

Cultura

Tre scrittrici raccontano l'omosessualità femminile: viaggio nel mondo delle passioni a «senso unico» descritto con naturalezza senza giustificazioni o sensi di colpa

Storie di donne, storie d'amore

Tre libri, tre scrittrici e un viaggio in un mondo dove i personaggi sono tutte donne, le relazioni sono solo tra donne, le passioni si compiono esclusivamente tra donne. È il caso di *Un'americana a Parigi* di Elinor Rigby, *Scritto sul corpo* di Jeannette Winterson e *Perché questo è il brutto dell'amore* di Nicole Muller: esempi di scrittura al femminile che non prevede giustificazioni, condanne né, tantomeno, sensi di colpa.

VALERIA VIGANO

Non è casuale la pubblicazione, avvenuta in pochi mesi, di tre volumi che hanno lo stesso tema dominante, la relazione tra donne, e lo svolgono pur in modi assai dissimili tra loro, con una naturalezza che non prevede né giustificazioni, né condanne, non vuole sapere di sensi di colpa o di dubbiose retromarcie. La concentrazione in uno stesso periodo indica che quel periodo è favorevole, che evidentemente il tempo è maturo per proporre certi argomenti, in barba o forse proprio per questo, a un mercato asfittico e economicamente in una fase molto prudente.

I libri sono di tre scrittrici di differenti nazionalità, uno è una raccolta di racconti (*Un'americana a Parigi* di Elinor Rigby, pseudonimo di uno pseudonimo di un'italiana al suo esordio, il secondo è un romanzo moderno *Scritto sul corpo* quarto libro della già conosciuta Jeannette Winterson, l'ultimo è un libro dalla struttura originale e poco classificabile, divisa in 498 capitoli, *Perché questo è il brutto dell'amore* di un'altra esordiente svizzera Nicole Muller.

Il primo passo che compie chi inizia questa triade di lettura è attraverso il libro della Rigby, un viaggio dentro il cerchio perfetto di un mondo sconosciuto ai più, dove i personaggi sono tutte donne, le relazioni sono esclusivamente fra donne, i conflitti, le passioni, e le avventure si compiono tutte al femminile. Un'incursione prolungata dove la materia potrebbe diventare facilmente pesante, non per mancanza di elementi di interesse ma perché il microcosmo di una sola ambientazione potrebbe indurre, nella correttezza un po' ripetitiva a una ristrettezza di tematiche. Invece in *Un'americana a Parigi*, il linguaggio usato, uno stile ironico e

sdrammatizzante, pedissequamente cercato e voluto fino all'essenziale, riesce a riprodurre le disperazioni e le tragedie che caratterizzano un'omogeneità spesso avvolta in se stessa e cauta di fronte a un altro ostile, in modo assolutamente divertente, usando il grottesco come risoluzione narrativa e protagoniste che svolazzano tra America e Europa, in un saliscendi di speranze e sciagure, giochi amorosi e legami infelici, tratta con penna lievisima che esalta i luoghi comuni fino a trasformarli nel loro contrario. Come se dei tradimenti, dei desideri, di come va l'amore, le donne fossero talmente più contenti da permettersi di distaccarsene al momento giusto con grande senso dell'umorismo.

Ma se in questo l'autrice ha scelto un monocolor, di larga fascia cromatica e spesso narrativo sono gli altri due libri *Scritto sul corpo* e *Perché questo è il brutto dell'amore*. I titoli sono programmatici, ciò che si proclama in copertina corrisponde al suo interno. In ambedue, il titolo indica la scrittura, in modo esplicito. Il «questo a cui si riferisce Nicole Muller potrebbe essere ovviamente considerato il lato negativo di un'esperienza sentimentale, ma anche e soprattutto la scrittura fisica di un amore finito, l'urgenza che spinge a redigere quell'esperienza con un referto, e riviverla fino a piangere. Non è un caso che i primi otto titoli epigrammi della rotazione intercorra tra l'autrice e un'altra donna, fossero in origine dei fax o delle lettere spedite realmente dall'una all'altra, naturalmente in senso univoco. Perché la conclusione di uno amore, laddove uno lascia l'altro, si risolve, matematicamente in una superproduzione di gesti, parole, scritti di chi viene

lasciato) contrapposto al silenzio di chi ha abbandonato. La scrittura, in questo caso, serve a colmare quel silenzio, a renderlo pubblico, a restituire il respiro non a qualcosa di afasico ma a qualcosa di morto. Impresa disperata, scomodo patrimonio dello scrittore. Impresa «brutta», come dice Nicole Muller, impietosa, inevitabile.

Impresa ugualmente affrontata dalla Winterson, con maggior grinta e un'altalenante e abile uso di concetti filosofici e battute da strada, colpi di fantasia forse eccessiva e una grande (ereditata dal libro precedente) passione. Le analogie tra i due libri sono moltissime e tuttavia completamente oneste. Non è un altro caso Leavitt-Spender, non ci sono maestre e allieve, solo un rabbioso coraggio di presentare un modo d'amare che subisce gli stessi colpi, le medesime argomentazioni, le emozioni di una donna d'amore uguale alle altre. Tanto è vero che volutamente la Winterson per molte pagine addirittura non esplicita il sesso dell'io narrante alle prese con la sua affascinante Louise.

Ma poi le differenze vengono a galla, contenute nell'armonia o implicite nei modi, ma impossibili da negare. Le due scrittrici usano la prima persona, in tono autobiografico, perché di certe cose non si può dire, se non si sono vissute. Ma come dire? Tull'è due raccontano di una storia d'amore dove le viscere non vengono espresse per vittimismo ma sono toccate, analizzate, odorate con ogni senso. La Winterson compie per molte pagine un itinerario amoroso all'interno di tessuti, ossa, organi di Louise, perché è nel corpo che nasce l'urgenza di un corpo uguale, non altrove. Le donne amate, le altre, nelle storie hanno ambedue dei mariti, hanno vissuto con loro parecchio prima di scoprire di provate altre attrazioni, altri sentimenti. Una ha anche due figli, l'altra un aborto. Le presenze maschili sono molto ingombranti, non si rassegnano affatto a cedere il passo, intervengono anche fisicamente. Sono forti, però non della loro umanità o di una qualche qualità personale, ma solo del fatto di essere uomini, rispettosamente collocati in un ruolo sociale, di mariti appunto, che

conferisce loro il massimo dei poteri, in quanto essi siano perdenti nell'incapacità di dare totalità e amore alle loro mogli, o quanto vincenti perché comunque, sia che alla fine si verifichi o no un abbandono, non lo soffrono. L'uno, Elgin, si rifà senza troppi problemi un'altra vita con una donna scelta accuratamente e, oltremodo, probabilmente destinata ad eventuali atti di rivolta. L'altro, René, trionfa nel ritorno della moglie dopo quattro anni.

È vero che noi vediamo i personaggi filtrati da una scrittura amorosa dove l'oggetto dell'amore viene raccontato e non può replicare, dove lo scrittore-protagonista è un deus ex-machina, fabbrica e motore del racconto, tuttavia si sa che i propri punti di vista, arbitrari anche nel caso della massima obiettività, vengono da ciò che l'autore vive nella realtà, è una condizione perché il libro abbia luce. Soprattutto quando non si inventa quasi niente. In tutt'e due i casi, Winterson e Muller, noi sappiamo cosa l'altra donna dice e pensa solo attraverso la doppia figura delle narratrici protagoniste che non possiedono equilibrio, né distanza. Il testo in questo caso prosegue l'amore negato, lo protrae, lo eternizza. Restituisce al tradimento della fine la travolgente certezza dell'inizio. Ambedue le io narranti, mentite spoglie delle autrici, pensano d'aver trovato nella donna amata la donna della loro vita. Viene detto spesso nei due testi, viene proclamato, sognato, voluto, usando i molti possibili toni del linguaggio in dialoghi importanti, in rivisitazioni a posteriori che consentono di riconquistarne la complessità. Perché le donne con le altre donne pensano sia sempre per sempre. Non hanno altri progetti che l'eternità, cioè l'impossibile. I personaggi si interrogano continuamente sul futuro, un'incognita piena di minacce ravvivata solo dalla forza del sentimento, da ciò che le unisce. E la perdita, come in queste storie, è totale, la perdita è cancellazione del passato, una ruvida gomma rotonda che con la sua abrasione cancella i margini di un foglio e lo riconsegna quasi trasparente. Non ci sono infatti famiglie da costruire, un progetto comune che lega, nemmeno i figli che

proseguono la giustizia del mondo con i figli degli altri. È duro dover prendere atto che al posto di mettere al mondo si deve ogni volta rinascere.

Anche l'interrogazione su qual è il senso ultimo dell'amore produce risposte simili: in *Scritto sul corpo* dove il matrimonio, trattato con il più feroce sarcasmo dalla Winterson, si identifica completamente nel non-amore, il non-desiderio, la non-passione, dove non si produce alcun senso d'assoluta, e in *Perché questo è il brutto dell'amore* dove il legame coniugale è fatto della sopportazione delle camicie sudate che un marito si rinfila dopo la doccia.

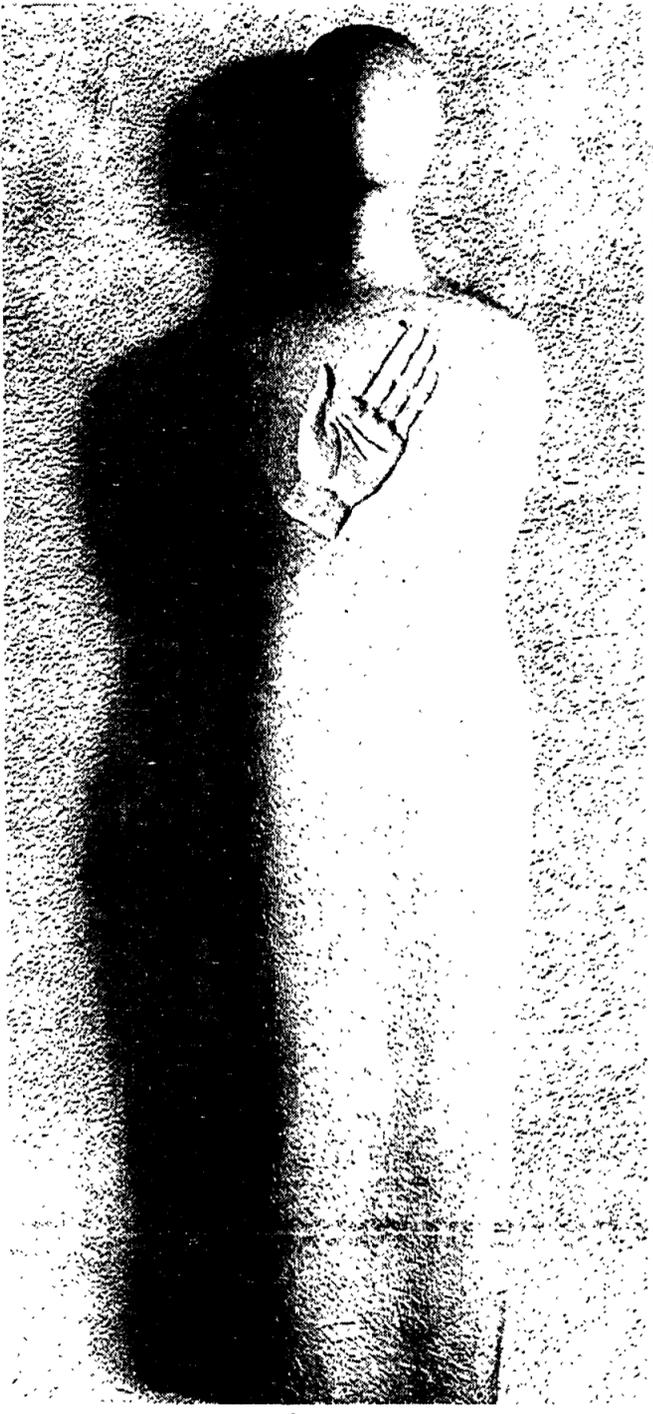
L'interrogazione avviene tramite lo scandaglio del corpo dell'altra (Winterson), corpo

dove cellule impazzite stanno modificando ogni equilibrio assetto, e desideri fuori dagli schemi preparano la conoscenza di un essere umano dello stesso sesso. Corpo che andrà perduto. Oppure avviene tramite la restituzione che la memoria fa (Muller) dei particolari. La memoria involontaria proietta o la memoria perpetrata per riavere, ripossedere ciò che non è più.

La memoria suscitata da ripetizioni, analogie, congiure dei sensi: la vista che rivede una via, un'automobile. L'odorato che ricorda una vernice data al parquet, il gusto diverso nella scelta dei gelati, il tatto che si graffia con le lenzuola inamidate, l'udito che riascolta la voce al telefono, affermazioni, decisioni, ciò che prima appa-

riva verità o menzogna. La risposta, medesima in ambedue i libri, è che qualsiasi eternità dell'amore uguale a se stesso è quindi una menzogna. Perenne è soltanto l'amore che sa cambiare se stesso senza cambiare l'oggetto che investe del suo interesse. In nessuno dei due casi, i personaggi riescono a farlo. Sbagliano in una materia delicata, ogni volta impercettibilmente unica, in romanzi di sconfitta, dove appunto la «perdita è la misura dell'amore», dove ogni libro regalato dall'amante all'amante «contiene la rinuncia all'amore». Ma offrono in cambio, il coraggio di ammettere i propri errori, di mostrare quanto vale l'essere sconfitti. Tutto è parte della vita, semplice concetto, non da poco.

Un'opera in gesso di Fausto Melotti



Presentato l'Archivio del regista Ed ecco affiorare una prima scoperta

«La vicenda segreta del film di Visconti 'La terra trema'»

MARIA SERENA PALIERI

ROMA. Il rapporto di Luciano Visconti con Thomas Mann è stato solo a distanza, tramite i libri: un amore, diciamo così, solo «platonico»? No, alla giornata di studi svoltasi ieri a Roma per la presentazione dell'Archivio Viscontiano, Franco Mannino ha raccontato un incontro concreto tra il regista e lo scrittore. È un episodio ignoto ai più, che il grande e ormai anziano musicista, cognato del regista di *Morte a Venezia* (è marito di Uberta, la sorella minore e prediletta) ricorda con un'allegria, una semplicità che dire elegante è dire poco. «Successo nel 1953, mentre io e Luciano stavamo preparando il balletto tratto da *Mario e il Mago*. Mann aveva voglia di sapere come adattavamo per la scena questo suo racconto», racconta Mannino. «L'incontro avvenne in casa di Alba De Cespedes, e Visconti era un cadavere quel giorno. Fate era la sua ammirazione per Mann, il quale, devo dirlo, aveva un aspetto un po' burocratico, da genio ben compreso del suo ruolo». Luciano gli raccontò il libretto quasi balbettando. Finché Mann assenti dicendo: «Anch'io sono arrivato alle stesse conclusioni». Allora concludendo: «Sì, Luciano che, come Mammolo dei sette nani, all'improvviso riacquistò il colore».

La testimonianza di Mannino rende meno cartaceo «rendere vive» le «Carte». Cioè i documenti di quest'Archivio che ieri è stato ufficialmente presentato al pubblico. Si tratta di un fondo di 10.000 pezzi - progetti per cinema, teatro e lirica, fotografie, libri, 5.000 lettere - affidato nel 1989, tredici anni dopo la morte del regista, dalla sorella Uberta alla Fondazione Gramsci. Caterina Carvalho D'Amico, figlia della sceneggiatrice che più assiduamente collaborò con Visconti, spiega le origini della vicenda. Come lei e altri si aggiravano, appena morto il regista, nel piccolo appartamento dove in estremo si era rifugiato: chiedendosi dove fossero finiti biblioteca, quadri, mobili, il corredo delle sterminate case abitate da Visconti in precedenza. Racconta che fu Pietro Ingrao a spronarla a farsi carico della faccenda, e che trovò tutto, poi, disseminato in cantine e depositi, e alleggerito di qualche cassa portata via dai ladri. Il materiale fu affidato ad «Gramsci» perché lo conservasse nel suo insieme («Sniembrarlo? No. Ciò che era speciale in Visconti era la «globalità» della sua figura. Altri pretendenti ce n'erano, ma erano disciplinatamente orientati: chi sul cinema, chi sul teatro, chi sulla lirica», dice). E perché Franco Ferri, direttore d'allora, era stato amico di Visconti in gioinezza. Poi, con la curatrice Bruna Conti, il lavoro di cernita. E ora - è in corso e l'ha illu-

strata Franco Buzzigotti - la catalogazione al computer. Un Archivio completo, chiuso? Al contrario: viene lanciato un appello a chi abbia materiale. Sull'istante frutta la consegna, da parte di Luigi Filippo D'Amico, di certi appunti di un progetto a due Luciano Visconti-Jean Renoir, per un *Otello* cinematografico.

Le carte contenute in questo Fondo sono delle novità, tali da rettificare, magari rivoluzionare ciò che si sapeva su Visconti? Lino Micciché, studioso di cinema, è l'autore di un primo «scoop». Concerne *La terra trema*. Micciché pubblicherà in novembre, in occasione della riedizione del film, un libro sul soggetto. Forte di nove documenti - appunti, scaletture, piani di lavorazione rinvenuti nel Fondo e in parte altrove - Micciché dimostra che il film non nacque fin dall'inizio come lo conosciamo: come un racconto «verghiano». All'indomani dell'eccidio di Portella della Giustizia, la sua tesi, Visconti su commissione del Pci doveva girare sui luoghi un film tra documento e fiction. Tre episodi in tre ambienti: terra, mare, zolfataro. In corso d'opera restò solo il mare. Zolfataro e terra finirono altrove: anni dopo nel *Salvatore Giuliano* dell'assistente di Visconti, Francesco Rosi, il documentario diventò racconto spietato ma poetico, verghiano. Micciché deduce: *La terra trema* parte come film segnato da esigenze partitiche. Per strada Visconti accentuò il verghiano. Si emancipò dalla «partiticità». E fece il suo film: più politico, e più poetico.

Quegli anni, tra il 1940 e il 1948, gli anni della febbre artistica e politica del gruppo di «Cinema» (Visconti, De Santis, Puccini, Alicata, Ingrao) sono un refrain anche in altri interventi (di Ernesto G. Laura e Gianni Rondolino per esempio). Così come torna, come tema, quella capacità di Visconti di rivedere le proprie idee, spesso isolandosi da amici e compagni «di strada», ma resistendo fedele a se stesso. Ne è un bell'esempio, appunto, la sua parabola in campo teatrale (dal no al «dramma borghese», in nome del Nuovo, alla riconquista critica, originalissima, di Goldoni e Cechov) che è stata documentata e ricostruita da Ageo Savio.

Nel tardo pomeriggio la presentazione s'è chiusa con una tavola rotonda su *Angelo*, il romanzo giovanile e incompiuto uscito proprio da questo Archivio. Toni pacati: la polemica dei mesi scorsi qui non si è riaffacciata. Mentre l'inglese Peter Adam ha presentato due - bei - documenti realizzati per la Bbc e inediti in Italia realizzati sui set di *Ludwig* e del più «manierato» del film del regista, *Morte a Venezia*.

Lo slavista Karl Marx, «russofobo» e un po' maoista

«La rivoluzione contro il Capitale». Ricordate? È il titolo provocatorio di un celebre articolo di Antonio Gramsci, comparso il 24 Novembre 1918 sull'edizione milanese dell'*Avanti!*. In esso il fondatore dell'*Ordine nuovo* salutava l'«anomalia» dell'Ottobre sovietico, eccentrico rispetto alla classica previsione marxiana nel cui schema il socialismo poteva nascere solo al culmine della maturità capitalistica. La questione come è noto fu in quegli anni al centro di accanite dispute tra fautori della rivoluzione «massimalista» e assertori di un passaggio graduale alla nuova società. Gramsci nell'articolo rivendicava appartenente il suo «revisionismo» di sinistra, il suo «volontarismo» confortato dagli eventi, in antitesi ad un Marx contaminato dal determinismo positivista, che non aveva potuto prevedere quel che sarebbe accaduto in Russia dopo la sua morte.

Ma Gramsci si sbagliava. Si sbagliava su Marx, che invece era stato il primo ad ipotizzare in forma esplicita una «rivoluzione contro il Capitale». Come e quando? Per saperlo basterà consultare un prezioso libriccino uscito da non molto: *Karl Marx, Russo* («i piccoli», Editori Riuniti, pp.97, L.10.000, a cura

di Bruno Bongiovanni). In quel libriccino ci sono alcune «schegge» semiconosciute del corpus marxiano, tratte dall'edizione delle *Opere complete* di Marx e di Engels, tuttora in via di pubblicazione presso gli «Editori». In particolare rivedono la luce due scritti brevi del 1858 tratti dal vol. XVI, uno più ampio del 1856-57, e alcune lettere degli anni 1877-79-81 che compariranno nei volumi XV, XLV e XLVI delle *Opere*. Questi ed altri scritti della raccolta consentono dunque di fotografare «in progress» gli slittamenti del giudizio di Marx sulla Russia, giudizi ancorati da un lato alla storia profonda dell'«Impero», dall'altro allo scenario geopolitico europeo del secondo ottocento.

Che cosa pensava Marx della Russia? La risposta più immediata è: tutto il male possibile. L'ampio scritto del 1856-57 comparso su *The Sheffield Press* e poi su *The Free Press*, due giornali inglesi conservatori, parla chiaro: la Russia è un impero normanno-slavo, asiaticizzato da Gengis Khan il quale paralizzò con le sue orde la spinta feudale vikinga imprimendo all'immenso paese il sigillo di una irrimediabile e oppressiva brutalità. Anche i «liberatori» originari della Mo-

Escono in una preziosa raccolta degli Editori Riuniti gli scritti marxiani dedicati alla Russia. Parlano della nascita di un Impero e racchiudono anche una «profezia»

BRUNO GRAVAGNUOLO

scovia, gli eredi di Ivan Kalita (avo di Ivan il terribile) non furono altro per Marx che dei servi astuti del Khan, capaci di aizzare i tartari gli uni contro gli altri per poi utilizzare il «terrore» ereditato dai Mongoli contro città e principali concorrenti. Insomma in queste pagine marxiane, di sapore «psico-storico» e quasi espressionistico, la Russia diviene il prototipo del «despotismo orientale» e del «modo di produzione asiatico», nozioni più tardi saccheggiate dal marxista Karl Wittfogel. Funesto infine appariva in tale analisi anche il ruolo della Russia moderna, quella fondata da Pietro il Grande, minacciosamente protesa verso ovest, bastione della Santa alleanza.

È questo il Marx «antirusso», nemico dell'«intesa «oggettiva» tra l'Inghilterra e gli zar», vi-



Gengis Khan in un'antica miniatura persiana

opera di Alessandro II. Con la promessa di riscatto fatta ai contadini si apre una nuova fase, destinata ad alimentare le tensioni con i nobili e a trascinarlo nel paese indebitato in un turbine inarrestabile. Ecco allora balzar fuori dalle nuvole pagine di Marx un affresco «gogoliano», punteggiato di «anime morte», le anime dei contadini, depositate in banca come pegno di garanzia dai nobili ridotti in miseria. Ma tra le pie-

ghe dell'affresco si fa strada via via un concetto cruciale: l'«obscuro», la comunità rurale, peculiarità del paesaggio economico russo che le riforme zariste in arrivo sembravano voler involontariamente rilanciare. Con il progetto di Alessandro II intatto, alla comunità rimanevano non solo gli «usi civici», alcune terre in comune e le abitazioni del villaggio, bensì la stessa proprietà distribuita agli affittuari, che poco alla

volta avrebbero potuto emanciparsi dal servaggio e dai nobili. E allora Marx conclude: viste le sue potenzialità, perché non partire dalla «comune agricola», saltando a piè pari la necessità della fase capitalistica? Marx diviene così, in due decenni, «revisionista» di se stesso, e l'8 marzo 1881 scrive alla socialista russa Vera Zasulic: «L'analisi del *Capitale* non offre ragioni né pro né contro la vitalità della comune rura-

le...lo studio particolare che ne ho fatto mi ha convinto che essa è il punto d'appoggio della rigenerazione sociale in Russia». Ma non era una soluzione «arcaica»? All'eventuale obiezione Marx risponde (tra sé e sé, nella bozza preliminare non inviata alla Zasulic): «Non ci si deve lasciar troppo intimorire dalla parola «arcaico». Più avanti, sempre nella «bozza», si accenna ad una crisi, mondiale, non solo russa, che finirà «con un ritorno delle società moderne ad una forma superiore di un «tipo arcaico» della proprietà e della produzione collettive». Non era affatto obbligatorio passare sotto «le forche caudine» del processo capitalistico, visto che nel *Capitale*, scrive Marx nella stesura definitiva, «la fatalità storica di questo movimento è espressamente circoscritta ai paesi dell'Europa occidentale» (cors. di Marx).

Gramsci dunque si sbagliava, perché Marx teorizzò, ben prima di Lenin, lo «sviluppo ineguale» dell'economia mondiale, e quindi la possibilità di far nascere la rivoluzione mondiale dall'«arretratezza»: a partire cioè da una forma «protocapitalista», la comune rurale, liberata dalle ipoteche feudali e sorretta dalla tecnica moderna

(Lenin dirà: «Soviet più elettrificazione...»). Certo si trattava di un Marx piuttosto «maoista», con un elemento di «bucharinismo», benché del tutto ostile al mercato e a forme preliminari di capitalismo nelle campagne a sostegno dell'accumulazione. Il comunismo, in altri termini, andava costruito muovendo dall'oggi. Saldando il passato remoto dell'umanità con la forza del progresso moderno, nel quadro una totalità umana «socialmente reintegrata». E giustamente il curatore del volumetto rievoca al riguardo le giovanili riflessioni antropologiche di Marx quelle incentrate sullo «stare assieme» e sulla «comunità essenziale» dell'umanità «disalienata».

E torniamo alla Russia, alla Russia moderna. Per intendere la storia recente sarà certo utile rinechiare non soltanto da Lenin, ma proprio da «questo» Marx «revisionista», semi sconosciuto all'est e all'ovest, certo non ignoto allo stesso Lenin, che pure privilegiò gli operai e non i contadini. Ma egualmente utile sarà anche rievocare il Marx «antirusso». Proprio per attraversare genesi e conclusioni dell'antico «colosso euro-asiatico» travolto alla fine dagli eventi assieme all'utopia di «stato che nasce a tenerlo in vita lungo il Novecento».