dispari — oppositivo e complementare — il maschile e il femminile, l'autonomia e l'essere diverso dell'uomo e della donna. Meno evidente è la sottile ambiguità con cui un occhio insonne, che non conosce distrazione, disfa e ricompone la tela di rapporti che appaiono indistricabilmente connessi e necessari gli uni agli altri.

### "La cartolina"

Alla banalità della circostanza ("c'era solo una cartolina" e, più avanti, "solo parole... nessuna storia"), fa seguito un accavallarsi di interrogativi di non poco rilievo. La firma illeggibile, che lascia all'oscuro l'interlocutore ma col sospetto di un legame di familiarità, provoca nella protagonista un'inquietudine drammatica: trovandosi sola di fronte all'immagine di sé che un altro, sconosciuto, le rimanda, è la sua stessa identità a essere minacciata. "Ignara a se stessi", la sua vita le appare "sparpagliata" negli altri che la restituiscono irrigidita, "fissata" in definizioni desunte arbitrariamente da momenti mutevoli e transitori. L'assenza di interlocutore — o meglio la sua presenza avvolta nel mistero e tale da lasciar intendere che egli sa di lei - produce il tramutarsi immediato "dell'occasione" in un fatto "serio e grave". Qui non si dà più neanche la comunicazione obliqua, che è pur sempre "esasperante e rassicurante". L'interruzione del rapporto con l'altro è contemporaneamente perdita del rapporto con se stessi, perdita della propria immagine che resta affidata, irriconoscibile, a persone senza volto, a un mondo che non può che apparire ostile. La solitudine, come distacco dall'altro, prima che autonomia e libertà, è sentita come rischio di morte. Ciò spiega perché, come soluzione finale nel racconto, appare imprevedibilmente il desiderio di *volgere in attivo* ciò che è stato subito con tanta angoscia: la protagonista immagina di cimentarsi a sua volta nella "bizzarra impresa" di scrivere agli altri "frasi allusive" e tentare così la possibilità di un incontro con l'"incognito scrivente". L'importante è non perdere un filo di continuità con l'altro e, quando si profila il distacco, ricucire l'ombra o il silenzio che in incunea tra i due interlocutori, in qualsiasi modo, sia pure con un gioco insensato, bizzarro e crudele.

### Note

(1) M. Mizzau, *Eco e Narciso*, Boringhieri, 1988, p. 46.

# Il sesso dei delfini

di Marina Mizzau

**P**rovo ad accogliere l'invito di Lea Melandri, stimolata dai molti problemi che la sua lettura dei miei racconti mi ha suscitato, oltre che colpita dalla sua generosa disponibilità a buttarsi dentro alla scrittura altrui; lei che fa della propria un tessuto originalissimo e personale è però in grado di abbandonarla provvisoriamente per scrutare con un'attenzione cui non siamo abituati un'altra scrittura e regalarle la ricchezza del suo pensiero. Lea parla di un suo "ripensare la letteratura", cosa che fa scartando le mitologie che collegano il prodotto letterario all'indicibile, al misterioso, alla "nascita dal niente", e cercandone quindi i nessi con la produzione teorica. Per quanto mi riguarda, mi trovo d'accordo con molte delle sue considerazioni; in particolare mi piace vedere i miei racconti come proseguimento di una ricerca scientifica, possibili reali che toccano la generalità passando attraverso l'evento particolare. Tuttavia non posso negare la mia esperienza di un salto tra la scrittura saggistica e quella narrativa, e di questo soprattutto vorrei parlare, anche se il sottolineare la differenza non va contro la constatazione, che condivido, della continuità. Ripensando a quando ho scritto i pezzi che compongono *Come i delfini* non ricordo di aver voluto dimostrare nulla, sostenere nessuna tesi o opinione sul mondo in genere e sul rapporto tra i sessi in particolare. Volevo solo ritrarre situazioni, e i problemi che mi ponevo mi sembra fossero solo come farlo, ossia problemi di scrittura. È solo quando mi sono cimentata nella forma letteraria che ho capito fino in fondo quanto scrivere sia difficile; come sia fuorviante il mito di una scrittura "spontanea", immediata, in quanto tale "più vicina alla realtà", "in contatto diretto con la vita", come in alcuni momenti è stato teorizzato anche dalle donne del movimento. Credo che tanto più le scelte linguistiche sono immediate, irriflesse, tanto più il risultato è qualcosa di stereotipato, convenzionale, uniforme, riduttivo. Per cogliere la realtà, per fissare un movimento del pensiero, un'emozione, un contatto bisogna inventare ogni volta le parole, spostarle dai contesti abituali, farne slittare il senso, recuperare quello abusato (ad esempio

attraverso l'ironia). Per descrivere gesti consueti e automatici bisogna dissezionarli, guardarli al rallentatore o con la lente di ingrandimento, ricostruirli con parole nuove. Per fare un dialogo che suoni naturale bisogna andare contro l'idea astratta che abbiamo di una normale conversazione. E tutto questo richiede un grande lavoro (almeno a me). Problemi di forma quindi, quelli che mi assillavano e che mi assillano. Come trovare il modo per rappresentare quello che vedo, che sento e sento che gli altri sentono. Fare intendere i sentimenti anziché descriverli, i pensieri anziché spiegarli. Fare capire dalle parole che i personaggi si dicono quelle che sottintendono e anche quelle che non dicono, ma che il lettore deve capire. Fare intendere il pensiero dei personaggi ricorrendo il meno possibile a mezzi troppo espliciti come "Lei pensò", "A Paolo venne in mente che...". Alludere e non spiegare. È, questo, un problema che nasce solo nell'ambito della scrittura creativa; che non si pone nella scrittura saggistica dove il fine è quello opposto, quello di dire il più chiaramente e esplicitamente possibile. Tanti altri piccoli-grandi problemi di scrittura: da come iniziare a come concludere, magari non concludendo, cercando la sfumatura ironica che consenta l'indefinitezza. Penso anche alle ore spese a cercare l'aggettivo "giusto", a castigare il giro di frase troppo tortuoso senza dover essere costretta a rinunciare a dire quello che si vuol dire. Il fatto è che si ha l'impressione che nel racconto breve, più che in altre forme narrative, tutto deve essere essenziale, nulla ci si può concedere che non sia indispensabile, non si può sgarrare. Naturalmente i problemi tecnici di scrittura rinviano spesso a questioni molto di fondo. Un problema centrale, per me, è quello di evitare l'identificazione tra personaggio e autore in quanto persona reale. In altre parole di evitare l'effetto autobiografico, di impedire al lettore di pensare che quel personaggio con quella vicenda e quei sentimenti sono io (anche se è ovvio che ogni esperienza narrata è in qualche modo esperienza vissuta). A parte il pudore, non amo la scrittura autobiografica, intendo quella consolatoria, auto gratificatoria, la scrittura confessione che cerca solidarietà nel lettore/lettrice, la scrittura malata di protagonismo. Vorrei che fosse l'altro, la lettrice, il lettore, a sentirsi protagonista di vicende in cui si identifica. E che questo sia l'effetto che producono i miei racconti è per me indubbia fonte di gratificazione. Mi chiedo a questo punto se quello che ho detto e dirò — laboriosità della scrittura, bisogno di auto cancellazione, di separare l'io dal suo prodotto — non contrasti con quanto appare nella presentazione di questa rubrica *Testi e pretesti* dove si auspica la presenza di scritti femminili "meno preoccupati di occultare nell'ordinato disporsi del testo scritto i rapporti reali che sono materia del caos da cui nasce la scrittura". Non sono proprio certa che contraddizione vi sia; mi pongo, però, e pongo il quesito solo per aprire un problema, se si vuole un dibattito tra noi: caos della vita o

ordine della scrittura? (È chiaro che, messa la cosa in termini così radicali, nessuna si sentirebbe di optare in un senso o nell'altro, ma non è lo scontro frontale che cerco). Devo però anche aggiungere che questa volontà di auto cancellazione nella narrazione è di segno contrario a quella che, almeno in un certo periodo della mia vita, mi portava a tentare la scrittura personalizzata nello scrivere saggi. Ricordo il senso di conquista che io, come molte altre, provai, quanto riuscii a scrivere "io" in un testo scientifico, a giustificare considerazioni teoriche generali con la mia esperienza soggettiva particolare. Mi sembrava e mi sembra tuttora, una conseguenza importante delle riflessioni maturate nei gruppi di donne. Riflessioni che riguardano il rapporto tra generale e particolare, individuate e universale. Mi chiedo allora se il bisogno di distanziamento nella scrittura narrativa non abbia le stesse origini di quello di personalizzazione nella scrittura saggistica, apparentemente opposto. Un bisogno di tener aperto lo scambio tra i due poli, un rifiuto di assolutizzare il privato, il soggettivo, così come, nell'altro caso, il generale, l'oggettivo. Una conseguenza stilistica di questa mia esigenza di auto cancellazione, nello scrivere racconti, è una certa riluttanza ad affidare la narrazione a un "io" (anche se qualche volta l'ho fatto). Generalmente il fuoco della narrazione è affidato a una "lei", qualche volta a un "lui". A volte questi personaggi hanno un nome: lo faccio per impedire che si creino confusioni quando ci sono altri personaggi in giro, ma preferirei non farlo. Quando uso "io" proseguo il racconto al femminile, cioè il personaggio che parla è un io-donna: il contrario mi sembrerebbe un tradimento. Il farlo però mi pare che favorisca quell'effetto autobiografico che voglio evitare. Un effetto che, nel caso di un io che parla al femminile, mi sembra si crei più forte che nel caso di un io che parli al maschile. È come se, ancora una volta, "l'io" al maschile stesse per un neutro che denota tutta l'umanità, compresa la donna, mentre "l'io" al femminile selezionasse inevitabilmente la donna, e inevitabilmente rinviasse a una donna particolare, cioè colei che scrive, ne mettesse in gioco le sue caratteristiche specifiche, i suoi sentimenti. Non so spiegarmi bene quest'ultimo passaggio, ma sento che questo problema tecnico dell'uso della prima o della terza persona mi si è presentato come qualcosa che ha a che fare coll'essere donna. Tutto questo anche per dire che, preoccupata come ero da problemi di resa espressiva, non avevo molto riflettuto sull'unità di contenuto, né sulla continuità tra i racconti e ciò che prima ho scritto in forma saggistica. Questa unità e continuità mi vengono suggerite dalle pagine di Lea Melandri — oltre che, precedentemente, da Lidia Campagnano e Patrizia Violi. Sostanzialmente mi riconosco in quanto da loro scritto, anche se con qualche riserva. Ad esempio il tema della coppia appare a loro dominante, anche dove io non lo vedo: le due mani del raccontino iniziale nelle mie

intenzioni non sono mani di sesso diverso impegnate in una conflittuale ricerca amorosa, "che richiamano emblematicamente l'incontro impossibile dell'uomo e della donna nel rapporto di coppia", ma due mani neutre, invischiate solamente nell'impaccio di un saluto rituale mal riuscito, simbolizzanti, se si vuole, l'imbarazzo delle sfasature universali, tutte quelle che poi vengono percorse nel libro. Ma, più importante delle divergenze su particolari testi, mi sembra l'osservazione di Lea che nella scrittura narrativa si può non sentire il bisogno di dimostrare la differenza tra i sessi tramite un confronto polemico perché questa si attesta da sé, nelle modalità espressive del soggetto scrivente che, acquistano maggiore autonomia, può accettare il rischio di "essere attraversata da altre voci". A me sembra di riconoscermi totalmente in questo processo. Tuttavia non sono in grado di affrontare, e tanto meno di risolvere, il problema della specificità della scrittura femminile. Posso essere tentata di vederla, per quanto mi riguarda, nell'attenzione ai movimenti minimi, alle reti quasi invisibili che legano gli individui, alle vibrazioni dei non detti; nel rivolgere lo sguardo là da dove in genere viene distolto per paura di soffrire dei coinvolgimenti effimeri. Posso solo pensare che all'interesse per tutto ciò non sia estraneo il mio essere donna. Ma non posso assolutizzare attribuendo questo tipo di attenzione selettiva della realtà a tutte le donne che scrivono, così come non posso negare l'evidenza che alcuni scrittori uomini si muovano in questa direzione. A conciliare questa contraddizione. se tale la si vuole considerare, resta la solita risposta, quella che rinvia a una differenza storicamente fondata e come tale suscettibile di eccezioni. Eccezioni che nel campo della produzione artistica possono dilatarsi al punto da confondere i confini. So che questa non è una risposta molto popolare, ma io non ne ho trovate altre soddisfacenti.



# Acquario

di Matilde Tortora

**S**iamo appena entrati nel segno dell'Acquario. Contrariamente a quello che si crede, esso è un segno di aria, non di acqua. È rappresentato da un giovinetto. Ganimede, che versa nettare da una brocca per la mensa degli dei. Il nettare è il dolce liquore degli dei, fatto di lacrime umane. "Perché sono così lunghe le lacrime?" — si domanda Alison Altes, la giovane poetessa olandese, nella poesia "*Waarom zijn tranen zo lang*" e intende con questo quesito porsi un niente affatto lacrimoso o lacrimevole quesito, quanto piuttosto indagare il geometrico percorso che la lacrima compie dalla sua foce naturale, l'occhio, percorrendo e rigando il viso giù giù fino al suo delta o estuario, che è poi sempre vario, mobile, imprevedibile. L'immondizia, i cumuli d'immondizia lasciati a marcire per strada ingenerano acque? Si liquefano forse? Polla o acqua putrida? Dicono che in città mancherà ancora l'acqua. Dicono che istituiranno i rubinetti alterni, così come per tutto il mese scorso hanno istituito le targhe alterne per la circolazione dei veicoli motorizzati. Rubinetti alterni, come se anche per l'acqua ci fossero strade troppo trafficate, ci fossero strade, percorsi, vie pericolose. Quali sono le strade delle acque? Non certamente quelle già note dei fiumi, dei mari, dei canali. Non certamente quelle. Forse le strade urbane a targhe alterne sono oggi le vie delle acque, le vene scoperte, i rigagnoli a vista d'occhio, a vista di piede. Acquaiolo, acquaiolo. Venivano dai paesi d'intorno e vendevano l'acqua in città. Mai visti altrove tanti chioschi poi. alcuni pure con il ridondante nome di *chalets* (ma lì si mangiavano anche taralli e taralli pepati, che ingenerassero la sete e dunque facessero chiedere più acqua, più acqua, piccoli incendi alimentari appiccati a bella posta). Oggi invece in quegli *chalets* lì. (gli unici veri antesignani dei tanti bar proliferati dopo), si mangiano le paste, le paste fresche quelle barocche e lussuose, che mantengono nelle creme e nel tremolio delle panne la loro essenza d'acqua, di droga anche visiva nel tremolio appunto, nella promessa, nell'ammicco. Peccato che poi anziché acqua, dopo le paste la moda oggi prescriva di bere liquori, peccato. Le paste, moderne cappuccetto rosso in abito da sera, che

dicono al lupo, col tremolio delle seriche spalle, "mangiami, mangiami". E chissà dopo avere mangiato, che cosa berrà il lupo, se berrà acqua o esigerà liquori forti di marca straniera, chissà! È nelle selve, è nei boschi della costiera sorrentina io credo, che il Tasso poi pensò questo bellissimo pensiero d'acqua: "chissà come è dietro l'apparenza la struttura dell'occhio!" E, forse, quel giorno lì l'aria troppo nitida, riportandogli alla vista le isole del golfo, le isole gemelle, gli parve che il mare stesso avesse due occhi attenti che gli restituivano lo sguardo, due occhi pungenti come gli aghifogli del bosco.

In *Giuditta e Oloferne* di Artemisia Gentileschi, la cosa che più mi colpisce è il catino d'acqua, che s'indovina precedere e pure posticipare il misfatto. Faccende di barberia. Manca solo il pennello e il sapone da barba, visto pure che il rasoio già vi compare. Pure per questa mia proiezione anni cinquanta. di quando bambina ero curiosissima del farsi la barba i maschi, io amo moltissimo Artemisia. Scialp, scialp, c'è un rumore, uno sciacquò, uno sciabordare come di remi nel farsi la barba, già solamente quando i maschi si danno il sapone col pennello sulla faccia. C'è un bel quadro a Roma alla Galleria d'arte moderna, s'intitola *Rumore*, su un fondale mosso rosso porpora e cardinalizia una catasta di ciotole di terracotta colore ocra brunito stanno lì lì per originare un rumore. Io guardo questa pittura ad olio e ben so, bene conosco qual è il rumore di ciotole di terracotta che rovinano a terra. Mi viene fatto pure di turarmi istintivamente con le mani le orecchie, tanto è fastidioso un rumore di terraglie, che s'infrangono al suolo. Ma, va da sé, lì sulla tela dipinta ad olio, l'evento non si produce mai. Precario equilibrio statico si direbbe in gergo ingegneristico. L'odore fastidioso di latte bruciato mi richiamò all'attenzione. A volte è il rumore a richiamarci, a volte il silenzioso odore, ma più spesso è il puzzo a richiamarci all'attenzione, questo è certo. Lasciato il bricco col latte sul fuoco, infine, per comprensibili ragioni di trasformazioni di stati fisici, il latte portato a troppa ebollizione era fuoriuscito dal bricco. Ma il latte, che fuoriesce dal bricco, cerca altri luoghi da abitare? Che cerca? Cerca di evaporare o s'ingegna di seccarsi, d'indurirsi, di farsi crosta? Che equilibrio nuovo, che luogo nuovo da abitare cercano le lacrime, quando pure ci è concesso di piangere? Filumena Marturano di una cosa può vantarsi e si vanta infatti durante tutti e tre gli atti: di non avere pianto mai. Di molte cose possono farle carico, ma nessuno può farle carico di averla mai vista piangere. Melina, invece, in quella bella commedia che è *O di Uno o di Nessuno*, (si badi commedia e non tragedia e Pirandello stesso ci teneva a sottolineare la differenza per essa), è disposta a piangere, purché i suoi due amanti le consentano di tenere con sé il Figlio, che partorirà. Essi non consentono invece con grande ferocia, perché sono stati messi in rivalità, essi che si spartivano con tanta armonia il suo

amore dal fatto che il suo corpo di donna con inganno atroce a loro dire, nell'umidore traditore e segreto delle sue viscere ha preferito trattenere lo sperma di uno dei due e s'è fatta fecondare. È il tradimento d'acqua, che il suo corpo ha perpetrato, che essi non perdonano. È per questo tradimento d'acqua, che ella poi, una volta partorito il bambino, esautorata dei liquidi preziosi, (né ha appunto una goccia di latte da dare al piccolo), morirà.

Le bevande ristoratrici. Il caffè, il caffè ad esempio, fa più pensare alla terra che all'acqua, poiché l'acqua scura è già terra. L'anziana provata donna mi disse poi: come cominciavano a pisciare scuro come il caffè; io sapevo che di lì a poco sarebbero morti. È che — aggiunse — andammo da un medico e lui ci disse tanti ne nasceranno sani, tanti no e allora mio marito mi ripeteva sempre quelle parole e così mi fece fare tanti figli sempre per le parole di quel medico come per una lotteria e molti di loro non arrivavano a due tre anni e morivano, perché siamo tutte e due microcitemici disse e microcitemici era l'unica parola italiana di tutto il suo stento vocabolario, povera donna stenta. Povera donna, così contenta di stare adesso infertile. Infertile e con una sola parola nota e stranota di tutte le possibili italianissime parole. Chissà se il desiderio è asciutto, chissà se il desiderio è bagnato, chissà! Esattamente un mese prima del giorno della festa del santo patrono, issavano un'immaginetta del santo, poco più grande di un fazzoletto di stoffa e infatti quell'immaginetta era di stoffa, su di un filo da un lato all'altro di una strada, sempre la stessa, sempre lo stesso giorno dell'anno, né un giorno prima, né un giorno dopo. Quell'immagine, poco più grande di un fazzoletto da naso sventolava poi lì, piccola, nemmeno tanto evidente, ma certa. A guardarla così in alto, così piccola, si era sicuri che ci sarebbe stata di lì a poco la festa del santo patrono. A volte, essendo inverno pieno, mi gocciolava il naso, pure stavo su col naso in aria a guardarla l'immaginetta, poi riabbassavo la testa, mia madre mi soccorreva poi con un fazzoletto reale per i goccioloni al naso, poi daccapo guardavo su per aria, rialzavo la testa, sicura che quella festa di fuochi d'artificio, di dolci abbondanti, di giocattoli sarebbe infine giunta e tutta completamente asciutta.

I vizi urbani. La telefonata anonima. C'è prima un fiatone, come di uno appena emerso da un'apnea, questa è la cosa che più mi spaventa — ella disse — la parentela che quell'uomo abbietto mi sussurra ogni volta all'orecchio tra lui e l'acqua. L'acqua, che invece è salutare, è buona — ella ripetette più volte, trattenendo a stento le lacrime.

Rosso di San Secondo scrisse poi in maniera del tutto esplicita *Marionette, che passione*. Quanto conserva d'acqua una marionetta? Che parentela tra Pinocchio e la balena, massa-corpo l'uno

nella pancia massa-corpo l'altra nella grande massa-corpo entrambi del mare? Stranamente è lì poi che Pinocchio incontra suo padre, stranamente e forse anche gli ovuli intatti, gli ovuli di potenziali fratellini. Azzurro come il mare — dicono. Ma *blue* in inglese vuol anche dire triste e provate pure ad andare a presentarvi con la camicia azzurrina, cilestrina, che a noi piace tanto a casa loro, di qualcuno ad esempio degli Stati Uniti, che v'inviti a cena e vi guarderanno in modo strano. Perché lì infatti gli uomini la camicia azzurra e cilestrina la indossano solamente per partecipare ai funerali. Umido come un pianerottolo, che una provvida portiera ha lavato e strigliato dietro contratto. Se Don Chisciotte incappasse oggi in un pianerottolo, lo scambierebbe sicuramente per una distesa d'acqua, imprenderebbe una nave a navigarlo. Tanti sono pure oggi i crimini abitativi e gli infidi vicini di casa, cui pure a volte si chiede in prestito del prezzemolo salutare, che è notoriamente di un verde scuro. Di quanta acqua è fatta la musica di Mozart? Di quale acqua? Quella delle pozze d'acqua, dei secchi pieni trascinati a fatica su su per le scale o quella contenuta nei dolcetti di marzapane, di cui era ghiotto? S'usava fino a pochi anni fa indagare nei temi a scuola "qual è il paesaggio di questo o quest'altro romanzo, di questo o quest'altro testo. Non sarebbe stato meglio chiedersi quant'era e com'era l'acqua lì? Manca alla mia lava panni la messa a terra. Prendo sempre una piccola scossa, ogni volta che la metto in azione. È forse in questo la parentela coi bucati delle mie nonne, con la cenere che esse usavano ogni volta e forse anche con le *Lavandare* del Pascoli?

Fiasco. Una borraccia in terracotta particolarissima, con un doppio foro. Chi non sa atteggiare le labbra e le dita in modo sapiente, non riuscirà mai a fare uscire il liquido dalla borraccia di terracotta. Farà fiasco nel bere. Resterà all'asciutto.

Strisce di pioggia. Impronte. Inzaccherarsi poi con tanta frequenza di pioggia e con strade mal fatte è cosa conseguente e prevedibile. E certamente servono le strisce ai pedoni per attraversare la strada, per non essere arrotati dalle automobili, Servono invece, le strisce alle zebre per rendersi invisibili, per non essere cacciate, ma pure le strisce sono le impronte digitali delle zebre, servono ad esse all'occorrenza anche per farsi riconoscere e pure a chi pure "s'erano rotte le acque" nessuno che le si avvicinasse, le prestasse il dovuto previsto soccorso. A me che ne indagavo il motivo, chiaro fu poi evidente che chi non aveva in quell'ospedale lì, a chi non era cliente fissa (pardon paziente fissa dello studio privato) di questo o quel medico, nessuno si avvicinava. Salvo poi ad addebitare alla fatalità gli orrori d'acqua, tutti già messi nel conto, già previsti. I parti andati male.

Sale. Lacrime già secche prima ancora di sgorgare. Colonne di mercurio e sale sale la febbre, producendo sudore, un sudore di acqua salata e sale sale l'altra marea, scontrandosi con le colonne d'Ercole e producendo timore e interdizione al passaggio. Quando Piera fece il trasloco, dopo il divorzio, "mi sembrava di stare facendo un'autopsia", disse, "c'erano rigagnoli di sospetta materia dappertutto, mi sentivo le mani inzaccherate, cominciai a pensare di aver bisogno di guanti da chirurgo".

La Madonna del latte fra S. Alò e altra santa di un pittore spoleentino del sec. XV veste secondo l'uso una "camora". La camora è una veste con aperture verticali sul seno, la mancanza di bottoni, passati di moda dopo il '300, genera la necessità per le donne che allattano, dell'uso di questi tagli verticali, normalmente coperti dalle pieghe. Chissà quanta aria entrava in petto alle donne da quelle pieghe, listelli di persiana, listelli di ventaglio, chissà se pure il vento faceva capolino tra quei listelli, chissà quanto scompaginava!

I seni sono opachi. Il latte stesso non ha trasparenza. Oggi esistono dei supporti di vetro infrangibili, da applicare al seno e da interporre poi tra il seno e la bocca del neonato, così che si possa vedere quanto latte egli assume. La vista, supporto necessario sempre, affinché non si muoia di fame. Quando di Eco, pazza d'amore, si frantumarono le ossa, si disperse ogni membra, rimase solo la voce, anzi non la voce, ma l'eco a testimoniare di sé e del suo folle amore e del viaggio che aveva intrapreso per gole profonde e vallate e per il quale, a fatica del quale, s'era dissolta e frantumata. Il mito di Eco ha molto a che fare, dunque, con lo specchio; non la voce, ma l'eco che è appunto una voce specchiata rimase a testimoniare di lei. Lo specchio è anche una coltre di mercurio. Ha a volte addirittura lo specchio delle colonnine, che lo sorreggono, dei piccoli chissà se, quando sale il mercurio la colonnina della febbre produce rumore, produce un suono, chissà. Il neuma, la cellula-segno della scrittura musicale, l'indicatore della temperatura corporea sul termometro, non sono forse tutti e due parenti al pneuma, non emettono forse fiati e voci e musiche rotanti?

La terrazza a casa dei miei nonni ebbe poi la febbre, anche quando la temperatura si era del tutto abbassata. Puntolini neri raggruppati per terra testimoniavano come indici mercuriali (come messaggi e Mercuri) che lì anni addietro aveva piovuto lapilli dal Vesuvio e che quella terrazza lì s'era tutta infuocata. A volte anche il fuoco, l'ira di un vulcano chiede di sedersi, di stendersi. Diventa una coltre. Mi butto a capofitto. C'è sempre un desiderio d'acqua anche nelle azioni. Mi butto a capofitto e il più delle volte manca anche la più scalcagnata delle piscine.

se ne stava pomeriggi interi seduta — mi raccontava la madre. L'unica cosa che faceva in quei pomeriggi, era di darsi lo smalto alle unghie. Più si dava lo smalto alle unghie, più s'arrovellava. L'acquario è sicuramente un segno d'aria (di flash fotografici anche) e non d'acqua, come si potrebbe impropriamente ritenere. E Ganimede, pur con le sembianze del bellimbusto-ecografo, continua a versare nettare nelle coppe agli dei. Ogni giorno, con pertinace puntualità.

# Lilium

*di Susanna Ronconi*

**V**oci di donne, ora, stemperano la tensione accumulata in caserma tra rumore di passi, porte aperte di scatto, uomini a cerchio sempre attorno, lo sguardo fisso sul mio viso. Il carcere mi accoglie ancora nel suo abbraccio di matrigna, mi nutre di cibo in scodelle d'acciaio, mi prepara il letto con lenzuola ruvide, di quelle che durano una vita. Si rifiuterà di buttarmi fuori dal suo ventre squadrato per molto tempo. Lo so, certo; ma per ora il suono femminile e tenace delle voci, giù in cortile, e la femminile perversità dell'accudire un corpo chiuso, mi danno una sorda tranquillità. La frattura lancinante dell'arresto, la canna della pistola sulla nuca, la cravatta che mi ha legato i polsi, l'incrinatura improvvisa del tempo, le voci soddisfatte, erano di uomo. Il silenzio, il lavarsi il viso, la tazza di caffè, il tempo che riprende a fluire, sebbene lento, le pantofole trascinate sul ballatoio dopo il mio urlo, sono di donna.

L'impatto rabbioso ed eccitato della prima volta, non si ripete. Ho dentro una stanchezza d'abisso. La mia rinascita, nemmeno un anno fa, da quel cortile di cemento dissacrato da venti chili di dinamite e da un amore inquieto, mi appare sprofondata nel tempo. Il tempo: è caduto di nuovo dentro il gioco tra memoria e allusione, non voglio nemmeno pensare 'speranza', dopo l'eterno presente dei mesi di libertà. Parola impropria, questa; era piuttosto tempo cristallizzato in destino, ormai privo di casualità. Eppure, straordinariamente, a tratti felice. Le voci delle donne, in cortile, si fanno più eccitate, rimbalzano sui muri alti, passano le prime sbarre, la rete fitta, le seconde sbarre della piccola finestra. Le riconosco. ad ognuna un volto. Alcune mi emozionano. Il mio nome: "fuori dall'isolamento". Sensazione calda, ora posso anche piangere un po'. Sfoglio le prime sensazioni, affastellate, una dopo l'altra.

Mi sembra di non arrivare al cuore, qualcosa sfugge. Lui, solo, ancora una volta. Si confonde il dolore con la colpa; l'ho lasciato solo, questo dunque è il cuore di tutto. La sua libertà e il mio

isolamento non hanno significati chiari, il carcere non mi fa del tutto vittima, non sono più sola di lui. Non mi riconosco il diritto di pensare a questa sofferenza, a questo spossessamento come a un dolore assoluto, unico. Quelle strade, quella città quel viaggio alla fine, quell'insulto al sogno d'amore. Quegli occhi che si fanno liquidi, non di pianto, di disperazione pura, totale, quegli occhi che dopo decenni di metropoli ritrovano la cupa inquietudine della terra d'origine, dei confini dell'est. Dopo solo poche ore, la cella ha dilatato il tempo. Lui è già trasfigurato dalla poesia del ricordo, non più solo l'uomo taciturno che mi ha amato. Sensazione netta della frattura, la mia vita è già quell'altra vita. Percepisco dell'altro, più sotterraneo, viene da più lontano. I tratti del bel viso di mia madre non sono più limpidi, nel ricordo. Sovrappongo quelli dell'ultimo abbraccio, da libera, a quelli del re-incontro, dopo il primo arresto, a quelli, ancora dell'ultima volta, al colloquio, già erosi dal male in un modo che non consentiva bugie, né a me né a lei. Il viso si era fatto più spigoloso, sofferente, improvvisamente invecchiato, come un piccolo frutto appassito. Lei, che nemmeno un anno prima, a cinquantotto anni, aveva la pelle chiara e trasparente, e sottile, gli occhi verdi come certi laghi d'alta quota, circondati da una raggiera di rughe, piccole, appena percettibili nel sorriso o nello sguardo indurito. Lei, con le gambe belle, incredibilmente asciutte, vanto di ragazza veneziana che ha passato la giovinezza a correre su e giù dai ponti e per le calli. Lei, naso dritto, sorriso da seduzione, capelli scuri, le mani sui fianchi, rimprovera noi bambini, col sorriso che le sfugge dall'angolo della bocca, incapace di prendersi sul serio. Lei, col male sul viso, dall'altra parte del bancone, mi stringeva le mani, e non so come potevo accarezzarla con quel sogno di fuga che mi possedeva interamente, e che non potevo svelare. "Vegnarà un croato che te porta via", diceva quando, bambina, la stavo esasperando. E sempre quel sorriso che le sfuggiva, tenero, perché in realtà, io ero una bambina buona e giudiziosa. Un croato, nella leggenda di famiglia, era un uomo passionale che mi avrebbe rapito dalla casa materna e portata con sé; ma era anche, e qui stava la minaccia, un uomo possessivo e autoritario, che avrebbe saputo dominarmi. Avevamo riso insieme, dopo la prima cattura, quando provavo l'impossibile impresa di raccontarle quegli anni fuori dal suo tempo. Allora, la cosa più semplice era stato cominciare da lui. dall'uomo amato. Era attenta, intenerita da quell'amore sfortunato e da quella lontananza. Cercava di dargli dei connotati, di vederlo, quell'uomo ora lontano, e da sempre assente dalla sua vita di madre. Era stata felice che fosse uno slavo, lei, così orgogliosa delle origini del padre, dello sguardo randagio e inappagato di quella gente. È arrivato, allora, il croato, e abbiamo riso di nuovo con la complicità di sempre, che pareva solo temporaneamente interrotta da quel decennio di viaggi.



Ma accade che certi viaggi non abbiano ritorno e che i cerchi non si chiudano. Piangeva, quel giorno di un anno dopo, dall'altra parte del bancone, e non capivo quanto per il suo male, o per la nostra separazione, o per essersi dovuta spogliare davanti alla guardiana prima del colloquio. Impotente per il suo corpo che moriva, colpevole per la lunga assenza, non mi rimaneva che vendicare l'umiliazione imposta alla madre.

Al rientro in cella, scortata in un'aria di rancori contrapposti, chiusa dentro in tutta fretta, da dietro le sbarre mi è uscito un solo, lungo urlo. E mi sentivo il corpo squassato dall'odio, come mai prima, durante la mia guerra.

Le donne, nel cortile, non scandiscono più lo slogan che mi vuole con loro. Percepisco una contrattazione, le loro voci, acute e sovrapposte, si alternano ad una voce, uniforme e singolare. Non ho l'orologio, ma le strisce di sole sul muro, ormai rosate, mi dicono che è pomeriggio inoltrato. Si sono rifiutate di rientrare nelle celle, cercano ancora di contrattare. Ho paura di sentire anfibi militari sul cemento del cortile, mi sento impotente. Mi sento desiderata, anche; sono impotente e intenerita. Rumori fuori dalla porta blindata, la chiave nella serratura. Cosa vogliono, adesso. Un'altra chiave anche nella serratura del cancello. Ci sono anche due guardie. Mi irrita l'idea di una perquisizione dopo nemmeno mezza giornata, e con la cella ancora completamente vuota. Nel quadrato di luce lasciato libero dalla porta, il corpo da ragazzino di Alba. Un pensiero, stupido: sono cambiati, i tempi, una fermata all'aria ed hanno già vinto. Un abbraccio stretto, gli occhi di Alba intensi, tristi e imbarazzati. Sto bene, le dico, sto bene, non mi hanno toccata, e voi, com'è qui, ci siete proprio tutte, non fate altre fermate, andate nei guai, non ne vale la pena, non durerà a lungo, c'è il processo. Mi escono fiumi di parole, non mi lascio il tempo di chiedermi perché la facciano stare nella mia cella, perché le immutabili regole del carcere si siano infrante, e poi proprio per me. Sediamoci, dice, e mi prende una mano. Devo dirti una cosa. Non penso, non riesco a pensare. Le guardie accostano porta e cancello. La cella mi appare, improvvisamente: ha i muri scrostati, una branda di ferro bianco, da infermeria, il buio si sta mangiando le strisce di sole. Io e Alba siamo sedute sulla branda, su una coperta militare. Attorno, nulla. Lei ha le mani piccole, ho sempre pensato che aveva le mani da bambino. Tua mamma, dice. Tua mamma è morta. Quando. Due mesi fa; a fine agosto. Non si vince, in carcere, non ancora. Non si contratta il tempo. Si contratta, al meglio, che non sia una bocca ostile ad annunciare una morte. Mi sento sola, e bambina. Come una bambina, avevo pensato che lei ci sarebbe stata, al mio ritorno.

Penso, automaticamente, ad un cuscino di gigli rossi sulla sua bara. Mi abbandono, e non so fare altro, a quell'immagine, pensando alla gondola nera che va verso l'isola popolata dai morti e dai gatti. Prima di affacciarsi sulla laguna, dove aumenta il silenzio, percorre la mappa intricata dei canali; dal piccolo rio che costeggia Ca' Rezzonico all'isola, il viaggio non è breve. È forse il secondo tragitto che la ragazza veneziana percorre in gondola, come una turista ricca; il primo, era stato per il suo matrimonio. Il remo affonda in un'acqua verde solido, ora più stretta, ora più ampia la misura tra i muri che visti da H, dal basso, appaiono altissimi. Glicini e alberi piangenti si tuffano dai cancelli, l'aria di settembre è ferma. Il viaggio è lento, non si accorge nemmeno che il verde denso dell'acqua trascolora nel luccicare della laguna aperta. C'è tempo di osservare tutto ancora una volta. Dal finestrino della macchina, i polsi appena troppo stretti dalla cravatta del carabiniere, anch'io guardo fuori, e so di guardare ciò che sto perdendo. La giornata è radiosa, non pare nemmeno ottobre. Da corso Sempione a via Moscova, riempio gli occhi famelici di platani autunnali, di gente, di strade. Guardo, e voglio che la memoria accolga tutto, mi riconsegna, poi, tutto com'è ora. anche con il filtro di questo scorcio.

So bene che lei dev'essere stata sepolta in terraferma, non sull'isola; ma nulla può censurare il desiderio che almeno un cerchio si chiuda, il suo, congiungendo acqua all'acqua, la sua nascita e la sua morte. Che almeno lei non sia orfana. I gigli rossi, certo. Sono tra i suoi fiori preferiti. Erano, tra i preferiti. Più ancora del prezioso giglio martagone, il nome mi faceva ridere, da bambina. Raro e nascosto, è un fiore sensuale, questo, carnoso e allusivo quando è in boccia, tondeggianti quando, aperti, ripiega i petali viola e neri all'indietro, secondo una curva perfetta. Il giglio rosso, invece, ha forma conosciuta, non esotica, e colore solare, grandi pistilli gialli che tingono le dita in modo indelebile. Stride il nome, liliun, il suo significato di purezza, con il colore baldanzoso, eccentrico ed immodesto. Lei scherza sempre, con il nome del fiore ed il significato del mio nome. Io ti penserei liliun bianco, però, dice. Non so se indispettirmi. perché il bianco mi pare più scialbo, o se identificarmi con un'idea di perfezione. Si vedrà quando cresci, dice. Nei prati scoscesi, sotto la forma troneggiante e squadrata del monte Pelmo, ce n'erano tanti, di gigli rossi, venticinque anni fa. Ora. non so. Quando lei rompeva la tradizione familiare, e decideva di festeggiare il mio compleanno su, in montagna, ci si poteva riempire gli occhi con i prati di giugno.

L'erba alta, che nessuno aveva ancora falciato, rivelava fiori enormi, come cresciuti troppo per un qualche evento straordinario. Mi stupivano sempre, i prati di giugno, perché sembravano

quasi un eccesso. una dismisura, L'erba è alta come me, forse di più. Lei ama quella preda solare, ne raccoglie grandi mazzi. Lei suggerisce tattiche efficaci: è più facile scorgerli dall'alto. Cerchiamo i prati più scoscesi, li costeggiamo in salita, seguendo il sentiero, per poi ridiscendere in mezzo all'erba. Ci mettiamo in alto, sul ciglio di un pratone ripido, ferme e attente, come si trattasse di avvistare uno stambecco. E subito l'occhieggiare caldo dei gigli si stacca dal verde, emerge, balza fuori. Ci dividiamo con tacita intesa e scendiamo: io, a precipizio, lei lentamente, con i piedi messi di lato e di taglio, il fianco tondo rivolto alla valle, col passo cauto e pesante dei vecchi di montagna. Ma non è vecchia, ha 37 anni, quasi quanti ne ho io, ora. Io sono eccitata, l'orgoglio mi fa arrossire quando posso indicarle un giglio più vicino a lei, e quando posso esibire un mazzo più rigoglioso del suo. La chiamo continuamente, pretendo la sua attenzione, voglio che mi guardi, che non perda nemmeno un attimo della mia corsa e del mio saccheggio. Guarda come sono svelta, e quanti ne trovo. Sono tutti per te. Lo stupore non finiva mai, ho continuato a stupirmi dei prati di giugno sotto il Pelmo fino a ventidue anni, con la sua complicità. Poi, non ci sono più tornata, ma certo avrei continuato a stupirmi. Ormai è buio. Qualcuna apre lo spioncino, vuole che le accenda la luce, no, ma sta bene, sì. Passano spesso, a guardare; hanno paura che faccia qualcosa sul mio corpo. Sono abituate a donne che esprimono il dolore con violenza, battono la testa contro il muro, rompono vetri e con le schegge si tagliano le vene dei polsi e delle braccia. E vengono portate, con l'aiuto di qualche uomo, in infermeria, e lasciano, come Pollicino, un sentiero di gocce di sangue lungo i ballatoi. E dopo appena pochi minuti la lavorante viene fatta uscire dalla sua cella, qualsiasi sia l'ora del giorno o della sera, per pulire quel sentiero, perché i pavimenti porosi non rendano incancellabile quell'orma di dolore e di impotenza. Mia madre diceva che il dolore scava dentro, mi diceva di diffidare di chi lo esibisce, ne fa spettacolo. Era forse un modo per dirmi di fame esperienza, di non sputarlo fuori troppo in fretta. Lei non credeva ai riti collettivi, non attorno al dolore, almeno. O forse era solo orgoglio di figlia allevata da un padre severo, uomo di confine. L'ho vista piangere poche volte, e sempre di solitudine, nascosta in cucina e colta di sorpresa. Una volta per la morte del suo cane, e poi l'ultima volta, dietro quel bancone. Non posso sapere quante volte ha pianto per me. Guardo dallo spioncino ogni dieci minuti; ogni volta accendono la luce, mi provocano piccoli balzi del cuore. Provo rabbia per questa osservazione del mio dolore invisibile. Un ricordo, improvviso, mi strappa dallo sconfinamento della mente. I gigli rossi, estremo tentativo di dirle ti amo anche da qui, da questa assenza. Un mese fa. o poco più, in quel paese sulla costa, con il mercato nella piazza rinascimentale, la spiaggia piatta e poco popolata, il treno che sempre dovevo prendere al

mattino presto, e sempre mi scaricava al tramonto; il tempo per un aperitivo, io e lui. prima di chiuderci nella piccola casa ammobiliata. Sentivo il tempo chiudermi addosso, il progetto cui stavo lavorando aveva la lucidità e la follia della battaglia finale. Mi ritagliavo scampoli di quotidianità, a volte, sola, girando per il mercato, tra le bancarelle, con le borse piene di frutti che non so se avrei mangiato, ma che mi piaceva toccare e comprare. Accanto a me, donne, e in me la sensazione tante volte provata di vivere dentro una bolla del tempo, in cui si consumavano cose estreme: si combatteva una guerra, si moriva e si uccideva, si veniva catturati, a volte torturati, si taceva o si tradiva; e poco più in là, donne, che, sebbene affannate, vivevano in tempo di pace. Un vecchio vendeva oggetti antichi, piccolo antiquariato più o meno autentico. C'era una grande cesta colma di stampe di città forse ottocentesche, e di fiori e piante riprodotti a mano, forse tratti da vecchi libri di botanica. Avevo rovistato nella cesta un po' distrattamente, come fanno le donne quando non hanno fretta, fino a che non erano comparse stampe di fiori di montagna; allora, avevo accelerato i movimenti, perché sapevo cosa volevo. Non era bellissima, quella riproduzione del giglio rosso, e certamente non era antica. Ma avevo bisogno di dirle qualcosa di più di quanto riuscivo a balbettare in messaggi telefonici di pochi secondi. Avevo fretta; forse per il rischio sempre maggiore che mi avvolgeva, per la sensazione di ineluttabilità da cui non sapevo liberarmi; o forse per la sua malattia che, scacciata dalle tensioni del giorno, si era saldamente ancorata ai pensieri notturni, e da lì riaffiorava. Estremo omaggio o atto di scongiuro, certamente slancio tardivo di figlia spaventata e colpevole. Avevo preso un treno, avevo percorso cento chilometri, avevo spedito la stampa ben arrotolata in un contenitore rigido che la proteggesse. Ed ero tornata a quel progetto di uomini liberi, di uomini morti, di mura da far saltare.

Passano di nuovo. Questa volta chiamo io, mi accenda la luce; la faccia nel piccolo rettangolo illuminato è soddisfatta, come dicesse: finalmente. Fuori dalla mia bolla, il tempo aveva continuato a scorrere. A fine agosto, ha detto Alba. Il postino aveva consegnato il giglio rosso in una casa silenziosa, coperta dal velo invisibile di un lutto discreto. Penso a mio padre che riceve il fiore con il nome di lei, e la vede morire un'altra volta per mano della mia assenza. Mi risveglio al tempo, corruttore, così diverso dal mio eterno presente. Il messaggio della figlia in fuga alla madre già morta destina il cerchio a non chiudersi mai. L'assenza cristallizza una morte senza riti, il velo nero del lutto non può essere steso con gesto pietoso. Questa è la prima certezza che ho sul mio futuro dopo il vacillamento della cattura. Sono attonita, attonita e bambina. Il meccanismo potente con cui ho governato la morte, quella che si cerca e si accetta e quella che si dà, chiusi dentro una dura certezza, mi si rompe tra le mani, inutile. A questa

morte non posso dare un senso, non c'è traccia di volontà né di storia, non ci sono acrobazie della mente che valgano. Non valgono le lingue che hanno tradotto tante volte altre morti, ne hanno allontanato se non il dolore, almeno la paura e oggi, ancora, forniscono una cornice al ricordo. Questa è una morte senza messe e sepolture, con lei ho perso tutti gli appuntamenti. Mi chiedo perché non piango, ora che sono arrivata al fondo e mi sono detta quasi una verità. E' come se la certezza che questa sarà l'espiazione mi concedesse una cupa, improvvisa calma. Riappare una faccia nel rettangolo e una mano senza corpo sporge all'interno qualcosa. Alba mi manda una tazza di camomilla; è un gesto per accudirmi da lontano, una cura parallela ed altra dalla tutela del mio corpo fornita per legge. Con sollievo mi accorgo che è quello che desideravo; ma non mi sarei mai alzata, non avrei mai chiesto. Ancora, la sensazione di calore scioglie il grumo. Di nuovo la faccia, questa volta appare sollevata, il mio pianto le sembra finalmente normale, in regola con la situazione. Alba mi manda dei vestiti per il processo di domani. Bisogna pensare anche a questo, a questo rito che si celebra per pareggiare certi altri conti in sospeso.

#### **Nota**

*Di lei una lettera su un giornale. Subito voglia di scriverle; qualche tempo fa. Cerco un volto, sono ormai molti anni. Era fuggita dal carcere, sicuramente un uomo, prima non ricordo. Poi Liliun.*

*Morte voluta, morte che accade. Bombe che si spengono in una cantilena materna. Parole che si raggrupmano intorno a lei: sua madre.*

*Ho voglia di conoscerla.*

*«Violenza politica e identità femminile»: dibattito aperto, Centro delle donne, situazione protetta, vado, devo andare, sarà presente anche lei. Adesso ha un volto, un golf bianco che le stringe il collo. Non riesco a vedere le mani. Corpi di donne tra noi. Parla senza dolcezza, binari lucidi che portano le parole e le frasi. Mi lascio trasportare. Portano verso i suoi sentimenti. Non riesco a vedere da dove vengono. Forse, non dal cuore. In questo momento il cuore è solo mio. Perché nessun trasalimento in lei? Errori, memoria critica, nuova identità femminile, reciprocità, questione del potere. Dice che ci regala il suo passato. Mi sento schiacciata lungo la sedia e il muro: è un peso che non riesco a sopportare. Non perché ci sono dentro parole come lotta armata e dissociazione ma perché non ho nulla da regalarle in cambio. Altre donne dicono: finalmente, ho paura, memoria critica, dove è cominciato. Dove è cominciato cosa? Lei dice: avevo fretta, orrore del quotidiano. Della condanna del femminile al quotidiano. I fili nella sala sono*

*di sangue e di nervi. Non c'è politica, tranne che in lei. Qualcuno dovrebbe dire che potrebbe esserci, visto che c'è stata.*

*Di là dal tavolo: ragnatela di rapporti tra donne, senza progetto tra loro, dicono loro; società di mutuo soccorso; luogo da cui progettarsi da oggi, ripensando ad allora. Di qua dal tavolo: progetto tra donne come scelta, mi ha salvato, qualcosa di me ho perduto.*

*Annuso di qua e di là i segni palpitanti del dolore. È l'aspro bagliore incerto di una ancora innominabile quieta speranza. A casa, la testa non è stanca. Vorrebbe leggere tutti i giornali che hanno parlato allora di lei. Perché solo di lei? Non saprei neanche da che anno cominciare. Non so nulla. Non ho mai saputo nulla. Ho cancellato automaticamente tutto, in diretta. Trovo Liliium. Vi avevo trovato solo della scrittura, ora vi cerco la superficie della cronaca. Fuori, dentro, odori del mercato, nessun odore di corpi. Solo offese, insieme al prima e al dopo del loro generarsi. Voci di donne. La voce di sua madre. Un liliium mai arrivato.*

*Vorrei vedere solo quel fiore, unica forma piena di carne, cresciuta al riparo del deserto della ragione. E da quel fiore che ricomincia tutto: la vita a pulsare, il cuore a parlare, la storia ad agire.*

*Vita da regalare a qualcuno, contro tutti: solo per lei. Una storia che voglio dire mi appartiene: ci appartiene, voglio dire. Anch'io ti penserei liliium bianco, a cui il vento del tempo non ha consentito di sbocciare lungo i pendii del monte Pelmo. Ora posso provare a ricordare.*

Giovanna Grignaffini.

# A Eleonora H., Direttrice della scuola elementare

*di L.*

**C**ara signora Eleonora, qualcuno mi ha detto di recente che Lei ha compiuto ottant'anni, che sta bene, che abita ancora a B. E allora, perché non le ho mai scritto in tutto questo tempo? È come se l'avessi data per perduta, quando ho lasciato la sua scuola — secoli fa. Che sciocca sono stata: si annullano così, le persone care, quando si è costrette alla separazione? Magari non l'avessi mai lasciata, invece, almeno nel pensiero. Ma mi sembra di capire ora quel che avevo provato e subito cancellato nell'estate dopo la quinta elementare, l'estate della separazione. Aspettavo un suo cenno. senza muovermi, già sicura che non sarebbe arrivato, già pronta a covare il rancore (perché non mi cerca? Me, la scolara prediletta. Io che sono brava per lei e per pochissimi altri, per altri due al massimo, ma soprattutto per lei) un rancore che sono capace di rivivere, un sentimento costitutivo. Questa lettera è una cura contro i miei rancori. Ho pensato che la mia adorazione nei Suoi confronti era trascurabile per l'eternità. Che non è preziosa, l'adorazione di una bambina nei confronti di una donna. Così che le bambine passive, stanche di aspettare e rabbiose, imparano l'arte inutile di tagliare i ponti. E restano per sempre bambine, temo.

O è stato un eccesso di differenza, tra il suo tipo e il mio tipo? Certo allora speravo che non esistessero tipi umani definitivamente differenti. Pensandoci bene, ricordo che cercavo di sedurla, di conquistarla con pose pensose, con frasi sentimentali e romantiche infilate nei temi. A nove anni nessuno mi batteva nel descrivere i colori di un tramonto. Di qui dev'essere nata la mia scrittura. Contenta? Lei era tutt'altro tipo: infilava frasi in dialetto, soprattutto quando si arrabbiava o quando si divertiva fino alle risate, aveva piedi enormi, trasportava sulle braccia, in giro per le nostre aule, sette volumi dell'enciclopedia per volta per insegnarci un'insaziabile curiosità di sapere. E quand'era brusca era proprio brusca, le prudevano

visibilmente le mani e lo diceva.

Però portava meravigliose collane di perle grigie e bianche, orecchini, braccialetti sulle braccia piene di lentiggini, e uno splendido anello prezioso. E piangeva leggendoci la scena di Cecilia nei *Promessi Sposi*.

Ora ricordo il momento della conquista, il colpo di fulmine. Arrivata da poco nella sua scuola, ero stata punita dalla maestra — fredda fredda e carina, non mi piaceva — perché non avevo capito niente delle divisioni. Lei mi aveva pescato piangente — sono sempre stata molto piangente — e con modi spicci mi aveva preso per mano, sottratto alla maestra, condotto a un tavolino al quale ci eravamo sedute — come faceva Lei, così grande, a stare su quel seggiolino? — e senza una parola di consolazione, senza una carezza, con la forza di chi fa giustizia, mi aveva spiegato tutti i misteri delle quattro operazioni. Le difficoltà orrende dell'aritmetica, la loro intrinseca cattiveria si erano dissolte nelle sue parole e nelle sue robuste mani al lavoro con le matite colorate da bambini; una bella luce mi era entrata dalla mente al cuore, alla fine ero capace. *Capace!* Non lo può ricordare, chissà con quanti bambini ha fatto lo stesso. Ma ancora adesso quella per me è una scena di vero amore. Com'è, l'amore?

Le dirò che adesso mi piacerebbe, parlare dell'amore con Lei. Adesso che scopro di averla amata, e anche di essere stata amata con le quattro operazioni. Si vorrebbe che la maestra di scienza fosse anche maestra dei sentimenti; si vorrebbe un modello di donna?

Io non ho avuto modelli, e neanche Lei è stata un modello per me. perché ai miei occhi era troppo straordinaria. Pensavo, possessiva, che Lei non avesse amori, così che i modelli d'amore li cercavo in altre figure, anche quelle troppo straordinarie per funzionare. Copiavo qualcosa da Lei, qualcosa da un'altra... e cercavo di sedurre i miei modelli. Così non ho amato bene le donne della mia vita. E questa lettera è una piccola ammenda tardiva.

E adesso mi torna in mente Lei. La sua robustezza nella vita, ai miei occhi. Un'immagine di salute in un senso molto profondo, lo che sognavo inutilmente di essere una creatura eterea e bionda e sofferente di qualcosa, trovavo entusiasmante e amabile il suo grande corpo come di legno, con tanto di corteccia.

Ma dov'è la realtà? Adesso ricordo, solo adesso, scrivendo, che qualcuno ci aveva parlato di certi suoi drammi personali, non ricordo se malattie, o perdite di persone care, figli forse. Chi



lo sa: non so niente. Non so proprio niente di Lei, signora Eleonora. Questo è imperdonabile. Non solo nei suoi confronti: nei miei confronti soprattutto. Mi sono lasciata scappare l'occasione di conoscerla, di sapere davvero il suo impasto di donna. Ammirazione, devozione, e niente conoscenza. Dev'essere per *questo* senso di perdita, in realtà, che Le ho scritto una lettera che Lei non leggerà. Per ricostruire con pochi materiali almeno un profilo. Signora Eleonora, a Lei così laica, così illuminista voglio dire: per piacere, incontriamoci in un'altra vita. O lo stiamo già facendo?

# Erosioni

*di Annalisa Alessio*

**A**lla fine di questa storia e nonostante ciò che in essa è contenuto, io e il bambino ci siamo ritrovati. Ho attraversato un labirinto senza disporre di nessun filo di Arianna. Nel raccontare la storia che ho vissuto ho azzerato i fatti. O li ho ridotti al minimo indispensabile, solo per guidare lungo un percorso che si è svolto all'interno.

Ci sono buchi neri nello spazio cronologico. Ci sono impressioni deteriorate dal tempo. Ma niente è stato dimenticato. C'è stata allora, una ossessione rappresentata dai mormorii delle acque che si aprono al parto. Ora, probabilmente, io e il bambino siamo in pace.

Al quinto mese ho una pancia visibile di donna incinta. Quasi di ragazza. Ho ventitré anni. Con questa pancia siedo alla macchina da scrivere per studiare. Mi sposto quel tanto che è necessario per arrivare alla scrivania. Inizio tutti i giorni alle otto e mezzo, quando mio marito esce per andare a lavorare. Non parlo molto. Non vomito; non ho nausea, nemmeno al mattino. Non ho mal di schiena, nonostante i ritmi della macchina da scrivere. Sembra quasi uno scandalo questo mio stare così bene. Sono piena e leggera al tempo stesso.

La mia pelle è liscia e luminosa. I miei capelli sono biondi e lunghi sulle spalle. Il ginecologo mi visita. Le sue mani mi tastano; mi dilatano appena. Sul monitor la linea del cuore non ha cedimenti. Io sono giovane e sana. Ho tessuti elastici, un utero perfetto: sono perfetta per fare bambini. Il ginecologo mi pronostica un parto facile e un maschio con un cuore da calciatore.

Io assisto a trasformazioni molecolari che vanno avanti lentamente. Esse comprimono quanto sta dentro per fare posto all'utero che cresce. Esse mi riorganizzano dall'interno ed arriveranno ad aprirmi. Sciogliono i legamenti delle braccia. Alcune di queste trasformazioni hanno un'estrema visibilità. Gonfiano il seno; illanguidiscono gli occhi; striano di rosso i miei

capelli. Porto un vestito lilla chiaro. Sulla pelle più tesa delle cosce le calze nere sembrano più lucide e più sottili. Vorrei vestirmi di seta. Il mio passo ondeggia leggermente, come le acque che porto dentro.

La nebbia di questo inverno che mi è dato per preparare il bambino trasmette ritmi sommessi. In questo inverno il terremoto sconvolge l'Irpinia. Nella mia pancia fluttuano acque e si struttura una forma. Mio marito parte per un mese per l'Irpinia. Io leggo e studio. Scrivo a macchina. Poi scopro che il mio stato mi dà la possibilità di sonni totali, ricchi di una dolcezza sconosciuta, che cullano la pancia ed annullano ogni altro evento. Il silenzio della stanza è denso come le mie acque. L'inverno è fatto per dormire.

A Natale torna mio marito: ha voglia di sesso, di casa, di donna. Trova la casa al buio e me che respiro nel letto. Non lo aspetto. Mi porta i racconti di una tragedia che non mi riguarda. Nel buio qualcosa è intervenuto ad interrompere la mia dolcezza. La paura che provo supera il margine della non-coscienza e diventa reale. Essa mi porta dove nessuna pace è possibile. Mi sveglio. L'angoscia è un'esperienza del tutto singolare. Devo consumarla senza possibilità di interlocutori.

Nella pancia c'è una gelatina; un pesciolino. Lo zampetto del cane percorre il pavimento. Ascolto questo rumore, mentre sento che la gelatina mi struscia da sotto la pelle. Il pesciolino non si dà pace: striscia da sotto i miei tessuti. Li palpa da dentro, con perplessità. Le sue esitazioni assomigliano a quelle di una manina molto minuta che palpiti sul velluto.

Nell'acqua ci sono radici che permettono alla cosa di vivere e di ingrossare. Le radici che essa può avere o non avere nel mio cervello sono del tutto secondarie. Certamente non essenziali perché essa ingrossi: questo avviene indipendentemente da ogni mio possibile desiderio. Questa cosa che non conosco e che è posta in me scivola nell'acqua: medusa, pesciolino, gelatina sfatta. Mi sonda dal profondo. Ha i suoi itinerari precisi ed una fissità di orari nei quali si fa sentire. Non so se mi voglia porre domande. Le acque sono piene. Hanno ansia di riempirsi sempre di più.

La paura, quella, non ha nessuna premura. Arriva quando arriva: inesorabilmente mi incontra tutte le notti; mi tiene sveglia e viene a vivere con me. Non posso immaginare amore tra me e la cosa che mi gonfia. Non ne capisco il linguaggio; né il senso dei percorsi che essa compie dentro di me, né la logica delle pulsazioni che essa mi trasmette. Le aspetto, tutte le notti, per

cercare di interpretarle. E tuttavia, tutte le notti, esse mi sfuggono e mi portano lontano, in territori strani dove le parole sono improponibili e le categorie della logica del tutto inutili.

Mio marito mi porta a fare l'ecografia. La mia pancia è tonda. La spalmano di una pomata quasi liquida, che serve a trasmettere le immagini sullo schermo. Mio marito guarda con tenerezza. Io osservo senza un particolare interesse i contorni materiali della cosa che ospito dentro. Non mi stupisce la compiutezza dell'immagine che si disegna. Essa abbozza mani e piedi; lascia indovinare la forma del sesso; e percepisce affinché gli strumenti possano misurarla la dimensione della testa. E' logico e scontato che tutto vada bene. Non è per me nessuna sorpresa; non mi produce alcun sollievo: non è il corpo il luogo della paura. Il corpo può esserne il contenitore. Non certo l'origine.

L'inverno sfuma rapidamente verso una primavera intensa. Già calda. L'Irpinia è lontana. Nel mio letto le lenzuola sono spiegazzate. Il disordine in casa sembra prodursi da solo. Mi muovo troppo lentamente per riuscire ad arginarlo. La scrivania è la sola zona protetta. La paura ha saltato l'ultima barriera. Si è imposta anche alle ore della luce. Proviene dalla pancia e si estende al mio cervello, dove agisce come spartiacque lungo il corso dei pensieri. Il corpo della cosa non ha carenze né difetti. E' compiuto come il mio. Ma io ospito il cervello di una cosa sconosciuta. Mi chiedo se, prima di tutto, mi sia possibile produrre un cervello, oltre al compito banale di confezionare un corpo. I pesciolini hanno un cervello? La gelatina è un'entità molle. Ha i colori del nulla. Del silenzio.

Cerco senza riuscirci di comprendere il senso dei messaggi gergali che essa mi invia da sotto la profondità delle acque. Ho paura di quanto di distorto possa uscire da me. Mi martella il senso di una imperfezione senza appello, per quando, da me, uscirà un cervello lacerato e incapace. Diviso, anche se contenuto in un corpo compiuto.

Vado per strada in questa primavera calda, con la mia pancia tonda. Con essa salgo sugli autobus, compro da mangiare, vado in biblioteca, siedo nei bar. Non mi piacciono gli occhi della gente. Giro la faccia davanti ai negozi per neonati. Cerco di allungare il passo davanti a queste vetrine. A chi insiste rispondo solo che non voglio comperare niente.

La repulsione e il terrore che provo hanno il sapore delle alghe. Nella mia acqua ondeggia un incubo. Nel cervello della cosa che ospito, che io nutro e che cullo dentro il mio utero di ragazza, è inscritta una anomalia. E' ad essa che io mi apro piano piano, per lasciarle il passo

della vita. Da me che può uscire, contenuta in una forma di bambino, una tara, una insufficienza. Materia priva della capacità di comunicare. Mente a cui non saprò dare possibilità di pensiero.

In casa si fanno elenchi doppi, nel caso sia maschio o femmina. La differenza di sesso si estende anche ai colori: rosa e azzurro non si possono scambiare. Il passeggino avrà comunque un ombrellino per riparare dal sole. Verrà l'estate. Non ci sono dialoghi segreti tra me e la cosa sconosciuta. Sopporto, senza amarla, l'intimità che ci lega: il mio corpo e il suo aggrovigliati nell'acqua. Il mare produce conchiglie: levigate tonde leggere nella mano, lungo le rive. Il mare, talvolta, lascia emergere mostri. L'anomalia preme il cervello della cosa che mi occupa. Lo strizza: gli impedisce di respirare e lo renderà al mondo, attraverso me. incapace di volontà e di pensiero. E' un compito troppo alto per me preparare un cervello, senza trascurare nulla. Ci sono limiti e deficienze che si replicheranno, senza possibilità di perdono, nel cervello della cosa. E' difficile proteggere anche me stessa: questo labirinto non ha angoli protetti né zone pacificate. Costruisco argini fragili per prendere fiato dall'angoscia e per fare tacere il balbettio ostile della paura. Ci sono libri e fogli che riempio di parole. Intuizioni che diventano idee nitide quando le trascrivo. Mi riparo qui, provvisoria, per il tempo che dura.

Mio marito prenderà, poi, un mese di ferie per aiutarmi. Parla molto con donne che hanno bambini. Ha teorie e prospettive sicure. Ne discute anche con mia madre. Poi spiegano anche a me. Io sto seduta nella cucina di mia madre.

Non partecipo molto alla conversazione. A mio marito è stata data la possibilità di nuotare ai margini di un'acqua molle e di arrivare al punto estremo di confine con la vita. A me è stata data questa fatica scandalosa di non tradire l'aspettativa e di produrre un cervello, quando i margini di errore sono infiniti: lo scarto della incompiutezza è continuo e le correzioni assolutamente impossibili. Tutto questo per me sola. Mi hanno lasciata sola. Sbagliano a fidarsi. Posso riprodurre un corpo compiuto come il mio: magari potrò anche avere la bravura di rovesciare il segno di sesso e generare un maschio. Ma non sono capace di duplicare i pensieri e di costruire materia nuova capace di pensare.

Io giro per casa, con addosso i nove chili in più, dovuti dalle tabelle. La pancia è più bassa. Mi siedo, con l'impressione di sfasciarmi. Sento gravare il peso sul sesso. Ho una maglietta bianca sulla pelle che non ha preso sole. Mi scosto i capelli dal collo. Sul balcone, ad aprire fa già caldo come d'estate. Ho piantato gerani e petunie. Mio marito pianterà anche semi di basilico. Li

innaffierò tutti i giorni al tramonto questi semi sotto la terra. Sfioro la pancia tesa, pur sapendo che nessuna mia carezza mai avrà il potere di dare ordine e logica ai tasselli scoordinati del cervello della cosa già gonfia. Mio marito ha paura per me. Per come avrei urlato: per il male preciso che mi avrebbe lacerata ed aperta dove mi faceva l'amore.

Io vado in ospedale a seguire un corso di preparazione al parto: trovo altre donne come me. I discorsi scivolano senza far presa. Vado e torno da sola. Certe volte, incontro qualcuna di queste donne sull'autobus. Le lacerazioni si evitano praticando un taglio apposito per facilitare il passaggio della testa del bambino: la testa di un neonato misura circa dieci centimetri. In ospedale illustrano questa pratica su diapositive, concentrate su cosce allargate, divaricate su sbarre. Il taglio potranno ricucirlo, sono addestrati per questo: hanno strumenti apposta, fili di seta e mani inguantate.

L'anomalia che ospito non possono conoscerla, né prevederla. Così non avranno nemmeno strumenti per guarirla. Nella pancia il pianeta è fatto di acque e di meduse sfatte. Informi come il cervello della cosa che c'è.

Mio marito mi fa l'amore nel punto da cui la cosa sarebbe uscita. Costringe così i miei pensieri ad allinearsi nel punto fisico dove si annida l'anomalia. Il piacere ha un luogo fisico: è il punto dal quale si dirama l'angoscia e dal quale essa ha preso possesso dei miei pensieri.

Mio marito entra nel punto esatto del piacere. Di qui prende il suo. Scivola al fondo di un corridoio dove la carne è tenera e pastosa, senza sospettare di niente. Arriva alle soglie della paura senza immaginarne l'esistenza: sfiora le radici della mia angoscia, dove il liquido che si produce è vischioso come sangue. Caldo, come la casa di un'ostrica di mare. Mio marito mi riempie, misurandosi per non farmi male, di gocce inutili. Assume volutamente un ritmo lento e delicato, con una dolcezza golosa di me. Comincia in questo modo a sperimentare la sua possibile tenerezza verso la cosa che devo produrre io. Mio marito comincia ad amarla. La immagina bambina, bionda e testarda come me. Una bambina da proteggere e da educare; una bambina come sorpresa e come regalo. Una bambina che sarà allegra e curiosa, per diventare una donna da colmare. Giulia è un bel nome: Io porterà per la vita, con o senza battesimo.

Il caldo pulsa al mio cervello. I fiori sul balcone esplodono. Hanno colori intensi. Il profumo del basilico è forte. Quando preparo i pomodori aggiungo sempre una fogliolina di basilico. Le gocce d'acqua che cadono quando innaffio si asciugano subito. Io passo dal balcone alla stanza.

Le piastrelle della stanza sono fresche come la penombra. Le acque si rompono lungo le mie cosce. I bambini li porta la cicogna oppure arrivano in ceste cullate dall'acqua del fiume. Io sento in bocca il sapore della saliva tiepida e cerco con la mano l'origine dell'acqua che mi bagna. Sulle mani non la distinguo dal sudore, liquidi animali, diversi dalle lacrime.

Le zanzariere applicate alle finestre dell'ospedale tamponano la botta del caldo. Mi sento stranamente asciutta. La luce filtra adagio come il liquido nella vena del mio polso. Mi rasano il ventre. Mi aggiustano i capelli in una cuffia. Mi avvolgono di panni asciutti e puliti. Mi sollevano con precauzione da un lettino, per distendermi su un altro. Le pareti della stanza dell'ospedale sono verdi come le zanzariere. Anche i dottori hanno addosso qualcosa di verde. Io sono bianca e legata. Dal verde delle pareti al buio dell'anestesia il passo è rapido e indolore. Anche il destino, a questo punto, è indolore. Non ci sono più sguardi intorno a me. Né rumori di acqua.

Siamo qui io e il bambino. Ci hanno messo a dormire insieme. Probabilmente un giorno impareremo ad usare parole per capirci. Ora che è arrivato, esausto come me, non credo che più niente gli possa fare del male. Anche lui ha conosciuto la paura. Dov'era? E chi l'ha ospitato? Le acque dove ha nuotato potevano essere torbide e insidiose. L'acqua può avere sussurri come incubi. Quali pensieri gli ho trasmesso? E di quali sogni l'ho nutrito? Non gli era necessario trovare me, una sconosciuta, Gli era necessario uscire da un corridoio stretto di gemiti. Per questo ne ha forzato le pareti, spingendo con la testa. Non è stato necessario aiutarlo. Il mare sembra lontano. Le acque si sono ritirate, almeno per il momento.

Ci sono paure che non si possono rimuovere. È bene, però, che le lasciamo accantonate, in qualche stanza evacuata del cervello.

Il mio e il suo.

# Il pigolìo della macchina

*di Elena Beltrami*

**M**i seguiva, l'anatroccolo. Aveva piume marrone chiaro misto a grigio, era di forma ancora indistinta: lungo di collo, testa e zampe. Pigolava. ma il suono era inudibile: pigolava, vedevo aprirsi un poco il becco, tirarsi il collo. Mi seguiva, ed io incurante andavo di fretta per strade, per negozi. Avanti, indietro, forse sbuffando, forse indifferente: cosa voleva da me? Il suo passo incerto, goffo, il suo corpicino che terminava rotondo sulle zampe, m'irritava, sì, ma soprattutto poco m'importava. Mi seguiva, perchè?

Entrai in un negozio. La porta a chiusura automatica era di quelle trasparenti e pesanti: si chiudono adagio prima, poi con un colpo rapido e secco di tutto il loro ferreo peso. La porta si chiudeva, l'anatroccolo mi seguiva, avevo voltato le spalle, ero entrata, il battente si stringeva, il piccolo aveva un'andatura goffa e lenta. La porta, il battente, tranciò la testa all'anatroccolo. Non fu un grido, ma lo sguardo a fermare la mia attenzione. Lo sguardo da distratto e annoiato si fa assorbire, attraverso il vetro. Non esiste più nulla al mondo, se non...

L'anatroccolo continuava a camminare, con la testa tranciata di traverso. La calotta del cranio, insieme ad una porzione di collo e di becco, giace oltre la porta, oltre il vetro spesso, su un davanzale. Il pezzo tranciato, con poco sangue, si muove ancora, torcendosi vivacemente... All'ospedale l'ecografista prese il tubo della gelatina, e prima di spalmarlo avvertì con rincrescimento: — È un po' fredda... La gelatina era verdolina, trasparente. Sorrisi indulgente, dicendo «non fa niente», e pensando fra me: "Ma per chi mi ha preso? crede che io possa temere un po' di fredda gelatina sulla pancia?".

Prese la sonda, una specie di microfono; lo faceva scivolare sulla pancia spalmata. Ravvisò, indicandoli, i contorni degli organi interni: — Questa è la vescica. Ben piena. Questo l'utero. Fermò il fotogramma, che era in continuo movimento; fece un'istantanea delle dimensioni



dell'utero. Comparvero sul video due stelline, che si disposero a destra e a sinistra della massa grigiastra e tondeggiate. A lato dello schermo comparve la misura della corrispondente larghezza. Dapprincipio mi ero guardata la pancia, per vedere dove quello strumento scorreva; poi, con più coraggio delle volte precedenti, guardai direttamente la macchina e lo schermo.

Non è che ci capissi molto. Non capivo come, da quelle vaghe ombre, potessero dedurre tante cose. I colori erano così confusi, e i contorni tanto incerti! Solo gli stellini bianchi erano ben visibili, come moschini in movimento. — Non vedo bene, — stava dicendo. Premevo forte contro la vescica, e una parte del maledetto liquido bevuto che la strariempiva — acqua del rubinetto — rifluiva entro l'uretere, dandomi una fitta forte a sinistra, verso il rene. Altro che fredda gelatina! Quella non l'avevo manco sentita. C'era ben altro, le cortesie gelatinate erano riservate alle pazienti senza problemi; mentre quando entravi nel patologico la soglia del dolore si doveva inchinare immediatamente alla necessità di vederci un po' chiaro. — C'è qualcosa che non va. All'inizio, mentre mi prendeva le misure dell'utero, avevo già guardato bene in faccia la donna. Era un po' troppo silenziosa, c'era per caso qualche difficoltà? Ma no, mi era sembrato che sorridesse, e sul momento ne fui rassicurata. Invece era una smorfia; una di quelle che fanno le persone nella maturità, e si possono scambiare, specie di profilo, per sorrisi.

Per la prima volta ebbi il coraggio di guardare Revan. La sua faccia non era una smorfia. Passava da me allo schermo, incredula; con rifiuto, rossore, poi dolore. La donna prese una sonda più sensibile. Ripresero vita sullo schermo le forme già viste, più chiare nei contorni. — Qualcosa non va... Non vedo la testa. Ci guardammo negli occhi noi, i futuri genitori. Conoscevamo la canzone, in un certo senso. C'era poco da farsi illusioni, un altro aborto c'era già stato. Sul viso dell'ecografista comparvero compassione e disgusto. Contemporaneamente, comparvero due stellini bianchi a misurare quella massa appena più chiara che giaceva sul fondo della matrice: 2,3 centimetri.

Non sapevo allora cosa significasse, e lei non me lo disse. Pareva che tutto il sistema fosse orientato a conservare una sorta di illusione ai futuri e attempati genitori. Come se io non fossi capace di guardare in faccia alla verità, anche da sola: l'unica cosa che veramente e sempre mi potesse consolare. La verità la lessi due giorni più tardi in uno spoglio ambulatorio di quartiere, su uno di quegli stampati per le future mamme. C'era scritto che il feto, all'età di due mesi, misura da quattro a cinque centimetri. Perché dunque mi volevano tener all'oscuro, sul

momento? per decidere con calma sulla mia pelle? La donna si alzò, sempre con la medesima espressione sul volto. Restammo soli, il silenzio si posò sul nostro cuore come un peso che toglie il respiro. Qualcosa dicemmo, ma che importanza poteva avere ormai? Arrivò la dottoressa, capo di quella clinica per maternità tardive. Era giovane e grassa, con pantaloni chiari sul sedere sformato e una *lacoste* verde. Anche lei doveva avere i suoi problemi, pensai.

— C'era poca gelatina! — disse. Poi riprese la sonda, rifece le stesse operazioni senza dir nulla. Comparve sul suo viso un'espressione dolorosa e preoccupata. — Non potrei dire... — Ho già avuto un aborto! — tagliai corto. Tagliai un po' di ovatta fra me e la verità. — Sì. Forse anencefalia.

Parola greca che significa "senza cervello". Forse lei non immaginò che io potessi afferrarla così in fretta. Comparve una stellina al centro dell'isoletta grigiastra. Pulsava. — Anche il cuore... il battito non è regolare. Osservai meglio. Quel cuore — ma come chiamarlo ancora così? Più tardi, la dottoressa della mutua mi avrebbe detto: "Non è necessario che ci sia un vero e proprio organismo, perchè un cuore pulsi, basta un qualche agglomerato di sangue in cui pompare, e per un po' funziona" — pulsava con un ritmo strano. Due battiti, e un silenzio.

Due battiti, e un silenzio. Due battiti... Ne avevo abbastanza. — Mi fate un terapeutico? — COSA? Insisteva la dottoressa: — C'è un venti per cento di probabilità che ci siamo sbagliate... — Ma come, — (ribattevo io, insinuante, lusighiera), — con l'esperienza che avete in questo reparto! La dottoressa insisteva: — Dobbiamo rifare l'ecografia fra due settimane. — Ma come? Lei è cattolica? Fu colpita, protestò: — No. Non sono contro l'aborto. E abbassò il periodo di attesa ad una settimana. — In questo periodo, il feto cresce enormemente, — disse in risposta a una domanda di Revan. che si illudeva di più. Per me la realtà si era presentata con la chiarezza e consistenza della pietra, dietro quello schermo televisivo. Quello che avevo visto e sentito mi aveva convinta, assommandosi così precisamente al sogno. Ma potevo addurre un sogno fra le prove schiaccianti, sullo stesso piano di un'immagine su uno schermo? Allora piegai la testa, accettando dalla voce ormai piagnucolosa della dottoressa — gli uomini adoperano il rapporto di forza, impongono gli aut aut. dopo un raschiamento parlano di "pulizia"; le donne usano il ricatto piagnucoloso (non hai fiducia in me), e non so cosa abbia più effetto, entrambi funzionano maledettamente — il rinvio.

(Una settimana dopo, la macchina non pignolo più. Il cuore si era fermato, il feto giaceva sul fondo, raggomitato, ormai risucchiato dalla gravità). Io e Revan ci lasciammo su un

parcheggio, sotto il sole cocente, con una sete bruciante e il rumore assordante della vicina autostrada nord-sud che dovevo ancora percorrere tutta, quello stesso pomeriggio. Lui si infilò nel tunnel scuro della metropolitana con le spalle curve, un po' meno ragazzo. Ma sperava ancora. Ci abbracciammo. avevo dentro la solita sensazione che dà la vita al profondo del dolore: sete, insonnia, stitichezza, bruciore di stomaco. Al volante dell'auto, tuttavia, mi sostenne una critica fiducia nella scienza. Si era acceso quel giorno un qualche nuovo barlume intorno a due parole: 'verità' e 'realtà'. Forse anche 'natura'.

# Le mani della Storia

di Giovanna Grignaffini

**D**iceva che c'era un tedesco con dei begli occhi e delle belle mani pulite, e poteva guardarle quando le capitava di camminargli accanto; che una volta suo babbo, i fascisti l'avevano portato via con un camion, e lei aveva corso e inciampato dietro quel camion finché la mano forte e sicura di un fascista l'aveva tirata su; che suo fratello a sedici anni era scappato nei partigiani e lei aveva camminato per tre giorni nei boschi a cercarlo con sua mamma, finché l'avevano trovato con una pistola in mano, così sporco e senza mangiare che neanche a casa stavano così male. Diceva così, mia madre, della guerra. Camminare, correre, sporco, pulito, mangiare. E mani, c'erano sempre delle mani. Non so se era tutto quello che aveva visto, che ricordava o solo che mi voleva raccontare, io però vedevo e ricordavo solo delle mani. E pensavo spesso cosa poteva essere stata una guerra, il fascismo e l'antifascismo, per una che li guardava solo dalle mani.

È pieno di mani anche il film di Chabrol, *Un affare di donne*. E non solo di mani che procurano aborti. Mani che lavano, vestono, portano, stringono, prendono, truccano, respingono, accarezzano: un figlio, un marito, un amante, il proprio corpo, del denaro. E divengono più profondamente il punto di vista da cui guardare la Storia. Sguardo abbassato ad altezza di mano. Lo sguardo di una donna. Da lei, fuoco e posta del racconto, confinata in una economia psichica e materiale di sussistenza, si genera un quadro senza prospettiva, piatto bassorilievo in cui tutto trascorre in superficie. Senza futuro e senza passato. Marie vive schiacciata sul presente: lo annusa, lo tocca. Senza rimpianti e senza ideali. Marie trascorre il suo corpo a corpo con il mondo; lo afferra, lo tiene in pugno, le sfugge, ne è stritolata. L'eroismo è fuori scena, nobiltà e bassezza appartengono solo agli altri: lei non corre e non cade, continua a camminare. Il figlio è un affetto, non una ragione di vita, il marito un imbarazzo, l'amante un po' di serenità. Aborti e prostituzione rappresentano solo una possibilità di guadagno, la morte

di una madre è solo un contrattempo. Nella sua economia di sopravvivenza è escluso anche il trionfalismo dello slancio vitale. Gli altri lottano e cedono, cadono e risorgono: lei continua a camminare. Solo qualche volta, e senza neppure accorgersi di avere dovuto osare, si ferma, si guarda intorno e si china per provare: provare a "raccolgere fiori ai margini del minimo esistenziale". Nessuna foto di gruppo può accogliere la sua figura, si agitano, ma fuori di lei, ordine, odio e buoni sentimenti. La pietà che lei non prova per nessuno e per niente, non possiamo provarla per lei. E non ci basta l'esile appiglio di una breve solidarietà da comunità femminile, prima con una prostituta e poi con le carcerate.

"Ave Maria piena di merda, il frutto del tuo ventre è putrido", dice Marie prima di morire. Ma la sua vera bestemmia è altrove. È nel suo vivere fuori dalla Storia, fuori dal racconto che la Storia ama fare di sé, fuori dalle illusorie occasioni di contatto che la Storia offre benevola a tutti: immaginario compenso di una non trasformabile e originaria esclusione. Per quell'esclusione, da parte di Marie, non c'è ansia, rancore, né volontà di riscatto: solo consapevolezza, e certezza ben temperata che, più che con gli occhi e lo sguardo, una donna sarà costretta a vivere con le mani. Straniera agli altri e alla Storia, Marie paga con la vita, per una vita che non ha voluto regalare alla Storia. Senza la dolcezza della coscienza, senza il turgore dell'eroismo, senza la consolatoria esemplarità della vittima predestinata. Senza passione: in lei e in noi che la vediamo camminare, ma non attraversare tutte le stazioni — liberatorie — di un calvario. Vita piatta. Morte piatta. Visione piatta. Una piattezza che urla, senza sapere contro cosa e contro chi. Ci vuole molta forza, slancio, energia, perché un film possa urlare.

È vero, come ricordava Pasolini, che in una determinata fase di rotazione dei bisogni e delle forme, certi film tornano a contare per la violenza del loro contenuto, ma non si tratta mai di una violenza che si impone indipendentemente dallo stile. Molti azzeramenti preliminari devono essere compiuti, molti prosciugamenti di regia e recitazione devono agire perché l'urlo gridi più forte dell'esercizio di stile. Così il racconto è dal punto di vista di Marie senza essere mai dalla sua parte: l'accompagna, la segue, guarda con lei, ma non *attraverso* lei. Così la macchina da presa, non asseconda, avviluppa, accarezza ed ama il corpo, i gesti e i comportamenti di Marie: li studia, li analizza, li viviseziona senza lasciarli mai debordare dalla vitrea superficie dello schermo. E, più in generale, la regia di Chabrol non si abbandona ai manierismi della moda retrò così come ai manierismi del cinema d'autore: annota, osserva, /« vedere, senza darsi a vedere in quanto stile. Anche la recitazione di Isabelle Huppert partecipa a

questo regime linguistico di scarnificazione che è la nota dominante dell'intero film. E questo non solo per una caratteristica strutturale di tale recitazione, in cui la dominanza dell'amorfo e lo spegnimento di ogni luminosità sono già stati esplicitati in più di un film. Il fatto è che Isabelle Huppert, non impersona il personaggio di Marie, lo *rappresenta*, lo fa vivere senza convivere con esso, vi aderisce senza diventarlo, lo copre di carne e di sangue senza impedire che lungo il suo profilo si apra uno scarto: scarto tra lei e Marie, scarto tra *noi* e Marie.

Da questo film insomma è alieno ogni *effetto-performance*. Quell'effetto che ci porta a guardare la recitazione prima che il personaggio, lo stile prima che la storia. Ed è solo attraverso questa doppia azione combinata che Marie, così come la sua vicenda, rimane *nuda* per il nostro sguardo. Né ideologia, né buoni sentimenti, in Marie, così come nel film. Improvvisa libertà di guardare senza dover essere dalla parte di qualcuno. Libertà intollerabile se questo qualcuno ha il nome, blasfemo, di Marie. Prendere le distanze, esserle vicino, provare ad essere lei, non riuscire ad essere fino in fondo lei. La coscienza vorrebbe rompersi, frantumarsi, ora accettare, ora respingere, urlare per lei, urlare contro di lei. Quella donna. *Una donna*.

Forse per tutto questo, forse per mia madre, all'uscita dal film i sogni erano ammutoliti, gli occhi urlavano e non sapevo dove tenere le mani.

PROSCENIO

# L'obesità dell'angelo

di Caterina Selvaggi

*La scena madre*

*Non necessariamente la scena più bella, quella più importante o quella più vera. Non necessariamente la scena di un film: un incontro, una foto, una visione. A volte senza storia, fuori racconto: solo un'immagine. Ma, tra le migliaia di immagini che affollano quotidianamente il mio sguardo e il mio corpo, proprio quell'immagine. Immagine a cui mi incollo. Immagine in cui mi dibatto.*

**G**li angeli di Wenders cercano un corpo in cui incarnarsi, un corpo che abbia un odore, che senta gli odori, con una consistenza umana, con un peso: il corpo della protagonista del film di Percy Adlon, *Sugar Baby*, è pesante più degli altri, è un corpo obeso, ma angelicato. Il cielo grigio della Germania c'è anche qui, e del mondo tedesco la regista condivide proprio la cruda anatomia dell'anima e dei suoi contrasti tipica di quella cultura e di quel cinema, di Fassbinder come di Kluge.

Da una parte dunque la pesantezza della protagonista, al limite della sola vita vegetativa; la vediamo così galleggiare in piscina, grande cetaceo alla deriva di un'esistenza priva di tutto ciò che non è cibo. Pesante è anche il silenzio della solitudine: una compagnia sono i cadaveri che essa lava e veste per un'agenzia funebre. Non vita dunque, quella di lei. Non vita anche quella di lui, il giovane biondo dagli occhi opachi di cui lei s'innamora: per lui il silenzio è rotto solo dall'urlo della metropolitana che conduce nel sottosuolo della città. Di silenzio è fatto il ritorno quotidiano a casa di lei, che ingurgita panini davanti alla TV, e di lui che fa *body building* da solo per non disturbare la giovane moglie che si conquista la promozione con lo straordinario notturno a casa.

Dall'altra parte c'è la Parola, anzi il fiume di parole, di confidenze e di memorie che sgorga

libero con l'amore tra i due. Lei ha gioco facile con lui, offre tutto: cibo e ghiottoneria, sesso accogliente, allegria e attenzione, ascolto, e parole appunto. Lei e Lui. immersi nella vasca da bagno, alternano silenzio e parole, con la naturalezza, con la leggerezza della felicità. Sì Kundera ha ragione, certa leggerezza è insostenibile perché del tutto inafferrabile e immateriale. Così la pesantezza di Lei diviene svolazzante, rigogliosa, nutritizia leggerezza: sfarfalla da un risotto ad un arrosto, da un tegame ad un semifreddo, da un bollito ad un gelato. Ma tra una confessione e l'altra, tra un pranzetto e l'altro, tra una golosità e un amplesso, guizza fuori l'antinomia fondamentale, quella della Vita e della Morte: perché lei ha accudito così, nutrito così, vezzeggiato così, amato così anche sua madre malata, e poi morta, di una necrosi progressiva paralizzante; l'ha lavata, pulita e vestita tutti i giorni come poi ha continuato a fare per i cadaveri dell'agenzia funebre.

Il suo legame con la Vita è una faccia del suo legame con la Morte. Riesco a superare il disagio perché mi dico che il film è il solito inno all'Amore come forza positiva che assorbe in sé, trasformandola, anche la Morte. Ma un'altra voce dentro di me non può azzittirsi: perché lei è andata all'agenzia funebre a cercare lavoro proprio il "giorno dopo" la morte della madre? Forse per continuare ancora a stare "assieme" alla madre stando "assieme" agli altri poveri morti? Forse allora perché lutto ciò che è "materno", "vitale", nel senso di "nutritizio" non può non essere sul confine della Terra del non Ritorno, della irriducibile passività della nostra decomposizione organica? O forse perché l'Onnipotenza femminile sfida anche la Morte, non la accetta, non può? È un'unione di Vita e di Morte la rotondità, ora pesante ora leggera, del corpo di lei, o è un'irriducibile lotta, una sfida senza quartiere, dell'Organico verso l'Inorganico, ma sullo stesso terreno, per così dire, della Corporeità? Come dire che il corpo è di per sé terreno compromesso comunque, e così anche l'amore goloso, non genitale (perché non produttivo), è frutto di un primigenio desiderio regressivo del Nirvana, rifiuto del percorso accidentato del vivere umano. Non ho finito di pormi (ma in realtà mi sento assediata) queste domande, che ecco, la Scena Madre mi colpisce come una coltellata: la giovane moglie efficientista, scoperto il tradimento del marito trascurato, sorprende i due amanti in discoteca, e con furia degna di un Erinni, aggredisce la "montagna di lardo" e la picchia senza pietà davanti a tutti, con una precisione e una ferocia che trova l'altra del tutto disarmata nonostante la mole.

Sistemata l'inerte rivale, la moglie "giustiziera" prende per un orecchio il marito (del tutto indifferente peraltro al pestaggio dell'amata così assalita) e se lo trascina via come si farebbe



con un moccioso sorpreso a far danni. È una "questione fra donne", come una volta l'adulterio diveniva una questione "fra uomini": un regolamento di conti. In questa scena madre ci sono le tre figure centrali dell'Oggi: la donna ciclope, autosufficiente, dominante, tutta nervi, carrierista; l'uomo-bambino, irrilevante, apprendista in tutto ciò che è vivere, più che irresponsabile, casomai oggetto di piacere; e la Grande Madre, al confine degli Inferi però, e dunque non tanto rassicurante quanto potrebbe sembrare seducente.

Fin qui è facile: supero l'angoscia iniziale agevolmente. Infatti non mi riconosco né nell'una donna né nell'altra: sono due immagini prodotte dal tormentato inconscio maschile, due alibi che magari, storicamente, sono pure reali, ma non necessitanti, Reale certo è anche il disagio maschile, la paura di fronte alla "nuova" donna e il desiderio di "rifluire" verso la "vecchia" donna, magari riconoscendone i sempre oscuri legami. Ma l'immagine di quel pestaggio vale di più, è inutile nasconderselo: sullo schermo, davanti a me, ho visto materializzata quell'altra aggressione, non meno feroce, quel rito sacrificale che ogni donna oggi è costretta a compiere dentro di sé, se vuole abitare il mondo degli uomini di pieno diritto, È l'uccisione di un Sé misterioso, forse atavico, che ci viene richiesta, perché indispensabile al vivere odierno, all'organizzazione di una giornata tipo di una donna moderna qualunque, non necessariamente una manager, ma anche una semplice insegnante o impiegata che debba "far quadrare i conti" del suo tempo. Ecco, è il tempo ciclico, con andamento irregolare, ripetitivo ma imprevedibile e incalcolabile, il tempo dell'attesa e della scoperta, della nutrizione golosa come del gioco, del sesso come invenzione e non come bisogno fisiologico, del cibo come apprendimento e della parola come gioco (e non solo comunicazione): insomma è il tempo dell'accudimento (di bambini, anziani deboli e malati, ma soprattutto di noi stessi) che ognuna di noi è chiamata ad uccidere ogni giorno dentro di sé, con tanta più determinazione quanto più è doloroso e, per il momento, inevitabile.

# Teatro e storie di vita: incontri con attrici

*di Laura Mariani*

**I**spirandosi a Giacinta Pezzana, un'attrice della seconda metà dell'Ottocento, ma pensando più in generale alle grandi donne di teatro. Sibilla Aleramo nel 1906 scriveva dell'emozione con cui ogni volta la incontrava, un'emozione particolare rispetto a quella provata comunemente nei rapporti umani: poteva, vedendola nella vita, esaltarsi "all'idea delle mille anime" da lei impersonate o sentirsi "smarrire nel ricordo di qualche straordinaria" esperienza che le doveva. Da sentimenti analoghi nascono queste note: dal riconoscimento, cioè, della ricchezza accumulata dalle attrici grazie al loro mestiere e dal desiderio di restituire qualcosa, avendo, nel corso degli anni, tramite il teatro vivente e tramite la memoria del teatro del passato, tanto ricevuto.

Sono partita dalla storia orale e dalla storia delle donne, cioè dalla passione per i racconti di vita femminile, e mi accorgo ora, scrivendo, che ho attuato un accostamento graduale alle attrici. Infatti, dopo aver raccolto per anni testimonianze di antifasciste e partigiane, per passare alla "gratuità" apparente del teatro, ho avuto bisogno di figure intermedie: su Tina Modotti, attrice a Hollywood, fotografa e militante bolscevica ho intervistato Felicita Ferrerò, indimenticabile compagna torinese, che l'aveva conosciuta in Russia negli anni trenta; e su Irma e Emma Grammatica, morte rispettivamente nel 1962 e nel 1965, ho intervistato una donna che è stata al loro fianco per 47 anni, con un ruolo che è riduttivo definire di cameriera, Valentina Moroni. Ho iniziato poi le interviste dirette a 26 attrici, nate fra il 1887 e il 1926 e superando grazie a loro la paura del confronto faccia a faccia con donne più giovani, ho incontrato le attrici del teatro di ricerca, mi sono concentrata infine su Giacinta Pezzana.

Ho così individuato punti che ai miei occhi legano lavoro storico e mestiere teatrale e questioni

stimolanti per un pensiero della differenza sessuale. Ne esporrò alcuni.

## 1. Compianto femminile

In una lettera famosa, che viene citata su questo numero di "Lapis" all'interno della testimonianza di Maria Fabbri, Eleonora Duse definisce come "ricambio" il rapporto da lei stabilito coi personaggi teatrali: quelle donne hanno finito per entrare nel suo cuore e nella sua testa confortandola, perché lei si è messa con loro, a frugare nella loro vita, per capire e non per giudicare, per amore del "compianto femminile" e non per mania di sofferenza. Non so cosa comporti per un'attrice il fatto di misurarsi con tante figure e tante vite attraverso la concretezza del mestiere teatrale, interrogandosi sui possibili percorsi e facendo entrare in sé donne diverse, cui dare corpo, voce, gesti, occhi, vestiti, atteggiamenti, sentimenti... Sono sicura però del fatto che questo merita attenzione. Se è vero che la curiosità e l'ammirazione sono passioni fondamentali per costruire un punto di vista e un pensiero femminili, come sostiene Luce Irigaray, che pone come domanda ontologica prioritaria questa: tu "chi sei?" e risponde "lo sono e divento grazie a questa domanda", allora l'esperienza dell'attrice, divenuta oggetto di una riflessione specifica, si rivela in un certo senso unica per quante altre donne interroga.

Tanto più che è proprio all'interno del teatro che si possono rinvenire le tracce più consistenti di un mondo simbolico femminile. Tra i personaggi cui le attrici danno vita, infatti, ce ne sono alcuni particolarmente significativi: basti citare Antigone e la Nora ibseniana, che sebbene siano state fissate per iscritto da uomini, rimandano a una cultura femminile "altra". Anche Nora, in fondo, nella impallidita concezione moderna, ripete la tragedia antica della donna che non accetta la legge dominante, quella imposta dagli uomini, e ne vuole una diversa. È importante che le donne studino le donne; io l'ho fatto non sulla base di una scelta consapevole di tipo ideologico o culturale, ma istintivamente, perché, come dice la Duse di sé, con loro "me la intendevo benissimo". E anche facendo storia orale, come nel teatro, si ha un incontro con cento vite: persone sconosciute, con cui non ho particolari cose in comune, a un tratto incrociano la mia vita con il racconto concentrato della loro. Come definire lo stato d'animo che si crea con un termine più pertinente di quello dusingiano di "compianto"? Allora conta la verità che l'altra dice di sé, il pathos che il racconto contiene: ogni intervista è un evento in un certo senso assoluto nella sua limitatezza temporale. Il lavoro critico viene dopo, e non può fare a meno di quel "nocciolo", che è comunione di passione e non di pianto, rapporto con

l'altra e non identificazione. Un altro aspetto va ancora sottolineato: questa conoscenza del femminile così ampia e così dettagliata che l'attrice acquista recitando avviene in un contesto particolare, in cui maschile e femminile possono definirsi e incontrarsi con meno condizionamenti socio-culturali; infatti, come sostiene nella sua testimonianza Eva Magni, c'è nell'attore, nell'attrice "questa possibilità di scambio", "questa ginnastica del cervello a pensare ai personaggi sia maschili che femminili", per cui "Renzo Ricci e Memo Benassi insegnavano le parti alle donne meglio che agli uomini" e altrettanto faceva Maria Melato con le parti maschili.

A questo proposito Eugenio Barba sostiene che l'attore/attrice possiede e utilizza un'energia doppia: parla di "animus-anima" come i balinesi parlano "di un continuo intreccio di *manis* e *kras*. Gli indiani di *lasya* e *laudava*. Sono termini che non si riferiscono a donne e uomini o a qualità femminili o maschili ma a *morbidezza* e *vigore* come sapori dell'energia". Così nella sezione dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology) dedicata al "Ruolo della donna nel teatro di diverse culture" (ruolo in senso teatrale), a Holstebro nel 1986, si è potuto vedere il figlio del grande Mei-Lan-Fang nel ruolo tan (la donna) e l'eccezionale Pei Yan-Ling, primattrice dell'opera cinese di Hebei, in parti comiche maschili e di guerriero.

Sono temi complessi, che l'antropologia teatrale affronta a partire dal problema specifico della presenza attorica in scena con un "corpo-in-vita": in questa sede a me interessa semplicemente sottolineare l'interesse di un approccio che, a partire da un mondo femminile ricco, mette diversamente in essere e in circolazione maschile e femminile. Non si tratta più, come dicevamo qualche anno fa, di riattraversare la cultura maschile come l'unica esistente dal nostro punto di vista, ma di muoverci liberamente, avendo ristabilito la dualità uomo-donna e avendo conferito valore al femminile. Con la garanzia, dunque, dell'affermazione di partenza — la differenza — e della finalità comune — trovare e ritrovare un mondo simbolico e un linguaggio non estranei.

## **2. Un tempo extra-quotidiano**

Sappiamo che attori e attrici del passato vivevano come una sorta di rito le ore precedenti lo spettacolo in cui, nel loro camerino, senza fretta, si truccavano, si vestivano, ripassavano mentalmente la parte: un tempo intermedio fra quello della quotidianità e quello del teatro. Una necessità.

In una delle pagine del *Fuoco*, di D'Annunzio, che possono essere lette quasi come racconti orali di Eleonora Duse, quest'ultima insiste invece sulla difficoltà di uscire dal personaggio, tornando al tempo della quotidianità da quello del teatro: "Io e mia madre entravamo, dopo la recita, e ci sedevamo sopra una panca dinanzi a una tavola [dell'osteria]. Io avevo pianto, avevo urlato, avevo delirato, ero morta di veleno o di ferro nel teatro. Mi rimaneva negli orecchi la risonanza dei versi, come d'una voce che non fosse mia, e nell'anima una volontà estranea che non riuscivo a cacciare, come una figura che contro la mia inerzia tentasse di fare ancora quei passi e quei gesti... La simulazione della vita mi rimaneva nei muscoli della faccia, che certe sere non potevano quietarsi... [...]. L'odore della cucina mi dava la nausea; il cibo, che era nel piatto, mi pareva troppo grossolano, pesante come le pietre, da non potersi ingoiare". Anche il racconto di vita, come lo spettacolo, si svolge in un tempo particolare, extra-quotidiano; persino se avviene "in famiglia" vale nella misura in cui si lega a momenti d'eccezione o li crea. Nel caso poi in cui subentri un movente di ricerca, la preparazione dell'incontro diventa importante per la sua stessa redditività: se io sconosciuta, per un mio progetto di lavoro, chiedo a un'altra donna la sua storia, questa deve avere la sicurezza che attribuisco valore all'evento. È stata scelta per raccontare e il suo racconto diventa oggetto di studio, approda alla scrittura e molto probabilmente alla carta stampata, a un pubblico, tramite un prodotto che porterà il mio nome in copertina: nello scambio e nell'intreccio al dono che ricevo corrisponde un impegno etico, oltre che scientifico, e il rapporto che si stabilisce è tra donne oltre che tra ricercatrice e narratrice: non solo quella storia di vita mi interessa per il mio lavoro, ma mi appassiona umanamente.

È necessaria però una chiara definizione dei ruoli, senza confusioni. A teatro è il sipario che, dividendo lo spazio di attori e attrici e lo spazio di spettatori e spettatrici, aprendosi e chiudendosi, permette e regola la comunicazione, contemplando la possibilità stessa dell'infrazione, quando lo spettacolo deborda nella platea o il pubblico entra nello spettacolo. Nell'apparente confusione rimane la chiarezza della diversità di partecipazione. Nell'intervista l'oggetto interposto, che segnala la particolarità di quello che sta accadendo e definisce i reciproci territori autorizzando lo scambio, è il registratore, elemento tutt'altro che neutro o semplicemente tecnico, minaccioso (funzionerà?) e insieme rassicurante (catalizza su di sé gli imbarazzi iniziali). Non è infatti su di esso che si scarica il disagio di essere lì a "frugare" nella vita altrui? Schiacciando il pulsante di registrazione, mi assumo *io* la responsabilità di fissare le parole, con un ruolo positivo, di vita (perché resti il racconto autobiografico) e uno negativo, di morte (trasformando un discorso vivo, col suo pathos di intonazioni, di gesti, di sguardi e col

flusso energetico che si sprigiona dal rapporto a due, in una cosa immobile e appiattita su un'unica dimensione): dalla persona al nastro registrato, che ne conserva la storia di vita.

Quando quest'estate ad Aradeo (Lecce) si sono ritrovate coloro che hanno dato vita al "progetto Magdalena" (cioè donne di teatro di vari paesi interessate a confrontare i loro metodi di lavoro, per sviluppare una ricerca personale in campo teatrale), e, tra altre cose, ci sono stati incontri per piccoli gruppi in cui le attrici raccontavano di sé, è avvenuta una cosa curiosa, che credo rappresenti un desiderio inespresso di molte "intervistate". A un certo punto loro, ributtandomi la palla, hanno chiesto che anch'io raccontassi la mia vita secondo le regole che avevo stabilito (concentrazione temporale; punti comuni da cui partire): non ho potuto tirarmi indietro; però, istintivamente ma non inconsapevolmente, ho aspettato che fossero loro a premere il tasto del registratore, visto che avevamo scambiato i ruoli. Non l'hanno fatto, prese dal fatto, prese dal mio stesso imbarazzo, o forse educate dal mestiere a rispettare i sipari di ogni tipo; non so ancora se per mia fortuna o sfortuna: avrei certo scoperto qualcosa di me attraverso la testimonianza registrata. Mi sono invece risparmiato il disagio, ben noto a chi fa questo lavoro, di riascoltare la mia voce al registratore.

Il tempo di registrazione si caratterizza anche per come piccoli gesti amplificano il loro significato; in quella frazione di ore si attiva una comunicazione non quotidiana, non ordinaria né per chi parla e si misura con la sua vita, ri-attualizzando il passato, né per chi ascolta e viene investito da un flusso imprevedibile e concentrato di vissuti. Si è stanche poi, un po' come dice Eleonora Duse. Ed è nel raffronto con l'eccezionalità del tempo teatrale che ho superato un sottile disagio provato dopo alcuni incontri particolarmente intensi: ascoltavo ogni storia come unica e sapevo che altre ne avrei ascoltate con la stessa partecipazione; fingevo dunque? Ero ipocrita con chi raccontava? Come era possibile tornare a un rapporto normale, magari non saper più nulla di quella donna, dopo aver conosciuto cose tanto importanti della sua vita? Come l'interpretazione teatrale, credo che l'intervista (non quella di routine, s'intende) viva in un presente fortemente potenziato, abbia cioè le caratteristiche di un evento unico, straordinario, perché concentra molta memoria. Da dove nasce la forza di uno spettacolo come *Talabot*, l'ultimo dell'Odin Teatret, se non da un'incredibile moltiplicazione di storie di vita? Di ogni attore e attrice con un personaggio o una figura scelta, e del regista, degli attori e delle attrici fra di loro, a partire dalla storia di vita vera di un'antropologa danese della generazione del '68, che a forza di manipolazioni e di passaggi (per la scrittura e riscrittura delle esperienze chiave secondo le regole della drammaturgia, per

il confronto col regista, col gruppo teatrale e persino con un gruppo di spettatori-spettatrici) arriva a diventare verità generazionale. I vissuti intrecciati secondo regole sapienti e precise, non esibiti ma consapevolmente ed esplicitamente costruiti, possono riuscire dunque a concentrare energia particolare, attingendo verità più complesse della sola veridicità personale.

### 3. La vecchiaia

Per chi fa (o guarda) teatro e per chi fa storia orale, la vecchiaia è un'età che esprime una qualità creativa e comporta arricchimento, non solo perdita e ripetizione. Quasi sei secoli fa Zeami, scrivendo dei segreti del teatro *no*, sosteneva che per l'attore oltre i cinquant'anni poteva esserci solo la "non interpretazione" e portava l'esempio di suo padre: "A quell'epoca, egli aveva già lasciato l'insieme del repertorio ai *principianti*, ma benché interpretasse, rilevandone con moderatezza il tono, delle cose facili, tanto più apparente ne era il fiore", cioè la qualità personale di stile. Sosteneva la necessità, dunque, di "studiare" per ridurre il repertorio e per impennare la recitazione sul canto, su una maniera poco sostenuta, sulla limitatezza dei movimenti, lasciando tracce di uno "stile disusato". Il canto soprattutto rappresentava "l'elemento tecnico più vantaggioso per il vecchio. La voce del vecchio si è spogliata di ogni inflessione troppo cruda, è una voce schietta", che suscita "un senso di *interesse*". Così, nella ricerca "delle *maniere* adatte alle forme d'arte che conviene a ogni età", il vecchio attore poteva mostrare, più di ogni altro, un sapere completo, un repertorio "inesauribile", non basato sulla ripetizione e sullo sfruttamento del patrimonio accumulato ma sulla ricerca e la realizzazione di una recitazione diversa.

Per passare a forme di vecchiaia più usuali, basate cioè sulla fine dell'età lavorativa, sull'emarginazione e sulla malattia, mi sembra utile il riferimento a uno dei più bei romanzi di Doris Lessing, *Il diario di Jane Sommers*. In esso una professionista di successo, poco abituata a prendersi cura degli altri, decide di dedicarsi a una vecchia donna conosciuta per caso, povera, trascurata e scorbutica. Evidentemente la vecchiaia così incontrata in una certa fase della vita, di maturità piena, agisce da scossa tellurica che rimette tutto in discussione, per questo Jane Sommers non può fare a meno del legame con quella strana amica; ma c'è poi un aspetto, meno rilevante certo eppure significativo, che la gratifica e la compensa: da lei riceve coinvolgenti, inediti racconti di vita. Nel carattere radicale della favola creata dalla Lessing ben si esprime una qualità della vecchiaia: al di fuori dell'arte, fra la gente comune, chi racconta meglio delle

persone anziane? Quando si ha dietro le spalle la vita, con tutti i giochi, le selezioni, le modificazioni prodotte dalla memoria, che cancella, fissa, ritaglia, il racconto assume uno spessore nuovo: essere anziani, ha scritto Jean Améry, significa "avere il tempo nel corpo", nell'anima, significa essere "una massa stratificata di tempo". Questo può positivamente comunicarsi all'esterno, anche quando il passato non si realizza in ricordi, e il racconto, intimamente connotato da questo spessore, acquista il potere di evocare mondi. I ricordi, come insegna Benjamin, sono più che fatti, perché incorporano anche i sentimenti legati ai fatti, il prima e il dopo, in una dimensione "senza limiti"; presentano la realtà tramite la soggettività. Sta a chi fa storia poi districarsi e distinguere, ma rimane la bellezza e il valore del racconto in sé, che restituisce dimensioni preziose come quelle dei desideri e dei rimpianti.

Una seconda caratteristica amo nelle testimonianze delle vecchie attrici. Esse sono, nelle loro parti più autentiche, disinteressate. Mi spiegherò con un esempio portato da Jerzy Grotowski a proposito di un vecchio attore polacco: un giorno egli nota che durante lo spettacolo, premeditato con precisione anche per quanto riguarda le reazioni del pubblico, si presenta "il fenomeno luminoso"; emozionato va a chiedere da cosa è scaturita tanta luce. Il vecchio attore gli risponde che ha saputo dal suo medico che lo stato del suo cuore è così cattivo che può morire ogni momento sulla scena; questo lo rende "quasi indifferente" alla reazione del pubblico, "disinteressato". Dalla conoscenza dettagliata della parte alla conquista di una tecnica personale e al conseguimento della luminosità, è il disinteresse dunque che fa compiere il salto di qualità ultimo. Osservando certi vecchi in certi mestieri, continua Grotowski, si ha l'impressione che economizzino l'energia, ed è possibile che quanto è stato risparmiato confluisca in un ulteriore fenomeno energetico. È per questi motivi, io credo, che in vecchiaia la voce può divenire particolarmente affascinante, e il racconto può trovare parole ed evocare cose con una semplicità e una incisività impossibili in altre età. Dice Vera Vergani, un'attrice che ho intervistato a 91 anni: "I mazzi di fiori... la gloria, a un certo punto non interessano più, rimane quello che c'è dentro. Tutto il resto è esteriorità e fatica": in questo stato di eliminazione del superficiale e di tensione all'essenziale, si racconta per amore del racconto. Anche nelle testimonianze meno lucide, più ossessive nelle ripetizioni, brillano gocce distillate di una memoria carica delle energie inesprese e la memoria tende a comunicare "il fiore".

Una grande tenerezza — di quella particolare che si ha solo fra persone di età diverse — ha caratterizzato talora i commiati dalle attrici intervistate: certi loro piccoli gesti sono divenuti ricordi miei personali, cari come alcuni particolari dell'infanzia. E in generale mi ha colpito il



fatto che solo alla fine dell'intervista dimostravano la loro età anagrafica, mentre all'inizio sembravano più giovani: segno della generosità con cui avevano parlato di sé ma anche del loro sforzo di imporre l'età psicologica contro quella sociale, senza soccombere alla vecchiaia del corpo.

#### **4. Dalle storie di vita alla biografia**

Attualmente studio Giacinta Pezzana attraverso le lettere che scrisse alle amiche emancipazioniste fra il 1876 e il 1919: ne ho raccolte quasi ottocento. Non posso definire questa ricerca che attraverso la parola passione, e varie ragioni mi si affollano alla mente nel tentativo di dare spiegazione.

È un bisogno di fedeltà a un'unica storia di vita? È un desiderio di maggiore spazio rispetto a quello che consentono donne viventi e dunque padrone della loro storia? È un desiderio di conoscere un'altra, per quanto è possibile, dalla nascita alla morte, come non si conoscono né la propria madre né le proprie figlie? E l'innegabile forza calamitante di quel tipo di fonti particolari, che sono le lettere private, tante lettere insieme? Questi elementi intervengono, ed altro, attivati dall'attrazione per una persona concreta: senza empatia non si progetta una biografia ma è bene rendere espliciti i motivi della scelta, quelli profondi, personali, non solo quelli scientifici. Con quella donna si divideranno parecchie ore della giornata per vari anni, e questo dovrà diventare un libro, cioè un oggetto autonomo, utile, non giustificato solo dal piacere personale di fare ricerca.

Da un punto di vista storico è evidente l'interesse per Giacinta Pezzana: quest'attrice, che viene citata come maestra di Eleonora Duse, è stata fissata nella tragica maschera di Teresa Raquin, la madre paralitica e mola del dramma omonimo di Zola; era dunque dotata di una presenza in scena tale da fare a meno della parola e dei gesti. Basando la sua forza sul teatro, ne ha fuggito le chiusure e i compromessi, puntando su intense amicizie femminili e sull'impegno emancipazionista: è una vicenda paradigmatica dell'interesse di sesso che legò certe attrici e certe intellettuali alla ricerca di percorsi d'identità autonomi, al di fuori dei ruoli femminili tradizionali, e del configurarsi del movimento politico delle donne del secondo ottocento per piccoli gruppi e "famigliole". Intervengono poi elementi autobiografici. Per riuscire a raccontare una vita occorre individuarne il progetto e precisarne la struttura nell'intreccio fra interno ed esterno: ebbene, ciò che mi tocca intimamente di Giacinta Pezzana è la compresenza di un disegno complessivo caratterizzato dal desiderio di pienezza e

dall'energia (fortemente volendo e per questo stesso fatto vincendo), e di un'esistenza parallela segnata tatticamente dalle sconfitte e dalla fatica, in un'altalena coinvolgente fra l'entusiasmo dei desideri e la ricchezza dei rapporti amicali femminili e gli scacchi imposti da una società che continuamente provoca mutilazioni e adeguamenti. Chi vince e chi perde nella vita è una questione più complessa di quanto facciano pensare i bilanci cosiddetti oggettivi, quando giunti sulle soglie della vecchiaia, agli occhi altri, si diventa per sempre e solo ciò che si è fatto e ciò che si possiede. Dopo la morte, forse, sarà fatta giustizia. Anche a questo serve una biografia: a restituire immagini complesse che si basino sulla verità profonda, non episodica, di un individuo. La persona che studio e le fonti attraverso cui la studio sono profondamente legate fra di loro; non è elemento di poco conto il fatto che io conosca Giacinta Pezzana innanzitutto attraverso le lettere alle amiche, ed esse hanno un concreto legame con me, che le ho messe insieme dagli archivi, pubblici e privati, più disparati. Si pensi al protagonista de *I manoscritti di Gonzaga* di Saul Bellow, che da Londra a Madrid insegue certi scritti inediti del poeta amato: indipendentemente dall'esito stesso della ricerca, il viaggio in sé ha la forza di essere oggetto di scrittura. Segue la fase in cui mi impadronisco dei materiali: piano piano mi familiarizzo con un'altra calligrafia ed entro in un'altra vita, seguendo la lenta durata dei rapporti epistolari di tipo familiare, mese per mese. per 43 anni.

Le lettere, inoltre, sono di chi le scrive ma anche di chi le riceve, avendo a distanza e senza parlare condizionato la scrittura, e per questa loro natura ambigua, tra scrivente e destinataria, tra solitudine e dialogo, rimandano più volti. Giacinta parla in modo diverso e di cose diverse alle varie amiche, il piccolo gruppo si anima grazie alle differenze: Gualberta, Giorgina. Alessandrina, Sibilla... Gioie e dolori, confidenze e giudizi, nascite e morti, avvenimenti ordinari e straordinari si susseguono anno dopo anno, fino alla morte: giustamente sono le lettere di Giacinta a tenere le fila di questo microcosmo, è lei infatti che sopravvive alle vecchie amiche, mentre Sibilla Aleramo, l'amica giovane, si preoccupa di tramandare il senso della grandezza di tutte loro. A prescindere dal problema della sincerità delle singole lettere, che certo va trattato, le identità emergono con nettezza e senza mistificazioni, anche per i rimandi che si creano tra una lettera e l'altra; i pezzi di vita via via raccontati alle amiche, confrontati fra di loro e nel tempo, lasciano trasparire incongruenze, lapsus e segreti, meglio forse che un racconto orale di vita, costruito da un punto di vista totalizzante e detto a caldo.

I rischi di interpretazioni soggettivistiche sono però assai forti, nonostante ci siano fonti oggettive, di per sé esistenti, a differenza delle interviste prodotte all'interno di una ricerca.

"In un morto — ha scritto Sartre — si entra come in una porta spalancata".

Dallo studio dell'epistolario alla costruzione della biografia il cammino è dunque lungo, altri aspetti e altri materiali debbono essere presi in considerazione, ma la tappa attuale del mio lavoro, nel labirinto di ottocento lettere, è fondamentale, perché in essa i fantasmi prendono corpo e ricostruiscono il loro mondo. E la particolarità e la ricchezza che ne emergono, a mio avviso, sono anche dovuti al fatto che ne è protagonista una donna di teatro.

PROSCENIO

# L'arte di ri-velare

Testimonianze di Maria Fabbri

a cura di Laura Mariani

**I**l mio professore di lettere a un certo punto mi ha detto: 'Scrivi bene, sì, ma perché non fai l'attrice?', una cosa buttata là così, ed è strano che io ho sempre dato retta alle cose che mi arrivavano col vento, un momento e poi sparivano. E allora ho detto a mio padre che voleva fare l'attrice". Così racconta Maria Fabbri, di cui "Lapis" propone un breve racconto inedito. La colpa dell'agnello e alcune riflessioni sulla recitazione. Maria è nata più di ottanta anni fa da un violoncellista illustre, divenuto insegnante per panico del pubblico, e da una "brillantissima signora, bellissima", morta prematuramente; sua città natale è Trieste, patria anche dell'amato maestro Alessandro Moissi, l'attore della "cifra misteriosa, arcana". È entrata in arte nel 1923, nella compagnia Almirante-Fiori e l'anno dopo è stata la figliastra nei Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello: questo personaggio inquietante è divenuto la sua ombra teatrale. Attrice giovane nella Benelliana e poi prima attrice con il grande Ermete Zucconi, nel 1935-'36 ha lavorato con Moissi: Ofelia nell'Amleto, Masa nel Cadavere vivente di Tolstoj, Le Opere nella Leggenda di Ognuno di Hoffmannsthal. Sciolta la compagnia, a distanza di pochi giorni Moissi è morto.

Prima interprete italiana di Alis nella Danza della morte di Strindberg con Cesare Meano. fra il 1943 e il 1948 Maria Fabbri ha lavorato alla radio, a Napoli e a Londra, e per lei è stato fatto il programma "I personaggi femminili di Shakespeare".

Tra fughe dal teatro e rientri con Gassman, Squarzina, Strehler, Proclemer-Albertazzi, De Bosio, Ronconi... è arrivata nel 1970 alla professione di logopedista, a curare cioè le anomalie del linguaggio dipendenti da disturbi psichici. Ancora nel 1976 e nel 1979 è tornata sulle scene. Ma è nella solitudine della scrittura, alla ricerca della "dimensione eterna del ricordo", quella che poi non deve essere "mai più riaperta", che si riversa ora la sua dimensione d'attrice anticonvenzionale.

*Ho intervistato Maria Fabbri nella sua casa romana il 7 dicembre 1984, il 18 febbraio 1985 e il 26 giugno 1986. Nell'impossibilità di pubblicare per intero le tre trascrizioni, ne ho tratto alcuni brani riguardanti il lavoro teatrale sul personaggio.*

*Passando per una concezione dell'identità come sistema composito e complesso (che prescinde dall'avere e dall'essere un nome e tende all'essenziale, dunque al mistero) e per la dialettica fra velare e svelare, fra esserci e non esserci. Maria Fabbri definisce il teatro (e la scrittura) come il luogo in cui non si rappresenta il reale ma si manifesta un piano altro e superiore: ovvero in cui, con un minimo di gesti e di parole assolutamente significativi e necessari (senza gli sprechi e le banalità del quotidiano) si portano alla luce e si comunicano schegge tratte da sondaggi in profondità. L'attrice si rivela come la straniera per eccellenza, senza nome, abitante di gabbie o grotte o strane città, sola col suo corpo, la sua voce e i suoi pensieri: per questo, perii, ella racchiude in sé il mondo. E da sé può uscire (trasgredire) per portare nel "mondo concreto" i suoi fantasmi, ma, come l'agnello del racconto, rischia di essere espropriata di tutto. A Maria Fabbri dedico le riflessioni su "Teatro e storie di vita" pubblicate su queste stesse pagine.*

*(Roma, 7 dicembre 1984)*

*In passato si parlava degli attori e delle attrici come di un mondo separato, una razza. È giusto secondo lei? È vero che la razza è finita?*

Io ho delle convinzioni a questo proposito: secondo me la razza degli attori è la razza di quelli che sono nati in palcoscenico; se non sono nati in palcoscenico non ci riusciranno mai, possono diventare celeberrimi, riempire teatri, non sono attori; nessuno di noi è attore, perché noi portiamo uno sforzo immane dalla spogliazione della identità personale all'identità del personaggio e basta che entri una briciola dell'identità dell'attore con nome, cognome e indirizzo e non se ne parla di fare quel personaggio, il personaggio è identità. E a un certo punto arriva quella cosa meravigliosa che dice Shakespeare: come quest'attore con la sua finzione riesce a trasformare tutto il suo aspetto, lacrime negli occhi, pallore nel volto, la voce, per Ecuba, cosa gliene importa a lui di Ecuba? Eppure è così, senza questo miracolo non si fa l'attore. Loro, la razza degli attori, figli d'arte, questo non l'hanno mai provato, non c'è distanza fra una cosa e l'altra, l'identificazione è talmente totale che non c'è differenza quando parlano fra le quinte e quando parlano in scena, questa è una cosa della razza degli attori, e chi ha parlato di razza ha ragione. Ma negli anni venti c'era già tanta gente venuta su dai borghesi, e i borghesi sono giusto il contrario. Borghese è l'espressione più repellente per un attore, piuttosto il delinquente, qualunque cosa si può assimilare a un attore, il borghese mai, a meno

che non siano questi attori...

*Dal punto di vista di un attore/di un'attrice, che cos'è un borghese?*

L'attore, come concetto, quello che veramente detesta è il borghese, perché è contrario all'arte. Una persona che viene lì e viene a raccontare i fatti del letto non deve entrare in palcoscenico, vada nel sottoscala, vada dove vuole a sfogarsi, chiami degli amici e chiacchieri con loro, non c'è ragione di entrare in palcoscenico: il palcoscenico è di un metro e mezzo, non so quanto, più in alto del pubblico e deve dimostrarlo. Ceni attori nostri che io vedo che stanno a chiacchierare lì sopra, una cosa inconcepibile... Chiacchierano là sopra poi ogni tanto fanno delle cose di spirito che non sono nel testo, niente a che vedere... Gandusio no, perché anche Gandusio faceva quella stessa cosa, precisa, però non chiacchierava, faceva la caricatura di una parte dell'umanità, quindi c'era un substrato filosofico in questo. Gigetto Almirante non era assimilabile a nessun impiegato, nessun impiegato parlava come lui e riusciva a far piangere con quei versi.

[...] I figli d'arte non hanno questo trac che prende, questa cosa innaturale che è la nostra tragedia, il fatto che noi andiamo a prendere delle grane, dei dolori, delle umiliazioni, che sono quelle del personaggio e che non fanno piacere a nessuno, sia pure per tre ore, perché è in prestito tutta la nostra sensibilità, tutta la nostra realtà, e in quel limite di tempo siamo ugualmente sinceri. Queste sono le cose che ammazzano.

*A proposito del rapporto con i personaggi Eleonora Duse ha scritto: "Recitare? Che brutta parola! Se si trattasse di recitare soltanto, io sento che non ho mai saputo né saprò mai recitare! Quelle povere donne delle mie commedie mi sono talmente entrate nel cuore e testa, che mentre io m'ingegno di farle capire alla meglio a quelli che mi ascoltano, quasi volessi confortarle... sono esse che, adagio adagio, hanno finito per confortare me! Come — e perché, e da quando — mi sia successo questo "ricambio" affettuoso. inesplicabile e innegabile tra quelle donne e me... sarebbe troppo lungo e anche difficile — per esattezza — a raccontare. Il fatto è che mentre tutti diffidano delle donne io me la intendo benissimo con loro! [...] lo mi metto con loro e le frugo frugo non per mania di sofferenza ma perché il compianto femminile è più grande e più dettagliato, di quello che ne accordano gli uomini". Vorrei sapere quali sono i personaggi femminili che più l'hanno ossessionata, che sono entrati dentro di lei.*

Io non li ho recitati, però penso che lei si riferisca ai personaggi di Ibsen.

## *La donna del mare*

*Nella Donna del mare* la Duse era già vecchia, meglio *Casa di bambola*. Era inconcepibile per una buona donna italiana il personaggio di Nora che pianta i figli, pianta il marito, se ne va: per noi non c'è giustificazione possibile a una madre di lasciare il figlio. Questo veramente impegna una persona, ecco perché lei dice: "hanno trasformato me", è vero, e anche noi che siamo degli avventizi, l'abbiamo capito, questa cosa sì è vera, non c'è dubbio. In me ci sono delle affinità con la figliastra [dei *Sei personaggi* di Pirandello], la figliastra ero io, nel senso che non erano quelli i fatti miei però l'atteggiamento verso i fatti era il mio, e questo ha veramente inciso profondamente con il resto della mia vita, sono stata sempre la Figliastro dopo; non è una cosa che si può spiegare, ma non riguarda solo me. A questa domanda qualsiasi attrice le risponderà che un personaggio si è impadronito di lei, come un plagio, e poco a poco è entrato nella sua vita, non solo sulla scena. [...]

*Come faceva a superare quella grande paura del pubblico che la bloccava?*

Come succede che una persona va coi suoi piedi alla sedia elettrica? Di solito succede un tac per cui si passa dall'altra parte, per forza, e lo spavento fa in modo che lei ci passi dall'altra parte dopo di che non c'è più problema, può accadere tutto, anche che si dimentichi una battuta, la cambia. È un'altra dimensione.

(Roma, 18 febbraio 1985)

In un vuoto si può stabilire qualche cosa dentro e se il vuoto è riempito dal personaggio è una maniera di essere, però l'attore, l'attrice, la persona, effettivamente non c'è; mentre c'è un altro modo di fare del teatro, mettendo quello che è veramente una persona viva, cioè una persona che ha delle reazioni, dei gusti, delle idee politiche, ed è una maniera più straordinaria, perché non è il personaggio, è una specie di confessione attraverso il personaggio.

*Era questa la cosa che le pesava nel fare teatro, questo dover svelare troppo di sé?*

A me ha sempre provocato angoscia la testimonianza, praticamente c'è della gente che testimonia per me in quel momento, sta a sentire e scruta dentro qualcosa che è proibito: carpisce una cosa come un ladro quello che sta lì seduto, e a me questo dà un enorme fastidio. Per esempio ci sono degli attori che si caricano alle luci della ribalta, cioè a quella cosa inesorabile, inarrestabile, che è lo spettacolo: è vero, c'è questa carica, però è anche vero che è

una orribile indiscrezione stare a guardare. E questa è la cosa per cui io veramente preferisco fare altro, preferisco insegnare ai ragazzi, montare uno spettacolo, fare il regista, però espormi a un'indiscrezione di questo genere mi pesa fino alle lacrime, mi dà un senso di vergogna. E inoltre quello che le dicevo, il fatto di non esserci. Poi cala il sipario, è finita la cosa, quello che possono sentire, dire gli altri di me, veramente non m'importa, quindi in un certo senso è tutto facilitato... Però è un fatto che ci sono delle persone che hanno deciso a una certa età, verso i cinquanta anni di non esserci più. E non le dico la fatica a far capire una cosa così, perché uno può dire: "ma allora scusami, perché fai ginnastica tutte le mattine, perché fai gorgheggi, perché fai i vocalizzi, perché ti vesti, perché di trucchi. perché vai in giro, perché fai la spiritosa?". È vero, io lo faccio perché questa è una cosa che mi diverte molto, come mi divertono gli altri, che mi danno spunti straordinari: mettiamo, uno fa un'azione bruttissima, che danneggia me, danneggia gli altri, io riesco a scoprire che è pazzo, oppure che è un perfetto commediante, la comprensione cancella subito gli effetti dell'azione, perché diventa uno spunto artistico. Questa è la cosa che mi diverte nella vita. Dice: "ma tu dici di non esserci", no io ci sono per questo, io sono una persona che accoglie messaggi. [...] Moissi non capiva l'incapacità di fondersi con quello che uno sente come modello dentro di sé, perché lui corrispondeva esattamente al suo modello, e non era possibile spiegargli: "stasera io ho recitato male, o perlomeno non ho partecipato". Lui non lo provava, non perché non avesse coscienza, tante volte usciva dalla scena dicendo: "ho fatto il disco di me stesso", perché capita questo fatto, però non se ne faceva un problema, un'angoscia, perché c'era nel modello ormai fermo, stabilito [della parte], quello che bastava, di più era uno stato di grazia; mentre quando uno ha l'esigenza di recitare sempre in uno stato di grazia, allora diventa veramente feroce con se stesso, non fa più niente e finisce col detestare un mestiere simile [...]

Un eccesso di autocritica è una disgrazia, un attore non dovrebbe averlo, assolutamente, l'autocritica è un eccesso di personalità; e il fatto di criticare se stesso mentre recita, anche questo per un artista non dovrebbe esistere.

(Roma, 26 giugno 1986)

*Com'era il suo rapporto con Moissi? Era solo d'imitazione?*

No, non l'avrebbe mai permesso. Moissi diceva una cosa incredibile, diceva che l'arte dell'attore è l'arte di rivelare, nel senso di velare di nuovo, perciò ognuno assolutamente con la quintessenza di quello che era costruiva il personaggio; come fosse non lo so, ma c'è un



presupposto che dice che noi siamo molteplici, come il vestito di Arlecchino, quindi un personaggio è sempre conforme a una certa parte di noi. E questa che si deve estrarre. La partitura invece doveva essere precisa. Sulla parte fonica, musicale era intransigente come gli artisti orientali, mentre l'aderenza col personaggio si doveva trovare nella profondità di se stessi, dove forse uno non era mai sceso.

*Per questa partitura musicale faceva dei lavori?*

Era rigorosissimo, rigorosissimo, tutti gli attori facevano la partitura stabilita, potevano essere più o meno efficaci, ma la nota che doveva essere richiamata era quella.

*E per i gesti?*

Meno se ne fa e molto meglio è, perché purtroppo i gesti sono dei riflessi di massa, che non hanno alcuno scopo e che l'uomo non può controllare. I riflessi di massa non permettono di esprimere niente di importante, perché sono una reazione dei muscoli. Una persona che non ha una grande padronanza del gesto, farà dei gesti inconsulti: se lei osserva delle persone in autobus, in treno, in mezzo alla gente, vedrà che fanno un sacco di gesti e sono riflessi di massa: quindi la prima cosa che un attore dovrebbe imparare è dominare il gesto; è come una danza che deve essere soltanto significativa [...]. Per me il teatro è sempre stato una trasgressione perché la rappresentazione, proprio la rappresentazione, mi ripugna. Io ci tengo molto a travestirmi con oggetti, con le pellicce, il cappellino, eccetera, ma questo è un ragionamento economico, nel senso che so che quando sono vestita bene e ho un bel cappellino, vado in un posto e ottengo sempre quello che voglio, quindi è un ragionamento economico, deve servire a uno scopo preciso: andare in un ufficio e trovare due impiegati che si mettano a galoppare per trovarmi la carta che mi occorre, basta, solamente questo.

*In che senso usa la parola trasgressione per il teatro?*

È una trasgressione per me. perché il teatro in un certo senso è il contrario del mio temperamento: difatti non voglio sentire quello che ho fatto, e sopporto appena lo specchio, mi dà fastidio lo specchio; la mia funzione in mezzo alla gente non mi interessa per nulla, quindi perché dovrei fare il teatro, non c'è una ragione. Dice: "Ma perché l'hai fatto per tanti anni?"; un po' sono stata obbligata, perché gli altri, devo dire, sono stati molto gentili con me e mi hanno sempre forzato a restare in teatro, mi offrivano una cosa molto lusinghiera o mi

cercavano per fare una parte, e, intendiamoci, a me interessa molto studiare un personaggio, studiare una parte. Ma non mi piace di rappresentarla, questa è la differenza. E poi generalmente, mi sono fatta la regola di non mentire durante la vita. Questa è una grande presunzione: di solito le persone perché sono costrette a mentire? Perché altrimenti non le lascerebbero passare, avrebbero grandissime difficoltà, allora lentamente la sincerità naturale viene distorta, messa con delle trappole, delle remore; io forse devo alla mia improntitudine il fatto che sempre dico tutto quello che penso, anche non richiesta qualche volta, lo dico lo stesso. [...] Moissi diceva: "Io non ho mai saputo fingere niente, ho semplicemente sentito dentro di me il nocciolo che interessa me e che interessa il personaggio." Ecco, io bisogna che abbia affinità con quel nocciolo, la grandezza dell'attore è fatta di questo.

*Ed è una cosa che non si acquista?*

No, è una cosa addirittura prenatale, dell'embrione; se no non c'è l'attitudine per esprimersi nell'arte, questo è il fatto, e questo avviene in tutte le arti. Poi la tecnica è un'altra cosa, perché la tecnica può dare anche l'idea di una buona finzione, ma il vero artista è in ciò che sta prima.

## PROSCENIO

# La colpa dell'agnello

*di Maria Fabbri*

**L**e pareva di ricordare di essersi chiamata Ilaria o Patrizia, nomi in ogni modo sproporzionati alla sua condizione. Pazza no; piuttosto straniera, scampata ad un evento catastrofico che l'aveva privata del passato e del nome, cose appassite lontano e di cui non aveva più bisogno da quando si rivolgeva a se stessa in terza persona. Quella grotta era la dimora ideale per chi non aveva alcun interesse all'identità, del resto impossibile. L'identità ha bisogno di testimoni concreti: cose, denaro, attestati di buona condotta o almeno una immagine di sé da imporre ad altri con la forza della suggestione. In questo caso invece non esisteva nessuna materia di scambio. La grotta rappresentava un dono in sovrappiù.

Ne usciva per la questua. Altro trovava per la strada. O nei campi che era costretta ad attraversare.

Parlava soltanto con gli animali e con i bambini e quelli come attratti dal suono della sua voce la seguivano; strano spettacolo la stravagante persona che si trascinava dietro cani e gatti randagi e, senza l'intervento delle madri, anche qualche bambino dal passo incerto. Con la gente del luogo usava la lingua del luogo. La voce era forte, sproporzionata alla sua figura, con frequenti salti d'ottava, irragionevoli, e perciò sorprendenti. Un letto di foglie, una vecchia coperta e la pelliccia di un gatto vivo che non aveva voluto abbandonarla: non le occorreva altro per l'inverno. Per la buona stagione le bastava un letto di foglie. Con il gatto parlava la sua propria lingua nativa che non aveva bisogno di essere capita. Il tono, aveva tutto il contenuto necessario. Ogni mattina al levar del sole incrociava le gambe sulla cuccia di foglie e si preparava alla giornata. Eiaé E'uaé. E ancora: Yéi Ayi Eyoe Eyé Eia Eian Iya Iéo. Soffiava come un felino, ruggiva come una fiera, gorgogliava come una colomba. E il gatto tratteneva le fusa per non disturbarla.

Fuori, a quella voce, si accordavano alberi e animali. Si capisce che c'era intesa fra loro. Ma l'intesa più fedele, era con l'eco delle pareti. Condizione fortunata che là dentro non c'era niente da rubare e perciò si stava tranquilli e senza sospetto. Eppure.

Durante un temporale, una ragazza spersa da quelle parti, si rifugiò nella grotta. Incuriosita da quella anziana signora vestita di stracci che riceveva come una regina, parlò dei fatti suoi. L'altra perdeva il filo del discorso, ma sorrideva. Disse soltanto: Eyé eia eòì. Niente altro fino all'arcobaleno.

La ragazza tornò con un giovane. S'inginocchiò e chiese la ripetizione delle miracolose parole. Le baciò le mani prima di uscire. Così ebbe fine la sua pace. Ne arrivarono altri. Quando usciva a respirare un po' di cielo vedeva inerpicarsi dal basso una teoria di formiche in direzione della grotta. Intronata dalle salmodie supplichevoli non riusciva a far capire che si trattava per lei, soltanto di suoni. Suoni in libertà come quelli degli uccelli. Si insinuarono anche uomini incamiciati di nero a dare spiegazioni, a interpretare, significare e travisare i suoni in loro favore con il risultato che lei stessa non li riconosceva più. Molto le costava il ripeterli nell'ordine stabilito come li cantava ogni mattina.

Anche la voce nell'aria viziata, non risvegliava più l'eco. Tuttavia non voleva rifiutarsi. Finalmente le riuscì di capire che quella gente pretendeva molto di più. Ciascuno di loro voleva da lei quelle sillabe ma soltanto dopo essersi confidato in disparte. Voleva essere compreso e che lei prendesse su di sé il suo male e neanche questo poteva rifiutare, per quanto le ripugnasse perché era sempre stata una donna pulita almeno fin dove arrivava il ricordo, e quei pensieri, quelle colpe estranei, li sentiva anche nel sonno, crescere, allungare viscidissimi sarmenti nell'oscurità del corpo a legare l'incrocio delle vene, la corrente del respiro: indistinguibile ormai la sua scelta, l'invasione proseguiva e cresceva. Sempre più spesso la voce era una vela abbandonata dal vento. Scoprì, troppo tardi, che il sacrificio non serviva a niente. Il prodigio si produceva, quando si produceva, per l'unisono che già esisteva al di fuori della volontà fra domanda e risposta. Lei non c'entrava. E non voleva entrarci perché il privilegio di una delle parti implicava per forza la condanna del suo contrario. Così niente era aggiunto o sottratto all'equilibrio iniziale. La grotta era diventata sordida e buia. Quando la spogliazione ebbe termine con l'ultimo brandello di stoffa, con l'ultima ciocca di capelli, la gente perse a poco a poco l'interesse.

La grazia per lei, finalmente? Soltanto qualche bambino ancora entrava per giocare col gatto,

per lo più di domenica dopo la messa. Uno di loro, biondo e gentile prese fra le braccia la bestiola e gli cacciò nella gola qualcosa. Poi scappò ridendo. Il gatto rimase con la bocca spalancata e pareva che ridesse. Seppellì il suo unico amico. E non te restò altro da fare in attesa della notte.

S'inginocchiò sulla nuda terra e ritrovò la sua bella e libera voce per rivolgersi alla roccia. Gridò piangendo: "Io non ho potuto amarli". E dentro la pietra rispose una voce solare, mai udita prima: "E neanch'io." Ma forse quando la udì lei era già altrove.

# Tuffarsi nel lavoro

*di Lidia Campagnano*

*Alle mie allieve di Taranto*

Quando abbiamo scelto, come titolo per questo spazio, *Produzione di sé e d'altro*, non immaginavamo quanto sarebbe stato difficile articolare. persino tra noi, una ricerca che fosse capace, anche in questo campo, di attenzione sia all'oggetto che a quel mondo interno che ci permette di parlare di un'esperienza delle donne, particolare e nuova da dire. Forse ci siamo lasciate bloccare dal modo in cui la relazione tra le donne e il lavoro viene solitamente presentata, quella che si può sintetizzare così:

1. Del lavoro, tra donne, si parla in chiave immediatamente politica come occasione, strumento, tramite, astuzia per "accedere al grande mondo", a un qualche potere, o "al simbolico".
2. Se ne parla come problema sindacale classico, un problema di parità, che lascia sullo sfondo il suo senso per sé, senso che si spera venga delineato in un non definito altrove.
3. Lo si identifica come una passione delle donne "nuove", luogo di realizzazione e di riconoscimento sociale delle proprie capacità, completamento naturale delle realizzazioni affettive.

Sono tre discorsi sul lavoro femminile che vanno indagati, anche se di per sé lasciano: un residuo di insoddisfazione: è come se una biografia, raccontata al loro interno, non desse adito a una ricerca, come se bloccasse la ricerca in mezzo alle infinite ambivalenze femminili di fronte al lavoro, come se non lasciasse spazio all'emergere di fantasie, desideri, ripulse profonde. Perciò è proprio di qui che vorremmo ricominciare, interrogandoci e interrogando precisamente su questo punto: dove stanno le fantasie, i desideri, le ripulse profonde, i sogni nostri rispetto al lavoro? E ancora: dove, in che tempo si sono bloccate? E se si fossero scisse, come ci appare scisso il discorso comune sul lavoro delle donne?

## **Il sudore della fronte**

"A me piace faticare" (Krizia)

Una creatrice di moda, che è anche imprenditrice, dichiara in un'intervista radiofonica un piacere che sembra in contraddizione con l'oggetto del suo lavoro la moda solitamente associato alla levità, alla mutevolezza, al corpo femminile impegnato non nella fatica ma nella parata. Questa espressione *faticare*, coincide esattamente con *lavorare*, nel linguaggio che si parla in alcune città del Mezzogiorno. E' l'antica idea del lavoro "col sudore della fronte", quello che strappa alla Madre Terra di che vivere. Quello biblico, maschile: la condanna biblica per la donna è notoriamente un'altra, è partorire con dolore.

Una donna dichiara il piacere di faticare, indipendentemente dal prodotto che ne deriva. Suggerisce l'idea di un corpo che si svincola dal torpore, dalla mollezza, dalla passività, dall'indistinto per affermare ciò che vuole, per appropriarsene, usarlo, trasformarlo, produrlo insomma e separarsene. Un lavoro di individuazione è questo, simile al giocare aggressivo dei bambini. Una specie di fantasia primordiale di auto-produzione, come lotta contro qualcosa di indistinto e di cosmico. Una negazione dell'essere già nati dunque, un rifiuto della dipendenza da chi ci mette al mondo, e anche un rifiuto di somigliarle: qui si baratta il "dolore" del partorire con la "fatica" del farsi, ci si separa dal Mondo, e lo si fronteggia coi propri muscoli, usando il corpo come strumento, piuttosto che vivere la separazione che il Mondo ci impone.

Antiche fantasie che possiamo sì chiamare maschili, ma non possiamo dire che non ci appartengano. Difficili da riattualizzare, forse proprio perché affondano le radici nel terreno confuso dal quale, con dolore, nasce sia l'identificazione col proprio sesso che l'individuazione. Troviamo già qui, nel lavoro come fatica, un desiderio di giocare a essere anche l'Altro, oltre che Donna, e la pena della scissione tra due sessi.

Più difficile ancora, indagare su queste fantasie, perché su di esse si è innestata una specifica moderna divisione sessuale del lavoro.

## **Il lavoro salariato**

"Nell'economia politica il lavoro viene in considerazione solo come attività di guadagno" (Karl Marx).

"Che senso ha questa riduzione dell'umanità a lavoro astratto?" (Karl Marx).

Nessun piacere di "faticare" riesce a emergere da un antico buio quando a parlare sono le lavoratrici salariate che "faticano". Al contrario, nei racconti delle operaie emerge la sensazione vivissima di essere furteggiate: furto di tempo, di spazio, di salute, di soldi. L'analisi di Marx sul lavoro trova tra le donne un'eco se possibile più vibrante che tra gli uomini. Le spiegazioni di solito sono due: che le lavoratrici sono mediamente più sfruttate del lavoratore (il che è vero) e che le lavoratrici svolgono tutte due lavori, essendo anche casalinghe. Altrettanto vero. Ma forse, quell'acuta sensazione di furto è rafforzata da qualcos'altro. L'antica immagine del lavoro come fatica spesa nello strappare vita alla Terra si è trasformata nell'immagine del lavoratore che col suo salario mantiene la famiglia. Così che la famiglia è il suo risarcimento, il suo "prodotto", e anche l'atto di riparazione rispetto alla violenza fatta alla Terra nel cavarne vita. Il lavoratore industriale, nelle immagini del primo Novecento, quando cava alla Terra i suoi prodotti (nella figura del minatore, per esempio) glieli restituisce in manufatti di civiltà. Nell'etica del lavoro industriale, è alla moglie e ai figli che porta gli stessi manufatti, acquistati col salario, così da farli vivere civilmente.

Niente del genere, per quanto riguarda le donne: per loro queste immagini non circolano, le donne non hanno nulla da riparare. nessuno da mantenere. Quali immagini, quali desideri, quale etica del lavoro, per le lavoratrici salariate? Il fatto è che il lavoro salariato femminile è stato, al massimo, presentato come contributo aggiuntivo alla famiglia, necessità debole, dunque, integrazione offerta al capofamiglia perché potesse svolgere il suo storico compito. Non c'è nulla insomma, nella storia delle immagini relative al lavoro, che consenta alle donne di viverlo realmente come una *necessità* della vita. Al contrario, la necessità economica di lavorare richiama pervicacemente lo spavento, l'incertezza, la condanna della solitudine, non l'idea di una famiglia da far vivere, non la speranza di guadagnarsi un risarcimento affettivo alla fatica. Pensare come in maniera un po' beata si pensa a volte — che oggi le cose sono cambiate significa ignorare che da un lato si continua a negare lavoro alle donne più che agli uomini, proprio perché si conta sul suo non essere ovvio e necessario, e dall'altro, una molla potente alla domanda di lavoro delle donne (e con quanta lucidità e durezza lo dicono, per esempio, le giovani disoccupate nel Mezzogiorno!) è precisamente la sensazione che la famiglia, il marito, non siano più un terreno di ritirata così sicuro. Può succedere di *rimanere sole*.



Così si presenta il lavoro salariato, cioè il lavoro in essenza, per quanto riguarda la nostra società, il lavoro come attività di guadagno insomma: più è necessario, in senso costrittivo, meno lo è nel suo significato profondo, come coordinata del vivere e della propria integrità di persona. Lavorare, per una donna, non è il prendere contatto con la realtà sociale, è comunque una scelta, un atto volontario e pensato. Confermato come tale dalla persistenza di tante casalinghe pure, attorno. Si rivela spesso impossibile, il dialogo tra una lavoratrice e una casalinga pura, quando non si fonda su un comune lamento. La lavoratrice infatti può al massimo vantarsi di saper badare a se stessa, col suo lavoro, ma come potrebbe rivendicare con l'altra di "aver messo su famiglia" con le sue forze? L'altra rappresenta una verità che le è nota: metter su famiglia, per una donna, significa tutt'altra cosa che mantenerla col lavoro, tutt'altre energie da spendere, tutt'altro senso del tempo per costruirne le relazioni interne. Il tempo è denaro, nel lavoro. Come può una donna identificare il suo vissuto del tempo con il denaro? Questa astrazione a una donna non può riuscire, perciò non meraviglia l'oscillazione tipicamente femminile di fronte al denaro, quel sentirsi perennemente furteggiata, e insieme l'accoglierlo a volte con esagerata gratitudine, come fosse la manna che viene dal cielo. Così avviene che il lavoro salariato, cifra e senso del lavoro in generale, rappresentazione dello scambio tra corpo individuale e Mondo sociale attraverso il denaro, per una donna è penetrazione piena di incertezza e confusione in un orizzonte che è dell'altro, non sua. E si configura non come rapporto con l'Altro, ma immediatamente come conflitto. A volte è veramente straordinaria la capacità delle operaie di descrivere spietatamente i meccanismi e la logica interna del "posto di lavoro", con l'occhio lucido e distante di chi vi si trova estraniato. Una descrizione che assomiglia a certi abrasivi commenti sulla personalità di un marito che si tiene con sé senza stimarlo. La separazione è massima, nessun gioco di imitazione è possibile. E infatti... quando le lavoratrici si sindacalizzano, la loro rivendicazione difficilmente è solo salariale, facilmente si radicalizza e diviene complessa e quasi intrattabile sul tema del tempo, in particolare. E mentre è già una mediazione che accettino di "tradurre" il problema del tempo in obiettivi leggibili dentro la logica del Lavoro salariato, quel che si avverte, nelle loro piattaforme ma soprattutto nei loro incontri, è una specie di desiderio di *faticare* in un lavoro di ricostruzione della realtà lavorativa, quasi una sua reinvenzione, nella quale vorrebbero trascinare anche i loro compagni di lavoro, pervicacemente. Vorrebbero forse trascinarli di nuovo in un gioco di reinvenzione del senso di realtà e del rapporto col Mondo? Quel gioco significa rinascere alla pari come individui sessuati che hanno patito la polarizzazione tra i sessi, tanto tempo fa. Forse nasce anche così, la passione politica di una donna.

## La professione

"Com'erano vestiti bene, tutti quanti. Come riluceva e splendeva la loro pelle" (Doris Lessing)

E se no, che cosa se ne può fare una donna, dell'altrui senso di realtà? Vestirsi per andare al lavoro. Recarsi in un luogo per lavorare. Avere cose precise da fare. E vero o no che anche per una donna a volte, il lavoro sembra proprio l'ultima spiaggia per assaporare un qualche senso di realtà? Il lavoro appare allora come una specie di contenitore, che trattiene il disperdersi e lo zigzagare del tempo, l'esplosione del tempo delle emozioni, degli affetti, delle relazioni. E il discontinuo rischioso esprimersi del corpo, al quale il lavoro offre una funzione, alcuni gesti ripetuti, un ordine, un abbigliamento adeguato: una *pelle*, a sua volta contenitiva e protettiva, che può esprimere, finalmente, una vita di superficie. Ed è un sollievo, e può essere un piacere per il corpo femminile così spesso concentrato al suo interno.

Dei benefici effetti del lavoro come contenitore di sé le donne hanno parlato e scritto, tanto che sembra questo, il nocciolo migliore dell'emancipazione. Soprattutto però ne hanno parlato e scritto le donne che perseguono una professione, e ancor più chiaramente, quelle che perseguono una professionalità. La professione vera e propria, inoltre, sembra proprio un contenitore pronto per essere abitato, rifornito com'è di strumenti con i quali giocare, finalmente, a produrre qualcosa che non è se stesse, ma potrebbe portare traccia di sé. E' davvero grande il fascino di questo luogo che, una volta conquistato e occupato, sembra offrire, tra le rassicuranti costrizioni delle sue regole, la libertà di costruire un proprio oggetto, quando non lo offre già pronto per essere amato e circondato di materne cure. Che cosa si può desiderare di più? Il sogno che regge le professioni delle donne sconfinava nella speranza della propria *realizzazione*, e in quella della libera espressione della propria *creatività*: due termini che, infatti, ricorrono nei discorsi sul lavoro delle donne, che in nome della professione e anche solo dell'agognata professionalità a volte sembrano disposte a tutto, anche all'omologazione più perfetta. La parità tra giocatore e giocatrice qui sembra assicurata a parte qualche crepa, qua e là. Più difficilmente, qui, entrano gli interrogativi sul senso della umana fatica al femminile, le non liete domande sul valore del denaro per una donna. Perché, se entrano, costituiscono un serio ostacolo alle previste forme di *realizzazione* di sé e di espressione di *creatività*.

Così le donne si trovano fortemente divise dal lavoro: le donne di vero successo, le lavoratrici salariate, le professioniste. E ciascuna nasconde in sé la frattura evocata da quella donna in

ombra, rispetto al lavoro, che è la casalinga.

### **Giocare a tutto campo**

"Se il gioco non è né al di dentro né al di fuori, dov'è?" (D.W. Winnicot).

Se è vero che le nostre fantasie sono maschili per quanto riguarda il lavoro come fatica, bloccate per quanto riguarda il lavoro come attività di guadagno e confuse per quanto riguarda la professione, quel che ne viene fuori — oltre a un sentimento di ribellione, forte e buono — è un gran bisogno di ricomposizione. A partire proprio da quel bloccarsi del senso relativo alla questione del guadagno. Di recente abbiamo imparato a dire che si guadagna per sé, per la propria indipendenza. Ma chi non ha sentito tutta la malinconia di questo pensiero? "Partire da sé", certo, come non abbiamo mai fatto. Ma è solo per arrivare a sé? E se no, per chi?

Per la qualità dell'intreccio delle relazioni di ciascuna. Com'è difficile vederla così, vedere in maniera non polarizzata la solitudine, l'essere per sé, e la compagnia. La "famiglia" di una donna, non dev'essere molto estesa, in realtà? Ricordo l'espressione di una donna — una musicista — che diceva di sapersi consolare molto disegnando nella mente, ogni sera, la propria "costellazione" di persone importanti per la sua vita. Persone del presente e persone del passato, conosciute direttamente e conosciute solo nella mente. Non un corteo indistinto, o una folla, diceva.

ma proprio una figura di costellazione. Realisticamente, è solo l'indipendenza nel mantenersi che consente di mantenere la propria costellazione. Bisogna investirci soldi e tempo. Può essere questo il senso profondo del contrattare collettivamente il proprio diritto al lavoro? Può dirsi così il motivo per cui rivendichiamo il lavoro salariale? Non lo so, è un'ipotesi che avrebbe bisogno del confronto con l'esperienza di chi svolge il lavoro più chiaramente, più limpidamente salariato. Questa costellazione potrebbe essere il primo, sostanziale contenitore, per una donna, luogo di un vero gioco. Luogo anche di una fatica.

Ma sul senso del faticare è interessante ancora interrogarsi. Perché alla luce dell'esperienza, le due condanne bibliche sono insensate per le donne, sono chiarissimamente scritte da un uomo. Il dubbio circa il "dolore" con cui si partorisce circola da tempo. Dolore, davvero? Come si chiama, quella particolare fatica, quelle sensazioni: davvero si possono chiamare tanto rozzamente dolore? Il "sudore della fronte" viene rappresentato come risultato "secondario"

del contrarsi di una serie di muscoli in gran parte volontari (le braccia fanno la parte del leone, almeno nelle descrizioni). Nel partorire è impossibile fare tutte queste scissioni, il contrarsi non è volontario. Agisce e non agisce tutto il corpo, e anche la sua temperatura. Non è la stessa fatica. Ma che dolore è quello che la mente e le fantasie possono percepire, precisamente, come lavoro involontario, trasformare in un vissuto non doloroso, un dolore del quale sono ignote le cause in medicina, e a volte sono invece notissime alle donne, che infatti sono in grado di accusare persone e circostanze per averlo provocato? Un'esperienza che può somigliare al miscuglio di sofferenza-piacere perdita-arricchimento, di separazione-vicinanza che è il nocciolo dell'individuazione, come a volte le donne la raccontano. La relazione col mondo, con la Terra, che si può delineare qui non è quella eroica di chi, solitario, e abbandonato fuori dal Paradiso, le strappa frutti di vita e poi sente il bisogno di risarcirla. Il rapporto con la natura qui è già mediato dalla relazione: col bambino o bambina che nasce. E con l'uomo. Mi verrebbe da dire che nella specie umana, c'è questa pretesa che a giocare alla nascita e al procreare partecipi anche l'uomo, che questa non soddisfatta pretesa si ripete nella vita, e ancor più precisamente nel lavoro. Che questa pretesa insoddisfatta sarebbe fondativa di un nostro senso di realtà, visto che nella realtà del riprodursi si è effettivamente in tre.

È proprio quel gioco che sembra potersi realizzare nella professione: lì infatti gioca soprattutto la mente, e la mente fa quello che vuole, come è noto. Sappiamo che non è vero, che il gioco intellettuale di una donna, dentro le regole professionali, sembra a volte un solitario, quando non è accaduto al gioco dell'altro, approntamento dei giocattoli per l'altro. Il solitario non ci basta, se evochiamo l'eco di nostre fantasie sulla fatica della relazione con il Mondo, con la Terra, se pensiamo al senso della nostra indipendenza attraverso il lavoro. Giocare solo il gioco dell'altro ci impedisce di produrre e dire, invece, tutta intera la nostra storia di lavoro.

Abbiamo bisogno di raccontarci con ordine questa nostra storia intera: di tradurla in oggetti, parole, immagini, tempi e spazi, questa è la nostra professionalità, oggi se vogliamo.

## Profilo di Eva Kühn

*di Claudia Salaris*

**P**eregrinando nei meandri delle 'avanguardie storiche', mi sono imbattuta anni or sono, proprio mentre mi stavo occupando delle donne futuriste, in una figura che mi ha colpito profondamente, quella di Eva Kühn, la cui vita è legata alle vicende di una illustre famiglia, ben nota, della compagine culturale-politica italiana: Eva era infatti la moglie del liberale ed aventiniano Giovanni Amendola — morto in seguito alle percosse dei fascisti — ma è stata anche la madre di uno dei capi carismatici del partito comunista italiano, Giorgio Amendola.

Come simpatizzante del futurismo, preferì nascondere la propria identità e perfino il proprio sesso, adoperando lo pseudonimo maschile di "Magamal", nome d'un guerriero africano inventato da Marinetti nel romanzo *Mafarka il futurista* (1909). Negli anni a cavallo della Grande Guerra, fu sempre presente agli appuntamenti dell'avanguardia romana, futurista e dadaista, frequentò lo studio di Balla, la Casa d'Arte di Anton Giulio Bragaglia, la Galleria Permanente di Giuseppe Sprovieri. Si legò con un vincolo intellettuale-sentimentale a Marinetti: se nel romanzo citato Magamal era il fratello di Mafarka, nella vita Eva-Magamal ambì ad un rapporto non subordinato con Marinetti-Mafarka. Negli stessi anni conobbe il dadaista Julius Evola ed anche Papini, Soffici, il critico G.A. Borgese, Trilussa, Guido Da Verona, D'Annunzio, la Deledda, la femminista Teresa Labriola e tanti altri protagonisti della cultura. Con non poche difficoltà tentò di conciliare il suo ruolo di madre (oltre a Giorgio ebbe Ada, Antonio e Pietro) con quello di militante intellettuale d'avanguardia. Di questa sua esperienza culturale, tuttavia, non si debbono ricercare tanto i risultati tangibili, i singoli prodotti dell'ingegno, che in realtà non furono molti (scrisse saltuariamente, soprattutto tradusse), quanto il senso complessivo dell'essere nella vita appunto donna d'avanguardia, l'esprimere il segno d'una certa irriducibilità femminile, che consiste nel rifiuto sia della norma che del consuetudinario, fenomeno questo, per altro abbastanza frequente nelle donne costruttiviste, surrealiste.

dadaiste.

Ma la vita di Eva Kühn fu segnata soprattutto da eventi traumatici. Da anziana, al termine di un percorso esistenziale tormentato tra le asperità di una malattia mentale e la situazione drammatica della sua famiglia, volle guardarsi indietro e raccontare in controluce la propria esperienza nel bel libro *Vita con Giovanni Amendola* (1960).

"Sono nata il 21 gennaio 1880 a Vilno... quando questa città era completamente russificata.... Mio padre, che era di origine baltica aveva studiato all'università di Dorpat ed insegnava in un Istituto Tecnico (...). Egli morì in una clinica di Pietroburgo, quando avevo tredici anni, e questo evento produsse in me una impressione tragica. Qualche tempo dopo trovai in un armadio i suoi libri, anche i *Parerga e Paralipomena* di Schopenhauer: li lessi con grande entusiasmo, e da allora questo filosofo è stato per me un vero maestro".

Così scriverà Eva nel rievocare la sua giovinezza. A diciassette anni si reca a Londra come ragazza alla pari per migliorare l'inglese; poi raggiunge Zurigo, dove studia lettere e filosofia: infine, ottenuta una borsa di studio per Roma, si trasferisce in Italia. Nella capitale frequenta la Società Teosofica e si professa rigidamente vegetariana.

Qui incontra Giovanni Amendola, allora studente molto povero. Tra i due avvenne il classico "colpo di fulmine", che li porterà in seguito al matrimonio. Ma ben presto si manifestano in Eva i primi segni di una grave depressione, che per lunghi cicli nel corso della vita la costringerà a trascorrere dei periodi in case di cura: "Per tutto un anno rimasi nelle mani degli psichiatri: avevo ereditato da mia madre la tendenza a fortissime emicranie con congestioni cerebrali", scriverà la stessa Eva.

Nelle lunghe pause della malattia è comunque una madre permissiva e differente dalle altre. Così la ricorda il figlio Giorgio nelle memorie (*Una scelta di vita* 1976):

"Mia madre aveva i suoi lavori, i suoi amici, la sua corrispondenza personale. Usciva tutti i giorni e trascurava le faccende domestiche.... Avevo già la sensazione che la mia fosse diversa non solo da quella dei miei ordinati parenti, nella quale le donne se ne stavano a casa, ma anche da quelle delle famiglie degli amici, tutte meno disordinate della nostra".

Gli Amendola vivono a quell'epoca in Via Paisiello, vicino a Villa Borghese. Eva frequenta i caffè letterari (la "terza saletta Aragno", il Caffé Greco) e vi porta il piccolo Giorgio, con grande

scandalo dei benpensanti e della famiglia del marito. Intanto è diventata futurista:

"I nuovi amici che entravano in casa erano vestiti in modo chiassoso. Così un nostro vicino, il pittore Balla, che abitava anch'egli in via Paisiello", scrive Giorgio Amendola. "Mia madre mi portava sempre con sé, al caffè, al teatro, alle mostre, e, contro i parenti che la criticavano, si difendeva affermando che era bene che un ragazzo cominciasse a vedere, il più presto possibile, tutto quello che c'era da vedere. 'Non gli farà male' diceva. Infatti non mi ha fatto certo male accompagnare mia madre a vedere le sculture di Boccioni... Così mia madre mi portò anche al Salone Margherita, in una tempestosa serata futurista, una serata divertente, mi sembrava un veglione, anche se invece di coriandoli volavano pomodori".

Ma questa madre *diversa* viene anche rapita ciclicamente dalla depressione. Ricorda così il figlio:

"Ogni tanto mia madre scompariva dalla circolazione, ci dicevano che stava male e che era stata ricoverata in una casa di cura. Poi tornava e mi sembrava più sana e più bella che mai. Ma le sue crisi nervose alimentavano anche inconcludenti divagazioni sentimentali". Ad un certo punto, "apparve in casa nostra Marinetti, occhi di fuoco, simpatico, che occupò subito un grande posto nella vita di mia madre".

Spostamenti continui, traslochi in nuove abitazioni caratterizzano la vita di questa famiglia "zingaresca", fuori da ogni norma. Eva trascina il figlioletto alle manifestazioni interventistiche, partecipa alle riunioni dei futuristi: nel dopoguerra è tra i fondatori del fascio politico futurista. E' del tutto autonoma dalle scelte politiche del marito. Ricorda sempre il figlio:

"Quando mio padre arrivava a casa e vedeva che nello studio c'era gente, tirava via dritto in camera da letto, perché già i fascisti lo attaccavano come rinunciatario.... Mia madre era, invece, dalla parte nazionalista ed ebbe anche contatti con D'Annunzio, sceso a Roma nell'estate del 1919 per cercare appoggi alla progettata impresa di Fiume".

Alla fine di quello stesso anno Eva si trasferisce a Milano per poter partecipare alla campagna elettorale di Marinetti, che si presenta nella lista dei fascisti assieme a Mussolini ed al maestro Arturo Toscanini. E' nell'ambito di questa attività che entra improvvisamente in contatto con gli anarchici e solidarizza subito con loro. La confusione non è tanto nella testa di Eva quanto

nella realtà stessa, caratterizzata da un intreccio di opposti indirizzi, tra operai, reduci, futurismo, fascismo, socialismo e anarchia, che si risolveranno negativamente per l'assenza d'una forza d'iniziativa unificatrice da parte della sinistra. Nella sua corrispondenza (oggi custodita dall'ultimo figlio, Pietro, che gentilmente mi ha concesso di rovistare tra le carte materne), ho rintracciato la lettera d'un anarchico, l'elettro-meccanico Vincenzo Bianchini, che in data 18 dicembre 1919 risponde ad Eva, la quale precedentemente gli ha chiesto di poter pubblicare su "Umanità Nuova" un articolo su un tema che le sta particolarmente a cuore: la riforma del manicomio. Così le scrive l'anarchico:

"Apprezzeremo maggiormente [i suoi contributi] poiché essa li poté rilevare dal vero... Sento con piacere ch'ella vuole distruggere le Istituzioni elencatemi nella sua lettera colla denominazione *d'Inferno*, le stringo la mano e combattiamo assieme".

Sempre tra queste carte ho potuto ritrovare inoltre lo scritto inedito *La pazzia e la riforma del manicomio*, redatto nel 1913-1916, ma "concepito nel manicomio" durante la prima degenza del 1905, "Curare l'anima coi sensi ed i sensi coll'anima", diceva Oscar Wilde; e tale frase è posta ad epigrafe di questo saggio lirico. "La psichiatria è quello dei campi della medicina, dove, nonostante i favolosi progressi della scienza negli ultimi cinquantanni, si lavora in un buio quasi completo", scrive Eva, indicando la follia come "mondo irreali, soggettivo e spesso *infernale*" ed il malato come essere "soggetto a leggi di pensare e di sentire" che sono "per il sano un eterno enigma".

Eva distingue le malattie psichiche in due principali categorie.

"Alla prima che è la più vasta appartengono tutti quei fenomeni morbosi della psiche, che sono prodotti da una *materializzazione* di ciò che dovrebbe essere spirito: cioè tutte le varie forme di paralisi, di melanconia cronica, di manie colle idee fisse, di isterismo, di neurastenia.... La causa *interna* si deve ricercare nella *crystallizzazione* delle psiche umana che produce la disgregazione della personalità, la sua morte nel corpo vivente. Ora per quasi tutti questi malati il manicomio di oggi è la tomba sicura con tutti gli orrori dell'esservi sepolti vivi. La vita monotona puramente vegetativa che essi sono costretti a condurvi accelera il processo della cristallizzazione, finisce per uccidere lo spirito del tutto. Questi malati dovrebbero invece al primo indizio del pericolo che li minaccia lasciare tutto ciò che agevola appunto la cristallizzazione: cioè la vita stretta monotona da borghesuccio, il lavoro meccanico eccessivo privo di slanci, di entusiasmo, di iniziativa, la convivenza con le stesse persone nello stesso



ambiente, se i suoi sentimenti più fini, le sue aspirazioni più alte, non trovano sfogo, a poco a poco si atrofizzano.... Una vita, dove mancano le faville di gioia superiore dopo un lavoro intenso, è già una vita marcita che può, date certe condizioni, finire nel manicomio... L'importante dunque è di non addormentarsi nella vita, è *l'essere intenso, fecondo, gioioso!*

Passiamo ora a quei disgraziati che nel processo della cristallizzazione sono diventati già *preda di idee fisse....* Essi sono i veramente torturati da diavoli senza pietà e hanno bisogno per guarire non già delle celle colle inferriate, non già delle fasce che li legano e delle grida rozze degli infermieri, ma di tutto il vasto campo delle possibilità della vita per poter reagire contro la *morte* nel corpo vivente, hanno bisogno della *psicoterapia*. Con un metodo sistematico intelligente si può arrestare lo sviluppo della cristallizzazione di un centro sviando le forze vitali del malato, la sua *energia psichica* verso quel centro che è rimasto sano essendo stato mai o poco esercitato nella vita... Anche individui sani hanno provato come spesso una passione fatale può essere distrutta dalla fiamma di una altra passione svegliata artificialmente o scoppiata all'improvviso.

Individui, la cui volontà è malata, non possono da sé salvarsi occorre molto tempo, molta pazienza, molta intuizione da parte di colui che vuole assistere e salvare una psiche umana... occorre... l'aiuto di *tutto ciò* che costituisce la vita dell'individuo sano, sia come *lavoro*, sia come *godimento*.

Bisogna inoltre sapere svegliare nelle anime turbate dalle forze infernali *il riso fanciullesco* che fa guarir — i giochi, il ballo, il canto, il teatro, l'allegria sana — ecco la migliore medicina per combattere la morte psichica. *Ridere come ridono i fanciulli!*"

Nelle riflessioni di Eva convergono dunque spunti letterari, culturali, filosofici di varia provenienza: l'amato Schopenhauer, ma anche il recupero della leggerezza e del riso da Nietzsche a Bergson, nonché l'allegro nichilismo del futurista Palazzeschi, con le sue teorie del "contro-dolore" e l'esaltazione del divertimento e della risata irriverente, dionisiaca. Si tratta inoltre di riflessioni che si collocano agli albori della analisi dell'inconscio in Italia: i primi echi di Freud vengono registrati da Luigi Baroncini, nella "Rivista di Psicologia applicata", IV,3, da Gustavo Modena nella "Rivista Sperimentale di Freniatria", 3-4. 1908: e da Roberto Assagioli che nel 1910 scrive il saggio *Le idee di Sigmund Freud sulla sessualità*, in *La questione sessuale*, Firenze, La Voce, 1915.

Ma seguitiamo a leggere dal manoscritto di Eva:

"Forse invece di condannare i pazzi del manicomio ali '*onanismo* sia fisico, sia mentale, e alla morte graduale della sessualità, che significa quasi sempre uno sfacelo generale dell'organismo, bisognerebbe cercare di svegliare in loro affetti puri di un erotismo spirituale verso persone di un altro sesso.... Nel manicomio invece i poveri rinchiusi passano le loro giornate in un ozio forzato senza mai vedere uno sguardo amoroso, senza che mai una mano materna carezzi la loro fronte accigliata, dentro la quale si nasconde spesso un tale *orrore*, dinanzi al quale le torture della inquisizione sono nulla. È crudele ed assurdo questo sistema medioevale!

Ora passiamo alla seconda categoria dei malati psichici, agli *iperspirituali*. Una spiritualizzazione eccessiva della materia rende l'individuo, si può dire, troppo effimero per il mondo reale, troppo leggero; esso soccombe non potendo reagire contro la pressione delle forze materiali ottuse che lo schiacciano, oppure se reagisce, dimostra senza volere una *violenza* eccessiva, una irritazione sproporzionata, che dà appunto alla società il sospetto del suo squilibrio. *Miti e fini*, come sono generalmente questi individui, nel momento dello scoppio della malattia essi sono costretti ad apparire esternamente crudeli e violenti.... In un ambiente affine e spirituale essi godrebbero e diventerebbero *creativi* di nuove forme di vita — in un ambiente materiale e ottuso rimangono schiacciati e derisi.

Esempi classici di tale pazzia: Torquato Tasso, Swift, Nietzsche, Hamlet, King Lear e gli innumerevoli protagonisti pazzi dei romanzi di F. Dostoevskij... ogni genio è soggetto ogni tanto a attacchi passeggeri di pazzia. L'insonnia, il disgusto di cibo rozzo, l'eccitazione febbrile, l'estasi senza motivo, il ribrezzo di tutto ciò che è volgare, è morto, un sentimento di leggerezza straordinaria — ecco i primi sintomi di questa malattia nella prima sua fase. L'iperspirituale s'illude con Fiducia "naive" che tutti possano capire il suo *amore* smisurato.... Di solito hanno il temperamento *mistico-erotico* e sono divorati da una fiamma di un grande amore *sui generis*, che non trae riscontro in una epoca come la nostra. Nel medioevo furono venerati come santi, come profeti — ora sono derisi e rinchiusi.

La scienza s'illude di poter guarirli con iniezioni di *bromuro*, con legarli al letto, con nutrirli colla sonda, con levare a loro ogni mezzo di creazione, ogni libro, ogni amico.... Il bromuro, l'oppio, la morfina, per contro, li assopisce, uccide la loro vita vegetativa, troppo poco sviluppata, e lascia il malato in preda alle sue fantasie.... ognuno che si sente sulla via della *iperspiritualizzazione* deve pensare a "ricondere la sua virtù alla terra" (Nietzsche) — solo

così potrà salvarsi dal manicomio. Amare il terrestre nonostante tutto, amare il piacere puro e sano è meglio che volare nell'azzurro vivendo ora di illusioni ora di crudeli ed inaspettate disillusioni.

L'eroismo fisico, la glorificazione dell'uomo lottatore ed il riso fanciullesco — ecco ciò che può salvare l'anima iperspirituale. *Materia e spirito in equilibrio*".

Il discorso di Eva sfocia poi nella proposta d'una "riforma radicale dei manicomi", consistente nell'abolizione della prigionia e nella sostituzione dei sistemi coercitivi con la terapia psichica. Nelle ultime pagine del manoscritto sono state aggiunte ancora altre note sulla sessualità e la donna:

"La donna che soffre della così detta *erotomania* non è una immorale come la chiamano i miseri borghesi — quasi sempre ella è una *iperspirituale* che col suo corpo, coi suoi sensi, vuol raggiungere l' *infinito*... La donna — quasi ogni donna — ha troppe forze! Quasi ogni male femminile dipende da una esuberanza di forze che non trova lo sfogo necessario. Invece di dare dei calci a questi *martiri dell'amore*, bisogna insegnare a loro ad incanalare le loro magnifiche forze verso scopi utili e belli".

In un foglietto a parte — forse un brandello d'un poema, di cui resta il titolo: *I nomadi* — Eva ha appuntato tali versi:

"D'ora innanzi non incontreremo né catene, né ultimi solchi-Errando in schiavitù...

Avanti, sempre avanti — attraverso i deserti senza acqua nel buio che abbaglia...

Landa e maledizione ai liberi.

Per loro non vi potrà più essere eretta una prigione".

Nel 1923 Eva è entrata in una casa di cura, dove è rimasta per dieci anni. Nessuno in quel periodo le ha detto della tragica morte del marito, per non farla agitare. Apprenderà di essere rimasta vedova, uscendo dalla clinica.

# Papa Weininger

di Lea Melandri

(L'articolo che segue è già stato pubblicato con questo titolo sul quotidiano "il Manifesto" del 5/11/1988)

**I**l concetto di misoginia nasce all'interno della contrapposizione di *genere*, maschile-femminile, di cui utilizza tutto l'apparato fantastico ed emotivo, prima fra tutte la complementarietà delle coppie: attivo-passivo, materia-spirito, natura-storia, essere-nulla. È per questo che Otto Weininger, l'autore di *Sesso e carattere*, è apparso unanimemente come un denigratore delle donne, che considerava escluse dall'esistenza intelligibile — "superiore, trascendente, metafisica" — appartenente solo all'uomo, mentre Giovanni Paolo II per la sua lettera pastorale, *Mulieris dignitatem*, è stato salutato da più parti come il paladino di una riconosciuta "trascendenza" del sesso femminile.

Ma proviamo a scostarci dalla rappresentazione dualistica e a gettare un occhio sull'essere concretamente diverso di un sesso e dell'altro, che una coscienza recente ha intuito, senza poter ancora descriverlo appieno.

La discesa agli inferi e l'"assunzione" in cielo, la riduzione della donna a corpo, sessualità, e la sua trasfigurazione in sostanza angelica, simbolo di un'umanità "redenta" — sottratta al peso ingombrante della materia, della necessità e del tempo — è evidente che sono figure uguali e contrarie di uno stesso  *pudore* o  *sogno*: quello che rende così lenta e contrastata l'acquisizione della diversità dei sessi e della singolarità di ogni essere umano, fuori dall'idea di un doppio e di una reciproca indispensabilità. Paradossalmente, il denigratore e l'adoratore del "femminile" parlano la stessa lingua, costruiscono la stessa parabola che, dopo aver spaccato il mondo in due e aver guardato con orrore l'abisso che si è incuneato tra cielo e terra, tra le parti "disgiunte" del divino e dell'umano, si affretta a ricomporlo nell'armonia di un intero, rigenerazione dell'uomo nell'idea perfetta di un dio, dentro il quale la donna scompare, o

perché è stata "vinta" (Weininger), o perché, avendo fatto totale "dono di sé", è diventata con l'altro un "solo spirito" (Giovanni Paolo II). Rigettata, come luogo dove si addensano le ombre della morte, dell'ignoto, della passività, della follia, o innalzata come "recipiente" di ogni più alto valore, è comunque dall'uomo, dai suoi desideri e dalle sue paure che viene l'appiattimento di un essere reale e della sua autonomia, dentro le immagini di un "evento" che si presenta sempre uguale, nella tradizione filosofica come nell'etica, nella religione come nel senso comune. Il doppio movimento della "caduta" e della "redenzione", che attraversa tutta la storia dell'uomo e che vede la donna come "mezzo" di una "grande opera" altrui, consente di tracciare parentele insospettite e di ripensare la misoginia sotto il profilo indifferenziato di una maschera che può essere ossequiosa come denigratoria. Il "rifiuto della femminilità" e, contemporaneamente, il fascino dell'"eterno femminile" hanno fatto sì che si guardasse al dualismo come a qualcosa di "enigmatico" e di "originario": "atto metafisico" per Weininger, "roccia basilare" — sostrato biologico — per Freud, prerogativa celeste per la religione il cui Dio "creò l'uomo e la donna a sua immagine e somiglianza". Ma se si accostano due testi tra loro apparentemente distanti, come *Sesso e carattere* di Weininger e la lettera pastorale *Mulieris dignitatem*, non è difficile accorgersi che sull'esistenza femminile l'uomo celebra una drammaturgia antica che lo vede diviso in se stesso: tra corpo e spirito, desiderio e amore, necessità e libertà, inconscio e coscienza, tempo e eternità.

*"Quando l'uomo divenne sessuale creò la donna... La donna è l'oggettivazione della sessualità maschile, la sessualità incarnata, la sua colpa divenuta carne". (1)*

*"Nel paradigma biblico della 'donna', viene inscritta, dall'inizio sino al termine della storia, la lotta contro il male, il Malingo. Questa è anche la lotta per l'uomo, per il suo vero bene, per la sua salvezza. La Bibbia non vuole dirci che proprio nella 'donna', Eva-Maria, la storia registra una drammatica lotta per ogni uomo, per il suo fondamentale 'sì o 'no' a Dio e al suo eterno disegno sull'uomo?". (2)*

*"Sembra che dalla donna emani una purificazione interiore...In ogni amore l'uomo non ama che se stesso... Egli proietta il suo ideale d'un essere dotato di valore assoluto, ch'egli non riesce a isolare entro se stesso, su un'altra creatura umana". (3)*

*"La Madonna è una creazione dell'uomo senza che abbia nulla che le corrisponda nella realtà". (4)*

*"L'alta stima in cui si teneva la verginità partiva... originariamente dall'uomo e da lui parte tuttora, quando uomini esistono: essa è la proiezione dell'ideale di purità immacolata immanente*

*all'uomo, sull'oggetto del suo amore". (5)*

Dietro il "velo del pudore", come dietro l'"ombra" che lo Spirito Santo stende sul mistero del concepimento di Maria, si celebra un sogno di redenzione o rigenerazione: tentativo di sfuggire alla nascita reale, che è nascita nel tempo, nella necessità, nella fisicità di un corpo materno, dove sembrano confondersi inspiegabilmente la vita e la morte. L'atto con cui l'uomo ribalta le condizioni naturali della sua origine, per sottrarsi a quello che vi è in esse di oscuro, limitante o minaccioso, appare come affermazione di "libertà" e di "volontà" propria, ma è, in sostanza, come dice Weininger, un "atto di fede": fede dell'uomo in se stesso, nella propria idea di perfezione.

Per immaginare di poter "ricreare" il mondo, o rinascere, nella libertà, egli deve porre sopra di sé un essere *sovrumano*, pensare di discendere da lui (così la "materia" dalla "forma", il "tempo" dall'"eternità") e ridurre la capacità generativa delle donne a riflesso dell'"eterno generare di Dio" (*Mulieris dignitatem*). Al termine di ogni "evento salvifico", sia esso religioso, filosofico, etico, o di quell'esperienza comune che è l'amore, si incontra la stessa "unità dei due", lo stesso ideale di armonia e assolutezza che precede la "caduta", la divisione dentro di sé e nel mondo. Ma questo essere intero, che è posto come inizio e come fine ultimo del cammino dell'umanità, non è il "neutro" — che ci si aspetterebbe. Se tale si proclama a parole, di fatto è un uomo potenziato, riconciliato con la sua immagine divina, che può salire al cielo perché porta con sé, *redenta*, ridiventata pura e totalmente trasfusa in lui, la sua parte femminile.

Il "valore personale" della donna è quello di un "essere che il Creatore sin dall'inizio ha voluto per se stesso", e la piena realizzazione della femminilità il "dono sincero per Dio che si è rivelato in Cristo... un dono sponsale". La "grande opera" divina avviene "in lei e per mezzo di lei"; il suo corpo, divenuto "recipiente" di tanta Grazia, si fa simile a un tempio e come un tempio trae la sua sacralità dall'essere abitato da un dio. La ragione prima dell'esistenza della donna viene paradossalmente da chi è nato da lei: è il Figlio che "crea" la madre come suo luogo di accoglimento.

*"Nell'ordine dell'Alleanza che Dio ha stretto con l'uomo in Gesù Cristo è stata introdotta la maternità della donna". (6)*

Ma l'"evento salvifico" prevede un ulteriore passaggio. Se "grandi cose" ha fatto l'"Onnipotente" sull'umanità femminile, è perché essa possa trasfondersi totalmente nel suo

"sposo divino". Per "ritrovare se stessa" la donna deve perdersi, per essere legittimata come persona, fare dono totale di sé. Dopo essere stata posta come "corpo" e come "archetipo" di un'umanità colpevole, non si può che attendere la sua sparizione nell'unico luogo che vive di vita propria: l'essere dell'uomo e del suo dio. Nel suo esito ultimo l'amore come desiderio di perfezione, ricongiungimento di forze opposte, qualunque sia la forma che gli hanno conferito la filosofia, la religione e il sogno nostalgico dell'infanzia, ci mostra un volto femminile che ha dovuto passare attraverso una miracolosa "purificazione". Come la Chiesa, di cui si parla nella *Lettera agli Efesini*, citata nella lettera pastorale, la parte femminile che va a confondersi col suo Creatore e Figlio deve essere "senza macchia né rughe... santa e immacolata". Non so come si siano potute trovare contraddizioni, avanzamenti e arretramenti, in questa visione così compiuta, che oggi ci viene presentata dalla voce di un papa, ma che ha visibili sedimenti nel senso comune, come in tutta la cultura dell'uomo. Se la "dignità femminile" è apparsa troppo a lungo compromessa dal nascere della donna come "derivato" dell'uomo, l'acquisizione di una trascendenza divina cancella in lei ogni traccia residua, anche indiretta di autonomia. Per la confusione tra la realtà dell'essere femminile e l'immagine che inconsciamente vi si è depositata sopra, la rinascita che l'uomo ha da sempre disegnato per se stesso, non poteva non produrre un totale o parziale assorbimento dell'altro sesso. È difficile intendere diversamente nella *Mulieris dignitatem* la "elevazione soprannaturale" della donna "all'unione con Dio in Gesù Cristo", così come inequivocabile in Weininger è la vittoria che lo spirito maschile riporta sulla sua parte oscura.

*"Egli deve prendere con sé la donna, anche quando voglia redimere solo se stesso, egli deve tentare di condurla a rinunciare alle sue intenzioni immorali verso di lui... Ciò significa è vero che la donna come tale deve scomparire, altrimenti non v'è possibilità di fondare il regno di Dio in terra". (7)*

Ma rispetto all'incontrastata certezza dell'argomentazione del Papa, in Weininger si profila quanto meno l'ombra del dubbio:

*"Vorrà almeno la libertà? Si tratta soltanto di farle accettare l'ideale, di mostrarle il faro... Si sottoporrà la donna all'idea morale, all'idea dell'umanità?". (8)*

## **Note**

(1)O. Weininger, *Sesso e carattere*, Feltrinelli, 1978. p. 301

(2) Giovanni Paolo II, *Mulieris dignitatem*, Edizioni Paolino, 1988, p. 77

(3) O. Weininger, *op. cit.*, p. 248

(4) O. Weininger, *ibidem*, p. 256

(5) O. Weininger, *op. cit.*, p. 332

(6) Giovanni Paolo II, *op. cit.*, p. 51

(7) O. Weininger, *op. cit.*, p. 340

(8) O. Weininger, *ibidem*, p. 343



# Hannah e Rahel: La diaspora dell'identità

di Rosella Prezzo

**H**annah Arendt 'incontra' Rahel Levin Varnhagen in un momento particolare della propria vita segnato da una profonda frattura che marcherà a sua volta definitivamente la continuità del suo pensiero. Nata ad Hannover nel 1906 da famiglia ebrea, Hannah Arendt si dedica, dopo il liceo, alla filosofia e all'Università di Marburg segue i corsi di Martin Heidegger, verso cui, oltre alla sconfinata ammirazione intellettuale, sviluppa un amore appassionato a testimonianza del quale ci rimangono un abbozzo di racconto autobiografico e alcune poesie del 'cassetto'. Ma la intensa relazione emotiva e intellettuale fra il "re segreto" che insegna a pensare e la giovane bella e intelligente allieva non ha futuro: sia perché il maestro vuole preservare la sua tranquillità domestica e con essa la pace dello spirito sia perché si stanno addensando le nere nubi del nazismo a cui Heidegger darà inizialmente la sua adesione. Hannah ventitreenne sposa Gunther Stern e aderisce al movimento sionista: la questione ebraica diventa il ponte gettato verso la *vita adiva*. Conclude la sua tesi su *Il concetto d'amore in Agostino* e scrive la biografia di *Rahel Varnhagen* che sarà ultimata e pubblicata solo dopo la guerra. Nel '33 lascia per sempre la Germania. La biografia che Hannah dedica a Rahel, ora tradotta e splendidamente introdotta da Lea Ritter Santini (*Rahel Varnhagen, Storia di una ebrea*. Il Saggiatore, Milano 1988), si colloca quindi in questa separazione. Separazione dalla filosofia e dalla Germania che la porterà fino negli USA dove diventerà la pensatrice politica di grande valore delle *Origini del totalitarismo*; ma contemporaneamente separazione ed esodo più intimi su cui fonderà e rivendicherà la dimensione *politica* del suo pensiero che lascerà dietro di sé il mondo interiore con le sue contraddizioni, 'impudicizie' e 'deviazioni'. Ed è proprio per questo che tale rottura ha bisogno di essere consumata ed elaborata attraverso l'immagine di un'altra donna, che come lei aveva vissuto la condizione senza patria dell'ebrea tedesca, ma

che diversamente da lei, un secolo prima nella Berlino illuministica, poi romantica e infine della Restaurazione, aveva fatto della sua riflessione rimasta privata un lavoro dell'io, una scrittura del desiderio. È un incontro, quello di Hannah con Rahel, cercato, voluto, quasi che proiettando sull'altra una parte di sé il distacco potesse essere 'oggettivato'. Un incontro determinato da una *volontà* di separazione in cui la voce dell'una, che vuole assumere la corposità della Storia e la *necessità* del pensiero, tradisce i sogni e tacita le *indiscrezioni* dell'introspezione dell'altra. Che cosa cerca Hannah in Rahel, in questa "piccola donna dalla grande anima" come la chiamava Heine, in questa ebrea "né ricca, né bella, né colta" a cui la "mancanza di grazia" non permetteva di "mettersi in valore", come lei stessa diceva di sé? Che cosa *vuole* vedere nel lavoro intimo di centinaia e centinaia di pagine di pensieri e di lettere a donne e uomini illustri della sua epoca, nel fiume di scrittura che, trascinando con sé la sabbia e i sassi del suo alveo, scorre sotterraneo a lato dei salotti mondani e intellettuali di cui Rahel col suo *witz* e la sua intelligenza appassionata animava la vita raccogliendo i più bei spiriti del tempo? Vi vede ciò che per lei è una fondamentale evidenza: la storia del tentativo di assimilazione dell'ebraismo di lingua tedesca e del suo fallimento che, concretizzandosi in una vita, diventa destino personale: il riconoscimento dell'impossibile uscita dalla condizione ebraica come propria identità, che la Arendt coglie rivelarsi esemplarmente nelle parole pronunciate da Rahel sul letto di morte: "Sono una profuga dall'Egitto e dalla Palestina.... Quello che, per tanto tempo della mia vita, è stata l'onta più grande, il più crudo dolore e infelicità, essere nata ebrea, non vorrei mi mancasse ora a nessun costo". In queste parole si racchiude per Hannah la verità finale dell'esistenza di Rahel così come della propria: qui il destino del singolo troverebbe il rispecchiamento senza ombre né residui del proprio sé nascosto nel destino collettivo.

Eppure i residui permangono: resti ineliminabili. slanci frenali e desideri negati, ferite non cicatrizzabili che provocano una continua "emorragia", passioni implacabili per chi, come Rahel, "ha avuto la propria vita come destino". Per chi come Rahel, — priva di tutte le qualità (bellezza, ricchezza, erudizione) che in particolare una *donna* ebrea avrebbe dovuto avere per potersi dare un posto nel mondo, anche attraverso un matrimonio socialmente 'riparatore' — a questa vita si è esposta "come a un temporale per chi è privo di ombrello" e si è "sempre considerata Rahel e nient'altro". Ci sono lacerazioni troppo private perché la storia le possa cogliere, quella Storia degli uomini che su di esse si è costruita escludendo da sé i luoghi intimi che ha lasciato senza patria: "Non so, è come se molti anni fa fosse stato spezzato in me qualcosa per cui io stessa provo una gioia malvagia perché ora non si può più spezzare,

strappare, colpire; sebbene sia diventato solo un luogo che io stessa non posso più raggiungere".

La Arendt ha la pretesa di scrivere "non un libro su Rahel", ma semplicemente di raccontare la storia della sua vita "così come l'avrebbe potuta raccontare lei stessa", per non attribuirle "poeticamente" un destino diverso da quello che lei stessa ha vissuto e per non cadere in quella "moderna indiscrezione" che è l'analisi del profondo.

Per la Arendt il pensiero e l'introspezione devono rimanere rigorosamente separati: "Come la riflessione annienta nell'atmosfera la precisa situazione reale, così circonda anche ogni elemento soggettivo con l'aura sacra dell'oggettività, della dimensione pubblica, dell'estrema suggestione. Nell'atmosfera si cancellano i confini tra sfera intima e sfera pubblica; quella intima viene resa pubblica, e quella pubblica diventa conoscibile e comunicabile solo in quella intima, e, infine, nel pettegolezzo". Così Rahel, proprio per la "sottovalutazione dei fattori oggettivi che determinano la storia", diventa "sciocca e banale" quando esprime, durante le guerre napoleoniche, un suo sogno di pace e di estraneità alla storia: "Ho un progetto in cuore: invitare tutte le donne europee a non partecipare mai più alla guerra; decidere di aiutare, insieme, tutti coloro che soffrono: allora potremmo essere *tranquille* almeno da una parte; intendo: noi donne".

Ma il non vedere come i luoghi privati, esclusi dalla serietà del pensiero, lavorino l'immaginario della storia e delle sue vicende, non permette alla Arendt di cogliere, proprio nella storia dell'antisemitismo, l'associazione fra la figura dell'ebreo e quello della donna. Il femminile, come spazio di proiezione e di fantasmi, corpo mitico e allegorico, è stato assunto come il luogo in cui altre differenze negate si proiettano e si assommano. Il parallelismo fra donna ed ebreo è un vero e proprio luogo comune dalla metà del XIX secolo all'inizio del XX, quando il best-seller di Weininger fa della donna e dell'ebreo (entrambi non-soggetti, amorali e antisociali) lo spirito stesso della modernità decadente; fino al *Me in Kampf* dove Hitler parla dell'emancipazione femminile come di "un'invenzione ebrea". Hannah dichiara di voler dare per la prima volta voce a Rahel con un ritratto fedele, che attinge direttamente a tutto il suo epistolario rimaneggiato ed edulcorato nella pubblicazione dopo la sua morte dal marito Varnhagen, il quale viene d'altra parte disprezzato per il fatto che "l'intelligenza non lo mette in guardia dalla ridicola assurdità di farsi profeta di una donna". Hannah vuole ristabilire l'identità ebraica da Rahel sofferta, odiata ma alla fine riconosciuta come totalmente propria.

In questa operazione, tuttavia, qualcosa di Rahel viene ancora misconosciuto, qualcosa di essenziale disdegnato o incompreso.

Hannah ha dure parole di disprezzo ogni volta che "la storia minaccia di diventare, ancora un volta, un'infelice e ridicola storia d'amore". Non sa capacitarsi come Rahel possa umiliarsi a tal punto di fronte ad uomini tanto più giovani e inferiori a lei. Ma le parate di Rahel dicono per chi sa ascoltarla una profonda, quotidiana verità dolorosa: "per non sentire, a parole, quel terribile 'no' che uccide". Se l'amore ha così grande parte nella vita di Rahel, "troppo impigliata nella rete del suo cuore", non è perché rappresenti un mezzo nella ricerca disperata di dimenticare e sanare la sua origine vergognosa di ebrea, ma perché in esso Rahel cerca qualcosa di più profondo: "L'amore si apre a strade sconosciute a tutto ciò che si crede, si dice e si vuole pubblicare su di esso, e in esso è dato solo a me di scendere nel fondo più oscuro del mio errare". Il desiderio di Rahel non è solo desiderio di assimilazione. L'animazione dei salotti, la fama di amicizia e di amore, la conversione, la richiesta che rivolge spesso ai suoi interlocutori amorosi ("quando sarò morta, salvi l'immagine della mia anima"), che penserà di trovare appagata solo in Varnhagen che sposerà a quarantatre anni e diventerà il suo esecutore testamentario: tutti questi atti sono delle approssimazioni nella continua ricerca di un luogo in cui stare e approdano al riconoscimento del paradosso di una "verità che non ha ancora trovato spazio per rappresentarsi e che, per questa ragione, cresce con una torsione".

La biografia di Hannah è disegnata come un'ellisse intorno a due centri. Uno visibile, diurno, principio di ordine continuamente evidenziato in cui lei stessa si colloca cercando di riportarvi anche Rahel: l'identità storico-ebraica. L'altro otturato, eliso, buio in cui il primo prende radici raddoppiandolo, polo di attrazione e repulsione di una differenza sempre differita, ma che rimane il centro virtuale del movimento della scrittura intima e che, lavorando a raso del quotidiano, Rahel percepisce ed articola spesso con acutezza rara: il pensiero vivente dell'estraneità femminile. Di questa ellisse la Arendt vuol fare un cerchio a costo di forzature e violenze, come già aveva evidenziato Jaspers a cui aveva inviato il manoscritto. Non più che all'ebraicità non si sfugge al vivere la propria origine sessuata, se non al prezzo di assumere la storia e il pensiero altrui perdendo i propri. Così Rahel si esprime in una lettera alla sorella che Hannah non cita ma che ha senz'altro letto: "Cerca di distrarti... cerca dei luoghi in cui soggetti, persone, parole nuove ti toccheranno, per rinnovarti il sangue, la vita, i nervi, i pensieri. Noi altre donne ne abbiamo bisogno: perché gli uomini hanno occupazioni che, almeno ai loro occhi devono considerare importanti... che li spingono nel mondo; mentre noi

altre non abbiamo che piccoli bisogni deprimenti; mansioni frantumate, che si rapportano esclusivamente al benessere di questi signori. E un'ingiuria alla natura umana quando la gente s'immagina che il nostro spirito è fatto e costituito in vista di altri bisogni e che noi possiamo vivere per esempio come parassiti della vita di un marito o di un figlio.... È la ragione di tutta questa frivolezza che si vede nelle donne o che si crede di vedervi. Esse non hanno, in seguito a questa regola universalmente applaudita, il più piccolo spazio in cui porre i loro propri piedi, e devono sempre mettersi dove l'uomo già sta e vuole ancora stare". La diaspora della donna la costringe in un territorio già occupato da altri o all'erranza di un'intimità senza nome.

La doppia scena su cui si muove la rappresentazione della Arendt non mostra che una frattura: l'opera di Rahel rimane ancora non tradotta, posta in qualche modo al rovescio della trama del testo di Hannah.

# Un ussaro di nome Speranza

di Rossana Rossanda

**C**he cosa ha spinto nei secoli andati alcune donne a travestirsi da uomo? Il bisogno di liberarsi del proprio sesso in un'impossibile mimesi con il maschio è una risposta troppo semplice. Il tema del travestimento sessuale è antichissimo e non implica un rifiuto di identità. E in genere un'astuzia: l'uomo si veste da donna o la donna si veste da uomo per venire a capo d'un fine o varcare un passaggio altrimenti difficile. Esperienza temporanea, con finale disvelamento e rientro di ciascuno nel genere suo.

La dissimmetria dei sessi fa sì che lui si dia effigie di donna soprattutto per dissimularsi quando, ad esempio, ritorna in un suo dominio usurpato, mentre lei si finge uomo perlopiù per sottrarsi ad approcci o violenze amorose, alle quali una fanciulla senza patria e casa sarebbe esposta, mentre è intenta ad altri fini. Sono sempre esseri vaganti in terre ignote, o ritornanti in terre dove dovrebbero non essere più o non ancora, precari. Sono sempre giovani, perché l'efebo e la fanciulla si somigliano, il volto imberbe e le forme snelle. E perlopiù un gioco e non va esente da ambiguità, come se colui o colei che apparentemente cambia sesso rivelasse una inconsapevole bisessualità. Shakespeare sfiora, e più, questa verità: in *Come vi piace* Rosalinda vuol sedurre sotto vesti di uomo l'uomo che ama, mentre Viola nella *Dodicesima notte* si fa amare come un uomo dall'infelice Olivia e come uomo in atto di tornar donna dal volubile duca Orsino. Ma, appunto, non sempre è gioco: Giovanna d'Arco, che sarà condannata anche perché portava vesti maschili, le porta semplicemente per rispondere al ruolo guerriero cui era chiamata ("Se non io, chi? se non ora, quando?"). Mentre si vestiranno, ma non travestiranno da uomo le guerriere della leggenda. Bradamante e Clorinda, prime "emancipate". È dell'emancipazione infatti assumere *come donne* ruolo e vesti maschili, sciogliendosi dai troppi impacci del costume (non solo dell'abito) femminile, e con minore trasgressione che non si creda, perché è un omaggio, reso da poche e quindi non turbativo dell'ordine sociale e

familiare, alla maschilità come *top* del modo di essere.

Ancora diverse le forme di travestimento all'alba dell'età moderna. Il cavaliere d'Eon non cela nelle sue Memorie l'ambiguità sessuale della sua scelta, nè il viaggiare vestita da uomo della troppo amata sorella di Kleist suona soltanto funzionale. Esso ci collega sicuramente ai molti interrogativi sulla questione del sesso che si pongono in quel momento nella cultura tedesca, e che anche l'opera del fratello riflette. Comunque, quando nel novecento l'emancipazione si diffonderà, per una donna travestirsi non avrà più senso. E' una storia finita. Il travestito, lui o lei, più spesso lui. oggi indica semplicemente una diversa disponibilità sessuale rispetto a quella fisiologica.

Una vicenda molto a parte, travestirsi da uomo per la disperazione di non poter essere donna, è quella che le edizioni Sellerio ci presentano nelle *Memorie del cavalier pulzella* di Nadezda Durova (Palermo, 1988, a cura di Paola Pera), che ha raccolto le notizie, esaminato le fonti, presentato e annotato. Nadezda Durova visse realmente. Nacque nel 1783, a diciotto anni andò sposa ed ebbe un figlio, a ventuno fuggì dal marito per tornare dai suoi, dai quali due anni dopo sarebbe nuovamente fuggita la notte del suo onomastico, dopo essersi recisa i capelli e aver indossato l'uniforme da ussaro, lasciando le sue vesti sulla sponda del fiume (a beneficio dei vicini), ma portando con sé il prediletto cavallo Alkid (segno inequivocabile che non era affogata per il padre). Accolta come un ragazzo nel reggimento più vicino, servì nelle campagne contro Napoleone fino a Borodino, prima da soldato poi da ufficiale; ebbe una decorazione al merito, e andò in congedo nel 1816. Aveva allora 33 anni e ne aveva passati dieci nell'esercito, considerata un uomo. Quando, tardi, qualcosa la tradì e fu ricevuta come soldato/donna dallo zar Alessandro. Nadezda si comportò, anche protocollamente, come un soldato, mettendo in sommo imbarazzo lo zar che non sapeva come fare, ma persuadendolo che proibirle di servire come ufficiale l'avrebbe gettata nella disperazione. Alessandro fece dunque mantenere il segreto sul suo sesso e — ma Nadezda non lo ammette specificamente — discretamente la fece proteggere dai più elevati comandi, da Buxtehoven a Suvorov. Solo a campagna di Russia finita e sgominati i francesi, Nadezda torna da donna in società, ricevuta prima con grandi feste e curiosità, poi con gelo sia dalle donne sia dagli uomini, come chi non apparteneva propriamente nè all'un sesso nè all'altro. Visse dunque sola altri cinquanta anni, in provincia, scrivendo; vestiva da donna ma faceva lunghe passeggiate, a piedi e a cavallo, nelle foreste, cosa inabituale per una signora, ed era chiamata col nome e patronimico maschile, con affetto e rispetto da parte del villaggio, dove i bambini le portavano i cagnetti e gattini sperduti,

perché amava la gente e la natura. Fu sepolta con gli onori militari nel 1866. Questi i fatti. I quali hanno una proiezione curiosa nelle memorie, scritte attorno al 1935 e così apprezzate da Puskin da far credere per breve tempo che fossero opera sua (equivoco che non si creò con la produzione successiva di romanzi e racconti). Nelle *Memorie* le rimozioni sono molte. Prima di tutto il titolo, in cui il cavalier «devica» suona appunto come pulzella, vergine. E infatti il racconto espunge radicalmente l'esperienza di sposa e madre, insospettabile nelle brevi righe che descrivono l'infelicità seguita al sedicesimo compleanno, quando Nadezda comincia a concepire la fuga nell'esercito. Attraverso un abile procedimento narrativo (o della memoria?) sembra che il presentarsi al reggimento, dopo la fuga da casa, come un diciassettenne che ardeva di battersi mentre la famiglia non voleva, non doveva essere a quel tempo nè il primo nè l'ultimo caso.

Ma ne aveva ventitré, di anni, e i contemporanei che' lessero le memorie non lo ignoravano. Il ringiovanimento non solo rende più plausibile il suo presentarsi come un uomo — perché un diciassettenne è ancora imberbe — ma facilita lo starci. Par di capire che a questi poco più che ragazzi, i comandanti riservassero un qualche occhio protettivo, sentendo verso di loro una qualche responsabilità e affidandoli a un anziano mentore che li curava con discrezione, salvo durante gli scontri quando ad essi era richiesto quel che si chiedeva a qualsiasi ufficiale. E essenziale, del resto, per Nadezda la nascita nobile, che la separa dalla soldataglia, e il relativo linguaggio e costumi. Quanto agli ufficiali o la giovane donna fu abilissima o i loro modi erano immacolati o la memoria ha di nuovo energicamente rimosso. Sta di fatto che leggiamo non solo delle notti passate insieme all'addiaccio o dei sonni mortali uno accanto all'altro sul campo di battaglia dopo gli scontri, ma anche di lunghi soggiorni negli acquartieramenti, quando Nadezda spartisce la stanza con questo o quell'ufficiale, o più d'uno, ma, a quanto pare, nessuno sospetta del suo sesso nè le fa delle avances omosessuali. Un «Finalmente ho una camera per me sola» è l'unica notazione: non sono tempi di parlare del corpo, men che meno delle mestruazioni. Certo la povera cavalier pulzella doveva ritagliarsi quotidianamente delle solitudini, in cui apparentemente nessuno l'ha mai sorpresa. Una brutta contusione riportata in battaglia, o le febbri, sono tenute per sè, scrive, "perché un buon ufficiale non si lamenta". Ma come poteva farsi visitare da un medico? Dicono insomma le *Memorie* che apparire agli uomini come un giovinetto è stato per una donna possibile. Non dicono come lo fosse dieci anni dopo, quando il lenente Durov avrebbe dovuto avere 27 anni. In realtà non dicono che ormai si sapeva che «Durov» era «Durova», ma la protezione dell'imperatore e il suo comportarsi normalmente da ufficiale garantivano il mutuo silenzio.



Quel che non è detto nelle *Memorie* è tuttavia meno importante di quel che è detto, e come. Esse, nell'edizione italiana, mancano della parte centrale, l'incontro con l'imperatore e quindi anche della scoperta del suo sesso (forse per una lettera scritta al padre e venuta nelle mani d'un generale); comprendono la sua vita dall'infanzia alla vita militare e poi le peripezie di guerra. Il racconto comincia con la fuga della madre dalla casa paterna per sposare un capitano, da cui avrà almeno tre figli. Per primo la madre aveva atteso con trepidazione un maschietto, già gli aveva dato un nome e invece era venuta al mondo una femmina, e insolitamente grossa e brutta. È lei. Nadezda. nome che vuol dire "speranza". Ma era stata una delusione cocente, dalla quale la madre non si sarebbe ripresa. L'aveva allattata di malavoglia, la piccola le faceva male al seno e strillava tanto che un giorno la signora, fuori di sé, la getta urlando dal finestrino della carrozza. Il padre che cavalcava accanto, pallidissimo si prende in braccio quel che crede un corpicino morto.

Chi, quando, avrà raccontato a Nadezda questo rifiuto violento, quasi assassino? Viva per miracolo, la bimba è così insopportabile alla madre che è affidata a un anziano attendente, il quale le insegna a curare i cavalli e montarli, abitudine dalla quale la madre la richiamerà duramente quando si fa più grande per metterla all'odioso tombolo, proibirle di correre e di uscire, invitarla a rassegnarsi: è, le dice, irrimediabilmente brutta e disgraziata. Volentieri la spedirà per qualche anno dalla nonna o la zia, dove la lasciano libera di correre per gli adorati boschi e insieme le insegnano a pettinarsi, a vestirsi, le buone maniere: la trattano come una graziosa fanciulla, insomma. Nadezda è cosciente, e lo scrive, che, se fosse rimasta là, avrebbe accettato un destino di donna, nel calore d'una famiglia affettuosa e di una natura splendida. Perfino s'innamora... naturalmente a distanza. Ma deve tornare ai rigori del nord e della madre, che ama la figlia cadetta, bellissima e Vassilli, il maschio finalmente nato. Tutti sono nati giusti, fuorché lei. Allora decide di andarsene, e il primo capitolo si chiude con gli alterni sentimenti della notte della fuga e l'arrivo al reggimento ussaro alle prime luci dell'alba. E qui dovrebbe iniziare l'avventura di soldato. Invece no, il secondo capitolo torna indietro e, senza più rispettare l'ordine cronologico, riscrive dell'infanzia, del rapporto con la madre. Che non solo non l'ama, ma le inculca la certezza di non essere amabile, per cui introiettando il comando la piccola si dà alle più spericolate monellerie e riceve crescenti rimbrotti. E non solo l'antipatia materna la persuade di non poter essere amata, ma le impedisce di collocare altrove un affetto che la madre non vuole: a Nadezda è tolto prima un adorato cagnolino e poi, ancora più bruscamente, il gallo cedrone, sul quale, in mancanza di meglio, aveva fissato la sua tenerezza. Le viene lasciato morire, Nadezda si porta singhiozzando nel letto quelle piume

fredde, è scoperta e il povero gallo defunto gettato (come lei?) dalla finestra. Non basta. La madre la istruisce sull'infelicità dell'esser donna descrivendole foscamente il destino femminile e ostinatamente forzandola ad esso. Non è stata lei stessa prima maledetta dal padre e ora tradita dall'esuberante marito? Ma lei, madre, non può sottrarsi, dunque Nadezda passi le ore chiusa in camera a intrecciare sul tombolo gli odiati merletti.

È l'infelicità distruttiva della madre che induce Nadezda non a una scelta stravagante, ma, paradossalmente a obbedire all'immagine di sé che la madre le inculca. Avrebbe dovuto nascere maschio per essere accettata. Dunque da maschio vivrà. Nessuno può amarla, dunque matrimonio e maternità saranno un errore, una parentesi da cancellare dalla mente. Travestita da uomo sfuggirà al destino, potrà vivere senza essere negata a ogni passo. E potrà stare senza scandalo accanto all'unico essere che mi abbia realmente amato", il meraviglioso Alkid, destriero che solo da lei si lascia montare, la porta come una freccia e la segue mordicchiandole affettuosamente i capelli e le spalline. Quando Alkid morirà, e per una disattenzione o imprevisione di lei, Nadezda, sarà il suo il solo vero lutto, senza fine, mai del tutto elaborato e vinto. Per il resto, è la solitudine. Nadezda non finge neppure un attimo di essere un uomo, descrive la guerra con un misto di senso del dovere, il solo «senso» che le sia consentito, e di pietà. Due volte alla battaglia arriva tardi o non arriva per soccorrere due feriti, prendendosi terribili lavate di capo. Sa dire con grande forza di comunicazione che significhi restare immobili sotto le pallottole e le cannonate quando si deve «coprire» una manovra: i soldati semplici si dibattono inutilmente credendo di poter sfuggire all'imperscrutabile sorte, mentre il nobile sa far faccia alla morte per rispetto del suo paese e di sé. Ma quando parla degli attacchi all'arma bianca, non ci dice chi, quanti, come ha ucciso, ma soltanto delle mani intirizzite e dolenti che devono alzare la sciabola nude sotto il vento del nord. E dopo gli scontri sente con orrore il suo cavallo correre sui morti, e descrive i campi desolati, dai corpi stesi e già spogliati perché tutti sono poveri. Lo è anche lei, non ha un pastrano, ma non saprà toglierlo a un cadavere. La guerra è freddo, sonno, fame, sangue, e vanno attraversati con fermezza, ma senza slanci che non siano il formale, forse confortante omaggio alla patria, e un intelligente interesse per la strategia. Allegro è solo il risveglio del campo nel mattino brumoso, le tende con i fuochi e le musiche, qualcosa di caldo da gettarsi nello stomaco.

E anche, nei momenti di sosta, un sottrarsi allo sguardo delle donne, perché queste non si ingannano. Con malizia o malignità le sussurrano «sei una donna, a me non la fai». Nadezda non nota che nessuna la denuncia, le teme, fugge. Se il suo sesso fosse svelato sarebbe

rimandata a casa e un mare di «pettegolezzi» segnerebbero, lei e i suoi atti di valore. Per una donna non c'è scampo.

La parte che manca all'edizione italiana ci impedisce di sapere come apprese della morte della madre ancora giovane. Ma un riassunto informa che essa sarebbe spirata appendendo, già in punto di morte, di quel che Nadezda aveva scritto al padre e il padre avrebbe rinfacciato alla poco amata consorte. "Dunque lei dà a me ogni colpa" dice la poveretta voltando il viso verso il muro. Saranno le sue ultime parole. Nadezda resterà certa di aver tormentato sua madre da quando è venuta al mondo fino all'ultimo respiro.

Così ha vissuto, nè da donna nè da uomo, precludendosi tutti gli affetti per non aver meritato il primo, con la nascita «sbagliata». Il salto nella relativa astrattezza delle relazioni fra uomini, e poi nella scrittura, l'hanno forse salvata, ma a quale prezzo, dalla follia.

Alla domanda perché travestirsi, Nadezda dunque non avrebbe risposto nè come le eroine di Shakespeare nè come le più moderne emancipate: manca a lei il fine estrinseco, apparire un uomo per realizzare un fine estrinseco. Lei si fa uomo perché una donna può vivere diversamente da come le è, assieme, imposto e svalorizzato. Il travestimento non ha alcun fine che non si identifichi nel mezzo. Più tardi, scrivendo, lo spiegherà, ma già dalla parte di chi comprende come la strada non può essere quella, non fosse che per il tempo breve che può durare l'inganno, finché il corpo e i lineamenti lo permettono. Dopo, si tratta di ottenere per la donna uno statuto diverso da quello che le è assegnato in Russia in quel tempo. Quel che è sottolineato nel libro è che questo statuto diverso non implica soltanto poter puntare ad alte ambizioni, anche se qualche scritto più tardi parlerà del ruolo «responsabile» che le donne ormai possono e debbono avere nell'insieme delle relazioni civili e sociali. Implica prima di tutto vivere una liberazione del corpo e scegliere liberamente una disciplina che non sia imposta dal patriarcato. Persino la regola militare è meglio, perché molto chiede e si aspetta dal «nobile» e in grande misura è per lui aperta ad ampie realizzazioni di sé.

Questo a lei, travestita, è precluso, ma il lanciarsi davanti alle sue truppe in battaglia. modello audace e tragico, pedagogia del superamento di sé, lo ha provato. Ha provato insomma, un sistema di relazioni non tutto eterodiretto, e tanto meno nel suo caso, essendo basato in partenza da una libera scelta. Ma le memorie parlano anche dell'uscire dallo statuto sociale di donna per sperimentare la libertà del corpo come ponte con l'immenso mondo. La prima scoperta dei boschi o della ebbrezza del cavalcare un animale nervoso e attento, è provata tardi,

perché non è consentita alle fanciulle, e Nadezda non se ne potrà più privare. Avverte come una mutilazione sciocca e tremenda il limite dei movimenti posti al corpo della ragazza dalle regole del contegno, un imprigionamento fisico insopportabile, una ripetitività magra e coatta. Potersi vivere la notte e il giorno nella foresta o nei campi o nel correre e nel reggere un cavallo o nell'esercitarsi in certe fatiche è così essenziale, da essere anteposto al rapporto sessuale. Qui la donna libera non lo è ancora tanto da poter immaginare e desiderare una sessualità libera: l'immagine rimandatale dalla infelicità sessuale materna deve essere uno schermo definitivo. Come è singolare che l'importanza data alla figura materna le precluda qualsiasi considerazione sulla propria maternità. Osserva Paola Pera che essa toglie dalla sua storia i tre o quattro anni in cui fu moglie e madre "con un colpo di scalpello" che libera la forma compatta del racconto. Ma si può nutrire qualche dubbio che sia così. Nadezda non è un'amazzone, non rinnega il suo sesso, parla con qualche dolcezza del primo possibile amore. Questo silenzio non è facilmente spiegabile, può essere un ricordo traumatico dell'esperienza sessuale e può essere che il trauma sia l'averla negata, può essere un senso di colpa verso il marito o i figli. Certo, se scriverà al padre, non sembra che l'abbia fatto al marito, già da due anni lasciato. E la menzogna del pulzellaggio? Cancellazione interiore, omaggio alle regole romantiche o rispetto per le regole sociali, paura di presentarsi non solo nella sua singolare avventura ma come donna che ha abbandonato il figlio? Un solo messaggio inequivocabile ci rimanda questo testo, che donna è un sesso infelice, negato da e a se stesso, ma che si potrebbe, si dovrebbe, viverlo diversamente.

# Villa Amore

di Marisa Fiumano

**H**a pubblicato il suo primo libro, *Althenopis*, dopo i quarant'anni, ma la nitida, scorrevole raffinatezza della scrittura fanno pensare a una pratica precedente e consueta. "Ha soggiornato a lungo in Spagna, Francia e Germania e dal 1960 è tornata a vivere nella città natale" è l'esigua biografia della quarta di copertina del suo ultimo libro. *Un giorno e mezzo*, uscito lo scorso anno da Einaudi. La città natale di Fabrizia Ramondino è Napoli e qui, nel settembre del '69, in trentasei ore, si concentrano — e talvolta precipitano — le vite della folla di protagonisti del suo racconto.

Non immaginate un film che vi scarrozzi da un lato all'altro della città, dal vulcano al mare, o nei meandri dei vicoli della città spagnola oppure ancora negli affollati dintorni delle cittadine costiere. Immaginate, invece, un teatro, con uno scenario fisso, in cui i personaggi si muovono — in genere con una languida spossatezza — senza uscire quasi mai di scena; se lo fanno, ciò che avviene fuori è raccontato lì, al rientro, un po' come nei film di Totò ricavati dalle sue commedie e che delle commedie conservano l'impianto. Così pure altri luoghi, altri incontri, altri eventi precedenti il "giorno e mezzo" sono raccontati o rievocati sempre lì, a Villa Amore.

"Si chiamava Villa Amore — Amore era il cognome di un fattore degli antichi marchesi che, secondo una versione tramandata, prima dell'Unità d'Italia, aveva contribuito alla loro rovina, avendola comperata dopo una memorabile partita di baccarà con l'erede... La facciata, che si levava contro gli edifici moderni come la grande quinta di un teatro di strada, era tutta dipinta di rosa; dal rosa pallido, così sbiadito da confinare col grigio-rosa di certe veline impolverate che avvolgono specchietti d'avorio dei corredi delle zitelle; al rosa violento dei vestiti delle turiste americane; a un rosa terreo, come mescolato alle ocre. Altri rosa, che ornavano con ordinati riquadri le finestre, sfumavano verso il bianco, come quando il gelato di fragole si è

mescolato alla panna o, salendo nella scala cromatica raggiungevano quasi il rosso borbone dei palazzi cittadini e il rosso pompeiano. Ogni tanto, infatti, si tintegeva un pezzo di facciata, ma, rimanendo interrotto il lavoro, il nuovo colore non si amalgamava con gli altri; oppure qualche inquilino, spazientito dalle lungaggini amministrative e dal continuo rinvio dei progetti di radicale intervento, pieno un giorno di buona lena, si dipingeva il suo pezzetto privato d'intonaco attorno ai balconi e alla loggia; il sole infine, complici la forma fantasiosa e barocca, piena di slarghi, sporgenze, rientranze della facciata della villa, colpiva le superfici in modo disuguale, accentuando la differenza fra i vari rappezzati in alcuni punti, in altri invece scolorendo e uniformando il colore, fino a quella sublime gradazione, che è il tenero rosa pallido delle antiche sete e di alcuni fiori scoloriti dall'ombra." (pag. 40-41) A Villa Amore, che è metafora di Napoli, si ritorna sempre, se vi si è nati, come nell'unico luogo in cui sia sopportabile vivere.

Lo scenario è assoluto. Sempre. Si smorza appena di notte — quando si accendono le lucciole delle case arrampicate sulle colline di fronte al mare — per far posto alle paure, ai ricordi, agli amori. Di notte il sipario di Villa Amore si richiude e lascia filtrare attraverso la trasparenza della trama le voci o i pensieri più intimi degli attori. Si intravedono gli interni illuminati, i gesti pacati e rituali della sera o le tristezze che la fine del giorno acuisce. Poi il sonno rinvia tutto al primo sole del mattino. Tranne in caso di morte, come avviene a Don Giulio, ottantenne dissoluto e moralista, 'principe' galantuomo, appassito e passionale discendente della Napoli dei "signori". Don Giulio fa parte della comunità eterogenea che occupa la villa dopo che gli antichi proprietari, impoveriti, erano stati costretti a vendere o affittare buona parte dei locali. Una tribù numerosa, in cui età, sessi, ceti sociali e culture si mescolano nella quotidianità, senza mai incontrarsi davvero eppure uniti da un misterioso legame che li rende simili ad una setta; accogliente e festosa quando riceve visite esterne, ma sotterraneamente chiusa e tacitamente solidale nella complicità ironica di una stessa, antica e complessa appartenenza culturale. Tutti 'singles', si direbbe con un brutto modernismo, non per scelta, ma per destino, vale a dire per profonda ma inconsapevole necessità. Alcuni, i discendenti degli Amore, sono legati da vincoli di sangue, altri di amicizia o di semplice contiguità, altri ancora da un antico vassallaggio più forte del legame parentale. Prevalgono le donne, protagoniste del romanzo. Gli uomini visitano Villa Amore, ma vorrebbero sfuggire, come da un amore troppo vischioso, come Walter Scott Palumbo; oppure sono raccontati a causa del posto che le donne hanno fatto loro nel proprio cuore, come Corduras; o ancora vi sono macinati e assimilati non essendo riusciti a distaccarsene, come il femminile, dongiovannesco Don Giulio. Dalla vecchia donna

Anna, che si consuma senza riuscire a spegnersi, a sua figlia Costanza, pittrice e rivoluzionaria, all'amica Erminia, insegnante "di movimento", alla piccola Pio Pia, ignara mascotte del gruppo, che, semplicemente, è una bambina. Eppoi le comparse: operaie di sinistra, vecchie fantesche affezionate, suore avide di brandelli di eredità promesse, una guardiana, una sartina e ancora altre. Si chiamano Erminia, Eufrazia, Nennella, Partorina, donna Pascanomi sonori e colorati. Come sempre Fabrizia Ramondino ha cura di scegliere adeguandoli alla natura di ognuna o al posto che occupa nell'economia della narrazione.

Nella coralità del romanzo, tuttavia, — coralità che non è fatta solo di persone, ma di animali, piante, fiori, cose che recano tracce della loro appartenenza al passato ma compongono anche l'armoniosa distonia del presente — spicca un personaggio principale: Costanza, figura misteriosa, dolente e ambigua: in bilico sullo spartiacque fra due culture, la borghesia dei signori, cui appartiene per famiglia, e quella del movimento, cui appartiene per età e costituzione soggettiva. Ha un corpo asciutto e androgino, gambe lunghe e due grandi seni, spuntati inaspettatamente e suo malgrado; occhi verdi che si rifiuta di sottolineare, contro le insistenze delle amiche. È madre di Pio Pia, concepita con un uomo malato di mente, un tempo suo maestro di pittura. È una donna sola, che talvolta attende un uomo molto amato, imprendibile leader del movimento internazionale. Costanza è preda di una sposata e infinita estraneità a se stessa. Come gli altri personaggi, è immersa in una profonda solitudine, più dolente e consapevole, ma ugualmente comunicabile, se non per piccoli gesti e mute sollecitudini. Assomiglia al suo nome: affonda le radici nel passato — il corpo slanciato indica la nobiltà della razza — ha seguito la spinta dell'eterno "istinto di riprodursi" delle donne: "si sente abitata" da sua figlia, talvolta fastidiosamente, ma si lascia abitare: è sconosciuta a se stessa, come ogni donna, e sofferente per questa implacabile estraneità del corpo e dello spirito. E costante, anche, nell'aspettare un uomo sempre in fuga, e nel restare a Villa Amore pur senza esserci davvero. Per questa involontaria e contraddittoria costanza è, più che un personaggio e una psicologia, una posizione, un modo d'essere della femminilità.

*Un giorno e mezzo* tuttavia, non è un racconto intimistico come forse le mie parole potrebbero suggerire. È pieno d'azione, di vita, di colori. Pieno di luce. La luce anima gli oggetti, le piante, gli animali. le persone. E lei ad accomunarle in una vitalità minuta, che le fa incontrare, convivere, a tratti comunicare. È lei, paradossalmente, a smorzare le pianificazioni demagogiche del leader di turno catapultato a Napoli dalle lotte torinesi alla Fiat. Perché Villa Amore è anche uno scenario politico, sede di riunioni sessantottesche animate di impossibili

progetti rivoluzionari. Impossibili non perché rivoluzionari ma perché pianificati e esterni alla cultura della città: il vecchio cuore anarchico di Villa Amore sa infiammarsi davvero solo per autocombustione. Allora brucia, generoso, come il suo sole.



# Nina Berberova: il corsivo della vita

di Patrizia Deotto

“Se mi sarà dato di vivere, esporrò le mie memorie, i principi, le idee, gli avvenimenti, le catastrofi, tutta l'epopea del mio tempo. Proprio perché io ho visto com'è finita un'epoca e ne è cominciata un'altra, e i caratteri opposti si sono fusi nella mia valutazione. Io sto a cavallo di due epoche come se fossi alla confluenza di due fiumi". In questa frase di Chateaubriand — annotata scrupolosamente da Nina Berberova in un suo quaderno di appunti — è racchiuso il significato profondo del volume *Il corsivo è mio* apparso in questi giorni in libreria (a cura di Julija Dobrovolskaja, tradotto da Patrizia Deotto, edito da Adelphi).

Nina Berberova è una di quelle scrittrici che per ragioni biografiche e per vocazione personale ha saputo fondere nei suoi scritti le esperienze di due secoli (l'Ottocento e il Novecento) sviscerandone differenza, contiguità, momenti di rottura e di fusione. Nata nel 1901 a Pietroburgo lascia la Russia nel 1922 insieme al poeta Chodasevic che divide con lei gli anni difficili dell'emigrazione, e frequenta l'*intelligencija* russa in esilio, a cui dedica ampio spazio in questa autobiografia. *Il corsivo è mio* — al di là del suo valore artistico consegnato alla scrittura — è anche una fonte originale di notizie, un punto di riferimento per chiunque voglia approfondire la conoscenza del mondo russo nella prima metà del nostro secolo. E non raramente i protagonisti della vita letteraria e artistica del tempo — Belyj, Gor'kij, i Merezkovskij, la Cvetaeva, Nabokov e tanti altri — escono da questo "corsivo" sotto una luce nuova, meno ufficiale, più ricca di sfaccettature che hanno segnato la difficoltà di esser artisti negli anni del terrore staliniano, negli anni che hanno visto il difficile adattamento a nuove realtà.

A Parigi la Berberova raggiunge una maturità piena: diventa forte, indipendente, sicura: proprio il suo ottimismo e la sua vitalità causano la spaccatura definitiva con Chodasevic ormai ossessionato soltanto da pensieri di morte e di suicidio: "Lui percepisce il mio desiderio ardente... di crescere, cambiare, maturare, invecchiare. A lui non piacciono queste mie aspirazioni, lui ama la mia giovinezza e non vuole cambiamenti, vuole fermare la mia crescita,

ma non fa nulla per fermarla è soltanto il suo desiderio e sa che è irrealizzabile, sa che non ha il diritto di far scendere davanti a me la sbarra del passaggio a livello. Oltretutto sa che io attraverso tutti i passaggi a livello, che gli piaccia o no. Io non posso aspettare la luce rossa o verde, forse sono io stessa una luce verde... Noi entrambi esistiamo e ci trasformiamo... Ma a lui piace pensare e parlare soltanto della nostra esistenza. E io comincio a capire che il nostro, mio e suo formarsi, è una delle sue paure. Lui ha paura del mondo, mentre io no... A poco a poco questa vita a due cominciò a incrinarsi... di tanto in tanto ci separavamo.. E ogni volta che stavo sola avvertivo sempre più forte "l'entusiasmo quasi folle" di stare senza di lui, di essere sola, libera, forte, con tantissimo tempo a disposizione, con la vita che ribolliva intorno, con gente nuova che avevo scelto io". Durante la seconda guerra mondiale e l'occupazione tedesca la Berberova è ancora a Parigi. L'immagine squallida di una città dove la vita non pulsa più, dove non c'è più quasi nessuno di coloro che un tempo frequentavano i caffè di Mont-parnasse, sembra essere una metafora dello stato d'animo della scrittrice, rimasta completamente sola in una città a lei ormai estranea: "...ero rimasta sola o quasi in quella città, dove per un quarto di secolo ero vissuta tra amici e nemici... in un'atmosfera creata... da una o due decine di persone che avevano a che fare con il pensiero e la musica della poesia russa... Ora non era rimasto più nessuno o quasi e davanti c'era il nulla privato e generale".

Ancora una volta però la sua carica vitale ha il sopravvento e nel 1950 la Berberova decide di lasciare Parigi per cercare una strada nuova: "Nel corso della mia lunga vita scorgo momenti di libere scelte e periodi di inerzia. Tutta la catena delle conseguenze passive di situazioni e di atti coscienti, che hanno cambiato il tessuto della vita, è terminata per me con la scelta più importante, più cosciente e più difficile che io abbia mai fatto: andare negli Stati Uniti... nei giorni in cui decidevo e sceglievo, sentivo che non solo lanciavo in aria la monetina... ma usufruivo della libertà di fare o costruire la mia vita, quella che la mia epoca mi regalava in quel momento".

Sbarca negli Stati Uniti, dove lei europea, reduce da un mondo incrinato, rimane affascinata dal progresso e dalla potenza del continente americano. Nonostante i momenti di sconforto, provocati dall'impatto tutt'altro che facile con la nuova realtà, la scrittrice riesce ancora una volta ad essere padrona del proprio destino, a guidarlo verso orizzonti dove si possono attingere "i beni preziosi che la vita offre". Dopo alcuni anni si stabilisce a Princeton dove continua a scrivere e a lavorare, pensando a un immaginario, ma improbabile lettore russo. Certo non avrebbe mai immaginato che nel 1989 sarebbe stata invitata nella sua "Pietroburgo",

lasciata sessantacinque anni fa, e a Mosca dove stanno pubblicando i suoi scritti. *Il corsivo è mio* — la scelta di questo titolo per un'autobiografia sembra ulteriormente sottolineare che l'unica vera protagonista della narrazione è l'autrice: che ogni avvenimento ricordato, ogni incontro vissuto racchiude in sé due elementi: da un lato c'è la Berberova che commenta gli eventi, presentandoli sotto una luce nuova, soggettiva, dall'altra sono gli eventi stessi che agiscono su di lei, modificandola. È un viaggio attraverso la coscienza dell'autrice: le tappe salienti della sua auto-modificazione fanno da contrappunto agli avvenimenti letterari sociali e politici del mondo russo della prima metà del secolo.

Ogni tappa è codificata da un'immagine che sommata alle altre costituisce la simbologia personale della Berberova: il passaggio dall'infanzia "incosciente" all'adolescenza smaniosa di capire, di calarsi nel "pozzo e dissetarsi alla sorgente della vita", i suoi primi passi nell'ambiente letterario, dove come "il povero Lazzaro" cerca di raccogliere qua e là le briciole lasciate cadere dai Grandi, l'esilio segnato dall'insicurezza, dalle sofferenze, ma anche dal coraggio, qualità che vengono rappresentate attraverso le immagini di "Tobia e l'Angelo": "So perché mi piace tanto questo soggetto del Rinascimento: mi identifico completamente sia con Tobia che con l'Angelo. Guardando Tobia vedo me stessa portare con cura i pesci, camminare fiduciosa lungo il basso orizzonte... Guardo l'Angelo e vedo ancora me stessa... il viso è volto in avanti, proprio come in quelle figure di legno intagliato, che mettono sulla prua delle navi in partenza per un lungo viaggio, e questa è l'immagine più incisiva e costante del mio simbolismo personale. Sul viso la sicurezza, il coraggio. Io scopo...mi sembra che questo andare del piccolo e del grande rappresenti il mio pellegrinaggio attraverso la vita, nel quale mi sono all'improvviso così felicemente sdoppiata: Tobia è tutto ciò che in me ha paura ed è insicuro, non osa, non sa, tutto ciò che commette errori, ha dubbi, tutto ciò che spera, si ammala e si strugge. Ma l'Angelo, che supera di una volta e mezza l'altezza umana e tutto il resto: è quanto comprende l'entusiasmo della vita, la salute fisica, l'equilibrio, la mia incrollabile forza, la negazione della fatica, della debolezza, della vecchiaia...". Eccola quindi avanzare sicura come "una polena sulla prua delle navi" nella Parigi russa, che vive una vita particolarmente intensa in quegli anni: si stampano giornali, si discute nei caffè di Montparnasse, si è sempre all'erta su ciò che succede "là" e c'è ancora chi nutre una debole speranza che "là" tutto cambi e si possa ritornare. E infine la svolta verso una nuova esistenza "senza aspettare Godot". La lettura di questo volume lascia un senso di pienezza, un desiderio di vivere con intensità ogni attimo dell'esistenza, la sensazione di una vitalità inesauribile quella stessa carica vitale, quello stesso atteggiamento nei confronti della vita che ritroviamo nel coraggio, nell'audacia e nella forza

dimostrate dalla scrittrice nella sua quotidianità, nei momenti difficili delle decisioni importanti. Da queste pagine traspare una tensione costante verso la conoscenza di sé, considerata dalla Berberova l'elemento centrale nella ricerca del senso dell'esistere: "... la convinzione che imparare a pensare, vivere una vita cosciente, conoscere se stessi e 'costruirsi' è una condizione indispensabile dell'uomo, grazie alla quale i suoi istinti conservatori, gretti, retrogradi passano in secondo piano; mentre avanzano al primo la capacità di pensare in modo libero, progressista, autonomo... non sono mai stata tormentata dal pensiero di trasformare il mondo. 'Eccomi come sono ed ecco il mondo che bisogna trasformare', è un atteggiamento che mi risulta estraneo. 'Ecco il mondo quale è ed ecco me stessa, devo conoscere me stessa, e dopo essermi conosciuta, correggermi, — questo atteggiamento mi è più consono. Una volta ogni quarto di secolo ho rotto il guscio: la prima volta quando sono nata, poi nel 1925, quindi nel 1950. Se questo sia poco o tanto non lo so, ma la forza di queste nascite fu così grande che la quantità rispetto alla qualità mi sembra poco importante.... Nell'ultima nascita mi tocca vivere in attesa dei misteri, perché tutto ciò che era palese, è stato utilizzato: non c'è nessun aspetto della vita che non sia stato vissuto. I misteri sono raccolti nella sfera ancora chiusa della mia coscienza. Non riguardano qualcosa di esterno, ma ciò che è sempre stato dentro di me e nel mio essere. L'attesa dei misteri sarà la preparazione all'ultima, sconosciuta esperienza, che da tempo ho accettato e che ormai non mi fa più paura, perché è inevitabile".

## SPETTABILE REDAZIONE...

Il progetto di "Lapis" mi sembra importante e mi piace che anche nella lettera della redazione si sottolinei la voglia di aprirsi alla multiforme esperienza delle donne nei campi più diversi, tenendosi lontana quindi — per quel che capisco e vorrei io, che mi arrabatto nella scuola — da tutte quelle facili e riduttive (e ahimé un po' dogmatiche) interpretazioni della politica fra donne, che ultimamente non hanno certo contribuito a facilitare i rapporti e a darci più passione nel duro e spesso insopportabile vivere quotidiano. Un caro abbraccio e auguri per "Lapis". *Pinuccia Virgilio* (Milano)

Sarei molto contenta di abbonarmi a "Lapis" Da poco tempo ho cominciato a interessarmi a libri e riviste attenti al mondo delle donne. E, devo dire, che fra tutte le riviste "Lapis" è quella con cui ho un rapporto particolare. Ha tirato fuori da me sensazioni dimenticate e stimolato pensieri e riflessioni nuove. "Lapis" mi dà l'emozione di una scoperta. *Lita Cassisa* (Trapani)

Ho letto il vostro messaggio sul "Manifesto" e scrivo per dirvi che sono disponibile a sottoscrivere un abbonamento annuale, quello da L. 30.000 però, perché le mie tasche di studentella non possono andare troppo in là. Forse vi interessa sapere che l'intento con cui "Lapis" è nata mi aveva colpito, mi ero ripromessa di leggerla e capire qualcosa dell'espressione "scrivere al femminile". Tarda io; poco impegno impiegatovi: non so. Di fatto, ho grandi, enormi difficoltà a comprendere quel che dite. Non demordo, perché la questione stuzzica i miei interessi. Vi farò sapere il seguito. Buon lavoro! *Ginetta Latini* (Milano)

In risposta all'appello della redazione di "Lapis" pubblicato oggi sul "Manifesto". Premessa: ignoro — meglio, ignoravo — deplorabilmente, l'esistenza, la vita, il contenuto e il decesso di "Lapis". Appartengo alla generazione squallida dei non entusiasti: non entusiasti intellettualmente, politicamente, socialmente. Sono una di quei "giovani" nati nella metà degli anni '60, che non dicono né chiedono niente con convinzione. Con impegno. E che cos'è? Forse un animale in via d'estinzione? Forse ne sono state fatte folte pellicce per stolte madame?

Ebbene. Non conosco il vostro passato. Ma voglio far parte del vostro presente e del vostro futuro. Mi impegno, io ventiduenne finora vissuta in una totale mancanza di senso, di partecipazione sociale, mi impegno ad appoggiare la vostra rivista, a sostenervi, a farvi vivere. Ho anch'io bisogno di costruirmi, come donna prima di tutto, di 'farmi' e di fare. Conto sul vostro aiuto. E voi contate sul mio. *Maria Teresa Boffo* (Milano)

## LE “RUBRICHE”

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

*Il prezzo da pagare per un'adesione pacificata ai modelli e alla pratica di pensiero, anche se accompagnata a volte da un gratificante riconoscimento, è stato per le donne una profonda anestesia interna. Ciò ha portato ad assumere il proprio rapporto personale col sapere, complesso e scomodo, come oggetto privilegiato della riflessione. Il corpo stesso del sapere è stato allora reinterrogato, a partire dagli investimenti della dimensione affettiva e sessuale, sui suoi presupposti e metodi, sulla presunta indifferenza delle sue categorie e del suo linguaggio, sulle sue stesse reticenze e zone d'ombra. Questo lavoro di ripensamento ha così aperto percorsi autonomi, o tentativi di elaborazione di un pensiero divergente che, più che esporsi, si cerca. Alla consapevolezza che il sapere non può prescindere dalla considerazione delle sue origini sessuali e alle profonde modificazioni che esso comporta, la rivista dedica quindi questo spazio.*

### **Testi/Pretesti**

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

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

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

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

### **La lettera non spedita:**

*Una donna scrive a un'altra donna con la quale non riesce a comunicare a voce, e con la quale sente di dover comunicare. E mentre le scrive si accorge di avere, in un certo senso, sbagliato indirizzo: non è con*

*la donna reale che le provoca questi sentimenti, che sta parlando, ma con una figura di donna inventata dentro di sé, affascinante e/o terrificante. Non un esercizio letterario, ma un momento di passaggio — scritto e descritto — dall'immaginario femminile sulla "donna della propria vita", alla coscienza delle relazioni fra donne.*

### **Racconti di nascita**

*Nel nascere si è in due: madre e figliolo. 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 «làppese 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 «làppese a quatriglié» significassero l'irruzione arbitraria e prepotente di significazioni inconse 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 mancati, sbadataggini, errori...*

### **Proscenio**

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

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



*molte demistificazioni: cinema delle donne, teatro delle donne, la donna nella pubblicità, ecc.*

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

### **Spazi percorsi persone**

*Presenze di donne che balzano improvvisamente agli occhi negli spazi della vita civile, sulla soglia di case, palazzi e uffici. C'è una geografia femminile coatta — fuori dagli ospedali, dagli asili o dalle carceri, per esempio — e forse ce n'è una più libera. Non sono necessariamente separate.*

### **Produzione di sé e d'altro**

*Esiste sempre più avvertita l'esigenza di fuoriuscire dal tradizionale stato di «confino» nel privato per portare la propria presenza attiva e creativa nelle aree istituzionali e produttive. Questo processo di socializzazione tuttavia segna, contrariamente ai desideri e alle aspettative di una naturale evoluzione, una rottura del proprio equilibrio personale che porta in sé un rischio: quello di cedere all'assunzione dei modelli dominanti o di ripiegarsi su se stesse. È importante cogliere i segnali di questo delicato momento di passaggio. Superare la strettoia fra emancipazione eterodiretta ed auto-emarginazione 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. E 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**

### **Biblioteca di LAPIS**

*Schede di libri, recensioni, segnalazioni. Spettabile Redazione...*

### **Spettabile Redazione...**

## COLOPHON

# Lapis

*Làppese a quatriglié, Percorsi della riflessione femminile*

### **Pubblicazione trimestrale**

***Direttrice:*** Lea Melandri

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

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

***Art director:*** Gianni Sassi

***Grafica:*** M. Ancilla Tagliaferri

***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.*