

PAGINE BREVI



*Paola Di Cori,
un'intellettuale femminista*

INDICE

Questo volume	4
Prefazione	5
Una studiosa di carattere	5
Paola Di Cori. Scritti per inGenere 2009-2017	8
<i>ARTICOLI</i>	9
Riprendiamoci il lavoro? È una parola	9
Madamine, il catalogo è questo	16
A che serve essere italiane?	19
Pioniere. Eileen Power e la ricerca storica	23
Teoria del gender? Vaniloqui, e tanta politica	26
<i>RECENSIONI</i>	30
Leggendo il libro di Roberta Tatafiore	30
Un manuale per italiane o per inglesi?	34
Uno, due... molti femminismi	37
Il gesto femminista	40
Generazioni di italiane, a fare storia	43
<i>OGGETTI QUOTIDIANI</i>	46
Francesca Rigotti - Filosofia delle piccole cose	46
Marina Abramovic - Sopra le pentole	48
Karen Blixen - L'ingegneria culinaria e l'arte di narrare	49
Angela Carter - La carta e l'erotismo	51
Teiere e giocattoli - Le artiste del Bauhaus	53
Monili micidiali - Silvina Ocampo	54

Cimeli di famiglia - Lydia Flem	56
Tazza con pelliccia - Meret Oppenheim	57
Case fantasmatiche - Rachel Whiteread	59
Anna Maria Ortese - Visione di cose povere	61
Colette - Giocattoli incantati e mobili parlanti	63
Mobili e vestiti tra città e campagna - Natalia Ginzburg	65
Emozioni tecnologiche - Sherry Turkle	67
Famiglie sotto vuoto - Alice Ceresa	69
Affetti solitari - Fausta Garavini	71
Dialogare e partecipare - Esther Shalev-Gerz	73
Sentire la vita - Virginia Woolf	75
Filmare il femminismo - Agnès Varda	77
Soldi criminali - Patricia Highsmith	79
Scarpe malinconiche - Doris Salcedo	81
Tempere geniali - Charlotte Salomon	83
Pagine zen - Carla Vasio	85
Scritti col bisturi - Annie Ernaux	87
Un alfabeto di fili - Maria Lai	89
Gialli siamesi - Lilian Jackson Braun	91
<i>IN POCHE PAROLE</i>	93
Sylvia Molloy. Vivir entre lenguas	93
Louise Bourgeois. Autobiographical Prints	93
Colette. Une parisienne pendant la Grande Guerre	94
Jenny Diski. In gratitude	95
Grazia Gotti. 21 donne all'assemblea	95
Sarah Bakewell. Al caffè degli esistenzialisti	96

Judith Butler. Senses of the Subject	97
Susan Sontag. Odio sentirmi una vittima	98
Cristina Baldacci. Archivi impossibili	99
Lorenza Mazzetti. Con rabbia	100
Helen MacDonald. Io e Mabel	101
Catherine Millot. Vita con Lacan	102

QUESTO VOLUME

Paola Di Cori ha visto nascere in*Genere*. Le sue pagine brevi – taglienti, enigmatiche, appassionate – ci hanno reso più liete giornate difficili, affascinandoci sempre. Questo volume raccoglie gli scritti di Paola che in*Genere* ha pubblicato dal 2009 al 2017, poco prima della sua scomparsa. Dalla sua nicchia di recensioni e ritratti Paola ci ha fatto conoscere il pensiero e il lavoro di autrici, letterate, scultrici, fotografe, pittrici, donne che hanno fatto della scrittura e dell'arte il perno della propria esistenza. Una costellazione di quotidianità intelligenti e geniali, e così è stata Paola, nella generosità con cui le ha raccolte e raccontate, ogni volta in poche parole, quelle giuste, che ci hanno reso meno ignoranti. Ciao Paola, da tutte noi.

Francesca Bettio, Claudia Bruno, Roberta Carlini, Marcella Corsi, Barbara De Micheli, Yasmine Ergas, Mara Gasbarrone, Valentina Gualtieri, Barbara Leda Kenny, Manuelita Mancini, Sabrina Marchetti, Annalisa Rosselli, Maria Cristina Rossi, Annamaria Simonazzi, Paola Villa

PREFAZIONE

Una studiosa di carattere

Francesca Bettio

Ho conosciuto Paola in occasione dell'ormai mitico convegno di Modena del 1987 sulla ricerca delle donne e gli studi femministi in Italia. Ne è nata un'amicizia carica, fatta di intense vicinanze e di prese di distanza, volute o imposte dalla vita. Quando venne creata inGenere, Paola non era fra le 'madri' ma ne divenne presto 'madrina'. La missione originale delle madri era e rimane quella di combinare sapere scientifico, passione femminista ed elaborazione di politiche. La missione di una madrina non poteva che essere quella di allargare gli orizzonti.

Succedeva un po' così anche fra me e Paola. Nel nostro caso non ci univa quella complementarietà di missioni che si è creata a inGenere, ma un'affettuosa invidia. Paola invidiava il mio essere studiosa, intenta a rimanere sul 'pezzo' secondo canoni disciplinari più o meno condivisi ma, soprattutto, il mio essere inserita in un percorso di carriera accademica che l'ha sempre elusa. Io invidiavo l'intellettuale che Paola rappresentava, la sua erudizione, la sua capacità di mantenere al di fuori dei confini che le imponeva una disciplina, seppure 'larga' come la storia, il piacere di costruire un racconto, un ragionamento o un'invettiva, al di là dell'uso che ne poteva fare.

Paola di Cori è conosciuta come una storica che ha regalato contributi importanti alla storiografia femminista nonché alla storia del femminismo Italiano. Io l'ho conosciuta come un'intellettuale femminista di carattere, capace di usare parole e scrittura per sedurti ma anche per tirar fuori la tua rabbia.

Ho sempre apprezzato la sua scrittura: pulita ed elegante ma intensa quando serve, come testimoniamo i deliziosi camei della rubrica 'in poche parole', l'ultima che ha curato per inGenere. In un paragrafo o due, Paola è riuscita a condensare la visione e l'opera di donne che alla cultura hanno dato qualcosa. Artiste, scienziate, filosofe, educatrici, e, naturalmente, scrittrici. Ha voluto e saputo catturare la curiosità di

chi veniva a conoscenza di queste donne per la prima volta, o le aveva notate distrattamente nei titoli di qualche annuncio. L'ingannevole semplicità di molti di questi camei nasconde in realtà un grande lavoro di levigatura. Un po' come il Calvino che amava, Paola lavorava a questi testi per almeno due, tre giorni, attingendo a una biblioteca che le occupava ogni stanza della casa.

Di Paola mi ha sempre affascinato la capacità di attraversare mondi diversi partendo da un angolo apparentemente remoto, come quello degli oggetti di uso quotidiano a cui su inGenere aveva dedicato la sua prima rubrica. L'idea che questi oggetti possano essere materia rispettabile di riflessione non è scontata poiché sono stati promossi a tema degno di indagini 'togata' solo recentemente grazie alla storiografia francese e a quella femminista. Ma Paola non si è limitata ad abbracciare il filone storiografico. Nella rubrica che ci ha donato ha dato una sua versione personale e a 360 gradi, spaziando dalla letteratura alle arti visive, dalla filosofia al giornalismo. La *tazza di pelliccia* di Meret Oppenheim e le *pentole* sopra cui lievita Marina Abramovic – oggetti quotidiani reinventati da due artiste – dialogano così con la geniale *ontologia della scolapasta* della filosofa Francesca Rigotti, con i *cimeli di famiglia* della scrittrice Lydia Flem – oggetti non meno fedeli di cani e gatti nelle sue parole – o con gli *oggetti evocativi* della studiosa di tecnologia Sherry Turkle – un violoncello, un pendolo, un cellulare o una radio – che hanno la capacità di avvolgere di libido la conoscenza. Oggetti che vivono con noi, sparsi nelle venticinque puntate della rubrica.

Paola amava le rubriche perché le permettevano di combinare mondi diversi senza rinunciare a un filo rosso. Non sorprende quindi che spesso facesse uso di elenchi, schedari o cataloghi per ribadire la complessità di un problema, divertendosi a scoperciarne le molteplici facce. Il primo articolo che le affidò inGenere richiedeva un commento al numero speciale della rivista Sottosopra *Immagina che il lavoro*. Il numero uscì nel 2009 con un sottotitolo che non lasciava dubbi sulle ambizioni di chi lo proponeva: "*un manifesto del lavoro delle donne e degli uomini scritto da donne e rivolto a tutte e tutti perché il discorso della parità fa acqua da tutte le parti e il femminismo non ci basta più*". In redazione non mancavano le esperte di lavoro, ma il problema centrale sollevato dal manifesto era 'quale femminismo?' prima ancora che 'quale lavoro?' Paola aveva dunque tutta l'autorevolezza per rispondere. Ricordo di aver discusso con lei sui punti di dissenso che ci accomunavano. Lei però non volle entrare in polemica e rispose con un suo personale manifesto in cui invitava tutti e tutte a cercare per prima cosa di capire le trasformazioni in atto nel lavoro e, soprattutto, a farlo uscendo dagli orizzonti ristretti della propria competenza, che fosse accademica, sindacale, giuridica o altro. Ed ecco come usava gli elenchi per trasmettere il suo messaggio:

Oggi 'lavoro' ha significati diversi da quelli degli anni '70: non è solo doppio, ma multiforme, altamente duttile, frenetico, mutevole, nascosto; non c'è soprattutto quello di fabbrica; non siamo più tutte bianche e italiane; i nostri corpi vecchi hanno bisogno delle cure che saranno altre a prestare; quelli giovani vengono esibiti come carne in vendita nel gigantesco mercato politico-mediatico che ci governa... E poi: vogliamo continuare solo a lamentarci perché non si trova, è pagato di meno, ci sono mobbing, stalking, discriminazioni e violenze in agguato un po' dappertutto? Credo proprio di no.

A qualche anno di distanza intravedo in questo articolo di Paola l'intuizione dell'importanza di aprire quel dibattito multidisciplinare sui cambiamenti in atto che oltre frontiera era già stato battezzato come il 'futuro del lavoro' (future of work) e che oggi è approdato anche da noi. Allora però se ne sapeva poco, e l'articolo non ebbe grande risonanza.

A volte Paola si divertiva a usare liste e cataloghi per irridere. In *Madamine, il catalogo è questo* il suo divertimento è contagioso. Era sempre il 2009 e infuriava lo scandalo di Noemi e delle escort di Berlusconi. In quei mesi – racconta Paola – alcuni settimanali progressisti avevano risposto con la strategia dell'anti-catalogo: schedari, elenchi, foto e composizioni di donne illustri, geniali, sagge.

A nessun giornale era però venuto in mente di pubblicare elenchi di 'anti-puttanieri', in cui si mostravano uomini politici monogami; operai, impiegati o professionisti famosi per la provata fedeltà coniugale; conduttori televisivi e legislatori virtuosi e composti; morigerati scienziati celibi. Nessun quotidiano o programma tv ha fornito elenchi di sacerdoti non-pedofili; sulle bacheche dei licei e delle università non è stato possibile affiggere fogli con i nomi di professori disinteressati a rimorchiare; gli ospedali hanno rifiutato di fornire elenchi di medici che non allungano le mani; le dirigenze dell'amministrazione pubblica e delle poste hanno reagito male all'idea di affiggere sulle pareti degli uffici aperti al pubblico le foto degli impiegati fedeli alle proprie mogli, fidanzate, mamme.

Spiazzante ed efficace! Come del resto tutti i contributi che Paola ha regalato a inGenere dagli esordi del portale fino alla sua scomparsa, a novembre dell'anno scorso. Li hanno raccolti in questo volume Barbara Leda Kenny e Claudia Bruno, dell'attuale redazione, ordinandoli per tipologia: articoli, recensioni, e le due ricche rubriche che sotto nomi semplici nascondono contenuti sofisticati. Per chi vuole continuare a capire senza rinunciare a sorridere basta proseguire la lettura.

Giugno, 2018

PAOLA DI CORI.

Scritti per inGenere 2009-2017

Riprendiamoci il lavoro? È una parola

La scelta di dedicare un numero di Sottosopra al lavoro mi sembra assai opportuna.

Da tempo si era come insinuata la (brutta) abitudine di lasciare la patata bollente nelle mani di esperte a vario titolo: sociologhe, economiste, sindacaliste, politiche, storiche, antropologhe, giornaliste. Tutte che parlavano del nostro lavoro come se lo conoscessero; ma a noi non sembrava proprio. È stato quasi come delegare una parte fondamentale della propria vita ed esperienza fuori di sé, nelle mani di altri e altre. Di qui l'importanza dell'indicazione di Sottosopra, da raccogliere e rilanciare in molte direzioni, anche diverse da quelle che lì vengono suggerite – un invito a riparlare di lavoro, intendendo: riprendiamoci il lavoro.

Sembra facile, ma non lo è.

Nel senso che di lavoro si parla troppo ma pare che non se ne parli mai nel modo giusto. Mancava, e ancora manca, ma qualcosa sta forse cambiando – il sensibile barometro di Sottosopra registra il cambiamento – una 'prospettiva di convergenza' utile per rinnovate riflessioni intorno a questo tema. Il momento è adatto, e le ragioni sono sotto gli occhi di tutti: la crisi, le troppe giovani disoccupate, quelle in età pensionabile che riflettono su cosa (non) hanno fatto nei precedenti 40 anni, la mercificazione del corpo femminile, una impennata nelle richieste per diventare velina, ecc.

Chi di noi, dopo decenni di femminismo e di studi su questo e quell'altro aspetto della vita passata e presente delle donne, di fronte allo stato attuale delle cose, non sente crescere dentro di sé rabbia, esasperazione e insofferenza? chi non vorrebbe provare a cambiare registro, e nel frattempo correggere anche di poco il quadro generale; la miseria sessuale (e non solo) dei politici; le poche ministre al governo così appannate e tristissime; le altre, opache e dimesse?

È quasi impossibile rispondere a questi interrogativi, e in così breve spazio si possono suggerire solo alcune brevi note. Nei limiti di un piccolo esercizio descrittivo,

mi azzardo ad aggiungere qualche altra domanda: come e dove si parla di lavoro delle donne in Italia? Chi sono quelle che hanno desiderio e strumenti per discutere del numero di Sottosopra?

A prima vista la situazione sembra un po' quella di un campo dove si affrontano due raggruppamenti composti da forze sparse, poco omogenei al proprio interno. Da un lato ci sono: femministe storiche, giovani e meno giovani donne vicine al femminismo, sindacaliste, giornaliste e intellettuali coinvolte nei dibattiti sulla miseria sessuale che ci assedia; qualche accademica (in numero ridotto) che spunta occasionalmente. Dall'altro lato si affollano: quelle che – per mestiere, per esperienza politica e sindacale, per aspirazione a essere presenti all'interno di uno spazio pubblico diverso dal proprio, forse in cerca di una maggiore risonanza – hanno accumulato carriere e saperi specifici in grande quantità; ma di tutto questo ne fanno un uso limitato ad alcuni contesti e presso istituzioni selezionate. Le prime si dibattono per superare un linguaggio appesantito dall'età, le cui antiquate formule non riescono più a colmare un vuoto reale di pratiche e di confronto politico; stentano ad aprirsi un varco. Le seconde parlano spesso in 'specialese'; si muovono all'interno di aree ristrette, e temono i terreni scivolosi come quelli offerti dai media e dai dibattiti pubblici. In entrambi i casi sono in troppe a sentire la solitudine del proprio percorso personale e professionale, a desiderare che – come la Venere botticelliana – nasca al più presto uno spazio nuovo che consenta di tenere insieme un po' di fili sparsi... e magari sognano di raggiungere la sponda di fronte, dove stanno le altre in attesa.

Attenzione: non si tratta di una Babele, e tanto meno di contrasti di fondo (che ci sono ma rimangono ancora inespressi). Quello che accade, a mio parere, è piuttosto una situazione di scarsa riconoscibilità reciproca; come tra stranieri che si incontrano e capiscono di avere delle cose in comune, ma ciascuna ha difficoltà ad esprimersi nella lingua dell'altra. In una situazione di questo genere le diffidenze abbondano, i pregiudizi proliferano, le cautele frenano le sperimentazioni possibili. Ma i punti di incontro esistono, e sono reali.

Per cominciare, nell'uno e nell'altro raggruppamento circola molta forza, anche se si vede poco, e a stento si riesce a utilizzarla al meglio. Paradossalmente, vista la situazione, si avverte in giro (nei tanti incontri di queste ultime settimane nel paese; in qualche articolo, come nel Sottosopra di cui qui si parla, ma non solo), che 40 anni di femminismo hanno messo radici; o piuttosto, hanno alimentato la proliferazione dei rizomi. D'altra parte, il contesto è assai mutato. Oggi 'lavoro' ha significati diversi da quelli degli anni '70: non è solo doppio, ma multiforme, altamente duttile, frenetico, mutevole, nascosto; non c'è soprattutto quello di fabbrica; non siamo più tutte bianche e italiane; i nostri corpi vecchi hanno bisogno delle cure che saranno altre a

prestare; quelli giovani vengono esibiti come carne in vendita nel gigantesco mercato politico-mediatico che ci governa... E poi: vogliamo continuare solo a lamentarci perché non si trova, è pagato di meno, ci sono mobbing, stalking, discriminazioni e violenze in agguato un po' dappertutto? Credo proprio di no.

Le parole d'ordine di un tempo lasciano ormai il campo ad altre esigenze, basate sulla necessità di tenere insieme cose che prima apparivano come premesse inconciliabili: gli obiettivi della politica e i nuovi saperi, gli orizzonti ideali della tradizione insieme agli imperativi del rinnovamento, alte professionalità sposate alle ragioni dell'etica, le differenze ma anche i diritti, il divertimento e le passioni – è questo che stiamo cercando, vero? In quali modi riusciamo a comunicar(ci)e queste cose?

Esperienza ed expertise si annusano, si avvicinano e si respingono; l'una intimidisce l'altra. Questo strano oggetto del desiderio che è diventato il lavoro, a seconda dei casi ci sembra o molto astratto o troppo concreto; scivoloso e cangiante, quasi non si riuscisse mai a disegnarne un profilo dai tratti ben definiti. Difatti non ne ha; o piuttosto, non sappiamo più bene neanche descriverlo per come ci appare. Magari potremmo cominciare da qui, dalle difficoltà per individuare i significati correnti della nebulosa lavoro; parlarne criticamente. Per noi, femministe vecchie e giovani, più o meno esperte, parlare di lavoro criticamente rispetto ai discorsi dominanti e istituzionalizzati, significa soprattutto: come riuscire a utilizzare i diversi canali di informazione e comunicazione che attraversano e influiscono in profondità sulle nostre vite quotidiane.

Il terreno comune su cui poter esercitare le proprie differenti capacità di osservazione per poi riuscire a comunicarle, è qualcosa che al giorno d'oggi soltanto i media (tv, radio, giornali, rete), o i prodotti che hanno una predominante fisionomia visuale (cinema, arti, web) riescono a offrire. Non a caso. È qui che da tempo agisce, si organizza, si esprime, il potere; ma per fortuna anche il contro-potere.

Ciascuna di noi passa molte ore al giorno davanti a schermi di vario tipo; per dovere, e naturalmente per guadagnarsi il pane; ma anche per divertimento, per informarsi, per scrivere, disegnare, comunicare con il resto del mondo, fare politica; e, last but not least, per esercitare il diritto di critica e di ribellione. Il lavoro è un tema fantastico da declinare nei mille modi offerti da cinema, radio, televisione e reti informatiche. In questo ambito nasce ormai il linguaggio che tutti/e capiscono, l'unico che ci accomuna, quello che informa i nostri sogni e desideri, che unisce cuori ribelli globalmente sparsi.

inGenere, 3 dicembre 2009

Vogliamo davvero guadagnare di più?

Il contributo assai interessante di Bettio e Verashchagina – *Quando lei guadagna di più* - mi sembra possa suscitare una serie di riflessioni su piani altri e diversi da quelli trattati dalle autrici, anche se non certo estranei all'economia.

Dopo aver letto l'articolo, mi sono sorte spontanee alcune domande: le donne devono porsi come obiettivo quello di guadagnare di più? Forse che questo garantisce una maggiore felicità nella coppia; attenua le tensioni e i conflitti tra le persone e tra i sessi? È proprio così ovvio e scontato preferire un maggiore guadagno? E se invece un obiettivo delle donne fosse la generosità al posto dell'avarizia? Il valore della sottrazione invece dell'accumulazione? In quali direzioni potremmo allora procedere, non previste e/o non ancora affrontate?

C'è infine la questione assai stuzzicante posta da Bettio e Verashchagina: la donna che lavora e che guadagna più del compagno si comporta spesso “come se dovesse farsi perdonare”. Comportamento, quest'ultimo, che rimette in discussione l'intera faccenda del più e del meno, e la sposta sul piano delle (auto)rappresentazioni della femminilità, su cui ciascuna di noi si è giocata e si gioca continuamente la vita, i sentimenti e le ambizioni. Nel 1929, la psicoanalista Joan Riviere, nel saggio *La femminilità come mascherata*, aveva considerato questo meccanismo come tipico delle donne emancipate.

Quello che trovo affascinante di tutta questa faccenda sono proprio gli elementi che sfuggono a una logica aritmetica.

Com'è ovvio, non sono riuscita a rispondere in modo soddisfacente a nessuno degli interrogativi che mi ero posta, ma ogni tanto ci tornavo col pensiero. E siccome anche i tarli (delle idee, non dei mobili) possono avere una loro qualche utilità, provo a buttare lì qualche spunto.

Il tarlo del dono, che da molti anni roscichia imperterrita a un angolo del cervello e rispunta sempre nei periodi di grave crisi economica, rinvia per obbligo a un testo meritatamente famoso del primo '900 – il *Saggio sul dono* di Marcel Mauss. Nel quale, a partire dall'analisi di rituali diffusi in alcune società cosiddette primitive – in particolare è analizzato il *kula* praticato nelle isole Trobriand - si esamina la categoria dello scambio di doni, la reciprocità e l'obbligo della restituzione.

Tra le migliaia di pagine di dibattito intenso e intelligente che percorre il secolo scorso sul dono e il dispendio (da Mauss a Bataille, da Lévi-Strauss a Derrida, Starobinski, Godelier, e al gruppo di economisti e antropologi uniti nel *Mouvement anti-utilitariste dans le sciences sociales*) tra i contributi più interessanti per le donne ci sono le ricerche di Annette Weiner (1933-1997). Questa grande antropologa femminista nordamericana è autrice di alcuni magnifici studi che mi colpiscono molto alcuni decenni or sono, (uno l'avevo anche tradotto e pubblicato sul n.11-12, 1984 di "Memoria"). Specialista dell'area delle Trobriand analizzata a suo tempo da Malinowski, nel corso degli anni '70 e '80 Weiner ha ripercorso le rotte dell'illustre predecessore, e ha fatto alcune importanti scoperte. La sua ricerca si avvia a partire da una semplice domanda che i colleghi maschi si erano posti in forma insufficiente o monca: quando gli uomini si affannano nella gara di prestigio e redistribuzione di beni nota con il nome di *kula*, passando mesi in canoa da un'isola all'altra e scambiandosi un'enorme quantità di conchiglie e collane per ottenerne maggior prestigio e potere; le donne - nel frattempo rimaste sulla terraferma - cosa fanno? Le risposte di Weiner sono state sorprendenti.

Nella società matrilineare di Kiriwina da lei studiata, le donne svolgono una serie di attività in parallelo assai diverse da quelle maschili, il cui valore non si basa soltanto sulla quantità e il prezzo di ciò che si produce materialmente, che pure è notevole, bensì sulla importanza che questi prodotti - un gran numero di fasci di foglie di banana disseccate e gonne di fibre distribuite durante le cerimonie mortuarie - assumono dal punto di vista simbolico; garanzia di saldezza dei legami sociali e familiari, specchio dell'identità collettiva. La ricchezza femminile ha un altissimo valore, ma non si misura rispetto a quella degli uomini. Essa è "più preziosa dell'oro", ha scritto Weiner. Per le donne non sono in gioco soltanto prestigio e potere politico, ma la continuità e riproduzione della vita, la trasmissibilità dei nomi, la coscienza di avere un passato e di farne parte. E anche, potremmo aggiungere, un'idea dell'importanza del proprio ruolo; il lavoro delle donne trobriandesi è infatti "la trama e l'ordito della struttura di riproduzione". In particolare, l'osservazione etnografica ha consentito a Weiner di mettere a punto un fondamentale aspetto delle transazioni che si svolgono sulla terraferma: l'ambiguità insita nello scambio. Qui, infatti, non c'è simmetria e reciprocità. Poiché tra le cose che si trasmettono nei doni vi è il nome e una posizione nella genealogia, le donatrici conservano sempre qualcosa di ciò che danno. Il bene dato non è 'distribuito' e 'abbandonato' completamente ad altri. Qualcosa di ciò che viene elargito rimane sempre nelle mani di chi dona; si tratta quindi di beni che in parte sono inalienabili; un dare che è anche un trattenere. Come recita il sottotitolo del libro di Weiner - *Inalienable Possessions* (1991) - insito

in questo scambio è il paradosso del conservare mentre si dà: “*the Paradox of Keeping While Giving*”. C’è ancora dell’altro.

È evidente che guadagnare più di altri e altre – dentro le famiglie, le coppie, le reti parentali e amicali, i contesti politici e sociali – è fonte di prestigio, influenza, superiorità. La cultura entro cui viviamo è tutta costruita intorno a gerarchie di disuguaglianza basate sulle diverse possibilità economiche di ciascuna/o: chi guadagna o possiede in quantità superiore a quella dei propri familiari, amici, colleghi e concittadini, ha sicuramente nelle proprie mani una leva per esercitare il potere assai grande. E la sfrutta in maniere molto diverse. Si tratti di uomini o di donne, appartenenti a diversi contesti spazio-temporali, religioni, etnie e colori della pelle, occupanti posizioni socio-economiche varie; tutto questo, e altro ancora, incide sulle gerarchie di rilevanza all’interno delle quali siamo abituate/i a considerare l’accumulazione, lo scambio, il dono, il guadagno.

Senza dover imbarcarci per l’Oceania e immergerci in un tempo ormai trascorso, pensiamo al diverso uso del denaro di un inglese di educazione e classe medio-alta rispetto a quello di un italiano di pari condizione; a quello che siamo abituate/i a considerare come generosità meridionale e latina rispetto a quella nordica e protestante; ma anche, per esempio: al tempo delle donne e al tempo degli uomini su cui tanto si è discusso; il tempo dell’autocoscienza rispetto a quello del gruppo maschile che commenta la partita di calcio; i tempi diversi della maternità e della paternità; del lavoro domestico e di quello extracasalingo svolto da maschi e/o da femmine; di quello passato a giocare con i figli misurato come diverso o coincidente con il cosiddetto tempo libero; ecc. Telefilm (italiani, americani, francesi o latinoamericani) tra quelli più popolari, mostrano numerosi esempi di questa differenza. E anche del diverso valore attribuito alle une o agli altri.

Gli studi femministi degli ultimi decenni ci vengono qui in aiuto. Analizzando il contesto e i dettagli delle prestazioni sessuali in società africane e non, Paola Tabet ha scritto saggi importanti sulla impossibilità di stabilire distinzioni chiare tra sessualità e prostituzione in Africa come in Italia e altrove. A sua volta, Joan Scott è ricorsa al concetto di ‘supplemento’, ispirato alla filosofia di Derrida – un pensatore che ha dedicato pagine importanti al dono. Scrivendo su quanto e come la storia delle donne abbia *dato* alla storiografia, Scott ha sostenuto che il contributo delle donne ai processi storici può essere valutato in termini di quel ‘di più’ tradizionalmente assente nella storia e nelle scienze sociali in generale. L’apporto supplementare non ha soltanto i caratteri di una performance *aggiuntiva* o meramente sostitutiva; piuttosto, si tratta di una operazione ambigua e potenzialmente sovvertitrice:

aggiungere significa anche creare degli squilibri, mettere a soqquadro l'ordine precedente. Non ci si limita a riempire le caselle vuote femminili accanto a quelle piene maschili; la logica paritaria, da questo punto di vista, è del tutto insufficiente. Il supplemento ha una funzione destabilizzante, che non si identifica con la mera sostituzione. Esso mostra l'esistenza di contraddizioni interne fondamentali; è una spia accesa in permanenza contro pareggi e avvicendamenti troppo facili.

Viene voglia di ragionare in termini di geometrie non euclidee messe a confronto con l'aritmetica pitagorica. Quest'ultima somma e sottrae, moltiplica e divide; l'altra descrive topologie, la cui misurazione non osserva le stesse regole che valgono per l'aritmetica. La vita quotidiana, il senso comune, spesso li combinano entrambi; li mescolano e sistemano secondo un ordine di grandezza modificabile. Una si applica a far di conto e a tracciare carte geografiche disegnate con meticolosa esattezza; la seconda si apre all'immaginario eterotopico, e descrive spazi non misurabili con precisione. Nei rapporti affettivi e sessuali, tra madri e figli, a trionfare è sempre una logica paradossale e supplementare: si dà e nel contempo si trattiene per sé; si aggiunge qualcosa, e il quadretto familiare con le gerarchie sistemate in bell'ordine, invece di rimanere fissato sopra il caminetto, comincia a oscillare pericolosamente, e le figure dipinte si spostano in tante direzioni diverse, la crepa dietro il muro si allarga....

inGenere, 4 giugno 2010

Madamine, il catalogo è questo

Le cronache da Arcore che intristiscono le nostre giornate come una quotidiana pioggia acida hanno ancora una volta riproposto la questione che era emersa già nell'autunno del 2009, mentre infuriava lo scandalo di Noemi e delle escort di Berlusconi. In quei mesi, alcuni settimanali di giornali progressisti, con l'intenzione di fornire una specie di schedario 'anti-veline', avevano cominciato a pubblicare composizioni fotografiche di donne illustri: rigurgitanti di scienziate geniali, intellettuali meravigliose, attrici sublimi, dirigenti politiche accorte e sagge, imprenditrici intelligenti e attive. A nessun giornale era però venuto in mente di pubblicare elenchi di 'anti-puttanieri', in cui si mostravano uomini politici monogami; operai, impiegati o professionisti famosi per la provata fedeltà coniugale; conduttori televisivi e legislatori virtuosi e composti; morigerati scienziati celibi. Nessun quotidiano o programma tv ha fornito elenchi di sacerdoti non-pedofili; sulle bacheche dei licei e delle università non è stato possibile affiggere fogli con i nomi di professori disinteressati a rimorchiare; gli ospedali hanno rifiutato di fornire elenchi di medici che non allungano le mani; le dirigenze dell'amministrazione pubblica e delle poste hanno reagito male all'idea di affiggere sulle pareti degli uffici aperti al pubblico le foto degli impiegati fedeli alle proprie mogli, fidanzate, mamme. Come in una gara tra chi accumula il maggior numero di prove per difendere la propria tesi, si era scatenata la guerra tra inventari di opposta natura.

In una mostra organizzata al Louvre di Parigi nel 2009, e in un libro/catalogo magnificamente illustrato – *Vertigine della lista* (Bompiani) – Umberto Eco ha evidenziato le innumerevoli possibilità offerte dalla serialità come elemento fondamentale per la conoscenza e la comunicazione socio-culturale. Si spazia temporalmente dall'antichità a oggi, e si utilizzano molteplici fonti letterarie, filosofiche, visuali – dal catalogo delle navi e lo scudo di Achille di Omero, alla zoologia fantastica di Borges, alle cerimonie barocche, le processioni religiose in età medievale e moderna, le coreografie dei musicals degli anni '30 di Busby Berkeley, ecc.

Appena menzionata da Eco, è l'importanza della lista nei modi con cui nella cultura italiana, e occidentale, sono rappresentate le donne e la femminilità. Dal canto mio, vorrei invece sottolineare il fatto che la rappresentazione in serie è essenziale nella messa a punto di stereotipi e di tipologie con pretesa normativa e universalizzante: sia per elencare qualità e caratteristiche specifiche delle donne, sia per indicare *la Donna* nei suoi aspetti astratti e generali, in quanto 'altra metà dell'umanità', in

opposizione a maschilità - quella che Lacan aveva a un certo punto barrato per indicarne l'inconsistenza. Imperante per molti secoli, la formula del 'catalogo delle donne', per così dire, continua a trionfare anche ai giorni nostri. Non è solo una invenzione geniale di Lorenzo da Ponte per raccontare la 'passion dominante' di don Giovanni, bensì lo strumento in apparenza più adatto per descrivere qualcosa che - come capita anche al protagonista del capolavoro di Mozart, e come puntualmente aveva sottolineato Freud - sembrerebbe proprio inafferrabile e incomprensibile. Se le donne non ricoprono sempre gli stessi ruoli, la femminilità è ovunque, ma non ha mai un sembiante unico o dimensioni identiche. Per secoli, in buona misura appare così anche oggi, è stata descrivibile e rappresentabile come un mosaico multicolore, composto di migliaia di tessere diverse, ciascuna delle quali può essere sostituita o modificata a seconda delle circostanze. La femminilità, se ne deduce, presenta molti volti; non ha una natura unica; è cangiante, imprevedibile, mutevole. Da questo discende un altro luogo comune persistente per millenni: la perenne irrequietezza, la natura volubile e capricciosa, nonché il disordine, fisicamente visibile se si tratta di donne definite lombrosianamente come 'degenerate' - pazze, prostitute, malinconiche, criminali. Alle donne viene infatti negata l'universalità del logos e della ragione, la solida struttura della oggettività. A tale scopo, fin dalle più antiche descrizioni e rappresentazioni occidentali della femminilità che ci sono arrivate, lo strumento utilizzato è la molteplicità, la serie, la lista. Così quelle di Esiodo e di Plutarco, come anche quelle di Boccaccio e di Rabelais, giù fino a Lombroso; forse anche Lele Mora o Emilio Fede possiedono un loro ricco album da offrire su richiesta.

Se l'elenco è importante per gli uomini, poiché fornisce l'illusione di afferrare l'inafferrabile attraverso la ripetizione, la questione è ancora più importante per le donne, anche se con motivazioni diverse e per raggiungere fini opposti. Una lunga tradizione mostra che quando le femministe si mettono a studiare le donne di altre epoche, mettono mano a quelli che potremmo chiamare 'anti-cataloghi', nei quali vengono ribaltati gli stereotipi consueti. Un esempio dalla tradizione classica è la *Cité des femmes* di Christine de Pisan (secolo XV); così si presenta anche la produzione scritta e visiva delle emancipazioniste di fine '800 e inizi '900.

La cultura femminista occidentale degli ultimi duecento anni ha risposto alla persistenza delle tipologie di carattere normativo e/o infamante in due maniere principali: 1) con gli anti-cataloghi; 2) con l'accentuazione delle strategie di attraversamento dei luoghi e l'uso trasversale e trasgressivo degli spazi pubblici. Si è cercato più che altro di far vedere qualcosa che sembra molto complicato perché non corrisponde agli stereotipi; vale a dire, a esibire il maggior numero possibile di varianti di una presunta idea unificatrice di femminilità; a esporre la vita così come appare

nella quotidianità, e mostrare ciò che fanno le impiegate, le chirurghe, le attrici, le dirigenti d'azienda, le cantanti, le militanti politiche, le partigiane, le intellettuali, le artiste, le cubiste, ma anche le transessuali, le prostitute, le ladre, le contrabbandiere, ecc., ecc.

Tutto questo è stato importante anche più di recente, per evidenziare i cambiamenti provocati dalla globalizzazione e dalle crisi economiche, dalle tecnologie informatiche, dalla svolta visuale dell'ultimo decennio; dalla crescente multidisciplinarietà delle scienze, in Italia assai scoraggiata, ma tuttavia presente e in atto. Temi principali di ricerche, riviste, convegni sono infatti diventate tipologie diverse da quanto imperava fino a poco tempo fa, quelle che illustrano le donne migranti, le schiavitù del sesso e del lavoro, l'interrogazione sulle identità socio-sessuali a lungo rimaste invisibili.

Si sono moltiplicati materiali e fonti come la fotografia, il collage, il fotomontaggio, la citazione (scritta, orale, visiva) apparentemente fuori luogo - sul modello di quanto avevano fatto le artiste delle avanguardie dadaiste e surrealiste; tutte tecniche che sottolineano la pluralità delle identità (femminili e maschili) e il loro carattere spesso indefinito. Sono state così riscoperte molte donne della prima metà del '900 rimaste nell'ombra: attrici, fotografe, cineaste, pittrici, cantanti, danzatrici - come Elvira Notari, Tina Modotti, Leonor Fini, Carol Rama, Regina, Milly, ecc. ; illustrate pratiche sessuali poco studiate, come l'omosessualità e la transessualità in periodi e contesti diversi da quelli posteriori agli anni '60. Nei film di registe degli ultimi anni l'anti-catalogo è dominante: così nel documentario per la televisione di Giovanna Gagliardo *Bellissime* (2003); *Vogliamo anche le rose* di Alina Marrazzi (2007), *Il corpo delle donne* di Lorella Zanardo (2009); e anche *Tutta la vita davanti* (2008) di Paolo Virzì, dal libro di Michela Murgia.

Per essere vantaggiosi, oltre a esporre delle quantità, gli elenchi dovrebbero stimolare alcune strategie efficaci sul piano qualitativo. Può servire un gesto di ostentazione 'per contrasto'? Possono gli anti-cataloghi essere utili a fini politici, visto che né la magistratura né i partiti della cosiddetta opposizione sono riusciti a cacciare dal parlamento il nostro Eliogabalo? Cerchiamo di ragionarci.

inGenere, 27 gennaio 2011

A che serve essere italiane?

Alle elezioni del 15 maggio Berlusconi è stato bastonato a dovere; Bossi anche; Casini, Rutelli e Fini hanno avuto un magro raccolto; ben piazzati i candidati esterni alla nomenclatura e le 5 stelle.

Ma le donne: come ne escono? Dopo tutto, non erano state loro, cioè noi, a inaugurare questa spallata di orgoglio civile il 13 febbraio scorso?

Me lo sono chiesta dopo aver visto i risultati, che hanno premiato soprattutto alcuni uomini, e purtroppo messo in evidenza il lato peggiore di alcune donne che fanno politica (Letizia Moratti, Dorina Bianchi, Daniela Santanchè), ma soprattutto che hanno ‘cancellato’ la presenza attiva nella società civile di milioni di donne democratiche, le quali nei mesi scorsi hanno contribuito in modo determinante a questi risultati. Nessuno dei commentatori che per ore hanno elogiato in televisione i numeri della vittoria anti-berlusconiana le ha mai nominate, e d’altra parte quelle elette sono state pochissime. Così - come per incanto - si sono volatilizzati gli sforzi che avevano portato alla manifestazione di febbraio: un’esplosione felice e generosa nell’allucinante clima di corruzione e di pornocrazia vissuto negli ultimi due anni nel paese. Non sarebbe il caso di ragionare sul perché in febbraio tutte le vedevano a riempire le piazze, e poi sono sparite? Quale magia le presenta al pubblico in paillettes luccicanti, le incatena e le rende invisibili rinchiuso nella cassa, per farle riemergere (forse) più tardi? Lo spettacolo del prestigiatore non ricorda un po’ anche quello della politica?

Con ancor maggiore amarezza mi ero posta la questione il giorno prima delle elezioni, sabato 14 maggio, aprendo “Tuttolibri”, supplemento de “La Stampa”. Il giornale aveva voluto offrire ai lettori un paginone centrale nel quale restituire il senso degli sforzi con cui gli organizzatori del Salone appena concluso avevano cercato di racchiudere 150 anni di scrittura nazionale. Il titolo che campeggiava - *A che serve essere italiani* - era preceduto da un breve cappello riassuntivo su cui era scritto: “L’identità nazionale. Progetti di ‘religione civile’ dal Risorgimento al ‘900, per una condivisione di valori e simboli, oltre gli interessi singoli e di parte.” Il testo - un articolo di Giovanni De Luna, anticipazione della lectio magistrale che lo storico avrebbe pronunciato la domenica pomeriggio nella sala Azzurra del Lingotto - è incorniciato da 30 piccoli rettangoli rossi bianchi e verdi. Si tratta dei “15 Super libri” e dei “15 autori che, ‘nell’Italia dei libri,’ più hanno fatto ‘identità nazionale.’” Ciascuno dei rettangoli colorati racchiude una foto dell’autore, con accanto nome e

titolo dell'opera più famosa; qualche volta una breve spiegazione sull'importanza del personaggio ritratto. Ci sono i soliti famosi: da Nievo a Pascoli, Croce, D'Annunzio, Gramsci, fino a Eco e Saviano; con qualche concessione di par condicio.

Avete già indovinato dove volevo arrivare? a far notare che entro questa cornice, patriottica e letteraria insieme, non ci sono donne? Quasi. Un unico nome campeggia assai visibile in alto a sinistra: quello di Oriana Fallaci. Ma un destino di totale oscuramento è riservato alle grandi figure femminili della letteratura italiana del '900, a Natalia Ginzburg e Amelia Rosselli, Elsa Morante, Sibilla Aleramo e Annamaria Ortese, Alda Merini, Grazia Deledda, Alba De Cespedes, Fabrizia Ramondino, Lalla Romano... per nominare solo alcune di quelle scomparse. Nessuno dei redattori de "La Stampa", e degli organizzatori del Salone del Libro, le ha ritenute meritevoli di un rettangolino colorato nel panteon nazionale.

Sembra la solita lamentela della vecchia femminista; dovrei essere abituata a questi 'oscuramenti', considerato che le prime manifestazioni delle donne risalgono ormai quasi a mezzo secolo fa. Eppure, qui c'è qualcosa di più e di diverso, esaltato da un insieme di circostanze concomitanti: due anni di una vita pubblica all'insegna dell'accoppiata sesso-potere accompagnati da una impennata nell'opera di mercificazione del corpo femminile e dal peggioramento dei tassi di occupazione delle donne italiane, tra i più bassi in Europa; l'impegno per celebrare l'anniversario dell'unità d'Italia come una possibilità di impegno civile nel vuoto assoluto di prospettive politiche e con una crisi sociale di proporzioni minacciose; le elezioni amministrative; lo stato di guerra in Libia con la conseguenza di un allarmante aumento negli sbarchi di rifugiati e profughi sulle coste del paese. Emergenze internazionali e urgenze nazionali; con un unico importante episodio di mobilitazione di massa a livello nazionale su questioni di diritti e democrazia: la manifestazione delle donne del 13 febbraio.

Perché in tutto questo mi preoccupo di qualche rettangolino su un giornale?

Il fatto è che non si tratta soltanto del fatto che scompaie metà del paese e che così vengono dimenticate un buon numero di grandi scrittrici. Come sappiamo, questa è un'abitudine che si tramanda da generazioni nei manuali di storia e di letteratura italiana, dove solo poche schede o brevi capitoli sono destinati a dar conto di quel mezzo paese che si dà da fare per far nascere e allevare quell'altro mezzo; e poi, è capace di impegnarsi anche in altre cose; per esempio, a scrivere benissimo.

Ma nel caso del Salone del Libro mi viene tolto qualcosa di molto importante: il diritto delle donne di questo paese all'italianità. Nell'istintivo gesto spontaneo con

cui i compilatori della pagina di “Tuttolibri” dedicata a celebrare l’identità nazionale e *l’essere italiani*, tralasciano tanti nomi importanti di donne, e con superficiale ingenuità celebrano soltanto 29 uomini, ad accompagnare una solitaria Oriana Fallaci, si può leggere dell’altro. La noncuranza con cui si sottolinea il carattere unicamente maschile dell’italianità non fa che accrescere l’illusione di un paese che si riproduce per partenogenesi. Nelle infantili fantasie monosessuali della redazione di “Tuttolibri”, quelli che fanno bella mostra di sé al fine di celebrare l’italica unità, sono uomini che discendono da altri uomini, e ne formano altri ancora uguali e simili a loro. Come nel film “Matrix”. In aggiunta, l’articolo dello storico De Luna – un affresco dall’Italia postunitaria a quella liberale, alla Resistenza e alla prima Repubblica – chiamato a sostenere narrativamente i 30 ritratti, per quanto condivisibile in alcune parti, non fa che corrispondere e dare sostanza alla cornice rettangolare, a dispetto dell’obiettivo di essere “oltre gli interessi singoli e di parte”. E sempre più queste parole a commento dei ritrattini somigliano a fotogrammi di “Matrix”. Non viene in mente che la generica condivisione di ideali astratti è anche annullamento e negazione delle differenze?

Eppure al Salone hanno parlato in tante, e si sono venduti moltissimi libri scritti da donne. Come mai non riescono ad avere il diritto a un rettangolo tutto per sé? Forse questo c’entra qualcosa con gli ostacoli che le italiane incontrano sull’arena pubblica e politica? La difficoltà delle donne a riconoscersi in una pagina intitolata “a che serve essere italiani” nella quale sono del tutto assenti, è del tutto affine a quella relativa alla politica.

Pensiamo alla parola ‘cittadinanza’. Per il dizionario, la definizione generica indica “il vincolo di appartenenza di un individuo a uno stato, che comporta un insieme di diritti e doveri”. Ma cittadinanza significa molte più cose per le donne.

Almeno due delle tante su cui potremmo discutere sono importanti: partecipazione al corpo politico e presenza nella sfera pubblica. Entrambi questi aspetti implicano una tensione ineliminabile tra inclusione ed esclusione, uguaglianza e differenza, pubblico e privato. Il femminismo è riuscito ad ampliare la sfera pubblica democratica, a irrobustirla e a orientarla in direzioni nuove, avendo come obiettivo quello di spostare le barriere di divisione tra l’uno e l’altro.

Tuttavia, il paradosso della politica delle donne nel contesto della democrazia liberale, ha scritto Joan Scott in un libro sulle femministe francesi di qualche anno fa, consiste nel fatto che le donne si sono spesso trovate insieme a chiedere ma al tempo stesso anche a rifiutare la differenza sessuale: per essere incluse a prezzo di

un annullamento, o escluse in nome di un riconoscimento della differenza. Questa incongruenza si allarga a dismisura e proietta le proprie gigantesche contraddizioni nell'odierno universo mediatico, nel quale le donne vivono una condizione profondamente svantaggiata, e come hanno mostrato in abbondanza tanti confronti nei mesi di campagna elettorale, non soltanto appaiono divise e diverse, ma soprattutto mostrano di essere spesso invisibili e inascoltate - *anche nelle situazioni in cui sono presenti, tirano fuori la voce e riempiono le piazze del paese.*

D'altra parte, quando le donne, come nelle manifestazioni del 13 febbraio, appaiono come un soggetto politico unitario, questa unità è senza altro necessaria, nonostante nasconda quella paradossale condizione di essere contemporaneamente uguali e diverse. Il problema è cosa accade *dopo*; nel momento in cui risalgono in superficie tutte le difficoltà per conservare sia la forza dell'unità che per rivendicare le differenze, interne e/o esterne.

Capire a cosa serve essere italiane mi sembra un obiettivo politico importante di questi tempi; ma è tutt'altro che un compito facile. I rettangolini non bastano, ma forse aiuterebbero.

inGenere, 25 maggio 2011

Pioniere. Eileen Power e la ricerca storica



Contrariamente a quanto accadeva all'interno di altri settori, la storia economica inglese degli inizi del secolo scorso è ricca di ricercatrici di notevole capacità critica: Lilian Knowles, Eleanora Carus-Wilson, Ivy Pinchbeck, Beatrice Webb, Julia Mann, Alice Clark, B.L.Hutchins, Dorothy George, Sylvia Thrupp, sono soltanto alcuni dei nomi più noti. Come scrive la principale biografa di Eileen Power – Maxine Berg – un secolo fa la loro presenza all'interno della Economic History Society, alla London School of Economics (LSE) e nell'insieme della disciplina, era molto più consistente di adesso.

Tra queste protagoniste della storia economica e sociale del secolo scorso, la figura di Eileen Power spicca per un insieme di qualità alquanto eccezionali. L'epoca e l'ambiente socio-accademico in cui si era formata sono quelli che precedono le pagine di *Una stanza tutta per sé*, in cui Virginia Woolf aveva descritto i prati fioriti delle università prestigiose nella Gran Bretagna edoardiana, quelli che soltanto piedi maschili potevano calpestare (“il mio posto era la ghiaia”, constata quando viene sgridata e allontanata da un bidello che l'ha sorpresa a camminarvi sopra). L'ambiente sociale e politico è lo stesso: famiglie agiate, primo femminismo e lotte per il suffragio; nel caso di Power c'è l'aggiunta, nel 1907, degli studi al Girton, il college per sole donne fondato a Cambridge nel 1869.

Nata a Altrincham, vicino Manchester - la maggiore di tre sorelle cresciute dai nonni e da zie intraprendenti che spinsero le nipoti a studiare – Eileen fu la prima in famiglia a divenire parte del mondo accademico. Mentre studiava a Cambridge si iscrisse alla *National Union of Women's Suffrage Society*, dove la sorella minore Beryl, anche lei al Girton, era diventata una delle principali portavoce e attivista. Nel 1910, Eileen vinse una borsa di studio annuale per la Sorbona, e al suo rientro ottenne un'altra borsa per la LSE. Qui si dedicò a studiare le donne nel medioevo, il settore sul quale svolse molte ricerche originali culminate in una raccolta postuma curata dal suo allievo M.M.Postan, di dieci anni più giovane, insieme al quale per oltre un ventennio svolse seminari e ricerche, e sposò poco prima di morire troncata bruscamente da un infarto a 51 anni.

Ultimato il manoscritto sui monasteri femminili inglesi medievali, che le valse elogi da parte del mondo accademico e la nomina come docente alla LSE, Eileen ottenne una borsa di ricerca all'estero. Trascorse l'anno 1920-21 a viaggiare in India, Burma, Giava e Cina: una esperienza determinante dal punto di vista culturale e metodologico. In India - ha osservato Natalie Zemon Davis, la maggiore storica femminista contemporanea - Power sperimentò l'impatto con quella società medievale che aveva studiato per l'Inghilterra dei Normanni e dei Plantageneti, e contribuì a stimolare il suo interesse per la comparazione e per la vita quotidiana, che rimasero i tratti caratteristici e originali della sua impostazione.

Dotata di notevole fascino personale, simpatia ed eleganza, tra le fondatrici della *Economic History Review* nel 1927, divenne professore alla LSE nel 1931 e responsabile insieme a R.H.Tawney di una raccolta di documenti storici sull'età dei Tudor che da allora rimane un riferimento d'obbligo per lo studio economico del periodo. Nella *laudatio* in occasione del conferimento del dottorato onorifico presso l'Università di Manchester, di lei si disse, nel ricordo commosso di Tawney, che "combinava la grazia di una farfalla con la sobrietà industriosa dell'ape".

Scrivendo abitualmente sulla stampa periodica e negli anni venti partecipò a una serie memorabile di trasmissioni radio per le scuole insieme alla sorella Rhoda, che aveva frequentato la Oxford High School, ed era diventata una giornalista alla BBC. Con lei pubblicò un libro di storia per l'infanzia (*Boys and Girls in History*, 1925). Pacifista convinta, nel 1933 fondò insieme a William Beveridge l'*Academic Freedom Committee*, un'organizzazione che aiutava gli accademici perseguitati a fuggire dalla Germania nazista.

Eileen Power era pienamente consapevole della forza innovatrice delle sue ricerche. In apertura del suo meraviglioso e ancora attualissimo *Medieval People* (1924), spiega che soltanto pochi anni prima "parlare della gente comune sarebbe stato contrario alla dignità della storia". L'attenzione alla esistenza materiale di ogni giorno; al ruolo fondamentale delle donne nel lavoro e negli scambi commerciali, nella vita religiosa e nella gestione domestica; l'importanza di un approccio comparativo e multidisciplinare nella ricerca: questi aspetti, divenuti centrali nello sviluppo della disciplina soltanto con lo sviluppo della storia sociale e della microstoria negli anni '60 e '70, sono tutti ampiamente anticipati dall'opera di Power. Nessuna più di lei merita di essere ricordata come una grande pioniera degli studi storici.

Riferimenti

Principali opere di Eileen Power:

The Paycockes of Coggeshall (1919)

Medieval English Nunneries (1922)

Medieval People (1924)

Tudor Economic Documents, 3 voll. (a cura di, insieme a R.H.Tawney) (1924)

English Trade in 15th Century (con M.M.Postan) (1933)

Cambridge Economy History of Europe, vol.I: *The Agrarian Life of the Middle Ages* (a cura di, insieme a J.H.Clapham) (1942)

Medieval Women (postumo, 1975, a cura del marito M.M.Postan)

Storiografia

Maxine Berg, *A Woman In History: Eileen Power, 1889-1940*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Ellen Jacobs, *Eileen Power's Asian Journey, 1920-21: history, narrative, and subjectivity*, "Women's History Review", n.3, 1998.

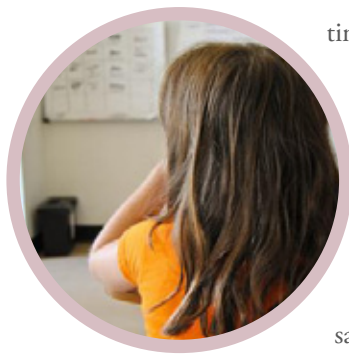
Billie Melman, *Under the Western Historian's Eye: Eileen Power and the Early Feminist Encounter with Colonialism*, "History Workshop Journal", n.42, Autumn 1996.

R.H.Tawney, Obituary, "The Economic History Review", vol.10, November 1940.

Natalie Zemon Davis, *History's Two Bodies*, in "American Historical Review", 93, 1988.

inGenere, 12 agosto 2015

Teoria del gender? Vaniloqui, e tanta politica



Lo schermo gigantesco al centro del quale nelle ultime settimane si staglia luminosa e scintillante la parola *gender*, talvolta accompagnata dalla più enigmatica *teoria*, con il rumoroso seguito di equivoci e strumentali deformazioni, suscita un insieme di stati d'animo contrastanti: dalla rabbia all'indignazione, dal sarcasmo al desiderio di coprirsi occhi e orecchie e rifugiarsi su un'isola deserta. Da un lato sembra di ritrovarsi a dire e scrivere cose appartenenti a un passato che si pensava sepolto da tempo; dall'altro, si ha l'impressione di non potersi sottrarre al dovere di contrastare la malafede di politicanti rozzi e manipolatori, lo zelo neomedievale di religiosi ultraconservatori, l'armata bianca delle associazioni pro-vita e profamiglie, i raduni e i convegni in nome di una supposta superiorità dell'*ordine naturale* che regge il credo oscurantista omofobo e razzista.

Ancora una volta, tuttavia, si sbaglierebbe a pensare che assistiamo all'ennesimo edificante filmino illuminista: alcune forze esibiscono orgogliosamente il vessillo della ragione e del progresso spostando la società in avanti, mentre affrontano con indomita determinazione le armate di *lumpen* culturali e sottosviluppati della mente che la spingono indietro. Non è la battaglia per il divorzio. Alcune perle raccolte nelle settimane scorse: Andrea Caroppo, capogruppo di Forza Italia alla regione Puglia, che interviene contro il governatore Emiliano: "...favorevole a che nelle scuole pugliesi ai piccolissimi vengano sottoposti libri in cui il principe azzurro rifiuta Cenerentola per un uomo; il brutto anatroccolo scopre di essere una femminuccia; due pinguini innamorati si innamorano in uno zoo". Il senatore Giovanardi dichiara inorridito: "no al gender e alla cannabis"; rincara la dose il cardinale della Guinea Sarah: "Ideologia del gender e Isis sono come le bestie dell'Apocalisse". A nessuno dei tre interessa capire meglio cosa significa 'gender', ancor meno approfondirne risvolti teorici e provenienze storiche. Quanto a noi, per qualche ragione non riusciamo a immaginarli mentre cercano di decifrare pensosi un saggio di Judith Butler o di Rosi Braidotti, o sottolineano alcuni passi da Simone de Beauvoir.

Il quadro generale sulla questione è confuso perché si gioca con parole dette a vanvera che ciascuno maneggia a seconda delle circostanze in un vuoto totale di conoscenze di base; una babelica tenzone che ogni tentativo di spiegare cosa potrebbe significare “teoria del gender” - chiarire che spesso si tratta di formule inventate lì per lì a scopi politici ed elettorali - non basta certo a placare. Un po’ come gli sforzi di pochi anni fa per far capire a Mariastella Gelmini che non era stato scavato nessun tunnel tra il Cern di Ginevra e il Gran Sasso, e che i neutrini non viaggiavano ad altissima velocità come su un treno super rapido.

Il fatto è che a fermare l'ondata omofoba e antifemminista non servono né libri o articoli di analisi intelligenti, né buonsenso. È poco utile contrapporre argomentazioni colte e ragionevoli agli eccessi verbali insensati. *L'invenzione della “teoria del gender”* è in realtà un assaggio della potenza offensiva del nuovo esercito crociato; dietro di esso marcia la reazione oscurantista vaticana e non solo. Il nemico vero sono il femminismo e i movimenti LBGCQ; e insieme a loro alcune conquiste fondamentali degli ultimi decenni: la scelta di non esser madri, di uomini che sposano altri uomini, di donne che non desiderano un figlio e decidono di abortire, di coppie omosessuali che vogliono adottare bambini, di chi decide di cambiare il sesso che gli/le è stato assegnato alla nascita o propende per la fecondazione eterologa; di coloro che, convivendo con qualcuna/o del proprio o di diverso sesso, vorrebbero usufruire degli stessi diritti di quelli che sono sposati regolarmente, ecc. La *gender theory* serve da pretesto. I suoi zotici inventori non ne sanno niente né vogliono sapere alcunché del dibattito e degli studi che da decenni in tutto il mondo discutono sulla categoria di *genere* e la sua non coincidenza con il sesso biologico; sui rapporti tra genere, potere politico e formazioni economico-sociali.

Bisogna però dire che anche tra le femministe colte, le giornaliste e le studiose, le accademiche di diverse generazioni, non esiste consenso o fronte comune, né tra loro (noi) c'è mai stato un accordo su cosa e come intendere le identità sessuali. A lungo, infatti, dagli anni '80 in poi, sulla complessità della categoria di genere e la difficile traducibilità della parola inglese in altre lingue, sono state in molte a storcere il naso e a fare finta che si trattava di americanate filosofeggianti, condite di poco comprensibili linguisterie francesi, estranee alle tradizioni teoriche, pratiche politiche, specificità disciplinari diffuse in Italia. Lo stato marginale e incerto degli studi di genere delle nostre università ha reso inoltre difficile ricostruire il dibattito e le sue tante ramificazioni a beneficio delle donne più giovani, le quali hanno dovuto andare all'estero per venire a capo di come si studiano questi problemi in altri paesi. La voce di ricercatrici femministe più giovani e indipendenti è purtroppo ancora troppo flebile.

Il problema è proprio questo. Come riassumere in poche battute la eterogeneità e l'ampiezza di significati che ormai caratterizza la storia e i successivi sviluppi teorici addensati intorno alla parola/categoria famosa, che – fin dalla pubblicazione del *saggio di Joan Scott nel 1986* - conta ormai su decenni di studi, di pratiche didattiche e politiche in tutto il mondo. *Gender* è poi dotato di straordinaria capacità *prensile* e ostenta una istintiva propensione a fagocitare significati anche opposti. Tra i nostri rozzi tonitruanti, per esempio, spesso significa molte cose diverse - insieme e allo stesso tempo: “preferenza sessuale”, “differenze tra i sessi”, “pratiche sessuali omosessuali”, “perversioni sessuali”. *Gender* sembra possedere virtù quasi miracolose; per esempio quella di riuscire con una sola parola a rendere chiari e trasparenti concetti enigmatici (“cos'è la femminilità”, “cos'è l'identità sessuale”, “cos'è il desiderio sessuale”, “quali sono le pratiche depravate di lesbiche, gay e transessuali e perché occorre condannarle”), cui l'inglese conferisce una patina di credibilità ancor maggiore. La lingua straniera rafforza l'idea che il nemico è alle porte e bisogna tornare all'italiano; o meglio, a un sano dialetto locale, magari condito con pancetta e parmigiano.

Splende in questa immaginaria lotta tra il bene e il male un'idea martellante che la fantasiosa “teoria del gender” sembra concentrare poderosamente su di sé: la natura stessa è in pericolo. Per salvarla, va protetta l'innocenza dei bambini e salvaguardata la sacralità del matrimonio eterosessuale. L'eterosessualità rimane l'unica modalità ammissibile per esprimere la propria preferenza sessuale. Tutto il resto – buona parte dei milioni di cittadini e cittadine che non sono eterosessuali – andrebbe almeno nascosto alla vista, silenziato; forse penalizzato con fermi domiciliari, tasse speciali, sequestro di beni? Perché no?

Inoltre, ciò che sembra emergere nella odierna fantasmagoria verbale di tanti cardinali e assessori di destra e di sinistra, è una situazione da blocchi contrapposti, con uso massiccio di odiosi stereotipi razzisti, che ricorda almeno quattro importanti momenti di grave conflitto ideologico e istituzionale nell'ultimo secolo e mezzo: 1) le crociate antisuffragiste dalla metà dell'800 in avanti per impedire la concessione del voto alle donne - e giù una pioggia di storielle e disegni misogini sulle fisionomie delle donne che ottenendo il voto si sarebbero mascolinizzate, mentre il focolare domestico e i figli sprofondavano nell'abbandono; 2) l'antisemitismo, con la sistematica diffusione di caricature oltraggiose e offensive, antiche accuse di deicidio e altri supposti crimini commessi dagli israeliti, insieme alla produzione di abbondanti falsi storici, culminato negli anni '30 con la criminale campagna nazista per lo sterminio degli ebrei nel mondo; 3) il razzismo e l'odio contro gli afroamericani, gli esseri umani di colore in genere, gli stranieri, l'esaltazione della supremazia

dell'uomo bianco; 4) il creazionismo e la battaglia per impedire l'insegnamento dei principi dell'evoluzionismo darwiniano, particolarmente accanita negli Stati Uniti, dove - secondo un sondaggio Gallup del 2014 - il 42 per cento dei nordamericani sostiene che la terra e gli esseri umani sono il prodotto di un atto di origine divina.

In tutti e quattro questi casi si fa ampio uso di alcuni accorgimenti abbondantemente utilizzati fin dall'antichità: la rappresentazione deformata delle fisionomie e dei tratti fisici dei presunti avversari attraverso caricature grafiche e verbali; l'accusa di voler alterare il supposto ordine naturale basato su una lettura schematica ed elementare della Bibbia; l'applicazione di leggi e norme discriminanti e antieguitarie.

Non si capisce come mai tutte queste brave persone - credenti, religiosi, politici di ogni schieramento, giornalisti e opinionisti vari, che pur non capendone nulla inveiscono contro la 'teoria del gender', le sue oscenità, i comportamenti perversi che una sua ampia diffusione provocherebbe sull'infanzia - non chiedano l'oscuramento delle reti televisive quando le notizie trasmesse riguardano crimini violenti, stupri, uccisioni sanguinose tra vicini in piccoli paesi di provincia? Come mai non hanno protestato per le fotografie e articoli distribuiti e trasmessi su tutti i canali televisivi pubblici e privati, nazionali e non, dalle reti sociali, da quotidiani e settimanali di tutto il mondo, che illustravano il *coming out* del cardinale Charamsa, mentre abbraccia e poi sorridente posa teneramente la testa sulla spalla del compagno Thomas? Perché non impediscono la proiezione giornaliera, dei telefilm violenti, dei *reality*, delle ricostruzioni in studio, basati su ampie casistiche delle deviazioni sessuali che mostrano una serie all'apparenza sconfinata di aberrazioni di varia natura, proiettate soprattutto dalle reti Mediaset (penso a *Law and Order. Vittime Speciali*, in onda tutti i giorni su Top Crime; alle serie GialloTv)? Cosa rispondono quando i loro bambini più piccoli, ascoltando notiziari e telegiornali, chiedono spiegazioni sugli abbracci tra un cardinale e un altro uomo, o davanti a frasi come: "Francesco riceve un trans", "denunciati preti pedofili", "lobby gay in Vaticano"? Può la presunta "teoria del gender" essere accusata di tutto questo? Magari!

L'antifemminismo e l'omofobia, l'ignoranza e le discriminazioni, devono - per i nuovi crociati - essere i criteri-guida dei progetti di legge su famiglia e fecondazione, dei contenuti prevalenti sui manuali scolastici, delle illustrazioni diffuse su media e reti sociali. Sono queste, più dei gruppi di marginali immigrati, le pericolose e insospettabili cellule dormienti del terrorismo verbale, legislativo e politico che si annidano numerose tra di noi.

inGenere, 22 dicembre 2015

Leggendo il libro di Roberta Tatafiore



È assai doloroso, oltre che difficile, scrivere di un libro come questo: una amica – che è stata molto vicina e intima per anni nel periodo più effervescente del femminismo - decide di dare testimonianza dei mesi che precedono il proprio suicidio, descrivendo in dettaglio come si è andata preparando al gesto finale. Prima di morire ha lasciato istruzioni precise perché fosse pubblicato il diario in cui racconta l'ultimo anno in vita, periodo nel quale si è concentrata in quella che lei stessa definisce “la composizione della mia morte”.

Ci eravamo conosciute dentro al collettivo “Donne e cultura”, uno dei gruppi che a metà degli anni '70 si riunivano in via Pomponazzi, a Roma. Tra il '75 e l'80 avevamo condiviso quel rivolgimento totale delle esistenze quotidiane, della politica e degli affetti che è stato il femminismo. Poi, i mutamenti del clima politico nel paese e nel movimento delle donne, la dissoluzione dei collettivi, l'età che avanzava ponendo scadenze più o meno urgenti cui far fronte, avevano portato a un rimescolamento delle energie e degli sforzi individuali, e ciascuna aveva preso la propria strada; per entrambe fuori dai confini nazionali. Ogni tanto ci incontravamo, ma eravamo lontane; e dopo il funerale di Michi Staderini, nell'ottobre del '94, che dopo vent'anni aveva riunito tante donne un tempo amiche, l'avevo persa di vista.

Anche se l'intenzione iniziale di Roberta nel comporre il diario, come lei stessa spiega, era quella di allontanarsi con la massima discrezione possibile dalle amicizie più care, dalle sorelle e dai nipoti, queste pagine - ed è il minimo che si possa dire per cominciare - restituiscono un quadro di disperazione e angoscia terribili. I mesi raccontati vanno dal gennaio ai primi di aprile 2009, e sono un susseguirsi di sofferenza profonda, costellata di pianti prolungati, dosi massicce di tranquillanti, lan-

cinante desiderio di mettere fine a tanto dolore di vivere. Il 9 gennaio 2009, scrive con una punta di ironia, entra “in clandestinità” (p.35); dice a tutti che è via per lavoro, non risponde più ai messaggi e al telefono. Con gli altri finge che nulla sia cambiato, si occupa degli ultimi dettagli, e vive “come se il mondo fosse svuotato e io, unica sopravvissuta, lo percorressi in un viaggio ineluttabile” (p.39).

Il diario documenta l'esistenza di un pensiero suicida che l'accompagna fin dall'infanzia, e poi rimane come una presenza fedele di tutta la vita, con alcune pause o intervalli. Legge e rilegge testi della letteratura sul suicidio e scritta da suicidi, da Seneca a Sylvia Plath e Anne Sexton, Amelia Rosselli e Améry. Tutti loro rafforzano una decisione che rimane irrevocabile. Di fronte a questa scelta - pur essendo così difficile superare il dolore profondo per un'amica che è stata tra le più intelligenti e coraggiose della stagione in cui la frequentavo quotidianamente - provo un grande rispetto. Condivido quanto lei scrive “Non credo che il suicidio sia una morte come un'altra. Ciò nonostante credo che vada annoverato tra i modi di morire che l'essere umano può scegliere, pur nei limiti stretti di una condizione molto dolorosa”. L'implacabile lucidità di Roberta nel seguire se stessa durante gli ultimi mesi stimola una lettura che non cerchi di rintracciare tra le pagine episodi determinanti o motivazioni segrete che spieghino il gesto finale; il quale è fatto seguendo l'unica legge cui lei abbia sempre ubbidito: “credo nella libertà individuale prima di ogni altra libertà” (p.136).

Piuttosto, ci sono alcuni aspetti, non solo di natura intima e privata, che emergono dal diario in maniera diretta, e sollecitano domande alle quali il dibattito politico tra le donne italiane non ha dato finora che risicate risposte; in particolare la questione legata alla crescita individuale di ciascuna, alla ricerca di una strada, in relazione sì con quella delle altre, ma anche l'unica, propria e singolare strada. Ovvero, come preferisco dire: il problema della emancipazione delle donne dopo il femminismo – come raggiungerla? quanto averne? con chi condividerla? Nel periodo successivo al decennio dei '70, nel nostro paese forse più che altrove in occidente, fu evidente quanto fragile fosse questa emancipazione, e come tale fragilità - dovuta in buona parte anche alle istituzioni statali assai peculiari, familistiche, troppo lentamente modernizzate, intrise di un paternalismo patriarcale, razzista e misogino che ancora non passa - condizionasse in profondità comportamenti individuali e strategie collettive. Se ne parlava, ma si indicavano soluzioni spesso troppo ideologiche o troppo astratte; e ciascuna perseguiva qualche ideale emancipativo come in segreto e di nascosto dalle altre. Non se ne poteva parlare.

Sono questi, non a caso, i punti intorno a cui i ricordi della mia amicizia per Roberta rimangono stagliati con maggiore nettezza. Leggendo il suo diario è stato inevitabile ritornarci su; e questa volta con l'amarezza di dover constatare la terribile forza negativa dell'impatto tra il desiderio di emancipazione, l'arretratezza sociale e culturale del paese, e l'ideologia di quella autorevole corrente del femminismo italiano che ha costruito la propria forza teorica e una monumentale influenza politica opponendosi all'emancipazione in ogni suo aspetto.

Al centro del diario, affrontata solo di striscio, è la questione della fine del femminismo; nelle versioni che Roberta ha condiviso negli anni '80 e fino al '95 - il gruppo Virginia Woolf di Roma legato alla Libreria di Milano - interpretato a modo suo, coerentemente per chi ha la vocazione di "Lupo della steppa"; chi, "...nel modo di fare politica", "spariglia le carte rispetto al montante 'politicamente corretto'." (p.88) Roberta non offre né soluzioni né interpretazioni. È visibile invece la profondità della ferita apertasi alla fine degli anni '70, mai rimarginata nei decenni successivi; un lutto non elaborabile, che finisce per sovrapporsi e nascondere problemi male o mai affrontati collettivamente, relativi non soltanto al bene pubblico, ma al valore da attribuire alla crescita individuale.

Roberta, e così tante donne che con lei hanno condiviso gruppi di appartenenza e orizzonti etici, aveva dovuto conquistarsi ogni grammo di sicurezza professionale a un prezzo altissimo, per molti anni soffrendo e faticando più di altre per raggiungere alcuni punti fermi in termini di auto(rap)presentazione nel lavoro e di autonomia; da ragazza, a un certo punto aveva perfino abbandonato la scuola. Salvo poi continuare a sentirsi sempre insoddisfatta e infelice nel constatare che quanto avvertiva come mancanza e inadeguatezza personali, le proprie imperfezioni, non solo non erano scomparse, ma al contrario si ripresentavano con l'implacabile distruttività dei terremoti nei momenti in cui meno se l'aspettava. Questo grumo di infelicità condizionava il disprezzo altissimo che provava nei confronti delle donne che, secondo lei, aspiravano al femminismo di stato. Con gesto di straordinario coraggio, oltre che di provocazione, scelse di intervenire su aree in cui mettersi alla prova come donna emancipata che però nessun valore era disposta a riconoscere all'emancipazione.

L'analisi da lei compiuta durante molti anni sul lavoro delle prostitute, la sua acutezza nel comprendere i mutamenti nelle pratiche sessuali è originalissimo e unico all'interno di un contesto nazionale che ha continuato a essere inesorabilmente conformista, moralistico, intriso di ideologia. Roberta ha dato, su tutti questi temi, contributi che si distinguono per l'acutezza che è stata in grado di mostrare nel de-

scriverli e studiarli. Intorno ad essi ha costruito la propria autonomia professionale e personale, che poi ha successivamente disfatto, tentato di ricomporre e di ridisfare, estenuandosi nello sforzo, intessendo alleanze e amicizie sparpagliate lungo l'intero arco politico tradizionale, che a quel punto si scoloriva; la tradizionale distinzione tra rosso e nero non le servivano più.

Di questi sforzi immensi, ricordo – con pena profonda, perché non potrò più ricordarli insieme a lei - gli anni condivisi, in cui ciascuna si sentiva assai debole socialmente ed economicamente, ma anche così forte di quelle nuove consapevolezze acquisite con la politica del femminismo. E quanto è duro assistere allo sgretolamento attuale di quell'aspirazione alla libertà che Roberta ha praticato per tutta la vita; quanto è triste non poter più contare sul suo istinto sicuro per indagare dietro alle apparenze.

inGenere, 23 aprile 2010

Un manuale per italiane o per inglesi?

Almeno in linea di principio, le caratteristiche formali dei manuali sono: una presentazione chiara dell'argomento, indicazioni pratiche per ulteriori approfondimenti, la bibliografia essenziale, possibilmente un glossario dei principali termini specifici utilizzati nel testo, ecc. Quando è in grado di offrire tutto ciò, un manuale favorisce e sottolinea l'avvenuta legittimazione di un certo ambito di interessi. Così è per quelli di botanica, del buon campeggiatore, di geofisica. Ma quando l'argomento riguarda l'identità – storica, antropologica, filosofica, biologica - di uomini e/o di donne? E se poi si tratta di lesbiche, trans, gay, queer? Da tempo esistono handbook in inglese su questi temi. Ma cosa significa avere tra le mani un manuale che tratta di differenze sessuali? Che finalmente le donne, o i gay, hanno diritto di esistenza? In parte probabilmente è così. Ma ciò non basta.

Qualche anno fa, lo storico Vittorio Vidotto si pose il problema, circoscrivendolo ai due sessi più noti, e si servì di un semplice stratagemma grafico. Nel raccontare l'Italia del dopoguerra, inserì qua e là qualche statistica e lusinghiero apprezzamento sul ruolo delle donne nelle vicende storiche del paese, e intitolò il suo libro *Italiani/e*; sottotitolo: *Dal miracolo economico a oggi* (Laterza, 2005). Era convinto di aver trovato una soluzione al dilemma che tormenta ormai da almeno tre generazioni le donne impegnate negli studi di genere, anche se raramente ha disturbato i sonni di quelli che si dedicano ad altro tipo di studi e non ci hanno mai pensato: come dar conto del fatto che non si può pretendere di fare ricerca 'scientifica' e 'oggettiva' – si tratti di storia o di filosofia, di economia o di biologia poco importa - e limitarsi ad affrontare il proprio ambito di indagine dal punto di vista esclusivo degli uomini; con protagonisti, fonti, documentazione, metodologie, paradigmi teorici, invariabilmente e monotonamente maschili. Senza contare i pregiudizi culturali, le misoginie secolari, e altre diavolerie patriarcali che ancora imperversano. Tutto ciò non si può cambiare con la semplice aggiunta di qualche dato. Sono alcune delle domande stimulate dal recente *Italiane. Biografia del Novecento*, (Laterza, 2011) di Perry Willson, docente in Scozia, specialista in storia sociale delle donne nel periodo fascista, autrice di molti saggi sull'Italia. Il titolo dell'editore, un po' troppo ambizioso e ammiccante rispetto a quello originale - *Women in Twentieth-Century Italy* - sembra studiato per soddisfare alcune priorità nazionali: celebrare il 150° anniversario dell'Unità d'Italia 'dalla parte di lei', contribuire al rinnovato dibattito intorno alle politiche di genere nel paese, e infine mettere a disposizione un quadro critico in contrasto con la esecrabile arretratezza culturale dilagante nell'era berlusconiana. Il

volume offre un panorama delle condizioni materiali delle italiane fin dagli inizi del secolo scorso, dalle lotte per il suffragio e la parità del salario, alla nascita di gruppi e giornali, alle affermazioni in campo intellettuale, ai ritardi dell'emancipazione. C'è un buon equilibrio tra i 10 capitoli: i primi 5 coprono il periodo delle prime mobilitazioni politiche fino alla seconda guerra mondiale; un terzo del libro, infine, è dedicato all'analisi degli ultimi tre decenni, dagli anni '70 ai giorni nostri. Non c'è dubbio che mancava in Italia un quadro storico d'insieme aggiornato; e nel complesso il risultato è senz'altro positivo. Willson è una studiosa esperta, conosce bene il mestiere; e, inoltre, per chi proviene dal mondo anglosassone, con una solida formazione pragmatica alle spalle, avventurarsi nei meandri del femminismo e della storia italiane, come lei stessa riconosce, risulta spesso assai arduo. Il libro solleva tuttavia qualche interrogativo sugli scopi impliciti ma non dichiarati di questo tipo di sintesi, e il pubblico cui si rivolge. È evidente che si privilegia il mondo degli insegnanti di scuole superiori e dell'università. E qui un confronto tra le due lingue entro cui si muove Willson è d'obbligo. Un pubblico universitario anglofono, in massima parte composto di giovani che seguono corsi di Italian Studies e di storia italiana, è in genere abituato a leggere molto più dello studente medio nel nostro paese. Per quei lettori, e soprattutto lettrici, *Italiane* è uno strumento di base agile e ben fatto; tenuto conto che viene inserito all'interno di programmi che prevedono, oltre alla frequenza obbligatoria, anche altre letture. Le note di Willson sono ricche di riferimenti a ricerche e studi sull'Italia scritti e pubblicati in inglese. Diversamente da quelle dell'amica Albione, nelle università italiane si legge pochissimo. Per gli esami della triennale di storia contemporanea o di sociologia, e anche di altre aree disciplinari, soprattutto per chi non frequenta, è comune leggere non più di 100-200 pagine per corso. Questa tipologia studentesca consuma distrattamente, uno dopo l'altro, quasi stesse gustando l'ennesimo Big Mac, i tanti 'libri-guida', 'idee-di-base', 'gettoni', 'passpartout', 'punti-di-forza', 'vele spiegate', 'remi in barca', 'colpo d'occhio', che affollano le collane editoriali. Se in Italia esistono poche o nessuna sintesi come quella di Willson non è soltanto perché all'estero sono più brave di noi, ma perché l'uso che lì si può fare di questo tipo di libri è assai diverso da quello che possiamo farne noi. Ma anche da quello che vogliamo farne noi. Credo infatti che per molte ragioni, di varia e diversa natura, la maggior parte di coloro che insegnano e ricercano nell'area degli studi di genere – data la loro tarda affermazione e scarsa visibilità in Italia – considera in maniera problematica le visioni panoramiche; si teme (temiamo) di annacquare eventi e questioni cruciali nel grande mare di una visione un po' antiquata: la storia "dei percorsi a ostacoli", alcuni alle spalle, altri da superare in futuro. *Italiane* corre un po' questo rischio. In un'epoca che ha travolto e travolge ogni ambizione di sistemare in maniera stabile concetti e

categorie della conoscenza, in particolare se sono di natura identitaria, tenuto conto che le visioni progressiste dell'esperienza storica sono tramontate, è quanto meno azzardato cimentarsi nelle sintesi. Queste ultime sono una benedizione soprattutto quando soddisfano le tante esigenze poste dal difficile connubio tra problematicità del tema in oggetto e sua descrizione articolata; quando le questioni aperte vengono sì analizzate e spiegate, ma anche: lasciate ancora aperte. Quando, anziché sorvolare sui temi scottanti, questi ultimi vengono esaminati criticamente; e ahimè, di questo si tratta quando si parla di sessualità e delle loro differenze. La più nobile vocazione degli studi storico-sociali intorno ai generi è quella di problematizzare le categorie in uso; di suggerire come avanzare verso zone inesplorate. Se dal punto di vista metodologico la ricerca comparativa e l'interdisciplinarietà sono ormai divenute delle priorità assolute, il terreno della storia delle sessualità – perché di questo si tratta – è ancora agli inizi, anche se ha le potenzialità di una miniera ricchissima da sfruttare. Attraverso una rassegna critica delle nuove ricerche sul tema, la studiosa Dagmar Herzog ha di recente brillantemente illustrato per il primo e il secondo dopoguerra le tante maniere con cui – in Europa e fuori di essa – si (de)costruiscono le “culture sessuali”; com'è cambiata e come cambia la maniera di intendere ‘sesso’ e ‘sessualità’; quanto questi cambiamenti coinvolgono i sentimenti, le leggi, i mercati; le idee di amore come quelle di cittadinanza, di ‘razza’ e di nazione; le rappresentazioni e l'immaginario. Considerate le trasformazioni sconvolgenti a livello globale delle pratiche sessuali; le nuove legislazioni in merito a maternità, paternità e ai diritti riproduttivi; i traffici di corpi e di organi - cosa significa sessualità in questo scorcio di millennio rimane un tema ancora da studiare, ben prima che sia possibile ricavarne una sintesi.

inGenere, 7 aprile 2011

Uno, due... molti femminismi

Tra le tante modalità di rievocare il femminismo degli anni '70 emergono, sulle altre, alcune versioni principali. Prediletta dal mondo maschile, ma non solo, è quella che considera quel movimento come uno dei tanti di una stagione ribelle, che produsse trasformazioni radicali attraverso le quali la società italiana riuscì finalmente ad approdare sulla sponda della modernità. Interpreta quindi i mutamenti nei comportamenti delle donne, e poi nella legislazione e nelle strategie dei partiti politici intorno alla 'questione femminile', come effetti di un profondo moto innovativo che aveva percorso tutto il paese; il cui punto più tumultuoso può essere collocato all'incirca negli anni '75-'77, per poi spegnersi lentamente.

La polarità opposta legge invece l'esplosione femminista come un fenomeno del tutto unico, originale e duraturo nel tempo; non una semplice manifestazione rivendicativa, per quanto radicale e sovvertitrice di consuetudini e tradizioni; bensì una autentica e profonda rivoluzione nelle vite di molte migliaia di donne e nella concezione della politica in generale. Tali caratteristiche ne fanno un evento epocale, i cui effetti si fanno ancora sentire.

Questa duplice immagine - un femminismo ormai sepolto da un lato; oppure una esperienza viva e vegeta che lotta insieme a noi, dall'altro - mantiene una sua robustezza, nonostante l'età ormai pienamente adulta e i segni fisici di incipiente vecchiaia. Altri resoconti non del tutto aderenti a una delle due polarità indicate, finiscono per essere poco convincenti. Come se la storia reclamasse un esito del tutto positivo o negativo delle vicende raccontate; qualcosa che non è ancora possibile stabilire con sicurezza.

Il punto intorno a cui le due interpretazioni divergono riguarda, tra l'altro, differenti concezioni relative al tempo. Nella prima modalità, gli eventi fanno parte di un insieme di fenomeni che si evolvono come fossero esseri viventi, attraverso una serie di scansioni più o meno uniformemente estese lungo una linea cronologica orizzontale e progressiva: un movimento nasce, cresce e si sviluppa fino a raggiungere un apogeo; poi declina e muore. Dalle sue ceneri derivano discendenti ed eredi, oppure la linea si estingue. All'opposto, si erge un organismo dotato di una inesauribile energia interna che, simile a una divinità poderosa, è immune al trascorrere degli anni, e a intervalli si manifesta in tutta la sua meravigliosa esuberanza e vigore. D'accordo con questa versione, collocato entro fluttuazioni temporali che alternano prolungati periodi in cui tanto dinamismo sembra assopito, il femminismo è tutt'altro che finito o spento.

Grande protagonista della rivoluzione delle donne degli anni '70, autrice di molti contributi essenziali per ricostruire quell'esperienza, dopo il provocatorio esordio del 1977 *L'infamia originaria*, Lea Melandri ha di recente pubblicato, tra gli altri, *Una visceralità indicibile* (2000), *Le passioni del corpo* (2001), *Come nasce il sogno d'amore* (2002), *Preistorie. Di cronaca e d'altro* (2004). La più recente fatica - *Amore e violenza* - dal titolo un po' *Sturm und Drang*, mostra quanto sia ancora persistente l'idea di una duplice e opposta temporalità del femminismo, diviso tra moto continuo e tempo del Big Bang, tra fallimenti dell'emancipazione e istanze critiche radicali.

Al centro dell'analisi di Melandri è quello che lei chiama "il fattore molesto", il dato che disturba, distruttore della diade amorosa, ciò che si insinua nella coppia fusionale; l'aspetto violento nascosto dentro l'amore, "per quel retaggio preistorico che si porta dentro: la nostalgia dell'originaria unità a due". (p. 65) Dei cinque capitoli, il secondo - "Madri amanti" - contiene pagine di critica assai brillanti e condivisibili sulla rappresentazione del femminile nell'era berlusconiana, in cui trionfa la polarità madre-prostituta, il corpo materno e quello erotico, variamente miscelati quando si vuole parlare dei vantaggi del "fattore D" nelle aziende, nelle istituzioni, nei media.

In *Amore e violenza* Melandri dialoga spesso con alcune figure privilegiate: emerge una luminosa Rossana Rossanda, alla quale il libro è dedicato, e poi Carla Lonzi, Asor Rosa. Ma su tutte giganteggia Elvio Fachinelli, con il quale Melandri ha collaborato a lungo negli anni del collettivo intorno alla rivista "L'erba voglio". Studioso e terapeuta alquanto eccezionale nel panorama della psicoanalisi italiana del periodo, Fachinelli si distingue per l'intelligenza con cui ha cercato di interpretare i movimenti degli anni '70, come mostrano i saggi pubblicati su "Quaderni piacentini" nel '68 - famosi *Il desiderio dissidente* e *Gruppo chiuso o gruppo aperto?* -, accanto alla raccolta *Il bambino dalle uova d'oro* (1974) da poco ristampata.

Questi interlocutori costituiscono l'indispensabile intelaiatura per mettere a fuoco il principale riferimento affettivo, politico, culturale di Melandri: l'esperienza dei collettivi milanesi che si riunivano a via Col di Lana e in seguito a via Cherubini, cellula germinale da cui ebbe poi origine il gruppo fondatore della Libreria delle Donne. Leggendo le belle pagine di rievocazione critica della giovane cresciuta in provincia che arriva a Milano negli anni '60, nel decennio successivo vede la propria esistenza trasformarsi radicalmente e poi sente di essere trascinata nell'imprevisto scatenato dal movimento delle donne, si accendono molte curiosità. Ci si rende conto, infatti, di quanto poco ne sappiamo di quelle esperienze, come anche dei tanti altri femminismi del paese.

Da questo punto di vista *Amore e violenza* costituisce un invito rivolto alle donne della sua (che è anche la mia) generazione e a quelle delle generazioni successive, a impegnarsi per illustrare le infinite, multiformi, differenti pratiche femministe esistenti; spesso poco appariscenti, eppure diffusi in ogni angolo del paese negli anni '70, in molti quartieri delle città più grandi; come si deduce dal bell'*Almanacco* che le edizioni delle donne pubblicarono nel 1978 documentando la presenza di gruppi da Gela a Pinerolo, da Subiaco a Iglesias. La grande maggioranza dei collettivi di donne era lontanissima, nelle pratiche e nella composizione, da quelli più noti nella capitale lombarda: diseguali essendo allora, come oggi, i modelli familiari, culturali, socio-economici e di attivismo politico prevalenti nell'una e nell'altra città, in questa o quella zona di una stessa città. E tuttavia, di tanta ricchissima e diversificata pluralità di esperienze sappiamo ancora troppo poco. Né si può contare su un insieme di profili biografici a tutto tondo, quel poco esistente fuori dagli stereotipi diffusi dai media relegato com'è al cinema e alla letteratura.

Crescere a Foggia o a Cuneo, a Latina o Campobasso, è stato ed è - per le donne di 50 anni fa come per quelle di oggi - assai diverso che crescere a Milano, Roma o Napoli. Il mito della comunicazione globale fa spesso dimenticare quanto, in un piccolo paese o nella grande città, appaiano difformemente declinati i pregiudizi anti-femminili e la marginalità delle donne. Ancora meno ci rendiamo conto di quali siano i referenti culturali delle più giovani, diversissimi da quelli delle femministe storiche. La misoginia e la commercializzazione del corpo femminile esplosi sotto il regime berlusconiano non soltanto risultano diversamente assimilati e influenti nel nord-est da come invece sono in Irpinia o in Friuli, ma rimandano a una situazione entro la quale - per riprendere un punto importante sollevato da Melandri - "l'allargamento della cittadinanza alle donne, oltre a essere tuttora 'imperfetta', ha continuato a convivere con l'ideale di un femminile come mancanza, subumanità, soggetto debole da proteggere, tutelare, difendere dai propri cattivi impulsi." (p. 69)

L'esplosione delle manifestazioni di massa delle donne il 13 febbraio scorso, iniziativa peraltro criticata da Melandri, è un segnale importante di quanta vitalità e voglia di liberarsi da questo oppressivo fardello siano stati profusi e iniettati per oltre quattro decenni dal femminismo nella società italiana. E tuttavia, è anche chiaro quanto poco prevedibili sono ancora le forme che potrebbe assumere questo urlo collettivo dove convivono insieme sentimenti e atteggiamenti opposti e spesso contraddittori: lo sdegno e l'orgoglio, il desiderio e la prudenza, la fermezza e gli slanci, i ritardi dell'emancipazione e le audacie tecnologiche post-femministe.

inGenere, 5 maggio 2011

Il gesto femminista



Quello curato da Ilaria Bussoni e Raffaella Perna è un libro importante, e per diverse ragioni. Tanto per cominciare, è curato da due giovani studiose che hanno raccolto 16 contributi firmati da altrettante autrici appartenenti a generazioni diverse; pochi i nomi di 'provata fama'.

Anche se per la maggior parte si tratta di interventi brevi, ve ne sono alcuni assai consistenti; tra questi ultimi si distingue quello con cui si apre il libro di Laura Corradi, tentativo ben riuscito di ricostruire le origini del gesto triangolare con le quattro dita:

viene ricordato un convegno a Parigi agli inizi degli anni '70, in cui Giovanna Pala, del collettivo Pompeo Magno di Roma, risponde al provocatorio pugno chiuso di un uomo unendo i pollici e gli indici nel gesto famoso, accolta da un'ovazione entusiasta delle donne lì presenti, riprodotta in un numero dalla rivista "Le torchon brule" e in Italia sulla prima pagina de "L'Espresso" formato lenzuolo.

Altrettanto interessanti i contributi delle due curatrici. Il primo, di Ilaria Bussoni, è dedicato a indagare il valore politico-simbolico del gesto con un titolo assai efficace - "E con un gesto le donne si inventarono il sesso". In esso, a partire dal famoso articolo di Carla Lonzi su donna clitoridea e vaginale, si afferma: "ciò che Lonzi fa è propriamente dare un nome a questo sesso non conteggiato dal precedente regime della visibilità, della dicibilità, anatomica"(p.59). Il saggio di Raffaella Perna ("Politiche del corpo") si muove con disinvoltura tra artiste attive in un contesto internazionale. Perna ripercorre con ottima capacità di sintesi e buona conoscenza di protagoniste e questioni teoriche in gioco, i complessi meandri di un dibattito divenuto nel tempo assai complesso, tenendosi a distanza assai equilibrata rispetto a movimenti e artiste che negli anni '70-'80 assumevano posizioni dogmatiche e di radicalità conflittuale. Uno scambio tra femministe di età e provenienze diverse, riunite a Bologna tra il 2013 e il 2014 nel Collettiva XXX, serve ad arricchire il testo scritto di un effetto orale; indispensabile accompagnamento trattandosi di un lavoro su gesti e sessualità nello spazio pubblico.

Il libro soddisfa a pieni voti quello che, mi sembra, costituisce ormai un complesso di requisiti ineliminabili di produzione critica femminista di buona qualità: una equilibrata amalgama e combinazione tra obiettivi politici deprivata di toni ideologici; rivendicazione senza nostalgie di forti legami con la tradizione degli anni '70; conoscenza approfondita – non infarinatura giornalistica, urgenza militante, o rivestimento accademico - delle principali questioni di natura teorica che attraversano le politiche e i saperi specialistici. L'insieme di competenze scientifiche ad alto livello - qualcosa che da tempo le generazioni più giovani formatesi nel mondo anglofono o a Utrecht hanno imparato a maneggiare stando all'estero – comincia finalmente a riversarsi nella produzione in lingua italiana, per decenni mortificata dalla presenza sporadica, per decenni poco visibile e penalizzante degli studi di genere nel nostro paese. Accanto alle ricostruzioni autobiografiche, attraverso interviste e memorie scritte, si scava nei fondi e archivi poco conosciuti di artiste e protagoniste spesso note soltanto a cerchie ristrette di amiche/ci e galleriste/i, che dalle ricerche di Marija Gimbutas sulla Grande Madre al *Dinner Party* ideato da Judy Chicago, giù giù fino ai monologhi di Eve Ensler e all'attivismo delle *Femen* hanno contribuito a elaborare e diffondere le infinite varianti intorno al tema 'vaginale'.

Il libro – ed è uno dei suoi pregi – solleva molte curiosità e non impone prospettive a senso unico. In primo luogo, ha il merito di cominciare a esplorare con genuino desiderio di indagare in profondità il periodo delle origini del femminismo, dimostrando quanto poco lavoro di ricerca al riguardo sia stato fatto in questi anni. Pur contando con magnifiche biblioteche specializzate (a Bologna), con preziosi depositi di fondi archivistici aperti al pubblico (la Fondazione Badaracco a Milano, il Centro Internazionale a Roma, tra altri), gli studi sulle origini si contano purtroppo sulle dita di una mano, e sfigurano – tenuti da parte gli irraggiungibili risultati raggiunti negli Stati Uniti e nel resto del mondo anglofono negli ultimi cinquant'anni – anche a un semplice confronto con quanto è stato fatto e continua a farsi in Francia, in Spagna, in Olanda, e in molti paesi extra-occidentali. In secondo luogo, invita a fornire ulteriori indagini su contesti extra-romani. Il sud era assai ricco di gruppi di artiste, e così Milano e Torino; cerchiamo di studiare di più questi margini niente affatto marginali.

Com'è giusto che sia, in questa raccolta la parte del leone, anche se sarebbe un errore considerare quest'unica angolatura come quella fondamentale, la fanno le donne impegnate nelle arti visive (critiche, pittrici, scultrici, registe, fotografe, attrici, performers). Centrale è il ruolo svolto dal gruppo di Rivolta femminile, dove militava Carla Accardi, e da Carla Lonzi. Di quest'ultima, in seguito ai più recenti studi sugli

anni della formazione e quelli in cui componeva *Autoritratto* (1969) – le interviste con 9 artisti famosi – si ricostruiscono le vicende che segnarono una svolta radicale nel modo di considerare il lavoro della critica d'arte, e l'abbandono definitivo di Lonzi dalla professione per dedicarsi al femminismo: “Questo libro – scriveva Lonzi in *Autoritratto* – non intende proporre un feticismo dell'artista, ma richiamarlo in un altro rapporto con la società, negando il ruolo, e perciò il potere, del critico in quanto controllo repressivo sull'arte e gli artisti ...”. Arricchita di materiale inedito, la vicenda viene ben ricostruita nel contributo di Vanessa Martini.

Tutto intorno c'era un pullulare di altre iniziative e di molte artiste che si muovevano con grande autonomia, attivissime all'epoca e anche dopo: non-italiane che lavoravano in Italia e italiane trasferite all'estero, insieme a tante intelligenti *trait d'union* tra mondi solo geograficamente lontani (Suzanne Santoro, Nikki de Saint Phalle, Ketty La Rocca, Francesca Woodman, Mirella Bentivoglio, Anne-Marie Souzeau Boetti, e molte altre). Questo libro contribuisce a farle uscire dalle stanze riservate alle poche adepti/i al mestiere e a rinnovare l'interesse per le loro opere.

Ampiamente illustrato con bellissime immagini, in gran parte dovute ad artiste, registe e fotografe che negli anni '70 si trovavano soprattutto a Roma - Paola Agosti, Agnese De Donato, Luisa Di Gaetano – dispiace dover lamentare l'assenza di una pagina di semplici dati biografici delle autrici, come anche di una bibliografia e di un indice dei nomi, che ci auguriamo siano aggiunti in una prossima edizione.

inGenere, 5 agosto 2014

Generazioni di italiane, a fare storia



Questo corposo volume – 20 saggi più l'introduzione – è frutto di un convegno tenutosi a Firenze nel 2011, organizzato dalla Società Italiana delle Storiche nell'ambito degli eventi celebrativi intorno ai 150 anni dell'unità d'Italia; in esso, storiche di lunga e sapiente esperienza (tra le quali, Simonetta Soldani, Nadia Maria Filippini, Michela De Giorgio, Anna Scattigno, Valeria Babini, Alessandra Pescarolo, Mariuccia Salvati, la letterata Marina Zancan, la sociologa Carmen Leccardi) accompagnate da un affermato specialista dell'800 (Marco Meriggi), si alternano a studiose nate dopo gli anni '60 (Stefania Bartoloni, Liliana Ellena, Barbara Imbergamo, e altre), insieme alle quali figura anche un giovane sociologo (Luca Salmieri).

Per l'occasione, non poteva esserci tema maggiormente pertinente di quello che compare nel titolo. *Di generazione in generazione* suggerisce non solo la rilevanza per le identità individuali e collettive dei passaggi o delle discendenze, ma anche – forse soprattutto, considerate le consapevolezze attuali - una serie di relazioni complesse che spesso evidenziano l'esistenza di contrasti di svariata natura; ad indicare che non si tratta di semplice trasmissione nel senso di dare e ricevere come in un dinamico e reciproco scambio. Quelli in gioco sono piuttosto vincoli, similitudini, dipendenze, conflitti, dissensi, fratture. Mai come negli ultimi decenni sono stati soprattutto contrasti e disuguaglianze a suggerire una caratterizzazione dei rapporti tra le generazioni dai significati più consoni, dal punto di vista economico e sociale, alla fase critica che attraversiamo. Così sembrano indicare le diverse suddivisioni in cui il libro è organizzato: le prime sei sottolineano gli elementi che accomunano le donne intorno a determinati ideali e comportamenti politici e pubblici – la patria nel periodo che segue l'unificazione; la scrittura e la maternità dalla fine dell'800 al primo dopoguerra; il fascismo e la prima repubblica; il femminismo dagli anni '70 in avanti. I cinque saggi delle ultime due sezioni sottolineano le contraddizioni e incertezze del passato prossimo e del presente, con una chiarissima indicazione problematica nell'ultima parte, intitolata *Ostinazione dei progetti, opacità del futuro*. Su alcuni di essi mi soffermo brevemente più avanti.

All'interno di un quadro storiografico e sociologico consolidato che in Italia negli ultimi anni ha mostrato di avere finalmente acquisito maggiore sensibilità nei confronti di una presenza femminile nella formazione della identità nazionale, e di avere sollevato questioni fondamentali relative all'esercizio della cittadinanza attiva, il volume nel suo insieme soddisfa pienamente l'obiettivo di rendere visibile e documentato il ruolo delle donne nello sforzo di costruzione dello stato unitario, soprattutto attraverso l'impegno nel campo dell'istruzione e della partecipazione alla vita politica, seppure spesso in posizione subalterna e in ombra. Per ciascun saggio il riflettore si accende intorno a una figura prescelta, e l'ampio uso della biografia si conferma come una metodologia feconda, che serve a comporre un quadro storico animato da singole protagoniste seguite attraverso percorsi di vita spesso tormentati e faticosi (per l'800 Erminia Fuà Fusinato, Giannina Milli, Matilde Serao; e poi nel '900: Sarfatti, Anselmi, Iotti, Carla Lonzi). Largamente condivisibili, inoltre, le considerazioni introduttive, che invitano a riflettere sulle continuità e rotture delle generazioni che si sono succedute dall'Unità in poi, per poi accennare alla complessità di scelte possibili per le giovani nell'attuale fase di incertezza economica, "che ha cristallizzato la fragilità degli uomini in termini educativi e chiuso le opportunità professionali delle donne istruite, ormai più numerose degli uomini."

Proprio le difficoltà di tentare delle interpretazioni sul passato prossimo e sul presente, fanno apprezzare i saggi delle ultime sezioni, che offrono percorsi di analisi inconsueti e assai stimolanti; in particolare su temi rilevanti come il femminismo dopo gli anni Settanta, sviluppato da Liliana Ellena, il lavoro autonomo descritto da Barbara Imbergamo, e il divario di genere tra istruzione e lavoro analizzato da Luca Salmieri. Molto diversi come approccio, così come diversi per provenienza e formazione sono le autrici e autore, è soprattutto leggendoli che il libro comunica con efficacia le difficoltà esistenti nel tracciare anche solo un disegno appena abbozzato di cosa passa, rimane nascosto, rifiutato, distante, tra le generazioni lungo un secolo e mezzo. Inoltre, tutti e tre affrontano la questione del rapporto con il tempo in maniere assai differenti.

Per Ellena non è affatto scontato *sistemare* il movimento delle donne dei Settanta all'interno di chiavi di lettura consolidate. A partire dal binomio storicamente problematico di 'libertà/liberazione', secondo questa analisi si delinea un insieme di configurazioni spazio-temporali eterogenee e inedite. Nello stabilire il ruolo centrale svolto da corpo e sessualità, il femminismo innesca infatti un processo di scardinamento del tradizionale binomio diritti civili/identità nazionale, che consente di poter configurare, per gli anni '60 e '70, un vero e proprio cambio di paradigma e una situazione di "snazionalizzazione delle italiane". Al contrario, nel

variegato ritratto autobiografico offerto da Imbergamo - studiosa del movimento delle mondine nel primo Novecento e attualmente imprenditrice autonoma, con un percorso a ostacoli tra desiderio di affermazione professionale come storica, desiderio di maternità, autonomia economica, permanente insicurezza esistenziale - il presente viene interpretato traendo un enorme profitto dalle esperienze di quelle donne coraggiose che hanno lottato per i diritti delle lavoratrici madri, e per denunciare sfruttamento e condizioni di precariato cento anni fa; qualcosa che rende le donne di un secolo orsono molto vicine alle donne nel momento attuale, eppure lontanissime e irraggiungibili. Attraverso una puntuale ricognizione sui destini delle giovani negli ultimi decenni, Salmieri offre una intelligente lettura del divario esistente tra uomini e donne quando posti di fronte ai dati che misurano livelli di istruzione e reali opportunità lavorative, bene compendiate nella prima parte del titolo del suo saggio - *Crisi del merito e spreco culturale* - nel quale emerge il modello vincente di “neo-tradizionalismo di genere”, così descritto: “le lavoratrici possono oggi esercitare elevati livelli di autonomia e discrezionalità in un sistema di lavoro (...) iniquo e de-professionalizzante”.

Le analisi offerte da questi contributi - non sempre da condividere in tutti i punti, ma tutte e tre ben costruite e persuasive nel loro insieme - sono di grandissima efficacia su un punto: l'obiettivo di costruire un percorso da cui emergono ordinatamente i legami e i momenti di snodo significativi tra le generazioni così da poter ricavare indicazioni socialmente utili per affrontare gli ostacoli attuali è un compito quasi impossibile da soddisfare; né corrisponde alla realtà, oggi come cento anni orsono. Ne deriva un salutare disincanto, specchio alquanto credibile delle esistenze femminili (e anche maschili naturalmente, ma una volta tanto gli uomini compaiono soprattutto sullo sfondo) che attraversano ormai più di tre generazioni; almeno così come le intendevano i sociologi che avevano introdotto il termine nel secolo scorso. Questi saggi parlano di barriere d'età abbattute, di eredità sfumate, di progetti saltati per aria in pochi anni, di ideali riveduti criticamente, del quotidiano stillicidio di incertezze. Pur lungi dall'indicare un orizzonte apocalittico, mentre forniscono una visione che certamente lascia poco spazio all'ottimismo, allo stesso tempo invitano a riconsiderare con occhio critico l'uso di categorie tradizionali nello studio del passato e a un ulteriore sforzo di autoriflessione.

Peccato manchi qualche parola per presentare autrici e autori.

inGenere, 29 dicembre 2014

OGGETTI QUOTIDIANI

Francesca Rigotti - Filosofia delle piccole cose



Filosofa e studiosa di etica, di metafore, miti e simboli della conoscenza, sulla scia del teorico della metaforologia Hans Blumenberg, Francesca Rigotti ha insegnato a lungo in Germania e attualmente è docente all'Università di Lugano. Da anni le sue ricerche e i molti libri pubblicati riguardano il mondo delle cose. 'Cosa' deriva dal latino 'causa', in sostituzione del classico *res*, e indica l'insieme di tutto quanto esiste nella realtà materiale e nell'immaginazione. Profonda conoscitrice della tradizione filosofica, Rigotti ha scritto di oggetti e metafore riguardanti la vita di tutti i giorni, la cucina, la casa, e altre "cose di donne" come la maternità e la preparazione del cibo. La sua brillante lezione sull'"ontologia dello scolapasta" al Festival della Mente del 2012 le ha guadagnato un'immensa e meritata popolarità. In una intervista ha spiegato di seguire l'esempio di Socrate, il quale andava in giro per la città dialogando col calzolaio della scarpa e col vasaio della pentola, poiché esercitare lo sguardo filosofico sulle piccole cose "può fornire un legame prezioso con la realtà, collegandoci al concreto, alla materialità, alla finitezza, al limite." Nel suo libro più recente – *Nuova filosofia delle piccole cose* (edizioni Interlinea, 2013) – scrive di voler guardare "al mondo domestico e anonimo come 'soggetto reale della storia', come trama e tela indispensabile su cui si dipana l'azione straordinaria e l'evento trascendente, il fragore dell'epico."

Entro una concezione attenta a valorizzare la grande complessità e articolazione delle cose come uno dei modi per cogliere aspetti nascosti, marginali o negletti della realtà, lo scolapasta rappresenta un esempio efficace di un ragionare contrario alla separazione tra livelli alti o bassi della conoscenza.

”Lo scolapasta è ciò che fa uscire qualcosa dai buchi. Ma non necessariamente e non solo l’acqua di cottura, processo che rende la pasta bagnata pasta asciutta; fa uscire anche altri tipi di acque, e poi luce, ricordi, pensieri. L’ontologia dello scolapasta ci dice che è una cosa, piccola, coi buchi ma anche piegata ad arco, tondeggiante, ricurva, altrimenti sarebbe un setaccio o crivello e ci porterebbe verso altri lontani orizzonti. È invece una volta, parola che viene dal latino *volvère*, “girare, voltare e voltarsi”. Ma la volta è anche denominazione del cielo...”

“I ricordi escono dai buchi del colino per finire nel fiume dell’oblio o scivolano fuori dai buchi e dalle crepe come acqua: le immagini rendono bene il fenomeno del passaggio di proprietà ben noto ai metaforologi: acqua (dell’oblio) che si beve, acqua (dell’oblio) che ci beve.”

“... la verità delle cose esce anche dalle piccole cose, come una vibrazione che attraversa il reale uscendo dai buchi di uno scolapasta”.

Libri recenti

La filosofia in cucina: piccola critica della ragione culinaria, Il Mulino, Bologna, 1999;
Il filo del pensiero: tessere, scrivere, pensare, Il Mulino, Bologna, 2002; *Partorire con il corpo e con la mente: creatività, filosofia, maternità*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010.

inGenere, 7 novembre 2013

Marina Abramovic - Sopra le pentole



Nata nel 1946 a Belgrado, Marina Abramovic è nota per performance choc in cui al centro c'era la sperimentazione dei limiti fisici e mentali cui sottoponeva il proprio corpo. Ha ottenuto molti riconoscimenti, tra cui nel 1997 il Leone d'Oro alla Biennale di Venezia per il suo *Balkan Baroque*. Vissuta ad Amsterdam e Berlino si è attualmente stabilita a New York, dove ha creato il MAI (MarinaAbramovicInstitute) che aprirà nel 2015.

Il progetto *Kitchen* (2009) è formato da una video installazione e 9 fotografie di grande formato dove l'artista occupa gli spazi di una cucina, ridisegnata sotto il regime di Franco, che faceva parte di un convento gestito secoli orsono da suore certosine. Quando era in attività, la cucina provvedeva ai pasti di oltre 8000 orfani. Omaggio a Santa Teresa d'Avila, che proprio in una cucina sperimentava la levitazione, *Kitchen* è anche un progetto autobiografico. Abramovic ha raccontato di una infanzia nella quale la cucina era il luogo centrale della socialità. Le fotografie comunicano l'intenso rapporto dell'artista con lo spazio e gli oggetti intorno (i tegami, il tavolo, i fornelli); il corpo levitante che si staglia per aria sembra fuori dal tempo, e comunica il potere di una presenza forte e lieve allo stesso tempo. Nelle altre immagini Abramovic siede per terra circondata dalle pentole, con gli occhi abbassati; viene colta mentre sorregge un recipiente di latte; oppure sono fotografati pochi oggetti su un ripiano spoglio. L'insieme è immerso in un profondo silenzio.

inGenere, 10 dicembre 2013

Karen Blixen - L'ingegneria culinaria e l'arte di narrare



Karen Blixen (1885-1962), la scrittrice danese che spesso si firmava con lo pseudonimo di Isak Dinesen, pubblicò *Capricci del destino* nel 1958. La raccolta si apre con il racconto *Il pranzo di Babette*, divenuto famoso dopo la trasposizione cinematografica che fece guadagnare numerosi premi al regista Gabriel Axel e alla attrice protagonista, una straordinaria Stéphane Audran.

La trama per sommi capi: due anziane sorelle – Martina e Filippa - vivono in un fiordo norvegese, in un paese che “sembra un balocco, composto da casine di legno tinte di grigio, di giallo, di rosa e di tanti colori.” Figlie del decano fondatore di un pio consesso religioso, “i cui accolti rinunciavano ai piaceri di questo mondo, perché la terra e tutto quanto essa offriva era per loro una specie d’illusione”. Un giorno bussa alla loro porta Babette Hersant, sfuggita alla repressione della Comune di Parigi, che lavorerà da governante presso le sorelle. Molto tempo dopo, Babette vince alla lotteria una eredità di diecimila franchi d’oro e chiede a Martina e Filippa di poter dedicare un pranzo alla memoria del padre nel centenario della sua nascita.

Per tutti gli anni in cui si è limitata a cucinare lo stoccafisso e l’insipida zuppa di birra e pesce, Babette si è imposta un grande autocontrollo, ma nel momento in cui decide di cucinare un pranzo da chef, comincia a configurarsi il profilo di una grande artista della gastronomia. La vediamo impegnarsi in una vera e propria opera di ingegneria culinaria, dove gli ingredienti, le dosi, gli utensili, i tempi della cottura, gli abbinamenti tra vini e cibo, gli arredi della tavola, devono seguire delle regole precise - altrimenti non sarebbe possibile ottenere quel risultato sommo che solo un sapere altamente specializzato consente. Vediamo quindi Babette preparare con una cura straordinaria l’acquisto di bevande e di volatili, la tartaruga per fare il brodo, ecc.

Nel corso del pranzo il pio gruppo di luterani subisce una completa metamorfosi; la religiosità si stempera sotto gli effetti del buon vino, i corpi provano qualcosa che non avevano mai provato né osato desiderare: un intenso e profondo benessere e una piacevolissima gioia psico-fisica.

Per Blixen, esisteva un rapporto molto intenso tra la buona cucina e bersos. Dopo aver assaporato le meravigliose cailles en sarcophage, il generale ricorda di aver sentito parlare di una cuoca eccezionale in gioventù da un amico: “Quella donna sta ora trasformando un pranzo al Café Anglais in una specie di avventura amorosa – una di quelle avventure amorose di categoria nobile e romantica in cui non si distingue più tra la fame, o la sazietà del corpo e quella dello spirito! M'è già capitato di battermi in duello per amore d'una dama bionda. Ma per nessuna donna a Parigi, mio giovane amico, verserei più volentieri il mio sangue!”.

La biografa Judith Thurman, autrice di una Vita di Karen Blixen, ci racconta il significato grandissimo che la scrittrice attribuiva a una cena cucinata in modo perfetto, descritta con toni che inequivocabilmente la identificano con la Babette del racconto: “Quando Karen sapeva che sarebbe arrivato (il suo amante), faceva preparare il suo piatto preferito: lo squisito consommè di Kamonte. Forse la preparazione di questo brodo insegnò a Karen Blixen qualcosa sull'arte del narrare storie. La ricetta prevede che si serva bessenza, scartando la materia degli ingredienti crudi: gusci d'uova e ossa, radici e carne di bestia grossa. Il tutto deve essere sottoposto all'azione “del fuoco e della pazienza”, come nel caso del narratore, e solo alla fine si compie la magia della chiarezza”.

inGenere, 3 gennaio 2014

Angela Carter - La carta e l'erotismo



Versatile autrice di poesia, fiabe, racconti, romanzi, giornalismo e saggistica, Angela Carter (1940-1992) è considerata una delle più brillanti scrittrici inglesi contemporanee. Dagli anni Settanta in poi ha rivisitato l'universo delle favole con ironico spirito femminista, proponendo una originale riscrittura de *La Bella e la Bestia*, *Cappuccetto rosso* e altri classici del genere. La sua lettura critica ironica e beffarda attinge alla tradizione gotica per ribaltare i ruoli femminili tradizionali dell'universo di Grimm e Perrault; include storie note

e sconosciute, prese da un gran numero di tradizioni anche non occidentali. La raccolta *The Bloody Chamber* è del 1979, lo stesso anno di un saggio sul Marchese de Sade. Nelle fiabe rivisitate, come nei commenti alle vite sventurate di *Justine e Juliette*, l'apporto originale di Carter consiste nella esplorazione degli aspetti ambigui e non convenzionali relativi alle fantasie erotiche, all'attrazione e ai desideri sessuali (etero e non) che popolano la vita quotidiana di uomini, ma soprattutto di donne. Mostra simpatia per alcuni eroi mostruosi, irride ai luoghi comuni sulle virtù delle fanciulle, evidenzia un protagonismo femminile spesso offuscato nelle fiabe classiche. Al tempo stesso, sottolinea gli aspetti potenzialmente liberatori per le donne presenti nell'ossessivo universo sadiano e nel fenomeno pornografico contemporaneo:

“La misantropia di Sade generò un odio per la funzione riproduttiva che lo condusse a demistificare gli aspetti più sacralizzati delle donne e se creò donne che soffrivano, creò anche donne che causavano sofferenza... mi piace pensare che egli abbia messo la pornografia al servizio delle donne, o forse, che abbia permesso che questa venisse permeata da un'ideologia non ostile.”

L'edizione di favole del 1990 che consacrò la fama di Carter – *The Virago Book of Fairy Tales* – è suddivisa per tipologie: donne coraggiose e determinate, intelligenti, sciocche, brave ragazze, streghe, infelici, virtuose. Scrive l'autrice nell'introduzione:

“Le storie di questo libro hanno le loro radici in un passato pre-industriale, nel quale il latte si prendeva dalle mucche, l'acqua dalla sorgente, e soltanto un intervento

soprannaturale poteva mutare i rapporti delle donne con gli uomini e, soprattutto, delle donne sulla loro fertilità. Non offro queste storie con spirito nostalgico; quel passato era duro, crudele e particolarmente ostile alle donne... Le offro come un segno di buon augurio, come testimonianza di quanto sagge, percettive, a tratti liriche, eccentriche, talvolta un po' pazze fossero le nostre nonne e bisnonne ...". Una presenza centrale nella maggior parte delle favole classiche è quella degli oggetti di uso quotidiano, che la trama trasforma in strumenti inconsueti di sortilegio e di mediazione con il soprannaturale, la magia e l'aldilà: la mela di *Biancaneve*, la chiave di *Barbablù*, gli stivali del gatto, il copricapo di *Cappuccetto Rosso*.

inGenere, 30 gennaio 2014

Teiere e giocattoli - Le artiste del Bauhaus



Erano diverse decine le donne, tra allieve e docenti, che negli anni Venti del secolo scorso frequentavano la Bauhaus, la scuola di arti, architettura e design fondata da Walter Gropius a Weimar nel 1919, attiva a Dessau e a Berlino fino all'avvento del nazismo nel 1933. Cresciute nell'effervescente clima politico e culturale del primo dopoguerra e del vivace femminismo tedesco, dovettero spesso opporre resistenza contro colleghi e dirigenti che avrebbero voluto vederle dedite preferibilmente alla tessitura e alla ceramica. L'atmosfera stimolante dei

laboratori Bauhaus, che pur con riserve accettò le iscrizioni di donne fin dall'inizio, consentì a molte di loro di rivelare un grande talento nel combinare materiali inusuali, tecnologie e colori per confezionare prodotti di raffinata fattura e squisito gusto estetico. Quelle che avevano un accesso facilitato in quanto 'mogli' e compagne dei più noti direttori della scuola, anche se il loro lavoro era di indiscussa maestria, rimanevano spesso relegate a ruoli subalterni, come ricordava in un articolo autobiografico sul ruolo femminile nella Bauhaus la grande fotografa Lucia Moholy, la cui opera poco nota non fu certo di qualità inferiore a quella del più famoso marito László Moholy-Nagy.

Alcuni studi e mostre recenti hanno riproposto mobili, stoffe, giocattoli, tappeti, metalli lavorati, progetti di edifici ideati da un gran numero di eccezionali fotografe, scultrici, disegnatrici, architetture, pittrici. In pochi anni, le artiste della Bauhaus diedero nuove forme e colori agli oggetti che popolano gli interni domestici, e ne modificarono la sistemazione, trasformando gli ambienti in luoghi pieni di luce, comodi e accoglienti, arredati con pochi mobili dal disegno elegantemente sobrio, ideali per lavorare dentro casa con la sensazione di essere fuori all'aperto.

Molti di questi oggetti sono ancora oggi in produzione e il loro aspetto semplice e allegro continua a ravvivare la nostra quotidianità: così i giochi in legno e i mobili per bambini di Alma Buscher; i tessuti di Helene Börner; le stoffe e tappeti di Gunta Stölzl e Otti Berger; i dipinti di Ida Kerkovius; le sedie disegnate da Lilly Reich; la teiera e le lampade di metallo di Marianne Brandt.

inGenere, 20 marzo 2014

Monili micidiali - Silvana Ocampo



Entrare nell'universo letterario di Silvana Ocampo (1903-1993) significa fare conoscenza con un immaginario fantastico di grande originalità dove i veri protagonisti delle storie narrate sono molto spesso oggetti dal comportamento perturbante. Ultima delle sei figlie di una famiglia aristocratica di Buenos Aires, sorella di Victoria – grande protagonista della cultura argentina del secolo scorso – Silvana studiò pittura con De Chirico e si dedicò inizialmente alla poesia. Nel 1940 uscì l'*Antologia della letteratura fantastica*, da lei curata insieme all'amico Borges e al marito Bioy Casares, che riunisce i migliori esempi di quel genere letterario (da Rabelais a Poe a Kafka) al quale Silvana si dedicò con impareggiabile talento.

Nelle sue raccolte di racconti brevi, la vita quotidiana è condizionata in maniere imprevedibili e minacciose dal mondo degli oggetti intorno. Sono presenze animate, parlanti, mutevoli, che intrecciano con gli esseri umani – in gran parte bambini e adolescenti – intense relazioni segnate dalla crudeltà e spesso inevitabilmente destinate a conclusioni tragiche. Oltre a costituire una vera e propria enciclopedia di arredi e abbigliamenti piccolo-borghesi, le storie di Silvana Ocampo sono ricche di dettagliate descrizioni di modesti gioielli, mobilia povera, vestiti ornati con trine e ricami di cattivo gusto, uccelli e fiori dai colori sgargianti, i quali di punto in bianco cambiano aspetto e diventano creature minacciose pronte ad aggredire alla prima occasione; senza un'apparente ragione all'improvviso si risvegliano e cominciano a trasformarsi in esseri pericolosi che volano, mordono, feriscono a morte. L'intero universo inanimato assume sembianze persecutorie.

Nel racconto *L'abito di velluto* quest'ultimo finisce per uccidere la donna che lo sta provando; ne *L'inimicizia delle cose* il giovane protagonista si rende conto di essere assediato dall'ostilità dei vestiti che indossa; al centro de *Il cappello metamorfico* un copricapo verde con una piccola piuma di madreperla corre da un capo all'altro della città e provoca mutamenti radicali negli esseri umani; *I libri che volano* descrive una casa abitata da volumi che di notte si spostano da uno scaffale all'altro, ridono, corrono e si riproducono in grandi quantità finché si gettano in volo dal balcone.

Per la protagonista de *Gli oggetti*, infine, essi stabiliscono un legame indissolubile con la memoria dell'infanzia: quelli perduti molti anni prima tornano insistenti a trovarla, ricompaiono inaspettati per incuterle un indicibile terrore.

inGenere, 3 aprile 2014

Cimeli di famiglia - Lydia Flem



In un libro pubblicato dieci anni fa – *Come ho svuotato la casa dei miei genitori* – la psicoanalista francese Lydia Flem, prolifica autrice di scritti su Freud, Casanova, e di un romanzo ispirato a Lewis Carroll, esplora il doloroso processo del lutto per la morte dei genitori. Nelle due frasi del fondatore della psicoanalisi posti come epigrafi si condensa l'obiettivo di Flem: dar conto del ciclone emotivo che si scatena in ciascuna/o di noi quando scompaiono la madre e il padre. Il luogo in cui si condensano emozioni di natura assai contraddittoria – *a n g o s c i a*, sollievo, dolore, gioia – è la casa dei genitori morti, spesso la stessa in cui siamo cresciute e in seguito abbiamo lasciato per abitare altrove. Da un certo punto di vista, scrive Flem, “svuotare” è un termine offensivo, che significa selezionare, buttar via, vendere, conservare; ha qualcosa di sinistro, che ricorda i gesti del ladro che si appropria di beni lasciati dai morti. Al tempo stesso, questo verbo indica anche l'operazione che consente di creare un vuoto dentro noi stessi mentre liberiamo stanze, armadi e cassetti del loro contenuto, e insieme allontaniamo allo stesso modo i genitori defunti. Mentre guardiamo e tocchiamo soprammobili, vestiti, lettere, tovaglie e suppellettili varie, si abbatte su di noi una valanga di associazioni e ricordi: selezionarli e darli via è un sollievo; significa allontanare da noi fantasmi e reminiscenze di ogni genere. Ma vuol dire anche riandare con la memoria a tradizioni domestiche ormai tramontate che rivivono alla vista di biancherie ricamate, di porcellane, di cartoline e lettere ricevute da amici e parenti nel corso dei decenni. Il processo di svuotamento è tuttavia lungo e complesso, e coinvolge un rapporto assai intenso con i contenuti materiali della casa: “Le cose non sono soltanto cose, esse conservano tracce umane, prolungano la memoria della gente per noi. Nella loro maniera modesta, leale, gli oggetti che ci hanno accompagnato così a lungo sono non meno fedeli degli animali e delle piante che ci circondano. Ciascuno ha la sua storia e un significato che si è mescolato con quello delle persone che l'hanno adoperato e amato. Oggetti e persone insieme formano una sorta di unità che non può essere separata in modo indolore”. Nel caso della famiglia Flem, di origine ebraica, il tragico destino dei nonni e degli zii durante il nazismo è documentato tra le carte ritrovate nei cassetti, dove una lettera delle Croci Rosse Olandese inviata al padre dell'autrice nel 1949, lo informava della cattura e deportazione ad Auschwitz della madre, che lì era morta nel settembre del 1942.

inGenere, 13 maggio 2014

Tazza con pelliccia - Meret Oppenheim



Quando Meret Oppenheim (1913-1985) – poliedrica artista, tedesca di nascita ma svizzera di adozione – decise a 23 anni di ricoprire una tazza da the, insieme al piatto e al cucchiaino, con pelo di gazzella, il movimento surrealista sembrò aver trovato finalmente un oggetto che condensava magnificamente alcuni degli obiettivi che i suoi animatori si proponevano nei confronti dell'arte tradizionale e della società borghese: provocare, interrogare, irridere. Il Museum of Modern Art di New York l'acquistò subito, e da allora *Object (Le Déjeuner en fourrure)* è diventato uno degli artefatti più noti a rappresentare il Surrealismo, anche se la sua ideatrice si allontanò presto dalla cerchia raccolta intorno a André Breton. Per la giovane Oppenheim quel piccolo recipiente al quale doveva l'improvvisa notorietà, divenne in parte un'opprimente etichetta visiva che per molto tempo oscurò la sua vasta e diversificata attività di scultrice, disegnatrice, poetessa, fotografa. Aiutata da una proverbiale carica autoironica, alcuni decenni più tardi fu lei stessa a confezionare dei graziosi souvenir che riprendevano il profilo della famosa tazza impellicciata e ricordavano i centrotavola dei tempi andati.

Divenuta assai nota per gli scatti fotografici con cui Man Ray la ritrasse in *Erotique-voilée* (1934) con gli occhi chiusi e il corpo nudo, il braccio sinistro macchiato d'inchiostro con la mano aperta sulla fronte, l'altra posata sulla grande ruota metallica di una stampante grafica, continuò per tutta la vita a costruire oggetti presi dalla quotidianità trasformandoli in modo da rivelarne altre insospettite identità. Nascevano così: i guanti di pelo da cui spuntano le unghie laccate; le scarpe col tacco legate insieme su un vassoio alla maniera di un pollo arrosto; il tavolino sostenuto dalle esili zampe di un uccello; un paio di guanti grigio chiaro su cui sono disegnate in rilievo le vene della mano e la circolazione sanguigna; un boccale di birra con il manico a forma di coda di scoiattolo. Oppenheim cerca di attraversare e rovesciare la realtà materiale, di comunicare con il mondo inafferrabile dei sogni. Da giovane crea gioielli, disegna abiti, realizza collage e piccole sculture; scrive poesie ininterrottamente dagli anni '30 in avanti. Nel dopoguerra, sarà attirata soprattutto da temi legati al cosmo, alla natura, a un universo mitico ancestrale.

Con ammirevole coerenza, rimase per tutta la vita fedele a un ideale di assoluta autonomia per le donne. Nel discorso per ringraziare la città di Basilea che nel 1975 le ha conferito il Prix des Arts denuncia le difficoltà delle artiste afferma: “La libertà non è stata data a nessuno, bisogna prenderla”. In una intervista di due anni prima aveva detto: “Sì, ci sono problemi per le donne... ma noi dobbiamo lavorare e non piangere.” Poco prima di morire, firma due opere in omaggio alle scrittrici del primo Ottocento Bettina Brentano e Karoline von Günderode.

in Genere, 5 giugno 2014

Case fantasmatiche - Rachel Whiteread



Ritenuta dalla critica una delle maggiori artiste inglesi contemporanee, Rachel Whiteread ha studiato alla Slade School of Fine Arts di Londra negli anni '80, dedicandosi principalmente alla scultura. La produzione artistica di Whiteread è caratterizzata da una forte impronta fantasmatica tipica delle sue gigantesche creazioni di case, come anche delle suppellettili (armadi, sedie, materassi, vasche da bagno), talvolta frutto della lavorazione di resine o utilizzando vecchi mobili di legno e involucri di cartone. L'artista costruisce calchi di edifici da abbattere o inesistenti, e ricicla oggetti comuni della vita quotidiana – parti di edifici, scatole, case di bambola, borse d'acqua calda, scacchiere; li rivolta con lo scopo di rivelare all'esterno e alla luce ciò che in genere è nascosto e rimane dentro: l'ombra di una porta, la sagoma di una stanza, l'impronta su un mobile o suppellettile. Un mondo pensato di solito avente dimensioni interne e private, viene così esposto pubblicamente ed è proprio questa inversione a creare effetti disorientanti, di estraniamento e di familiarità insieme.

L'opera che le ha dato notorietà si intitola *House*. Nella periferia est di Londra, al n.193 di Grove road (vicino a Mile End) c'era un edificio vittoriano da demolire per essere destinato a parco verde. Nel 1993, ottenuto un permesso transitorio per poterci lavorare, Whiteread lo riempì di cemento liquido e poi strappò via l'esterno. Come in un negativo di fotografia, con l'inversione della struttura dell'edificio originario comparvero sulle pareti esterne le diverse parti che prima erano nascoste: porte, scale, camini, prese elettriche. L'immensa scultura funzionava come un silenzioso e spettrale monumento in ricordo di coloro che un tempo avevano vissuto nell'edificio; gli spazi vuoti delle stanze lasciavano la loro impronta indelebilmente disegnata sul cemento. L'opinione pubblica, artisti e rappresentanti del consiglio di quartiere, si divisero nettamente su cosa fare. Si giunse così a una votazione che pochi mesi dopo confermò la necessità della demolizione. Nello stesso periodo, all'autrice – allora appena trentenne - veniva attribuito l'ambito riconoscimento del Turner Art Prize, prima donna a conseguirlo nella storia del premio.

La grande capacità di suscitare emozioni dell'opera di Whiteread si rivela con particolare forza incisiva nel monumento dedicato agli ebrei austriaci scomparsi durante il nazismo, frutto di cinque anni di lavoro: il *Holocaust Memorial*, collocato al centro della Judenplatz di Vienna, dove un tempo sorgeva l'antica sinagoga, inaugurato nel 2000. Si tratta di un parallelepipedo di piccole dimensioni – è alto 3.8 metri – in pietra chiara, i cui quattro lati, di 10 metri per 7 ciascuno, sono interrotti soltanto da una doppia porta chiusa al centro, che guarda il monumento a Lessing all'altro lato della piazza. Guardandolo a una certa distanza si ha l'impressione di un sobrio mausoleo senza aperture; a uno sguardo ravvicinato si vede che ciascun lato è interamente composto da 11 file di libri sistemati con il dorso rivolto all'interno: una biblioteca pietrificata, memoriale alla impossibilità violenta di leggere e di vivere.

inGenere, 2 luglio 2014

Anna Maria Ortese - Visione di cose povere



Quando uscì nel 1953 e vinse il Premio Viareggio, *Il mare non bagna Napoli* di Anna Maria Ortese suscitò qualche entusiasmo ma soprattutto malumori e proteste. La città emergeva con un aspetto inconsueto sia per i sacerdoti del neorealismo che per i cantori del folklore partenopeo. Non era soltanto la povertà ancestrale, l'arrangiarsi miserabile, l'affollamento e la sporcizia di case e di vicoli maleodoranti, che il cinema aveva reso accettabile e riverniciato di eroismo, mentre certa letteratura più tradizionale si era presa la briga di attrezzare con una buona dose di nascoste virtù morali. Per nessuno dei lettori napoletani, colti o meno, le privazioni nei bassi sovraffollati potevano costituire un elemento di sorpresa o di novità.

Il libro era invece sorprendente e innovativo per altre ragioni. Intanto la mescolanza dei generi: composti di elegantissima scrittura visionaria dove la parola 'realtà' assumeva un valore inedito per quei tempi, i 6 capitoli alternano giornalismo 'alto' e racconti, cronaca e sogno. Nelle pagine aggiunte per l'edizione pubblicata da Adelphi nel 1994, Ortese cerca di dar conto dei propri sentimenti di allora: "il *Mare* era solo uno schermo, non proprio inventato, su cui si proiettava il doloroso spaesamento ... della persona che aveva scritto il libro".

Nei diversi possibili livelli con cui de/scrivere le miserie della città molto amata, dove non riuscì più a vivere dopo l'uscita del libro, uno dei più efficaci prescelti da Ortese è la descrizione delle cose, parte di quella realtà che considera "incomprensibile e allucinante". Già strumento raffinato di tanta grande letteratura europea del '7 e '800, nel *Mare non bagna Napoli* è proprio la dimensione e il protagonismo assunto dagli oggetti che serve all'autrice per definire comportamenti ed emozioni della gente che vive nei quartieri poveri napoletani. Nel racconto *La città involontaria*, viaggio immaginario al centro dell'inferno della disperazione, c'è "una Napoli infima", dove "i barometri non segnano più nessun grado, le bussole impazziscono".

Luminose, enormi, minacciose, allettanti; le cose sono sempre in primo piano per incorniciare e descrivere le azioni umane. Loro compito principale consiste nel sottolineare con effetto deformante l'intollerabile condizione di tutto quanto si vede

intorno; come gli occhiali nel primo e più famoso racconto della raccolta. La bambina ‘quasi cecata’, finalmente portata dall’occhialaio, guarda per la strada attraverso le lenti in prova e vede” certe belle automobili che sembravano giocattoli... filobus grandi come case, verdi ...”. Dopo giorni di lunga attesa, arrivano gli occhiali: “Una specie d’insetto lucentissimo, con due occhi grandi grandi e due antenne ricurve”. La bambina li inforca e si guarda intorno: “come un imbuto viscido il cortile, con la punta verso il cielo e i muri lebbrosi fitti di miserabili balconi; ... le foglie di cavolo, i pezzi di carta, i rifiuti, e, in mezzo al cortile, quel gruppo di cristiani cenciosi e deformi, coi visi butterati dalla miseria e dalla rassegnazione, che la guardavano amorosamente. Cominciarono a torcersi, a confondersi, a ingigantire. Le venivano tutti addosso, gridando, nei due cerchietti stregati degli occhiali”.

Quando Ortese riflette sul libro scritto tanti anni prima, lo descrive come “visionedell’intollerabile” e non “una vera misura delle cose”. Fu il direttore del giornale Prunas a consigliarla in questo senso, e lei obbedì: “scegliendo fra misura e visione, e preferendo la visione, anche io. E questo full mare non bagna Napoli.

inGenere, 30 luglio 2014

Colette - Giocattoli incantati e mobili parlanti

Scrittrice tra le più famose nella Francia del secolo scorso, prima donna a ricevere i funerali di stato, Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954) si distinse per una vita avventurosa e la molteplicità dei mestieri, solo in parte legati alla scrittura. Stella del *music-hall*, giornalista, attrice, estetista, sceneggiatrice, cavaliere della legion d'onore per l'assistenza ai feriti svolta in guerra, e altro ancora. Nota per una ampia collezione di amori anti-conformisti e la condotta disinibita, oltre a diverse/i amanti e tre mariti, una figlia, decine di romanzi e centinaia di articoli, recensioni, critiche cinematografiche e teatrali, raggiunse la notorietà come autrice della serie con protagonista Claudine, scritta con lo pseudonimo di *Willy*.

Raggiunta un'ampia notorietà nel periodo precedente lo scoppio della Prima Guerra mondiale, si cimentò anche nella composizione di un libretto per il 'balletto fantastico' – *L'enfant et les sortilèges* – commissionatole nel 1915 da Jacques Rouche, direttore dell'Opera parigina. Maurice Ravel fu incaricato di scrivere la musica. I ritardi provocati dalla guerra rallentarono il lavoro di Ravel, che iniziò a comporre la partitura soltanto agli inizi degli anni Venti, mentre la stesura finale fu completata soltanto nel 1924. La prima esecuzione, con la scenografia di Georges Balanchine, avvenne a Montecarlo nel marzo 1925.

La trama narra le vicende di un bambino svogliato che siede al tavolo e dice: "Non ho voglia di fare i compiti. Ho voglia di tirare la coda al Gatto, e di tagliare quella dello Scoiattolo". È arrabbiatissimo, getta da parte libri e quaderni, rifiuta la merenda e rovescia la teiera e la tazza che vanno in mille pezzi. Poi apre la gabbia dello scoiattolo e lo picchia con una penna di ferro, salta giù dal davanzale e tira la coda al gatto; prende l'attizzatoio e scompiglia il fuoco, rovesciando la caldaia con una pedata. Attacca i personaggi della tappezzeria e la strappa dal muro. Apre lo sportello dell'orologio e si appende al bilanciere che si stacca e gli rimane tra le mani. Fa a pezzi libri e quaderni sul tavolo. Sfinito dopo tanto agitarsi, vorrebbe buttarsi sulla poltrona, la quale tuttavia si tira indietro e si allontana per andare a chiacchierare con la Bergère; a loro si uniscono la panchina, il divano il pouf, la sedia di paglia. L'orologio si mette a camminare, i mobili parlano tra di loro, come anche la tazza cinese e la teiera; la principessa incantata esce dal libro distrutto dalla furia infantile, dai libri dei compiti si alzano voci che escono dalle pagine, così i numeri e il vecchietto dell'aritmetica: "tutti gli oggetti della scenografia hanno dimensioni esagerate, per mettere in evidenza la piccolezza del bambino." Quest'ultimo, spaventato, guarda e ascolta.

La scena si sposta in giardino, dove il bambino segue il gatto e la gatta che giocano e si rincorrono, “il giardino, palpitante di ali e rutilante di scoiattoli, è un paradiso di gioia e di tenerezze tra gli animali”. Libellule, pipistrelli, raganelle, parlano e svolazzano intorno. Il bambino si lamenta: “Si amano... Mi dimenticano... Sono solo...”. E chiama: “Mamma”. Pronunciata questa parola, tutti gli animali interrompono i giochi e scappano, gridando. Un piccolo scoiattolo ferito viene gettato accanto al bambino, che si toglie un nastro dal collo e medica la zampetta lesa dello scoiattolo; poi sviene per lo sforzo. Gli animali lo sollevano e lo riportano in casa. Il bambino, rimasto solo, è ormai pacificato e si riconcilia con il mondo mentre tende le braccia verso la mamma nella scena finale.

Una scintillante produzione inglese offerta al festival di Glyndebourne nel 2012 è stata presentata nel febbraio di quest’anno al teatro dell’Opera di Roma. Con un rovesciamento e scambio di ruoli ben riuscito, sottolineato dalle dimensioni abnormi di oggetti e animali, le scene di Barbara de Limburg e i costumi di Laurent Pelly esaltavano gli aspetti di felice connubio fantastico tra musica e libretto. Scritto in soli otto giorni, secondo Julia Kristeva - che considera l’autrice uno dei geni femminili del XX secolo - Colette ha offerto “una meditazione lirica molto penetrante della relazione madre/figlio, ma unicamente dalla parte del bambino”.

inGenere, 28 agosto 2014

Mobili e vestiti tra città e campagna - Natalia Ginzburg

Natalia Ginzburg (1916-1991) pubblicò i primi racconti negli anni Trenta, non ancora ventenne. Nel 1938 aveva sposato Leone Ginzburg ed erano nati i figli Andrea e Carlo; due anni dopo seguì il marito al confino a Pizzoli, un villaggio a pochi chilometri dall'Aquila, dove nacque la figlia Alessandra. Qui scrisse nel 1942 il suo primo romanzo - *La strada che va in città* - pubblicato con lo pseudonimo di Alessandra Tornimparte. Un esordio felice, nel quale l'autrice si misura con uno stile asciutto, misurato e distante ma partecipe allo stesso tempo, che avrebbe in seguito caratterizzato i testi famosi della maturità: i saggi de *Le piccole virtù* (1962), e soprattutto *Lessico famigliare* (1963) che vinse il premio Strega e le assicurò un meritato posto d'onore nella letteratura italiana del secolo scorso.

La strada che va in città ha come protagonista Delia, la quale vive in un piccolo paese di campagna con i fratelli e i genitori e sogna di poter andare in città, dove da qualche tempo abita la sorella Azalea, sposata con un uomo ricco, che ha una bella casa, dei bambini accuditi dalla serva Ottavia, e un amante. Delia sceglie di non impegnarsi in una relazione con Nini, un cugino cresciuto in casa, personaggio di 'diverso' ben delineato, di carattere allegro e accanito lettore, il quale convive con una ricca vedova che poi abbandona per rimanere da solo, beve molto e muore giovane di polmonite. Rimasta incinta di Giulio, figlio del dottore del paese, pur non amandolo Delia decide di sposarlo, spinta dal miraggio di una casa nuova e di abiti lussuosi.

I personaggi sono immersi in un perenne stato di irrequieto malcontento e desideri insoddisfatti; la strada verso la città è vista come via d'uscita per riuscire a superare il senso di frustrazione e insofferenza che pervade la quotidianità. È uno spazio che unisce e separa al tempo stesso l'esistenza in paese da quella cittadina. I due mondi sono caratterizzati dal contrasto offerto da vestiti, mobili e spazi domestici così diversi nell'uno e nell'altro.

Dopo che Delia ha comunicato ai suoi di essere incinta, va a vivere con una zia in un paese vicino, descritto come "peggio del nostro. ... Nelle case non c'era luce e l'acqua si doveva prendere al pozzo". Pensa di continuo alla città, dove "si compravano le mandorle salate, i gelati, si guardavano le vetrine". I sogni ad occhi aperti riguardano invariabilmente indumenti o suppellettili ("mi misi a pensare a certi guanti che mi sarei comprata dopo l'ospedale, di pelle bianca con le cuciture nere, ... e poi tutti i vestiti e i cappelli che volevo farmi ...").

Il raggiunto benessere anziché portare felicità, produce tuttavia un tipo di noia e insoddisfazione diversi. Il ricordo del paese e delle sue miserie torna spesso nei sogni e fantasticherie della protagonista che vive ormai un'esistenza agiatamente inappagata. Nelle ultime pagine, lasciato l'ospedale dopo il parto, Delia entra nella nuova casa, e si aggira per le stanze: "ammiravo i mobili e le stanze, spazzolandomi adagio adagio i capelli e bevendo il caffè. Ripensavo alla casa di mia madre, con la cacca dei polli dappertutto, con le macchie d'umido sui muri, con delle bandierine di carta legate alla lampada, nella sala da pranzo".

inGenere, 10 ottobre 2014

Emozioni tecnologiche - Sherry Turkle

Come, e con quanta intensità, le nuove tecnologie ci hanno cambiato la vita e il nostro modo di pensare? e come influiscono sulle relazioni che stabiliamo con gli altri e con il mondo esterno? Quali emozioni suscitano in noi gli oggetti che usiamo nella quotidianità e quelli con cui lavoriamo? Sono domande che da qualche decennio hanno trovato una serie di stimolanti ipotesi interpretative nelle analisi di una brillante studiosa che insegna studi sociali di scienza e tecnologia presso l'MIT di Boston, dove ha fondato nel 2001 un laboratorio d'avanguardia, il *MIT Initiative on Technology and Self*, di cui è direttrice.

Nata a Brooklyn (N.Y.) nel 1948, con studi superiori compiuti al Radcliffe College e a Harvard, dove ha ottenuto il dottorato in sociologia e psicologia della personalità nel 1976, Sherry Turkle ha trascorso lunghi periodi in Francia, svolgendo ricerche per la tesi, divenuta in seguito un libro su Jacques Lacan e la rivoluzione francese di Freud. La sua formazione e i successivi sviluppi di ricerca l'hanno portata in poco tempo a collocarsi all'incrocio di tre aree disciplinari assai diverse: l'etnografia, la psicologia, l'informatica. L'eccezionale abilità nell'analisi etnografica costituisce un filo rosso che percorre le sue pubblicazioni riguardanti l'aspetto soggettivo della relazione che sviluppiamo nei confronti delle tecnologie informatiche; un tema chiave per altre studiose femministe, come Donna Haraway, pionieristica autrice del famoso *Manifesto Cyborg* (1985), Brenda Laurel o A.Rosanne Stone.

Dopo *The Second Self* (1984), sugli effetti dell'uso di computer nell'apprendimento infantile, in *Life on the Screen* (1996) Turkle analizza un cambiamento fondamentale: il passaggio - dai primi personal computer degli anni Settanta e il PC dell'IBM del decennio successivo, che erano "aperti, 'trasparenti', potenzialmente riconducibili ai relativi meccanismi sottostanti" - allo schermo con le icone introdotto dai Macintosh nel 1984, le quali "presentavano al pubblico delle simulazioni (le cartelle, il cestino, la scrivania) che non offrivano alcun suggerimento su come poter riconoscere la struttura sottostante". È così che abbiamo imparato a giudicare le cose attraverso l'interfaccia e a spostarci verso una cultura della simulazione, dove le persone si abituano a sostituire la realtà con delle rappresentazioni. In un lavoro più recente - *Alone Together* (2011) - Turkle approfondisce alcune conseguenze negative di queste interazioni, il crescente processo che ha portato milioni di individui a vivere un rapporto privilegiato con apparecchiature audiovisive e telefoniche, e la conseguente tendenza all'isolamento e all'indebolimento del rapporto con altri e altre.

Negli ultimi anni ha curato due raccolte che includono i contributi di giovani ricercatrici/tori del MIT intorno alla intensità delle relazioni che ciascuna/o di noi intrattiene con oggetti di ogni genere - *Evocative Objects. Things We Think With* (2007) e *The Inner History of Devices* (2008). Antropologi, musicisti, scienziate, architetti, analizzano cosa lega ciascuna/o a una radio, una macchina da dialisi, la forma geoide, un violoncello, il pendolo di Foucault, un cellulare, e molto altro; nei saggi che accompagnano questi lavori, Turkle sostiene che “lunghi dall’essere dei compagni silenziosi, gli oggetti avvolgono la conoscenza di libido”.

inGenere, 13 novembre 2014

Famiglie sotto vuoto - Alice Ceresa

Nata a Basilea da un padre italiano e una madre di lingua tedesca, Alice Ceresa cominciò presto a scrivere, e a vent'anni vinse con un racconto il premio Schiller. Esercitò il giornalismo principalmente a Zurigo prima di trasferirsi nel 1950 a Roma; qui lavorò come redattrice e traduttrice, da Longanesi e presso alcune riviste. Insieme alla compagna Barbara, condusse una esistenza riservata tutta tesa a indagare la radice dell'ineguaglianza femminile. In una intervista degli anni '70 spiegava che "non potersi considerare un essere umano a pieno titolo è un'esperienza tremenda ... non c'è accesso naturale, libero, gioioso alla vita per chi nasce donna".

Affermava di "scrivere da sempre", e di "pubblicare poco": soltanto due libri e un racconto. Con *La figlia prodiga* (1967), accolto con entusiasmo dal Gruppo 63 e dagli amici Giorgio Manganelli e Edoardo Sanguineti, vinse il Viareggio Opera Prima. I successivi *La morte del padre* (1979) e *Bambine* (1990) consacrarono uno stile sperimentale asciutto, che utilizzava per dissezionare la famiglia con precisione radiografica, ed era spesso definito con gli aggettivi 'crudele', 'tremendo', 'glaciale'. Gli interni di famiglia disegnati con meticolosità e gelida precisione dalla prosa stringata di Ceresa, ricordano infatti raffigurazioni di nature morte piuttosto che rappresentazioni di essere umani in relazione.

Negli abbozzi di vita quotidiana della famiglia patriarcale - bene espressa nell'affermazione del padre in *Bambine*: "Io sono il signore e padrone di questa casa" - genitori e figlie si scambiano frasi come fossero oggetti o pezzi di cartone; loro stessi assumono l'aspetto di figurine da ritagliare, animali impagliati, alberi pietrificati; simili a marionette, giocattoli o ninnoli, attraversano l'esistenza in uno stato di congelamento. La prosa di Ceresa si piega a delineare scenette di interazione domestica con lo stile asettico del manuale di istruzioni per mettere in moto una lavatrice o montare un armadietto per le scarpe. Così all'inizio di *Bambine*: "In un interno respirano e si muovono i componenti di una piccola famiglia. È un nucleo sotto vuoto che si esprime in operazioni infinitesimali di cui è difficile se non impossibile seguire percorsi meno banali delle semplici incombenze del vivere materiale". Il mobilio della casa, porte e finestre, le pietanze per il pranzo, le conversazioni intrafamiliari, le abitudini del mangiare e dormire, sono sistemati sullo stesso piano, allineati in un processo di scambio egualitario, dove le frasi degli uni vengono equiparati alla immobile consistenza degli altri; "compaiono e appaiono insieme nel loro angusto involucro isolante".

Non si tratta tuttavia di lucida sperimentazione letteraria unita a gusto per la disacrazione, ma di una precisa strategia che ha lo scopo di denunciare la famiglia borghese, e la diseguale condizione delle donne nella società. Nella sua postfazione al *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, uscito postumo nel 2007 da Nottetempo, Jacqueline Risset lo definiva un'opera "di furore e di ironia", stabilendo uno specifico paragone tra Ceresa e Gadda. Entrambi, per Risset, proprio nell'utilizzazione parodistica del "linguaggio del diritto, della legge, della norma" fanno "apparire l'arbitrarietà e l'aberrazione dalla norma".

inGenere, 11 dicembre 2014

Affetti solitari - Fausta Garavini

Grande traduttrice di Montaigne, autore al quale ha dedicato molti studi; autrice di saggi su Molière e sul libertinismo, Fausta Garavini da anni accompagna la propria attività di studiosa di letteratura francese e occitanica con la scrittura di romanzi: *Gli occhi dei pavoni* (1979), *Diletta Costanza* (1996), *In nome dell'Imperatore* (2008) fino al recente *Vite di Monsù Desiderio* (2014), finalista al Campiello, elegante ricostruzione di paesaggi cinque-secenteschi tra una Roma brulicante di botteghe d'arte e una Napoli malinconicamente irresistibile, nonché esercizio di vera e propria 'pittura descritta'.

Qualche anno fa, Garavini ha pubblicato *Storie di donne* (Bompiani, 2012): 15 racconti che ruotano intorno al tema della solitudine. Narrate in una prosa elegante, dove abbondano termini desueti e l'attenzione per paesaggi, quadri e città d'arte, sono soprattutto - ma non soltanto - vite di donne che decidono di stare da sole. Giunte ad età matura, non si pentono della scelta fatta, anche se raramente sono felici. Qualcuna ha avuto un'esistenza moderatamente agiata, un fidanzato, convivenze, anche il matrimonio divenuto un ingombro da cui ha preferito prendere le distanze. Un'altra è andata avanti pensando di avere tempo per prendere una decisione su cosa fare della propria vita; poi si è accorta che il tempo non bastava più, ma ormai era troppo tardi per cambiare. Pur percorrendo strade malinconiche e appartate, in fondo se la cavano discretamente; meglio dei loro amici e compagni.

L'uomo protagonista di *Double-face* condivide molte inquietudini con le donne narrate negli altri racconti; la sua vita sembra emblematica di una diffusa condizione maschile fatta di insicurezze, disperazione, incapacità di orientarsi ("non sapevo leggere il mondo che mi circondava"). Chi legge queste *Storie di donne* ha l'impressione che siano gli uomini i principali perdenti a mano a mano che gli anni scivolano via e sfuma inesorabilmente la possibilità di capire cosa fare della propria esistenza ("mi sfugge il segreto della vita").

Le donne descritte sono figure familiari del presente: insegnanti, bibliotecarie, redattrici, professoresse; c'è anche un breve cammeo su una giovane sposa del secolo XVI. Scelgono l'autonomia non per convinzioni ideologica - il femminismo è descritto con ironico distacco, pur essendo ampiamente condivisi modelli e comportamenti suggeriti - ma per inseguire pulsioni e desideri non ancora bene individuati. Alcuni oggetti verso cui si prova intensa attrazione riescono a rispecchiare il mondo interiore composto di sogni e fantasie che spesso portano a compiere gesti impetu-

osi; sono ciò che alla fine garantisce un forte rapporto con la realtà. Specchiere a cui rivolgersi per conversare, cavalletti se si desidera dipingere, l'incredulo stupore che accompagna il ritrovamento casuale di un manoscritto raro, sedie e tavoli di un self-service prediletto, il computer estraniante e sempre acceso nelle notti insonni. Nelle pagine che descrivono una vecchia signora in perfetta salute a 96 anni che aspetta di morire ("Per ingannare l'attesa"), la morte si manifesta attraverso la scomparsa di tutti gli oggetti intorno, al punto che "le cresceva intorno l'assenza".

Emblematico in tal senso il bel racconto su *La consolle*, l'antico mobile a cui la protagonista parla. Fin da bambina le piaceva ragionare con il proprio doppio riflesso, di cui vengono ricostruite le vicende dei cambiamenti di proprietà, i sacrifici per riacquistare la specchiera, collocarla nel posto d'onore di una casa adattata al fine di poter "considerarla con amicizia". Il prezioso arredo, compagno di vita e consolazione alla solitudine, racchiude una biografia intera: "Questi oggetti che ci vengono da lontano, dalla nostra infanzia e da altre infanzie che abbiamo interiorizzato, hanno voci che parlano di un passato che ci appartiene e parlano a noi soltanto, nella nostra lingua madre".

inGenere, 18 febbraio 2015

Dialogare e partecipare - Esther Shalev-Gerz

Artista e scultrice nata in Lituania, Esther Shalev-Gerz è cresciuta e ha studiato in Israele negli anni '60 e '70. Dopo alcuni periodi di lavoro a Berlino e Stoccolma, da tempo si è stabilita a Parigi. La sua intensa attività artistica è caratterizzata dalla ricerca di una pratica comunitaria con coloro cui è destinato il proprio lavoro. Shalev è impegnata in un dialogo permanente con visitatori di musei, passanti, residenti delle case, dei quartieri, operai dei luoghi e degli spazi aperti dove le sue opere saranno sistemate. Le opinioni, esperienze e ricordi scaturiti durante questi scambi costituiscono un elemento chiave del prodotto finale, nel quale sono registrate la firma, la voce o la foto di coloro che hanno preso parte al processo creativo.

Uno dei suoi primi lavori, del 1986, concepito insieme a Joachen Gerz, è un *Monumento contro il fascismo*, commissionato dal municipio della città di Hamburg. Diventata in poco tempo uno straordinario esempio di 'contro-monumento' che riguarda il presente anziché rivolgersi al passato. L'opera consiste(va) di una colonna di piombo posta in una piazza lentamente affondata nel terreno, con accanto un pannello e uno stilo di acciaio per scrivere. Un testo in sette lingue diverse (inglese, francese, tedesco, russo, turco, arabo ed ebraico) invitava i passanti a incidere il proprio nome: "allo scopo di impegnare noi stessi a rimanere vigili. A mano a mano che le firme si aggiungeranno su questa barra di piombo alta 12 metri, essa affonderà lentamente nel terreno. Un giorno scomparirà del tutto e il luogo di questo monumento contro il fascismo sarà vuoto. Alla lunga, soltanto noi stessi possiamo opporci all'ingiustizia". Tra il 1986 e il 1993 la colonna, del peso di 7 tonnellate, con le sue 70.000 firme, è sprofondata otto volte e tutto quel che attualmente ne resta è una placca di piombo sul terreno insieme ad alcune foto.

Nell'ultimo decennio si è concentrata sugli oggetti della memoria e del lavoro. *The Human Aspect of Objects* (2004-06), una installazione collocata nel Memoriale del campo di concentramento di Buchenwald, è nata a partire da alcuni oggetti appartenuti ai deportati e rinvenuti sul luogo: pettini, bracciali, scatole, anelli. Comprende cinque interviste video prive del sonoro nelle quali gli impiegati del Memoriale (uno storico, un archeologo, un fotografo, un restauratore, il direttore) presentano un oggetto e descrivono il proprio rapporto con esso. Mentre parlano, le storie vengono dette, immaginate e inventate; intanto, lo spettatore ascolta attraverso gli auricolari, e si crea una immediata intimità tra chi parla e chi ascolta. 25 grandi fotografie ricavate dai video mostrano un oggetto tra le mani di una persona; una

lunga panca rossa sottostante invita a sedersi, mentre un filtro colorato sui vetri altera la percezione della luce esterna e provoca un senso di disorientamento quando si esce. Anche qui, come in tutto il resto della sua produzione, Shalev si oppone all'idea di una realtà permanente e statica.

Describing Labor, la mostra inaugurata nel dicembre 2012 presso la Florida International University Wolfsonian, a Miami Beach, raccoglie una serie di martelli e guanti di vetro disegnati dall'artista, ispirati agli oggetti depositati nel museo Wolfsonian dal 1885 al 1945. Distribuiti sulle pareti nello spazio dell'esposizione, accanto ai martelli, si allineano dipinti, manifesti, foto e sculture di quel periodo rappresentanti operai al lavoro, con il contributo di artisti e critici di Miami che commentano le immagini. La mostra documenta la storia del lavoro di un'epoca – quella tra i due conflitti mondiali – in cui la fabbrica, la miniera, la fornace, erano al centro del prorompente capitalismo a ovest e della vittoriosa rivoluzione a est. I gesti e gli oggetti appartenenti a quel periodo si offrono alla vista e all'udito degli spettatori in stridente contrasto con il mondo attuale dominato da un potere finanziario nascosto, invisibile, virtuale. “Quando ho cominciato a esaminare la raccolta del Wolfsonian – ha raccontato Shalev in una intervista - sono stata colpita dalle immagini degli operai, e dal fatto che questa gente non viene più rappresentata. Oggi siamo circondati da immagini, ma gli artisti non rappresentano più coloro che costruiscono le cose intorno a noi. Perché continuiamo a vivere in un mondo che non ha un volto?”.

inGenere, 20 marzo 2015

Sentire la vita - Virginia Woolf

Nelle fotografie scattate da Gisèle Freund e nei ritratti della sorella Vanessa Bell che hanno reso assai familiare la fisionomia malinconica di Virginia Woolf – consacrata negli anni '70 come una delle più grandi e amate scrittrici del secolo scorso – la vediamo distesa su una *chaise longue*, sprofondata nella comoda poltrona accanto alla scrivania, immersa nella lettura o assorta a pensare. La immaginiamo, inoltre, perennemente occupata a scrivere: saggi, romanzi, lettere, diari, articoli, recensioni, appunti. Accanto a opere famose come *Gita al faro*, *Una stanza tutta per sé* o *Le tre Ghinee*, di lei ci sono giunte migliaia di pagine sugli argomenti più vari, testimoni di assoluta dedizione al mestiere: dalla moda agli animali, fino alle guerre, alla politica internazionale, ai diritti delle donne.

Per tutta la vita Woolf nutrì una sconfinata passione per la scrittura, intesa come attività assai complessa, relativa - certamente - all'osservazione accurata del proprio ambiente familiare e sociale, alla conoscenza delle letterature, di un gran numero di scrittori e scrittrici del passato, e alla frequentazione di artisti e critici contemporanei; ma riguardante soprattutto uno sforzo sovrumano per afferrare il senso della vita e trasferire sulla pagina con cura da entomologa le percezioni suscitate da ciò che vediamo, come ha finemente osservato Nadia Fusini, curatrice dell'edizione italiana delle opere.

La prosa di Woolf è pervasa da minuziose e intense descrizioni di un mondo narrato *au ralenti*. In *Oggetti solidi* (un racconto del 1920), la scrittrice spiega in dettaglio che “contemplato più volte in modo appena cosciente da una mente che pensa ad altro, qualsiasi oggetto si mescola così profondamente con la materia del pensiero da perdere la sua vera forma e ricomporsi in maniera un po' diversa in una forma ideale che ossessiona il cervello nei momenti più inattesi”. Lei stessa sembra trasformarsi nelle cose di cui scrive; siano essi insetti, alberi, farfalle, giochi di luce che i raggi del sole creano sui prati. Come nel racconto *Kew Gardens* (del 1923), dove diverse persone camminano tra le aiuole mentre una chiocciola cerca di farsi strada nel prato. Prima un uomo e una donna con due bambini, poi un giovane e un vecchio che parla concitatamente di spiriti, seguito da due donne anziane che lo osservano farneticare; infine una coppia giovane in cerca del posto dove si può prendere il tè. Tra il camminare e il conversare degli uni e delle altre, si svolge la vicenda della chiocciola intenta a salire su una foglia, protagonista del racconto al pari degli altri personaggi che passeggiano nel giardino. Nell'ultima pagina di questo piccolo

capolavoro, tutto l'insieme - uomini, donne, bambini, uccelli, farfalle, fiori, macchie di giallo, nero, rosa, il rombo di un aeroplano - si staglia colto nell'attimo, come in un quadro di Seurat ripreso trent'anni dopo. Le righe finali suggellano le infinite sensazioni suscitate da una giornata estiva nei giardini di Kew:

“Sembrava che tutti i corpi rozzi e pesanti fossero sprofondati nell'immoto calore e stessero raggomitolati a terra, mentre le voci si staccavano da loro e fluttuavano nell'aria quasi fossero fiamme alte sopra i grossi corpi di cera. Voci, sì, voci senza parole che rompevano all'improvviso il silenzio con una tale profondità di contentezza, con una tale passione e desiderio, oppure, con tanta fresca sorpresa nelle voci dei bambini... rompevano il silenzio? Ma non c'era silenzio; per tutto il tempo le ruote degli autobus giravano; le marce cambiavano; come un nido di scatole cinesi tutte d'acciaio lavorato che incessanti s'avvolgono l'una sull'altra, la città borbottava; e su tutto si levavano forti le grida e i petali di miriadi di fiori schizzavano in aria i loro colori.”

inGenere, 20 aprile 2015

Filmare il femminismo - Agnès Varda

Nata in Belgio nel 1928, ma divenuta ben presto parigina, Agnès Varda è autrice fin dagli anni '50 di regie pionieristiche. Debutta nel 1955 dirigendo *La Pointe courte*, con Philippe Noiret e il montaggio di Alain Resnais, film ritenuto fondante della cosiddetta *nouvelle vague*. Pochi anni più tardi firma *Cléo dalle 5 alle 7* (1961), protagonista Corinne Marchand. Documentarista, fotografa, scrittrice, negli stessi anni in cui le cartografie situazioniste invitavano a ridisegnare quartieri e punti di incontro cittadini, nei suoi film gli spazi urbani si trasformano in palcoscenico di un erotismo dove i ruoli maschili e femminili si presentano rovesciati, l'estetica urbana viene ridisegnata in opposizione ai modelli mass-mediatici, e le donne sono *flaneuses* irrequiete riprese con occhio distaccato mentre girano per le strade apparentemente senza meta.

Varda è tra le prime registe a trasformare lo scenario cittadino dove si esibiscono gli attori della società dello spettacolo, per proporre strade e piazze abitate da soggetti che cercano, e spesso non trovano, i momenti e i luoghi più adatti a esprimere la propria inquietudine. Questa grande cineasta ritorna spesso sugli spazi visitati alcuni decenni prima: dialoga senza nostalgie con attrici e attori, membri della troupe dei film di allora e addetti ai giardini pubblici di oggi che commentano i mutamenti del paesaggio intorno, e soprattutto offrono un sorridente ritratto antidivistico dell'invecchiamento, con lo scopo dichiarato di documentare le permanenze più che le trasformazioni.

I film, i documentari e i corti da lei girati nel corso degli anni '60 e '70, conservano ancora oggi un'aria fresca, sorridente e affettuosa mentre mostrano brevi momenti delle battaglie femministe dell'epoca, o le difficoltà di alcuni percorsi di vita. Per rivelare le scelte delle protagoniste, lo sguardo cade generalmente su oggetti particolari che ne riflettono gli stati d'animo o ne riassumono il destino, come lo zaino sempre di primo piano della nomade Sandrine Bonnaire in *Senza tetto né legge* (1985). Molti anni prima, in *Cléo*, la regista puntava la macchina da presa su quelli tipici di una rappresentazione femminile tradizionale – specchi, cappelli, collane, anelli, vetrine, parrucche, occhiali scuri – per eliminarli in sequenze successive rovesciandone l'uso: mentre nella prima parte del film essi descrivono una bella donna che si mette in mostra e si offre allo sguardo altrui, nella seconda scompaiono. La protagonista Cléo, malata di cancro, in attesa di un referto sulla malattia, va in giro per la città e si inoltra nel giardino di Montsouris, dove incontra un soldato in licenza insieme al quale attraversa i viali chiacchierando. Messi da parte gioielli e

chincaglierie di un tempo, nella sua passeggiata gli oggetti di un tempo si rompono o vengono messi da parte, per essere sostituiti da altri che sottolineano la sensazione di abitare in uno spazio che appare ormai mutato: automobili, portoni, travi, insegne dei negozi, orologi di strada, segnali di strada, alberi, panchine - diventano testimoni muti del cambiamento in atto.

In *L'Une Chante, l'Autre Pas* (1977), al centro è l'amicizia tra due giovani donne che vivono nel corso degli anni esperienze assai diverse e abitano in città lontane: Pomme, la cantante di un gruppo rock femminista in tour per la Francia; e Suzanne, madre single in una famiglia tradizionale e punitiva. Pomme si innamora di un iraniano, e per un anno si trasferisce a Teheran. Il filo rosso del film è costituito dalle molte cartoline che entrambe si scambiano sui rispettivi lavori, figli, amori, ambiente intorno, i cui testi letti a voce alta servono da commento alle vicende descritte. Dello stesso periodo, quasi uno *spin off* delle scene girate in Iran, è *Plaisir d'amour en Iran*. Per raccontare l'amore tra Pomme e il suo compagno, la regista decide di filmare la magnifica moschea di Isfahan, a sud di Teheran, come fosse un oggetto erotico. Le sue cupole, mosaici, specchi d'acqua diventano seni, sessi e curve degli amanti allacciati.

Se i corpi femminili appaiono deprivati di ogni intenzione voyeuristica, icone ironiche del passato, gli uomini sono talvolta bersaglio di erotizzazione canzonatoria: ed ecco i sensuali giganti nudi di pietra che sorreggono balconi e architravi per decorare gli edifici parigini di fine '800, come nel documentario breve *Les Dites Caryatides* (1984).

Vincitrice di numerosi premi e omaggi alla carriera, la cineasta ottantaseienne – che si autodescrive come *féministe joyeuse* - riceverà la *Palma d'onore* al festival di Cannes di quest'anno; prima donna a ottenere il riconoscimento.

inGenere, 19 maggio 2015

Soldi criminali - Patricia Highsmith

Nata in Texas e cresciuta a New York, con una storia familiare difficile, rapporti conflittuali con la madre e il patrigno che detestava, Patricia Highsmith trascorse parte dell'adolescenza con una nonna che le insegnò a leggere. Studiò letteratura al Barnard College, e dopo un periodo di quattro anni in Messico, viaggiò a lungo in Europa dove decise di stabilirsi fin dal 1963 per non fare più ritorno negli Stati Uniti, scegliendo la Svizzera come sede preferita. Morì a Locarno a 74 anni. Visse quasi sempre da sola, con pochi amici e molte sigarette, alcool, e gatti; a questi ultimi si aggiungevano centinaia di chioccioline che allevava in giardino e ogni tanto portava con sé, nascoste in una borsa, ai rari cocktail cui assisteva.

Autrice di 22 romanzi, racconti, saggi, ma anche di opere di carattere satirico e testi per fumetti, Highsmith scrisse *Carol*, il suo primo romanzo, nel 1948. Descriveva senza raggiri una storia lesbica, e lo pubblicò qualche anno dopo con lo pseudonimo di Claire Morgan. Poiché il finale era ottimista, fece subito centro e vendette oltre un milione di copie. Riscoperto dopo gli anni '70, nel 2014 è diventato un film con Cate Blanchett come protagonista. Grande estimatore di Highsmith fu Alfred Hitchcock, il quale lesse *Sconosciuti sul treno*, pubblicato nel 1950; volle immediatamente acquistarne i diritti e ne fece un film intitolato *L'altro uomo*, con Farley Granger. Diversi altri registi - come Wenders, Cavani, Minghella, Clément - adattarono i suoi thriller per il cinema, in particolare i cinque che compongono la serie con protagonista Tom Ripley, un personaggio cinico, amorale, assassino freddo e dai gusti raffinati.

Virtuosa degli intrecci noir e scrittrice di grande talento, nei suoi libri - scrive Graham Greene - era riuscita a "creare un proprio mondo, un mondo claustrofobico e irrazionale nel quale ogni volta entriamo con una sensazione di pericolo personale". Highsmith traduceva nelle sue storie il proprio vissuto di inquieta viaggiatrice solitaria, protagonista di amori travagliati con le donne e con qualche uomo, frequenti crisi depressive e numerosi episodi di natura psicotica, come raccontano i principali biografi. Frutto di questa sofferenza è il bellissimo *Diario di Edith*, tra i suoi pochi romanzi con una protagonista femminile.

Le trame costruite da Highsmith descrivono uomini disperati e pieni di debiti, disposti a tutto pur di cambiare la propria condizione. Intorno a loro si aggirano ambigui personaggi che indossano abiti e gioielli costosi, abitano in alberghi e case di lusso circondati da quadri e mobili di pregio. Vero protagonista di tanti suoi racconti

e romanzi, dotato di inarrestabile forza propulsiva è il denaro: detonatore che spinge all'azione i personaggi, onnipresente fin dalle prime righe dei principali romanzi e di ciascuno dei *Piccoli racconti di misoginia* (1977), brevi ritratti di nefandezze femminili scritti con fredda e consapevole perfidia per raccontare l'orrore di quegli aborriti destini che per la scrittrice non hanno segreti. Ne *La donna oggetto*, poche pagine implacabili descrivono il destino di Mildred, una giovane vagabonda priva di mezzi che si arrangia come può: “ragazze del genere sono accessori da letto, il tipo di oggetto che si acquista, come una borsa dell’acqua calda... un rasoio elettrico. ...Sono anche intercambiabili, come la moneta contante o gli assegni circolari”. Gli uomini la usano al pari di una banconota: “Una volta venne dimenticata al tavolo di un ristorante, come un accendino”. Alla fine del suo breve percorso tra un baratto e l’altro, Mildred viene uccisa e buttata in un canale, “come si fa con i tascabili già letti, che pesano in valigia”.

inGenere, 15 giugno 2015

Scarpe malinconiche - Doris Salcedo

Considerata tra le scultrici più importanti della sua generazione, la colombiana Doris Salcedo, nata a Bogotá nel 1958, si è imposta negli ultimi decenni per la straordinaria capacità di rappresentare con drammatica evidenza, accanto a tematiche legate all'emarginazione e al progressivo inquinamento del pianeta, l'irruzione nella sfera domestica della violenza politica. L'artista si è spesso servita di capi di vestiario e mobili di uso comune rovesciandone il significato immediato al fine di trasformarli in oggetti intrisi di dolore e ormai non più utilizzabili.

Salcedo si era fatta notare fin dalla fine degli anni '80 con opere come l'installazione in ricordo di un traumatico eccidio di lavoratori nelle piantagioni di banane - *Senza titolo* (1988-90) -, fatta di pile di camicie bianche stirate e inamidate, in ordine in sull'altra, sistemate ad altezza diversa, perforate da lunghi tubi di ferro. Poco dopo ottenne una attenzione ammirata da parte di pubblico e critici per il lavoro intitolato *Atrabiliarios* [= irascibili] dedicato alle migliaia di persone morte e sequestrate nel corso dei regimi militari latinoamericani; attualmente in mostra al Guggenheim e al MoMa di New York, presente anche in altre città del mondo. Tra il 1992 e il 1997 Salcedo ha incontrato parenti dei desaparecidos colombiani e ascoltato i racconti di come la loro vita quotidiana si alimenti dell'inevitabile rapporto con i vestiti e gli oggetti lasciati dietro di sé da mariti, figlie, fratelli. Ha chiesto di poter utilizzare scarpe appartenute a donne scomparse e le ha trasformate in melanconici quadri mnemonici destinati a musei e gallerie: lungo le pareti sfila una lunga serie di contenitori rettangolari dentro ciascuno dei quali sono collocate le scarpe, che offrono alla vista una sagoma opaca, poiché sono ricoperte di budella di bue cucite al muro tutto intorno con filo chirurgico. "Quando una persona scompare - ha scritto Salcedo - ogni cosa rimane intrisa della presenza di quella persona. Ogni singolo oggetto e ogni spazio diventa un ricordo dell'assenza, come se l'assenza fosse più importante della presenza." L'impossibilità del lutto in una situazione di assenza dei corpi viene risolta dall'artista attraverso la proposta di una strategia della memoria articolata mediante un processo di sostituzione malinconica con cose indossate dalle persone scomparse.

Altrettanto importanti sono, dagli anni '90 in poi, gli armadi - *Senza titolo* - impossibili da usare perché fatti con parti incastrate di cemento armato; suppellettili domestiche chiuse che contribuiscono a creare uno 'spazio negativo' nel contesto in cui le uccisioni violente sono la principale causa di morte dei colombiani. Tavoli

e sedie si trovano al centro di opere come *Plegaria muda*, titolo della esposizione presso il Maxxi di Roma nel 2013, nella quale sono disposti in ordine irregolare centoventi tavoli sovrapposti, alcuni uniti insieme, e strisce di fili d'erba che spuntano qui e là dai punti di giuntura. Alla ottava Biennale Internazionale del 2003 a Istanbul, l'artista aveva sfruttato lo stretto spazio tra due edifici nel centro della città rimasto vuoto dopo la scomparsa di un vecchio stabile, per costruire un immenso mucchio di 1550 vecchie sedie di legno – segno di assenza e di desiderio di contatto - con lo scopo di creare “una topografia di guerra” aldilà di specifici eventi concreti; omaggio per tutte quelle vittime anonime e senza voce.

Una vera e propria consacrazione di pubblico e di critica ha meritato nel 2007 l'opera spettacolare e profondamente coinvolgente ideata per la Tate Modern di Londra: *Shibboleth*. Sistemata nell'immensa sala delle turbine all'ingresso dell'edificio, l'installazione consiste in un'ampia crepa che attraversa il pavimento e spacca la terra. Questa profonda fenditura è lunga 167 metri; viene descritta dall'artista come una ferita aperta tra nord e sud, lacerazione lasciata dal razzismo, dal colonialismo, dalle politiche neo-liberali. “... rappresenta i confini – spiega l'artista - l'esperienza degli emigranti, della segregazione, dell'odio razziale. È l'esperienza del terzo mondo che arriva nel cuore dell'Europa”. Si tratta anche della ripresa – nel titolo – di un termine biblico, usato da Paul Celan nella poesia successivamente commentata da Derrida in un saggio del 1984 dello stesso titolo: parola che allontana e avvicina a un tempo, che separa e identifica, denuncia e trae in salvo. *Shibboleth* non può avere un significato unico: allo stesso modo si presenta la fenditura creata da Salcedo, composta di due bordi che si aprono e si richiudono sul pavimento, si allargano e si restringono come ferite aperte e superfici ostruite, le terre squarciate e gli sbarramenti: i luoghi di oggi.

inGenere, 18 luglio 2015

Tempere geniali - Charlotte Salomon

La vita di Charlotte Salomon - nata nel 1917 a Berlino da una famiglia ebrea benestante, morta nel 1943 ad Auschwitz - è stata, a un tempo, di estrema tragicità e di immensa forza creativa. Con l'avvento dei nazisti, il padre, medico, deve abbandonare la professione, mentre Charlotte lascia la scuola; nel 1936, nonostante la legislazione antisemita, viene ammessa all'accademia d'arte di Berlino da cui è allontanata nel 1938, dopo la "notte dei cristalli". Nel 1940 è costretta a rifugiarsi nella casa dei nonni vicino Nizza, e scrive in una lettera alla famiglia: "devo inventare una storia per non diventare pazza". Nel corso dei due anni successivi dipingerà le centinaia di *gouaches* (tempere) che compongono il suo capolavoro: *Leben? Oder Theatre? (Vita? O teatro?)*. Nel giugno 1943 sposa il rifugiato ebreo Alexander Nagel, e rimane incinta. In settembre la coppia viene arrestata dalla Gestapo, istradata nel campo di smistamento di Drancy e deportata ad Auschwitz, dove Charlotte muore subito dopo il suo arrivo, il 10 ottobre 1943.

Leben? Oder Theatre?, misto di musica, testo scritto e pittura, una specie di operetta, integralmente disponibile sul [*sito del Museo Storico Ebraico di Amsterdam*](#) (Joods Historisch Museum), è formata da un insieme di 784 fogli dipinti e scritti. A questi occorre aggiungere le annotazioni relative alle parti cantate, osservazioni e commenti; altre centinaia di fogli trasparenti da sovrapporre a quelli dipinti, aggiunti sul retro. Secondo le indicazioni della stessa Salomon il lavoro appartiene al genere del *Singspiel* (come *Il ratto dal serraglio* di Mozart). Oggi la si potrebbe descrivere con l'aggettivo 'multimediale', poiché l'autrice si serve di conoscenze e tecniche provenienti dalla storia dell'arte, e anche dal cinema, dalla fotografia e dalla grafica.

Quella di Salomon può essere considerata una geniale *graphic novel avant la lettre*, il precedente maggiore, e di una qualità assai speciale, del *Maus* disegnato da Art Spiegelman qualche decennio più tardi. Se quest'ultimo riguarda la storia dei genitori dell'autore sopravvissuti ad Auschwitz ed emigrati negli Stati Uniti dopo la fine del conflitto, il *singspiel* di Salomon si svolge nel primo dopoguerra e precede la deportazione. Descrive l'esistenza quotidiana di una famiglia tedesca benestante e colta ma percorsa da un tragico destino di morte: sette parenti suicidi, tra cui tre donne appartenenti al nucleo familiare ristretto: la madre, la nonna, la zia; quest'ultima si chiamava Charlotte, e muore prima della nascita dell'artista. Salomon concentra su di sé le donne della famiglia che si sono suicidate e dice: "io

sono mia madre, mia nonna, mia zia”. Testimonianza dipinta, cantata e scritta, dell’avvento del nazismo, l’opera ha inizio con un raduno di massa nazista e una bandiera con la svastica, dipinta sempre all’incontrario. All’orrore che la circonda fuori e dentro la propria casa l’artista reagisce facendo parlare decine di voci.

I circa 800 quadri/pagine, dipinti nei tre colori fondamentali blu, verde e rosso, con l’aggiunta del bianco, sono pieni di gente per la strada, manifestazioni di piazza, feste in famiglia, lutti, pause di riflessione personale. Quando qualcuno dei personaggi pensa, allora Salomon inventa una molteplicità di volti della stessa persona, per ciascuno dei quali, come in un fumetto, c’è un testo scritto, e la pagina si presenta allora con un insieme di piccole facce identiche.

La morte, incorporata da Salomon e riflessa nei suoi *gouaches*, ha tuttavia uno straordinario impatto vitale. Sono le finestre dipinte - soggetto che nella storia dell’arte viene spesso associato alle donne affacciate - quelle destinate a ricordare la fine delle parenti suicide; mentre valige pronte per la partenza, una racchetta per terra, pile di libri, con la protagonista seduta sul letto, piena di angoscia per dover lasciare la Germania, sono al centro delle pagine sulla partenza di Charlotte verso il sud della Francia.

La (ri)scoperta dell’importanza dell’opera pittorica di Salomon è assai recente, e risale agli anni ’90. Oltre a numerose mostre e film, nella ormai ricca bibliografia si distinguono la monografia di Mary Lowenthal Felstiner (*To Paint Her Life*, 1994) e numerosi saggi di Griselda Pollock. Al Festival di Salisburgo del 2014 è stata per la prima volta rappresentata una versione di *Vita? O teatro?* musicata dal compositore Dalbavic. Nel corso del 2015 sono uscite in italiano due biografie: una seconda edizione di *Charlotte. La morte e la fanciulla*, di Bruno Pedretti (Skira), e il best-seller francese *Charlottedi* di David Foenkinos (Mondadori). Nel febbraio 2011 è nata l’associazione culturale europea “Recto/Verso” a lei dedicata.

inGenere, 7 settembre 2015

Pagine zen - Carla Vasio

Nata a Venezia nel 1932, vissuta a lungo in Giappone e in seguito a Roma; scrittrice e poeta, studiosa di musica e arti visive, autrice di haiku, Carla Vasio è spesso ricordata come l'unica donna entrata a far parte del famoso *Gruppo 63*. Fondato in quell'anno a Palermo, il gruppo era stato un momento di raccolta di giovani letterati insofferenti dell'*establishment*; ne facevano parte Arbasino, Sanguineti, Balestrini, Giuliani, Eco, Manganelli, Barilli, e molte/i altre/i. Di una stagione dove la creazione sperimentale si accompagnava ad attività multiformi al fine di sprovincializzare la scena culturale italiana, Vasio emerse tra i suoi protagonisti.

Bene ha fatto quindi la casa editrice Nottetempo a pubblicare di recente due opere assai diverse ma di notevole interesse - *Vita privata di una cultura*, nel 2013, e i racconti *Piccoli impedimenti alla felicità*, nel 2015. Entrambe si discostano sia dalla produzione sperimentale dei ruggenti anni '60 e '70, dagli haiku, dalle opere di ispirazione junghiana, e dal *Romanzo storico* (1974). Quest'ultimo è una specie di lunga bobina che si dispiega, dove c'è un protagonista di finzione come punto di partenza iniziale, e di qui si retrocede di trecento anni per dare vita a una complessa genealogia che si dirama attraverso molteplici legami parentali spesso incerti, sui quali i lettori possono intervenire con risistemazioni a piacere. Raffinato esercizio di intelligenza e creatività, Enzo Mari aveva costruito una gabbia grafica entro cui collocarlo. La stessa autrice ne parlava come di qualcosa "scritta su un solo grande foglio da appendere alla parete". Molto elogiato da Calvino, il libro/rotolo di Vasio e Mari rimane tra le migliori invenzioni esemplari che abbiamo ereditato dagli anni '70.

Un voluto distacco autoironico accompagna le pagine solo in parte autobiografiche della *Vita privata di una cultura*, come quando Vasio commenta le conversazioni alla trattoria romana "da Cesaretto" con vicini di tavolo occasionali: "Non a tutti piace quello che dico, mi guardano con fastidio e mi trovano priva di quella mitezza anche mentale che dona tanta grazia alle donne".

Nei *Piccoli impedimenti alla felicità* il clima diventa rarefatto e silenzioso; le tradizionali paratie che separano cose, sensazioni, gente, spazi, sfumano le une nelle altre. Si entra in un piccolo mondo dove regna l'indistinto; anziché sembianze ben definite, luoghi e persone hanno piuttosto la consistenza delle ombre. In realtà si tratta di esercizi per individuare la sensata natura di ciò che sembra insensato: porte che rimangono chiuse e poi all'improvviso si aprono da sole, un pavimento che

scompare mentre ci si cammina sopra. Sono brevi composizioni senza trama né obiettivi precisi, con dialoghi dove ciascun interlocutore sembra orientarsi in una direzione diversa dall'altro, i protagonisti di rado hanno un nome, i luoghi svaniscono e ricompaiono come in sogno. Quasi immersi in un'atmosfera zen, i personaggi si muovono e parlano con lenta incertezza, poi inaspettatamente la pagina si chiude con un breve colpo di coda verbale: qualcuno cade, scappa, urla, chiude le imposte, si mette a piovere, l'autobus riparte. Come sigillato dalla frase del laconico dialogo finale intitolato *Comme il faut* con cui il libro si chiude: "La vecchia signora gli volta le spalle e marcia decisamente verso l'uscita: hanno detto tutto quanto era il caso di dire".

inGenere, 29 settembre 2015

Scritti col bisturi - Annie Ernaux

Autrice di una quindicina di romanzi, oltre a racconti, articoli di critica letteraria, pièces teatrali, Annie Ernaux è nata nel 1940. Cresciuta in un piccolo paese della Normandia da una famiglia di estrazione contadina, il padre lavora anche come operaio, e in seguito diventa proprietario di un bar-drogheria; la futura letterata studia e si laurea. Il divario tra l'affermazione come insegnante e poi narratrice di successo, e la provenienza sociale è al centro dell'intera produzione di Ernaux; la quale ha scelto uno stile originale per raccontare le differenze di classe. Il senso di vergogna per le proprie origini e l'acquisizione di una cultura e comportamenti borghesi la fanno sentire sempre in colpa e in bilico tra mondi opposti e inconciliabili.

“Nello scrivere, una via stretta tra la riabilitazione di un modo di vivere considerato come inferiore e la denuncia dell'alienazione che l'accompagna. Poiché quella maniera di vivere era la nostra, persino felice, ma anche umiliata dalle barriere della nostra condizione (consapevolezza che «da noi non è abbastanza come si deve»), vorrei dirne allo stesso tempo la felicità e l'alienazione. E invece, impressione di volteggiare da una sponda all'altra di questa contraddizione.”

La sua scrittura è considerata una sorta di auto-socio-biografia, dove con scrittura fredda e distaccata si dispiega la materialità quotidiana del linguaggio, dei comportamenti, delle cose appartenenti al mondo di una famiglia francese povera durante e dopo la guerra, fatto di obblighi e costrizioni da rispettare, mansioni faticose, ristrettezze, poche parole e molti silenzi; e anche il gigantesco scenario mercantile della contemporaneità.

Scritto dopo la morte del padre, *Il posto (La Place)*, di recente pubblicato in italiano dalla casa editrice L'Orma, è il libro che l'ha rivelata nel 1984 e le ha fatto vincere il premio Renaudot. Centrato sulla figura paterna, Ernaux utilizza da virtuosa il suo caratteristico stile 'piatto', paragonato a un bisturi che incide la lingua con metodica precisione. Come ha spiegato nel testo/intervista intitolato *L'Écriture comme un couteau*, la scrittrice si richiama all'idea rivendicata da Leiris di una letteratura simile alla tauromachia: “Mi piacciono le frasi senza metafore, senza effetti, come selci affilate che incidono sul vivo, scorticano”. Nel *Posto* aveva commentato che le parole e le frasi utilizzate in questo modo “dicono i limiti e il colore del mondo in cui visse mio padre, in cui anch'io ho vissuto. E non si usava mai una parola per un'altra”.

Sono soprattutto le cose – vestiti, suppellettili, mobilio – a definire con precisione meticolosa e a stabilire le differenze tra il mondo dove la scrittrice abiterà successivamente e il milieu familiare. In quest’ultimo c’è una “obbligata sacralizzazione delle cose” perché “tutto costa caro”.

Lo stile acuminato, impregnato di fredda ironia, serve da guida nei libri come il *Journal du dehors* costruito con le scene e le parole ascoltate da Ernaux tra il 1985 e il 1992 negli ipermercati e nei centri commerciali della Ville Nouvelle alla periferia di Parigi, dove la scrittrice abita. Le frasi raccolte sui treni e per la strada, quelle in lettere giganti dei cartelloni pubblicitari, i prezzi segnati sui prodotti in vendita, i comportamenti dei clienti, compaiono sulla pagina scritta con la meticolosità attenta di una miniatura iperrealista. Nel recente *Regarde les lumières mon amour* (2014) Ernaux ha raccolto gli appunti delle visite fatte durante un intero anno all’ipermercato Auchan di Trois-Fontaines, fuori Parigi: sembra una versione romanzata postmoderna delle righe iniziali del *Capitale* di Marx.

inGenere, 9 novembre 2015

Un alfabeto di fili - Maria Lai

Scomparsa a 93 anni nel 2013, Maria Lai – vissuta sempre lontana dal circuito mondano, commerciale e mediatico che caratterizza tanta parte della produzione artistica contemporanea – viene riconosciuta come una grande protagonista della cultura italiana degli ultimi decenni.

Figlia di un veterinario, di salute cagionevole da bambina viene affidata agli zii e trascorre gli anni dell'infanzia nella pianura di Gairo, nell'Ogliastra. Studia dapprima a Cagliari, con il maestro Salvatore Cambosu che asseconda la sue inclinazioni artistiche; nel 1939 frequenta il liceo artistico di Roma dove incontra Marino Mazzacurati e successivamente si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Venezia sotto la guida dello scultore Arturo Martini. Nel 1957, inaugura a Roma una prima mostra personale di disegni a matita; fa amicizia con lo scrittore cagliaritano Giuseppe Dessì e approfondisce l'interesse per miti e leggende della tradizione sarda. Dopo un prolungato periodo di inattività, alla fine degli anni '60 inizia a produrre opere relative alla memoria ancestrale dell'isola natia e nel 1971 espone i primi *Telai*. Pochi anni più tardi conosce Angela Migliavacca, a capo della galleria Arte Duchamp di Cagliari, per decenni amica e curatrice delle mostre di Lai.

Ha lasciato un'opera assai ricca, distesa tra le grandi tele e i libri cuciti, i pani di terracotta, disegni e sculture, installazioni all'aperto, collages, piccoli oggetti di sughero, legni, fiabe sarde rivisitate, giochi per bambini. La sua poetica, tutta tesa a cucire, collegare, unire gli esseri umani al mondo materiale delle cose e alla natura, culmina nella grandiosa performance collettiva del 1981 *Legarsi alla montagna*, preparata nella nativa Ulassai (Ogliastra): 26 chilometri di nastro azzurro che annoda ogni abitante al proprio vicino e congiunto, alla casa, alla montagna e alle rocce. A chi le aveva chiesto un monumento ai caduti, Lai ha risposto con la proposta di un lavoro per i vivi, attività che deve legare luoghi e persone tra di loro. Come ha raccontato: “il paese, da sempre minacciato da frane, violentato dal vento e anche dai rancori, poteva essere metafora del mondo” ... E aggiungeva: “Credo che l'arte sia generata dalla paura, dalla coscienza di un abisso. È un segno del nostro tempo. Ma credo che in ogni tempo l'artista abbia sentito il bisogno di costruire un ponte attraverso il vuoto, per non caderci dentro”.

Sempre al centro della sua opera, i fili tra cose e persone finiscono per coincidere con i segni grafici tracciati sui muri, ricamati su libri e lenzuola, incisi e disegnati nel museo a cielo aperto di Ulassai, nella *Casa delle Inquietudini* e nel *Gioco del volo*

dell'oca, del Museo dell'Olio di Castelnuovo di Farfa. Sono come un alfabeto immaginario, fatto di parole ancora da inventare, che conserva le tracce di memorie infantili sempre presenti.

La bellissima foto di Lai sulla copertina del volume e audio-cassetta postumo dedicato al rapporto/dialogo con Gramsci – *Maremuro*, 2014 - la ritrae con le mani in primo piano, assorta a esaminare un lungo filo annodato a un capo che allaccia le dita e i polsi di una mano con l'altra. L'espressione è concentrata sul gioco tra dita, mani e fili; questi ultimi si tendono in direzione diagonale, verticale e orizzontale creando un intreccio senza inizio né fine. L'essenzialità del gesto solo in apparenza semplice di congiungere mani e fili, è una rappresentazione della forza e insieme della fragilità dei vincoli esistenti tra umanità, paesaggio e ambiente, vita e materia; le labbra accennano un sorriso, mentre osserva le dita legate ai fili come una burattinaia esperta. "L'arte sembra una frivolezza; – aveva detto - non dà certezze ma indica una direzione di salvezza."

inGenere, 22 dicembre 2015

Gialli siamesi - Lilian Jackson Braun

Questa prolifica autrice di 29 romanzi gialli con protagonisti due gatti siamesi e il loro proprietario – il giornalista Jim Qwilleran – è morta quasi centenaria pochi anni fa. Viene ingiustamente relegata alle scritture di ‘serie b’ per il tono generale che caratterizza i suoi libri: non drammatico, non violento o angoscioso, tanto meno intellettualistico. Se in un libro di Patricia Highsmith si trovano rappresentati con accurata maestria le dinamiche della paranoia e del sadismo, e in quelli di Ruth Rendell la mente criminale viene descritta come fosse una ecografia di pulsioni omicide spiegata ai profani, le storie di Lilian Braun sono l’equivalente di una tisana profumata e rilassante che invita di continuo al sorriso.

Giornalista originaria del Massachusetts, visse a lungo in Michigan, dove diresse la rubrica *Good Living* del quotidiano *Detroit Free Press* fino al 1978. In precedenza scriveva annunci commerciali per i grandi magazzini. Ebbe due mariti: il giornalista Paul Braun, e dopo la morte di quest’ultimo, l’attore Earl Bettinger, più giovane di lei di una decina di anni. Con quest’ultimo, dedicatario di tutti i suoi romanzi, insieme a due gatti, si stabilì per 32 anni a Tryon nel North Carolina, una cittadina che nel 2010 contava poco più di 1600 abitanti.

La serie felina - “*the cat who...*” – ebbe inizio nel 1966 con *The Cat Who Could Read Backwards*, al quale si affiancarono successivamente *Il gatto che mangiava i mobili* e *Il gatto che accendeva il registratore*. Seguirono molti anni di silenzio, essendosi l’autrice rifiutata di adeguare il proprio stile al clima di grande violenza che ormai cominciava ad affermarsi nel genere. Soltanto nel 1986 Braun mise mano nuovamente alle vicende relative ai siamesi, al ritmo sostenuto di un volume l’anno, ottenendo un duraturo successo fino all’incompiuto *The Cat Who Smelled Smoke*.

Lo sfondo che incornicia l’intera serie è una inesistente contea di Moose, “400 miglia a nord di ogni dove”, e Pickax City, un paese di tremila abitanti dove si è trasferito Jim Qwilleran, giornalista di mezza età e di bell’aspetto proveniente da un passato avventuroso e poco felice a Chicago, raggiunto da una improvvisa eredità di cui beneficerà l’intera cittadina. Responsabile di una rubrica di elzeviri - “dalla penna di Qwill” - presso il locale “Moose County Something”, convive con la coppia di Koko e Yum Yum. Il primo “era un animale intelligente, dotato di sensi molto sviluppati, assai superiori a quelli degli esseri umani e degli altri gatti”; diversa è la sua compagna Yum Yum, femmina vezzosa e seduttiva. La contea è teatro di eventi misteriosi e di omicidi, e Qwilleran trova immancabilmente i responsabili aiutato

dall'eccezionale fiuto di Koko, il quale anticipa delitti e fornisce indizi risolutori concentrandosi sui tanti oggetti sparsi per la casa che lui rompe o sposta di luogo con la zampa, dai telefoni ai dizionari e libri gettati per terra. L'uomo e il gatto giocano infatti continuamente.

“Funzionava così. Il gatto cacciava le unghie tra le pagine e Qwilleran apriva il volume secondo queste indicazioni, leggendo ad alta voce gli esponenti, cioè le due voci in neretto in cima alle colonne. Leggeva la pagina destra se Koko usava la zampa destra. Di solito, però, si trattava quasi sempre della pagina sinistra. Koko era portato a essere mancino”. [...] “Negli ultimi tempi aveva dato segni di gelosia nei confronti del telefono. Tutte le volte che Qwilleran parlava nel ricevitore, Koko gli slacciava le stringhe oppure azzannava il filo dell'apparecchio”.

La simpatica presenza felina è in realtà l'aspetto meno originale della saga. Ben più interessante è la descrizione degli abitanti di Pickax; una piccola comunità relativamente benestante, isolata e autosufficiente, impegnata in elaborati riti sociali che vede tutti quanti coinvolti in attività a dir poco sconclusionate: sagre paesane, anniversari di poco conto riscoperti al fine di imbastire adeguate cerimonie, inaugurazione di edifici pubblici, cori paesani e produzioni teatrali. Il notevole spirito di osservazione di Lilian Braun, esercitato negli anni trascorsi a comporre articoli di costume e di arredamento alla moda, si esplica nei dettagli spesso esilaranti con cui descrive le assurdità dei restauri, il gusto eccentrico degli abiti e le propensioni al ridicolo cui si abbandonano i compaesani nello sforzo per dare un senso a qualcosa che chiaramente non ce l'ha.

“Una sfinge di bronzo sosteneva una lastra di marmo bianco sulla quale era posato un candelabro a diciassette braccia. ...c'erano uno scrittoio di ebano decorato in oro e un telefono stile francese su un piedistallo dorato. Accostato alla parete di fronte, non si poteva fare a meno di notare un grande armadio di legno dalle raffinate venature. “Quell'armadio Biedermeier – spiega l'arredatore - apparteneva alla famiglia e siamo stati costretti a usarlo. Le pareti e il tappeto sono di un verde prezzemolo e le poltrone si possono definire color fungo. Quanto alla casa, è spagnola e risale al 1925”.

inGenere, 16 gennaio 2016

IN POCHE PAROLE

Sylvia Molloy. *Vivir entre lenguas*

Tra le più affermate scrittrici e critiche letterarie argentine, Molloy è nata nel 1938 e da molti anni vive tra New York e Buenos Aires. Ha insegnato a Yale, Princeton, NYU; è stata presidente della Modern language Association. Studiosa di Borges e autrice di romanzi, racconti, saggi sulla scrittura queer, l'omosessualità e l'autobiografia in America Latina, ha dedicato diversi contributi – *En breve cárcel*, *El común olvido*, *Desarticulaciones* – alla condizione di chi cresce tra lingue e paesi diversi. Di recente, ha pubblicato *Vivir entre lenguas* (2016), delizioso esercizio di memorie di una trilingue e delle preferenze, ambiguità, contaminazioni, equivoci, di chi si muove tra spagnolo, francese e inglese fin dalla nascita: spesso non riesce a scegliere, non può, si trova in bocca una o l'altra lingua senza averla cercata, le dimentica irrimediabilmente, pronuncia all'improvviso parole scomparse che tornano in maniera inaspettata, esamina insicura il significato di qualcosa e confonde la prima con la seconda o la terza lingua, cerca invano la traduzione di qualcosa di non traducibile. Si rassegna a vivere in una perenne oscillazione 'tra'.

Sylvia Molloy, *Vivir entre lenguas*, Eterna Cadencia, 2016

inGenere, 12 dicembre 2016

Louise Bourgeois. *Autobiographical Prints*

Catalogo della mostra tenutasi alla Hayword Gallery di Londra di stampe disegnate da Louise Bourgeois (1911-2010) nel periodo della maturità: *Autobiographical Series* (1994), e *11 Drypontos*(1999). Questo prezioso volumetto comprende la riproduzione di 25 disegni su carta della grande artista contemporanea, fatti nel periodo in cui lavorava a giganteschi ragni di metallo. Accompagna l'introduzione, a firma del curatore Roger Malbert, un saggio di Juliet Mitchell - *Bourgeois' Prints; A Psy-*

choanalyst's View – nel quale, come in un piccolo libretto di istruzioni, si stabilisce un confronto serrato tra ciascun disegno e un episodio della storia di famiglia di Louise. Come ripercorrendo l'esperienza psicoanalitica dell'artista, durata decine di anni, servendosi dei tanti appunti scritti da Bourgeois sull'esistenza vissuta sempre al bordo di un collasso psichico, Mitchell compone un profilo biografico, insieme psicoanalitico e femminista.

Louise Bourgeois, *Autobiographical Prints*, Hayward Publishing, 2016

inGenere, 22 dicembre 2016

Colette. Une parisienne pendant la Grande Guerre

Colette ha rappresentato un modello di donna libera da ideologie e pregiudizi, talvolta scandalosa, artisticamente versatile, grande scrittrice, politicamente ambigua. Oltre alla attività di romanziera, attrice, organizzatrice di eventi teatrali, critica cinematografica e altro ancora, fu una giornalista originale e prolifica (nel corso della sua vita pubblicò circa 1260 articoli su quotidiani e settimanali francesi). Cronista attenta ai cambiamenti della vita quotidiana cercò sempre di mantenersi fedele nel riportare soltanto “ciò che aveva visto con i propri occhi”, senza abbellimenti né voli fantasiosi; il suo motto era: “voir et non inventer”, e a questo si attenne nei suoi reportages dal fronte. Tra le poche giornaliste donne mandate sui luoghi del conflitto a fuoco - come in un suo celebre articolo su Verdun. Quando scoppia la guerra ha già 42 anni; è una scrittrice e giornalista assai apprezzata per la capacità di concentrarsi su episodi e protagonisti in apparenza poco appariscenti. Dotata di una scrittura scorrevole, ricca di arguzie, in quegli anni collaborò regolarmente con diversi quotidiani parigini. Le donne rimangono un immancabile soggetto della sua scrittura. Di lei negli ultimi anni sono uscite diverse raccolte di articoli inediti e nuove edizioni critiche delle opere. Nei suoi contributi sulla scrittura di Colette, Julia Kristeva l'ha definita “genio femminile”, capace di esprimere come poche altre il desiderio erotico, “un transfert del piacere dalla sessualità alle sensazioni (la bocca, l'orecchio, la pelle, il sole, il vino) e dunque, simultaneamente, a tutte le parole”.

Colette, *Colette. Une Parisienne pendant la Grande Guerre, 1914-1918*, L'Herne, 2014

inGenere, 16 gennaio 2017

Jenny Diski. *In gratitude*

Una giovane dall'aria scanzonata sullo sfondo di una parete di libri sembra sfidare la vita che verrà: è Jenny Diski dalla copertina del suo ultimo libro, pubblicato poche settimane prima della morte, nell'aprile 2016, per cancro ai polmoni. Il libro alterna pagine sulla chemioterapia ad altre in cui racconta gli anni trascorsi con Doris Lessing, che decide di accogliere in casa la compagna di giochi del figlio in uno dei tanti ricoveri psichiatrici e case-famiglia dove Diski trascorre l'infanzia, abbandonata dai genitori, ebrei russi in povertà. Memorie di gratitudine, dunque, per i privilegi di una giovinezza a contatto con Ronald Laing, Robert Graves e gli altri amici di Lessing, con la quale si sviluppa per alcuni anni un rapporto non facile ma decisivo. Diski studia, diventa maestra e inizia una promettente carriera di scrittrice. Dotata di uno stile tagliente e raffinato, scrive racconti e reportages su viaggi al polo sud, è un'acuta interprete del clima tumultuoso e ambiguo degli anni sessanta (in *The Sixties*), la cultura *hippie* e *yuppie*, il mondo animale. Si sposa, ha una figlia, dei nipoti; si risposa con un poeta e professore a Cambridge (Ian Patterson). *In gratitude* riesce mirabilmente a combinare un presente di malattia e morte imminente con il ricordo di un tormentato percorso fuori dall'infanzia, in corsa verso la scrittura come progetto di vita liberatorio.

Jenny Diski, *In gratitude*, Bloomsbury, 2016

inGenere, 10 febbraio 2017

Grazia Gotti. 21 donne all'assemblea

Allieva di Antonio Faeti e grande esperta di libri per bambini e ragazzi, storica fondatrice nel 1983 della libreria bolognese Giannino Stoppani, Grazia Gotti ha costruito una raccolta di 21 profili biografici delle elette all'assemblea costituente nel 1946. Sono brevi ritratti femminili, le prime donne ad aver svolto un ruolo da protagoniste nella nascente vita politica della repubblica. Cattoliche e comuniste, liberali e antifasciste, comparivano sulla scena pubblica perché dotate di forte autonomia personale e grande capacità organizzativa, mai soltanto per legami familiari o interessi partitici. Scritto soprattutto per contrastare le immagini subalterne e false trasmesse dai media nei decenni recenti – veline o escort, entertainer o quadri di

partito al seguito di qualche leader - le donne sulla scena pubblica italiane dagli anni '80 in avanti non fanno una bella figura a confronto con la generazione precedente. È triste constatare, infatti, come al giorno d'oggi assai raramente esse sembrino dotate di forte personalità individuale.

Non così quelle uscite dalla resistenza e votate nel dopoguerra per il parlamento, la cui esistenza si svolge in un clima di euforia e tenacia ad accompagnare le ardue strade in salita da percorrere. Che attualmente davanti a noi sembrino rimaste solo queste ultime è un'eredità inaccettabile. Raccogliere la sfida costituisce una bella provocazione di Gotti, la quale anziché cercare modelli eroici in continenti lontani e terre esotiche li trova di fronte a sé, nei cassetti dei nostri comò, sui comodini dove poggiano impolverati i ritratti delle nonne.

Grazia Gotti, *21 donne all'Assemblea*, Bompiani, 2016

inGenere, 17 febbraio 2017

Sarah Bakewell. Al caffè degli esistenzialisti

Questo libro di assai godibile lettura, riunisce le biografie intrecciate di un certo numero di intellettuali francesi e nordamericani nella Parigi degli anni '30-'60, molti dei quali divennero noti come 'esistenzialisti'. Il significato dell'appellativo era più difficile da spiegare che da agire, e l'autrice sceglie decisamente di spiegarlo attraverso la descrizione di comportamenti, gusti, relazioni dei protagonisti. Lei stessa pensa se stessa come una esistenzialista fin dall'adolescenza. In un articolo successivo alla pubblicazione del libro racconta di essere stata una "teenage existentialist", che avendo acquistato a 16 anni *La nausea* di Sartre su una bancarella, attirata dalla copertina raffigurante un orologio gocciolante di Dalí, capisce che quello è proprio il libro per lei. Coerentemente, studia filosofia e scrive su Montaigne e su Heidegger, lavora nelle librerie dell'usato, convinta che l'esistenzialismo abbia ancora molte cose da offrirci. Eccentricità, provocazioni, idee politiche e filosofiche, avventure sessuali dei principali esponenti di una stagione assai nota per aver dominato la cultura europea nei decenni tra il primo e il secondo dopoguerra, il libro si degusta come uno dei molti Calvados che al caffè "Flore" o al "Deux Magots" Simone de Beauvoir centel-

linava insieme a numerosi amici e amanti. Tra gli scopi del libro è infatti quello di raffigurare personaggi come Husserl, Heidegger, Camus e Merleau-Ponty perennemente impegnati a conversare “in un grande caffè immaginario, presumibilmente parigino, pieno di vita e movimento, animato da chiacchiere e opinioni” (p.47).

Sarah Bakewell, *Al caffè degli esistenzialisti. Libertà, essere e cocktail*, Fazi, 2016

inGenere, 27 febbraio 2017

Judith Butler. *Senses of the Subject*

Ancora inedita in Italia, questa recente raccolta di saggi di quella che è considerata la più importante filosofa femminista occidentale del momento comprende scritti pubblicati tra il 1993 e il 2012. Il volume affronta il problema della formazione della soggettività attraverso una serrata discussione filosofica con pensatori come Cartesio, Malebranche, Kirkegaard, Hegel, Irigaray, Fanon e altri. Butler riprende qui temi riguardanti l’etica della responsabilità precedentemente esaminati in particolare in *Dare conto di se stessi* (2003) e *Vite precarie* (2004).

Al centro, l’analisi sulla centralità e materialità dei corpi, condizione imprescindibile nella formazione della soggettività, in particolare attraverso il tatto, che relaziona l’essere con l’alterità. La nostra vulnerabilità in quanto esseri che toccano e sono toccati, e quindi sono reciprocamente suscettibili di fare del male e di esprimere affetti è la condizione che rende possibile diventare soggetti eticamente responsabili. La tradizione filosofica ha posto la questione del corpo separando il pensiero dai sensi – il desiderio, la passione, la sessualità e le relazioni di dipendenza.

Il principale contributo della filosofia femminista, sostiene Butler nell’introduzione, è stato, al contrario, quello di rendere problematiche queste dicotomie. Anziché un soggetto sovrano e autosufficiente, qui si tratta di un soggetto consapevole dei propri limiti, qualcuno che aspira a un universalismo al di là del femminismo in quanto pratica di parte. Il particolare di un’opera di Ana Mendieta del 1982 – *Body Tracks* – che raffigura due mani e braccia insanguinate che si aprono divergenti sullo sfondo bianco, illustra magnificamente la principale tesi di Butler.

Judith Butler, *Senses of the Subject*, Fordham University Press, 2015

inGenere, 31 marzo 2017

Susan Sontag. Odio sentirmi una vittima

Traduzione italiana di una lunga intervista rilasciata allo scrittore Jonathan Cott nel 1978 e pubblicata sulla rivista *Rolling Stone*. È un'ottima introduzione non solo alla scrittura critica di Sontag, scintillante per intelligenza e creatività, ma alla cultura statunitense degli anni '50 e '60. Stimolata dalle acute domande di Cott, Sontag ripercorre alcuni momenti importanti della propria vita, a cominciare dalla diagnosi di un cancro. Scrive allora *Malattia come metafora*, libro che poneva in primo piano l'insieme di immagini, modi di dire, miti, obiettivi scientifici, ideologie mediche, che compongono l'insieme di narrazioni intorno al cancro. Sontag è la prima a mettere in discussione l'insieme di luoghi comuni e credenze intorno alla malattia. Così come nell'ottocento erano state la tubercolosi e la sifilide, e poi la leucemia, a rappresentare il male del secolo, il primato ora spetta al cancro.

A cominciare da un discorso sulle immagini. Sontag discute con il suo intervistatore il significato della stampa che ha scelto per la copertina del suo libro: *Ercole e l'Idra*.

Il libro di Sontag doveva rimanere per oltre un decennio un unicum nella discussione sul cancro. Una svolta si verifica dagli anni '80 in poi, in cui si avverte una proliferazione di discorsi e analisi, in particolare quelli sul tumore al seno. Spiccano i *Cancer diaries* di Audre Lorde (1980), gli scritti di Eve Kosofsky Sedgwick negli anni '90, e altri più recenti.

L'intervista è ricca di riflessioni sulla sessualità, la fotografia, la morte, che si alternano a commenti sulla vita in California o a New York. Domina su tutto il libro la visione della responsabilità critica dell'intellettuale, tipica di quei decenni battaglieri. Così conclude questa formidabile pensatrice:

Ho detto che compito dello scrittore è prestare attenzione al mondo, ma penso che compito dello scrittore, così come lo concepisco per me stessa, sia anche assumere una posizione antagonista e combattiva rispetto a ogni sorta di falsità... [...] Ma la cosa più terribile per me sarebbe accorgermi che sono ancora d'accordo con quello che ho già scritto e detto – è la cosa che mi renderebbe più infelice, perché vorrebbe dire che ho smesso di pensare. (p.151)

Susan Sontag, *Odio sentirmi una vittima*, Il Saggiatore, 2016

*in*Genere, 27 aprile 2017

Cristina Baldacci. Archivi impossibili

“L’archivio è di fatto, e prima di tutto, un organo di potere”. Con questa lapidaria affermazione, la giovane critica d’arte Cristina Baldacci, avvia una affascinante rassegna delle molteplici utilizzazioni di quell’insieme di raccolte, indici, catalogazioni, inventari, che si riassume nella parola-chiave del libro. Dagli aspetti teorici che regolano l’ordine classificatorio dei saperi fin dall’antichità, Baldacci costruisce una serie di passaggi tra necessità di conservare e selezionare i resti mnestici del passato e le nuove strategie dell’arte contemporanea. A tale scopo, le pratiche di montaggio, bricolage, citazione e ibridazione, talvolta perseguite con ossessiva determinazione, da un secolo e mezzo a questa parte costituiscono strumenti indispensabili per conservare e riappropriarsi di una infinita quantità di materiali di cui artisti e artiste sono protagoniste: registe attive di una vera e propria messa in scena per creare speciali “connessioni di senso e di memoria”.

Sono privilegiati alcuni artisti tedeschi contemporanei – Broodthaers, Darboven, Haacke, Richter – ritenuti precursori di un intenso lavoro sulla memoria e l’identità personale che ripropone anche l’interrogativo intorno all’archivio come potenziale nuovo genere artistico. Intenzioni esemplarmente illustrate da Hans Haacke che considera l’artista un vero e proprio “attore del cambiamento sociale e culturale”, impegnato a mostrare tutto ciò che in genere si trova nascosto negli archivi, “quell’insieme di segreti che sono l’elemento di forza di chi detiene le redini del sistema sociale, e che dalla modernità in avanti sono stati gelosamente custoditi negli archivi di stato”.

Cristina Baldacci, *Archivi impossibili. Un’ossessione dell’arte contemporanea*, Johan & Levi, 2016

inGenere, 15 maggio 2017

Lorenza Mazzetti. Con rabbia

Nata a Roma nel 1928, regista, pittrice e scrittrice tra le più creative della sua generazione, Lorenza Mazzetti ha vissuto da bambina una grave tragedia familiare che ha poi cercato di narrare e rappresentare per tutti gli anni dell'età adulta: lo sterminio della famiglia Einstein. Essendo morta la madre alla nascita di Lorenza e della gemella Paola, le due bambine vissero presso diverse famiglie amiche finché furono accolte da un cugino di Albert Einstein – Robert – nella tenuta di Rignano sull'Arno, dove abitava con moglie e due figlie. La villa fu in parte occupata dai nazisti, che non riuscendo a trovare Robert Einstein, trucidarono l'intera famiglia, lasciando salve le gemelle Mazzetti, perché avevano un cognome diverso. Subito dopo la maturità, Lorenza partì per Londra dove fece diversi lavori per mantenersi e frequentò la *Slade School of Arts*.

Il suo primo film, tratto dalla *Metamorfosi* di Kafka, si intitola *K* e anticipa molti temi del *free cinema* di cui Lorenza sarebbe stata una delle fondatrici; il film successivo – *Together* – emerse come uno dei titoli principali del giovane cinema inglese e vinse un premio a Cannes. Il *Diario londinese*, pubblicato molti anni dopo (Sellerio, 2014), racconta gli eventi turbolenti di questo periodo nella vita di Lorenza, tra cui una profonda depressione. Mazzetti torna in Italia e inizia a scrivere il suo capolavoro – *Il cielo cade* – che dopo diverse vicissitudini, fu premiato con il Viareggio nel 1962. Successivamente, il libro venne trasposto in un film interpretato da Isabella Rossellini, che nel 2000 vinse il Giffoni Film Festival. L'anno seguente pubblicò *Con rabbia*, che ora viene ristampato dalla casa editrice La nave di Teseo.

Ai primi anni '60 avvia una rubrica sulla rivista del Partito Comunista *Vie Nuove*, in cui chiedeva alle lettrici di raccontare i propri sogni, e insieme a uno psicoanalista junghiano, Vincenzo Loriga, li interpretava e parlava di un tema censurato come l'inconscio su una pubblicazione comunista. Poco dopo, la rubrica fu chiusa. Gli interventi di Lorenza furono in seguito riuniti con il titolo *Il lato oscuro. L'inconscio degli italiani* (Tindalo, 1969). In quel periodo si dedicò anche a mettere in piedi un teatro di burattini, e a lavorare in laboratori di drammaturgia per bambini.

Gli ultimi anni della sua vita Lorenza li ha dedicati alla pittura e al restauro dei suoi due film (*K* e *Together*). Le due mostre - *Album di famiglia* e *A proposito del Free Cinema* – raccontano emblematicamente l'episodio tragico che ha segnato la sua biografia e la partecipazione al cinema inglese degli anni '50 e '60. L'intera sua opera è dedicata a combattere la rimozione del ricordo utilizzando l'esempio dello

sterminio della famiglia Einstein. Libri, film, dipinti, pur restando immeritadamente poco conosciuti, consacrano l'artista come una pioniera solitaria e indomita ancora in tarda età.

Lorenza Mazzetti, *Con rabbia*, La nave di Teseo, 2016

Lorenza Mazzetti, *Diario londinese*, Sellerio, 2014

Lorenza Mazzetti, *Il cielo cade*, Sellerio, 2002

inGenere, 9 giugno 2017

Helen MacDONALD. Io e Mabel

Autobiografia di una giovane donna, storica della scienza all'università di Cambridge. Il libro *Io e Mabel* (Einaudi, 2016) inizia con la morte del padre, assai noto fotografo indipendente insieme al quale fin da bambina la protagonista compie lunghe passeggiate nelle campagne inglesi per inseguire voli di uccelli e di aeroplani.

La piccola Helen sviluppa un acuto interesse per falchi e rapaci, in particolare per una sottospecie assai aggressiva: gli astori. Ne ha acquistato un piccolo esemplare in Germania che chiamerà Mabel. Legge in biblioteca una gran quantità di manuali di falconeria scritti da ornitologi antichi e moderni, e si concentra sulla vita e le opere di T.H.White, autore de *L'astore* (Adelphi, 2016) dal quale Helen riprende brani ed episodi mentre cerca di addestrare Mabel, per la quale nutre una divorante passione.

Unita a uno straordinario istinto di osservazione della natura, la prosa di MacDONALD è infarcita di termini tecnici di ornitologia e falconeria che anziché appesantirla impreziosiscono la pagina arricchendola di vocaboli rari e accompagnano l'evolversi di una così insolita attrazione amorosa.

Io e Mabel è un libro intriso di eccitazione per conoscere e confrontarsi con l'alterità. "Stando con Mabel, scrive Macdonald, ho imparato che diventiamo più umani quando scopriamo, anche per mezzo dell'immaginazione, che cosa significa non esserlo. [...] Gli astori sono creature ferine, violente e sanguinarie, ma non sono una scusa per compiere atrocità. La loro inumanità è preziosa perché ciò che essi fanno non ha nulla a che spartire con noi".

Helen MacDONALD, *Io e Mabel*, Einaudi, 2016

inGenere, 10 luglio 2017

Catherine Millot. Vita con Lacan

Psicoanalista, allieva e amante di Lacan, l'autrice di questo agile e intelligente profilo condivise negli anni '60 e '70 insieme al grande psicoanalista molti viaggi ed esperienze di lavoro. Lo amava e ammirava soprattutto “per la sua libertà, la fantasia e l'inesauribile energia”.

Millot lo incontra a Parigi a cena con amici o in contesti professionali, e lo accompagna spesso durante le vacanze. Insieme a lui trascorre molti week-end nella casa di campagna nell'Ile de France, a Guitrancourt, che Lacan frequentò dal 1955 in poi, e dove è sepolto. Indimenticabili i frequenti viaggi di entrambi in Italia, soprattutto a Roma, una delle città preferite da Lacan. Il libro testimonia di una vita vissuta intensamente; *senza farsi mancare nulla*, verrebbe da dire: ristoranti e alberghi di lusso, macchine veloci, tante cene trascorse in terrazze panoramiche con gli amici italiani, ripetute visite a chiese e musei per ammirare opere predilette; periodi a studiare e scrivere utilizzando “la sua quasi ininterrotta concentrazione su un oggetto di pensiero che lui non mollava mai”. Il desiderio di un figlio, che l'età avanzata di Lacan impedisce a Millot di soddisfare con lo psicoanalista, spinge l'autrice a lasciarlo: “per me fu una lacerazione, per lui un terremoto”.

Assai interessanti per i lettori italiani le pagine in cui Millot ricorda i conflitti nei rapporti tra Lacan e gli psicoanalisti del nostro paese che si definivano *lacaniani* all'inizio degli anni '70 (Verdiglione e Contri, a Milano; Drazien a Roma).

Catherine Millot, *Vita con Lacan*, Raffaello Cortina, 2017

inGenere, 8 settembre 2017

inGenere.it è una rivista on-line di informazione, approfondimento, dibattito e proposte su questioni economiche e sociali, analizzate in una prospettiva di genere.

Chi siamo

Francesca Bettio, Claudia Bruno, Roberta Carlini, Marcel-
la Corsi, Barbara De Micheli, Yasmine Ergas, Mara Gas-
barrone, Valentina Gualtieri, Barbara Leda Kenny, Manu-
elita Mancini, Sabrina Marchetti, Annalisa Rosselli, Maria
Cristina Rossi, Annamaria Simonazzi, Paola Villa.