

**Vite in scena**  
**Teatro e autobiografia**  
20 marzo 2004, Ravenna  
**Atti del convegno**



**Comune di Ravenna**  
Assessorato alle Pari Opportunità  
Circoscrizione Seconda



Ass.ne ASJA LACIS

quaderno a cura di Cristina Ventrucchi e Sabrina Raggini per Ravenna Teatro

le foto in terza di copertina e a pagina 73 sono di Riccardo Montanari, la foto a pagina 72 è tratta dal video dello spettacolo *Oggi riposo, storie di donne e di lavoro* grazie a Armando Di Stasio, Carla Melandri, Beatrice Sciacca, Stefano Tonti, Gilberto Urbinati

## Sommario

### Presentazione

Lisa Dradi	p. 3
Paolo Domenicali	p. 5
Claudia Camerani	p. 7

### Introduzione

Anita Guardigli	p. 11
Carla Scala	p. 13
Graziella Guidi	p. 16

### Relazioni

*Vite infinitamente oscure*

di Lea Melandri	p. 21
-----------------	-------

*Cultura e memorie scanniche viste dal sociale*

di Claudio Meldolesi	p. 44
----------------------	-------

*Costruire memoria: percorsi drammaturgici*

di Renata Molinari	p. 50
--------------------	-------

*Frammenti autobiografici in viaggio: epistolari d'attrice*

di Laura Mariani	p. 58
------------------	-------

### Testimonianze

Interventi di Mafalda Morelli, Edda Cottignoli, Lidia Raffi, Valeria Corelli,  
Germana Graziani, Rosa Nigro, Elena Spadoni

p. 67

### Postfazione

#### Veniamo a noi

di Cristina Ventrucchi	p. 79
------------------------	-------

#### Note su Asja Lacle

p. 81



**Presentazione**



Lisa Dradi

*Assessore alle Pari Opportunità*

L'Assessorato alle Pari Opportunità, fin dalla sua nascita nell'amministrazione comunale di Ravenna, si è occupato di "scrittura femminile".

Nel 1997 sostenne questa pratica con un concorso di scrittura tra le dipendenti comunali, esperienza poi raccolta nel libretto *Omissis, scritti di donne*. Fu importante anche in quella esperienza la collaborazione con Lea Melandri, che nell'introduzione scrisse: "scrivere ci piace. Molte di noi scrivono. Forse tutte. Le donne hanno qualcosa da dire attraverso la scrittura". A partire da qui, abbiamo proseguito negli anni le esperienze di racconto autobiografico e di teatro che sono state condotte nel nostro Comune, in particolare nella Circoscrizione Seconda, attraverso il lavoro con Asja Lacis.

Abbiamo poi sentito tutti insieme l'esigenza di riflettere e raccogliere contributi anche teorici sull'esperienza che andavamo facendo. È nato così, nel marzo 2004, il convegno "Vite in scena, teatro e autobiografia", le cui relazioni vengono raccolte in questo libro per poter essere diffuse e tramandate. Anche questa produzione degli atti risponde al bisogno di memoria e di storia che le donne hanno maturato come consapevolezza soprattutto negli ultimi due secoli. È l'esigenza di sedimentare e trasmettere le esperienze e i saperi delle donne, fissandoli nel tempo attraverso la scrittura per contribuire alla costruzione di genealogia femminile.



Paolo Domenicali

*Presidente Circoscrizione Seconda*

Questa pubblicazione, che raccoglie gli atti del Convegno "Vite in scena" svolto nel marzo 2004, conferma l'impegno assunto allora dalla Circoscrizione Seconda di non lasciare nulla di incompiuto. Si accolse infatti la proposta di valorizzare nel miglior modo possibile i contributi e le testimonianze di coloro che presero parte ai lavori di quella giornata, che ricordo densa di stimoli, suggerimenti e inaspettate emozioni.

Gli studiosi intervenuti al convegno hanno saputo trovare una sorprendente sintonia con la pratica e i percorsi messi in atto dal progetto, ricostruendone la storia e i passaggi più significativi, collegandoli a riferimenti teorici importanti e autorevoli.

Per questa ragione oggi, a breve distanza dal compimento di una legislatura durante la quale la Circoscrizione si è particolarmente interessata a sostenere il progetto di teatro e autobiografia, mi sembra doveroso lasciare a tutti coloro che vi hanno partecipato, e a un pubblico più vasto, una traccia di questa esperienza.

Colgo l'occasione per rivolgere un particolare ringraziamento a tutti coloro che hanno contribuito a determinare la qualità della pubblicazione.



## **Introduzione**



Anita Guardigli

Associazione Asja Lacis

Come associazione Asja Lacis abbiamo attivato in questi anni diversi laboratori femminili nelle Circoscrizioni di Ravenna, nel comprensorio faentino e ad Alfonsine, dove il gruppo è invece composto da uomini e donne. Con quello che è per noi il "gruppo storico" di questo percorso – ovvero il nucleo di donne di età diverse coinvolte nel progetto di cui qui si parla – abbiamo messo in scena finora due spettacoli: *Rossari, donne di generazioni diverse si raccontano* e *Oggi riposo, storie di donne e di lavoro*, che rappresentano il risultato dei laboratori.

L'insieme inizialmente era costituito da 18 donne, dai 20 ai 76 anni, provenienti da contesti sociali diversi: pensionate, studentesse, donne lavoratrici; ma come sempre accade nelle dinamiche dei gruppi, c'è chi si è dovuto distaccare per motivi di salute, di lavoro, e anche per maternità; questa dinamica ha reso il gruppo una formazione aperta. Si era delineato inizialmente un nucleo forte – costituito dalle più anziane – che, avendo realizzato un percorso laboratoriale sulla scrittura, a un certo punto aveva sentito il desiderio di confrontarsi con il teatro. Ad esse si sono allora unite altre donne e tutte insieme, a quel punto, si sono trovate di fronte a una novità: esprimere se stesse, non più solo attraverso la scrittura, ma anche con il corpo, la voce e la narrazione. Le abbiamo così condotte a scoprire la dimensione del gioco teatrale, in cui affiorano aspetti dell'immaginario e del quotidiano e dove si cerca un'espressione di essi che parta dall'interiorità.

Durante gli incontri del laboratorio vengono fissate delle consegne di scrittura immediata, e altri di scrittura più approfondita da portare all'incontro successivo: è proprio nella restituzione al gruppo degli scritti che si crea un momento importante di attenzione e di condivisione, nel piacere di raccontarsi e di ascoltarsi.

Con le stesse modalità rispetto le consegne di scrittura, vengono strutturate anche alle consegne di improvvisazione e di creazione, di movimenti, ritmi e brevi azioni con l'obiettivo di comunicare senza le parole. Forse questo è il momento più difficile, soprattutto per le meno giovani, perché emerge la difficoltà di staccarsi dal ricordo così come questo si presenta alla memoria, la difficoltà di trasformare il ricordo e tradurlo in gesto.

Con la pratica del teatro le donne si svelano, esprimono sentimenti e stati d'animo diversi per età, per esempio la rabbia delle più giovani o il non avere nulla da perdere e la mancanza di pudore delle più anziane. Un groviglio di ricordi e sensazioni che compongono frammenti di vite e che in scena ricadono sul pubblico, il quale a sua volta può condividere emozioni o vissuto. Si tratta di un pubblico nuovo, non di addetti ai lavori, ma composto da persone di diverse fasce d'età, nella maggioranza dei casi non abituate ad andare a teatro.

Vorrei dunque ringraziare le donne, che portando in scena se stesse e i propri racconti, fanno emergere una storia dell'identità femminile.

Carla Scala

*Associazione Asja Lacis*

L'idea di questo convegno è stata quella di approfondire, con il contributo di esperti, l'esperienza legata al lavoro teatrale che ha portato alla realizzazione di due spettacoli: *Rossari* e *Oggi riposo*.

Gli aspetti che connotano tale esperienza sono molteplici, sinteticamente possono essere riassunti in tre momenti essenziali: il primo è legato alla pratica e al percorso di esplorazione del sé che il gruppo di donne ha intrapreso come fondante percorso; il secondo è inerente agli esercizi di scrittura (non solo teatrali) proposti durante i laboratori, con precisi riferimenti al metodo autobiografico della libera Università dell'Autobiografia di Anghiari (dove il gruppo delle conduttrici ha seguito dei corsi); il terzo riguarda la nostra formazione e professione che si iscrive all'interno di un percorso teatrale sia universitario, iniziato al Dams di Bologna e proseguito attraverso corsi e stage con gruppi di teatro di ricerca (tra gli altri, Societas Raffaello Sanzio, Teatro Valdoca, Compagnia Pippo Delbono). Il nostro campo d'azione si è sviluppato particolarmente nell'ambito di un progetto teatrale rivolto a persone non professioniste, con l'obiettivo di esplorare un certo lato del sociale, ossia il lavoro con donne, anziani, bambini, senza un riferimento forte alla sfera del disagio, sfera in cui operano alcuni gruppi teatrali.

Fra gli aspetti rilevanti riguardanti tale esperienza, primo fra tutti *l'intergenerazionalità*, il gruppo è infatti composto da persone con età

che vanno dai 20 ai 76 anni e si è considerato questo fattore sia negli esercizi che nei ruoli in scena. Il prossimo spettacolo tratterà il rapporto fra reale e immaginario, si sono già individuate diverse modalità di elaborazione di questo rapporto e tali diversità coincidono con l'appartenenza a diverse generazioni. C'è chi partendo dal proprio ricordo, inventa un'altra storia oppure chi porta il racconto fedele alla memoria, l'intergenerazionalità diventa così preziosa per la raccolta di molteplici materiali.

Un'altra constatazione riguarda il fatto che le più anziane hanno una capacità di narrazione che nella scena viene tradotta molto bene, questo potrebbe essere ricondotto a una condivisione del sistema comunicativo sociale prevalentemente orale. Ma forse esistono anche altre risposte e altre spiegazioni plausibili che giriamo al gruppo docenti ed esperti invitati al convegno che potrebbero intervenire su questo e su altri momenti dell'esperienza.

Un altro aspetto pregnante riguarda il *pubblico*. Gli spettacoli hanno infatti "raccolto" un pubblico numeroso; non si tratta di un pubblico affezionato al teatro ma persone eterogenee: giovani adulti, anziani. Il lavoro della messa in scena ha prodotto una buona risonanza sociale al di là di una precisa strategia promo-pubblicitaria e della mobilitazione di parenti e amici.

C'è una consapevolezza da parte delle pubbliche amministrazioni a una certa risposta della popolazione alla produzione di eventi culturali, che aumenta se questi sono differenziati e hanno la capacità di coinvolgere direttamente le persone che appartengono alla comunità. Eventi come il

nostro devono a tutti gli effetti essere riconosciuti per quello che sono: percorsi culturali precisi che identificano i loro riferimenti nel teatro, nella scrittura e nel lavoro con le donne e che si propongono come modelli alti.

Il primo spettacolo *Rossori* è stato realizzato con un gruppo di donne dai 20 ai 75 anni. Si sono trattati temi autobiografici come il ricordo del primo ballo, i divieti dell'adolescenza, gli odori, i sapori, il ricordo dell'infanzia come l'eclissi, la pulizia delle rane, poi altre memorie legate allo sguardo sul mondo, al vestito da sposa, alla propria nascita. Questi ricordi sono stati condivisi da tutte le donne, la differenza di età non ha costituito un limite ma ha creato molta coesione nel gruppo.

Nel secondo spettacolo *Oggi riposo* si è voluto esplorare l'identità delle donne attraverso il tema del lavoro poiché l'affermazione della donna nella sfera del pubblico è stata segnata dal suo conquistare lo spazio lavorativo. Le differenze nel gruppo sono state molteplici, le più anziane parlavano dei lavori di casa, del non aver diritto di parola, della conquista dell'indipendenza economica, e ancora della non scelta; le donne giovani invece dell'acquisizione di professionalità e diritti attraverso racconti ironici e autocritici.

Insieme al lavoro si è trattato il tema del tempo libero e le donne hanno voluto affrontare con ironia la scena del "salone di bellezza", dove compaiono i temi della dieta, delle creme, dell'ordine e delle bambole. Questo tema del tempo per sé è stato sviluppato con un altro gruppo e ha suscitato diverse considerazioni molto interessanti.





Graziella Guidi

*Operatrice culturale Circostrizione Seconda*

"La memoria delle donne assomiglia a quelle vecchie tavole di cui esse si servono quando cuciono. Ci sono cassetti segreti; ce ne sono di quelli chiusi da lungo tempo e che non possono aprirsi; ci sono fiori secchi che non sono ormai più se non polvere di rose; e matassine mischiate insieme e talora qualche spillo. La memoria di Maria era molto compiacente: doveva servirle a ricamare il suo passato."

Marguerite Yourcenar, *Alexis o il trattato della lotta vana*

Le parole di Marguerite Yourcenar, tratte dal romanzo *Alexis* del 1929, rappresentano l'ispirazione e il punto di partenza di un'esperienza di lavoro che ha segnato un periodo importante della mia storia professionale e contemporaneamente ha dato vita a un progetto che si sviluppa e si concretizza all'interno della Circostrizione Seconda, come luogo istituzionale che lo fa proprio e che lo iscrive nel territorio.

Queste parole mi hanno suggerito la possibilità di sentire e vedere ciò che mi stava accadendo intorno, di valorizzare una relazione nella quale mi trovavo coinvolta a partire dal mio stesso lavoro. Inizialmente ero in rapporto con un piccolo gruppo di donne che frequentavano il centro civico di quartiere, donne non più giovani, alcune di esse molto anziane

alle quali si sono poi aggiunti anche uomini loro coetanei. Esse esprimevano, anche se non del tutto consapevolmente, un naturale desiderio di raccontarsi. È stato proprio in tale occasione, attraverso il riconoscimento di questa relazione, che ho meglio compreso un'attenzione al desiderio, traducibile in metodo e in pratica professionale. Ero entrata in contatto con le loro storie, e attraverso queste, ero entrata in contatto con la loro memoria.

L'idea, nata dalle parole suggestive di Marguerite Yourcenar, di occuparmi della memoria come di un ricamo, mi ha portato a credere nella possibilità di dar vita a un'esperienza professionale nuova, proponendo un discorso inedito all'interno del mio luogo di lavoro.

Il punto di partenza è stato dunque quel piccolo gruppo di donne e di uomini, in attesa che si mettessero in moto dei pensieri, in attesa che i singoli componenti del gruppo entrassero in gioco con la loro memoria.

Il tentativo è stato quello di tradurre questo percorso di idee in qualcosa di concretamente visibile, ma soprattutto di condivisibile con altre persone e altri contesti, situazioni, luoghi (individuati e segnalati dalla sottoscritta e dalla stessa Circostrizione) presenti nel territorio. Questo è stato il tempo del racconto orale, dei laboratori in cui si sono raccolte le storie di vita, è stato il momento della narrazione tratta da storie d'esperienza, nonché della realizzazione di un primo laboratorio di scrittura sulla memoria delle donne. Da questa iniziale sperimentazione si è capito che interessarsi alla memoria delle persone può significare costruire legami sociali che possono avere ricadute concrete nel territorio e in contesti culturali diversi, da quelli socio-assistenziali

(esperienza con gli anziani della casa protetta) a contesti formativi, didattici o comunitari. Si è inoltre capito che questo progetto poteva divenire spazio di dialogo e di incontro generazionale.

Aprire quei cassetti di memoria vuol dire aprire spazi concreti di comunicazione, di narrazione, di ascolto, di conoscenza, di cura e di scoperta di sé in relazione all'altro e al mondo.

La memoria non richiama solo il passato, ma aiuta a dar voce al presente e al desiderio di futuro. Questo l'hanno ben compreso le donne che a un certo punto del progetto hanno deciso di continuare a incontrarsi, di costituirsi in gruppo di scrittura facendo confluire la propria esperienza personale, creando uno spazio creativo e di riflessione sul proprio presente, utile a loro stesse e al territorio, producendo idee, iniziative e collaborando a progetti della Circoscrizione.

Il laboratorio è così diventato luogo di riconoscimento di bisogni ma anche di progettualità condivisa; da questo è nata l'esperienza di cui si parla qui, esperienza fra le più impegnative del progetto dove il percorso autobiografico incontra le strade del teatro per continuare il ricamo iniziato tempo fa.

**Relazioni**



Lea Melandri

**Vite infinitamente oscure. La memoria del corpo nelle "scritture di esperienza" delle donne**

Le radici della mia scrittura – che non è tuttavia una scrittura esplicitamente autobiografica – appartengono a questa terra, a una cultura contadina. Esistono diverse modalità per fare emergere le proprie radici, quella memoria profonda che io chiamo "memoria del corpo" proprio per indicare l'aspetto materiale della nostra condizione, come materiale è la sedimentazione di eventi, emozioni, pensieri dentro di noi, nei nostri sogni, nei nostri sentimenti, nella nostra vita psichica.

Ho volutamente nominato nel titolo della mia relazione l'espressione "scritture di esperienza", con riferimento a quelle scritture che, andando aderenti alla vita, tentano di portare alla luce l'enorme bagaglio di storia sepolta nel vissuto del singolo. Scelgo di chiamarla "scrittura di esperienza" per differenziarla dall'autobiografia, che in qualche modo ha una storia nota; l'autobiografia infatti fa già parte dei generi letterari, da Sant'Agostino a Rousseau.

Il processo, che intende restituire la storia del singolo alla storia comune, non è estraneo alla nostra cultura, segnata storicamente da un sesso solo. È vero che le donne hanno avuto una grande influenza nel privato, nella vita familiare, ma è anche vero che la parola che ha dato forma nel linguaggio a paure, desideri e volontà, è stata quasi esclusivamente una parola maschile. Ma la cultura, allora, venendo da un unico protagonista, come può parlare a nome di tutti? La storia degli

uomini è in effetti storia di uomini e donne. Il femminile non può essere preso in sé, come una zona di esperienze e di cultura rimasta integra, fuori dalla storia, che dovrebbe solo nominarsi, uscire dalla cancellazione, essere riscoperto.

Raccontare quale sia stato il ruolo delle donne, che cosa sia la femminilità, vuol dire ripensare tutta la storia, degli uomini e delle donne, vuol dire rielaborare in modo diverso il privato e il pubblico, gli interni delle famiglie e le istituzioni della vita collettiva. Credo dunque sia importante, da un lato, che le donne facciano un percorso che le porti a riprendere parola, a portare la loro esperienza dentro la storia, la cultura, la politica e, dall'altro, che si capisca che questo non significa cercare di coprire uno svantaggio, come se si trattasse soltanto di un problema di emancipazione. Occorre ripensare alla radice la convivenza di uomini e donne, chiedersi che cosa sono state la casa, le famiglie, i rapporti personali all'interno di esse.

Parlare di "scrittura di esperienza" significa poi, come dicevo prima, marcare una sottile differenza rispetto al discorso dell'autobiografia in senso stretto; vuol dire spostare il terreno rispetto a quello che viene semplicemente inteso come il recupero di una memoria e di un sesso che sono stati condannati al silenzio. La ripresa di memoria, per le donne, segue percorsi un po' più complicati, che non si limitano al ridare loro la parola o al farle narrare; si tratta prima di tutto di fermarsi a capire *che cosa si va a narrare*. Che storia può raccontare un sesso che non ha avuto storia? Che memoria è la nostra? Una memoria che raccoglie frammenti di vita destinati a un immediato consumo

(pensiamo a cosa vuol dire il lavoro domestico). Che memoria possiamo catturare di un agire che si sgretola con tanta rapidità? Che tracce lascia la nostra infanzia sull'esperienza di un sesso che non ha avuto possibilità di dare sviluppo a quegli inizi, un sesso per cui non è stato pensato un processo di individuazione?

Gli adoratori delle madri (penso a Paolo Mantegazza, a Johann J. Bachofen, a Jules Michelet) scrivono che le donne rappresentano un valore altissimo. Ma perché? Perché si sacrificano per gli altri, perché riescono a dare tutte le loro energie, la loro vita, per un altro. La donna non è pensata come un'individualità. È necessario perciò capire cosa comporta tracciare la storia di un sesso per cui non è stata concepita l'idea di individuo, di storia personale, di percorso, di sviluppo. L'obiettivo è quello di far parlare i senza storia, e i senza storia sono prioritariamente le donne, ma anche tutta quella fascia sociale a cui storicamente non è stata data una cittadinanza in senso pieno. Ancora una volta il discorso che si fa sull'esperienza delle donne non è un discorso che riguardi soltanto il sesso femminile.

Andando ad analizzare quella forma particolare di dominio, o di "schiavitù", che riguarda il rapporto tra i sessi, si interrogano tutte le forme di potere e di dominio, anche se, nel caso dell'uomo e della donna, il rapporto è più complesso, avendo dentro di sé, oltre alla violenza, anche l'amore: la persona che l'uomo sottomette alla propria legge è infatti il corpo da cui è nato. Tutto ciò complica la questione di cosa sia questo dominio particolare che lascia le donne fuori dalla storia, dalla politica, dalla vita pubblica, ma che riconosce loro una

funzione naturale di continuità della specie, considerando la donna anche come depositaria di una parte enorme di sé (la vita affettiva, l'amore, il proseguimento della vita e così via).

Arrivo quindi al mio tema: ho dato un titolo non incoraggiante, perché non è nella mia indole fare del trionfalismo (non l'ho mai fatto in tanti anni di femminismo). Penso che questo lavoro enorme di scavo che le donne stanno facendo da tanti anni su di sé, possa spostare almeno in parte quello che abbiamo vissuto come fatalità, come necessità. Penso che quel poco di libertà che possiamo trovare stia nello scostare leggermente qualcosa che ci è caduto addosso come un destino.

Il titolo "vite infinitamente oscure" è tratto dal saggio di Virginia Woolf *Una stanza tutta per sé*, ancora fondamentale per capire il rapporto delle donne con la scrittura, saggio che ho poi accostato a un'esperienza molto diversa dal punto di vista letterario, ma molto vicina in quanto prodotto di una coscienza femminile anticipatrice, quale è stata Sibilla Aleramo. Partirò quindi da *Una stanza tutta per sé*, anche perché ho visto, nei materiali di scrittura del gruppo di lavoro, che l'immagine della stanza torna inevitabilmente; perché la stanza, per le donne, resta un luogo, non solo simbolico, per rappresentare il femminile. Prima di diventare "stanza tutta per sé", la *stanza*, per le donne, è stato il luogo degli altri. Virginia Woolf vi contrappone l'idea di una *stanza* come luogo necessario alle donne perché possano prendere parola per la prima volta: pensare, scrivere, oziare, viaggiare col pensiero.

Questa “stanza tutta per sé” viene come una conquista, dopo millenni in cui la *stanza* per le donne è stata la stanza di soggiorno, per chi la possedeva (Virginia Woolf, ovviamente, ha uno sguardo relativo alla sua condizione sociale). Comunque sia, la *stanza* è stata per le donne il luogo di altri, il luogo in cui si sono dovute pensare come “madre di”, “moglie di”, sempre in relazione a qualcun altro. La stanza di soggiorno, dice la Woolf, è una stanza in cui la donna è al centro, ma al centro di uno straordinario viavai di gente che entra ed esce da quelle porte, che trova lì il suo conforto o la sua dannazione, ma sicuramente la stanza di soggiorno è un luogo dove la figura femminile è attraversata dalla molteplicità delle relazioni con altri, coloro a cui la donna dedica le sue cure e le sue attenzioni.

La “stanza tutta per sé” per la Woolf è dunque innanzitutto un luogo fisico, reale, “è un pezzetto di spazio proprio su cui poggiare i piedi”. Un luogo materiale dove la donna può per la prima volta incontrare se stessa, e trovare la solitudine necessaria per mettersi in rapporto con il suo *io*. Ma è anche un luogo simbolico. Scrive ancora la Woolf: “Quella serratura con cui noi chiudiamo la nostra stanza è anche quella che ci dà la possibilità di pensare senza l'aiuto di nessuno”. La “stanza tutta per sé” permette dei distanziamenti, delle dislocazioni tra questo “essere per gli altri”, “essere di altri”, e invece un “essere per sé”, o un “tornare a sé”; metaforicamente è un modo per lasciare fuori dalla porta tutti quegli imperativi, quelle abitudini, quei doveri che si sono interiorizzati anche senza una piena consapevolezza.

Ciò che a me interessa è sottolineare un duplice aspetto che attraversa

tutto il lavoro della Woolf. Da una parte la sua attenzione particolare alle condizioni materiali di vita delle donne. Quello che dice diventa molto più chiaro laddove delinea che cosa esse dovrebbero scrivere e che cosa ci si aspetti dalla scrittura delle donne. La Woolf sostiene che le scrittrici, e in particolare le scrittrici di romanzi, debbano prima di tutto riportare alla luce quegli oggetti seppelliti che sono le “vite infinitamente oscure” delle donne, storie non registrate, storie che non si trovano sui testi in biblioteca. Le donne sono molto presenti nei libri, soprattutto nei libri degli uomini dove sono l’oggetto più discusso in assoluto, ma compaiono o nella loro insignificanza storica o nella loro esaltazione immaginativa. “Uno strano animale questo – scrive la Woolf –, che vola alto per un verso e per l’altro non esiste”. Manca, alla Storia in generale, un “supplemento di storia”. C’è qualcosa che i libri degli uomini non dicono: non dicono come vivono realmente le donne, cosa esse facciano, come occupino il loro tempo. Meno presente in questo saggio della Woolf, ma tuttavia da sottolineare, è l’esperienza soggettiva, ovvero quali siano invece i pensieri, i desideri, le paure delle donne. La Woolf dice alle scrittrici “dovete raccontare tutto della vita delle donne”, ad esempio la vita di donne dalle occupazioni più insignificanti: la storia di una commessa di un negozio di stoffe interessa di più della centocinquantesima biografia di Napoleone. Tutta la parte materiale di occupazione delle donne, quella che ha tenuto in piedi il mondo e ha permesso agli uomini di agire nella vita pubblica, è la storia che, secondo la scrittrice, andrebbe documentata; e non mettendola in forma di biografia; la Woolf crede che gli aspetti della

vita quotidiana vadano introdotti nella cultura attraverso quella forma particolare che è il romanzo. Parla dunque della condizione oggettiva delle donne nella storia, mettendo in second'ordine il vissuto, la soggettività. Ciò che manca, per Virginia Woolf, è essenzialmente la documentazione della loro marginalizzazione, di quell'enorme lavoro, non pagato, su cui ancora oggi si discute. Anzi, oggi se ne parla ancora di più, perché si inizia a delegarlo: le donne emancipate dell'occidente lo fanno fare, pagandolo, a straniere più bisognose.

Su questo versante ci sono dei cambiamenti (anche se non troppi), nel senso che il lavoro di cura non può essere interrogato solo dal punto di vista della monetizzazione, ma va considerato anche dal punto di vista dei motivi per cui le donne a volte preferiscono che non sia considerato tale, perché legato ai rapporti d'amore, e legato soprattutto all'idea dell'indispensabilità all'altro. Tutto questo lavoro, che le donne hanno consumato nelle case, non lascia traccia storicamente, e va considerato dal punto di vista di chi l'ha offerto e continua a offrirlo apparentemente con tanta generosità. Ma bisogna avere il coraggio di vedere la contropartita che c'è dietro, cioè il rapporto di indispensabilità all'altro, il gioco di infantilizzazione dell'altro, la cattura operata dalla donna sull'uomo che esce e rientra nella casa, vista come luogo di sopravvivenza materiale e affettiva. Un immenso debito nei confronti della donna.

Virginia Woolf scrive che tutti i pranzi sono stati già serviti, i piatti e le tazze lavate, i bambini sono andati a scuola e poi si sono sparsi per il mondo; e che non rimane nulla di tutto ciò, tutto è scomparso, nessuna

biografia, nessuna storia ci possono dire niente e i romanzi, pur senza volerlo, inevitabilmente, mentono. Ma ha il dubbio che non basti raccontare, che non basti documentare il lavoro consumato quotidianamente nelle case senza lasciare traccia; non basta uscire dal mutismo, raccogliere quegli oggetti seppelliti che sono le storie non registrate delle donne. Aggiunge infatti che non è sufficiente aprirsi al mondo, e che, nella misura in cui quest'organismo vissuto all'ombra delle rocce ha avuto il beneficio dell'aria, nel momento in cui la donna può muoversi nelle strade del mondo, allora, dice la Woolf, ella può scrivere di tutto, libri di viaggio, di sociologia, di geografia e così via.

L'aspetto che la turba di più rispetto al femminile è quello che lei chiama il "dannato egocentrismo" delle donne, ovvero quell'inclinazione all'autobiografia derivata anche dalla loro condizione storica; un parlare di sé ed esprimersi attraverso le uniche scritte che le donne si sono concesse. Quella delle donne è storicamente una scrittura "del cassetto": lettere, diari, qualcosa che corrisponde all'abbandonarsi all'onda emotiva che si ha dentro, a un travaglio sentimentale tipicamente femminile, alla rabbia, alla tenerezza, a tutti quegli aspetti del vissuto e della soggettività consegnati soprattutto alle scritte private. Però è anche vero che quando hanno cominciato a scrivere per il pubblico, qualcuna di loro ha ecceduto, e invece di mettere in scena i propri personaggi e costruire una bella architettura su queste vite, si è poi lasciata prendere dalla propria ira.

È dunque necessario soffermarsi su quest'aspetto: che cosa fa paura del femminile? Non è tanto il documentare le condizioni materiali, ruolo

svolto dall'emancipazionismo (che in fondo è l'aspetto più semplice da cogliere, ovvero il fatto che le donne devono colmare uno svantaggio). Ciò che inquieta del femminile è un aspetto più soggettivo, che definisco con un termine che mi era molto caro negli anni del femminismo: "il vissuto"; cioè i pensieri, i sentimenti, i desideri, tutto ciò che si agita nella vita di un essere umano che non ha avuto possibilità di dare sviluppo alla propria individualità, e che si è visto confinare dentro un ruolo, una funzione, fosse quella di moglie o di madre. "Cosa succede nell'animo di una donna – scrive Virginia Woolf – quando, anziché essere moglie, vorrebbe essere protagonista della creatività artistica?". Fa quindi l'esempio di una sorella mai esistita di Shakespeare, Judith, che non avrebbe potuto esistere perché abitata da intimi, contraddittori, desideri.

Credo che una delle difficoltà più grandi incontrate dal femminismo, sia proprio il senso di colpa che insorge nelle donne quando chiedono non solo una stanza tutta per sé, ma *un tempo tutto per sé*: un tempo fuori da quei ruoli, una creatività che non sia quella di fare figli. Non è che oggi manchino alle donne le possibilità di sviluppare la loro creatività; si sono aperte in questo senso tante strade e opportunità. Ma la domanda allora è: perché tali opportunità non vengono raccolte? Perché è così difficile prendersi un tempo per sé? A quanto pare, la strada più facile sembra essere quella di rendersi indispensabili all'altro e dunque colpevolizzarlo, che è il cerchio diabolico del conflitto tra i sessi, soprattutto sul versante della vita familiare.

Quando la Woolf parla dell'inclinazione autobiografica delle donne,

quando parla di “dannato egocentrismo”, si riferisce al fatto che le donne non devono solo raccontare condizioni materiali di vita, ma devono anche esplorare la loro anima e tutta la profondità, la superficialità e i desideri contraddittori che ad essa appartengono. Sostiene inoltre che se le donne si fermano troppo sulle loro emozioni, sui loro sentimenti e desideri, c'è il rischio che ciò possa diventare un ostacolo alla creatività artistica. La mente creativa, è, per la Woolf, una mente androgina, una mente che chiede il matrimonio dei contrari, cioè di poter ricongiungere poli divisi e complementari: il corpo e il pensiero, la natura e la cultura. La mente creativa deve poter tenere insieme il maschile e femminile e distaccarsi così dal polo che è stato dominante, che ha avuto storicamente linguaggio e parola. E in questa unione, in questo matrimonio dei contrari, ciò che deve consumarsi e bruciare perché la mente diventi incandescente, è proprio la parte femminile: quei sentimenti, quelle esperienze, quei vissuti che hanno a che fare con l'esperienza storica delle donne, col fatto di essere state confinate nel privato, nelle relazioni personali. Si tratta di una grande contraddizione.

Sibilla Aleramo, che scrive quasi nello stesso periodo, e che a mio parere non raggiunge l'altezza letteraria della Woolf, loda l'intelligenza e lo sforzo enorme con cui la scrittrice inglese è riuscita a entrare dentro i canoni della letteratura, ovvero in generi letterari come il romanzo e la poesia. Non sappiamo bene quanto questo sforzo – il convogliare una materia di esperienza così grande dentro schemi e regole già date – sia pesata sulla sofferenza di Virginia Woolf, sulla sua follia e la sua morte.

Sappiamo invece che l'Aleramo fu più longeva, sofferentissima ma longeva, e che non ebbe nessuna intenzione di uccidersi, anzi scrisse fino alla fine dei suoi giorni (l'ultima nota del diario arriva fin dentro all'ultima sua ora). Le va riconosciuta inoltre una straordinaria coscienza femminile anticipatrice; come dirà nei *Diari*, l'Aleramo ha molto chiaro che tutto il suo lavoro non va visto dal punto di vista letterario, ma nell'aver consegnato alla scrittura “una somma enorme di vita”, un flusso irrefrenabile di vita e di resistenza. Penso, scrive già nel romanzo *Una donna*, che conterà “nella storia del sentimento umano”, più che non nella storia della letteratura.

L'Aleramo ha molto chiaro, a differenza della Woolf che, chi ha prodotto la rappresentazione del mondo, l'intelligenza che ha creato e dato una forma visibile al mondo, è l'intelligenza maschile: le donne hanno fatto propria, senza rendersene conto, una rappresentazione del mondo che è quella dell'altro sesso, “aprioristicamente ammessa e poi compresa per virtù d'analisi”. Tutto ciò significa che è stato interiorizzato un modello, un'immagine di sé e del mondo costruita dall'uomo.

È necessario che questa visione del mondo, fatta propria inconsapevolmente, sia portata alla luce. Questo, a mio avviso, è l'oggetto seppellito per eccellenza: non vanno infatti documentate solo le condizioni materiali, ma anche un sentire e un pensare se stesse e il mondo che hanno l'impronta dei desideri e dei sogni di un altro sesso. In questa rappresentazione del mondo aprioristicamente ammessa, per l'Aleramo, il primo posto tocca al sogno d'amore, dove l'amore è visto sotto il profilo di un desiderio di totale fusione con l'altro. L'amore-

passione, che si differenzia dall'amore coniugale, è un sentimento attribuito di solito alle donne. Si è pensato che fosse una delle spine del sentimentalismo femminile, il sogno d'amore, di felicità, che i media somministrano sotto forme accattivanti, come le storie dei personaggi celebri.

Il sogno d'amore-felicità, come è trattato dai media, sembra un residuo della storia o una fantasticheria, ma anche un attributo femminile; si pensa cioè che siano le donne a sognare questa unione-fusione con l'altro. La ragione è che il corpo femminile, nella maternità, conosce l'esperienza straordinaria di unità di due esseri in uno, e da questa esperienza generativa, dipende il fatto che uomini di grande valore culturale, come Freud, pensano che l'unico rapporto che non possiede ambivalenze, e amore-odio, sia il rapporto madre-figlio; pensano che quel primo rapporto che l'umano ha con il corpo che lo genera sia il modello di ogni felicità: due persone che bastano a se stesse.

A tale proposito è stata fatta tantissima ideologia; l'uomo, attraverso la nostalgia, ha costruito un'idea di perfetta felicità, di paradiso perduto dell'infanzia, mentre si sa che l'infanzia possiede anche degli aspetti molto dolorosi, sia per la madre che per il figlio. Le donne sono state considerate come depositarie di questo sogno di fusione con l'altro. Ebbene, l'Aleramo ha mostrato, attraverso un lunghissimo percorso di vita e di scrittura autobiografica, quanto il sogno d'amore sia illusorio, perché è fatto di estasi, nel momento in cui sembra raggiunta l'unità con l'altro, e anche di gelo. L'Aleramo vive una "ridda" di amori, come lei stessa scrive, talmente tanti da perderne il conto; ma "tanti amori,

un solo amore”, “tanti errori, un solo errore”. Non è infatti necessario avere avuto cento amori per capire cosa sia l'amore e cosa sia il sogno d'amore. Ella non descrive mai le condizioni materiali delle donne; nel diario dal '40 al '45, che si riferisce all'amore per Franco Maticola (lei sessantenne, lui ventenne), anche se c'è di mezzo la guerra, non ne viene fatto neppure un accenno, a parte quando lei va a trovarlo in Sardegna davanti alla caserma. Di fatto, la guerra si profila come un'ombra in questa isola-oasi che tiene insieme i due amanti. Si tratta non solo di un'isola, e di due persone che bastano a se stesse, ma di un isolamento dalla guerra che sta loro intorno come un'ombra. In una lettera l'amato scriverà: “per fortuna che c'era la guerra a liberare la mia mascolinità e a restituirle la sua funzione femminile, la guerra ha restituito me ai miei simili”.

Dunque la scrittura dell'Aleramo è di certo autobiografica, perché racconta di tanti amori, che non hanno connotazioni storiche, non hanno quasi un contesto. Ella ha amato quasi tutti i grandi scrittori e poeti, tanto che se si vuole uno spaccato sentimentale della letteratura italiana si devono leggere i suoi epistolari. Ma non esiste contesto, non ci sono figure riconosciute, tutti gli amori si somigliano; è questo ciò che io chiamo “scrittura di esperienza”, una scrittura non necessariamente legata alla restituzione immediata di un contesto.

Era necessario che l'Aleramo portasse il sogno d'amore sulla scena pubblica e che lo portasse con tutto il suo carico di storicità, come un sentimento eterno e permanente che non cambia con il cambiare della storia, che lo mettesse in scena con tutto il suo fascino e il suo incanto.

Ma è nella scrittura, o meglio nella riscrittura – un continuo tornare sui propri passi, rileggere, riscrivere (nei suoi diari infatti riscriverà gran parte delle lettere) – che il sogno d'amore viene lentamente decantato, soprattutto nell'ultimo diario, dove esso perde il suo alone di fascino (e non credo che le motivazioni di ciò risiedano nel fatto che l'Aleramo stava invecchiando). Nel *Diario di una donna*, ella viene a capo, lentamente e faticosamente, della “fola amorosa” si rende conto di aver sempre costruito il sogno di un doppio, ovvero la figura di un uomo in grado di riprodurre la sua intelligenza, ma anche la sua sensibilità femminile; realizza, insomma, di avere sempre cercato soltanto se stessa. Dice: “Ho sognato di questi uomini, sono creature create dalla mia fantasia, io cercavo me stessa...”.

Che cos'è allora che allontana dall'avvicinamento a sé, dalla costruzione di sé? L'Aleramo dice che è il bisogno di rendersi indispensabile all'altro, quella forza tirannica che la donna mette in atto nel tenere l'altro legato a sé; mettersi in “santa libertà” costa molto. Costa non solo per il fatto che le donne si devono mantenere, avere una loro autonomia economica, ma devono anche affrontare la solitudine del singolo. Solitudine non vuole dire isolamento, ma riconoscere che nella singolarità di ognuno si è soli, che non si è mai “parte di”, che non si è una gamba o un braccio di un altro. Dice l'Aleramo: “Riconoscere il fastidioso obbligo di vivere per sé”. Questo è ciò che impedisce alle donne di sciogliere gli annodamenti della vita amorosa e familiare che spesso, come si sa, sono molto pesanti.

In questi ultimi anni mi sono occupata delle cronache, e in particolare

delle vite familiari, scoprendo che una percentuale altissima degli omicidi avviene all'interno delle famiglie, nei legami d'amore. Dovremmo, quindi, soffermarci di più sul perché questi legami creino tante dipendenze, sul perché sembra che ci si possa liberare solo distruggendo l'altro.

C'è un momento in cui la Woolf intuisce che la letteratura, e in particolare il romanzo, raccoglie tanta parte della vita segreta delle donne. Parlando di sé nelle poche note autobiografiche, scrive: "Io so di aver consegnato alla scrittura frammenti di memorie e di ricordi che vengono dalla mia infanzia, che vengono da lontano". Nelle scritture della Woolf è molto presente l'immagine dell'acqua, e in particolare quella del fiume, dove il pensiero, come una lenza, si immerge per trarre materiale dal lavoro inconscio. Secondo la scrittrice, questo materiale che viene dal profondo deve essere risistemato, deve avere un senso, un ordine, deve assumere una forma quasi architettonica. C'è solo un momento in cui la Woolf, in un breve scritto che non viene quasi mai citato – *Quando si è malati* (titolo non casuale, visto che la scrittrice ha molto sofferto, sia fisicamente che psichicamente, per la sua forte tenuta letteraria) – spiega quanto poco abbiano detto la letteratura e la scrittura della vita delle persone.

In realtà – dice – c'è una parte enorme di esperienza, quella più legata al corpo, che non viene detta in alcun modo, e che risulta ancora impresentabile e indicibile. Tra queste esperienze, la malattia, escludendo dal popolo degli eretti, colloca le persone tra i disertori; infatti, ponendo il corpo in posizione orizzontale, la malattia ci porta a

guardare il cielo, e a vedere ciò che non si vede stando in piedi. Secondo la Woolf, per poter raccontare alcune di queste esperienze è necessaria una forza da leone, un'intelligenza particolare, capace di andare fino alle viscere della vita dell'umano. Tra queste vi è sicuramente la malattia, ma io aggiungo, anche l'amore e, in questo, l'Aleramo apre una strada che poi verrà ripresa negli anni Settanta dal femminismo.

Ciò che chiamo "memoria del corpo" è esattamente questo: la possibilità di portare allo scoperto, alla parola e alla scrittura, una serie di esperienze che non sono immediatamente riconducibili alla Storia e che, proprio perché sono state sepolte nelle case e nelle vite delle donne, non hanno avuto alcuna nomina storica. Portare alla luce la memoria del corpo vuol dire portare alla luce sogni e sentimenti di cui non sappiamo dare conto e che solo attraverso il lavoro svolto insieme ad altre donne possono essere mostrati.

La grande intuizione su cui si è mosso il femminismo degli anni Settanta è stata una ripresa di quello che alcune donne di inizio secolo, come l'Aleramo e la Woolf, avevano intuito, cioè che non bastavano lotte di emancipazione e battaglie civili, non bastava il voto, non bastava che le donne lavorassero nella vita pubblica come gli uomini, ma occorreva un lavoro di scavo in profondità, come a voler dire di un male che ha messo radici profonde, non immediatamente descrivibili dalla sociologia, dall'economia e dalla politica. Bisognava andare su un terreno più difficile e inquietante, ossia quello della visione del mondo radicata in noi: abitudini e modi che si interiorizzano. A questo

proposito il teatro è un'arte straordinaria, perché parla attraverso la lingua del corpo, che a sua volta si autonomizza e dice qualcosa che la parola forse non afferra subito, facendo sì che la memoria del corpo agisca in modo più diretto. Anche la scrittura può andare a scavare, e a riportare alla luce questi oggetti seppelliti che non sono né immediatamente visibili né, tanto meno, captabili con gli strumenti della sociologia o dell'economia. Per portare alla luce questa visione interiorizzata – quest'immagine di sé da cui si vuole prendere distanza, per potersi costruire un'individualità intera che non sia solo corpo o solo mente – bisogna, secondo l'Aleramo, non avere né fretta né paura, fattori che invece hanno costituito un ostacolo sia per il femminismo di inizio Novecento che per quello degli anni Settanta.

Lo scavo in profondità inquieta, perché ciò che viene portato alla luce non è un femminile affrancato rispetto alle regole e agli *habitus* mentali che abbiamo ereditato. Come diceva la Woolf, "siamo le schiave che tentano di rendere schiavi gli altri". Portare alla luce il vissuto profondo, la memoria del corpo, significa anche abituarsi all'idea di dover prendere distanza da se stesse: "tragicamente autonome", come dice l'Aleramo.

Si deve prendere distanza da tutto ciò che abbiamo amato e da tutto ciò in cui abbiamo creduto, ed è un'operazione non facile, che rompe equilibri millenari. Il femminismo degli anni Settanta ha fatto uno straordinario spostamento, dalle lotte di emancipazione a un discorso di liberazione. Tutto ciò ha significato interrogarsi sui desideri più profondi, capire che conoscenza le donne abbiano del loro corpo,

quanto rinuncino, quasi senza rendersene conto, ai loro desideri per l'altro.

Gli anni Settanta hanno lavorato essenzialmente sulla sessualità, meno sulla maternità, che rappresenta un terreno più delicato. In quel momento era importante separare la sessualità dalla maternità, perché la storia che noi avevamo ereditato era quella di donne che facevano figli senza volerli, e per le quali la gravidanza e l'erotismo andavano di pari passo.

In quei tempi la questione era se le donne possedessero una propria sessualità o se si adattassero a compiacere il desiderio degli altri. Tutto questo lavoro ha avuto delle pratiche particolari. La pratica che ebbe la straordinaria capacità di produrre dei cambiamenti, permettendo di andare molto a fondo nelle vite (la chiamavamo "pratica" per simboleggiare un agire), era quella del "narrarsi" nei gruppi di autocoscienza, portando a galla contenuti anche inconsapevoli. Nella relazione con altre donne era possibile narrarsi, per usare un'espressione dell'Aleramo, "come se si sognasse", cioè era possibile lasciare emergere i propri sogni, la propria visione del mondo, anche distorta, perché c'erano altri occhi che potevano aiutarci a riflettere sulle nostre vite e a vedere ciò che da sole non riuscivamo a scoprire.

Era un narrarsi particolarissimo, che non consisteva solo nel ricostruire quale fosse stato il proprio ruolo, i rapporti con l'ambiente o con l'uomo; era un raccontarsi in profondità, per fare e rifare la propria storia. L'autocoscienza è stato un "fare e disfare", un rinarrarsi continuo. Avevamo il coraggio di contrastarci, e così riconoscevamo in

alcuni racconti un'adesione pedissequa a modelli e stereotipi; oppure trovavamo accondiscendenza, adattamento; o, invece, resistenza. Una donna diceva all'altra che cosa vedeva nel suo racconto: questa per me fu una grande novità. Era un processo opposto all'autobiografia: l'autobiografia tende a prendere dei materiali caotici della memoria e a dar loro un ordine e un senso, tende a restituirli alla storia e alla vita sociale; l'autocoscienza e la pratica dell'inconscio erano una dinamica opposta, di scavo. Si andava de-contestualizzando il più possibile, si raccoglievano dei particolari, delle schegge delle nostre vite. C'è una metafora che cito spesso per raccontare questo lavoro di scavo su di sé; è quella usata da Alberto Asor Rosa nel suo libro *L'ultimo paradosso* (1986), scritto in un momento drammatico della sua vita (gli uomini vanno a terremotare quella che è stata la loro razionalità storica proprio nei momenti più drammatici, quando sono feriti profondamente dal dolore). Scrive Asor Rosa in questo libro, peraltro non accolto con favore dagli amici intellettuali che gli avevano suggerito di nascondere, mentre io lo avevo sollecitato a ristamparlo: "Ci sono oceani, ci sono montagne di cose non nominate, l'attività dell'uomo riposa su di un mare di cose che non sappiamo come chiamare e, come tutti i mari, è un mare ribollente, infido, ribelle. Tutto quello che diciamo, tutto quello che, più esattamente, riusciamo a dire, poggia su questa base mobile e inquieta che non si lascia né catalogare né omologare: il mondo delle cose che non siamo stati capaci, fino a questo punto, di dire". Poi usa l'immagine di una "mineralogia del pensiero": "Avverto in giro il bisogno di piantare una trivella in questo universo verbale sottostante

che, come un'immensa galassia sconosciuta, ci trasporta verso un mondo altrettanto incognito, anche soltanto per cavarne frammenti di parole, spezzoni di significato, cristalli di idee, tutto un pulviscolo di immagini e di sensazioni, una vera e propria mineralogia del pensiero per cui non sembriamo avere, per ora, né classificazioni né definizioni. Invece che cercatori d'oro o di petrolio, cercatori di parole; parole antiche e dimenticate, parole nuove non mai dette. Questo è il semplice assunto della fine del secondo millennio".

Quando parlo di scrittura di esperienza e di memoria del corpo mi riferisco a questo lavoro di scavo che va a frammentare, a cercare dentro le parole, qualcosa che non è immediatamente chiaro alla coscienza, qualcosa che affonda in un mare di cose non nominate. Quando si va così in profondità nella vita e nel vissuto degli individui, quando ci si cala in questa sorta di preistoria degli umani, si trovano parentele insospettabili, e l'intellettuale parla come la ragazza che mi scrive alla rubrica di posta. La Storia costruisce i suoi scenari, ma la preistoria traccia altre mappe, altre geografie. Ho avuto esperienza di questo curando due rubriche di posta. Una di queste era su un settimanale per adolescenti, *Ragazza In*, un rotocalco rosa degli anni Ottanta dove mi dissero: "prendi due pagine e lavora sulle lettere delle adolescenti". Sapendo che scrivevo in modo abbastanza oscuro e difficile mi dissero poi: "tanto, se non funziona, non ti scrivono, e ti possiamo anche licenziare!". Ha funzionato, sulla base del fatto che le ragazze non capivano molto delle mie risposte, e neanche io capivo fino in fondo cosa scrivevo, perché tentavo di mettere insieme una scrittura

che lasciasse il suo incanto al mondo interno, ai sogni e a questa geografia sepolta che è dentro di noi. Usavo le stesse metafore e le stesse immagini che usano le ragazze nelle lettere della posta del cuore, dove parlano di una storia e di una geografia che ha poco a che vedere con quella che conosciamo. Nelle lettere si firmavano “lacrima '68”, o “inquietudine '71”; c'erano mari, deserti, acque, c'erano fiori, primavere... C'era dunque una totale decontestualizzazione anche dalle vite; mai si nominavano con nome e cognome, erano figure di un paesaggio assolutamente lontano da quello storico. Io tentavo di rispettarlo attraverso la mia scrittura.

Quello che ha funzionato è stata l'intuizione di togliere la domanda, perché le domande che fanno alla psicologa di turno non sono domande ma, come ha detto una di queste ragazze in una lettera, sono dei tranelli. Inganni che costringono chi deve rispondere a prendere una posizione: la realtà contro il sogno, l'adulto contro il bambino, la ragione contro i sentimenti, così, anziché rispondere alle domande, lasciavo quella parte della lettera che era un modo di dire di sé; tramite lettera si creava così una specie di dialogo tra voci diverse che si rispondevano, si corrispondevano e si contrastavano. Si creava una sorta di autocoscienza, si rispondevano a vicenda. Così, alla sognatrice incallita, io non dicevo “sogni troppo”: a dirglielo era un'altra ragazza come lei. Lì ho visto cambiare la scrittura, il che significava che stava cambiando il modo di pensarsi, che andava creandosi un altro occhio con cui guardare a se stesse.

Leggendo in questa storia e geografia del mondo interno ho scoperto,

negli stessi anni, dei legami tra l'Aleramo e Nietzsche, e Freud, e il libro citato di Asor Rosa. Nella "preistoria" si creano parentele insospettabili, ripeto, perché quella è una parte dell'esperienza umana che è stata lasciata nel silenzio, e che la letteratura e l'arte hanno tentato di riprendere. Ma, come dice anche la Woolf, "anche i romanzi mentono, talvolta".

Infine vorrei parlare del lavoro che ho svolto nei corsi delle donne nel '76, anno in cui ho lasciato la scuola media dell'obbligo e sono stata destinata a un corso di centocinquanta ore nel quartiere milanese Comasina. Quando mi hanno detto che ero stata nominata lì, ho pensato "si ricomincia...", perché vi ero già stata negli anni '70 e '71 con la sinistra extraparlamentare, e pensavo di trovare di nuovo degli operai. Invece ho trovato venti donne che si erano auto-organizzate costringendo il sindacato ad aprire una scuola tutta per sé, fuori dalle loro stanze. Io, presa dall'emozione, mi sono seduta, e un'allieva, che mi aveva confuso per una studentessa come lei, mi ha detto: "non sei in ritardo, abbiamo appena cominciato". Lì è iniziata una storia, per me molto importante, che dura tutt'ora: la Libera Università delle donne di Milano, che ha raccolto l'eredità di tutto questo lavoro. Basti pensare che alla fine degli anni Settanta frequentavano i corsi duemila donne, quelle che i sindacati non volevano. È stata per me un'esperienza straordinaria di vita, di pensiero e di scrittura che mi fa oggi sentire vicino al vostro gruppo e al percorso che state conducendo.

**Lea Melandri**, memoria storica del movimento delle donne, è giornalista, scrittrice e filosofa del pensiero femminile. Dagli anni Settanta la sua ricerca sulla problematica dei sessi trova compiutezza nelle pubblicazioni: *L'infamia originaria* (L'erba voglio, 1977; Manifestolibri 1997); *Come nasce il sogno d'amore* (Rizzoli, 1988; Bollati Boringhieri, 2002); *Lo strabismo della memoria* (La Tartaruga, 1991), *La mappa del cuore* (Rubbettino, 1992); *Migliaia di foglietti* (Moby Dick, 1996); *Una visceralità indicibile* (Fondazione Badaracco - Franco Angeli, 2000); *Le passioni del corpo* (Bollati Boringhieri, 2001). Ha insegnato in vari ordini di scuole e in seminari per adulti. Attualmente tiene corsi all'Associazione per una Libera Università delle Donne di Milano, di cui è stata promotrice, assieme a un collettivo, fin dal 1987. È stata redattrice, con lo psicanalista Elvio Fachinelli, della rivista *L'erba voglio* (1971-1978), di cui ha curato l'antologia *L'erba voglio. Il desiderio dissidente* (Baldini & Castoldi, 1998). Ha tenuto rubriche di posta per diversi giornali: *Ragazza In*, *Noi donne*, *Extra Manifesto*, *L'Unità*. Dal 1987 al 1997 ha diretto la rivista *Lapis. Percorsi della riflessione femminile* ed è fra le curatrici dell'antologia *Lapis. Sezione aurea di una rivista* (Manifestolibri, 1998). Collaboratrice del mensile *Carnet*, dal 2000 al 2004, ha raccolto i suoi scritti giornalistici in *Preistorie. Di cronaca ed altro* (Filema, 2004). Collabora attualmente con il settimanale *D* della *Repubblica* e con *Liberazione*, scrive per le rubriche "Pensiamoci" e "Femminismi" sul sito dell'Università delle donne [www.universitadelledonne.it](http://www.universitadelledonne.it).

Claudio Meldolesi

### **Cultura e memorie sceniche viste dal sociale**

Provo un senso di inadeguatezza nel prender la parola, non tanto perché oggi siamo in tutto tre uomini in uno spazio riempito da diverse bellezze, ma perché dopo quanto ha detto Lea qui ci vorrebbe Leo, il mio grande amico artista Leo de Berardinis, che oltre tre anni fa da una banale operazione chirurgica è stato condannato a vita semivegetativa. Non posso non pensare a lui come all'attore che, nei *Giganti della montagna* di Pirandello, era Ilse essendo se stesso. Leo riusciva a essere l'attrice della tragedia di Pirandello anche mostrando qualche faccia teatrale delle importanti questioni che con grande sensibilità qui Lea Melandri ha posto.

In quanto storico, cercherò di fare del mio meglio. Ciò che è stato chiamato "l'infinitamente oscuro delle vite" da questa cercatrice maestra tra sapere filosofico e letterario credo sia più vicino al teatro che alla letteratura, perché l'artista della scena materializza dimensioni di vita in cui i costumi, l'autocoscienza, le norme del passato lasciano il campo a un'oasi: dove l'obbligo si dirada ed emergono le sorprese. Il teatro è il luogo delle sorprese, e *in primis* va aggiunto che le donne vi hanno trovato la loro arte: nessun ambito espressivo nel mondo occidentale ha avuto tante artefici quanto questo, con il lavoro di scena, la drammaturgia, la scenografia. Anche da questo punto di vista, probabilmente, Barba chiama il teatro "il mondo parallelo"; perché esse hanno agito storicamente nella letteratura (lirica compresa) e nelle arti

visive spesso costrette in ultima fila. Credo che ciò si veda a occhio nudo, perché donne magari mai salite sulla scena da sempre possono dare visibilità concentrata a rivelazioni del personaggio. La presenza femminile ha specificato un'aggregazione di riferimenti di vita, di fatti, di cose, di oggetti di scena, di attenzioni e ha disegnato una nuova dimensione. La scena – Laura Mariani lo ha scritto molto bene – è innanzitutto femminile: lo era anche quando nell'età elisabettiana le donne non potevano salire su di essa perché, evidentemente, il potere era spaventato dalla sua dimensione oscura, poco controllabile, e ne temeva gli sviluppi femminili.

I materiali del progetto portato avanti dall'associazione Asja Lacis ci segnalano poi il valore del teatro che si usa chiamare "sociale", estraneo a quelli di un Albertazzi, animato da amanti comuni del giuoco. Sociale è perciò questo insieme, ma *in primis* originario, essendo stato analogo il *Gestus* dei giovani primordiali che favorirono ignari la nascita della scena, quale luogo primario delle arti, ovunque. Giuoca il recitante, come ci ricordano le maggiori lingue europee, ma con tali implicazioni da farsi fratello del poeta.

Il motivo per cui la gente comune sale sul palco e crea uno spettacolo ponendosi di fronte a un pubblico riguarda quella dimensione originaria della cultura occidentale, come consente all'attore di essere interessante anche quando non ha abilità tecnica. È la vita stessa che ci porta a capire che ogni persona ha tante facce per cui, ad esempio, rivolgendoci a un figlio siamo diversi da come ci poniamo di fronte all'ufficiale giudiziario: abbiamo delle relazioni affettive non espresse,

ed è bellissimo tutto quello che ha detto Lea Melandri a questo proposito, centrando i temi della condizione stessa del recitare. In rapporto culturale con le donne sono anzitutto tali scene: i teatri che chiamiamo sociali sono dei laboratori di riorganizzazione personale. Le persone coinvolte vi diventano infatti più realizzate di quanto possano risultare nella vita comune, perché le norme della quotidianità portano all'anonimato e a sminuire la ricchezza che ognuno di noi porta dentro di sé; può scaturire persino dal dolore, invece, per via ludica quella capacità d'attrazione "infinitamente oscura". Tali laboratori consentono di distillare questa ricchezza interiore, che non è egoistica, anzi cerca un rapporto con l'altro e tenta di farsi antropologicamente attiva. Il livello consapevole del vissuto – come ci ricordano Jung o Goffman o lo stesso Turner – desidera diventare comunicazione; solo che la scena ha bisogno di mantenere nel livello di comunicazione gli elementi non espansivi, i dati non controllati, per rivelarsi ulteriore. Infatti, tale effervescenza non solo comunicativa fa sì che singole emozioni provate in passato tendono a costituirsi in ogni attore, anche sociale, come un vissuto altro, stanislavskianamente mobilitando nell'interiorità anche ciò che le parole non possono aggiungere. Fino a offrire ai registi promotori di tale socialità richiami forti.

La regia teatrale, l'epicentro dell'odierno sistema culturale che organizza gli spettacoli in forme organiche, è nata pure da nessi psico-antropologici. Così, Stanislavskij era uno psicologo, Pirandello, che da autore si aprì allo stesso richiamo, era un parapsicologo. Solo che, da fondamentale presenza, l'oscuro nel teatro deve essere rivelato in se

stesso, anziché chiarito, in modo che ogni spettatore possa avere il proprio Amleto da elaborare e si crei una dinamica di attribuzione di senso aperta.

La capacità del teatro di mostrarsi attraverso personaggi e storie come di attrarre tramite l'incompiutezza di questi personaggi e di queste storie, credo sia l'elemento femminile che qualifica la vita teatrale stessa. Al bisogno maschile di definire tutto, al suo *horror vacui*, in scena corrisponde la capacità di coesistere con l'ignoto, con la virtualità della poesia, con ciò che diviene: "vivere insieme alle cose, non dominandole", ecco un altro punto sul quale ero profondamente d'accordo con Leo de Berardinis.

Ha ragione Laura Mariani, così, a sostenere che la *lettera* era il motore dell'autobiografia degli attori, perché legata al momento presente e come tale in grado di trasmettere percezioni di arte-vita. La quale collega nei fatti la capacità di sorpresa distintiva della scena con i passaggi più misteriosi del corpo che si appropria del personaggio. Sicché oltre Adelaide Ristori che cercava stadi espressionisti nei manicomi sembrano aver agito Gustavo Modena ed Eleonora Duse cercando così l'altro, dall'interiorità, tanto da farsi strategici. Oggi si direbbe che i registi più vari, in rapporto con tali teatri, Brook come Garella o Delbono, si rifacciano alla variabilità psico-fisica anche cercando nella complessità odierna un prima analogo della coscienza quotidiana, *mutatis mutandis*. Fra le lettere anzidette e il teatro sociale corrono, così, differenze sostanziali, ma disposte a confronti anche ludici: non risultandovi persa la fiducia nella capacità umana di

risolvere e rilanciare le difficoltà dell'esserci. Torna allora in mente che l'unicità stessa della Duse doveva passare per tentativi d'incontro con il suo mondo invisibile, dato che senza questo "dentro" patologico – almeno da lei percepito tale – non sarebbe riuscita a rimanifestarsi con il vissuto del personaggio. Perciò doveva aver bisogno di provare da sola, per poi comunicare con le sue creature sceniche come fossero figlie. Gli attori sono artisti dell'affioramento quanto i personaggi sono aggregazioni di "esche" mentali (alla Jouvet); ma se a partire da ciò si distinguono gli artisti, alla base i loro passaggi per l'oscurità sono vivamente condivisi dagli stessi attori sociali, tanto che anche questi possono farsi rivelatori. E poiché siamo con tali teatri agli antipodi delle scene filodrammatiche in tal senso, essi chiedono oggi di nascere da registi energici, in più casi divenuti di primo piano operando così. Sono sociali, così, i teatri degl'immigrati, dei reclusi, dei portatori di handicap, di tutte le comunità che riescono a manifestarsi come un coro riunito attorno alla rivelazione dalle prove, dai loro inveramenti, dopo che ciascun attore ha conosciuto difficoltà e sofferenze. È anche ostico questo teatro nato a distanza dai trucchi del mestiere, che evidenzia ineludibili le sfide agli automatismi autolesionistici per acquisire disposizioni costruttive e poter giocare con gli altri. Resta una sola la realtà della scena, dove si sale essendo ancora se stessi e qualcosa di diverso per questo, e ciò aiuta a comprendere la potenzialità aperta che abbiamo dentro e che ci aiuta non solo a rispettare l'altro, ma a sentirlo in profondo rapporto di fratellanza, come richiede anzitutto il teatro sociale.

Poco tempo fa ho assistito a Roma a uno spettacolo comico maschile creato da torturati provenienti soprattutto dall'Africa. Eppure la cultura delle donne vi faceva cogliere un dono non minore di quello avuto dal Wilhelm Meister goethiano, che alla fine del suo romanzo si dichiara debitore dell'esperienza teatrale per avere da essa imparato a vivere. Soprattutto dai dettagli delicati di loro vissuto la scena era animata, oltre l'ancora iniziale composizione del regista.

**Claudio Meldolesi**, storico del teatro e studioso del lavoro teatrale in carcere, accademico dei Lincei e docente di Drammaturgia all'Università di Bologna, ha pubblicato diversi libri, fra cui: *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* (Sansoni, 1984), *Fra Totò e Gadda: sei invenzioni sprecate dal teatro italiano* (Bulzoni, 1985), *Brecht regista: memorie dal Berliner Ensemble*, con Laura Olivi, (il Mulino, 1989), *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, con Ferdinando Taviani, (Laterza, 1991) il quale ha ricevuto il Premio Pirandello 1993. È condirettore della rivista *Prove di drammaturgia* e membro del comitato di *Teatro e storia*; contribuisce inoltre alla vita di più riviste, ma in questa sede è soprattutto da sottolineare il desiderio suo e di Franca Silvestri di poter dare seguito al Festival dei Teatri d'interazione sociale che la Regione Emilia Romagna, da cui era nato, ha deciso di sospendere due anni dopo la prima edizione.

Renata Molinari

### **Costruire memoria: percorsi drammaturgici**

Chiunque si occupi di teatro – nella scrittura, nella recitazione, nella regia – si trova ad affrontare la questione della memoria a molti livelli, a partire dalla sua forma più semplice e angosciante, come quella emersa dalle parole appena ascoltate, “l’ho scritto io, lo so, lo ripeto...”, che rivelano il primo tipo di memoria, il sapere qualcosa e poi dimenticarlo quando è il momento. Un secondo tipo di memoria è quello di cui parlano i fondatori del teatro, la cosiddetta “memoria emotiva”. Di fronte alla costruzione di un personaggio – cui si deve dare una voce per le sue parole, un corpo per i suoi passi, mani e spalle per i suoi gesti – è necessario ricorrere all’osservazione, ma anche, e non sempre lo si fa consapevolmente, alla memoria personale, al vissuto, al ricordo.

Normalmente, a teatro, quella parte di noi che *ricorda* è il corpo. Anche quando si pensa di essere estranei a qualcosa, una parte di noi è sempre presente. Entro in un luogo che ho percorso solo una volta quando era diroccato, eppure lo riconosco, anche se non sono in grado di dire cosa ritrovo, probabilmente ravviso la strada che ho fatto per arrivarci. C’è una parte di me che *riconosce*, e che forse nel rivedere quel luogo, lo associa ad altri spazi che hanno il potere di suscitare lo stesso tipo di reazione, di sensazione, di memoria.

Le testimonianze ascoltate rivelano una bravura nel narrare, un riuscire a parlare senza lacrime di un’intimità profonda, di esperienze vissute, ricostruite attraverso la scrittura e il racconto personale, elaborazioni

che suscitano su chi le ascolta una grande commozione. Uno dei quesiti è: “come si fa a parlare di sé senza quel passaggio intermedio che può essere il racconto, l'interpretazione?”.

La memoria intesa come un bacino al quale attingere per un'azione teatrale, è in realtà un mondo da costruire. Si tratta di una struttura che avviene sempre in relazione ad altro, a un altro evento, a un'altra persona. Credo che ciò abbia a che fare con quello che Lea Melandri chiamava la “decontestualizzazione”, e che Claudio Meldolesi sintetizzava nel concetto del “fare a pezzi la biografia”. Se dovessi raccontare i primi trent'anni della mia vita, per essere ben seguita nella narrazione dovrei operare delle scelte; e ogni volta che scelgo, realizzo una memoria nella quale non sono più sola. Costruire memoria è un'elaborazione che si svolge assieme a qualcuno, sia esso presente oppure no; è un processo che comunque avviene in relazione. Voglio qui illustrare, attraverso alcuni fatti, quelli che sono gli “appoggi” della memoria.

Lea Melandri ha parlato dell'importanza di recuperare oggetti provenienti da un'oscurità, e del ricordare attraverso di essi, o meglio, ridare loro una vita in un contesto diverso. C'è una leggenda India in cui si dice: “se riesci a raccontare la tua vita senza falsificare i fatti, ma mettendoli in un ordine diverso, rinasci”. Cosa significa “mettere i fatti in ordine diverso?”. Credo, in maniera “partigiana”, che il teatro abbia come valore aggiunto il corpo, elemento che nella scrittura è invece filtrato. Nel teatro sei lì e quello che tu non ricordi, lo ricorda il piede o la mano, frammenti che sanno dove andare. Disporre le cose in un altro

ordine vuol dire avere fatto a pezzi la biografia, decontestualizzato frammenti di memoria dando a essi un “nostro” senso. Non si tratta di raccontare di quella volta che ci siamo rotti il polso o abbiamo rubato la marmellata, ma di restituire il significato che per noi hanno quegli eventi; affinché ciò accada dobbiamo cambiar loro di posto, introdurre un'altra persona, un altro elemento, inserire il beneficio del dubbio.

Non tutta la memoria è “buona”; non lo è per esempio quando il ricordo di un particolare momento è tutt'uno con il sentimento a esso legato; si costituisce in questo caso un blocco dove non è possibile operare un “montaggio”. Mentre, saper separare il fatto dall'emozione suscitata, attraverso un gesto o un'azione elementare, significa poterla condividere con qualcun altro e catturarne tutta la bellezza. A questo proposito vorrei raccontare una storia contenuta nel romanzo di Hanif Kureishi // *Budda delle periferie*. È il racconto, ambientato negli anni Settanta, di un ragazzo ventenne di nome Karim che vive nella periferia di Londra. Ha madre inglese e padre indiano e, per sentirsi simile agli altri suoi coetanei, decide di prendere parte a uno spettacolo realizzato da un regista di teatro sperimentale che lavora attraverso il racconto, la memoria, l'improvvisazione e, in ultimo, il testo. Si tratta di un teatro impegnato politicamente dove ognuno deve portare una tipologia sociale o un “tipo” di emigrato; a Karim viene affidata la figura dell'indiano in Inghilterra. Il giovane decide di lavorare con impegno a questo ruolo, così si reca dal marito della sorella, comincia a osservarlo e a un certo punto gli dice: “scelgo te come mio personaggio, non te la prendere se poi ti sembra esagerato”; l'altro gli risponde: “a patto però che tu non

mi metta in ridicolo". In verità, mano a mano che il lavoro sull'attore procede, a Karim sembra di esagerare un po' e la sera della prima, a cui il cognato è invitato, Karim è terrorizzato, perché teme di non avere costruito il personaggio nel modo giusto, ha paura di averlo caricato troppo. Lo spettacolo fila via liscio e alla fine, quando Karim chiede al cognato come sia andata, lui gli risponde: "benissimo, ma sei stato coraggioso, non me lo avevi detto che avresti raccontato la tua autobiografia!".

Quale memoria era più strabica, quella di Karim o quella del cognato? Se in solitudine il ricordo si riferisce unicamente a noi stessi, ogni memoria sulla scena è sempre anche memoria di un altro. Mafalda ha raccontato: "mia madre per quattro mesi pensava di essere in menopausa", per poi aggiungere: "era felice"; la narratrice ha aggiunto un altro personaggio, non è più solo lei che racconta un fatto, si è compiuto l'arrivo di un legame, di un'altra relazione.

Una relazione si costruisce, fortunatamente, almeno in due. Ripercorrere la memoria significa darsi la possibilità di riguardare un viaggio che fino a quel momento è stato solo nostro (e forse neanche tanto esplicitamente nostro, magari un po' soffocato, nascosto) vedendovi anche le ragioni dell'altro che è in noi, perché, come dice Claudio Meldolesi, "siamo sempre almeno in due". Il teatro restituisce la possibilità di rendere visibile il divenire, anche quando si tratta di una narrazione, che non è molto diversa dall'interpretazione, e che è sempre comunque l'atto del dare voce a qualcun altro. Ma, mentre il racconto di per sé non è teatro, il racconto a due è già teatro, come

sostiene Laura Mariani, perché c'è interazione. Meldolesi afferma che la memoria è democratica, ma è anche vero che la memoria rischia di essere molto autoritaria. Il romanzo da cui è tratta *La Traviata* comincia con una scena straordinaria in cui una giovane prostituta muore lasciando dietro a sé molti debiti, così viene aperto il suo appartamento e messi all'asta tutti gli oggetti. Nella casa arrivano allora, tutti assieme, gli uomini che l'avevano amata, per recuperare un qualche oggetto regalato, e le donne che l'avevano disprezzata, giunte lì per comprare pezzi di una vita a loro negata, per rubare un po' di peccato. Si tratta di due tipi diversi di memoria, tutti e due attivi.

Per costruire le nostre storie assumiamo un duplice atteggiamento: recuperiamo qualcosa che abbiamo amato o qualcosa che non abbiamo avuto. Si è sempre in due, e la relazione tra i due dà vita a un momento in cui l'uno si porta in primo piano parlando e ricordando, ma non è solo, è in relazione con l'altro. Nel racconto c'è un'azione di dubbio sulla memoria, una sorta di remora nel senso del non accontentarsi; per costruire bisogna infatti valutare cosa c'è di positivo e cosa di negativo e cosa si vuole fare di tutto questo. Ciò che conta è il presente, come si dispone il racconto, cosa se ne vuole fare, cosa si vuole raccontare. Si può raccontare una persona anche parlando d'altro, e se racconto qualcosa di me, perché questa cosa dovrebbe riguardarmi? Non si tratta di qualcosa di fissato, all'interno del racconto c'è sempre un'alterità oppure un'altra possibilità.

Infine, un ultimo racconto: una donna ebrea, proveniente dall'Ungheria, strappata dal suo paese, unica sopravvissuta della famiglia, ricostruisce

la propria vita in un'altra città e a un certo punto decide di tornare indietro per vedere se esiste ancora la sua casa. Un albero, come elemento di riconoscimento, fa sì che essa la ritrovi e, mentre la osserva, sente qualcuno che esclama "ah, ma sei tu!" invitandola a entrare e chiamando anche i vicini. Tutti festeggiano questo inatteso ritorno, qualcuno porta del vino, qualcuno una torta. La donna, una volta dentro casa, vede le tazze, i bicchieri e le posate di allora e si domanda tra sé: "le avranno conservate per restituirle in caso qualcuno fosse tornato o le hanno rubate pensando che nessuno vi avrebbe fatto ritorno?". Quegli oggetti sono in ogni caso parte di una memoria, di una storia personale, ma a seconda della risposta che si dà a questa domanda, la relazione con quegli oggetti cambia radicalmente.

Sono convinta che quando si lavora teatralmente non si evochi memoria, ma piuttosto si costruisca una memoria collettiva. Il punto non è: "questa è la mia memoria e la offro a te", ma "questa memoria diventa la *nostra* memoria, con tutte le decisioni che noi prendiamo in merito", perché, come è stato detto, scrivere non è soltanto un'attività fatta in solitudine, ma un atto di condivisione del proprio racconto e di ascolto di altre storie. Ascoltarsi reciprocamente significa condividere, costruire memoria collettiva, uscire dalla condanna della solitudine come esercizio del ricordare da soli. In questo modo, un ricordo positivo, negativo, gioioso o doloroso che sia, diventa patrimonio comune, diventa il racconto che un *Noi* ha deciso di mettere assieme.

Il ricordare è un processo attivo, e la memoria, in senso teatrale, è collettiva; per questo parlo del "costruire memoria". La memoria

individuale serve come prima fase di esplorazione, ma poi, di fatto, anche raccontando ognuno la propria vicenda, si restituisce una memoria collettiva. È nel momento in cui l'*altro* entra in questa vicenda che siamo nel teatro. La difficoltà di una scrittura teatrale fatta di memorie autobiografiche consiste nel comporre un gesto in cui si intreccino la storia di Graziana, con una passeggiata di Germana, una canzone di Lidia, dentro un sogno di Mafalda. La scrittura per il teatro non è mai un racconto in prima persona, è sempre una narrazione ad almeno due voci. È da qui che nasce l'azione, ovvero ciò che ci consente di salire su un palco per cominciare a raccontare senza essere travolti dal proprio personale sentimento o risentimento, e a interpretare quel gioco in cui prevale la gioia della condivisione.

**Renata Molinari** è scrittrice, dramaturg e docente alla Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano dove conduce laboratori di drammaturgia in diversi contesti formativi e produttivi. Ha coordinato il corso di formazione superiore per attori dell'Ert, negli anni 1995-96 e 1996-97 e insegnato alla Scuola di Specializzazione in Comunicazioni Sociali dell'Università Cattolica di Milano. Ha seguito in diverse fasi il lavoro di Jerzy Grotowski e ha preso parte al percorso artistico di Thierry Salmon. Tra i molti spettacoli nati dalla drammaturgia: *Artaud. Una tragedia* (regia di Federico Tiezzi); *La dodicesima notte* (regia di Giorgio Barberio Corsetti); *Gioventù senza dio* (regia di Marco Baliani); *Le Troiane, Tre studi per I Demoni, Quadriglie, Des Passions e L'assalto al cielo* (regia di Thierry Salmon). È autrice, con Luigi Dadina, dello spettacolo *Al Placido Don* e con Massimiliano Speziani del *Custode delle partenze*. Dal 2003 è fra le curatrici del progetto "Città in condominio. Scritture al presente", progetto di "reading aperto"

sulla drammaturgia e, dallo stesso anno, è fra i giurati del Premio Riccione per il Teatro. Ha scritto per diverse riviste teatrali fra cui *Sipario*, *Primafila*, *Art'ò*, *Linea d'Ombra*, *Prove di Drammaturgia*, *Teatro in Europa*. Per la Ubulibri ha curato *L'attore mentale* (1997) di Giorgio Barberio Corsetti e, assieme a Cristina Ventrucci, *Certi prototipi di teatro* (2000); è, inoltre, "suggeritrice" storica del *Patalogo* diretto da Franco Quadri. Recentemente ha pubblicato il monologo a due voci *Parole da mangiare* (L'alfabeto urbano, Napoli, 2005).

Laura Mariani

### **Frammenti autobiografici in viaggio: epistolari d'attrice**

Punto di partenza di questa presa di parola avrebbe dovuto essere la scrittura epistolare, che è stata per lungo tempo al centro dei miei studi. Ma l'incontro di oggi, con le sue libertà e le sue sollecitazioni, scompagina l'intervento che ho preparato, portandomi a una riflessione sul mio percorso di storica. Ho sentito dire "la memoria mi fa arrabbiare"; Renata Molinari ha parlato della "memoria senza risentimento"; *risentimento* significa sentire di nuovo, ma forse per risentire è necessario un rapporto di tensione con la memoria stessa, insieme a una pazienza che valorizzi la difficoltà di avere una relazione pacificata con il passato.

Sono un'autodidatta: ho iniziato raccogliendo interviste per ricostruire l'esperienza carceraria di detenute politiche nel fascismo. Il mio interesse per le storie di vita non è stato il frutto di un percorso accademico o di una militanza femminista; al femminismo sono arrivata senza passare strettamente dalla sua teoria né dalla sua pratica, anche attraverso l'amore per l'ascolto e per i racconti delle donne: racconti che avevano al proprio interno la carica dei silenzi precedenti la presa di parola, di cui parlava Lea Melandri.

Successivamente sono approdata alla Storia del teatro, con un percorso più lineare di quanto possa sembrare, perché ne è stato tramite la figura dell'attrice teatrale con la sua differenza e il suo protagonismo. Oggi, qui, ho capito che il mio punto di forza sta nel ricercare e scrivere

di storia con un *gestus* teatrale, ed è per me anche un modo di praticare il teatro pur non avendo mai pensato di farlo direttamente. Credo insomma di aver trasferito un bisogno e un desiderio di teatro agito in prima persona nel mio modo di studiare e di comunicare i risultati di questi studi.

Il passato è lo Spettacolo irrimediabilmente perduto, ma lascia tracce documentarie che possono rianimarsi: abbozzi di personaggi, fatti ed emozioni latenti, dettagli capaci di far partire un viaggio a ritroso, una passione che lega chi fa storia all'oggetto del suo studio. La storia orale poi comporta la creazione di una vera scena a due: uno spazio-tempo non quotidiano in cui si fronteggiano una persona che racconta e una che ascolta. È questa la cellula originaria del teatro di narrazione.

Come dicevo, ho cominciato con la raccolta di storie di vita di compagne anziane, con la convinzione che l'età può essere un valore aggiunto in chi resiste alla smemoratezza: non solo perché produce un accumulo di esperienza, ma anche perché la memoria sembra meglio allenata a distillare il peso della vita che ci si porta addosso. Una tensione particolare tra memoria e oblio sembra allora avvicinare le cose lontane e allontanare quelle vicine, con processi estremamente selettivi. In un primo momento ho raccolto testimonianze orali, poi sono passata alle scritture femminili; e ho riflettuto su un fatto rilevato in particolare da Mario Isnenghi: uomini appartenenti alle classi povere e privi di un livello adeguato di istruzione si sono sentiti soggetti degni di autobiografia – e l'hanno scritta – quando la loro vita ha attraversato le vicende eccezionali dell'emigrazione o della prima guerra mondiale: così

si sono avvalorate esistenze considerate insignificanti prima di incontrare la Storia, addirittura assumendo tonalità epiche grazie al carattere originario di questo accesso alla scrittura. Vari decenni dopo, la Seconda Guerra Mondiale e la Resistenza hanno avuto questa funzione per alcune donne, perché hanno prodotto rotture dei ruoli sociali e differenti percezioni di sé: in particolare la partecipazione a un evento importante come la lotta di Liberazione, oltre a provocare la fine dell'anacronistica privazione femminile dei diritti della cittadinanza, ha dato anche a donne che non avevano studiato questo coraggio.

Voglio portare un esempio relativo ai sette fratelli Cervi trucidati dai fascisti: dopo la Liberazione, presso la casa dei Cervi divenuta Museo, il vecchio padre Alcide e la nuora Margherita – moglie del secondogenito e quasi analfabeta – hanno cominciato a raccontare ai visitatori ogni domenica, la storia della famiglia. Una storia straordinaria nella sua tragicità ma notevole anche per la sua prima parte, quale testimonianza di un mondo contadino teso verso la modernità; e Margherita, a forza di ripeterla, l'ha fissata così bene nella memoria che quando ha cominciato a scriverla l'ha fatto senza nessuna cancellatura, come testimonia sua figlia Maria che nel 1994 ha fatto pubblicare il manoscritto con il titolo *Non c'era tempo per piangere*. Evidentemente, a forza di ripeterlo, quel racconto era diventato una partitura da monologo teatrale, con punti d'appoggio, con giuste pause e intonazioni, concordando con il teatro anche il fatto che il pubblico fosse diverso ogni volta e che alcuni visitatori tornavano in quel luogo per riascoltare. Esiste un lavoro profondo nella memoria orale – della

Resistenza come della deportazione – che ha prodotto testi strutturati mentalmente. Questi testi possono essere scritti, ma possono anche continuare ad essere ripensati fra sé e sé e ad essere re-citati davanti a un pubblico, nel teatro della storia in vita.

L'atto del ricordare consiste di processi peculiari. Il racconto si costruisce attraverso proprie relazioni recitative: una donna che racconta a qualcuno/qualcuna la propria storia, forse già raccontata a tante altre persone prima, non improvvisa ma re-cita un testo pensato, costruito, messo alla prova: ricordi, pensieri ed emozioni fissati in un racconto dettagliato o in micropartiture verificate. Da intervistatrice, ho avuto sempre l'illusione, o la presunzione, di pensare che – anche nel caso delle testimonianze orali molto codificate, come quella della famiglia Cervi – chi si pone in ascolto faccia scattare sollecitazioni sempre diverse, modificando magari impercettibilmente il monologo fissato nel tempo: perciò una storia di vita rinasce nel momento in cui viene comunicata a un'altra persona e si avvalorata nella ripetizione.

Questo vale anche per la scrittura epistolare, un tipo scrittura particolare, che nasce in solitudine ma cresce in relazione. L'atto di scrivere una lettera a una persona amica, in qualche modo prevede che quella persona sia presente nella stessa stanza; si raccontano frammenti della vita, mescolando cose più o meno importanti, eventi che appartengono al vissuto personale, loro aspetti caratterizzati da diversi gradi di significazione, riguardanti cose accadute o che stanno accadendo; e in ogni caso si agisce come in un "dialogo in assenza" nel quale "la mente favella et è udito colui che tace", secondo una celebre

definizione che Brunetto Latini ha dato della lettera familiare. La meraviglia della scrittura epistolare consiste proprio nel fatto che il soggetto scrive qualcosa che contiene al suo interno riflessi del destinatario stesso.

L'epistolario a cui ho lavorato per diciassette anni riguarda donne vissute nel secondo Ottocento e all'inizio del Novecento, essendo costituito da lettere dell'attrice Giacinta Pezzana. Qui lo spirito del teatro mi ha guidato esplicitamente a scoprire e studiare il passato con la volontà di riattivarne le fonti, facendole fluire una nell'altra. Ma innanzitutto dobbiamo tenere presente il fatto che molti archivi sono stati creati dalle donne; quello della famiglia Saffi, ad esempio, è opera di Giorgina Craufurd, moglie di Aurelio. Contiene le lettere che i coniugi si scrivevano, quelle che lei scriveva alle amiche e alla sorella Kate, liste della spesa e appunti di lettura, disegni dei figli piccoli e fotografie, e anche i suoi testamenti. Carte che suscitano talora disagio in chi le rilegge e, sebbene autorizzato e in condizione di piena legalità, sente di compiere una profanazione quando trova scritto che gli estranei non possono aprirlo; oppure, una volta aperto il cartiglio chiuso da un fiocchetto: io, Giorgina Saffi, lascio a mio figlio Attilio tutti i libri di Mazzini sperando che li legga...; o ancora: lascio il mio braccialetto alla mia amica Giacinta... Ogni foglio e ogni oggetto minuto, anche quando non sono storicamente rilevanti, sembrano avere una vita materiale non inerte, come se le vite vissute fossero state transustanziate in carta, accumuli di carta e polvere che le schedature non disperdono.

Nell'archivio bolognese dei Saffi sono conservate seicento lettere **scritte**

a Giorgina da Giacinta Pezzana appunto; ed altre dell'attrice hanno viaggiato verso altri archivi, italiani e latinoamericani, dopo essere state lette dai loro destinatari: *in primis* le amiche Alessandrina Ravizza e Sibilla Aleramo. Attraverso questi documenti eccezionali scopriamo un'altra vita, catturando un reticolo di emozioni e di relazioni: le lettere, proprio per il loro attaccamento al frammento e al presente, hanno la capacità di resuscitare la molteplicità delle persone e la frammentarietà della vita. Se la biografia e l'autobiografia vengono sempre realizzate a partire da un preciso punto di partenza, la lettera mostra invece la costruzione della memoria nel suo farsi o rifarsi e sollecita un rapporto molto più attivo con l'oggetto di studio. Scorrere man mano tutti i pezzi di quell'epistolario è come rianimare un teatro fatto di figure che rinascono sempre in coppia ed evocano fantasmi. Così, ricostruire la vita dell'attrice Giacinta Pezzana attraverso le sue lettere mi ha permesso di scoprire un mondo, andando oltre la sua stessa vita: verso quella che Hannah Arendt definisce biografia teorica, cioè l'incarnazione della Storia in un destino personale, in un vissuto individuale fortemente contestualizzato.

Voglio ricordare infine quello che Virginia Woolf ha scritto in *Una stanza tutta per sé*: che i conti noi donne li avremmo fatti dopo cent'anni, perché bisognava che prima avessimo conquistato appunto "una stanza" dove scrivere e "tre ghinee" per studiare. Ora il secolo è passato e non credo sia possibile fare questo bilancio, che si è rivelato più complesso del previsto e sembra che debba essere per ora individuale e parziale; dobbiamo impegnarci ancora a ragionare

criticamente sulla capacità femminile di creare cultura, arte, storia e movimento, ma sappiamo quanto conti essere "in relazione". E non posso negare che, anche se non piango da molto tempo, l'ultimo di questi racconti in particolare mi ha molto commosso, avendo trovato nel suo senso di complicità e collettività una lezione di vita.

**Laura Mariani** è docente di Storia del teatro all'Università di Cassino. È autrice di numerose pubblicazioni, fra cui *Quelle dell'idea. Storie di detenute politiche. 1927-1948* (De Donato, 1982; Premio Sant'Anna di Stazzema), *Il tempo delle attrici. Emancipazionismo e teatro in Italia fra Ottocento e Novecento* (Mongolfiera, 1991), *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento* (Il Mulino, 1996) e *L'attrice del cuore. Storia di Giacinta Pezzana attraverso le lettere* (Le lettere, 2005). È una delle fondatrici della Società Italiana delle Storiche e dell'Associazione Orlando (Centro di documentazione delle donne di Bologna); ha fatto parte della redazione del trimestrale di riflessione femminile *Lapis* (1987-1997).

## **Testimonianze**



*Pubblichiamo in questa sezione le testimonianze delle partecipanti ai laboratori teatrali di Asja Lacis. Sono intervenute al convegno donne provenienti dal gruppo di Ravenna "Una stanza tutta per sé", dal gruppo di Sant'Alberto "Donne di parola" e dal gruppo di Alfonsine. Ognuna di loro ha alternato percorsi di scrittura a esperienze di teatro.*

### **Mafalda Morelli**

Vorrei parlare innanzitutto dell'esperienza di autogestione che facciamo nei gruppi di scrittura, perché sono momenti per me molto importanti. A rotazione una di noi propone un argomento attraverso una consegna. Tale consegna è indiscutibile: a noi sta il compito di elaborarla. Ci abituiamo così a una disciplina e, attraverso le suggestioni che vengono, ci uniformiamo ai desideri delle altre.

La scrittura di teatro non si fa separatamente dal resto, bensì fa parte del processo teatrale stesso. Io mi sono trovata molte volte a dover tagliare e rinunciare a delle parti di testo, perché troppo lunghe per il ritmo della scena. Taglia di qua e riduci di là, a volte si perde il nesso. E infatti mi è capitato che, in occasione del primo spettacolo *Rossori*, una delle scene iniziali era costruita coi racconti della nostra nascita. Durante il periodo di prova non mi sentivo soddisfatta di quello che avevo scritto e che toccava a me dire, ovvero: "quando sono nata nel 1928, ultima di 13 figli, mia madre, che allora aveva 48 anni, per quattro mesi credette di essere in menopausa...". Mi sembrava che rimanesse troppo in sospeso, che non desse l'idea di ciò che io volevo dire. Fu così che, durante la prova generale in teatro, mi venne l'idea di



*Pubblichiamo in questa sezione le testimonianze delle partecipanti ai laboratori teatrali di Asja Lacis. Sono intervenute al convegno donne provenienti dal gruppo di Ravenna "Una stanza tutta per sé", dal gruppo di Sant'Alberto "Donne di parola" e dal gruppo di Alfonsine. Ognuna di loro ha alternato percorsi di scrittura a esperienze di teatro.*

### **Mafalda Morelli**

Vorrei parlare innanzitutto dell'esperienza di autogestione che facciamo nei gruppi di scrittura, perché sono momenti per me molto importanti. A rotazione una di noi propone un argomento attraverso una consegna. Tale consegna è indiscutibile: a noi sta il compito di elaborarla. Ci abituiamo così a una disciplina e, attraverso le suggestioni che vengono, ci uniformiamo ai desideri delle altre.

La scrittura di teatro non si fa separatamente dal resto, bensì fa parte del processo teatrale stesso. Io mi sono trovata molte volte a dover tagliare e rinunciare a delle parti di testo, perché troppo lunghe per il ritmo della scena. Taglia di qua e riduci di là, a volte si perde il nesso. E infatti mi è capitato che, in occasione del primo spettacolo *Rossari*, una delle scene iniziali era costruita coi racconti della nostra nascita. Durante il periodo di prova non mi sentivo soddisfatta di quello che avevo scritto e che toccava a me dire, ovvero: "quando sono nata nel 1928, ultima di 13 figli, mia madre, che allora aveva 48 anni, per quattro mesi credette di essere in menopausa...". Mi sembrava che rimanesse troppo in sospeso, che non desse l'idea di ciò che io volevo dire. Fu così che, durante la prova generale in teatro, mi venne l'idea di

aggiungere la seguente frase: "...e ne era tanto felice". Così sì, sentivo che avevo reso bene l'idea di quella che era stata una nascita non attesa e nemmeno desiderata. Ho capito, attraverso questa esperienza, che c'è un modo specifico di scrittura per il teatro, fatta di brani più brevi e di una cura maggiore per le pause, che sono fondamentali.

Vorrei allora che riflettessimo di più su come si possa dare, con poco, l'idea di ciò che si vuol dire, e che si parlasse del lavoro scenico che noi facciamo come atto del raccontare e non dell'interpretare. Il raccontare lascia allo spettatore più spazio di immaginazione ed è questo quello che a me interessa fare.

### **Edda Cottignoli**

Ricordo bene il giorno in cui Lidia Raffi lanciò l'idea di fare teatro: ormai ci sentivamo "brave" al laboratorio di scrittura, ma io la guardai pensando fosse impazzita e dicendomi: "io non ci sto". Sono timida e a fatica riesco a leggere ad alta voce quello che scrivo al laboratorio. Solo la parola "teatro" mi incute soggezione. In ognuno di noi però ci sono due parti e le mie due si sono in quel caso sfidate, con vittoria finale della parte positiva, vittoria che mi ha cambiato completamente. Mi ha dato più sicurezza e mi ha fatto scoprire una parte di me che ancora non conoscevo. Ho messo molto impegno in questo lavoro che per me è come un gioco interrotto da tanto tempo, ai tempi dell'infanzia e che oggi mi dà molta forza anche attraverso il sostegno del gruppo che mi sta aiutando in un momento per me di crisi come questo in cui la memoria mi abbandona. Inoltre, è stata una felice scoperta riuscire a

costruire il gruppo insieme alle ragazze: la loro linfa giovane ci dà la carica e insieme siamo una famiglia teatrale di mamme, nonne e nipoti.

### **Lidia Raffi**

Io sono la pietra dello scandalo, ovvero colei che ha portato le donne a “svestirsi”, perché andare su un palcoscenico significa mettere in mostra se stessi. Scriviamo piccoli racconti, che facciano ridere o che siano seri, è tutta roba della nostra vita, è nostra autobiografia e scoprirsi così non è facile, anzi vorrei dire che le prime volte è stato proprio un disastro; in questo la scrittura è stato il primo passo che mi ha dato una libertà di comunicare, per poter narrare di me e ascoltare le altre, in un dono circolare, perché nei laboratori di scrittura non scriviamo solo per noi stesse, ma anche per leggere alle altre. Nel teatro, poi, mi sono riappropriata del corpo.

Ogni gioco ha delle regole e io qui ho preso coscienza dell'importanza di rispettare le regole, di trovare un rigore che però ammetto noi non sempre abbiamo. Il teatro infine, mi ha fatto scoprire delle potenzialità di me che non conoscevo, ma mi ha anche dato la consapevolezza dei miei limiti (che però sono pochi, data l'età). Sono cresciuta con un gruppo di donne fantastico, ognuna con un mondo da regalare, creando un affiatamento dove si condividono le emozioni con le mani sudate, con le battute che se ne vanno, col trovarsi in mezzo alla scena e chiedersi “ma adesso da che parte devo uscire?”. Poi gli applausi, e il sollievo se il pubblico non si è accorto del nostro batticuore. Non avrei mai immaginato che avvenimenti di vita normale, di persone normali,

anonime sconosciute e semplici come siamo noi e come noi pensavamo di essere, potessero trasmettere emozioni. Se lo abbiamo fatto significa che siamo forti e piene di energia.

### **Valeria Corelli**

Io vorrei cominciare da molto indietro. Sono una delle poche che ha cominciato col primo laboratorio di questo percorso, dove si raccontava oralmente. Poi mi fu chiesto di partecipare al laboratorio di scrittura: "ma se non ho neanche studiato!". Poi mi sono lasciata convincere, e sono andata. Man mano che le persone raccontavano si risvegliava dentro di me una sensazione molto strana che, una parola dopo l'altra, mi ha scavato dentro e ho cominciato a scrivere. Alla lettura le prime volte piangevo, perché tiravo fuori ricordi, parole, sensazioni che credevo di non ricordare più; ho però deciso di proseguire dicendomi: "scrivo quello che posso e poi chissà".

E ora vi leggerò una poesia:

#### *Cuore*

Per ricucire un cuore non c'è filo  
ma una carezza può fare un buon rammendo

### **Germana Graziani**

Il mio difetto è essere sintetica: quando ho iniziato il laboratorio di scrittura, i miei testi erano estremamente sintetici, di due o tre righe in tutto; poi, quando ho intrapreso questo percorso, ho capito che si può recitare e nello stesso momento imparare a tenere nascosto certi stati

d'animo e ho imparato anche che la vita è un grande palcoscenico. Non pensavo proprio che sarei stata capace di esibirmi in pubblico e ritengo questa esperienza molto positiva anche nell'avermi fatto scoprire una parte di me prima nascosta.

### **Rosa Nigro**

Il laboratorio teatrale mi ha dato un'emancipazione intellettuale che prima non riuscivo ad avere. Ora in momenti di gioia posso inventarmi una scenetta comica, in momenti dolorosi e pesanti riesco a scrivere cose che mai avrei immaginato di poter esternare, perché sono talmente pregne di vita che in genere si preferisce tenerle per sé; invece attraverso questi strumenti si trova il modo di poterle comunicare, esorcizzando i momenti più difficili della vita, come invece ho fatto nel racconto che segue, dal titolo *Anche questo è amore*.

“Era una limpida mattina d'inverno con un bel sole sulle colline, la madre aveva accompagnato la figlia per una visita di controllo di routine; era già un po' di tempo che la vedeva non star bene di salute, anche se la figlia faceva di tutto per rassicurarla. D'altra parte lei aveva sempre svolto il suo ruolo di madre in un modo discreto, le era sempre stata vicina, ma senza invadenza né imposizioni; tra di loro c'era un rispetto reciproco e un grande amore, espresso non tanto in parole quanto nei fatti; ella le aveva insegnato la strada da percorrere e dava solo dei buoni consigli e un appoggio sicuro di qualsiasi genere quando serviva, materiale e morale (ma, certamente, alla madre non si racconta proprio tutto, è difficile). Nella sala d'aspetto di un ambulatorio medico

quella mattina succede qualcosa di inaspettato. Casualmente cade per terra una cartella clinica che la madre raccoglie. Lo sguardo corre sul foglio e legge una condanna medica inappellabile. In quell'istante è cambiata la sua vita: da sempre improntata al buonumore e ottimista è ora sopraffatta da un'angoscia indescrivibile. Mille pensieri si accavallano nella sua mente. Sul momento non riesce a dire parola anche se lo sguardo incrocia gli occhi della figlia. Si guardano e restano mute entrambe. In lei la grande sofferenza si unisce alla preoccupazione di non angosciare la figlia col suo stato d'animo. Passano tre giorni di pensieri altalenanti nei quali affiorano ricordi di frasi che erano state dette; solamente ora ella riusciva a dar loro una spiegazione. Voleva parlare alla figlia, ma aveva paura di non trovare le parole giuste. Aveva anche pensato di scriverle una lettera dicendole il suo grande amore e chiedendole di lasciare socchiusa la porta del cuore in modo che lei potesse in punta di piedi entrarvi e aiutarla in qualche modo. In quei giorni, la madre doveva fare un grande sforzo e imporsi di non farsi veder piangere. Poi, una delle due sfiorò l'argomento. Finalmente, dopo poche parole, si abbracciarono a lungo e piansero insieme. Anche la figlia, per amore, non le aveva detto niente. Non voleva veder crollare "la sua roccia", come diceva lei, il suo porto sicuro: voleva avere una madre vicino a sé che le desse allegria".

### **Elena Spadoni**

Ci siamo ritrovate in tante nella splendida cornice di Casa Guerrini, con molte cose da raccontarci. Ci accomunava solo la curiosità e la voglia di

scrivere, chi per la prima volta, chi dopo tanti anni, donne di ogni età, laureate, casalinghe, altre con appena la licenza elementare. Non importavano le regole. Nessuno avrebbe corretto gli scritti con la penna rossa. L'importante era riempire le pagine bianche con i pensieri, con i sentimenti, e giocare con le parole. Ognuna di noi ha scritto su quelle pagine la propria storia, in testi diversi e l'ha poi condivisa col gruppo. E ognuna di noi ha riso e ha pianto. Poi, con il laboratorio teatrale, gli scritti autobiografici hanno dato modo a ognuna di noi di rivivere i propri ricordi e di condividerli col pubblico, senza rigidità, e senza imitare nessuno tranne noi stessi. Qui ci siamo rilassate, abbiamo giocato con la voce, con la mimica, con il corpo, abbiamo improvvisato e interpretato. Molte volte eravamo stanche. Altre volte afflitte dalle nostre preoccupazioni quotidiane; ma poi, a poco a poco, ritrovavamo insieme al gruppo la nostra tranquillità interiore e, anche se eravamo molto intimorite all'idea di recitare di fronte a un pubblico, l'esperienza ci è servita anche a superare molte delle nostre insicurezze.



*Oggi riposo, storie di donne e di lavoro*  
Teatro Comunale Masini, 7 marzo 2004



*Come sorelle*

Magazzino dello zolfo, Ravenna, 2 aprile 2005



**Postfazione**



Cristina Ventrucci

### **Veniamo a noi**

Qui si pubblicano gli atti di una giornata di riflessioni che ha preso spunto dall'esperienza di un gruppo di donne di Ravenna, riunite con lungimiranza da Graziella Guidi, curatrice originaria e tutt'ora custode di questa storia. Donne adulte di età diverse alle quali si è chiesto di raccontarsi, in una stanza, prima con la voce poi con la penna e infine col corpo.

Immagini del tempo di guerra, spesso di fame, sempre di famiglie, e poi di silenzi, di attimi, e di un oggi che tutte hanno voluto riprendere in mano con questo gesto di autodefinizione, per fare visita, anche attraverso il confronto con le altre, alla propria singola identità.

Con l'accoglienza di un luogo "narrativo" come Casa Vignuzzi, ex casa dei gatti, il sostegno di una Circostrizione particolarmente sensibile, e la conduzione di alcune guide tra cui, in una fase del percorso, anche la sottoscritta, in quella stanza è nato un noi, femminile e battagliero, antico e contemporaneo, fisico ed emotivo.

Tolto l'abito di moglie, di madre, di lavoratrice, di figlia, allontanati anche gli stereotipi di certa retorica sentimentale in cui talvolta è facile cadere, ognuna ha trovato un altrove dentro di sé, zone inesplorate, altre taciute. Tutte confluenti, o provenienti, da una forza ultima, una certezza selvatica, un intimo comun denominatore che molte volte, per strade traverse della vita sociale e familiare, si era forse messo da parte. E si badi, è una condivisione di verità, non di genere (non comunque

quella comunanza imposta dall'esterno nella quale a volte le donne sono state relegate). È quel momento in cui si mette lo sguardo su di sé, sul proprio vivere che scorre. È un luogo, un tempo reale che ci si concede, ma è anche spazio immaginato e capacità di fermare il passaggio del tempo quando ci si incontra per scrivere o per darsi l'altra dimensione, quella del teatro. Guardarsi e lasciarsi guardare. Vedersi uniche e sentirsi al contempo un noi. Svelare ciò che si è compreso e ciò che resta oscuro.

L'incontro di questo noi, fatto di memoria e di reinvenzione, con le domande che pensatori d'eccezione sono stati chiamati a mettere in gioco, ha procurato a tutte le artefici di questa storia, portata a compimento con impegno dall'associazione Asja Lacis, una nuova consapevolezza e pensiamo che possa suggerire, a chi ne legge, l'idea di una libertà che ci è giunta, una parola dopo l'altra.

## **Note su Asja Lacis**

L'Associazione Asja Lacis prende il nome dall'educatrice lettone che nel primo Novecento utilizzava il teatro per intervenire in situazioni di disagio, quali quelle degli orfani di guerra e dei giovani teppisti, che in Russia rappresentavano un grave problema sociale. Nonostante il suo nome non venga annoverato tra i "grandi" (Brecht, Piscator, Benjamin) della cultura teatrale dell'epoca, Asja Lacis fu una loro collaboratrice e anche ispiratrice. L'Associazione opera nel vasto campo dell'espressione teatrale con proprie rappresentazioni e persegue attività di interesse sociale, ricreativo, educativo e teatrale. Dal 1998 l'Associazione Asja Lacis conduce il progetto "Teatro e Autobiografia" nelle sue svariate forme e in diversi contesti. Il progetto è volto a valorizzare l'interesse per forme artistiche che elaborano la memoria, attraverso la biografia delle persone, in quanto arricchimento del patrimonio sociale e culturale. La rilevanza di tutto ciò è il risultato di un coinvolgimento delle persone appartenenti alla realtà locale, rese protagoniste nella costruzione della storia e della cultura del territorio. Con un gruppo di donne di generazioni diverse sono state realizzati gli spettacoli: *Rossori, donne di diverse generazioni si raccontano, Oggi riposo, storie di donne e di lavoro, Giri di vite e Come sorelle*.

Associazione Asja Lacis

via Scuole Pubbliche, 30 - Ravenna

fax 0544 404903 cell. 347 5471796 - 347 9921451

asjalacis@libero.it www.asjalacis.it







