

Donne e Ragazzi Casalinghi

Dispensa di pratiche ludiche - numero L/w - autunno 2614 (2002)



MASCHILE/FEMMINILE UOMINI/DONNE

- ◇ La grande deriva
- ◇ L'integrità virile
- ◇ Corpi in transito
- ◇ Inno alla voce femminile
- ◇ Differenza e alterità
- ◇ Seguendo l'ire e i giovenil furori
- ◇ Da un abito all'altro
- ◇ Genere e identità tra androginia e travestitismo

MASCHI ALLA RICERCA DI SÉ

ventitreesima parte

Pechino settembre 1995



Due sono le novità emergenti nel panorama della più recente produzione saggistica: i testi o libri di donne che indagano sul rapporto fra uomini e donne da una parte e, dall'altra, su quello fra maschile e femminile (cose che, come vedremo, non hanno un'esatta coincidenza, non combaciano perfettamente), e i testi o libri di uomini che tentano di riformulare l'idea (e la metafora) del maschile.

Quando, un anno fa, pensai a questo numero di Tuttestorie, l'argomento non era ancora così pressante né di tale evidenza politica. Ma il convergere di tanti pensieri e di tanti scritti, in così breve tempo, su questo stesso tema, indica un'urgenza e una passione d'analisi che indubbiamente nasce dalla consapevolezza di essere di fronte a una modificazione epocale.

Il problema, quando proposi questo numero tematico alla redazione, mi si presentava chiaro e sotto un'angolatura precisa: si trattava di narrare (la nostra è una rivista letteraria) ma anche di porre al vaglio critico lo stato attuale della relazione fra donne e uomini - in particolare negli scambi sociali e nei rapporti di comunicazione - in un mondo segnato dalla coscienza femminile.

A mano a mano che mi arrivavano i testi commissionati o che uscivano documenti e libri nuovi, le domande tuttavia si ampliavano e l'ordine del discorso si complicava. Il paradosso è questo: sembra che nel mondo ci sia un divario crescente fra uomini e donne mentre, viceversa, assistiamo a un mescolarsi profondo di maschile e femminile. Il divario può assumere le forme della negazione dei diritti o, al contrario, dell'assunzione da parte delle donne di una 'differenza' capace di rivoluzionare il reale.

Il divario si registra fra l'altro - e non in modo positivo - anche nelle condizioni materiali di vita: la femminilizzazione della povertà a livello mondiale (i documenti ONU presentati alla Conferenza di Pechino forniscono un ampio quadro di questa realtà) ne è l'esempio principe. Ma non si tratta solo di questo. La crisi irriveribile, se non la morte, del patriarcato è, insieme, crisi di un modello socio-economico e di un ordine simbolico (poiché il patriarcato era, come argomenta l'ultimo numero della rivista Sottosopra, "anche una civiltà, anzi una serie di civiltà").

In questa crisi, il soggetto capace di dare significato alla rottura del vecchio ordine patriarcale sia, di diritto, al centro della scena politica. Ciò che ci si contende è dunque, oggi, proprio questo: il centro della scena politica e il senso di un cambiamento in atto a livello mondiale.

È a questo punto che l'analisi si sposta dalla relazione concreta fra gli uomini e le donne in carne e ossa alla più sfuggente e ambigua relazione fra maschile e femminile. Tornano così figure antiche, ottocentesche, come l'androgino, che comprende in sé il principio maschile e quello femminile, o il 'neutro' che, assorbendo ogni differenza nella notturna conformità dell'universale, si veste poi dell'abito del più forte (l'uomo che comprende la donna, l'uomo bianco occidentale che comprende tutti gli uomini). Ma l'effetto di questo spostamento è di rimettere in gioco gli 'uomini nuovi', quelli che s'interrogano sul principio maschile e sul femminile

Handwritten signature or mark.

La grande deriva

Anna Maria Crispino: dialogo con Rosi Braidotti

rimosso dentro di loro. Un effetto positivo, perché la relazione fra soggetti differenti, e quindi in primo luogo fra uomini e donne, è una necessità del mondo. E tuttavia, leggendo i loro libri o i loro articoli, sembra che questi uomini prestino ascolto al femminile che è in loro, ma più raramente al femminile-altro da loro (come dice Braidotti), e cioè alle donne. Sembrano ansiosi, in definitiva, di riappropriarsi della corporeità (l'essenza del femminile, dice Galimberti), ma non della relazione.

Per le donne invece la contraddizione vitale, il cuore del problema resta sempre la relazione e la conseguente necessità di inventare nuove forme di negoziato e mediazione. E questo è vero anche quando scelgono di separarsi, nella vita privata come in politica (esemplare l'analisi e l'esperienza di Carla Lonzi).

Storicamente, agli uomini è stato assegnato il 'pensiero', alle donne la 'chiacchiera': ma il 'pensiero' rischia l'autoreferenzialità, la 'chiacchiera' implica necessariamente il rapporto, la relazione con l'altro.

E forse la spia di questa persistente autoreferenzialità maschile già si trova nella famosa domanda di Freud, molto citata negli ultimi tempi: "Was will das Weib?"; da tutti tradotta: "Cosa vuole la donna?". In realtà in tedesco ci sono due vocaboli per significare la donna: die Frau è la donna in carne e ossa, la donna del mondo, ed è - logicamente - un sostantivo femminile. Das Weib è, mero logicamente, un sostantivo neutro, e indica la donna biologica, la donna astratta, il femminile. Sarà per caso che Freud ha scelto quest'ultimo termine?

Anche per indicare l'uomo ci sono, in tedesco, due termini: Mensch, concetto generico e Mann che indica l'uomo specifico, reale. Entrambi sono sostantivi maschili. 'Essere uomo' è assunto, evidentemente, come una proprietà intransitiva.

MARIA ROSA CUTRUFELLI

Non è mai solo un caso se contemporaneamente in molte/i si parla dello stesso tema: se le antenne sensibili di Luisa Muraro avvertono che il patriarcato, almeno a livello simbolico, è morto; se Nadia Fusini, inseguendo il suo personale filo di riflessione sotto la pelle del Novecento conclude che agli uomini ci lega ormai una "fratellanza inquieta"; se l'antropologa Giuditta Lo Russo indaga sulla costruzione sociale della paternità e arriva a parlare di "oscura questione maschile".

Per un pensiero come quello femminista, che resta radicato nella materialità delle soggettività incarnate, questo non può che rimandare alla relazione. E la relazione tra uomini e donne, a livello di realtà come a livello simbolico, resta dissimetrica. Anche perché gli uomini sembrano in maggioranza non voler ascoltare quello che le donne hanno da dire. Nel dibattito del femminismo internazionale si fa sempre più spesso riferimento ad una vera e propria "questione maschile". La affrontano Rosi Braidotti nel saggio "Invidia" (in *Soggetto Nomade*, Donzelli editore, 1995) ma anche studiosi come, ad esempio, Alice Jardine, Kaja Silverman, Lynne Segal.

Rosi. Ci sono alcuni pensatori che hanno letto, assimilato, capito il femminismo, l'hanno preso sul serio assumendolo come interlocutore e imparando qualcosa sulla loro crisi. Ma sono una minoranza, espressione in gran parte di un pensiero critico anglosassone del tutto minoritario, mentre sulla scena del pensiero italiano o francese - che pure a suo modo porta avanti il discorso della crisi del soggetto (maschile-universale) come analisi della condizione postmoderna - la crisi è considerata come una sorta di "crisi di crescita", resta cioè tutta interna ad una genealogia maschile

immutata e, immutabilmente, patriarcale. La maggior parte dei pensatori francesi, o studiosi italiani come Massimo Cacciari, continuano a pensare che la crisi venga dalla "testa" del padre, non che rimandi ad attori sociali specifici. Il loro pensiero riproduce la versione canonica del regime simbolico padre-figlio, un regime simbolico edipico che mette in scena una sequenza storico-genealogica che esclude la soggettività femminile di pensiero, sia a livello storico che teorico. E qui siamo di fronte alla misoginia nel senso più classico del termine, con una vena di perversione nel loro rapporto con la crisi.

Cosa c'è di diverso invece negli studiosi anglosassoni di cui facevi cenno?

Rosi. Si tratti di pensatori nell'ambito della scuola foucaultiana ma anche, ad esempio, del gruppo di "giovani cervelli" che sta intorno al nuovo leader laburista Tony Blair, questi sono nostri potenziali alleati. Ad esempio, nella analisi di un filosofo socio-economico come Tony Giddens, docente ad Oxford e autore di un saggio sulla gestione dell'intimità (*Beyond Right and Left*, Polity Press) si esprime un pensiero critico maschile che indaga le analogie tra le strutture socio-economiche e quelle simboliche. Un approccio che consente di mettere in luce le relazioni che intercorrono tra queste strutture e le identità; relazioni che, secondo Giddens, oggi non sono più ovvie né scontate. Le strutture di interrelazione - tra uomini e donne, tra generazioni - sono dunque tutte negoziabili, specialmente in quella parte delle vite che un tempo costituiva l'area del privato. In questo discorso, il femminismo è considerato come un fattore positivo, non foss'altro che per il fatto che

ha avuto la funzione di "aggiornare" lo spazio dell'intimità, facendolo definitivamente uscire dal regime ottocentesco in cui era ingabbiato e portandolo nel post-moderno. Dunque, tutto è in discussione; che cosa significa essere maschio, padre di famiglia, procacciatore di reddito. Tuttavia anche studiosi come Giddens del pensiero delle donne colgono soltanto quello che gli serve: il femminismo viene utilizzato come serbatoio di riserva per affrontare la crisi della famiglia, del matrimonio, della coppia, del privato. D'altronde, in Gran Bretagna come negli Usa, la crisi è visibilissima: un matrimonio su due finisce in un fallimento ed è in corso una trasformazione della famiglia che è davvero radicale.

È una crisi che esiste anche in Italia, con la differenza che qui si finge di ritenere che sia un dato patologico in qualche modo rimediabile e non una realtà che cambia totalmente lo scenario socio-simbolico. Invece siamo di fronte a fattori strutturali, non ai sintomi di una crisi passeggera.

Rosi. Siamo di fronte ad una crisi globale innescata dal tramonto delle istituzioni che strutturavano il cosiddetto "privato". E questo provoca reazioni durissime, come l'integralismo, anche quello cattolico. Giddens questa crisi la vede e la riconosce, ma utilizza questi elementi per riformulare una idea del maschile che assomiglia ai suoi modelli macroeconomici: un capitalismo soft, fluido, flessibile, che corrisponde ad un maschio altrettanto morbido e apparentemente malleabile che resta tuttavia privilegiato come interlocutore. Viene infatti tirato in ballo il femminile mentre si attraversano i confini che questa crisi scompagina. Tuttavia il percorso di que-

sti studiosi va comunque in direzione di un gioco dei maschi con la "loro" componente femminile. Vi si avverte assai poco la rifrazione della forza dei femminili in sé, cioè delle donne. Resta dunque valido a mio avviso il discorso del femminile come "l'altro dello stesso" mentre "l'altro della stessa" viene messo fuori gioco, anzi in cortocircuito. E non solo attraverso un perverso percorso teorico, ma dalle strutture stesse della produzione. Perché noi non le controlliamo.

Siamo dunque in una diversa fase di scon-tro, un "de bello fallico" come titola la rivista *Noïdonna* un articolo di Roberta Tatafiore sulla violenza sessuale? Sembra che gli uomini reagiscano assai male, con violenza, a questa crisi.

Rosi. C'è l'assenza del padre in Occidente, siamo di fronte al "declino della metafora paterna", secondo la diagnosi di Margaret Mitscherlich. Una assenza che già preoccupava Lacan e che preoccupava moltissimo Julia Kristeva. Un processo di cui i figli in provetta e tutta la partita delle nuove tecnologie della riproduzione sono un sintomo evidente.

Gli uomini hanno bisogno di reinventare continuamente la tradizione e la "natura", tendono a riprodurre un patriarcato viriloido perché patiscono la nostalgia di una architettura del conservatorismo occidentale che non funziona più. È come un circolo vizioso: più è chiaro che non funziona, più sembra ineludibile la necessità di ricreare idee - più che realtà, come si vede nella destra repubblicana in Usa - ispirate ai "vecchi buoni valori di una volta". Per questa componente del mondo maschile - tuttora potentissima - il processo di reinvenzione della tradizione è un lavoro a tempo

pieno. Ma intanto il mondo va per conto suo, da un'altra parte. E dunque alla lunga quel lavoro full-time si trasforma in un investimento a fondo perduto.

Il mondo va da un'altra parte, dici. Ma i segnali sono molti, diversi e alcuni davvero inquietanti. Tra questi ultimi c'è l'emergere del fondamentalismo come una componente virulenta e misogina nell'ambito di tutte le grandi religioni; ci sono, come ricordavi prima, le nuove tecnologie di riproduzione su cui si gioca una partita decisiva sulla riproduzione; c'è un sistema economico mondializzato che in Occidente non riesce a garantire più lo stato sociale - innescando forti tensioni - e nelle economie di transizione o in via di sviluppo produce processi di polarizzazione insostenibili tra pochi ricchi e masse sempre più depauperate; c'è l'emergere del nazionalismo esasperato, dell'intolleranza tra etnie, della xenofobia e di nuove forme di razzismo suprematista come, ad esempio, quella che abbiamo visto esprimersi nella "Marcia di un milione" di (soli) uomini afroamericani organizzata negli Usa da Louis Farrakhan nell'ottobre scorso. Sono, a tuo avviso, tutti segnali in qualche modo riconducibili all'agonia del patriarcato inteso come sistema di potere, reale e simbolico, dell'umano maschio di razza bianca? Ci attende forse una lunga deriva alla fine di questo che Eric Hobsbawm ha chiamato "il secolo breve"?

Rosi. Sì, mi sembra una deriva. Il mondo va per conto suo perché siamo di fronte ad una modificazione epocale. In particolare la fluidità del mondo occidentale che tu descrivi è provocata dalla crisi della metafora paterna. È come se gli uomini - come individui e come potere - fossero "A la recherche du sperme perdu". Quello che è evidente è l'incapa-

rità degli uomini a gestire la propria patologia. L'Aids, da questo punto di vista, è una metatofa di grande potenza perché il meccanismo di trasmissione - che riguarda sempre più gli eterosessuali - crea una paranoia intorno al fattore spermatico, che diventa decisivo mentre le donne fanno, ovunque nel mondo, soprattutto in Occidente ma ormai anche nel cosiddetto Terzo Mondo, sempre meno figli. L'Aids è una patologia che associa lo sperma alla malattia e alla morte. Gli uomini a questo non riescono ad adeguarsi: è per loro intollerabile. Il senso di impotenza, la paura che questo provoca, genera il diffondersi di un nuovo tipo di violenza: la vediamo negli stadi, nelle morti del sabato sera, nelle risse apparentemente immotivate fino alla ferocia dei conflitti armati. Ha ragione Tony Giddens quando dice che la violenza patriarcale del passato era l'espressione del potere mentre quella cui assistiamo oggi è l'espressione della paura di perdere, o di avere già perso, quel potere. Questo non la rende meno aggressiva, meno pericolosa e mortale o più tollerabile. Tuttaltro. Però è il sintomo della paura. Prendiamo l'esempio della Marcia di Farrakhan: lì c'era, lo abbiamo visto, un elemento vitalistico, la presenza di corpi maschili in un magna vitale. Sono certa che per gli uomini esserci o vedere tanti corpi maschili in movimento deve essere stato un fattore di sollievo: quella manifestazione appariva come un messaggio forte di risposta alla crisi del maschio di colore, che vive una crisi diversa da quella del maschio bianco. La forza dell'idea di Farrakhan sta però nell'aver mobilitato i maschi neri a partire dalla loro crisi che è, come dicevo, asimmetrica rispetto a quella degli uomini bianchi: il messaggio sotteso - che peraltro

Il dio folle

Marisa Rusconi: intervista a Umberto Galimberti

ha diviso le donne della comunità afro-americana, tra le quali molte hanno appoggiato l'iniziativa pur nella sua evidente misoginia neopatriarcale - era: "I nostri uomini sono stati castrati dal sistema di schiavitù ed è dunque ora di alzare la testa".

Un richiamo al concetto di "castrazione" che è, ad esempio, molto sentito anche nei paesi dell'Est europeo, perché anche tra gli uomini il rapporto alla crisi è asimmetrico a secondo della loro collocazione.

C'è, però, mi pare, anche una parte di uomini che reagisce in modo diverso alla crisi. Quelli che tu definisci nostri potenziali alleati. O quelli che Nadia Fusini individua come soggetti della "fratellanza inquietata" con le donne che siamo diventate.

Rosi. Si tratta di uomini che stanno lavorando ad una profonda riorganizzazione delle loro strutture psichiche, delle loro fantasie e desideri e che mi sembra abbiano una percezione molto profonda di se stessi. Dal mio osservatorio - la

facoltà di lettere dell'Università di Utrecht - vedo ad esempio molti studenti maschi che frequentano i nostri corsi di *women's studies*. Ebbene, sono giovani uomini, sia eterosessuali che gay, che sperimentano una tremenda solitudine. Sono intimoriti da un patriarcato che mostra ancora un volto duro. Si rendono conto che il potere è in mano ad una gerontocrazia maschile e questo deve farci riflettere sull'importanza del fattore età: il maschio giovane percepisce che il patriarcato non è solo dominio su donne e bambini ma anche dominio di maschi vecchi sui giovani.

E questo per loro, i giovani, si traduce immediatamente, nel concreto, in problema di lavoro. La disoccupazione è un fattore disperante tanto che molti rinunciano in partenza alle carriere "tradizionali". Alcuni ce la fanno, perché riescono ad elaborare il lutto dei modelli classici e si organizzano carriere alternative. Noi ne teniamo conto e per questi studenti abbiamo aggiunto nei nostri corsi percorsi di lettura sulla dissimmetria delle relazioni tra i maschi.

La filosofia è maschio e la psicoanalisi è femmina. Non solo: l'Occidente è lo specchio del pensiero maschile, l'Oriente è quello dei caratteri femminili. Detto così può sembrare un gioco da intellettuali salottieri, una provocazione per accendere nuovi dibattiti sulle stanche pagine culturali dei nostri giornali.

Ma se l'affermazione/contrapposizione rappresenta il punto di arrivo di più complessi percorsi, lo snodo di strade di pensiero irte di trappole e false piste, la convergenza di itinerari lontani che mescolano strumenti di ricerca diversi e apparentemente incompatibili, allora sarà indispensabile andare oltre la sua spettacolarità. Tanto più se l'autore del "paradosso" è Umberto Galimberti, uno dei pochi studiosi italiani dotati della lucida passione necessaria ad affrontare le grandi contraddizioni della modernità, intrecciandole alle loro radici antropologiche, etiche, linguistiche e così via.

Ma Galimberti - se vogliamo continuare a servirci della sua stessa paradossale equazione - è anche un "ermafrodita del pensiero": dopo la formazione filosofica (è stato allievo di Emanuele Severino), ha sentito infatti il bisogno di accostarsi all'analisi didattica; oggi svolge il doppio ruolo di docente di filosofia della storia e di psicoanalista junghiano. Quanto ai suoi numerosi saggi, hanno la peculiarità di muoversi su "quella zona di confine tra filosofia e psicologia che mi indicò Karl Jaspers" (come ha scritto nella epigrafe al suo recente "Dizionario di psicologia"). Dunque ancora su un territorio ambivalente (o androgino?).

Lei crede molto nelle genealogie: allora, possiamo incominciare da lontano...

«La cultura occidentale si fonda sulla rimozione delle caratteristiche tipiche del Femminile. Infatti, per costruire un sapere

- lo diceva Platone ma prima di lui Eracito - bisogna lavorare con le figure dell'astrazione, dove astrarre significa prescindere dalle immagini, emozioni, sensazioni; dalla volubilità del corpo; ossia da ogni status che non consenta di mantenere un discorso privo di oscillazioni».

Dunque, non sono solo la corporeità - come essenza del Femminile - e la generazione che ne deriva, a venire rimosse fin dall'inizio, come nemiche dell'astrazione maschile?

«Certo che no. Anche tutto quello che è psichico, altrettanto "essenza" del Femminile. L'atto di nascita della cultura occidentale avviene con l'eliminazione rigorosa del sensibile, perché nel sensibile non c'è certezza, invece i costrutti mentali configurano un sistema immutabile. Ma l'esclusione del Femminile è legata anche al fatto che la filosofia nasce come evento omosessuale. Non dimentichiamo il senso originario delle parole: i "philosophoi" sono gli amici che si ritrovano a pensare tra loro, lontano dall'altro sesso».

Una cultura fortemente maschile e patriarcale non sarebbe stata ugualmente incapace di percepire il Femminile?

«No, perché il maschio - anche il macho più macho - ha una relazione fortissima con l'altro sesso; magari in termini di violenza, ma l'ha. Invece la filosofia, nata all'interno di una cultura omoerotica, ha sviluppato un sistema di pensiero che si rifiuta di concepire e percepire il Femminile; ossia il corpo, le emozioni, le immagini, perché tutte queste cose corrompono la purezza dei costrutti mentali».

Seguendo questa strada non si corre il rischio di una eccessiva semplificazione?

«È vero, Platone espellerebbe dalla sua "Città" l'intero universo che noi oggi siamo abituati a identificare con il Femminile (il corporeo/emozionale/pulsionale/intuitivo...). Ma il pensiero di Platone non è riducibile solo a questo. Nella "Repubblica" egli sviluppa il concetto della "divina follia" che oltrepassa quanto a verità "le cose matematiche". Cosa significa questo?

Significa che Platone ha avuto il sospetto che le componenti rimosse del sapere percepissero la realtà meglio del sapere stesso. Infatti egli indica quali sono le quattro "divine follie": divinazione, iniziazione, poesia e amore. Quest'ultimo lo concepisce come un intermediario a cui è affidato il compito di tradurre il linguaggio degli degli uomini, perché tra loro non esiste lingua comune. La divinità degli antichi greci era il luogo eminente della follia; mentre l'uomo era colui che si è emancipato dalla follia. Infatti il dio è buono se sta lontano, e a questo scopo gli si offrono sacrifici e viene benedetto; invece, quando entra nella comunità degli uomini, provoca disastri (come Dioniso quando passa per Tebe) e allora viene maledetto.

Io sono convinto che il concetto di trascendenza derivi proprio da questa figura: bisogna, attraverso il pensiero razionale, tener lontani gli dei in quanto dimensione di follia, di incodificabilità, di indeterminazione. Tutti gli dei sono confusivi, si concedono infiniti capricci, hanno tante identità e nessuna, subiscono metamorfosi».

Il Femminile allora rassomiglia al dio folle?

«Che la divinità sia il luogo del Femminile non c'è dubbio alcuno. Il dio è folle perché non riesce a tenere il principio di identità; ma se non tieni il principio di identità, sei già nel regime della violenza. Basta far oscillare la definizione - per esempio di un

oggetto qualsiasi, come il registratore che stiamo usando in questo momento - e subito l'oggetto diventa pauroso. Così fanno i pazzi e i bambini. Il bambino infatti è l'emblema del folle e del dio».

Secondo questa visione ci troviamo di fronte a due mondi incompatibili...

«È vero. Per costruire il sapere bisogna definire le cose, ossia porre un confine preciso ai significati. Il Maschile dice "questo è un registratore". Ma così non dice la verità dell'oggetto, bensì solo ciò che ha deciso che l'oggetto sia. Il Femminile, invece, percepisce anche le adiacenze, i margini, gli impianti associativi, e quindi è più vicino alla verità. Insomma è del Maschile ridurre al minimo la potenza delle cose per garantirsi un impiego unico; è del Femminile cogliere la potenza delle cose».

Alla luce di queste premesse, la comunicazione tra i due generi sembra assai difficile...

«Infatti. Noi uomini, nelle donne possiamo vedere solo lo specchio del nostro rimorso, avendo scaraventato via da secoli tutte le figure del Femminile. La mia ferma convinzione è che qualsiasi discorso tra Maschile e Femminile, immerso nella cultura occidentale, non determinerà mai alcun incontro, perché avviene all'interno di un'area - quella dei costrutti mentali - che ha deciso fin dall'inizio di escludere corporeità, pulsioni, emozioni... In questo campo da gioco già predeterminato, la donna verrà percepita come luogo del dissenso, come figura di destrutturazione e di crisi; oppure, soltanto di riposo e di svago».

Lei non parla mai di dominio del Maschile sul Femminile, ma sempre di esclusione...

«Il dominio c'è stato, ma solo in quanto la donna aveva un corpo impegnato nella riproduzione e l'uomo un corpo libero. Così lui ha sempre potuto giocare: prima con gli animali da caccia, poi inventando gli dei, poi le idee, le istituzioni eccetera...».

Gli anticoncezionali e i movimenti di liberazione della donna hanno, almeno in gran parte, sottratto il corpo femminile a quell'antica schiavitù: questo non cambia il "campo da gioco"?

«Premesso che a mio parere sono stati soprattutto gli anticoncezionali, più che il femminismo, a liberare la donna - perché solo spezzando il vincolo che ineluttabilmente legava sesso a generazione, si poteva disimpegnare il suo corpo - la mia idea è che la partita sia comunque sconfitta in partenza. Per entrambi, intendendo».

Neppure l'innamoramento e l'amore possono diventare una forza salvifica?

«Non credo. Ma il discorso è differente a seconda del soggetto, uomo o donna. Quando un uomo si innamora, a mettersi in moto è il rimosso del suo femminile. Come dice Jung, ci si innamora della propria anima. Io sono convinto che per noi maschi l'amore è sempre autoamore; si proietta su quella persona che riflette la propria anima.

Per la donna il percorso è diverso, perché la donna è poliandrica. E lo è perché, a differenza dell'uomo, non ha un'anima sola bensì molte anime».

Si ritorna dunque al discorso delle molte identità?

«Proprio così. Nel senso che la donna rifiuta l'identità, rifiuta la definizione, rifiuta il recinto. E allora rifiuta anche un

uomo solo. Io lo vedo anche con i miei pazienti. Spesso mi faccio portare le fotografie delle persone amate, perché ho bisogno di vedere i corpi, le immagini, altrimenti non capisco. E da queste foto mi rendo conto che gli uomini cercano sempre la stessa donna, fanno solo variazioni sul tema. Le donne no: loro cambiano alla grande. La disponibilità che sento per un uomo, la manifestano anche per uomini radicalmente diversi».

È un modo di essere che si può mettere in rapporto con il potere generativo?

«Certo: è questo il punto a cui volevo arrivare. Il fatto di poter generare, dà la sensazione di disporre della vita, che la vita sia qualcosa di maneggiabile, si possa fare e distare. Invece l'uomo, escluso da questo potere, ha un atteggiamento più sacrale e timoroso verso la vita. Allora cerca la madre, poi l'altra madre, e poi una serie più o meno vasta di loro replicanti. Insomma, non esce mai dal recinto materno. Più precisamente, esce di continuo nelle forme della trasgressione; ma bisognerebbe che le donne sapessero che tutte queste forme sono tentativi disperati e già sconfitti in partenza, da parte degli uomini, perché non hanno la gestione della vita».

La storia però non è statica... Rivoluzione sessuale, nuove parità, nuovi diritti per le minoranze sessuali, ricerca di ruoli meno rigidi: tutto questo, se pure con obiettivi solo parzialmente raggiunti, non può indicare un futuro di mutazioni?

«Sono conquiste giuste, è ovvio. Ma io vorrei che la gente riflettesse sul fatto che si tratta di aggiustamenti all'interno di un campo già pregiudicato. E che non potrà verificarsi un vero cambiamento se



l'Occidente, come credo, diventerà la forma del mondo. Infatti, la donna emancipata già si è messa a fare la scimmia dell'uomo, perché non aveva altra scelta, essendo il gioco della cultura occidentale quello dell'astratto, del mentale. Non è un caso che il trionfo della tecnica sia della nostra società.

Una società di ingegneri. Una speranza per il Femminile ci sarebbe solo se risorgessero i poeti; se queste figure che hanno a che fare con l'universo del Sensibile, del Mutevole, del Non-definito, tornassero ad avere un significato e un'egemonia nella nostra civiltà.

Le donne però sono anche le protagoniste, almeno da trent'anni, di una ricerca di "rivoluzione interiore" - chiamiamola spirituale o umanistica, non ha importanza - che nulla ha a che fare con la "società degli ingegneri"...

«La maggiore parte di loro è soffocata da una situazione compromessa in partenza. Si affermano autonegandosi. Davvero mi sembra che la donna oggi si emancipi alla sola condizione di investire totalmente su di sé e di chiudersi alla relazione. Emanciparsi significa entrare nel tunnel del narcisismo da cui non si può uscire, perché "fuori" la relazione con l'altro è vista unicamente come figura di perdita di sé. E questo è un segnale importante che, in quanto filosofo, non può non coinvolgermi: la filosofia nasce per cercare l'unità; Talete chiede a Platone: "Qual è il principio di unità?".

Il Maschile - come la filosofia - tende all'uno, e se non lo afferra entra in angoscia. Il Femminile - come abbiamo già visto - può permettersi la molteplicità; ma il Femminile emancipato di oggi, avendo fatto proprio il pensiero astratto maschile, non può perdersi nei molteplici».

Supponiamo che, in qualche modo, la donna che lei vede chiusa nel tunnel del narcisismo, riesca ad uscire: quale "altro da sé" potrebbe incontrare?

«Un uomo patetico. Un uomo che finora non si è impegnato a spiegare la propria individualità - anche la propria individualità maschile - essendo protetto dal suo genere. Ma qui, in questo punto di irrisolvibile crisi, lo vedo due elementi, fra loro assai diversi, che possono giocare a favore sia del maschile patetico sia del femminile falsamente forte di oggi: la diffusione dell'impotenza maschile e la crescita vertiginosa dell'immigrazione dai Paesi che possiamo definire in modo generico "Sud del mondo" (oppure Oriente)».

È proprio vero che il paradosso è il suo gioco preferito...

«Non è un paradosso. Io vedo con vera gioia l'aumento dell'impotenza - psichica ma anche sessuale - perché è un modo radicale per scardinare il rapporto uomo/donna, per destrutturare i ruoli. In ogni relazione non funziona solo l'individuo, funziona l'individuo con tutto il suo corredo culturale; il solo fatto di essere maschio è già un corredo di forza; e l'impotenza non è soltanto una sconfitta individuale ma una débacle ancora più grave rispetto al genere maschile. Se gli uomini smettessero di rivendicare l'identità virile come specchio e modello di ogni altra identità e le donne, da parte loro, rifiutassero di imitarla, entrambi potrebbero scoprire che nel "gioco" dell'impotenza - soprattutto se la "potenza" è più storico-ideologica che reale - ci sono maggiori "chances" di incontro, più ricerca di verità. Quanto all'immigrato, viene qui a scompare i costrutti mentali del vecchio Occidente, portando un vento

di insensatezza, il rifiuto dell'astrazione, la propensione all'immediatezza delle immagini e all'immaginario, una corporeità e fisicità prepotenti. Non sono tutti fattori destrutturanti?».

Lei parla spesso di "giochi". Mi piacerebbe capire, per concludere il nostro discorso, qual è il suo "gioco personale". Intendo dire, dove la porta questo intreccio così forte, nella sua cultura, tra filosofia e psicoanalisi?

«La psicoanalisi mi ha dato la sola forma in cui esprimere il mio femminile. Sono d'accordo sul fatto che Freud fosse maschilista, ma non me ne importa, perché se si guarda il mondo a partire dalle proprie pulsioni, allora si è già nei territori del Femminile. La psicoanalisi dunque mi ha legittimato a parlare dal punto di vista femminile e questa dimensione passa nel mondo in cui io espongo le idee: anche se il concetto è duro, filosofico, il mio modo di fare il filosofo è radicalmente diverso dal modo in cui i filosofi fanno i filosofi.

Con più precisione posso dire che il femminile è la sorgente primigenia del mio pensiero: perché io non riesco a pensare in modo astratto; posso arrivare all'astratto solo partendo dalle immagini. Perfino quando insegno, prima che alle parole mi affido a disegni sulla lavagna: servono a chiarire le idee a me stesso più che agli allievi. Se mi chiedo "perché ho raggiunto un certo successo nella mia professione?", devo rispondermi: "Perché ho una componente maschile in termini di pensiero, ma ho un modo femminile di raccontarlo".

Il femminile nella scrittura è sicuramente nelle immagini, ma anche in un ritmo della seduzione, una particolare cadenza stilistica, un'articolazione incalzante; e in certe figure retoriche.

Tuttavia, nonostante il grande fascino che la scrittura esercita su di me, non farei un romanzo. È troppo difficile: per scrivere un romanzo devi avere il coraggio dell'autobiografia. Ossia, non basta tirar fuori la tua parte femminile: devi diventare davvero una donna».

Claudio Risé, psicoanalista, da anni riflette sulla condizione maschile, e precisando una sua ipotesi sul possibile recupero di una virilità in crisi, sui percorsi necessari per ridefinire una identità maschile compromessa da troppi mutamenti sociali e psicologici. Da *Parsifal* (L'iniziazione maschile alla donna e all'amore), a *Il maschio selvatico* (Ritrovare la forza dell'istinto rimosso dalle buone maniere), fino al recente *Maschio amante felice* (Ovvero della bellezza di essere uomini) va delineando e affermando una tesi tutta da discutere, ma certamente interessante. Che dimostra, comunque, quanto il pensiero della "diferenza" proposto dalle donne abbia inciso anche sugli uomini.

Le donne sono cambiate. Hanno attraversato l'emancipazione, oggi riaffermano la propria differenza. Da anni sono impegnate in una difficile ridefinizione della propria identità. Come hanno risposto, e reagito, gli uomini al cambiamento?

La vicenda del mutamento maschile ha radici più lontane. Risale alla prima, e poi massicciamente alla seconda guerra mondiale. Fu allora che gli uomini/padri rimasero assenti da casa per anni, molti morirono al fronte. Le donne divennero le sole educatrici dei figli, maschi e femmine. È l'avvio di una fase antropologica del tutto nuova: i giovani maschi venivano iniziati alla vita dalla madre, anziché dal padre. Inoltre, si è spezzato il rapporto del sapere trasmesso di padre in figlio. Con l'era industriale gli uomini sono andati a lavorare nelle fabbriche, negli uffici, stavano lontani da casa tutto il giorno, il lavoro si imparava e si impara tuttora in un "altrove", dove il bambino e poi il ragazzo non ha accesso. In passato i contadini, gli artigiani, i bottegai insegnavano ai figli, anche e

solo facendoli partecipare alla propria quotidianità, i loro mestieri, e trasmettevano concretamente il modello maschile di comportamento. Dall'inizio del Novecento, i maschi sono cresciuti accanto alle madri, e l'identità virile ne ha sofferto. Gli uomini iniziati alla vita dalle madri, gli uomini "matrizzati", hanno perso il rapporto diretto con il più profondo istinto maschile, con un sentire maschile.

Nel tuo libro dici che, per superare la propria crisi di identità di genere, gli uomini dovrebbero recuperare la "falicità". È un'indicazione che sembra negare le recenti acquisizioni femminili: l'emancipazione, che ci ha introdotte nei saperi, nei poteri, o semplicemente nei diritti prima riservati all'uomo, e la riappropriazione (almeno tendenziale) della sessualità nella prospettiva di una liberazione dei corpi e dei desideri. Come può la falicità, che abbiamo conosciuto come dominante e spesso violenta, conciliarsi con le nuove esigenze delle donne?

Il dominio sulla donna, la repressione della sua sessualità, si afferma e consolidano nella famiglia borghese dell'Ottocento. La fissità del ruolo di marito/padre costringe la donna alla subordinazione. Ma questa è una negazione della forza fallica. Tutta l'energia maschile si è spesa nell'acquisizione del potere, politico e di mercato, a danno dell'integrità virile. L'uomo ha perso il senso dell'avventura, del nomadismo.

Ci sono nomadismi sociali: prendi i neri delle grandi città americane. Vanno e vengono, lasciano le donne sole con i figli, e queste donne sono costrette al ruolo di madre e di padre, a seguire la necessità del produrre, oltre che la logica del riprodurre.

Eppure proprio negli Usa gli uomini stanno rivendicando il diritto alla paternità: nei divorzi è sempre più frequente l'affidamento dei bambini ai padri. Di qui nasce poi la convivenza, e un rapporto personale tra padre e figlio, in sostanza nasce la trasmissione della falicità.

Ma i padri, da soli con i figli, dovranno pur assumere i tratti anche della maternità. Come si introduce questo nella prospettiva della virilità fallica?

Con la generosità delle forze. C'è un modo di essere padre fallico che va tutto delineato e vissuto nel rapporto quotidiano con il figlio maschio, e che si discosta dal maternage.

Nei tuoi pazienti come registri il mutamento della femminilità tradizionale? Che cosa manca di più, all'uomo, della donna di sempre? Come reagisce, per esempio, alle proposte di amicizia femminile (invece della dedizione al maschio), e all'espressione di una più libera sessualità della donna?

È un momento di passaggio, e molti uomini sono in travaglio con se stessi per superarne le difficoltà. Io propongo la falicità, che riconosce il valore della donna, e quindi la sua amicizia, e si esalta nella libera espressione femminile della sessualità. Questo sta segnando la caduta del patriarcato: uomini e donne si riprendono i propri poteri di genere. E la donna vi si colloca come soggetto.

In una recente ricerca che ho fatto sugli uomini, trentenni o giù di lì, che rifiutano di diventare padri, è emerso che molti temono i figli come rivali. Alla richiesta della moglie di avere un bambino, rispondono pressappoco: "Ma non ti basto io?".

Uno ha perfino sognato di avere dei fratellini, invece che dei figli, con i quali doveva condividere l'amore della moglie/mamma. Mi sembra una tendenza contraria al progetto fallico.

Questi sono gli uomini "matrizzati", che dipendono dalla madre e trasferiscono la dipendenza da lei alla donna/moglie. Non sono stati iniziati alla vita adulta dal padre, e mantengono un carattere filiale. Perciò vivono un possibile figlio come un fratello. Eppure la donna dovrebbe superare l'innamoramento per il figlio dipendente e farsi amante dell'uomo: solo così lui recupererebbe la sua indipendenza fallica.

Ho avuto molte testimonianze di ragazze, giovani donne, che si sono mostrate sessuali, con tutto il proprio desiderio e la presenza corporea, e gli uomini se ne sono spaventati. Chissà. Forse l'uomo vorrebbe una donna sessuale, nella sua immaginazione erotica, ma che risponda alle sue aspettative: ne abbiamo visto i modelli nella pornografia. Ma se la donna scopre se stessa, e sviluppa un proprio comportamento in base al suo immaginario, appare (ed è) sicuramente diversa, e ciò sorprende l'uomo.

Le donne si stanno inventando comportamenti spregiudicati, nell'assenza di un uomo fallico. Ho visto donne allevare i propri figli insieme ad altre donne, proprio perché non trovano uomini che si dimostrino capaci di diventare padri. Stiamo vivendo una fase sperimentale. Si possono cercare indicazioni, tendenze, è difficile trovare soluzioni, ora come ora.

D'altra parte, accanto alle donne che si propongono come innovative, e sentono il bisogno di cambiare il rapporto maschile/femminile, ce ne sono altre che



Toro e torero

Nadia Tarantini: intervista a Almudena Grandes

non sono disponibili al cambiamento. E offrono all'uomo i servizi di sempre: la sottomissione, l'accudimento materno, la dipendenza sessuale. L'uomo opta per questa scelta, magari dopo aver provato una relazione, che è diventata troppo conflittuale, con una donna spregiudicata. Non cedere alle aspettative tradizionali maschili comporta per la donna un alto prezzo da pagare: la solitudine, innanzitutto, e il distacco dall'uomo, e il vuoto degli affetti. Ho visto donne tra i quaranta e i cinquant'anni di fronte a scelte drammatiche: continuare una relazione dovendo mascherarsi, per recitare un ruolo più o meno tradizionale, oppure dare sbocco al proprio mutamento di identità rinunciando alla vita di coppia.

L'uomo in fieri si rende conto della propria dipendenza dalla donna, ma non riesce a cambiare se stesso. Molti uomini si ritrovano in una sorta di disfacimento psichico, tra una virilità perduta e una da trovare. Recenti statistiche dimostrano che, per fare un solo esempio, sono molti i giovani che rinunciano a prendere la patente. Dissimulano il proprio disagio inalberando i segni di un potere di cui non sanno più appropriarsi.

C'è l'uomo orale, avido di nutrimento

materno. Ma c'è anche il narcisista, che si nutre delle lusinghe di lei al proprio io.

Il narcisismo è una variante dell'oralità. Il narcisista chiede un'attenzione esclusiva.

Ma sempre la donna è stata di sostegno all'uomo: il potere maschile era anche fatto dall'attenzione femminile.

Ora si dovrebbe trovare un passaggio al sostegno partitario: "Sto con te perché so che vali, e ce la farai". Una cosa è la solidarietà di coppia, un'altra la pretesa di servitù da parte della donna.

Eppure se la donna si dimostra capace e soggettiva, l'uomo la risente come competitiva, e ciò gli fa rabbia e gli causa disistima di sé.

Certo, lui le chiedeva di staccarsi dalla sua creatività perché diventasse una sua appendice. Il cambiamento richiede, invece, che due soggetti, femminili e maschili, si fronteggino e accompagnino, lasciando ciascuno libero di sviluppare le proprie potenzialità, senza castrarsi a vicenda, in nome del predominio dell'uno sull'altro. Una meta assai appagante da raggiungere: anche se per ora sembra lontana, e non certo facile da interiorizzare.

Voce arrochita da cantante di flamenco, abito che aderisce per nascondere, più che esaltare, la esuberanza del corpo: gesti da adolescente ritrosa ad adoperare un potere che ancora non conosce: il viso si piega di lato in un sorriso stentato, le mani proteggono e stringono a sé le gambe, già serrate. Sul divanetto di un albergo della capitale, Almudena Grandes sta sui carboni ardenti delle pose fotografiche - un incubo, confessa, per lei. Si manifesta indifesa, vulnerabile e innervosita dai comandi del fotografo, la messa a fuoco le gela in gola quella fluente e appassionata parola che solitamente la difende dall'invasione del mondo, e insieme ne costruisce davanti all'ascoltatore o all'ascoltatrice un'immagine ridondante di cascata che appartengono ad un unico fiume, diretto e senza deviazioni. Il corpo comanda la parola, la vita, il destino. Ma l'eros nasce nella mente. L'amore non è soltanto piacere - piuttosto il potere di uno sull'altra. E se l'altra è capace di giocare con il corpo, con il piacere e con il potere, il macho - come toro e torero nella corrida, viene da dire - s'illude di possedere, tra scarti e scaramucce, la sua preda. In realtà la preda ben conosce il suo inseguitore, ne ama da morire la potenza e la capacità fascinosa: e infine vince, perché lo usa per sentirsi veramente se stessa. Per esistere.

«La Spagna è molto più del flamenco, molto più del torero, macho è una parola spagnola che ha moltissime connotazioni positive e moltissime connotazioni negative, culturali e anche erotiche. L'eroticismo è un processo culturale, dove la cultura ha tanto a che vedere come il corpo, anche di più, perché l'eccitazione è un fatto cerebrale, il macho è il piacere, ha delle connotazioni tremende, è molto divertente per noi, per esempio gli omosessuali maschi, in Spagna, coltivano

moltissimo la liturgia del macho, per loro non coinvolge problemi di sottomissione. Per una donna, può essere diverso. Se prendi un uomo macho, ti può dire: non esci di casa senza il mio permesso! Però se una donna riesce a essere indipendente, il macho è il massimo, sei tu che lo usi. Lui crede che ti sta usando, invece sei tu che lo usi».

Parla un fervido italiano contaminato dalla sua lingua originaria, Almudena. Accompagna le parole con scosse energiche alla chioma di capelli gitani, la parte del suo corpo, la sola, incarinata di trasmettere la vitalità e la sensualità. (Tutto il resto è sorvegliato dai pantaloni elasticizzati, dal body che emerge sotto la camicetta e il piccolo gilet. Bianco e nero, gli stessi colori della sua pelle e dei suoi capelli.) Il fuoco, anche visivamente si potrebbe dire, esce dalla cima del corpo, la testa anche da vicino è protagonista del fervore di vivere.

«Credo che il sesso, basicamente, è un impulso cerebrale, ha a che fare col sentimento, e con l'estetica della passione».

Un precetto che la scrittrice ha travasato nel colloquio che intrattiene con i suoi personaggi, specchi, a volte quasi imbarazzanti per chi legge, di se stessa. Come Lulù. Come Malena, «un nome da tango», l'ultima alter ego di Almudena, romanzo da 571 pagine, alti e bassi di creatività, commistione blasfema di pagine poetiche e metafore banali, affresco di sentimenti profondi con momenti di abbandono totale alla descrizione realistica, al quotidiano. E tuttavia trascinate, intriga per la spudoratezza con cui Grandes si permette di dare veste letteraria ai cattivi pensieri, alle ipocrisie del vivere, ai conflitti tra donne. Per la presenza ossessiva del corpo.

tità, per trovare forza e centro in se stesse? «Mia madre era una donna molto perfetta, per me era una perfezione rigida e artificiosa, le ho voluto bene ma non ho potuto mai arrivare a lei. Invece ho sentito sempre che il mio corpo era la via di espressione più facile nei rapporti col mondo. Quando sono in una relazione amorosa esco molto da me stessa, credo che il sesso è una fonte di conflitti, ma

che altro provocati da chi non riesce a vivere nello stesso modo, la madre, la sorella Reina. Reina, un corpo mortificato e sofferente, sottomesso alle convenzioni, una donna che gioca il femminile come potere di conquistare un posto nel mondo e la rispettabilità. Malena e Reina, metafore del femminile assoluto è del maschile assoluto, oppure le due parti in conflitto di un'unica donna?

nell'immediatezza l'ho sempre vissuto come qualcosa di molto buono per me». Almudena maschio, Almudena femmina. Forte cervello, corpo sottomesso.

«L'immagine dell'uomo forte e della donna sottomessa ha molto a che vedere con me, con la mia sessualità. Ma non voglio essere un modello per nessuna».

«Non credo, Malena è una donna, Reina è un'altra donna. Ho fatto cose che fa Reina nel libro, ma oggi è Malena che ha abbastanza cose in comune con me. Reina ha tutte le cose negative che io vedo in una donna».

«Nel paese in cui sono cresciuta, il sesso era anche un modo per ribellarsi, era un'arma poderosa, la donna attraverso il sesso afferma se stessa, diventa più ricca come persona, il prezzo che deve pagare è alto, ma per lei è compensato, gli esseri umani vengono al mondo per lottare per il potere, tutti noi siamo fragili, il senso della nostra dignità ci fa forti. Anche l'amore è un rapporto di potere, Lulù ha un potere perché l'amore dà sempre potere, se sei innamorata quell'uomo ha un potere su di te, e se fai innamorare...».

Il corpo non può dunque mai essere alienazione di sé, sofferenza, castrazione?

«Il corpo è innocente, sempre che... qualcuno non ti violenti».

La voce, aspra a tratti, si addolcisce alla singola parola: come amore, come vita, come padre. Poi esplose in spavalde risate:

«Sono un esemplare freudiano tipico, ho cercato tutta la vita uomini come mio padre». Non c'è bisogno di un modello femminile - per costruire la propria iden-

«Il corpo è privilegiato per la sua sincerità, il corpo è sempre innocente, l'amore è anche sempre innocente, tutto quello che puoi fare con il corpo è innocente, credo che si può scegliere di essere in un modo nel letto e in un modo diverso fuori del letto, questa è libertà, tutta la vita ho cercato di trovare un ponte tra quello che penso e quello che sento, e sono abbastanza soddisfatta della mia vita».

Il modo come sente Almudena il corpo, è molto meglio di come lo vede negli occhi degli altri, o attraverso un obiettivo fotografico, una telecamera?

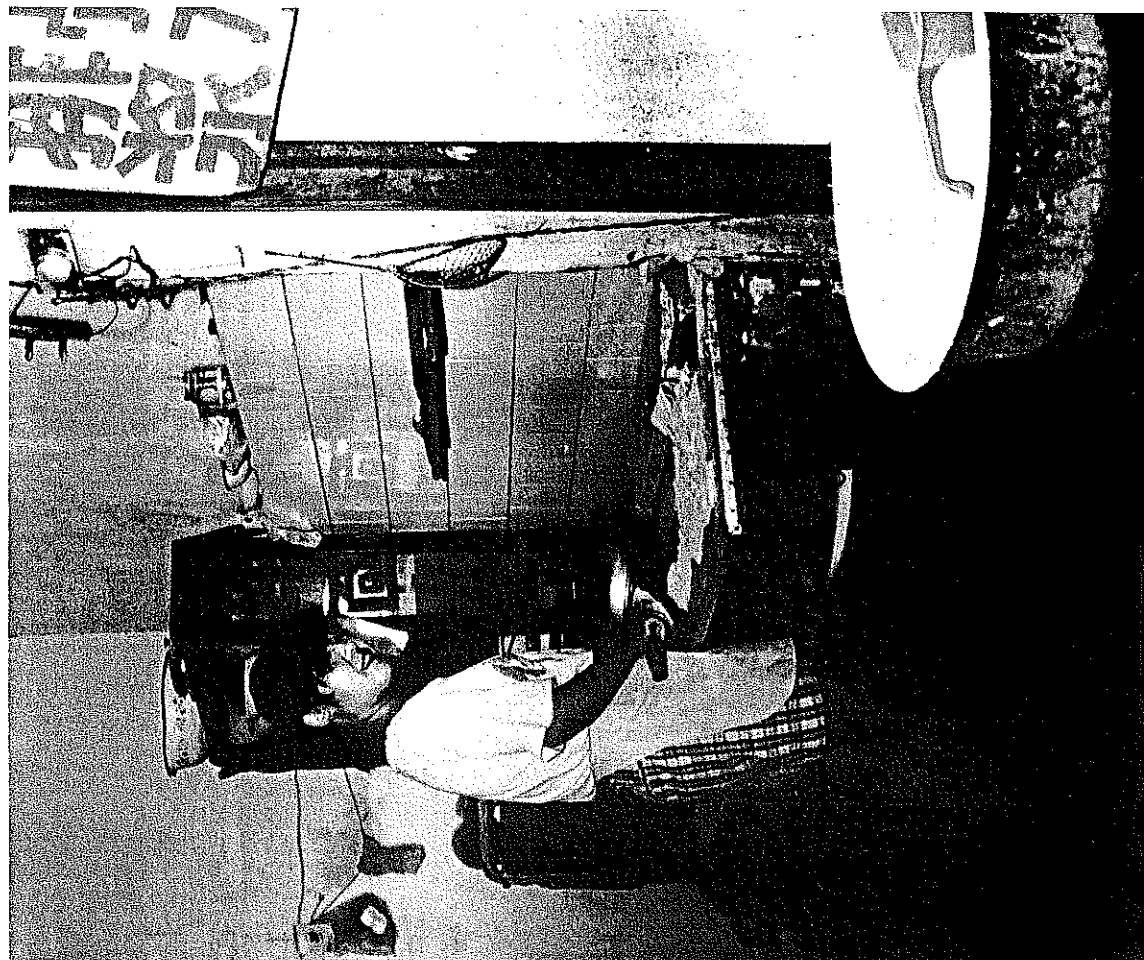
«Assolutamente. Mi trovavo così imperfetta come bambina, solo le madrasse, solo le matrigne erano nere nelle favole e nella realtà, quando ti fanno le fotografie... credo che le modelle siano belle perché gli piace essere fotografate, a me non piace per niente. In genere io non sono molto sicura di me fisicamente, mi trovo troppo grande e patosa, ma non posso nascondermi, perché sono troppo grande. E poi non mi piace essere una faccia, essere un corpo, mi piace molto quando devo sedurre qualcuno, ma non mi piace dover essere un corpo, come scrittrice.»

Nello specchio di Lulù, il sesso era la chiave per crescere, per capire il mondo, per incorporarlo dentro di sé. Il romanzo s'inizia con il potere dello sguardo, che assorbe i fotogrammi di una scena erotica tra due uomini, e si conclude con Lulù trionfante del suo corpo esplorato e conosciuto attraverso l'Altro. Lo specchio di Malena rimanda invece un doppio, due donne che si spartiscono un potere femminile diversamente vissuto: Malena, il corpo della trasgressione, della spudoratezza, un'anima che ne soffre i patimenti, più

Corpi in transito

Maria Antonietta Saracino

Pechino settembre 1995



Uomo e donna. Maschile e femminile. Universi lontani e fra loro distinti, segnati da una diversità che è confine, a volte ostacolo, nei casi più felici espressione di una conquistata identità. Mondipur fra distanze e fraintendimenti - alla perenne quanto faticosa ricerca di un incontro, di un dialogo, che nel rispetto delle reciproche differenze, di quei confini non faccia barriera né fonte di prevaricazione. Linguaggi separati e fra loro lontani quanto diversi e lontani sono i corpi che li muovono, gli alfabeti che li sottendono. Perché se "l'anatomia è un destino", come voleva Freud, altrettanto segnate dal destino saranno le lingue che quei corpi parleranno, anch'esse distinte e separate a seconda del genere di appartenenza.

Con qualche bizzarra, affascinante eccezione. Infatti se è difficile, ai limiti dell'impossibile, trovare una lingua comune fra corpi che si riconoscono diversi, che cercano un dialogo a partire da una presa d'atto delle rispettive lontananze, che lingua mai parlerà quel corpo che per un capriccio della sorte sia venuto al mondo contenendo in sé il maschile e il femminile, in lotta fra loro per elidersi a vicenda? Un corpo che nasce maschio ma si vuole femmina, in cui il cervello combatte per sconfinare un destino che lo ha intrappolato in una forma alla quale sente di non appartenere. Una lingua che la genetica condanna a coniugare al maschile, là dove il cuore e le emozioni d'istinto la tradurranno al femminile. Che lingua, dunque, parlerà quel corpo, che nasce nemico di se stesso - anzi, che racchiude in sé il proprio nemico - una volta raggiunta la sua destinazione finale, una volta trovata la sua voce, e le parole, per dire di sé?

Fernando Farias de Albuquerque nasce ad Alogoa Grande, Paraíba, nel 1963, maschio nel corpo e femmina nel cuore. Poverissimo, in quel Nordeste del Brasile

al confine con la Caatinga, che un tempo si riteneva deserto di pazzi, santi e banditi. È lì che comincia la prima e più duratura delle sue battaglie, quella per la ricerca dell'identità - sessuale e di genere - obiettivo che Fernando/a fin da bambina si è data e che caparbiamente persegue. Un cammino lungo, fatto di solitudine, di doppie fisionomie, una diurna e l'altra notturna, quest'ultima la più vera, ma anche quella vissuta in maniera più colpevole e segreta. Di giorno è Fernando, sguaftero, cameriere, in abiti maschili. Per Fernando c'è la notte, e vestiti sgargianti. In mezzo, a dividerli, la luce del giorno e una sola, costante ossessione: essere donna giorno e notte. Poi sarà questione di maquillage, di rimmel e rossetto, di minigonna e tacchi a spillo. Quindi i farmaci, gli ormoni, i primi cambiamenti: "Fernando mi resisteva, si rivoltava". Più avanti "Quattro pasticche al giorno. Fernando si consuma lentamente. I peli si diradano, i fianchi si allargano. Fernanda cresce, pezzo dopo pezzo... è il mio viaggio". Poi il silicone, applicazioni ripetute e dolorose: inevitabile e accettato tributo da pagare alla bellezza. È la tappa finale, il ricongiungersi con il proprio corpo, "una felicità addomesticata da infinita attesa... ecomi qui che indosso fianchi esagerati... Mi sentivo bene davanti a Dio e agli uomini. Nella testa e nello specchio: Fernanda e transessuale".

Un cammino che avrebbe dovuto concludersi qui, come nei racconti a lieto fine, e noi non ne avremmo saputo nulla. Ma il prezzo da pagare per arrivare a tutto questo era stato altissimo. La violenza del marciapiede, la brutalità degli squadroni della morte, la fatica del prostituirsi, solo mestiere possibile in quella condizione. Fernando arriva in Italia sperando di garantirsi quella agiatezza economica che le consentirà di completare la trasforma-

prad

La "Legge" secondo Bigelow

Paola Malanga

zione chirurgica e ricominciare a vivere con una identità nuova, la sua finalmente, una volta rientrata in patria. Un "incidente di percorso", per così dire, quasi una tappa obbligata in vicende come la sua, la porta in galera, a Rebibbia, con una condanna a sei anni di detenzione. E sarà qui che lei, bellissima regina della notte, dopo più di un tentativo di suicidio, deciderà di affidare alla pagina la sua storia, che in un misto di portoghese e di incerto italiano fermerà su minuscoli fogli di carta. Questi fogli, altrettanti messaggi lanciati nella bottiglia, faranno il giro di alcune celle di uno dei bracci più famosi dello stesso carcere, quello che da anni accoglie i componenti del nucleo storico delle Brigate Rosse. Sarà uno di loro, Maurizio Jannelli, ad accogliere quegli appunti e a farli propri, a stenderli in italiano dapprima, ad elaborarli poi, riconoscendo nella violenza della storia di Fernanda una stessa violenza che ha contraddistinto alcuni tratti della sua. Due mondi più lontani non avrebbero potuto incontrarsi fra le stesse mura: lontani per linguaggi, per scelte, per destini. Ma ad avvicinarli, da sponde così estreme, la ricerca dell'altro-da-sé, il desiderio dell'ascolto di una voce, quella della identità più vera, in condizioni normali

tanto difficile da far parlare. Maurizio individua nel confuso italiano di Fernanda, in una vicenda così lontana dalla sua realtà di "combattente politico", una eco di domande che sono anche le sue. Nel dare una bellissima forma italiana alla storia di Fernanda, lui, che della sua identità di maschio è comunque certo, potrà consentirsi il lusso di far vivere - dando loro una voce - le parti più riposte e segrete di sé. Mentre traduce in italiano episodi di violenza e di dolore accaduti a Fernanda, l'empatia che prova verso quella storia spingerà Maurizio a prendersi la libertà di allargare il racconto ad analoghi momenti di sofferenza che sono soltanto suoi. Stessa cosa per i momenti di gioia. *Princesa*, questo il titolo del libro (ediz. Sensibili alle foglie), frutto di un incontro fra mondi diversi, in origine destinati a non incontrarsi mai, appartiene a un genere narrativo del tutto anomalo, che non ha voce nei manuali letterari. È l'*autobiografia*, al tempo stesso, di due esseri umani: una donna, Fernanda, che il destino avrebbe voluto uomo, e un uomo, Maurizio, che in quello stesso racconto ha potuto riconoscere, e incontrare, la parte femminile di sé. Un privilegio che a volte solo la scrittura consente.

Quando, nel 1991, uscì negli Usa *Women in Film - An International Guide*, Kathryn Bigelow aveva già realizzato *The Loveless* (1983) e *Near Dark* (1988). Quest'ultimo, diventato in breve un «cult movie», era stato anche il primo film «horror» - in realtà è qualcosa di diverso e di più - a varcare la soglia del prestigioso Museum of Modern Art, all'interno di una personale dedicata all'ex videoartista passata al cinema. Eppure nella «prima guida femminista ai contributi cinematografici femminili» - così è sottotitolato il repertorio - non c'era traccia di Kathryn Bigelow. Un vuoto imperdonabile, tanto più che all'epoca era in uscita *Point Break*, il film che avrebbe definitivamente consacrato la regista alla notorietà internazionale. Ma anche un vuoto significativo, a conferma dello scorcio che l'apparizione di Kathryn Bigelow ha provocato in alcuni ambiti critici.

In un'intervista rilasciata a *American Film* poco prima che le onde di *Point Break* invadessero le sale (lo slogan era: «pura adrenalina al 100%»), il regista James Cameron, allora marito della Bigelow e produttore esecutivo del film, dichiarò: «Diranno che Kathryn Bigelow dev'essere uno strano pseudonimo est-europeo per un uomo...». Le donne non fanno film d'azione come questi». In effetti anche i critici gli diedero implicitamente ragione, ricorrendo a termini di paragone tutti al maschile: Robert Aldrich, Don Siegel, Walter Hill furono i nomi più ricorrenti per cercare di spiegare al pubblico lo stile insolitamente «muscolare» dei film di Kathryn Bigelow. Altro non c'era nella storia del cinema, soprattutto non c'era alcunché di «femminile» che potesse servire da antecedente conosciuto ai più: solitamente le donne sul grande schermo si sono sempre occupate d'altro e in altro modo, mentre la Bigelow si ostina a riper-

correre sistematicamente e a modo suo, cioè abbattendo più barriere possibili e contaminando il contaminabile, generi cinematografici (e narrativi) che fino a non molto tempo fa sembravano rimanere appannaggio di un «unico genere». Maschile e femminile nei suoi film fanno parte della medesima immagine, così come autoriale e commerciale, fisico e metafisico, positivo e negativo. Una dialettica sottile, intrinseca e visivamente audace attraverso ad alta velocità opere come *Loveless*, *Near Dark*, *Blue Steel*, *Point Break*, *Strange Days*.

E forse non è un caso che anche i loro titoli si compongano di due parole, quasi ad evocare sin dall'inizio un antico pensiero binario destinato poi alla sconfessione nell'unità dell'immagine in movimento. Ma rimaniamo a maschile e femminile. È innanzitutto la scelta dei soggetti a risultare «anomala» nella filmografia di una donna. Il film d'esordio, *The Loveless*, che rivisto oggi sembra un *Cuore selvaggio* ante litteram, più politico, più perverso e più sincero (tra l'altro c'è una curiosa coincidenza attoriale: Willem Dafoe nel ruolo protagonista), racconta la storia di un gruppo di motociclisti in panne nella Georgia del 1959, sconvolta dagli scontri razziali: quando il capo seduce una ragazza del posto, il padre di lei organizza una caccia all'uomo.

A questo road-movie violento, stilizzato a colpi di giubbotti di pelle, coltelli a serramanico e pacchetti di Lucky Strike, cinque anni dopo segue *Near Dark* (*Il buio si avvicina*), che anticipa il revival di Nosferatu cinematografici degli ultimi tempi. Qui una banda di vampiri punk e fuorigesce vaga senza pace per la provincia americana, finché la biondina del gruppo incontra un bravo ragazzo che s'innamora di lei: costui, trasformato a sua volta in un vampiro, lotta all'ultimo sangue per salvare la propria vita e quella della fidanzata dalla

maledizione del morso fatale. Un western orrorifico-sentimentale immerso in una cupa atmosfera noir: non poteva esserci trasgressione più completa alle facite regole che governano il «cinema delle donne» - e sotto il profilo visivo di quelle, ormai un po' stanche, che tengono in vita tanto cinema di genere: ma allo stile arriveremo più tardi.

Nel 1990 è la volta del thriller: *Blue Steel* (*Blue Steel - Bersaglio mortale*), altra incursione notturna in una New York da incubo, vede Jamie Lee Curtis nei panni di una poliziotta che interviene durante una rapina in un supermercato, uccide il ladro e perde la sua pistola. L'arma finisce nelle mani di un agente di cambio, che la cospargia e spara più volte in giro, incidendo le iniziali di lei sulle pallottole, prima che la nostra arrivi a scoprire con chi ha a che fare.

Dopo aver smontato pezzo per pezzo la consueta formula della donna-con-la-pistola in un crescendo tanto ambiguo quanto mozzafiato, Kathryn Bigelow si sposta sulla costa californiana, tra le onde già immortalate da John Milius in *Un mercoledì da leoni*. *Point Break* (*Point Break - Punto di rottura*, 1992) racconta - dalla parte di un gruppo di surfisti zen e fuorilegge, che per autofinanziarsi rapinano banche indossando le maschere dei Presidenti americani - il dilemma di un giovane poliziotto in carriera le cui convinzioni finiscono sbalottate nella tempesta: la tavoletta da surf contro la stella da sceriffo, in un match esistenziale durissimo, dove la macchina da presa danza e volteggia con grazia selvaggia.

Da ultimo, *Strange Days*: presentato in concorso allo scorso festival di Venezia, lancia l'ennesima sfida sul terreno dell'immaginario di fine secolo, anzi, di fine millennio. A Los Angeles, nella notte di trapasso dal 1999 al 2000, l'ex poliziotto

Lenny Nero, spacciatore di clip cerebrali che fungono da surrogato di esperienze desiderate e non avute, cerca la fidanzata perduta con l'aiuto indispensabile di una cara amica. L'intrigo di realtà fattuale e virtuale è da capogiro, le immagini viaggiano a ritmo turbinoso, l'ambiguità regna sovrana: il baricentro del film va ricercato sul piano morale, e ad incarnarlo è una splendida figura femminile.

Da un simile repertorio, pur accennato per sommi capi, è evidente che la Bigelow non si limita a frequentare sistematicamente territori narrativi di solito off limits per le donne - i generi, e di più: i B-movies -, ma affronta vis a vis, altrettanto sistematicamente, uno dei temi che incarnano il maschile per eccellenza: la Legge. Vero e proprio leitmotiv delle sue storie, la Legge ha un emissario che puntualmente viene sottoposto ad un processo di destrutturazione forte, a volte persino tragico perché in conflitto diretto non solo con l'ideale, ma anche con il mondo affettivo del personaggio.

Uomo o donna non importa, non fa differenza: quello che conta per Bigelow è l'identificazione, e l'obbligatoria «disidentificazione» dal proprio ruolo costituito per arrivare alla costruzione di un Uomo morale che in *Strange Days* prende non a caso sembianze femminili. Ecco allora che alla poliziotta di *Blue Steel* Kathryn Bigelow sottrae la pistola - conquistata, sullo schermo, dalle femmes fatales anni Quaranta - così come all'agente Keanu Reeves toglie il distintivo ben prima che egli stesso arrivi a gettarlo nell'oceano. Spogliati dei segni di un potere secolarmente maschile, nudi di fronte se stessi, i personaggi bigelowiani sono costretti a fare i conti con altre risorse, a rivolgere i propri pensieri all'interno, a scoprire la propria vera parte femminile - perché quella maschile, biologica o acquisita che

sia, non basta da sola ad affrontare la vita. La pistola che tutti loro si trovano prima o poi a maneggiare campeggia negli splendidi titoli di testa di *Blue Steel*, che potrebbe aprire l'intera filmografia della Bigelow: la macchina da presa la isola quasi a volerne studiare la forma, il materiale, la morfologia per coglierne l'intima essenza; poi, nel corso del film, la colloca in contesti di volta in volta diversi, per verificare le relazioni che essa stabilisce con soggetti ed oggetti vari, e il tipo di valenza - simbolica, politica, erotica - che tali interazioni assumono. Un esercizio raffinato sul piano intellettuale, che la regista conduce in modo analogo su quello visivo, nel pieno rispetto - sarebbe meglio dire: nell'esaltazione - dei meccanismi e delle esigenze spettacolari.

Proveniente dall'underground artistico newyorkese (giro Warhol, per intendersi), questa cineasta sofisticata ma allergica agli schematismi sa coniugare come pochi sperimentazione e intrattenimento, lavorando di scalpello all'interno dei modelli più codificati. In lei cinema d'autore e cinema hollywoodiano vanno a braccetto, sospinti da una macchina da presa instancabile: piani sequenza fulminanti, panoramiche a schiaffo una dietro l'altra, steady-cam impazzita, montaggio velocissimo per un pubblico di «watchers». Alla ricerca di un punto fermo o di una «linea di fuga», l'occhio dello spettatore schizza spesso da

una parte all'altra dello schermo, perde l'equilibrio, è travolto.

Ma in Kathryn Bigelow l'energia dell'azione è controbilanciata dalla precisione del disegno, dal gioco di linee che, sospeso il furore indistinto del movimento, emerge in tutti i suoi eleganti e sensuali intrecci. In lei il montaggio e la costruzione delle inquadrature si fondono in una sensibilità visuale ricercata e popolare al tempo stesso, che rivisita il già visto all'insegna di una nuova fisicità e di una nuova metafisica. Fermarsi alla «muscolatura» dei suoi film senza intravederne anche le «forme» equivale a ricreare quelle barriere che il cinema di Kathryn Bigelow contribuisce ad abbattere, e a ritornare ai tempi in cui, pur dotate di talento e di macchina da presa, le registe si sentivano «costrette» ad occuparsi «solo» di sentimenti in un cinema intimista, minimale, da camera, sussurrato o gridato tra le pareti domestiche. La libertà della Bigelow, il suo coraggio e il suo valore passano attraverso il superamento di quella «costrizione». Kathryn Bigelow preferisce sfidare il buio e le onde, il tempo e lo spazio, il bene e il male, il reale e il virtuale.

E come si vedrà presto, *Strange Days* uscirà trionfante dal confronto con il suo simile *Johnny Mnemonic*, diretto da un altro artista passato alla regia, Robert Longo, e scritto nientemeno che da William Gibson.

13

Inno alla voce femminile

Roberto Mussapi

Il mio prossimo libro di poesia ha il suo centro in un breve poema, un viaggio in treno di un uomo da Genova al confine con la Francia. Nel viaggio dalla città di Colombo all'occidente, l'uomo incontra una donna, il cui sguardo, nell'ora topica del tramonto, lo incanta in un sonno memoriale, nel quale l'uomo rivive le tappe fondamentali della sua vita fino a quel punto.

Quando si sveglia, per lo sbattere delle tende del finestrino, si accorge che la donna è scomparsa. È notte, il treno giunge a Ventimiglia, al confine con la Francia, a occidente. L'uomo si volta a est, verso Genova, dove poche ore prima brillava il faro, e comprende che quella donna che lo ha riportato dalla nascita al suo presente, egli cercava da sempre, cogliendone un presagio in tante altre incontrate nella sua vita fino a quel punto. Non sa se la ritroverà, ma sa che da quel momento la sua vita è un viaggio per ritrovarla.

E con lei, probabilmente, aggiungo (sono sicuro nel racconto di ciò che scrivo, molto più dubbioso e cauto nell'interpretazione), il possesso del proprio tempo, del proprio passato, della propria storia e la cognizione appercettiva del proprio destino. Forse il possesso della vita di un uomo è nella donna, la conoscenza di noi ha luogo nell'altro, certo quel volto femminile aveva agito in modo rigenerante all'incontro dell'uomo, poiché l'amore genera una seconda nascita.

Quello che è certo è che l'incontro tra uomo e donna, un uomo e una donna, è uno dei temi centrali di tutta la mia opera, così come altri in fondo non dissimili incontri, tutti drammatici: tra luce e buio, tra oriente e occidente, tra sonno e veglia, tra terra e cielo, tra notte e giorno. E forse lo spazio del mio racconto è in quel territorio d'incontro, nell'incandescenza del confine.

Quando scrissi *Lancillotto e Ginevra*, anni fa, volevo affrontare frontalmente quell'incandescenza: più che l'esito, il destino, le conseguenze dell'amore tra Lancillotto e la regina, mi interessavano le ragioni irrefutabili e apodittiche del sorgere di quell'amore, la forza giovanilmente cieca del suo sprigionare.

Volevo isolare quel momento aurorale, nella sua esplosiva bellezza, dal dramma delle conseguenze (per la stabilità del regno, per la società, la *polis* dei due). Un rovesciamento del mito shakespeariano di Romeo e Giulietta, dove il sacrificio dei due giovani più belli della città permette alla città stessa la rigenerazione.

L'amore di Lancillotto e Ginevra conduce invece alla decadenza del regno di Bretagna. Ma il loro incontro, foriero di rovina, è, nel suo splendore atimico, identico a quello di Romeo e Giulietta, che condurrà, con la rovina dei due, alla rinascita della *polis*.

Il cavaliere e la regina rifiutano di sacrificarsi, antepongono le ragioni dell'amore a quelle del regno, della *polis*. Rivendicano l'istante, l'innocenza del fenomeno, l'adesione alle pulsioni della vita. Questo mi pare di desumere dal grande mito d'amore bretone, e in questa chiave credo di averlo riletto, rappresentando consapevolmente una visione adolescenziale dell'amore, attingendo a una mitologia pulsante e barbarica.

Ma scendendo dalle brume e dai boschi della Bretagna ai profumi e ai colori delle notti arabiche, nell'alcova di un sultano avveniva quell'incontro che supera, a mio parere, l'età adolescenziale dell'amore: nelle *Mille e una notte*, libro continuamente riletto, scopro una sera il segreto di Shahrazàd, la principessa che ogni notte racconta al sultano una fiaba per rinviare la propria morte. Ricordiamo l'antefatto del meraviglioso libro che folgorò l'Europa

settecentesca con i miraggi d'Oriente: il sultano, volgarmente tradito dalla moglie bella e amata, la sorprende e uccide con i suoi tre occasionali amanti (tre grossi schiavi neri), ed emana un verdetto per cui ogni notte gli verrà consegnata una giovane bella, vergine e nobile che, dopo aver posseduto, egli farà uccidere dal vizir, alle prime luci dell'alba. Così ogni notte, finché tocca alla figlia del vizir, Shahrazàd, la quale, dopo l'amore (si fa per dire), per rinviare l'esecuzione, racconta al sultano una fiaba, rinviata, all'alba, alla notte successiva. Così, giocando sulla curiosità del sultano e sul fascino della propria voce, il racconto procederà per mille e una notte, finché alla fine il signore sarà redento e, pacificato, annullerà il verdetto, e Shahrazàd avrà salvato, con se stessa, le donne del reame, il genere femminile stesso.

Fin qui la storia, a cui credo di poter aggiungere che Shahrazàd salva anche il sultano, e con lui il mondo maschile, perché solo ascoltando la sua voce, cedendo a lei, il re supera la sua parte bestiale, si libera dal gravame della vendetta e del rancore: Shahrazàd è la voce che libera l'uomo dal suo grumo di violenza possessiva, tramutando l'energia in forza, immergendo nel femminile, nella voce, nel fluire, nella natura, l'impulso agonico dell'uomo.

Il mio *L'ultima fiaba* di Shahrazàd voleva essere questo, credo, l'inno alla voce femminile, non seguendo la quale anche il grande Saladino non sarebbe stato un forte sovrano ma solo un despota feroce. Quando scrissi *Voci dal buio*, i monologhi di Enea e Didone, avevo in mente un altro incontro, una non meno drammatica e più tragica situazione: in un adempimento e informe come quello classico, ma incrinato da una pietosa speranza di una promessa ulteriore, l'uomo e la donna, soli e lontani, parlavano a un visitatore ignoto, affi-

dandogli, con la memoria della loro vita e del loro amore, anche la speranza di un congiungimento ulteriore attraverso la sua persona, quasi che la parola protraesse oltre la morte l'amore, e la memoria lo custodisse intatto anche nel buio atemporale e cieco. Affidando ognuno a un passante misericordioso la vivente e perdurante verità del proprio amore, ne mostravano il protrarsi oltre la morte e quindi la possibilità di abbatte le mura.

Forse in questo desiderio di mantenere in vita, di ricordare, di vincere l'oblio col perdurare nella parola, è la prova che tutta la poesia, indipendentemente dal suo argomento, è poesia d'amore. Più in generale, il sultano che sa ascoltare la principessa, Didone che cerca Enea affidando le sue parole a un visitatore, sono casi in cui la persona esce di sé cercando l'altro, casi di volontà, felice o disperata, di immedesimazione.

E credo che l'immedesimazione costituisca la realtà primaria della poesia, se, come scriveva in una celebre lettera John Keats, il poeta è il meno poetico degli esseri del creato, perché la sua è la voce di ogni pianta, animale o persona del creato, la sua natura è immedesimazione. Keats scriveva queste parole sotto l'aura di Shakespeare, il poeta che più di tutti seppe visibilmente immedesimarsi nei suoi personaggi, non pronunciandosi con la propria voce individuale ma con quelle multiformi o dissonanti dei suoi personaggi, del grande teatro del mondo.

Ma l'ombra di Shakespeare è inscindibile da quella di Dante, il cui capolavoro è un viaggio di immedesimazione nella bolgia dei dannati, nel buio fangoso della debolezza umana, nelle viscere della terra, fino a una risalita dolorosa, progressiva, non magica o acrobatica, alla luce divina di Beatrice. Petrarca, fondando un motivo canonico della poesia d'amore



Carla e Pietro

Maria Luisa Boccia

d'Occidente, garantisce a Laura vita e bellezza immortali grazie al monumento della sua poesia, anche quando ella sarà vecchia e poi morta e corrotta. Dante al contrario intravede una luce nel buio della sua vita grazie a Beatrice, inattingibile a lui direttamente. Tramite emissari di Beatrice egli potrà affrontare il buio e pervenire alla luce, divenire poeta. Petrarca contrappone l'eternità marmorea della poesia alla viltà caduca del reale, Dante persegue la poesia immergendosi nel reale, immedesimandosi nelle sue fibre, dialogando con la cronaca, risalendo

alla luce per grazia di una donna, per virtù e merito altrui, e per propria dedizione. Dante ha alle spalle e di fianco una fioritura poetica prodigiosa, da Giacomo da Lentini a Guinicelli al sommo Cavalcanti, eppure riesce a essere più grande di tutti, a fondare una civiltà e una lingua, a superare il suo tempo a cui così fraternamente e dolorosamente vuole appartenere. Pensiamo al ruolo della sua Beatrice rispetto a tutte le donne della poesia cortese e stilnovista del suo tempo: lui fu il più grande di tutti perché l'amò davvero, o meglio, perché sapeva più di ogni altro amare.

Mi sono ingaggiata in un rapporto con l'uomo più esplicito... e anche più centrale nella mia vita". È l'aprile 1980, Carla Lonzi e Pietro Consagra, scultore, compiono un bilancio della loro relazione. "Beh, adesso vai pure", sono le parole con cui Carla conclude il lungo dialogo, prendendo atto che "si deve vivere separati". La separazione durerà tutta l'estate, poi Consagra propone un incontro, lei "cautissima" accosente e riprende il loro rapporto; a ottobre Lonzi decide, Consagra d'accordo, di pubblicare la registrazione di quel dialogo (*Vai pure*, Scritti di Rivolta femminile, 1980). Si erano conosciuti a Parigi nella primavera del '61 a una mostra, Carla Lonzi era allora una critica d'arte che si stava affermando; il loro legame, divenuto stabile nel '64, continuerà fino alla morte di lei, avvenuta a Milano il 2 agosto 1982.

Ma la rottura dell'80, seppure breve, non è una parentesi, una crisi poi felicemente superata. Il libro che la racconta è un documento drammatico di quelli che Lonzi chiama, nella *Premessa*, "i punti inconciliabili di due individui che sono due culture", della donna e dell'uomo. È una affermazione che sembra escludere la possibilità di rapporto, se non come accomodamento, incapacità di fare a meno di esso, nonostante la consapevolezza acquisita di quella inconciliabilità. Non è questo il caso di Carla Lonzi.

Nelle ultime pagine del libro descrive il punto a cui sono pervenuti nel dialogo e il suo stato d'animo: "... Abbiamo dato fondo all'argomento, non è più una sorpresa. (...) mi pare non c'è più divergenza tra noi. Siamo arrivati alla stessa conclusione, sui due lati opposti, ma alla stessa conclusione. (...) Adesso sono più che altro sopraffatta dalla fatica di combattere col mondo maschile, mentre fino a un certo punto l'ho sentito come un elemento vitale, in

quanto era una contraddizione che mi provocava dei chiarimenti". La separazione è vista come la sola cosa da fare per non essere complice del mito che struttura la vita di Consagra, che per Lonzi è il mito culturale maschile: il privilegiamento dell'opera (nella sua forma più alta e durevole, l'arte, ma in generale "il prodotto", il mondo degli oggetti che, Consagra conferma, racchiudono il "valore"), il protagonista individuale e la lotta per il potere che gli è consustanziale. Ma nel momento del congedo Carla si dichiara *arresa*: "Viene proprio uno scoraggiamento terribile". Non è l'inevitabile reazione emotiva per la conclusione di una storia affettiva importante; terribile per lei è riconoscere che la relazione sembra segnata, in modo decisivo, dal *dissidio* tra quelle "inconciliabilità". Dissidio che lei vive profondamente, a partire dal quale valuta la società, tutte le attività umane, comprese le più nobili, arte, filosofia, religione; questo appunto l'ha spinto tenacemente a cercare le vie di una modificazione. Vie che per Lonzi sono le relazioni, poiché "modificare" la società con le sue strutture, le attività umane con le loro regole e fini, significa per lei in primo luogo modificare le relazioni, spostarsi dal piano della loro *strumentalità*, a quello dell'autenticità. Potremmo anche dire della realtà, poiché è il rapporto con l'altro/a che ne schiude il senso e la stessa possibilità di vivere e operare, e non già "l'oggettività" del mondo delle cose in sé, a cominciare dalle opere umane.

Per Carla Lonzi, dunque, fallire il rapporto è fallire il proprio principio di realtà, quello a cui affida la possibilità di incidere, di mutare in profondità il mondo nella sua oggettività, di renderlo meno estraneo, ostile, impraticabile alla propria coscienza di donna.

In un'intervista a *Quotidiano donna* nel maggio dell'81 Lonzi riconsidera quel

momento della sua vita: "Il mio *Vai pure* era una rottura in un momento quasi tranquillo, con molti lati smaltiti: una cosa quasi pattuita in cui le posizioni si fronteggiano e ognuno sente che non può cedere la sua parte e capisce che anche l'altro, in fondo, non può cedere. Per me era proprio una rottura desiderata, avevo bisogno di togliermi questo logoramento della vita, questo dover tirare l'altro sulle mie posizioni e di sentirmi tirata sulle sue... *Ero veramente felice*". Cosa lega questa felicità, allo scoraggiamento che *abbiamo dell'uomo*", afferma nell'intervista, e continua: "qualcosa è successo, non siamo più due antagonisti... Tutto l'antagonismo a me è finito con questo libro" (*Vai pure*). In un'intervista, sempre a *Quotidiano donna* del settembre 1979, aveva affermato: "Dobbiamo prendere atto che la soluzione interna solo tra donne, anche quando ci sia, è parziale e non corrisponde all'estensione dei desideri. Perché questa verità è così dura da accettare? Perché non viene formulata come punto di partenza per una nuova fase?"; ma, d'altra parte, sostiene "la solitudine e la rinuncia a un tentativo di intesa affettiva con l'uomo è lo scoglio contro cui si è sempre sfaldata la presa di coscienza femminile"; ora, con il femminismo, "è il momento di affrontarlo". È quanto lei farà, proprio a partire dalla crisi del suo rapporto con Consagra. La separazione infatti le consente di misurarsi con il nocciolo duro della solitudine; che è, a mio avviso, non vivere senza l'altro, ma piuttosto quella *parzialità* riducente dei desideri che è l'impossibilità di praticare la relazione "come sfida tra coscienze" (*Armande sono io!*, Scritti di Rivolta femminile, 1992). Grazie a *Vai pure*, l'atto e il testo, Carla Lonzi smaltisce la falsa alternativa tra antagonismo e intesa; o tra la coscienza di

una pressione "impossibile" sull'uomo e l'impossibilità del rapporto. Avere alle spalle il problema dell'uomo (si badi, non il rapporto) significa, questo io ho inteso, sottrarsi all'oscillazione tra desiderio femminile e mito della coppia. Figura del desiderio maschile, l'unione amorosa illude la donna di una destinazione reciproca dei sessi, richiamandola al legame con l'uomo come "alla realizzazione di sé", alla "complementarietà (femminile) come alla sua unica vera essenza" (*Significato dell'autocoscienza* nei gruppi femministi, Scritti di Rivolta femminile, 1974).

Dunque per Carla Lonzi il rapporto con l'uomo si apre a possibilità inedite quanto più la donna non si affida alle due modalità, della complementarietà amorosa e dell'antagonismo pressante. Per Lonzi "il personale è politico" non è una felice formula, è un modo di pensare e un vissuto. Provare a distrarre privato e pubblico nei suoi testi comporterebbe, alla lettera, una lettura *insensata*. Ha scritto in apertura a *Sputiamo su Hegel*: "Problema femminile significa rapporto di ogni donna - priva di potere, di storia, di cultura e di ruolo - e ogni uomo - il suo potere, la sua cultura, il suo ruolo assoluto". Così in *Vai pure* si tratta di lei, Carla, e di lui, Pietro, e allo stesso tempo della donna e dell'uomo. E la parola che significa l'esperienza non incontra limiti di senso in corrispondenza ai confini che tradizionalmente ne distinguono gli ambiti, privati o sociali, culturali o affettivi.

Questo consente, ad esempio, di capire come per Lonzi il femminismo rivendicativo, che sposta tutta all'esterno, nel sociale, "la sfida tra coscienze" sia in realtà un modo per eluderla. Accade cioè che le donne si contrappongano agli uomini, paradossalmente, per "salvare l'oggetto dei loro affetti" e che gesti di opposizione e negazione rivelino in realtà quanto poten-

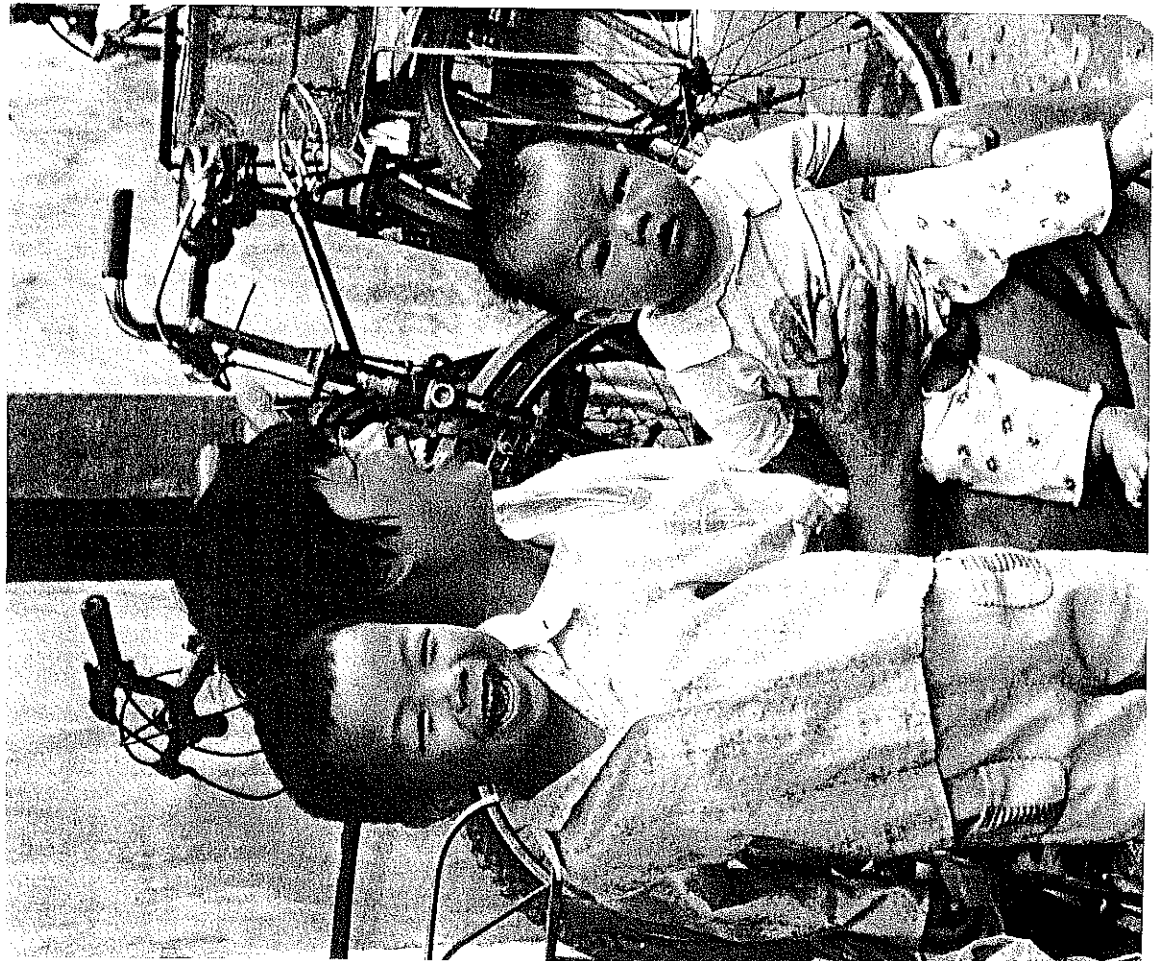
te sia l'attaccamento. Soprattutto sono una "dimostrazione rivolta a lui", che assume cioè l'uomo come interlocutore privilegiato: da lui e non da lei finisce per dipendere il loro senso e risultato. Forme di "dissenso senza fine di cui la civiltà maschile si serve" (*Armande*, cit.), poiché "dimostrare all'uomo il nostro diritto alla soggettività è un controsenso di cui lui non manca di accorgersi e di approfittare" (*Significato dell'autocoscienza*, cit.).

Lonzi non chiude, anzi va a fondo del rapporto con l'uomo perché è convinta che la complessità della relazione deve essere ancora indagata ed espressa, e questo non può avvenire se quella complessità è specializzata, sospesa nella vita, prima ancora che nella riflessione. "È un campo grezzo" afferma "molto sconosciuto per lui (l'uomo, n. d. r.)... Una società che sviluppi la relazione dovrebbe cambiare tutto e il nodo, dove la cosa si decide, è proprio il rapporto con la donna... Se cambia quello è chiaro che l'uomo va in crisi... uno sconvolgimento che implicherebbe la sua identità e tutto il mondo che lui si è

creato" (Intervista dell'81, cit.). Un mondo che non ha più richiamo per lei. È difficile comprendere di lei pensiero e vita se non si tiene presente questa distinzione, sempre operante, tra gli uomini, quali coscienze singole, e "il maschile", civiltà, cultura, società in profondità patriarcali. Non sovrappongono meccanicamente il proprio rapporto con l'uomo alla posizione verso "il maschile", Carla Lonzi tiene insieme coerentemente quel gesto "comunicativo solo con donne" che inaugura con e nel separatismo tempo e modo della venuta al modo della coscienza femminile, e la costante e serrata "avventura" di parlare alla coscienza dell'uomo, per provocare la crisi dell'identità e della civiltà maschili. Avventura che appare a volte "un'illusione", di certo non ha traguardi definitivi, e programmabili, come è invece nei rapporti di potere, di contrattazione e scambio tra interessi e diritti dei due sessi; ma avventura per lei irrinunciabile, poiché, lo ho già sottolineato, "per la donna fallire la vita di relazione è fallire la vita".



Pechino settembre 1995



Kroazia

Anna Maria Mori

Giugno 1994: «Poiché il principio maschile è la linea verticale, un uomo sarà portato a riconoscere questo elemento negli alberi alti di una foresta, e vedrà il suo complemento nella linea orizzontale del mare. La donna, il cui elemento caratterizzante è la linea orizzontale, si riconoscerà nelle linee distese del mare, e vedrà il suo complemento nelle linee verticali della foresta, che rappresentano l'elemento maschile...». Lo ha scritto Piet Mondrian. Lo leggo in un'assolata e freddissima mattina del giugno di un anno fa alle pareti del Palais de Tokyo, a Parigi: faceva parte della Mostra «La bellezza esatta: da Van Gogh a Mondrian». E il pensiero esplicito, definito, e persino definitivo, con la severità autorevole dei suoi grandi caratteri, nero su bianco, violentava la continuità e l'ambiguità dei colori e dei disegni liberi e «matematici» (maschili?) degli artisti «esatti» in mostra sulle pareti candide.

Gennaio 1971: nasce mia figlia. E mio padre pianta nel suo giardino un pioppo. Tre anni e mezzo dopo, nel maggio del '74, quando nasce mio figlio, pianta per lui un pino.

Che sia questa la risposta, anche poetica se vogliamo (ovvio: viene da un artista), e però così semplice, troppo semplice, alla domanda che mi tormenta e mi fa compagnia da quando sono nata?

La domanda è: che cosa sono, un uomo e una donna? Io chi sono? Risposta: «lui» è l'albero, e quindi la foresta; «lei» (e quindi io), il mare.

In fondo, non mi dispiace, e un po' anche mi torna: per gli alberi così amati da quel piccolo gigante di orgoglio, intelligenza e testardaggine, uno strano miscuglio di «animus» e «anima» che è stato mio padre, io, personalmente, non ho mai avuto una grande passione né propensione. Comincio a riconoscerli, a malapena, e a dar loro un nome, soltanto adesso. Prima, da bambina, mio padre è riuscito a comunicarmi solo la passione e la conoscenza dei fiori: chi sa che non mi piaceressero proprio perché sono bassi, assimilabili con la terra, con il prato sul quale crescono, che è piatto o tutt'al più ondulato. Come il mare... Certo è che invece ho sempre amato, e tantissimo, il mare: sogno da sempre di possedere una finestra affacciata sul mare, e non m'importa quel che c'è dietro la finestra, mi basta il posto per una sedia.

Sul mare, ci sono nata. Sono nata a Pola, in Istria, oggi Croazia, anzi, con una qualche durezza in più anche nel nome (un ulteriore omaggio del linguaggio, a quello che da quelle parti si intende per «virile»?); Kroatia: e da sempre, quando faccio un qualsiasi documento, mi trovo a dover rispondere, con lunghe poco comprese spiegazioni, a chi mi chiede «Pola?», «come?», «provincia di che?», «dove rimane?...».

A Pola, avevo una villa rossa, con una Madonnina simil-Della Robbia, bianca e azzurra, al centro della facciata, sotto le colonnine bianche del grandissimo terrazzo che sostituiva elegantemente il tetto. Ci vivevo con una madre fortissima e fragilissima, ma sempre coraggiosamente allegra anche sotto le bombe; con una zia bambina; due nonne perennemente in lotta tra di loro; e un vorticoso avvicinarsi di cameriere, ladre o oneste, ma tutte sempre molto propense al riso e al canto. E ci vivevo con questo mio padre

Mori
17

«strano», che ho fatto tanta fatica a capire per tutta la sua, e la mia, vita: solo adesso che se n'è andato con la stessa orgogliosa testardaggine con la quale ha vissuto, ho cominciato a «realizzare»: capisco che gli devo moltissimo, avendo lui cercato di costruire, a suo modo, in me, il famoso «androgino». Mi voleva, infatti, sin da piccolissima, forte e coraggiosa come il maschio che non aveva avuto e che io «degnamente» dovevo sostituire; e insieme, mi voleva prona nei confronti dei «valori femminili» costruiti dagli uomini, e da lui condivisi senza discussione, e quindi verginità assoluta fino al matrimonio, grazia quasi giapponese nel porgere e nel porgersi, femminile operosità in casa e in cucina, docilità di carattere, e modestia nel vestire: «tanto gentile e tanto onesta pare la donna mia quand'ella altrui saluta...». Caro papà, grazie per il «principio maschile» nel quale mi hai introdotta; perdonami, se puoi (anche perché io non me ne pento...), per averti così profondamente deluso e tradito in tutto quello che secondo te era, e doveva essere, «il femminile».

Il luogo e i luoghi dove sono nata e ho trascorso i primi anni della mia vita («il modo in cui ogni essere umano vivrà se stesso, anima e corpo, nell'età adulta, ha le sue radici nell'età infantile...»), fa parte di quell'universo di guerra e violenza su cui, da anni, sempre troppo tardi però, abbiamo incominciato, impotenti, a interrogarci: da che è scoppiata la guerra, in quella che era la ex Jugoslavia.

La pace, non la ricordo quasi. Solo qualche flash bello e felice: mia madre pericolosamente in cima a un enorme albero di ciliegio davanti alla casa, con un cestello per la raccolta dei frutti; i filari di tulipani fioriti sotto la pergola di moscato rosa; le pareti di roselline bianche con il cuoricino crema; la grande coniglia grigia, che mia madre chiamava «la belva», morta di parto, e mia madre che allattava dodici coniglietti con il contagocce; mio padre che mi insegnava a leggere e scrivere a quattro anni, alternando pazienza, dolcezza, e qualche scapaccione.

Della mia infanzia, ricordo invece, chiarissima, la guerra: il boato enorme delle prime bombe, e noi eravamo tutti rifugiati dentro il garage, le cui pareti erano state ingenuamente e inutilmente rinforzate da una doppia fila di pietre; le corse al rifugio, sotto venti e più metri di pietra viva del Carso, approfittando della pausa tra la prima e la seconda ondata di bombardamenti che piovevano giù dai triangoli neri, nel cielo, di quadrimotori dal rumore spaventoso.

E poi, un bel giorno, o forse dovrei dire un brutto giorno, tutto questo, quasi all'improvviso, finì: ma per noi, per la gente dell'Istria con i paesi e le città affacciate su quel mare bellissimo incorniciato da ghirlande di ciottoli bianchi o da rocce grige a strapiombo, non arrivò la pace come per il resto d'Italia. Era solo finita una guerra, e ne cominciava un'altra: gli uomini che, come mio padre, avevano dovuto dare dimostrazione della loro «dignità virile» rifiutando i privilegi di una tessera del fascio, e restando a casa durante i bombardamenti per non essere assimilati alle «paure delle donne», vegliavano la notte, a turno, per darsi l'allarme l'un l'altro nel caso fossero arrivate le squadre, che adesso non erano più dei fascisti, ma degli occupanti, nominalmente «alleati» ed amici, in realtà nemici, e nemici non dei fascisti (ché mio padre, lo ripeto, non

era mai stato fascista), ma degli italiani in quanto tali, per le ragioni etniche che oggi, ma non allora, sono sotto gli occhi di tutti.

Con gli uomini, le mie donne istriane, madri e sorelle, hanno fatto l'amore, riso, e bevuto: il «femminile» da cui provengo, come radici, è stato educato e si autoeduca da sempre alla forza, alla fatica e all'autosufficienza, e persino alla responsabilità, civilissima, che i forti devono esercitare nei confronti dei più deboli (e le donne, dalle mie parti, sono convinte che i deboli siano gli uomini: bisogna sopportare e aiutare, finché si può...). Scrive, per tutte, Elody Oblath, «imusa» di Slataper e di Carlo Stuparich, divenuta poi la moglie del di lui fratello, Gianni: «Durante i lunghi decenni della convivenza, io ero inibita, mi ero cancellata, sapendo che egli male mi avrebbe tollerato, e così m'ero assegnata un posto che non era il mio, ponendo lui sopra un piedistallo che non era il suo...». Il «femminile» al quale appartengo come radici di terra e di mare, degli uomini ha sempre, segretamente, riso, o pianto: oggi piange soltanto. Ma tra il riso e il pianto non c'è mai stato, e credo continui a non esserci fino in fondo, il coraggio di analizzare, per cambiarlo, un principio di «virilità» che continua a fondarsi, da sempre, sul vino e sul sangue, sull'inevitabilità «positiva» della guerra e della prova di forza fisica (che poi sia la traduzione nei fatti di una reale debolezza morale, chi glielo dice agli uomini se non le loro donne?). Perché?

Perché il femminile delle mie radici ha chiuso, e in qualche modo chiude ancora, gli occhi, anche quando piange la violenza e l'orrore degli stupri etnici? I miei ricordi di bambina delle violenze degli occupanti sugli occupati, degli uomini uccisi da altri uomini spesso solo per vendetta personale o di classe, e sempre in maniera «virilmente» spettacolare come anche adesso purtroppo continua a succedere (si racconta ancora nelle mie terre, di quel commerciante di ferramenta ucciso con il pretesto «politico» di seminare, in realtà punito da un suo debitore insolvente, per aver osato richiedere il saldo del suo credito: gli fu infilato nella testa, a colpi di martello, un enorme, lunghissimo chiodo), non comprendono mai dubbi, analisi e tanto meno critiche storico-culturali di parte femminile sulle radici in cui affonda la cultura del «maschile» in quelle parti del mondo, perennemente, e non a caso, insanguinate.

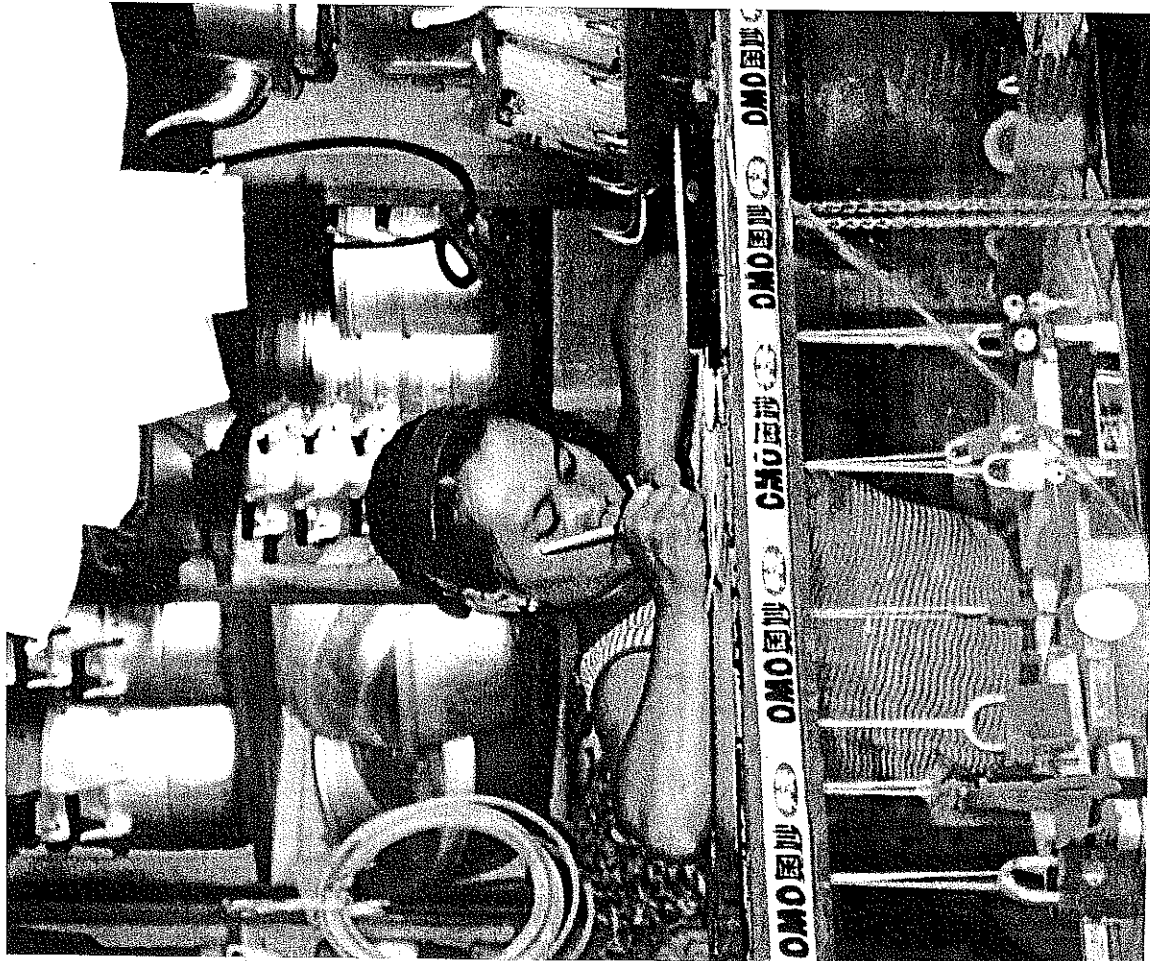
Curioso, mi vien da ritornare proprio a quello che è stato l'inizio di questo racconto-riflessione: all'ipotesi scritta da Mondrian, dell'uomo-albero, e della donna-mare. È perché prendo a prestito da un libro di Sgorlon, «La foiba grande», una descrizione: «...Erano coraggiosi i soldati dei boschi, e non avevano paura di niente... Ma il bosco era diventato il loro vero elemento, erano ritornati indietro nel tempo, nel loro spazio primevo, e la brutalità era rispuntata tra essi, perché era una cosa vicina e non scomparsa del tutto dagli spessori del loro spirito. Avevano percorso a ritroso intere epoche storiche, ed erano tornati al tempo delle invasioni barbariche: più nemici avevano ucciso, e più si ingrandiva la sostanza del loro eroismo».

Gli slavi fascisti, ossia gli ustascia, ma anche i cetnici serbi, lo concepivano nella stessa maniera...». Ecco: ma dove stava, dove sta, rispetto a questi «maschili» boschi minacciosi, la forza e la calma infinita del «femminile» mare?

Differenza e alterità

Trinh Minh-Ha

Pechino settembre 1995



... cosa mi aspetto da un film?... Mi aspetto che il modo in cui è fatto un film, il modo in cui si rapporta con il suo soggetto e il modo in cui viene ricevuto da chi lo guarda sollecitino le mie capacità critiche e la mia coscienza di come funzionano l'ideologia patriarcale e l'egemonia... C'è sempre più bisogno di fare i film politicamente (che non è fare film politici)... in un modo che di per sé è politico... Un film non ha bisogno di attaccare istituzioni o personalità del governo per essere "politico". Diversi ambiti e livelli di valori istituzionali governano il nostro quotidiano. Se vuole scuotere un dato sistema di valori, un film politico deve cominciare con lo scuotere il sistema di valori cinematografici da cui dipende interamente la sua politica...

Un film con una valenza politica femminista non può fare a meno di confrontare: 1) la posizione di chi fa il film; 2) la realtà cinematografica; 3) le letture di chi lo guarda. In altre parole un film è una situazione che mette in gioco un certo numero di soggettività - del regista, dei soggetti filmati e degli spettatori (inclusi quelli che hanno i mezzi o sono nella posizione di far circolare, far conoscere e disseminare i film)...

Un lavoro responsabile mi sembra che da una parte debba soprattutto mostrare un impegno politico e lucidità ideologica e dall'altra deve essere per natura interrogativo e non solo prescrittivo. In altre parole un lavoro che includa la storia di lei nella storia; un lavoro che riconosca la differenza tra la vita vissuta e la rappresentazione; un lavoro attento a non mutare una lotta in un oggetto di consumo, che richiede un'assunzione di responsabilità sia dalla regista che dal pubblico, senza la cui partecipazione non può emergere soluzione, perché nessuna soluzione esiste a priori.

La logica di rivolgersi "a chiunque" spesso incoraggia a livellare le differenze... Lavorare contro questo livellamento di differenze vuol dire resistere alla nozione stessa di differenza che, se definita nei termini di chi comanda, si appella sempre alla semplicità dell'essenziale. *Divide et impera* è da secoli il credo e la formula del successo dei potenti, ma da una ventina di anni i gruppi marginalizzati hanno cominciato ad esplorare un terreno diverso per la coscienza. Un terreno in cui le divisioni nette e le opposizioni dualistiche - come cinema alternativo/Hollywood, scienza/arte, documentario/racconto, oggettività/soggettività, maschile/femminile - possono servire da punti di partenza per delle analisi, ma per quanto non siano del tutto insostenibili, non sembrano più soddisfacenti a chi ha una mente critica.

... La differenza presentata nei miei film non è contrapposta all'uguaglianza, e non è sinonimo di separazione... Ma anche tra di noi molte continuano a considerare la differenza non come un mezzo per creare - per mettere in questione forme multiple di repressione e dominio - ma come mezzo di segregazione - per esercitare potere sulla base di essenze razziali e sessuali.

Vi faccio alcuni esempi di come si pratica questa nozione di differenza. *La posizione delle voci nei film*: Per esempio nei documentari siamo abituati a sentire o una voce unificata che si sovrappone, o una serie di punti di vista opposti e in lotta da parte di testimoni, organizzati in modo da far emergere obiettivamente i cosiddetti due punti di vista. Cioè, o unificati o in opposizione. In uno dei miei film, *Naked Spaces*, uso tre voci

19

per far emergere tre modi di informare. Le voci sono diverse, ma non contrapposte, e questo crea problemi di "lettura" a vari spettatori. Alcune di noi consumano le voci come se fossero una sola perché siamo educate a non sentire come sono posizionate le voci e a non considerare la differenza altro che come opposizione.

L'uso del silenzio: Da una parte, corriamo il rischio di inscrivere la femminilità come assenza, caduta e mancanza, nel rifiutare l'importanza dell'atto di enunciazione. D'altra parte capiamo la necessità di porre le donne dalla parte della negatività (Kristeva) e di lavorare "sommessamente" (Irigaray) nel tentativo di minare il sistema patriarcale di valori. Il silenzio è di solito contrapposto al parlare. Il silenzio come volontà di non dire o come volontà di dis-dire, come linguaggio a sé, resta quasi inesplorato.

Il Velo: Se l'atto dello svelare ha un potenziale liberatorio, ce l'ha anche quello di velare. Tutto dipende dal contesto in cui viene agito questo atto, o più precisamente da come e dove le donne vedono il dominio. La differenza non dovrebbe essere definita né dal sesso dominante né dalla cultura dominante. Così che quando le donne decidono di alzare il velo si può dire che lo facciamo sfidando il diritto oppressivo che i loro uomini hanno sui loro corpi; ma quando decidono di mantenere o rimettersi il velo che si sono tolte, può darsi che lo facciamo per riappropriarsi del loro spazio o per rivendicare una nuova differenza sfidando una standardizzazione egemonica e senza genere. (Si può facilmente applicare la metafora del velo al lavoro di fare film.)

Fare film da una diversa posizionalità presuppone 1) una ristrutturazione dell'esperienza e una possibile rottura con i codici e le convenzioni del cinema patriarcale; 2) una differenza nel nominare - l'uso di parole e immagini familiari, e di tecniche familiari in contesti il cui effetto è quello di spostare, espandere, oppure cambiare significati preconcetti ed egemonicamente accettati; 3) una differenza nel pensare "la profondità", "lo sviluppo" o addirittura "il processo" (per esempio i processi dentro i processi non sono la stessa cosa di un processo o di vari processi lineari); 4) una differenza nel comprendere ritmi e ripetizioni - ripetizioni che non si riproducono mai né conducono al medesimo ("un'altra tra altre"); 5) una differenza nei tagli, nelle pause, il passo, il silenzio; 6) una differenza, infine, nel definire ciò che è cinematografico e ciò che non lo è.

Il rapporto tra immagini e parole dovrebbe rendere visibili e udibili le "crepe" (che ci sono sempre state, niente di nuovo...) di un linguaggio filmico che di solito lavora ad incollare insieme le cose il più discretamente possibile, evitando i riflessi, sostenendo una ideologia che cerca di tenere invisibile il proprio linguaggio, e dunque mistificando il cinema, sopprimendo le critiche o producendo compiacimento in chi fa e chi guarda.

Lavorare con la differenza richiede che ognuna confronti i propri limiti, eviti di essere indulgente e di scambiarsi per i limiti di qualcun'altra; in modo da assumersi la propria capacità e responsabilità come soggetto che lavora a modificare questi limiti. La concezione patriarcale di differenza si poggia molto sulle essenze biologiche. Rifiutando tale contestualizzazione della differenza, dobbiamo però ricordare che tra chiusura ed apertura c'è necessariamente una dialettica. Se, nel rompere con le chiusure patriarcali, il femminismo ci conduce ad una serie di devii e non devii, questo ci condurrà solo ad

altre chiusure. E queste chiusure dovranno essere riaperte perché si possa continuare a crescere e a modificare i confini entro i quali tendiamo a sistemarci.

La differenza non è alterità. E mentre l'alterità ha le sue leggi e interdizioni, la differenza implica sempre l'interdipendenza di questi due gesti femministi ambivalenti: quello di affermare "sono come te" mentre si sottolinea la differenza; e quello di ricordare "sono diversa" mentre sovvertiamo qualsiasi definizione di alterità sia stata raggiunta.

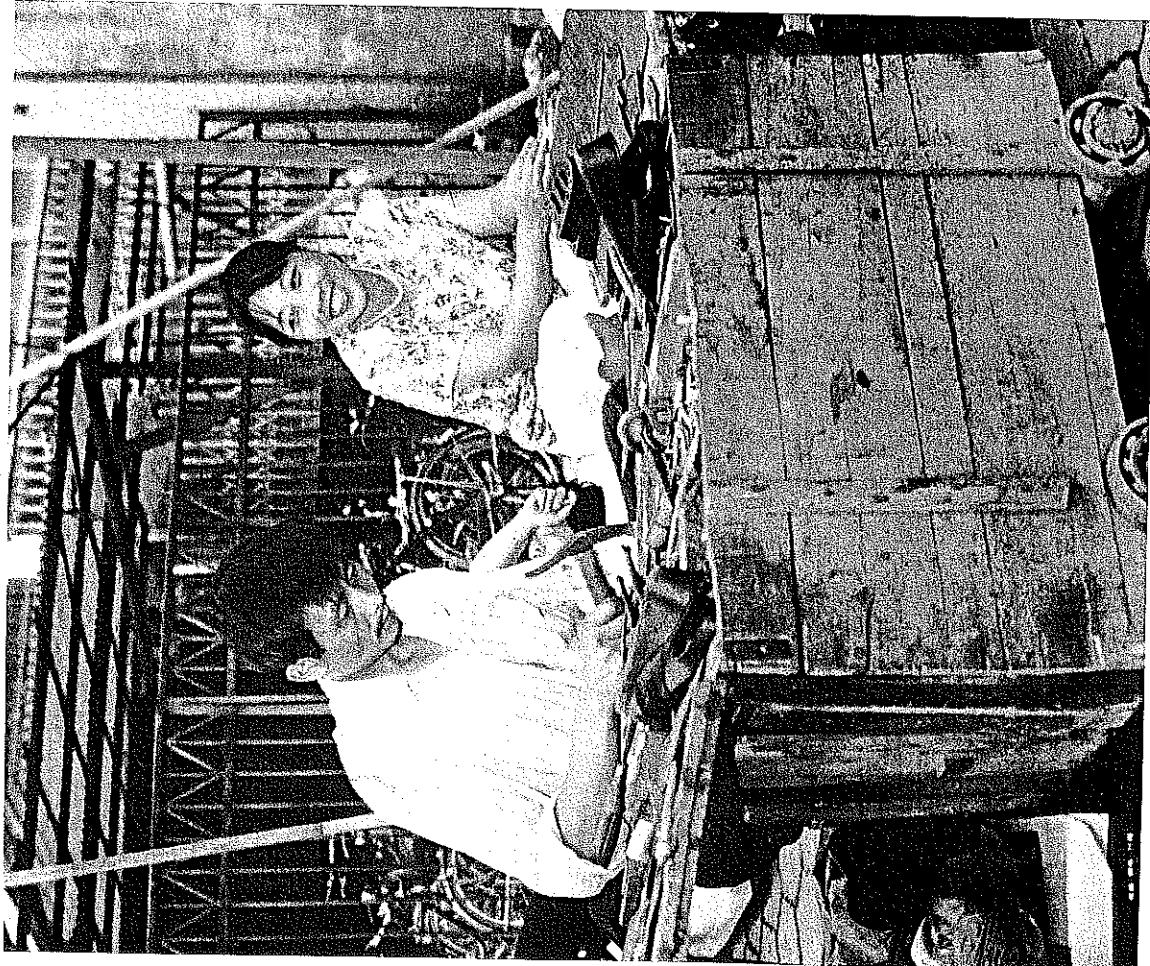
Da "Questioni di immagini e politica" in *When the moon waxes*
red. New York e Londra: Routledge, 1991, pp. 147-52.
Traduzione di Liana Borghi

20

Seguendo l'ire e i giovenil furori

Marisa Bulgheroni

Pechino settembre 1995



Seguitela. Ha percorso il lungomare a passi lentissimi nel tramonto apocalittico dell'inquieto marzo siciliano che semina angoscia: nei mulinelli del vento il gelo di un inverno che non verrà mai, che parizzerà solo per un istante i giardini condannati a fiorire in eterno. Si è fermata, abitudinaria, di fronte a ogni barca in costruzione, per imprimere i colori di quel mutevole arsenale, i rossi, i bianchi, i turchini, nella retina del suo occhio aperto e vigile come l'occhio biblico dipinto sulla prua del peschereccio che stanotte prenderà il mare.

È ritornata per poco, come gli allegri morti disincantati a cui il mito concede, nei sud del mondo, un ritorno stagionale: perché verificchino le vicende dei poveri vivi. Voltandosi a guardare in su, verso il giardino di Erminia, invisibile tra le colline, ha cercato contro un arazzo di cielo la chiesa verde, barcollante, con l'angelo di ferro per vedetta tra lo sgangherato altalenare delle case. La chiesa c'era, ma ridipinta di bianco, e il bianco che stingeva in quel punto lo skyline mozzafiato di Acitrezza l'ha turbata come un sogno di spaesamento. Dov'era? Allora ha guardato alla sua destra; e nei faraglioni e negli scogli intorno come in un arcaico gruppo scultoreo dilavato e butterato da alluvioni di anni li ha riconosciuti, quasi uno a uno. Lei stessa sdraiata e dormiente, un braccio ripiegato sotto la testa. Lui, il cugino, emergente dalle onde con il profilo ariostesco che aveva allora, l'elmo calato sugli occhi. Più in là Carlotta e il filosofo, anneriti e impietriti in un'unica figura. Gli altri, i più giovani, un po' discosti, sbriciolati dalla risacca: forse quello scoglio incoronato d'alge chiare ha la bionda testa ricciuta di Demetrio; e quell'altro, duro contro i flutti come una polena, l'intrepida fronte di Viola. Scagliati in mare dal ciclope furibondo, quei sassi avevano subito infinite trasformazioni finché sotto i suoi occhi, in quel tramonto, si erano fatti umani, come solo la pietra può mimare i materiali deperibili di cui è composto l'uomo. I moti leggeri della passione che l'avevano capricciosamente avvicinata al cugino e agli altri per poi trascinarla lontano le apparivano inesorabili come le primitive energie del terremoto e del vulcano che avevano modellato il paesaggio. Il loro monumento era là.

In quell'inizio degli anni Settanta - in quella sequenza dell'ormai storico passato in cui si erano conosciuti - l'ala d'ippogrifo dell'utopia batteva i loro cieli separando la luce dall'ombra, l'ardore dalla pigra beatitudine di esistere. Meditavano insurrezioni per forza d'ira e d'ingegno. Tramavano legami impossibili per simultaneità e ubiquità, comuni e fughe. Di giorno a programmare le leggi del futuro nell'università occupata, di notte a cantare sul bordo delle barche rovesciate o a discettare di storia e d'amore nel giardino di Erminia, che li accoglieva tutti, erranti e residenti, lassu a mezza costa tra il mare e le nere pendici dell'Etna. Dalla terrazza si poteva vedere il dosso nevoso del vulcano nel cielo rutilante di faville: un candido destriero impaziente di calpestare la notte con zoccoli di fuoco. L'eruzione che già radunava processioni vespertine intorno alle chiese dei paesi minacciati - Sant'Alfio, Santa Venerina, Treccastagni - li esaltava e li inquietava come se fosse, misteriosamente, opera loro.

Cominciò tra i gelsomini e le buganvillee sotto una luna d'aprile pesante di presagi: nell'ombra dell'eucalipto un inseguirsi di voci maschili e femminili rapide come

21

vento liberato da profonde caverne. "Credi a me: neppure qui, nel giardino di Erminia, c'è spazio per lente e ragionate affinità elettive. Questa è terra di deflagrazioni, qui si cade uno in balia dell'altro come per filtri o per fatture". Così aveva detto il cugino di Carlotta: a lei che gli parlava sventata dell'incanto notturno di quel giardino che la salvasse, frantumata in infiniti spruzzi, pareva irretire in ragnatele di sirene; a lei che era stata accompagnata lì dal filosofo, scomparso, ora, con Carlotta, mentre Erminia e gli altri si avviavano lungo sentieri in salita, attratti dalle pirotecnie del vulcano. Ma appunto: non si stava già compiendo, per effetto della luna, uno scambio, un baratto? Non era già, in forza di quelle parole, esposta all'alea di un sortilegio? La mano che le aveva teso perché si sedesse lì accanto non era forse il perduto calco virile della sua? E quella voce che l'avrebbe a lungo inseguita muta nei sogni, familiare come se il suo stesso fiato uscisse dalla gola di lui? Negare l'eterno femminino e scoprire quella pervicace eternità maschile che si annuncia in un unico squillo guerresco, simile al richiamo d'amore di un esemplare rarissimo a cui invariabilmente la femmina della specie... Ritirò la mano che aveva lasciato in quella di lui come si dimentica un amuleto, e la senti nuda e bruciata. Al ritorno degli altri si alzò illesa, ma, se un saraceno nel fitto di una selva l'avesse aggredita alle spalle con un fendente, sarebbe uscita di scena con altrettanta arroganza per cadere poco più in là, tra le quinte.

Inseguirla non si può. La felicità accade. Viene il giorno in cui senti crescere l'erba: un crepitio sotterraneo di minute esplosioni come la festa di un paese sepolto. Senti il vento tendere le vele e drizzarsi le orecchie delle conchiglie. Negli occhi di Carlotta, tagliati nello smeraldo, c'era un imperio di felicità: il filosofo vi si abbandonò con nordico puntiglioso, smanioso, al primo sorso, di scolare una bevanda inebriante e sconosciuta. Lei e il cugino li spiavano: avidi di veder confermata la propria unicità d'uomo e di donna come un corpo cerca conferma di sé nell'ombra che proietta. Finché si accorsero di essere, loro, le ombre degli altri. Cominciarono a disertare l'università: guerriere illanguidite e paladini stanchi che si liberano dell'armatura all'ombra di un boschetto o presso uno specchio d'acqua. In due, e poi più spesso in quattro, passeggiarono in agrumeti dove le ultime arance pendevano tra foglie scure come i frutti delle Esperidi e il sole trafiggendo di raggi obliqui il tappeto d'erba verde vi accendeva corolle gialle. Non pronunciarono mai la parola amore quasi che l'elettrica gioia che li possedeva fosse altra cosa e avesse altro nome. Si avviavano agli appuntamenti come cospiratori, orologi controllati al secondo. Il filosofo usciva da un portale

barocco, consegnava a Carlotta una rosa avvolta in un cartoccio bianco. Il cugino spuntava da un caffè, da dietro un parcheggio: le si affiancava con un mazzo di violette soffocate da una pagina di giornale. La città percorsa dallo scirocco, che roteava nell'aria polvere carte rifiute e quasi i cuori stessi degli abitanti, oscillava dalle altane: griglia Catania del sogno. In un attimo erano scomparsi.

Tempo e spazio si piegavano al loro capriccio. Sceglievano i luoghi non frequentati o le contrade. Nella piazza di Acicastello il diamante nero della rocca oltre le airole fiorite li abbagliò, alle tre di un pomeriggio, con il luccichio di un'Alhambra. Sulle grandi rocce di Ognina, lastre e muraglie pietrose di un'architettura scomparsa, si inseguirono, al tramonto, come nelle stanze di un palazzo incantato, correndo di qua e di là, nascondendosi ansanti dietro un bastione per sorprendere il passo o il respiro dell'altro, e ingannarlo. Mai il cugino la scambiò per Carlotta né il filosofo si illuse di vedere Carlotta in lei. Si svegliavano, in certi giorni, troppo giovani, la rugiada dell'adolescenza sulla pelle; in altri vecchi di secoli. Un mattino, mentre perlustravano le mura dell'antica Siracusa nel gran vento che spazzava il mare verde, il cugino, calpestando l'erba fiorita, tra le crepe, di asfodeli, indicò una frotiglia di ombre turchime sul filo dell'orizzonte: "Una flotta! Ma quale? greca, cartaginese o moresca? In che secolo siamo? Io, lo storico, non lo so!".

Gli inseguimenti e le fughe, le simultaneità e le ubiquità di cui il libertinaggio gode affliggono, in breve, l'amore. Avevano azzerato l'antico attaccamento del cugino per Carlotta e il nascente affetto del filosofo per lei. Ma, invertite le parti, una costante rimaneva: quei paladini erano legati e pieni di rimorsi, impuniti e dunque in catene. Lei e Carlotta libere, pronte, per poco, a condividere il virile carico dell'ansia e a rovesciare sui compagni il femminile peso degli abbandoni: a infiaccirsi e poi a infulentirsi. Alle prime divergenze cominciarono i litigi: a tavola, tra scaglie di pesci argentei e bottiglie di vino ambrate; sul lungomare storti e quasi incanutiti dopo il pranzo. Rihuttanti alle diatribe, quasi cercavano pretesti: il tirannico egocentrismo del cugino, la disattenzione del filosofo, i borghesi legami di entrambi; e perché lei e Carlotta avevano ripreso ad ammalare gli studenti nell'università occupata parlando di letteratura come se parlassero di desiderio? Chi era Demetrio? Chi era Viola? La livida parola, gelosa, non fu mai pronunciata. "Penso" disse il cugino "alla livida beatitudine del monaco nel deserto". "Amo" lei disse "il micidiale perimetro della mia camera d'albergo". Dopo una pausa Carlotta fissò negli occhi il filosofo: "Qui piove cenere e tu non la vedi!". Lui si alzò di

racconto - come in un poema cavalleresco - tra uomini e donne impegnati nelle stesse battaglie si creano legami repentini.
Due coppie - "lei" e il filosofo, Carlotta e il cugino - si scambiano per poi separarsi, ma non rinunciano a vivere insieme il tempo della scoperta, specchiandosi l'una nell'altra, quasi che l'amore fosse un contagioso modo di esistere. Solitario, com'è solitaria la scrittura, sarà, alla fine, il tempo dell'ira.

Dopo una lunga esperienza di critica letteraria e di americanista, ho ricominciato a scrivere racconti (con "Macchine da guerra", Linea d'ombra n.60. e "Gli orti della Regina", in Racconta 2, La Tartaruga 1993). Il tema proposto qui, "uomini e donne", mi ha spintato a rivivere un'epoca - il '68 - e un luogo - la Sicilia orientale - in cui un'utopia politica non violenta mi sembrò trovare la sua controparte in un'utopia amorosa di totalità e di sconfinamento. In questo

scatto: "È tempo allora di rivestire l'elmo e l'armatura". I fuochi del vulcano si andavano spegnendo: fumi capricciosi erompevano qua e là dalle creste nere delle onde laviche. Il cugino l'accompagnò in un crepuscolo di maggio lungo i viottoli deserti oltre Sant'Alfio, dove la colata ardente si era arrestata una notte - raccontavano - di fronte all'avanzare spettrale delle fiammelle in lunga processione; e l'urlo di gioia dei fedeli aveva zittito il rombo del vulcano. Ora nell'orizzonte di quella devastazione immobile si poteva vedere un'isola di terra coltivata dove una vigna ancora verde si aggrappava palpitante a una casa contadina: simile a un veliero che nell'infuriare della burrasca fosse rimasto sospeso sulla spuma dell'unica onda che non si era infranta. Uno dietro l'altra come ciechi si avviarono su per la breve erta che li separava dall'isola; ma, giunti a metà, lei gli tese la mano e lui l'afferrò come un naufrago. Si fermarono senza fiato riconoscendosi.

Seguito da una fama di conquistatore giunse dall'America un conferenziere nero, fiero e regale come un'Agramante e altrettanto focoso. Lo stuolo degli studenti lo circondò: damigelle in gonne a fiori e paggi in eskimo. Lui chiese erba: non fumava uno spinello, disse, da quando era partito da Chicago. In Italia nessuno ne offriva: qui osava domandare, sotto un cielo così turchino da promettere le più lucide follie. Giovani maghe e negromanti locali che coltivavano piantine di marijuana sul terrazzo di casa, tra le cassette di salvia e di basilico, si disputarono il compito di apparecchiare i filtri. Lei e Carlotta, invitate, non informarono né il filosofo né il cugino.

Nel semibuio della grande stanza sotto i tetti si ritrovarono come in una boscaglia notturna: seduti, sdraiati, appoggiati al muro bianco, in cerchio ai piedi del re nero. Il primo spinello girò di bocca in bocca, tenuto delicatamente tra le dita come ampolla di filtro amoroso. Quel fuoco che covava in ognuno, il principio di ogni desiderio, divampò leggero, sfiorando qua una guancia arrossata, là un piede nudo, due mani intrecciate, un orecchio tra capelli lucenti, modellando nell'aria un unico corpo di cui tutti fossero chiamati a far parte. Agramante, sapiente, taceva e il suo silenzio lo contagiò. Poi non fu più fuoco, ma vento, che li piegò come fili d'erba e li divise suscitando risa e bisbigli. Poi dai fondali marini di un torpore che lasciava lucida la mente si sciolsero identità oscure, ombre di ignote potenzialità. Sipari di nebbia si alzarono e si abbassavano tra vicino e vicino. Vide Demetrio che fumava impassibile, riccioli densi come grappoli d'uva, jeans stretti come calzari: la bellezza di un Narciso che possiede i contorni fugaci dell'adolescenza, né maschili né femminili, che seduce perché muta sesso e identità sotto lo sguardo di chi lo fissa. Vide Viola, seduta al suo fianco, l'energia di un giovane marinaio nel corpo di ragazza, nel nero delle pupille ardite una domanda irridente: vorresti essere me per sapere come sono, vorresti dare un morso al tessuto della mia vita? Vide Erminia, socchiusi i lunghi occhi fencici, Filippo e Antonio stretti intorno a Carlotta. A un invito di Agramante, Demetrio cominciò a leggere con la voce di chi legge in sogno. Sì, Ariosto, avevano approvato tutti; sì, qui tutti abbiamo perduto il senno. Come frecce le parole errarono per la

stanza. "Non è finto il destrier, ma naturale, /ch'una giumenta generò d'un grifo: /simile al padre avea la piuma e l'ale, /li piedi anteriori, il capo e il grifo; /in tutte l'altre membra pareva quale /era la madre, e chiamasi ipogriifo..." Quel corpo alato e variopinto conteneva tutte le possibili etnie amorose e gli ibridi desideri: la mia piuma e il tuo piede, il mio capo e il tuo grifo... E stava per prendere il volo... Un dito - di Demetrio? di Viola? - le sfiorò una palpebra: si era addormentata.

Alla partenza del re nero seguì la malinconia, che piega e deforma, che spegne la luce degli occhi e affila le ossa. In quel breve tempo nomade avevano recitato se stessi fino a disconoscersi nello sguardo dell'altro. Ora si affrontavano, lei e il cugino, Carlotta e il filosofo, come uomini feriti nella vanità, donne vulnerabili dal passo di sonnambule. Sgombrata l'università dagli studenti in festa per nuove conquiste, iniziarono i trionfali esami di gruppo nel teatro di aule roventi. Fiere discussioni divamparono sotto i porticati dei cortili barocchi, o negli strapiombi d'ombra che il sole a picco sulla piazza tagliava a sciabolate nell'ora demente della siesta, quando angeli musicanti, sirene scrostate e chimere si levavano in volo oltre le cupole della città sbiancata. Ognuno dei quattro splendeva chiuso nella propria armatura tra un drappello di devoti, ognuno solitario e ammassato.

Chi di loro progettò un viaggio d'addio? Lei stessa che, sotto la vampa, rabbrivida di nostalgia per quella terra che si preparava a lasciare? O il filosofo che, prossimo alla partenza, favoleggiava di un pesce spada, non gallo o cherubino, sbatacchiate sul campanile della chiesa di un villaggio di pescatori, chissà dove? La fine di un amore, come la fine di una guerra, chiede rituali. La mattina, dopo un inatteso temporale che orlò di contorni luttuosi il fulgore estivo, partirono: due macchine in corsa verso il sud, tra le stoppie della piana, gialle di precoce vecchietta. Dopo gli stagni di Vendicari un volo di uccelli nell'aria altissima, lucente e vuota si sparpagliò come un manoscritto stracciato in frammenti. I colori si fecero trasparenti e urlati, un panno bianco a una finestra, le case verdi, viola, rosa; la striscia azzurra del mare si illividì nell'opale. Una cavalcata selvaggia di pescherecci in arrivo come vascelli corsari li fermò, lei e il cugino, prima di entrare in paese. Scesero di macchina, in attesa dello sbarco; ma poi lei vide a metà cielo il pesce spada sul campanile e volle precipitarsi, stringendo per mano il cugino, impreparata a perderlo. Più tardi, all'ombra di un veliero disarmato e arrugginito, ritrovarono Carlotta e il filosofo. Si sedettero accanto a loro sul prato scolorito, come se, peregrinando, fossero giunti ai confini salmastrati del mondo.

Seguì la prima che scompaia. Percorre velocemente a ritroso le innumerevoli orme dei suoi stessi passi sul lungomare e, ritrovandosi faccia a faccia con i faraglioni, risente, centuplicato negli schianti del vento di marzo, lo sbattere della portiera: quando il cugino con l'inoppugnabile autorità del caso aveva decretato un nuovo scambio invitando Carlotta a salire in macchina con lui, lasciando lei e il filosofo - liberi ormai da inviti e appuntamenti come se fossero già altrove - a godersi quel lembo di Atlantide fino a sera. Solo ora percepisce il dolore fisico che l'aveva immobilizzata

La confessione

Marc de' Pasquali

mentre, allo schianto, l'isola intera si arrotolava veloce sotto i suoi piedi da Capo Passero al Lilibeo, escludendo lei che l'amava e il filosofo che s'illudeva di averla capita. Sa che non cercherà, che non chiamerà nessuno, questa volta. Dal balcone della sua vecchia camera d'albergo dov'è risalita, nel mare che annerisce vede profilarsi i fragilioni: neri geroglifici di pietra, lettere di un iracundo alfabeto che lei sola potrebbe decifrare al tatto come un cieco. Perché - ora lo sa con la folgorazione di un'occulta certezza - non fu il ciclope accecato dal fuggitivo Ulisse a scagliarli in mare: fu lei, quella notte, al ritorno, nel giovanile furore della sua fuga.

S in da bambino giocavo al parroco nel sottoscala, due legni in croce, un altare di cassette coperto d'étoffe provençale, un calice di stagnole lisciate, un vassoietto colmo di lingue di gatto avvolte nel centrino, tiritere propiziatricie tipo Pollicino coi sassolini, Gesù Bambino coi regalini, io che infiammo tutti i lumini. Da lì ebbe origine la mia attrazione per le Madonne... a Brera quella del Signorelli col seno in mano (quando vi andavo lo baciavo col pensiero), e poi, all'Accademia Carrara quella dall'ammantatura celeste opaca del giovane Mantegna. Museo dopo museo accumulai numerose riproduzioni di Madonne alla Fox-Talbot (nuovo sistema fotografico inglese), sino a Venezia. *La Madonna dei cherubini rossi* passò in secondo piano quando scoprii la solennità dei pavimenti intarsiati, le vene del marmo, e la mia passione si riversò sulla potenza scultorea. Stavo diventando grande e a Napoli, con l'Afrodite di Capua e quella del Fréjus, m'accesi. Da lì, ardere per Roma e non voler più lasciare la *Vénere di Chiado* e le muse segregate in Vaticano, fu tutt'uno. Intrapresi così la carriera ecclesiastica seguendo la Dea, mischiando teofania esiodea e Apollodoro, inni omerici e orfici. Fantasticavo di Uranos, dei suoi figlioli, del piccolo Crono che lo evira per difendere la madre. Vedevo le fiamme del sangue colato da cui sorgeva una Sicilia lilla e gialla, e la caduta del falchetto che formava Corfù, lo schiumare oceanico da cui sorgeva lei, la mia Afrodite, che nuotando sino a Cipro veniva accolta nell'arcobaleno delle stagioni.... sognavo pure il suo sposalizio con l'inviso Efesto, il suo amore con Ares da cui nacquero Terrore e Paura... la sentivo irosa, abituata a maledire e a punire, una guerrafondaia che coglieva papaveri, donava rose, insomma, Venus generrix.

Prelato in Vaticano, nel 1848 ero in missione esplorativa a Milano (il tempo delle gloriose Cinque Giornate), e un pomeriggio, nel salotto Maffei, seppi che il Louvre aveva appena acquistato una nuova Afrodite dall'aspetto a dir poco malconco, ma ugualmente una manna divina da godere. Immaginarsi i francesi! una vera consolazione in quell'anno di violenza! Austriaci o meno, chiesi immediatamente al mio vescovo il permesso per organizzare un pellegrinaggio, diciamo ecumenico, a Parigi.

Durante il viaggio scesi alla "Locanda del toro" nei pressi di Grenoble. Un longevo e noto conte di Torino di cui non ricordo il nome, soprannominato Re Vene per il suo cinismo e per l'aria da succchiatore col tic di lisciarsi le labbra (come "il becco del pappagallo che se lo pulisce di continuo benché sia pulito" di Pascal), un conte, dicevo, stava male, molto male, forse era moribondo, e voleva confessarsi. Il taverniere si rivolse a me. Di solito io non mi occupo di certe incombende, sono talmente imbarazzanti, però qualcosa m'indusse ad accettare. Mi spiegò che il malato era ben accudito da servi sordomuti, da un segretario, dal suo cuoco personale, da un cerusico; non avrei perso troppo tempo... Sali. Qualche convenevole, poi con aria tranchant il malato cacciò tutti facendomi un cenno, infastidito mi avvicina. Emanava un alito fetido, la sua espressione era emaciata e lagnosa. Posò le mani sopra il suo grosso addome scoprendo una ventraia allentata, strati di cottonina e d'ermesino color castagno e senape talmente ributtanti che alline risultavano attraenti oltre che di rango. Ecco cosa mi borbottò:

«Tre giorni fa la strada er' allagata, abbiamo dovuto deviarla, abbandonare il sentiero lastricato, allungarla... s'è azzoppato un cavallo, e lo sbalottamento mi ha fatto scendere ancor più la pietra giù, in pancia... operare è complicato, soprattutto qui, e la setticina...».

Mi era antipatico, non ci capivo niente, tuttavia interrompere il suo sproloquio capzioso e suasorio risultava sgradevole. Aggiunse:

«Sapete? non posso più mangiare, il cibo mi resta nello stomaco, non riesce a passare, uscire... non vado di corpo, ho fame... e sto per scoppiare, Dio mi perdoni!».

«Dio perdona, si sa, bisogna parlargli, raccontargli le nostre malefatte, prendere coscienza...» risposi come da routine.

«Sì sì, voi dovrete farmi da mallevadore con l'al di là... se mi confesso ho la vostra parola che nessuno saprà? È un sacramento, no? Dunque, se la mia anima sopravviverà al magma infernale... ascoltate: da giovane volevo fare l'artista, amavo la scultura; viaggi, presi lezioni, ma riuscivo appena a dirozzare... non avevo talento, divenni allora collezionista... m'informano, pago, prendo, e porto via, il pezzo è mio, solo mio, tutt'una raccolta ben chiusa nel mio monastero, massi, quell'ex convento femminile, ex cistercense, abbandonato in pieno pauperismo, che ristrutturai tramite banche vaticane, avete presente? a est... Bene, correteva voci che da queste parti, lungo il corso alpino dell'Isère, fosse stata avvistata una nereide. Tre giorni fa, durante le ricerche, trovai invece una delle più belle

Veneri di marmo pario esistenti. La sorpresi all'alba, si sciacquava sulle rive del fiume col suo piccolo accucciato sulla schiena, ridevano, si divertivano con gli spruzzi... fu il piccino ad avvistarmi (ero coi miei quattro servi), si mise a strillare, lei scattò tentando la fuga, e in quel trambusto a nulla valse darle di stare calma, volevamo solo proteggerla, portarla in un posto sicuro. Non volle saperne, capriolo, e malgrado il terreno gessoso si spezzò un braccio... l'altro restò in mano a un mio domestico nel tentativo di trattenerla. Ero furioso! La sculterai, con Eros vocante attaccato al collo come un vombaro, risaletto. La inseguimmo tra foglie vizzate (non pioveva da tanto), lei si mise a invocare il cielo, e proprio allora, rammento alla perfezione, il cielo si rannuvolò, rabbuò in un baleno. Piove violentemente. Prendemmo una rete dal callesse e dei fucili. Le sparammo. I colpi, schegge, la fecero traballare. Riuscimmo ad intrappolarla come una leonessa, ma prima d'immobilizzarla lei girò la testa e urlò al suo cucciolo - sempre addosso - di scappare, non preoccuparti, me la caverò, tuo padre mi

vendicherà, e piangevano, lui attaccato a lei, terrorizzati... Spazientito, diedi il mio tirante al servo più vicino, alzai il laccio e senza precauzioni m'introdussi sotto la fitta maglia, lei non poteva graffiarmi o allontanarsi smembrata com'era... Non ci pensò suo figlio che m'assalì alla gola? Sbottai di rabbia, dovevo bloccarlo, ma si mise a volare come un aquilotto (non m'ero accorto delle sue alette). I miei continuarono a sparare, lui tornò sopra le spalle della madre che ancora singhiozzava, disperata, uno gli prese la manina, che si staccò, s'afferrò con l'altra al tronco della Dea che senza braccia non poteva aiutarlo sebbene tentasse di trattenerlo col mento... Colpimmo di nuovo, Eros cadde incrinandosi in più parti. M'abbassai per prenderlo, mi s'avventò addosso, sulla faccia, col bacino contro la mascella, mi morse un lobo, io i suoi testicoli, e lo feci talmente forte che glieli staccai, lui mollò la presa... Avevo la bocca grondante di sangue, con un calcio svelto mi spinse nell'esofago il suo membro staccato, non mi soffocò però mi fece ingoiare tutto! Venne bersagliato da un'altra scarica e ricadde a terra, frantumandosi in mille pezzi. Io, livido, arrancando nell'aria, pazzo di dolore, presi un fucile per la canna e menai botte micidiali sulla testa di Afrodite ginocchioni. La decapitai. Poi svenni».

Non credevo alle mie orecchie! Ero allucinato, col magone, Afrodite era stata tanto straziata da costui: l'avrei ucciso! Invece tacqui. E non me la perdono.

«I miei uomini mi trasportarono sulla carrozza, pioveva ancora forte, i cavalli erano agitati, il posto era isolato, spinsero la statua - ormai irricoscibile - in una scarpata; con una pala disseminarono i frammenti del bambino, la testa e gli arti di Venere. Partimmo per tornare a casa, ma i sobbalzamenti, il terreno fangoso, la deviazione, ci hanno costretti a ripararci qui. Vedete? soffro; vi ho detto che ci è capitata pure una frana? che disastro, sono sotto morfina, e aspetto. So che dei cacciatori hanno ritrovato la statua e che il Louvre l'ha subito comprata: che miseria, mettono in mostra proprio qualsiasi maceria! La volevo io, era già mia, se fosse stata obbediente saremmo nel mio monastero a bere champagne... Sto invece morendo ingozzato dal marmuto membro d'un bimbo. Che Dio riconosca ogni mio atto compiuto a fin di bene... del resto, voi, me l'avete garantito».

Non gli risposi, gl'imparai una disordinata benedizione e uscii dalla stanza, nauseato. Mi feci sellare un pomellato, pioveginava, era tardi, volevo correre sui luoghi del massacro... Dio non poteva non dannare certi malvagi, dovevo implorare l'intervento d'un Olimpo frondeur.

Qualcuno impedisse a quella canaglia il riposo eterno, qualcosa mangiasse lo stomaco ai masalconi che osano compiere queste distruzioni, li trasformasse in telamoni con nelle mani le proprie gambe ripiegate all'indietro a spalleggiare pilastri di scale infernali! No, no, cosa dico? Che invece divengano cadaveri putrescenti e squalidi, desolati cadaveri, roscicchiati da vermi, sì, dal verme castigatore, nella millenaria coscienza che anche l'uomo più bieco affine muore - escremento della terra. Afrodite no.

Rientrai dopo aver cavalcato a vuoto, macerato dall'acqua e dalla collera; mi sedetti sulla panca accanto al fuoco del camino, tolsi la mantella, ordinai un vin brulé. Subire è disumano.

Handwritten signature
25

Di buon mattino presi la corriera. A Parigi il cielo era in lotta, nuvole arzille piroettavano nel gouffre del maltempo, in quell'azzurro di nuvole (che tutti gli artisti divorano attraverso i lucernai). Corsi al Louvre. Impietrito dallo scempio, plansi. Vi restai una settimana. La Dea, l'*Afrodite accroupie*, era incantevole, non faceva pesare gli squartamenti e le scellerate cupidigie ricevute, anzi, quasi obliava la memoria dell'immonda canaglia che l'aveva contaminata. Oh Afrodite, Afrodite mia! Con la traccia della manina del tuo Eros sul dorso, l'eccitanti pieghe del ventre tuo morbido, il seno martoriato e vasto appena protetto dall'avabbraccio monco, appena spostato verso l'ascella, un poco schiacciato, un poco appuntito, succhiabile. E le tue cosce lisce, poderose, tremule, il piede tuo ritto, offeso, le belle dita, le tue unghie... tieni tutti i miei baci sulle ginocchia vive, mia santa bellitudine! E prendine ancora. E ancora.

Prima d'andarmene guardai l'*Ermafrodito* sereno e pago nel bel trapuntino del Bernini. Perché Afrodite era al fine giunta lì, nella sua stessa stanza? Ogni azione ha la propria luce, questa vicenda perché era capitata? Quali lati oscuri illuminava? Ero mortificato. Da lei non tornai più e spesso me la sogno. Presi l'omnibus e spediì una lettera al Vescovo per chiedergli d'essere trasferito in Oriente, motivi personali. Una svolta, minimo.

Fuori morivano dai quattro ai cinquemila operai per ordine di Cavaignac. Un giovane e geniale poeta conosciuto in una fumeria d'oppio, nel passaggio serale m'invitò a un cenacolo presentandomi il criticato Proudhon e il pittore Courbet (peccato che dimenticai di chiedere notizie su Millet, uno che dipingeva contadini, molto apprezzato da noi prelati).

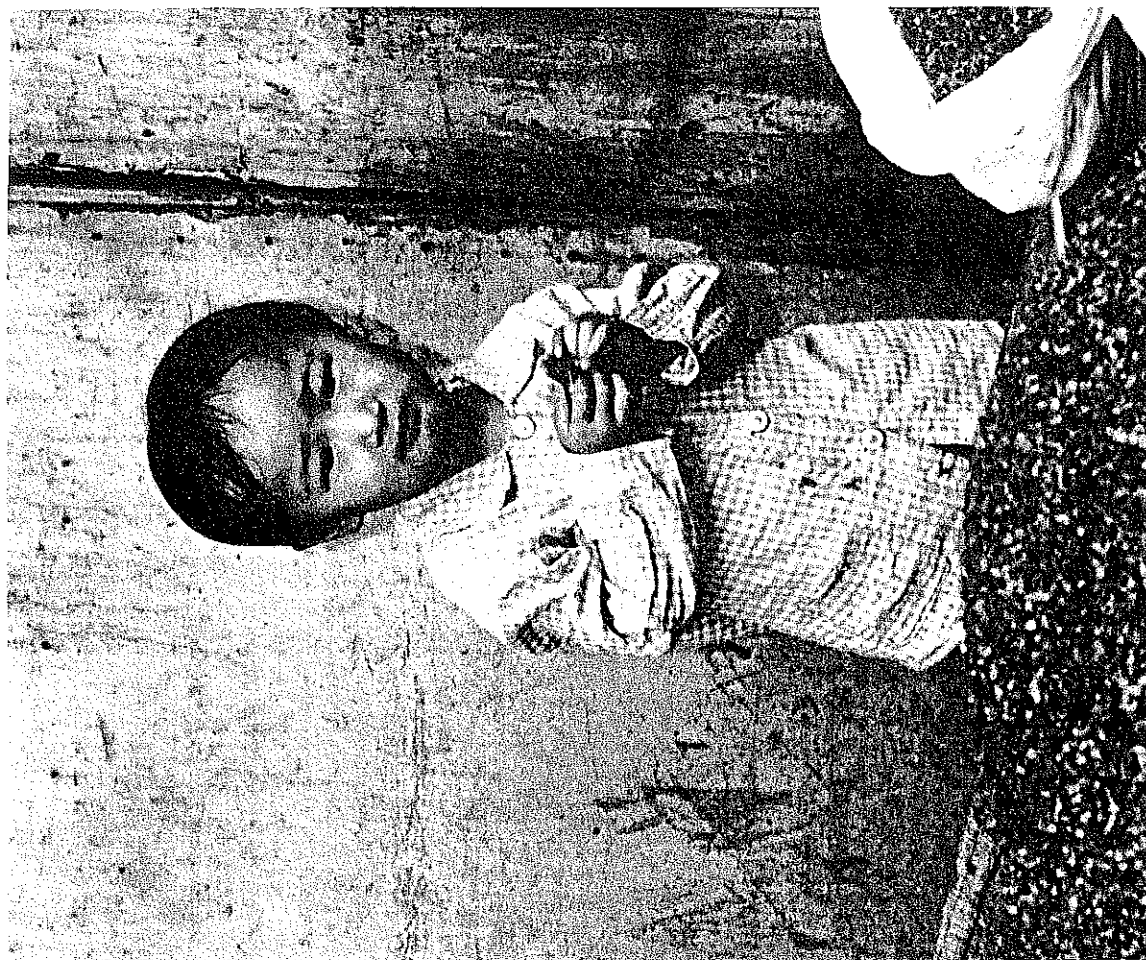
A Custozza Radezky si rifecce delle Cinque Giornate milanesi, a Londra Marx pubblicava il *Manifesto*, a Praga Bakunin quello dei diritti.

Era il 25 luglio. Non ne potevo più. Lasciavo Paride, il ratto di Elena, la guerra di Troia, il pomo della discordia, i conti che tornano. Lasciavo la solitudine della mia stanza, lasciai le mie donne, le Madonne d'un'Europa debole e falsa. E quelle nuvole schiumanti sopra noi leggere, lontane, straniere.

Sto scrivendo dall'imperiale Angkor, centro dell'universo sul Mekong dove naviga il divino serpente primordiale, in Kampuchea, il meridione dell'Asia che sta divenendo francese.

Preghiamo, affinché le porose opere in pietra grigia libera e pacata restino in eterno nei templi d'Oriente, che almeno Vishnu non permetta a nessuno d'offendere la ieratica arte khmer (e birmana e cham e siamese) e questa ricca letteratura piena di pace. Va da sé ch'io sia malarico, e che prima di morire qui stenda la presente onde maledire tutti gli sterminatori.

Pechino settembre 1995



Handwritten signature and the number 26.

Com'è brutto invecchiare, i figli si sposano, c'è solo la moglie, per loro, la mamma non conta più niente, la butrano fuori di casa dopo che ha lavorato per loro tutta la vita. Maria è vedova, ha quarant'anni. È di Cremona, ma lavora a Milano: domestica a giornata. Il suo unico figlio, ventiduenne, non è sposato e nemmeno fidanzato. Aveva provato a iscriversi ad una scuola di ballo, e per una settimana era tornato a casa a mezzanotte una sera sì e una no, dicendo che andava con gli amici. Maria però non ci aveva creduto, come mai aveva tanti amici così all'improvviso, e mentre lui era in bagno si era messa a frugare per tutta la casa, fra la biancheria, sotto il cuscino, finché aveva trovato un quaderno con su scritto prima lezione, seconda lezione, portare il piede sinistro indietro in due tempi, riunire, incrociare il piede destro, riunire, tre passi avanti, uno indietro e si era messa a gridare dietro la porta del bagno, è così allora che spendi i nostri soldi, salame, io alla tua età andavo a ballare tutte le sere e non avevo certo bisogno della scuola, vai subito a farti restituire i soldi. E poiché lui non accennava a rispondere o ad aprire la porta, s'era messa il cappotto, s'era recata all'indirizzo scritto sul quaderno e si era fatta rimborsare.

Gianni si è rassegnato e ora, come prima, si limita agli svaghi in casa. Il suo impiego in una fabbrica d'inchiostrati lo lascia libero il sabato e la domenica. La domenica ascolta la partita da una radiolina, seduto appena un po' discosto dal tavolo della cucina mentre la madre stira. Il sabato lo passa a letto, nell'unica stanza del loro piccolo alloggio nei pressi di piazzale Loreto. È un appartamento costituito dai "servizi" di un appartamento più grande, in cui si trova l'ufficio di un ingegnere. L'ingegnere non aveva bisogno del bagno, della cucina e dell'office, così li ha isolati con un muro a coltello e li ha subaffittati a Maria.

Ecco perché si entra dalla cucina. È una spina, per Maria. D'altra parte, se si vuol abitare in una casa di signori, bisogna fare qualche sacrificio. La casa è bellissima, nuova: c'è l'ingresso con la vetrata, le piastrelle gialle, la pianta ornamentale, la guida di canapa rossa fino all'ascensore. Maria veramente l'ascensore non lo prende mai: sta al primo piano ed ha l'impressione che la portinaia la guardi male quando lo usa, come se non ne fosse degna. Non la saluta mai la portinaia, e neanche risponde se la prima a salutare è Maria. In principio aveva creduto che volesse delle mance. Le ha dato mille lire. Quando le ha prese ma ha continuato a non salutare. Quando passano gli altri inquilini - tutti signori, qualcuno perfino col cane - si sbrodola in sorrisi. Soldi da Maria non ne vedrà più, questo è certo.

Madre e figlio dormono dunque nella stessa stanza. I

letti sono paralleli, appoggiati a due pareti opposte. Quello di lui è un "cassone" ricoperto di un telo a fiori, la bambola seduta al centro. Quello di lei, invece è nascosto in una falsa credenza. Si preme il bottone ed il letto salta fuori. Di solito si svegliano entrambi alle sei, e Maria mette in ordine prima di andare al lavoro. Tranne il sabato. Il sabato lei si alza in punta di piedi e se ne va senza rassettare, perché sa che il figlio, quando verso mezzogiorno si sveglierà, passerà nel suo letto.

Gli piace andare su e giù con la rete, giocare col bottone che ne comanda la molla. Non è facile, ma lui ha sviluppato una notevole abilità. Prima di tutto sa dosare la pressione del dito sul bottone, in modo che la rete non scatti di colpo, ma descriva adagio il suo angolo di centottanta gradi dal pavimento della credenza. In secondo luogo, con sincronismo perfetto, interrompe la pressione all'esatto momento, in modo da non rinchiudersi con il letto nella credenza, come in una bara. Infine, pur non essendo mancino, è maestro nell'usare la mano sinistra. Il bottone si trova infatti sul lato della credenza che, per l'appunto, è a sinistra di chi la guarda (in basso, immediatamente sopra la zampa anteriore). Dunque, se ci si sdraia con la testa da quella parte (ed è la sola possibilità, se si vuol manovrare il letto standoci sopra) la mano destra può essere usata solo a patto di mettersi a pancia sotto.

Questa posizione, però, non dà le soddisfazioni di quella supina, anche se Gianni, per cambiare, qualche volta la adotta: le labbra e il mento affondati nel cuscino, l'angolo fra il naso e la bocca in coincidenza dello spigolo del letto, gli occhi e la fronte protesi in fuori, nel minuscolo baratro del pavimento, lo sguardo fisso sul reticolato di fessure che separano l'una dall'altra le mattonelle. Con l'indice destro preme il bottone, e mentre la rete adagio si solleva e il corpo assume una posizione inclinata - la testa è rigorosamente tenuta in asse - le righe si intrecciano tra loro, il pavimento si allontana, si avvicina, si riallontana.

Dopo un poco, però, gli occhi dolgono. Nella posizione supina, invece, si può contare molto più a lungo, col soffitto che rotea sopra la testa rovesciata, andata e ritorno. E se l'oscillazione del letto è regolare, gli angoli acuti si attutiscono, fino a stemperarsi in una circonferenza, il soffitto diventa un orizzonte bianco, magicamente vicino, che si apre e si chiude come un ventaglio.

Maria divenne furiosa il sabato in cui, rientrando dal servizio, scoperse il gioco del figlio. Il letto poteva rompersi e non era neanche finito di pagare, come tutta la casa del resto: l'armadio, lo scaffale svedese, il frigorifero, i mobili della cucina, ancora smagliantissimi nonostante l'uso, situati uno accanto all'altro nell'ordine in cui erano al reparto casalinghi della Standa. Per avere la roba nuova, s'era disfatta - regalandolo, perché nessuno aveva voluto comperarlo - di tutto il vecchio mobilio di Cremona: un appartamento intero, completo di matrimoniale e stanza da pranzo. E ora...

Maria di solito brontola, non grida. Ha una voce poco adatta, del resto: atona, roca, da litane. Questa volta però le esce un urlo, alza il pugno sul figlio e lo manca, il figlio scappa in cucina, inseguimento intorno al tavolo fino all'estrema stanchezza di Maria, che si siede, piange - ma in sordina, ormai. Gianni le va vicino, le carezza goffamente la

Handwritten signature and number 27

guancia. Anche lui è introverso, di poche parole. Assicura che il letto non si può rompere, la molla è fatta apposta per quel movimento. E poi è in garanzia.

Cosa non si fa per i figli. Maria da allora gli ha lasciato quel divertimento - ne ha tanto pochi. Non può negargli nulla. Tutto quello che fa, che ha fatto, è sempre soltanto per lui. Per lui adesso ha lasciato Cremona, ha ricominciato la vita. Si è rassegnata perfino ad andare a servizio.

Questo non l'aveva mai fatto. Eccetto nel '43, quando era riuscita a farsi assumere alla mensa ufficiali delle "SS". Certo erano tempi speciali, ognuno prendeva quello che c'era; e poi quello era un vero impiego, con orari precisi e l'uniforme: era diverso dall'essere domestica in una casa privata, in balia degli umori della signora, tutto il giorno a sfiorare la vita privata degli altri, dei ricchi, a vivere con loro ma dalla cucina.

A dire la verità, in fabbrica, prima che partisse, le amiche più velenose l'avevano consolata dicendo che era cento volte meglio fare la serva a Milano che dare da mangiare alle "SS" nella propria città. Ecco, nel 1962 se lo ricordavano ancora. Quante ne aveva passate per quella storia. Eppure non aveva fatto altro che guadagnarsi il pane.

Era una povera donna, vedova, sola, con un figlio piccolo da allevare: a chi doveva rivolgersi, secondo loro? Lasciarsi morire di fame, lei e il bambino? Sono sempre tutti pronti a dare addosso a una donna indifesa. Quando i tedeschi se ne erano andati, i partigiani volevano tagliarle i capelli. S'era nascosta, l'avevano trovata, si era salvata solo coi suoi pianti e giurando che con nessuno di quelli c'era mai stata, mai. E più tardi, quand'era entrata nella fabbrica di cornici, non avevano voluto darle la tessera della Cgil, s'erano decisi solo quando lei aveva chiesto l'iscrizione alle Acli.

Ancora non s'erano convinti ch'era stato un lavoro come un altro, che star lì non significava parteggiare per le "SS". A quei tempi, dopo tutto, sembravano soldati uguali agli altri. E poi dalla mensa ufficiali non si vedeva quello che facevano fuori. In un anno, una volta sola avevano portato dentro un prigioniero. Inveivano (non erano ufficiali, però, ma soldati semplici), lui aveva tutti i capelli giù sulla faccia, a ciocche, stranamente bagnati; la faccia non si vedeva; si lamentava; lei allora aveva detto poverino, aveva la zuppiera in mano; una parte della minestra si era rovesciata sul grembiule. Uno degli ufficiali le aveva lanciato uno sguardo terribile, ma per un attimo. Subito dopo aveva sorriso e spiegato: "Lui non ha fatto il suo dovere", e poi ancora: "La minestra, prego". Gli s'era avvicinata tremando. Ecco come aveva collaborato.

A Cremona Gianni studiava svogliatamente da ragioniere, lei lo manteneva lavorando alla fabbrica di cornici. L'ultimo anno, per paura dell'esame, lui ha piantato lì ed è voluto venire a lavorare a Milano, operaio. Maria voleva farne un professionista, è stato duro per lei. Eppure gli ha procurato anche il posto, cedendo al marito di una cugina di Milano, che fa il viaggiatore di commercio per quella fabbrica di inchiostrici. Povera cugina, e non era mica la prima che le faceva quel mascalzone. A Maria è dispiaciuto, ma che poteva fare? C'era la congiuntura, un posto a Milano non si trovava con la facilità di una volta. E poi il ragazzo aveva studiato, mandarlo proprio in fabbrica con quelli con la

tuta le dispiaceva. A Milano nelle fabbriche si trova di tutto, anche meridionali. Il marito della cugina invece le ha promesso - non subito - un posto da impiegato. E bisogna dire che ha mantenuto la promessa, perché Gianni è stato operaio solo due mesi, e poi è passato di grado.

Ma non era tranquilla, a saperlo in quella pensione di Cernusco sul Naviglio, in mezzo alla nebbia, a mangiare male, ad alzarsi la mattina quand'era buio. La domenica le interurbane costano la metà e gli telefonava; come i campioni sportivi d'un tempo lui rispondeva a monosillabi. Perché non vieni a trovarmi una domenica, chiedeva la madre. È meglio se mi riposi, rispondeva lui; e riappendeva.

Maria non ci avrebbe resistito a lungo. Per chi avrebbe vissuto, ora? I primi tempi l'ansia per lui le aveva tenuto compagnia. E anche gli acciacchi che aveva avvertito di colpo, tutti insieme, i reumi, la stanchezza endemica, l'esaurimento. All'ambulatorio della fabbrica era riuscita a farsi prescrivere delle endovenose, così doveva tornarci ogni giorno e, durante l'iniezione - che bisognava praticare adagio, era un liquido oleoso, per giunta era difficile individuare la zona - raccontava all'infermiera del figlio e di tutto quello che aveva fatto per lui, da quando era nato.

Quel figlio era come se fosse soltanto suo. Il marito era morto che il bambino aveva tre mesi. E specie nei primi tempi, quando la gente si arrabattava per sopravvivere, era come se ogni giorno lei gli avesse ridato la vita, inventando nuovi espedienti, battendosi da leonessa per procurargli da mangiare, da vestire, da giocare - da dormire, perfino, a volte. Non c'era lavoro, eppure lei era riuscita ad averne sempre: aveva fatto il controllo-re sui treni, la spazzina comunale, la sacrestana; e quando a nessun patto nessuno aveva potuto assumerla s'era messa per proprio conto a fare la borsa nera. Comprava il burro in campagna e lo rivendeva a Milano. Anche i clienti se li era procurati da sola: il primo giorno, scesa dal treno, aveva imboccato una strada e aveva preso a suonare i campanelli uno dietro l'altro, senza eccezione. E, in seguito in tempi "normali", era sempre stata lei, in fabbrica, a organizzare lotterie, a vendere panettoni... Per far studiare il ragazzo. Adesso chissà che ne era di lui, solo, a Milano. Va là che non gli mancherà la compagnia, ridevano le altre operaie, dandole gomitate.

Maria ammutoliva. L'insinuazione aveva colto nel segno. Poteva venire soppiantata d'un tratto da una sconosciuta. E giovane. Ora era questa la sua angoscia quotidiana. Finché il figlio era stato con lei non ci aveva pensato. E invece poteva avvenire ogni giorno.

La scoperta della decadenza del proprio aspetto era stata simultanea a quella degli acciacchi. Capelli grigi, rughe, calze perennemente smagliate. Grassa no, per fortuna, anzi era troppo magra, mentre una volta era stata una ragazza rigogliosa alla "riso amaro". Anche il "restauro" le aveva tenuto compagnia, per un poco. Un sabato pomeriggio lo aveva passato tutto dalla parrucchiera, dalle due alle sette, a farsi tingere i capelli di nero-blu. S'era poi comperata un cofanetto-bellezza di Elisabeth Arden; poiché le compagne più giovani l'avevano presa in giro, aveva scritto a "Grazia" chiedendo consigli su come truccarsi e vestirsi.

Handwritten signature
28

La giovinezza era andata, ormai. L'aveva vissuta tutta ad alta voce, con la gloriosa certezza di non aver mai torto. Perché chi ha più ragione, al mondo, di una madre che difende il proprio bambino? La società si inchina alla Madre, ogni suo atto non è solo lecito, è sacro. Maria aveva vissuto come sull'altare - lei con il bambino in mano, come in un'icona. Dietro il sorriso dolcissimo della madre, malinconico e forte, in realtà c'erano state menzogne, prepotenze, calunnie, querimonie; s'era prostituita, dandosi indifferentemente a federali e partigiani, a preti o direttori didattici: per il bambino. Ma tutti avevano sempre approvato e finito per dimenticare. L'inflessibile società organizzativa s'era inchinata di fronte all'intangibile fragilità della madre.

Solo per lei il dopoguerra non era stato una giungla. O forse lo era stato, ma nel senso che lei aveva vinto, come si conviene al più forte. Lei sì, aveva sempre avuto da mangiare, da vestirsi, da lavorare; lei sì, era stata onorata, "una madre eroica". Pochi al mondo hanno avuto nella stessa misura diritto di non reprimere i propri istinti - solo gli uomini al fronte, forse. Così, se per altri la vita era stata un arrancare, lei aveva marciato. Inarrestabile, simile a quelle giovani donne dei manifesti di propaganda politica che vanno nel mattino per un campo di grano, oppure verso la fabbrica, il vento nei capelli, gli occhi nel sole.

Adesso era finita. Il bambino era sgusciato via dalla mano, e non c'era più altare sotto il suo piede, c'era la strada. Sulla strada, i passi di tanta gente senza particolari privilegi, con le sue buone intenzioni, le sue cattiverie, qualche Grande Momento custodito o ingigantito nella memoria, da rifugiarsi nei tempi più amari. Anche Maria si rifugiava nei ricordi, brutto segno. Lo scompartimento dell'accelerato Cremona-Bergamo, in cui, tra una stazione e l'altra, lei e le altre due "controllore" si riunivano a chiacchierare e scherzare, raggiunte ogni tanto da un viaggiatore più intraprendente. O quell'ufficiale delle "SS" che non sembrava tedesco, aveva gli occhi scuri e teneva in camera una chitarra.

Non c'era mai andata con le "SS", lo aveva giurato ed era vero. Le facevano troppa paura anche se erano gentili, sorridevano, le regalavano calze, anche se erano così biondi e alti. Solo da lui si sarebbe fatta toccare. Ma lui non se n'era accorto; sembrava che non si accorgesse di nulla, le cose con lo sguardo le sfiorava soltanto, come se fossero lontanissime. Doveva stargli vicino per un minuto intero, coi vassoi delle vivande, a volte toccargli la spalla dicendo a bassa voce prego perché si decidesse a servirsi. E non sceglieva; metteva la roba meccanicamente nel piatto, altrettanto meccanicamente la portava dal piatto alla bocca e masticava, doveva masticare i suoi pensieri insieme al cibo perché stava lì tutto solo in mezzo alla conversazione, avvolto nella sua malinconia.

Anche lui è andato e non tornerà. Non ci saranno più amori, per Maria, neanche infelici; non più vittorie e nemmeno sconfitte. Nessuno le chiede più niente, vuol dire che nessuno le dà più niente. Si sente povera, un'operaia fra tante, sottopagata, con una magra pensione in vista, e un figlio che non vorrà mantenerla. Sogna, e si vede all'ospizio.

Ecco perché da un anno ha abbandonato Cremona, la fabbrica, l'appartamento per

ricominciare la vita col figlio. E perché, da eroina di film neorealisti, in un attimo si è trasformata in un volto sorridente e angosciato da società del benessere. Maria è sempre vestita a puntino, in serie, ma secondo i dettami della moda che quest'anno tende al giovane. Il suo viso, truccato giusto, non ha più classe sociale; tradisce soltanto la regione. È un viso tipicamente lombardo dal taglio ovale, un po' angoloso, la pelle candida, quasi trasparente. Per la casa ha grandi ambizioni. Ancora non ha il televisore, ma lo ha già adocchiato, di quelli "orientabili". E passa ore a studiare il salotto della signora.

Appena arrivata a Milano, dopo il servizio, che finisce alle sei, correva alla Rinascente e se la girava tutta, piano per piano, finché l'altoparlante annunciava ai gentili clienti che era l'ora di chiusura. Ma ora non ci va più; le venivano troppe tentazioni. Piuttosto, se non c'è troppa nebbia, rincasando percorre a piedi Corso Buenos Aires. È senza dubbio la più bella strada di Milano, così larga, densa di traffico, illuminata dai semafori oltre che dalle vetrine. I semafori sono quattro per incrocio, e c'è un incrocio ogni venti metri. Sono tutti sincronizzati, di volta in volta rossi, verdi, gialli, giallo-verdi, e rossi con la freccia verde per voltare. La strada è così dritta, fra Porta Venezia e Piazzale Loreto, che a volte, a guardarla da Porta Venezia, sembra perpendicolare, una gigantesca bacchetta magica con le borchie dei semafori e, sulla punta, il diamante di Piazzale Loreto, con i palazzoni di vetro, le luci di Upim e Coin, la scritta della Motta.

Vi si trova di tutto. Maria si ferma ad ogni vetrina, fa mentalmente i conti. Il figlio, se è già arrivato a casa, sa che deve scendere e prendere pane e latte.

Mio figlio è uno stupido. Viene a pranzo il giorno dopo che è andato a vivere per conto suo e mi fa: «Sapessi che effetto entrare in casa e vedere sulla porta lo stesso cognome di casa nostra». Povero piccolo. Per lui la casa sarà sempre questa, e difatti qui è tornato. Siccome scrive cose bislacche è perseguitato da strane donne che lo credono diverso dagli altri. Mentre lui è normalissimo, gli piace mangiare, bere un bicchiere di vino, stare allegro, e la sera guardare la televisione con me. Sarà un anno fa, gli arriva una lettera:

«Caro Paulo! Adoro gli uomini spietati, che disprezzano tutto. Il mondo è sovrappopolato di imbecilli incapaci di reggere la verità, ma ecco come faremo a eliminarli e restare soli sulla pianeta. Fingeremo di odiarci, ci insulteremo a sangue, lacreremo ogni dolcezza e premura consuete fra uomo e donna. Poi pubblicheremo le nostre lettere. Diremo tali atrocità, mostreremo così spietatamente il kitsch che ci fermenta nell'anima, che chi leggerà dovrà inorridire per forza e desiderare di annientarsi. Altro che bomba al neutrone! Il nostro sarà il più raffinato degli stermini, compiuto col più economico e potente dei mezzi: il Verbo. Milioni di cadaveri ci attorneranno, regnerà uno spaventoso fetore: sarà questo l'ultimo insulto alle tue bellissime trepide narici, e poi, poi!».

Si può essere più scervellate? Quando riceve delle lettere buffe mio figlio me le fa leggere sempre: sa che la vecchiaia è una tale schifezza! E poi le risponde anche, a questa pazza che lo perseguita: «Cara Martina, mi piace questa idea di giocare un ruolo centrale nell'Apocalisse di fine millennio. Cominciamo subito. Voi donne siete peggio delle galline, perché quelle almeno fanno l'uovo, senza tanti sprechi, le donne invece mestrano, sarebbe a dire scolorano dello schifosissimo sangue già uscito di circuito, overossia scaduto, con puzza di andato a male, e ne lordano orrendi pannolini che per giunta nemmeno nascondono come dovrebbero, anzi, quante volte ne trovo fra le rotale, sciacquonati giù dal treno senza tanti riguardi per il paesaggio, roba da vomitare, vuoi mettere con l'uovo affrittellato, pulcino mancato contro bambino mancato, che differenza di stile, odore e sapore? Esiste forse qualcosa di più schifoso e inutile di voi donne?». Sono quasi morta, da tanto che ho riso. Ho pensato: be', adesso questa si smonta. Macché. A stretto giro di posta, ecco cosa ci arriva:

«Spregevole Paulo, le tue parole rivelano la pochezza della tua anima: il sangue che tanto ti schifa è quanto permette alle donne di liberarsi dalle scorie di cui voi uomini vi saturate fino a diventare fosse nere ambulanti, traboccando nella vostra merda e affogandoci, sommersi da un reticolo di cavernosi foruncoli gialli». Questa è una psicopatologia, sta attento, dico a mio figlio, ma lui ride, è così spavaldo, e continua così:

«Lurida creatura, è inutile che sovraccarichi il tuo cervellino muliebri: nulla potrà mai redimere l'orrore del vostro corpo, prova ne sia che a sorprendervi imparate a trovoiamo ascelle puzzolenti, peli intrisi di sudore, croste gialle sulle mutande, unghie rotte, certi aliti, e una puzza di pesce! O sciagura del genere umano, o miseria irrimediabile, esemplari della specie condannati a percolare e putrefare anzitempo! Blah! blah! mille volte blah!». Ma, gli dico, di questo passo finisce che insulti anche tua madre, lui si offende che non lo capisco, un po' mi tiene il broncio, ma poi ci ripensa e mi fa un regalino, un ciondolo del mio segno, lo scorpione. Intanto arriva, inesorabile, un'altra lettera:

«Paulo, non mi costringerai a credere che non hai mai annusato un maschio? Poveri esseri, siete atterriti da noi donne ma incapaci di ammettere che vorreste solo gettarvi ai nostri piedi, congiungervi a noi e con noi riprodurvi. Ma da soli, a cosa sareste capaci di ridurre l'esistenza? A sghignazzate amare da ritardati d'osteria. Pfu!».

Oddio! questa si è messa in testa di sposare il mio Paulito, che con le donne, a parte la sua mamma, non ci ha mai vissuto perché è un ragazzo serio, quarant'anni compie il maggio prossimo, mai che abbia sgarrato, e poi io glielo dico sempre che tanto l'amore non esiste, è un'illusione, anche con suo padre è stato così, una cosa bellissima, ma sparita in un soffio, l'amore sembra che ci sia, ma l'unica cosa che esiste davvero è la famiglia, i parenti... Ma l'amore! Decido di cestinare la lettera, ma quella imperterrita ne manda altre, una più atroce dell'altra, finché Paulito le scrive questo:

«Cara Martina, è primavera e il sangue mi fermenta gradevolmente nelle vene. Mi sento addresso un'euforia di piacere, le nostre lettere introducono una stonatura lugubre nella mia vita. Fermiamoci. Riprenderemo, se proprio vuoi, ai primi freddi». Credo che, per quanto stramba, dopo una lettera così una vera donna si sarebbe offesa. Ma non Martina. Nemmeno per sogno!

«Dolcissimo Paulo, anch'io sento lo stesso, e nulla mi rende più felice di concedermi una pausa nell'invenzione di insulti terribili e grotteschi rivolti all'uomo che adoro. È finito l'inverno, il sole splende, gli uccellini cinguettano! Non è bellissimo? Vieni a trovarmi, gioiremo insieme di questo momento magico!». Paulo è terrorizzato, disperato, mi tocca risponderle io:

«Martina, farneticchi? Non penserai che... No, chiariamo le cose: io sono innamorato, della più angelica e dolce delle creature (di che sesso o specie o colore non te lo dirò mai!), non credevo che tanta felicità fosse possibile, capirai bene che non mi resta tempo per altro, meno che mai per sperimentalismi letterari sul tema dello sterminio». Al che Martina:

«Paulo, cosa dici mai? E il nostro progetto di restare gli unici sulla terra? Come Adamo e Eva nel paradiso terrestre? E quando mi dicevi che non ci saremmo mai persi?». Questa poi! Che vuol dire? Lui fa l'evasivo, ma poi ammette che ogni tanto le ha scritto di nascosto. Mi viene un dispiacere che non smetto più di piangerci, poi però prendo lo scatolino con dentro l'ultimo preservativo usato insieme a mio marito: al tempo mio non c'erano tanti sprechi, si lavavano, si spolveravano di borotalco, e poi si usavano ancora. Questo preservativo io l'ho saputo soltanto dopo che era l'ultimo, così

M
30

quando sono triste lo guardo e mi dico: cos'è l'amore? Tutto qui. Un palloncino sgonfio. Mi torna il buon umore e rispondo a Martina:

«Gentile signora, io non ho mai desiderato una cosa del genere, quando lei mi ha scritto ho creduto che volesse semplicemente giocherellare con me. E poi, è una distrazione potere spiatellare una volta tanto a una donna, per giunta col suo incoraggiamento, cosa si sente per lei. Devo dire che nemmeno lei ha scherzato, nel rivelare i risvolti più penosi e malvagi della sua anima. Non crederà che dopo tale esibizione reciproca un uomo e una donna possano... Non mi dirà comunque che lei si era illusa! Peccato, spero di essermi imbattuto in una donna di spirito. E' invece, gratta una femmina, anche la più coriacea, e troverai un vampiro sentimentale». Le ho scritto tutto quello che pensavo, e dopo mi sono sentita benissimo, per lo sfogo. E quella scema! Cosa non tira fuori! Che lamenti, pianti, suppliche!!! Una vergogna. Finché me la ritrovo alla porta di casa, una biondina con lo sguardo trasognato, uno di quei tipini metafisici, chiede di Paulo con un vocino esile. La faccio entrare, le offro un caffè, le faccio giurare di mantenere il segreto, dopodiché rivelo:

«Paulo sono io. Paulo è uno pseudonimo». Martina sbatte le ciglia, si alza, barcolla: «Oj! Oj! Oj!». Mentre si allontana la sento che continua a gemere «Oj! Oj! Oj!». E ancora, oltrepassata la curva: «Oj! Oj! Oj!».

Pechino settembre 1995



31

Disse al figurinaio

Vivian Lamarque

*Disse al figurinaio: fammi una statua di cera
che si muova come un uomo vero*

i morti se li tocchi sono freddi
invece i vivi sono tutta un'altra cosa

L'amore mio quando lo toccavo
ero felice

la prima volta egli mi chiese
posso togliermi la giacca?
io gli dissi naturalmente

*In un certo reame in un certo stato
vivevano un tempo un re e una regina*

l'ultima volta mi aveva detto
se mi ammalo tu mi curi?
e io avevo detto sì
sai smacchiare le giacche?
e io avevo detto un po'

*Supponiamo che mi aspetti, ansioso di non trovarmi
dall'altra parte del mondo*

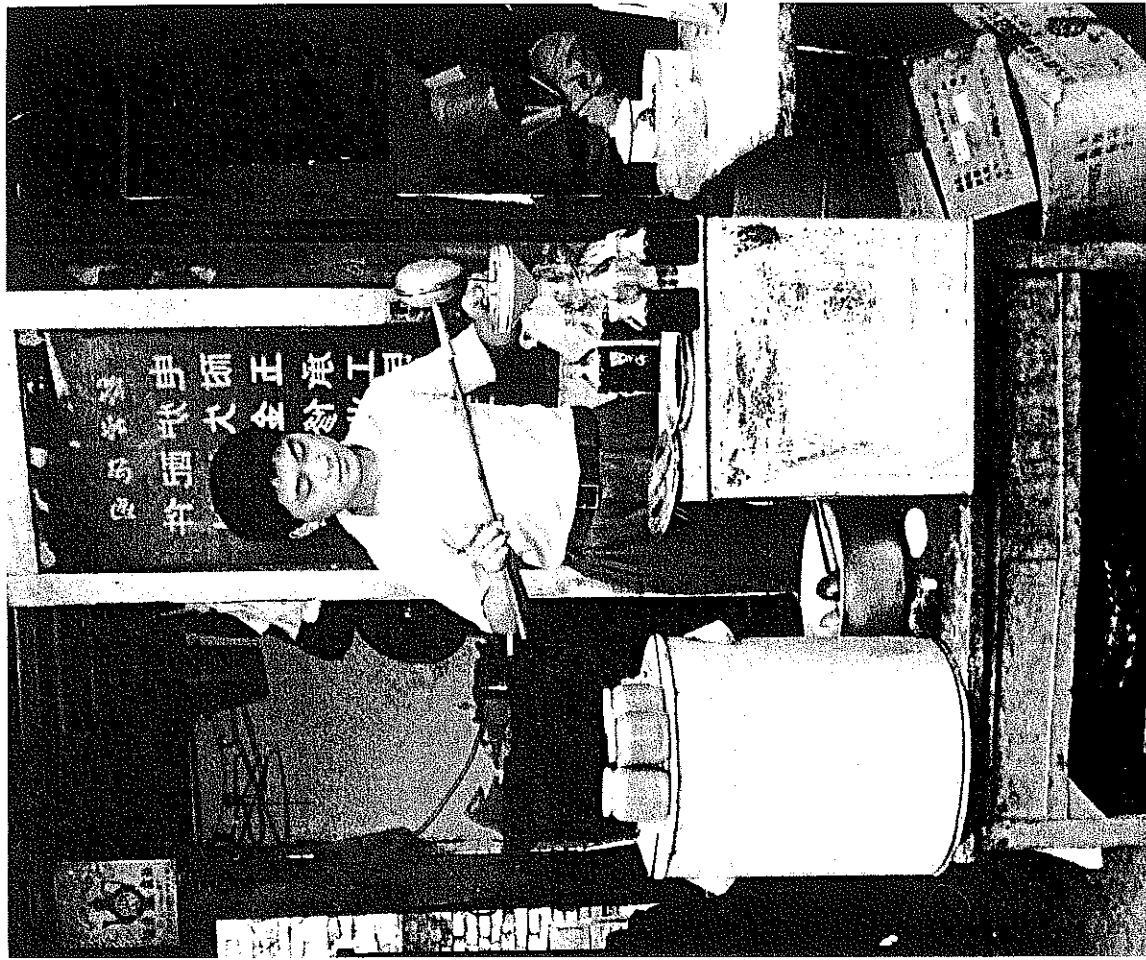
non si può sempre restare
un po' starò e un po' andrò
conosco certi luoghi
dove l'amore mio col suo profilo va

io mi ricordo la prima volta che lo vidi
erano le ore 16 del giorno sabato di giugno
lui arrivava da un corridoio lungo

.

(dal poemetto *Questa Quieta Polvere*)
di prossima pubblicazione

Pechino settembre 1995



VERSI

32

Cosa vuole una donna

Rosaria Giuacchi

Il racconto *Klara Milič* di Ivan Turgenev, pubblicato nel '95 negli Oscar Mondadori, si ispira a un fatto vero raccontato da un'amica allo scrittore: l'innamoramento di un certo Alenicyan, biologo, per un'attrice, dopo che questa si era avvelenata sulla scena di un dramma che rappresentava. Nel racconto Turgenev immette dati autobiografici; Aratov, il protagonista, ha venticinque anni, la stessa età di Turgenev quando incontrò la cantante francese Pauline Garcia (Madame Viardot nel racconto), grande amore di tutta la sua vita. Ma a parte questo e altri particolari, l'amore di Aratov per una morta è soprattutto metafora della realizzazione di un'impossibilità. O meglio, di una *negazione* della donna, essere disincarnato, inesistente nella morte e in vita intollerabile per la sua complessione nervosa, "questo tormentarsi le mani di continuo", e per il suo visibile spaesamento nel mondo.

Proprio in un racconto centrato sull'amore per lei, la donna è grande assente. Con un salto di quasi due secoli, ci portiamo al presente.

Con l'ossessione del maschile, di una maschilità aliena da qualsiasi compromesso o scesa a patti col femminile, si cimentano (e a volte si crogiolano) due fra le voci narranti più personali, violente e perentorie dell'America degli ultimi anni: James Ellroy e Dennis Cooper. Da versanti opposti e complementari tracciano un profilo letterario che è quintessenzialmente americano e "maschile". James Ellroy, principe indiscusso del *mystery* contemporaneo, quello che ha mosso i primi passi con Chandler e Hammet, riveduto e corretto negli ultimi anni da autori come Andrew Vachss, Marcel Montacino o Elmore Leonard, dà luogo alla radiocronaca fedele di un degrado umano che l'America sembra rendere immediatamen-

te visibile e tangibile nella sua mistica di nazione-metafora, compendio e specchio di ogni altra.

I romanzi di Ellroy e soprattutto quelli del cosiddetto "Quartetto di L.A." (*Dalia nera*, *Il grande nulla*, *White jazz* e *Los Angeles strettamente riservato*) sono sostanzialmente una serie di variazioni su due temi fondamentali strettamente correlati: la morte della madre e l'amore per gli uomini. L'arena emotiva in cui si muovono i personaggi di Ellroy, poliziotti dal passato sempre e comunque torbido o dal presente corrotto e indegno è sempre quello della perdita e dell'abbandono. Ellroy, ossessionato dalla madre, stuprata e uccisa all'epoca della sua infanzia, cerca riscatto ed esorcismi raccontando all'infinito la stessa storia: quella della Dalia nera, una giovane di Los Angeles forse prostituta, forse solo "ragazza disponibile", assassinata nel 1947 senza che i colpevoli siano mai stati trovati e in cui lo scrittore riconosce simbolicamente la madre perduta.

Da questo fatto di cronaca viene ricostruita una Storia d'America parallela, di tradimenti e omicidi e di un compianto quasi moralistico per l'abbruttimento della razza umana. I poliziotti di Ellroy viaggiano sempre in coppia e quasi sempre sono legati da un amore torbido, mai nominato ma chiaramente percepibile. Le emozioni, le passioni, il desiderio di riscatto di questi uomini violenti non sono mai incentrati sulle donne che invariabilmente li tradiscono, li abbandonano o non sono comuni in grado di competere o sostenere la loro disperata ricerca di una dignità umana che sanno di aver perduto per debolezza e per passività. È solo tramite gli altri uomini che il coraggio e la follia hanno legittimazione. E solo tramite gli altri uomini che la verità viene rivelata. La perdita della madre è una ferita non sanabile, segna tutta la scrittura di Ellroy

e per traslato il ruolo che le donne hanno in essa: marginale, deviante, di interruzione e disturbo del flusso narrativo. I suoi uomini vivono in uno stato di costante iperattività e sovrereccitazione nei confronti di tutte le differenze: donne, negri di merda, ebrei schifosi, messicani puzzolenti, puttane, negri sporchi, italiani traditori, cecoslovacchi pisciasotto.

Ciò gli ha valso da parte della critica gli appellativi di razzista, omofobico, sessuomane/essuofobo, accuse che lui liquida con ironia. Da parte sua ha fatto di sé stesso un personaggio molto più letterario di quelli che ha creato. "Mi piace esibirmi per il pubblico", dice. "Ma quando sono solo preferisco il silenzio".

La verità di questo continuo ipereccitamento, di questa logorrea narrativa, del gusto iperbolico per il macabro e la mutilazione sessuale, è uno sfumare lento nel silenzio - anche questo molto maschile - e uno sconfinare verso il suo opposto: l'astinenza e la liberazione dalle passtime.

Dennis Cooper, non ancora tradotto in Italia ma assai noto nei paesi anglosassoni (devo queste note alla conversazione con Marco Pensante, suo traduttore) non fa invece mistero della sua omosessualità. I suoi romanzi *Try*, *Frisk*, *Closer*, *Wrong* non contempiano l'esistenza delle donne. Storie omosessuali percorse da una vena di sadismo dichiarato e assolutamente privo di qualsiasi moralità per le quali Cooper è stato paragonato a De Sade, i suoi romanzi sembrano trasferire sul corpo, sui corpi la stessa tensione maschile al silenzio e alla non emotività che Ellroy tenta di raggiungere con la sua scrittura adrenalinica. La ricerca è uno stato di quiete.

I protagonisti di Cooper sono archetipici né più né meno di quelli di Ellroy: ragazzi adolescenti, bellissimi e passivi, sempre iperemotivi, preda involontaria dell'agire

altrui. Desiderabili e desiderati ma senza misura umana.

Sembrano essere puro corpo, corpo di libera e gratuita disponibilità per chiunque ne faccia richiesta. Si lasciano stuprare, umiliare, torturare nella piena consapevolezza della violenza che gli viene inflitta, ma senza essere in grado di rifiutarla né di prevenirla.

Dove Ellroy è moralistico, Cooper sembra dimenticare la morale.

Ma la scrittura, in sé, non è mai morale, e sarebbe sbagliato considerare questi narratori sulla base del dire e dell'agire dei loro personaggi, che riflettono piuttosto ossessioni pure e un inquietante horror vacui.

In Ellroy la parola è mitragliatrice, è violenza, tensione continua, fluviale. Non dà tregua. In Cooper è il corpo a riempire ogni spazio, a esigere ogni attenzione.

Il racconto delle vicissitudini di questi suoi angeli adolescenti, fra padri incestuosi, maniaci necrofilii, amanti perdutoamente egocentrici e velleitari, è spesso interamente sul corpo e sulla perentorietà della sua presenza, fitto di dettagli anatomici che sembrano in qualche modo affermare solo la sua intrinseca imperfezione. Ellroy e Cooper sono l'esempio di un'asserzione che giustifica il proprio opposto, un silenzio che tende alla parola e parole che desiderano il silenzio.

Da tutto questo complesso meccanismo le donne sono escluse.

Ma allora, che cosa vuole un uomo?

Quelli che si confessano, soffrono nel racconto che una donna gli chiede sul loro vivere e amare, sono disposti a parlare solo se (abilmente) interrogati ma spontaneamente non ne parlerebbero ma spontaneamente non ne parlerebbero ma spontaneamente non ne parlerebbero da sé. (Marisa Rusconi, *Amore plurale maschile*, Marsilio '95).

E soprattutto, che cosa vuole una donna?

33

Gianna Manzini: un intimo duello

Adriana Lorenzi

"L'enigma della femminilità", come lo definisce Freud, è il ruolo dell'inconscio irriducibile al sapere, è "il discorso dell'altro" secondo Lacan, dove l'altro in una società androcentrica è il sesso femminile. Solo così si può comprenderlo e capirlo, ci spiega Silvia Vegetti Finzi nell'introduzione a *Psicoanalisi al femminile* (Laterza 1992). "Così inteso il 'contenente nero' della femminilità cessa di costituire il residuo del pensiero, la materia resistente ad ogni possibile astrazione, per rivelarsi il suo oggetto privilegiato, il punto di fuga verso il quale teorici e tecnici convergono aprendosi all'ignoto".

L'isterica è la materializzazione di questo enigma e nella psicoanalisi entra portando ciò che sarà il nodo del dibattito teorico, non solo psicoanalitico, della seconda metà dell'800: "quella di un sintomo 'sine materia', di un corpo che soffre in mancanza di una corrispondente causa organica". Spesso la sofferenza è legata a un desiderio forte di verità e di assoluto. Sono di questa marca l'anorexia e l'ascetismo; entrambi legati a una duplice chiave di acquisizione e rinuncia, alla ricerca della perfezione e al controllo assoluto di ogni bisogno biologico elementare. Così le fanciulle miracolose, le digiunatrici, le sante e le streghe di *Dalle sante ascetiche alle ragazze anoressiche* (Vandereycken e Van Deth, Cortina 1995) godono dei loro corpi macerati e stremati che mostrano a un pubblico avido di 'meraviglioso', che s'innamora - così come secoli dopo faranno medici e scienziati - di questa libera disposizione di sé.

L'isterica e l'anoressica ci spingono a rifo-

mulare la domanda che tormentava Freud. Cosa vuole una donna?

Una libertà forse "insopportabilmente povera" rispetto a quella maschile. Una libertà che "non poteva appagarsi di quel mimetismo che in realtà mi faceva esistere soltanto se ero come l'altro - che non ero" (Nadia Fusini, *Uomini e donne*, Donzelli '95). Libertà come desiderio di padronanza nel mondo che qualcuna conosce bene perché ha ascoltato, in questi anni, le altre donne, scoprendo con loro una verità nello stesso tempo semplice e straordinaria: "Cercavo un posto nel mondo, e lo cercavo a gomitate, quando mi sono accorta che il mondo era il mio posto" (Alessandra Bocchetti, *Cosa vuole una donna*, La Tartaruga 1995). Acquisizione chiara e pianura che non si snatura, piuttosto si inverte, nel linguaggio gergale o colloquiale delle ragazze delle borgate romane, oggi in grado di definirsi 'maschili' o 'bisessuali' intendendo con ciò "libere de fa' che ci piace" perché prima di loro, e con loro, altre hanno lottato (*Bad Girls*, a cura di Fabiana Falduto, Castelvecchi '95).

Realtà ormai così diffusa nelle menti e nel costume delle donne, questa della libertà femminile, da permeare anche la narrativa. Un esempio per tutti, la Lolita di *Storia di Lo* (Pia Pera, Marsilio '95). 'libera' di desiderare e rifiutare nello stesso tempo le pesanti attenzioni del patrigno Humbert Humbert di nabokoviana memoria, nella versione di Pia Pera protagonista assoluta della propria narrazione e capace di far emergere la sua embrionale e contraddittoria identità di (piccola) donna nella lotta per la vita e per la sopravvivenza.

Vorrei ripercorrere attraverso le opere di Gianna Manzini il senso di una "monacazione non patese", di una scrittura che entra nella vita e di una vita che entra nella scrittura per dare forma all'universo brulicante di voci, di cose che chiedono di essere nominate. È la stessa Manzini ad utilizzare il termine "monacazione", parlando del suo modo di essere scrittrice, svelando la scelta definitiva ed assoluta alla quale approda gradatamente, scritto dopo scritto, consumando ripensamenti e paure.

Alla voce "monacazione" il dizionario etimologico della lingua italiana cita la "cerimonia del prendere i voti e l'abito monastico": un'investitura che decide l'allontanamento dai luoghi mondani per educarsi alla spiritualità. Il monachismo religioso è una forma dell'ascetismo, mezzo attraverso il quale lo spirito umano mira al raggiungimento con Dio operando una scelta di vita appartata, mortificazione dei sensi, coltivazione della virtù, raccoglimento e contemplazione. Intendo considerare la monacazione di Gianna Manzini come voto fatto alla scrittura, come un abito, quello di scrittrice, indossato per arrivare all'essenza delle cose, all'anima più riposta della realtà, alla verità ultima... e "verità" non significa forse "Dio"?

Non è un'impresa facile decifrare i segni della "chiamata" per chi come Gianna Manzini si trova al centro di un labirinto di forze, di modelli di vita, quello paterno e quello materno, che si fronteggiano senza trovare un punto d'incontro. Vive la sua infanzia a Pistoia. Ospite con la madre in casa degli zii, registra con la sua salute cagionevole i rancori e gli amori di una vita familiare disgregata. La presenza assidua e attenta della madre Nilde dimostra a Gianna che la vita è rinuncia, impegno e una serie di rigide prescrizioni che assumono giorni, mesi, anni in un accadere

senza esaltazioni e senza affanni, in una rassicurante quotidianità tra solide mura domestiche. L'assenza del padre Giuseppe esibisce la radicalità di una vocazione che chiede il tributo della vita: il sogno anarchico, un ideale altissimo che esalta ed umilia, che inebria ed isola, costringendo all'abbandono degli affetti.

La Manzini sbatacchia irrequieta come una mosca intrappolata dentro un bicchiere capovolto, si palleggia dalle mani materne che - premurose e sollecite - infiocchettano, stirano e rammentano, agli occhi paterni che - tenaci e indagatori - mirano al cuore irridendo la consuetudine borghese snaturante e svilente. Imitare il padre e scoprire dentro di sé l'ideale da seguire, trovare le parole che infiammano l'animo di fede vibrante, oppure fare propria l'eleganza frivola della madre, la sua forza altera - la forza di un guscio svuotato della polpa troppo delicata e vulnerabile? I due modi di vita si oppongono irrimediabilmente. Padre e madre si accusano e si perdonano, si dividono e si ritrovano nella figlia: il territorio dei loro convegni e dei loro scontri. Gianna è lo specchio del padre e della madre, ma è uno specchio incrinato, frammentato, dove il padre cerca i pezzi che gli rimandano una somiglianza di lineamenti e di colori e la madre quelli che le restituiscono quella confortante similitudine di gesti e posture. Mentre a lei non resta che tenere insieme tutti i frammenti per afferrare la sua identità: l'immagine di un io tutto suo.

Vivere la vita o contemplarla: questa, per la Manzini, la prima dicotomia da risolvere e costituisce il nucleo del suo primo romanzo, *Tempo immemorato* (1943). Due figure femminili esprimono, da una parte, la capacità di andare al passo con la vita e dall'altra, l'impossibilità di viverla secondo i ritmi travolgenti imposti dagli obblighi

sociali e dai coinvolgimenti affettivi. La felicità ingorda di Rita, la sua gioia di vivere - che scaccia le ombre per celebrare amori consumati senza cedere nulla all'incertezza - si oppone a un occhio attento che scruta l'anima delle cose e degli sguardi circostanti. Clementina, un nome che suona come un lamento, profila una bruttezza rassegnata che si concentra su di sé e sulla sua storia. La sua figura si staglia naturalmente sullo sfondo di un chiostro e la sua riservatezza si accomoda nello spazio protetto di un collegio privato dove lavora come istitutrice. Clementina non insegue la vita, ma la osserva, la sua bruttezza è la scorza che protegge una bellezza segreta che non affascina, ma soccorre, ascolta e comprende, perché accetta la complessità della vita, i suoi lati oscuri e se ne fa carico. È lei che raccoglie i cuori graffiati dal passaggio prepotente di Rita, uomini appenati che la cercano perché lei sa restituire valore alla fatica di vivere, alla sofferenza patita. In Clementina un facile rappresentarsi della Manzini - una comprensione che è adesione e naturale proiezione - che non condanna forme di vita attiva, ma non può farle proprie perché mira a decifrare le espressioni dei volti, a scrivere per svelare le rivelazioni della "contemplazione". Cominciano nelle pagine di questo romanzo i rimandi alla dimensione del rito spirituale, della clausura... il "collegio", il "chiostro": i primi elementi del disegno che l'autrice sta tracciando.

La Manzini precisa la sua vocazione di scrittrice incontrando Virginia Woolf. Leggere le opere dell'autrice inglese significa per la Manzini sentire l'eco delle sue stesse parole e trame il conforto e il sostegno necessari a individuare il senso della scrittura e di sé. Compie quindi la cerimonia della "vestizione dell'abito", stilando il suo ringraziamento, componendo il rac-

conto del suo debito e del suo amore per la Woolf. Il suo bisogno più profondo consiste nel voler afferrare l'anima, sorprendere i segreti dell'intimità propria e della realtà circostante: percepire con tutti i sensi dilatati le "cose laterali", i ricordi resuscitati, le visioni sollecitate. Un programma vincolante, una chiamata irresistibile "raccolgliermi l'anima e tenerla in fronte come la lampada dei minatori" per squarciare l'ombra che intrappola gli oggetti, che cela la loro essenza. È il mondo che lancia i suoi richiami, è la realtà che ha bisogno di colori, nomi, forme per brillare e lei non può sottrarsi, non può rinunciare a percepire. Scrivere equivale a esistere, così come esistere è scrivere, "addentrarsi nell'affascinante segreto dell'essere, che è poi anche quello dello scrivere". La Manzini si arrende a "questa specie di monacazione non palese: questa sottomissione ad un impegno che è tanto più rigoroso quanto meno precisato, dal quale deriva una scabrosa verità". La monacazione si connota in termini di viaggio introspettivo, di "raccolgimento". La stessa autrice si riferisce a un "addentrarsi nei labirinti della coscienza", uno scavare "vie sotterranee" per affiorare "nella calma della contemplazione". Ha operato la sua scelta che è un "cimento", uno sforzo che nasce dall'indiscrezione del penetrare universi dormienti per farne parola, per catturare "un attuarci incesante della vita".

La scelta di essere scrittrice è comunque molto sofferta dalla Manzini che in tante opere inscena il conflitto tra l'arte che chiama a una totale dedizione e la resistenza di chi prova a non cedere a tale richiamo. Riaffiorano naturalmente alla memoria la fede tenace del padre e la rinuncia della madre che non sa accettare il sacrificio. Forse scrivendone la Manzini vuole esorcizzare i suoi timori e ricercare

una conferma. Certo si incammina lungo una strada che ha deciso di percorrere interamente, romanzo dopo romanzo.

In *La Sparviera* (1956) il conflitto tra arte e vita è raffigurato da due artisti che si attraggono e si respingono: una donna che accetta il rischio dell'essere pienamente un'attrice, prestando fede alla sua aspirazione artistica per arrivare alle pieghe più riposte della sua intimità e un uomo che, atterrito dall'idea di spingersi fino in fondo all'anima, preferisce oscillare tra il suo essere artista e la tranquillità più casalinga. Dunque un'attrice che incontrando l'arte sa di avere incontrato il suo destino e fa dell'arte il sostituto di tutto, la sua "investitura" e un attore mancato che non osa addentrarsi nei grovigli interiori sollecitati dall'arte e vive - o sopravvive - di rimpianti senza la salvezza della rivelazione divina. Un uomo e una donna - forse il padre e la madre della Manzini? - vengono interrogati affinché nell'incaizzare delle pagine i loro modi di vivere veagano smascherati.

In *Un'altra cosa* (1961) un uomo soffre la lacerazione di sentirsi scrittore e di essersi lasciato invischiare in ruoli luccicanti di agio e fama che castrano la sua natura più sincera. Scoprire la propria vocazione può eccitare, ma può anche schiacciare con il peso enorme della sua assoluta radicalità: l'isolamento, la concentrazione sono le condizioni indispensabili perché le parole riescano a trovare la via della pagina, legandosi in una concatenazione perfetta che dia forma ai pensieri appena intuiti. Lo scrittore che fa "un'altra cosa" deve toccare il fondo del disprezzo di sé per ritrovare la forza di accettare appieno la propria passione, cedendo all'urgenza di esprimere quanto gli brucia dentro, garantendo con la vita la sua decisione di scrivere in modo da "far presa sulle cose... tenere in quanto basta per possederle, lasciando-

le vive. Le stringi un po' di più, e le hai ammaccate o stritolate; un po' di meno, e ti sono sfuggite".

La solitudine - il distacco dagli ambienti familiari e sociali vincolanti - è la scelta della fedeltà verso se stessi, quando si sente dentro "qualcosa", quando si riconosce un istinto così intenso che non può che essere vero, e sacro, e deve essere assecondato per giungere ad essere in presenza di se stessi e della verità e, quindi, di Dio.

Raggiunta una maturazione di età e di produzione narrativa, la Manzini è pronta a ripensare interamente l'esperienza del padre. Comporre il ritratto della sua fede anarchica - dei suoi discorsi pieni di libertà ai quali ha sacrificato moglie e figlia - significa per Gianna Manzini restituire dignità alla convivenza che brucia in fondo all'anima, alla fiamma che deve ardere a prezzo della vita.

Il suo *Ritratto in piedi* (1971) è una dolorosa resa dei conti - non a caso un romanzo continuamente rimandato - perché rimette in scena il duello tra padre e madre, lo scontro che da sempre fa oscillare la Manzini tra i ricatti affettivi della madre e la personalità ingombrante del padre, il maestro di vita a volte rinnegato. La Manzini compone il ritratto del padre, provando a spiegare, a se stessa prima che ai lettori, i motivi della loro relazione che si delinea in termini di assenza. È l'assenza di lui negli anni infantili della figlia che ruba con parsimonia alla rigida sorveglianza degli zii i momenti per incontrare il babbo e ascoltare dalla sua bocca parole accese e fiduciose: il segno di una completezza e di uno stesso destino. Ma è anche l'assenza della figlia per il padre che vive da solo gli anni del confino e della lotta politica perché lei non vuole collocarlo nell'orizzonte della sua libertà appena conquistata e della sua giovinezza esigente

35

Da un abito all'altro Graziella Pagliano

e disattenta. Addentrarsi nei ricordi significa per la Manzini avere il coraggio di dare un nome a quella zona d'ombra che le rendeva difficile affrontare il romanzo del padre: il rimorso. È il rimorso per quelle risposte che vorrebbe cancellare dai loro dialoghi, per quei quadri di vita condivisa che vorrebbe pennellare diversamente, adesso che ha capito, adesso che ha dipanato la matassa, adesso che non le resta che la scrittura per compiere un atto di contrizione e restituire al padre il ritratto in piedi che spetta ai personaggi illustri, ai "grandi" della storia.

In queste pagine il padre è l'espressione compiuta di una "monacazione" in senso manziniano: l'essenzialità, la povertà di cui si circonda, per sfuggire ambienti sovraccarichi di oggetti che bloccano gli slanci; l'abbandono dei legami familiari che lo fuorviano dalla sua più forte ispirazione e, infine, l'eremitaggio, vissuto come momento di riflessione e di creazione poetica, il compimento di ideali sempre carezzati. Nella figura paterna vengono proiettati gli elementi che caratterizzano il cerimoniale di un voto, il valore di una vestizione: la coltivazione di una spiritualità e di una libertà individuale perseguita per non tradire se stessi (e gli altri). Il ritratto del padre è la possibilità per la Manzini di vedersi e di riconoscere uno slancio che è uguale al suo, un comportamento che lei stessa si è trovata naturalmente a dover gestire: la capacità di guardare aldilà dell'apparenza delle cose - e di se stessi - e quella di farsi nutrire dalla propria fede,

dalla propria idea. Sondato l'"oscuro groviglio di desideri inappagati, di ricordi intoccabili", sciolto il nodo di tensione fra il "rischio terreno" (mamma) e la "grazia celeste" (babbo), la Manzini, ormai provata dagli anni e dalla malattia, può infine intendere il suo testamento, affidandolo ad un artista, alla voce monologante di un pittore. In "Autoritratto firmato", un racconto della sua ultima opera *Sulla soglia* (1973), El Greco - al termine della sua esistenza - stende una lettera e indugia a considerarla a ritroso il suo modo di fare arte. Finisce così per rivelare al suo destinatario - e a se stesso - la sua totale dedizione alla pittura, redigendo la sua confessione, il suo autoritratto firmato.

Egli è l'artista che ha sempre scrutato gli altri per strappare loro le somme emozioni, i segreti individuali ed esporli nudi allo sguardo di tanti. La sua arte nasce dal bisogno di garantire una "durata senza fine" alla materia circostante che vuole essere salvata, fissata, strappata allo "sgomento di essere senza infinito, senza eternità".

Per assicurare tale operazione è necessario isolarsi dal mondo esterno, rifiutare la luce del giorno che distrae e disturba compromettendo quella discesa interiore indispensabile per ogni opera di creazione. Il pittore scandaglia, rapina avidamente i drammi nascosti dei suoi modelli e giunge alla loro retrostante debolezza, alla loro fragilità grazie all'arte che gli consente di addentrarsi oltre ciò che è immediatamente visibile.

Nelle pagine dei testi letterari l'abbigliamento denota e connota, come gli arredi e come i paesaggi; non solo indica epoche, paesi, livello sociale, ma segnala atteggiamenti, propositi, intenzioni, grado di socialità o di emarginazione, di conforto o di ribellione, di autonomia o di dipendenza. Nel precisare l'appartenenza di genere, inoltre, dà indizi sul rapporto fra identità personate e ruolo sociale. La novellistica italiana fra Trecento e Cinquecento e il teatro del Cinquecento, ad esempio, propongono numerosi casi di travestimento, sia di donne in abiti maschili sia di uomini in abbigliamento femminile.

Le motivazioni del travestimento degli uomini sono a volte la beffa, raramente la fuga e salvezza, più sovente l'avvicinarsi alla donna amata; i travestimenti delle donne sono sovente di fuga e salvezza, mai di beffa, in alcuni casi per recuperare una eredità, a volte di avvicinamento all'uomo amato. Tutti i travestimenti raggiungono lo scopo previsto, e pur se quelli maschili presentano nell'insieme un andamento teso ad acquisire qualcosa in più, mentre quelli femminili sono maggiormente difesi, gli uni e gli altri appaiono quali distinti esperimenti nel campo altrui, come se le persone volessero e potessero realmente mutare a piacere l'identità sessuale, provare per un tempo, lungo o corto, la vita dell'altro genere, far persino innamorare sotto mentito abito e poi tornare, al termine del testo, nell'identità di nascita. Questo gioco letterario così insidioso (presente in una quarantina di novelle e in trentaquattro commedie, sovente con più travestimenti per testo, v. G. Pagliano in *Abito e identità*, Roma, Ed. associate, 1995, senza contare i poemi eroici, v. M. Savini, *ibidem*) sembra aprire possibilità plurali di realizzazione personale e oscillazioni di identità di notevole

ampiezza, da collegare forse ad un periodo di rivolgimenti storici e culturali, di transizioni e di invenzioni.

La lontananza dei genitori o la loro temporanea assenza, spazio vuoto dall'autorità e custodia, permette quasi un fluttuare delle identità e i personaggi assumono nomi diversi e travestimenti. Accade anche l'innamoramento o il desiderio nei confronti di persona del medesimo sesso. Tutti i testi generalmente terminano con matrimoni rigorosamente eterosessuali e se questo potrebbe apparire un ovvio ritorno all'ordine dopo una parentesi di libertà omoeotica, ciò non sembra dar conto di tutto il materiale narrativo.

L'insistenza sui travestimenti, non solo di genere, e su dialoghi e battute specificamente dedicati al mancato riconoscimento e alle sostituzioni di persona, a volte in girandole tali che nessuno dei personaggi è colui che dice di essere, fa ritenere che i motivi della omosessualità e dell'incesto, pur presenti, siano solo accidenti di un motivo più ampio e cioè quello della riflessione sull'identità personale. Il travestimento, sempre opaco, viene a volte utilizzato per anni, svolgendo dunque il personaggio tutte le attività previste per il ruolo; solo l'agnizione finale, generalmente con ricomparsa di uno o due genitori, principi di ordine e di distinzione, ricomponne i ruoli. A volte il riconoscimento avviene per diretta esplorazione degli organi sessuali come se solo questo aspetto della corporeità distinguesse i due generi.

Ci sembra che qui emerga una libertà che, proprio in grazia del gioco scenico o novellistico, propone una equivalenza e possibilità di scambio uomo-donna o meglio sperimenta tale equivalenza nell'universo immaginario della finzione. Lo scioglimento poi, propone una sorta di trasferimento di sentimenti amorosi da una persona ad un'altra, generalmente fra-

pagliano
36

tello o sorella, senza particolari difficoltà o turbamenti, come se appunto qualità personali e sentimenti ad esse legati fossero commutabili e trasportabili su identità diverse pur se affini. Il confine del simile e del diverso è qui particolarmente esplorato e saggiato.

Simili conturbanti oscillazioni nel riconoscimento di identità e nel destinatario dei propri sentimenti, pensiamo siano proponibili proprio in quanto affidate a un testo che per definizione si colloca nell'ambito della finzione, che sospende i riferimenti reali e le sanzioni ad essi relative, e permette una sperimentazione di libertà altrimenti censurabile e censurata. Tale sperimentazione, a sua volta, può permettere una riconsiderazione dei modelli di realtà ed una loro critica o modifica. Il lettore, o lo spettatore, può a contatto con il testo operare spostamenti e trasformazioni di sentimenti, opinioni, pregiudizi profondi, affidati a zone anche non razionali o di dissonanza cognitiva.

Nelle epoche successive, se troviamo una pari ricchezza di travestimenti sulla scena barocca francese, e ancora qualche caso in quella secentesca italiana, ci si avvia verso soluzioni che sembrano echeggiare situazioni più pesanti. Alcuni testi letterari utilizzano ancora il travestimento, ma esso appare stanco espediente e non strumento di vivace sperimentazione. L'abate Chiari ne fa uso reiterato ne *La Filosofessa italiana* (1765, e accresciuta 1782) dove una fanciulla per inseguire l'innamorato si abbiglia da uomo, impara a montare a cavallo, prende lezioni di scherma, ritrova gli ignoti genitori, incontra un domestico anch'egli donna travestita da uomo, e una giovinetta che è un uomo travestito da donna. La protagonista afferma di non aver mutato natura mutando d'abito, poiché ragione, verità e virtù sono eguali per l'uomo e per la donna, ma essendo diversi

i rispettivi doveri, occorre rispettare le convenzioni. Le molte avventure non sono sufficienti a dar un senso alla storia che si avvolge su se stessa in modo ripetitivo.

Più incisivo, certo, l'episodio che Goldoni inserisce nel *Don Giovanni Tenorio* (1736) dove Donna Isabella, napoletana, in abito maschile, tenta di ottenere da Don Giovanni il promesso matrimonio e, non riuscendovi, lo sfida a duello per vendicarsi dell'offesa. Il duello è tuttavia impedito due volte dalle guardie del re, finché Don Giovanni non viene colpito mortalmente da un fulmine, eliminando così il problema. Il duello avviene, con la vittoria della donna, in *Il servitore di due padroni* (1745, riv. 1753), con Beatrice travestita da uomo per ritrovare l'amato Florindo, sfidata da Silvio che la crede fortunato rivale presso l'amata.

Se l'Ottocento francese vede alcune raffigurazioni androgine di grande interesse in Balzac, Latouche (anche qui con duello, mortale per la donna) e Gautier, e poi il Novecento angloamericano riprende il tema, per l'area italiana sembra continuare un certo disagio. Pensiamo al *Re bello* (1921, v. ed. a c. R. Guerricchio, 1995) di Palazzeschi, che utilizza il travestimento per porre su un trono, riservato alla discendenza maschile, la bimba nuovamente nata al re, già padre solo di figlie femmine. Mascherato da uomo, il re bello regna felicemente, si sposa ma pretende di avere rapporti con le aiutanti guardie reali e abdica quando nasce il figlio maschio. Racconto satirico sulle istituzioni, qui tuttavia la donna mantiene in fondo il ruolo tradizionale dei rapporti sessuali e della procreazione, e il governo del paese appare retto dai fedeli consiglieri, pur se dietro la mascherata.

Accusa non solo la storia ma anche il costume la vicenda de *La brigantia* (1990) di Maria Rosa Cutrufelli, dove la donna

malmaritata uccide il coniuge, raggiunge il fratello fra le bande sanfediste, veste da uomo, si taglia la treccia, evita la morte facendosi riconoscere per donna e, durante il processo, le si chiede se non trovava ripugnante l'abbigliamento maschile. Disagio e ambiguità forse di ogni condizione obbligatoria, come qui le scelte politiche, non libere ed autonome, o quelle dettate da motivi economici che portano Francisca, a fine Seicento, a vestire abiti maschili per poter lavorare, Francisca cessa per questo e miracolosamente assolta (M. Attanasio, *Correva l'anno 1698 e nella città avvenne il fatto memorabile*, 1994). In queste vicende, come in quelle dell'Ottocento francese, il travestimento chiama la morte e le va incontro, infrazziona obbligatoria e quasi non perdonabile.

Una certa felicità del travestimento ci sembra emerga, in area italiana, solo dalle pagine salgariane dove, come nel Rinascimento, esso abbonda, quasi sempre per motivi di fuga e salvezza o inseguimento-ricognizione. Fra gli innumerevoli travestimenti alcuni sono di genere (ad es.

L'eroina di Port Arthur) dove la protagonista, come la goldoniana, vuole vendicarsi della mancata promessa di matrimonio, peraltro dovuta alla dichiarazione di guerra fra le nazioni dei due fidanzati; ma accanto a tali casi ricordiamo gli abiti maschili adottati dalla figlia del Corsaro nero o dalla Capitana dello Yucatan, che esibiscono nel contempo virtù "virili" quali il coraggio nella battaglia e la capacità decisionale, senza peraltro abdicare alla intensità dei sentimenti, condivisi comunque da molti eroi, che spariscono per ritrovare le donne amate. La saga salgariana, tuttavia, si svolge nel mondo dell'avventura che, pur se situato meticolosamente sulle carte geografiche e nella cronologia, trova posto nell'altrove esotico, dove appunto tutto può accadere. Le metamorfosi e la pluralità identitaria sono anche un'interrogazione sulla coppia essere-parere e sulle instabilità del soggetto, domande riconsiderate pertinenti nel nostro tempo, quando appare al tramonto l'illusione di una identità stabile e si indaga sulle conversioni e le trasformazioni, non più tanto del sistema sociale quanto degli individui.

Un mondo a parte: l'Africa

Maria Antonietta Saracino

L'onda, settembre 1995. Primo congresso di letteratura sudafricana dal dopo-elezioni. Prima occasione di confronto libero - fuori dal paese - tra scrittori e scrittrici che per decenni, sotto il regime dell'apartheid, in clandestinità o in esilio, hanno fatto della letteratura uno strumento di lotta politica; impedendo al mondo di chiudere gli occhi davanti alla violenza legalizzata che da tre secoli faceva di milioni di neri l'oggetto di un progressivo e sistematico tentativo di cancellazione. Logico dunque che la partecipazione fosse numerosa e interessata. Ma ecco che nella sessione dedicata alla "Scrittura femminile nel nuovo Sudafrica", il pubblico si assottiglia, gli scrittori e i poeti più noti si allontanano; molti di loro approfittano di quel momento per rilasciare interviste; per discutere fra loro o prendere accordi con gli editori; per rilassarsi o andare a far spese: la discussione su donne e scrittura, a quanto sembra, non li riguarda. Immediata e violenta la reazione delle scrittrici. "Quando a parlare erano loro", grida dal palco Sindwe Magona, autrice di quattro importanti romanzi, "noi eravamo tutte qui ad ascoltare. E loro, adesso, dove sono?". Generale subbuglio; alcuni rientrano in gran fretta, accolti da sguardi di rimprovero, ma la provocazione produce il suo effetto, perché la discussione prosegue sulla scia di questo episodio, e non senza motivo.

Infatti, se da noi il dibattito teorico sulla relazione donna/uomo, percorso un lungo cammino, oggi si interroga sui modi di una "fratellanza" - "inquieta", certo, ma disposta a riconoscere all'altro un ruolo di interlocutore - l'immagine che la letteratura africana - maschile e femminile - di questo binomio ci rimanda, è di tutt'altro genere. Racconta di universi lontani, segnati da ruoli fondati sulla violenza, nei quali la prevaricazione dell'uomo sulla

donna, ancora oggi fisica e tangibile, colpisce - di quest'ultima - i diritti e i bisogni più elementari. E questo su gran parte del Continente, come la letteratura apertamente ci racconta, come già avevano fatto il mito, la cultura orale, le tradizioni dei singoli paesi.

Se nel racconto biblico la donna nasce dalla costola sottratta al primo uomo, un mito tanzano racconta di un mondo popolato da due soli uomini che vivevano in perfetta felicità nutrendosi di miele dal cavo di un albero, finché un giorno uno dei due salì sull'albero per estrarne il miele con l'accetta; ma questa gli cadde di mano e colpì l'altro che dormiva ai piedi dell'albero, tagliandogli il pene, al cui posto lasciò una ferita che periodicamente sanguinava. I due uomini si congiunsero e nacque una bambina; si congiunsero di nuovo e nacque un maschio; dai due ebbe origine il mondo.

La donna sarebbe dunque ciò che resta di un maschio mutilato e indebolito. Non più generosi sono i modi di dire. "Le donne non hanno bocca", dice un proverbio del Camerun. "Le donne sono come le scarpe. Tutte e due si mettono sotto i piedi", fa eco un detto somalo. In tutte le culture africane, primo compito della donna è fare figli, che sono però di proprietà dell'uomo. Questi può togliergli in qualsiasi momento dopo averla ripudiata o abbandonata, un diritto che nei paesi islamici è sancito dal Corano. Negli stessi, e in altri, come il Sudan, è ancora oggi operante la pratica della mutilazione sessuale delle bambine, che nella sua forma più invalidante, l'infibulazione, fa ogni anno milioni di vittime.

In gran parte delle culture africane l'intero sistema economico poggia sulle spalle delle donne, dal lavoro in casa a quello fuori casa, alla produzione di cibo, all'allevamento dei figli e alla cura dei campi e

del bestiame. Ne consegue la difficoltà per le donne, di accedere ai mezzi di istruzione. E poiché un tale ordine di cose non è ancora riconosciuto come ingiusto o discutibile, come stupirsi se, quando vengono raccontate dagli uomini, le donne appaiono come creature lontane e idealizzate, del tutto diverse da ciò che esse stesse raccontano, quando sono in grado di farlo?

Nella letteratura maschile la donna compare poco, e mai in maniera esaustiva o del tutto rispettosa: è la "madre Africa" o la *Femme Noire* cantata da Sènghor; è la prostituta, l'amante o la concubina raccontate da Lewis Nkosi, Elechi Amadi, Ciprian Ekwensi: una presenza comunque parziale, che non incide granché sulla vita dell'uomo, e a cui non viene riconosciuta utilità sociale, neanche nei racconti apertamente politici.

Tutt'altro clima nei romanzi delle donne, a partire dai titoli: *Chiamatemi donna* (Ellen Kutzwayo, S. A.), *Cittadina di seconda classe*, *La schiava* (Buchi Emecheta, Nigeria); *Condizioni nervose* (Tsi-Tsi Dangarembga, Zimbabwe); *Le donne sono un'altra cosa* (Flora Nwapa, Nigeria), *Ai figli dei miei figli* (Sindwe Magona, S. A.), e così via. Il più gentile *La donna dei tesori*, di Bessie Head (S. A.), che dà il titolo alla omonima raccolta di racconti, in realtà è ambientato in un carcere sudafricano nel quale sono rinchieste donne condannate all'ergastolo, ciascuna per aver ucciso il marito, e tutte nello stesso modo: evirandolo. Ciò che colpisce è il fatto che con il procedere della lettura - l'orrore suscitato da questa scoperta dapprima lasci posto alla pietà, poi alla solidarietà nei confronti di esistenze così fortemente segnate da brutalità e prevaricazione, da

non lasciar loro quasi altra scelta.

Mondi di donne senza uomini, sono quelli raccontati dalle scrittrici africane, dentro e fuori la pagina. Mondi nei quali, quando c'è, la presenza maschile è spesso fonte di dolore e fatica; comunque di ingiustizia. In un universo in cui il concetto di classe è stato sostituito da quello di razza e nel quale la piramide sociale, e il sistema di potere, dall'alto in basso, così procede: uomo bianco - donna bianca - uomo nero - donna nera, lei, la nera, che di quella piramide è alla base, della stessa sostiene tutto il peso. "Le donne sono i muli del mondo", scriveva agli inizi del secolo l'afro-americana Zora Neale Hurston, morta di stenti, anche se oggi è ampiamente rivalutata.

Le scrittrici africane di oggi, che con fatica si sono guadagnate accesso alla "casa della letteratura", la letteratura usano per raccontare il loro "mondo a parte", così tesoro alla conquista di elementari libertà, da dover necessariamente usare altri metri e altre misure per rapportarsi a quello degli uomini. Ma con qualche vistoso elemento di differenza, che la nostra letteratura non sempre rivela, o che forse ha dimenticato: la presenza, costante, di solidarietà femminili. Solidarietà reali, fondate su bisogni concreti, dei quali la scrittura si fa interprete puntuale.

E sarà certo per questo che in epigrafe a una importante antologia di scrittrici africane e afro-americane, la curatrice ha posto alcuni versi di Sojourner Truth, che nel 1852 scriveva che se la prima donna che Dio aveva creato "era stata così forte da rivoltare il mondo /sottosopra, tutto da sola /insieme /le donne dovrebbero essere capaci /di rimmetterlo dritto /un'altra volta".

Il sogno

Maria Bellonci

Pechino settembre 1995



DICEMBRE 1953 Non mi accade mai o quasi mai di fare un bel sogno. I miei sogni sono quasi sempre ansiosi o cupi e angosciati. Questa notte invece è stato diverso e bellissimo. Svegliandomi mi ha dato un senso di nostalgia e di malinconia che difficilmente ho superato.

In principio ero come in una veranda a finir di vestirmi molto in fretta perché dovevo andare a sposarmi. Intanto erano venute sulla veranda due signore piuttosto vecchie sedute su comode e grandi poltrone e attorniate da piccoli e grandi cestelli chiusi, di vari colori, dai quali veniva un profumo fragrante ed insieme appetitoso. Mi scusavo di non poter fermarmi, perché dovevo andare a sposarmi, anzi sottolineavo che questo era il mio terzo marito. Pareva che del secondo fossi rimasta vedova dopo un mese di matrimonio. Del primo non parlavo. (Da notare che non mi riferivo in nessun modo a Goffredo. Ero come una persona libera da ogni riferimento alla mia vita vera).

Poi, mi trovavo in una carrozza che passava per piazza San Silvestro come era tanti anni fa (con la farmacia Garinei nel mezzo), e finalmente scendevo in una piccola strada dove era un albergo. Entrata in un salone dove doveva esserci il ricevimento di nozze, non c'era nessuno. Il salone era rosso: all'antica, un po' trasandato, i vasi senza fiori. Ero con una persona anziana, una donna, di cui non vedevo il viso e commentavo con lei come fosse strano che, sia pure a Firenze, non venisse nessuno al ricevimento. E non solo non veniva nessuno: ma neppure lo sposo.

Questo però mi dava soltanto stupore, non angoscia. E ad un certo momento usciamo e in una specie di atrio - luogo pubblico perché vi passava gente ed era coperto - vedo un gruppo di uomini, fra i quali il mio sposo.

Piena di emozione gli vado incontro: e soprattutto piena di curiosità perché non l'avevo mai visto prima di quel momento. Era un uomo alto bruno e pallido, con un viso maschio e dolce, molto calmo e sicuro. Non somigliava a nessuna persona di mia conoscenza. Portava un lungo cappotto grigio scuro sulla persona alta e magra, e - stranamente - un cappello grigio chiaro a falde abbastanza larghe e di foggia del tutto inusitata. Un po' un cappello da americano del tempo dei pionieri, ma non così accentratto.

Lo sposo pallido e bruno si voltò a guardarmi e si tolse il suo gran cappello: mi abbracciò compostamente e mi strinse la mano; poi rimase un po' con la mano stretta alla mia, guidandomi sempre di più a lui mi sorrisse. Ma come descrivere il colpo al cuore, la tenerezza soffusa, il languore incantato che mi attraversarono? Come descrivere il suo braccio che, dolcemente, mi cinse le spalle? La naturalezza senza ombra di impaccio o di incertezza, la grazia silenziosa e serena, e l'ineffabile bellezza di cui avevo venerazione e paura, mentre un fuoco cominciava a bruciarmi, un fuoco disperato, terribilmente dolce, non si possono fissare in parole. Mi dicevo, dibattemi, "stai attenta, non farti vedere troppo presa, altrimenti perderai la partita, stai attenta". Ma l'attimo della sorpresa, della gioia, del terrore di questa gioia era così meraviglioso. E soprattutto la sensazione più straordinaria era quel che di familiare, di autorevole naturalmente, come se fosse stato il mio marito di sempre, per cui io potevo essere solo con lui quello che ero. E questa era giustizia: bene amministrata, somma.

39

Genealogie/dall'Università

A cura di Maria Serena Sapegno

Ad un tratto ero a tavola con lui e con tutti i suoi amici, un gruppo di uomini benevoli, magri e gentili, un po' somiglianti fra loro. Ad un certo momento lui disse parlando di me agli altri che i miei libri erano stati tradotti anche nel Canada: e gli vidi brillare gli occhi di compiacenza. Mai, credo, sono stata orgogliosa e felice di avere scritto qualche cosa come questa volta in sogno. E poi mi sono svegliata.

La rivista sta cambiando e con lei cambia il nostro osservatorio sull'Università.

Ma le scelte di fondo non cambiano. L'idea che c'è dietro era ed è la volontà di tessere, complice la letteratura, un contatto tra generazioni di donne, il desiderio di far emergere e circolare i tentativi che si vanno compiendo per costruire una tradizione al femminile. Talvolta nelle Università hanno infatti luogo quei processi delicati e fondanti che nel contatto tra allieva e docente attualizzano una genealogia al femminile che può tradursi più o meno direttamente in progetto di ricerca.

La letteratura ha sempre consentito alle donne una scelta tra modelli diversi, nel tempo via via più differenziati e anticonformisti, si è prestata ad essere terreno privilegiato dell'educazione sentimentale delle giovani donne e anche luogo dell'autoidentificazione di genere di scrittrici e per il loro tramite di lettrici. La tesi sulla scrittrice, magari pensata ed elaborata nel rapporto con una docente, costituisce un passo in più su questa strada, un'occasione allora unica di approfondimento e di riflessione, l'opportunità di un incontro tra l'una e l'altra generazione su un terreno in cui convergono livelli assai intrecciati e complessi di analisi.

Se quindi era naturale che comincissimo dai lavori sulle scrittrici italiane dei nostri tempi e del passato, a cui resta dedicata un'attenzione speciale, è però altrettanto naturale che questo confine non possa irrigidirsi ma anzi debba aprirsi ad accogliere studi, tesi, ricerche e riflessioni sulle scrittrici in lingue diverse dalla nostra in un mondo, anche letterario, sempre più unificato, per quanto più dal mercato editoriale e dalla politica che dalle aule universitarie.

Invitiamo perciò docenti universitarie di letteratura così come laureande o laureate ad inviare degli stralci, naturalmente brevi ma significativi, dei lavori sulle scrittrici, tra i quali scegliere i più adatti alla presentazione sulle pagine della rivista.

Il travestimento nel "Decameron"

Francesca Leardini

Il travestimento non compare nel capolavoro di Boccaccio come strumento di pura finzione, ma come mezzo per sperimentare diverse esistenze e considerare la propria, quella "vera", come una soltanto delle infinite esistenze possibili. Il travestimento è apertura verso la conoscenza e l'esperienza, è disponibilità a lasciarsi influenzare, è vivere "divertendosi"; il travestimento è arricchimento ed espansione della personalità ed un mezzo per "crearsi", nella vitale comprensione di nuovi punti di vista.

L'adozione di un ruolo fittizio (ma di fatto tale solo perché non "ordinario") interaggisce dialetticamente con l'identità del personaggio, mostrandone aspetti e possibilità spesso nascosti dall'apparenza dei ruoli solitamente "interpretati" nella vita di ogni giorno.

Tra i quattro discorsi travestimenti presenti nel *Decameron*, tre sono realizzati con l'uso di abiti appartenenti all'altro sesso: si tratta dei casi della principessa d'Inghilterra (II, 3), di Zinevra (II, 9), e di Egano (VII, 7). Egano è il solo personaggio maschile che assume nell'opera vesti femminili e, tra tutti i personaggi che si camuffano attraverso gli abiti, è anche quello meno caratterizzato nella sua individualità: la veste fittizia da lui adottata non si rapporta, dunque, in modo interessante alla sua vera identità, diversamente da quanto accade per gli altri individui che si travestono nel *Decameron*.

I travestimenti con abiti maschili interagiscono, invece, profondamente con la reale identità delle due donne che li adottano e ne svelano peculiarità in genere soffocate dalle statiche forme della vita ordinaria. La principessa d'Inghilterra si traveste indossando abiti da abate per fuggire inosservata dal suo paese di origine ed evitare la volontà del padre, che la vuole maritare per interesse ad un vecchio re. La giovane

intende recarsi a Roma per farsi "onestamente" sposare dal papa. L'abito fittizio usato si carica in questo caso d'interesse posto in relazione con alcune storie agiografiche che, molto diffuse all'epoca dell'Autore, dovevano di certo venire facilmente ed immediatamente richiamate alla memoria del lettore dalla vicenda della principessa decameronica. Anche le tante di quelle agiografie fuggono travestite in abiti religiosi maschili per evitare il matrimonio; dietro l'apparente somiglianza della novella decameronica con quelle storie, significative differenze indicano, però, che la principessa utilizza forme proprie della morale imperante per veicolare in realtà un messaggio audace e radicalmente contrastante con essa.

Infatti per la principessa l'onestà non consiste nel preservare la castità, ma nel soddisfare le sue esigenze "naturali" di giovane donna, evitando di sposare un uomo vecchio, cui non potrebbe restare fedele, e perseguendo un matrimonio per amore, anche se ciò comporta ribellione alle imposizioni del padre ed alle costrizioni della sua classe sociale. La giovane riesce ad affermare, al di là delle aride apparenze del ruolo pubblicamente interpretato, la predominante importanza della sua realtà affettiva e privata, fatta d'insopprimibili esigenze "naturali" da soddisfare per essere "onesta", ovvero felice in "questa" vita.

L'altro personaggio femminile che si traveste mutando identità sessuale è Zinevra. All'inizio della novella, la donna è presentata attraverso le parole del marito, che la loda e la esalta in presenza di suoi colleghi mercanti, definendola "compiuta", perché eccezionalmente dotata non solo di tutte le capacità tipicamente femminili, ma anche abile nello svolgere le varie attività maschili; Zinevra è inoltre elogiata per la sua straordinaria castità. Calunnata da un impostore, senza valide prove è, però,

fatta improvvisamente credere adultera al marito, che decide di ucciderla. Per far perdere ogni traccia di sé e farsi credere morta, Zinevra intraprende una nuova esistenza in abiti maschili; cominciando con lo svolgere l'attività di servitore su una nave e facendo poi carriera sociale fino a diventare uno degli uomini di fiducia del sultano.

I travestimenti decameroniani sono uno strumento di apprendimento e di cambiamento per chi li adotta, comportando la reale esperienza di un ambito in precedenza ignoto al personaggio. Confrontando la sua vera identità con quella fittizia, si constata invece eccezionalmente che Zinevra (quasi un'Orlando boccacciana), entrata con facilità nei panni maschili, continua ad esercitare capacità già da lei pienamente possedute come donna, senza nulla apprendere di nuovo, e che a cambiare, nel suo caso, è solamente l'abito, l'apparenza sessuale. Zinevra riesce quindi a farsi strada socialmente grazie alle sue sole forze e non più in quanto moglie di un ricco mercante; quello che evidentemente

manca alle sue capacità per poter trovare un riscontro positivo pubblicamente e socialmente era soltanto l'aspetto maschile, vantaggioso in una società dominata dagli uomini.

Il travestimento di Zinevra smaschera dunque la reale inconsistenza della divisione delle attività in "maschili" e "femminili" e mostra i pregiudizi collegati all'ambito dell'apparenza sessuale, additando l'esistenza di una realtà più complessa, al di là dei "ruoli".

Col discorso finale pronunciato per rivelare la sua innocenza, la donna evidenzia la fragilità dell'affetto e delle convinzioni un tempo nutrite dal coniuge e denuncia la superficialità della conoscenza che il marito pur vantava di possedere nei confronti di lei. Zinevra mostra così, indirettamente, che le lodi della moglie da lui intessute, non erano altro che un mezzo per farsi grande di fronte agli amici; la donna dimostra inoltre, implicitamente, che quell'immagine di compiuta perfezione con cui l'uomo si compiaceva d'identificarla non le appartiene.

Genere e identità tra androginia e travestitismo

Daniela Lamperi

Al fine di affermare una nuova identità di sé è necessario anzitutto ampliare i confini di quella struttura sociale e culturale che la critica femminista ha definito come "the sex-gender system", struttura all'interno della quale il genere di una persona è indissolubilmente legato al suo sesso.

Per definizione, in particolare nell'accezione inglese "gender", il termine "genere" è legato al sesso biologico dell'individuo che, alla nascita, si fa carico di tutte le implicazioni che l'essere di sesso maschile o femminile comporta. Non può però essere ritenuta esauriente una concezione basata esclusivamente sul sesso "cromosomico" in quanto, proponendo una opposizione binaria tra due sessi, dà per scontata l'esistenza di relazioni esclusivamente eterosessuali, senza considerare un'ampia gamma di scelte sessuali che non possono essere definite all'interno del suddetto "sex-gender system". Rimane ora da chiedersi se, ed eventualmente come, sia possibile ridefinire il genere secondo parametri diversi. Penso che ciò sia possibile considerando il genere non come una qualità innata della persona, ma come il prodotto e il processo di tutta una serie di elementi comportamentali e sociali che interagiscono formando l'identità di un individuo. In questo modo, usando le parole di Teresa de Lauretis: "...gender is a representation, ... the representation of a relation, ... that of belonging to a class, a group, a category".

Per esemplificare quanto detto finora ritengo siano emblematici due testi nei quali è centrale e determinante il problema del genere come evento di riconoscimento di sé. Si tratta di *Orlando* (1928), romanzo modernista di Virginia Woolf, e del romanzo postmoderno di Jeanette Winterson *The Passion* (1987). Il modo in

cui le due autrici affrontano la questione del riconoscimento e dell'accettazione della propria identità è profondamente diverso e propone forse due alternative all'opposizione binaria uomo - donna su cui si basa il "sex-gender system": l'androginia in *Orlando* e il travestitismo in *The Passion*.

Orlando Questo romanzo, il cui titolo completo è *Orlando, a biography*, non può essere confinato nella definizione limitativa di "biografia fittizia" in quanto esso è, allo stesso tempo, frutto della fantasia e delle esperienze vissute da Virginia Woolf che in esso si mescolano e si sovrappongono in un gioco infinito.

È un romanzo-biografia, un'autobiografia, una favola ricca di simboli ed allegorie, ma anche una dichiarazione d'amore e di amicizia di una donna, Virginia, ad un'altra donna, Vita Sackville-West, la cui identità si fonde con quella del/della protagonista, Orlando. Proprio dalla personalità di Vita l'autrice ha tratto ispirazione per creare il/la suo/a eroe/eroina. Vita è una donna forte la cui esistenza è la rappresentazione emblematica della molteplicità dei ruoli che un individuo può interpretare. Lei adotta identità differenti che oscillano fra il rispettabile e il bohémien, fra l'inglese e il cosmopolita, ma anche fra attitudini sessuali diverse, come moglie e come donna lesbica.

Virginia è affascinata da questa donna che riesce a fare tutto ciò di cui lei riesce "solo" a scrivere e in *Orlando* rappresenta questo desiderio di fare l'esperienza di diverse identità che si possono mettere e togliere a piacere uscendo dalle limitazioni che costringono l'individuo all'interno di categorie che si escludono l'una con l'altra. In *Orlando* ciò che colpisce immediatamente il lettore è proprio l'ambiguità della sua identità, in particolare in relazio-

ne al sesso. Nel romanzo la Woolf introduce un concetto del sé in cui l'identità e il genere non sono legati solo ad una appartenenza biologica.

La Woolf pone il lettore in uno stato di incertezza che lo accompagnerà per tutto il testo e compie un tentativo, forse utopico, di creare un rapporto non oppositivo fra i sessi. Nel romanzo infatti la differenza sessuale è descritta in modo non gerarchico attraverso espedienti letterari (l'uso alternato dei pronomi personali *he/she*), ma soprattutto grazie ad una concezione dialogica dell'io che vede se stesso sia come "io" che come "altro da sé".

La dialogicità del soggetto è rappresentata soprattutto attraverso l'androginia di Orlando che gli/le permette di fare l'esperienza di sessi diversi e di essere quindi definito/a più ambisessuale che bisessuale. Tale androginia, e quindi la testimonianza che Orlando dà di sé, della sua identità di genere, nella storia è strettamente legata all'abbigliamento.

Orlando è essenzialmente un personaggio vestito, la cui identità profonda è legata all'apparenza, alla moda del tempo. Il genere di Orlando è "performative" in quanto si crea e si ricrea con l'azione, è insomma, un processo di continuo mutamento esteriormente rappresentato dall'uso di un abito diverso. Paradossalmente tale abito dà allo stesso tempo identità di genere e anonimato, ponendo Orlando oltre la storia come allegoria di un cambiamento: attraverso i secoli Orlando è ciò che appare, ciò che i suoi vestiti trasmettono; è ciò che sceglie di essere, ma anche ciò che la società nelle diverse epoche lo/la costringe ad essere imponendo categorie apparentemente rigide ed immutabili.

Attraverso l'androginia di Orlando la Woolf forse ipotizzava una concezione dell'identità femminile finalmente svincolata dall'essere sempre posta in contrasto e in relazione a quella maschile. Un equilibrio, insomma, e non più un rapporto gerarchico di potere: la possibilità di essere liberi di non scegliere fra due sole identità. A questa ipotesi potrebbe essere fatta una obiezione. Pensando infatti al concetto di androginia come lo concepisce Jeffner Allen la prospettiva cambia. Questo perché in realtà l'androginia, muovendo una riconciliazione dei sessi e offrendo una soluzione in cui le energie maschili e femminili si combinano senza confondersi, dà origine ad una neutralità che è sempre identificata con il maschile (vedi l'uso di "man" per "human being"). In particolare Allen osserva che l'ideale androgino di uguaglianza in cui non c'è più né oppressore né oppresso lega in perpetuo il femminile al maschile in una relazione eterosessuale senza considerare che per le donne, come anche per gli uomini, l'eterosessualità non governa tutte le forme di pensiero e di relazione.

Vediamo quindi che anche il concetto di androginia risulta avere una possibilità di lettura che lo assoggetta al "sex-gender system".

Comunque, indipendentemente dal significato che si voglia assegnare all'androginia e dalla possibilità di vederla come alternativa all'opposizione binaria uomo-donna, è indubbia l'importanza che un romanzo come *Orlando* ha in una discussione sul genere e sulla identità.

The Passion Completamente diverso è il soggetto che troviamo in *The Passion*, romanzo "storico", ma con profonde radici autobiografiche dell'autrice postmoderna Jeanette Winterson. In questo testo la concezione dell'identità è tipicamente

postmoderna: il soggetto fugge dal senso di pienezza di sé per mostrarsi e raccontarsi in una serie "caletoscopica" di travestimenti. In tal senso è emblematico il personaggio di Villanelle che riflette al massimo questa assenza di soggetto multiplo.

Villanelle non è una bambina come le altre, i suoi piedi palmati la rendono "diversa" perché "there never was a girl whose feet were webbed in the entire history of boatmen". Fin dalla nascita la sua identità (come la usa concepire la società, legandola cioè al sesso) è incerta.

Nel corpo di Villanelle convivono caratteristiche di sessi diversi che sembrano favorire ulteriormente la sua già naturale disposizione al travestimento.

Anche qui, come in *Orlando*, il soggetto si traveste, ma gli abiti assumono una valenza diversa. Mentre in *Orlando* l'abito conferisce identità, in *The Passion* il travestimento, il cross-dressing, svela tutta la finzione dell'identità. Il genere viene decostruito e la dicotomia maschile-femminile è sovvertita. La possibilità di cambiare abito è vissuta come opportunità di mettere e togliere una identità nuova che può dare libertà, potere, divertimento o anche protezione.

Nel romanzo comunque non si traveste solo Villanelle: la sua amante, "the Queen of Spades", quando le appare per la prima volta, porta una maschera che le copre il volto e a sua volta è ingannata, più o meno consapevolmente, dall'abito maschile di Villanelle.

E non può essere dimenticato l'altro narratore del romanzo, Henri, che passa la sua giovinezza imprigionato nel travestimento della sua uniforme della Grande Armée alla ricerca di una identità che l'identificazione con Napoleone non riu-

scirà a dargli. In fin dei conti Villanelle e Henri non sono altro che una ulteriore rappresentazione che il soggetto postmoderno dà delle infinite possibilità di una identità multipla. Alla fine Henri si riappropria di sé rinunciando definitivamente alla sua passione, rinchiuso nella solitudine del matrimonio.

Villanelle invece vivrà un momento di trezza, non si travestirà più, nella consapevolezza però che, prima o poi, il gioco ricomincerà e lei dovrà essere nuovamente disposta a scommettere: cosa? Se stessa, la propria identità.

In questo percorso alla ricerca di una nuova concezione di genere e di identità, forse una reale possibilità di cambiamento sta in questo "gioco" di travestimenti che la Winterson propone al lettore e che rivela l'estrema labilità della dicotomia tra i sessi.

Più che nel mito dell'androgino quindi la possibilità di un mutamento del "sex-gender system" a favore di una molteplicità di sessi e di generi sta forse nel gioco di travestimenti. Un gioco che permetterebbe una ridefinizione dell'identità femminile non più esclusivamente in contrasto e in relazione alla diversità dall'uomo e quindi non più in un rapporto gerarchico in cui la donna sia solo l'"altro".

Aldilà della letteratura, comunque, bisogna ricordare che il travestimento è un fenomeno che appartiene oramai alla società e pone continuamente in discussione l'ordine costituito.

In una società e in una cultura fondate sulla crisi, come quelle attuali, l'identità è uno dei primi elementi a necessitare di una ridefinizione. In un certo senso il travestimento, o *cross-dressing*, fa parte della vita quotidiana di tutti noi e non è necessariamente legato ad una identità

omosessuale. Si tratta spesso di "un passaggio, un trasferimento di segni, una trasmutazione. Un'appropriazione di identità insieme alla dismissione temporanea di un precedente status bio-psichico nonché sociale". Nasce così quello che Marjorie Garber, definisce "il terzo termine".

RINGRAZIAMENTI

Ringraziamo la casa editrice Firmato Donna-La Luna di "Tuttestorie", racconti letture trame di donne, dai quali è tratta la rivista. Un grazie a Fabio e Rosaria per le fotocopie, a Silvia, Stella e Alberto per la veste grafica e a Peppina da Letta (Antonietta), che ha permesso la realizzazione di questo numero mettendo a disposizione la casa.

La Redazione: Maura da Bianca, Maia da Peppina e Elena, isTERI da Rosaria, anTHEÓS da vioLETA e antiGONE*. Autunno 2614**.

DONNE E RAGAZZI CASALINGHI, dispensa di pratiche ludiche, n°Lw, autunno 2614 (2002) Supplemento a AAM TERRA NUOVA, n°175 - Ottobre 2002
Registrazione: Tribunale di Firenze, n°3287 del 13/12/1984
Direttore responsabile: Mimmo Tringale - CP 199, via Ponte di Mezzo, 1 - 50127 Firenze.

Movimento degli Uomini Casalinghi: c/o Legambiente - Gruppo d'Acquisto Città del Sole via Padova, 29 - 20127 Milano - Tel. 02/28040023 - Fax 02/26892343

* Nota: Questi sono i nomi che ciascuna si è data. Una delle nostre pratiche per liberarci dall'ideologia patriarcale è l'autodeterminazione dell'identità fondata sulla riconoscenza verso la madre e chi si prende cura dell'infanzia. Per approfondire questa tematica rimandiamo alle pubblicazioni precedenti, in particolare "homo casalingus" [primavera 2601 (1989)].

** Nota: Facciamo partire l'anno nuovo dal 21 marzo, cioè dall'equinozio di primavera e la cronologia storica dalla fondazione del Tiaso di Saffo. Per comprendere quest'altra pratica di liberazione dall'ideologia patriarcale invitiamo a leggere la pubblicazione: "Saffo e Carla Lonzi" (Quaderni dei ragazzi casalinghi n°10, primavera 2607-1995).



SOMMARIO

Pag. 2	Editoriale
3	La grande deriva
5	Il dio folle
8	L'integrità virile
9	Toro e torero
11	Corpi in transito
12	La "Legge" secondo Bigelow
14	Inno alla voce femminile
13	Carla e Pietro
17	Kroatia
19	Differenza e alterità
21	Seguendo l'ire e i giovenil furori
24	La confessione
27	La madre
30	Mio figlio
32	Disse al figurinaio
33	Cosa vuole una donna
34	Gianna Manzini: un intimo duello
36	Da un abito all'altro
38	Un mondo a parte: l'Africa
39	Il sogno
40	Genealogie/dall'Università
41	Il travestimento nel "Decameron"
42	Genere e identità tra androginia e travestitismo
43	Ringraziamenti

In copertina: Immagine tratta dal libro: "Maschile/Femminile Uomini/Donne" della collana "Tuttestorie", ed. Firmato Donna-La Luna. Le foto all'interno sono di Luisa Festa