

IL PONTE

Rivista di politica economia e cultura fondata da Piero Calamandrei



Anno LV n. 4

aprile 1999

Alceo Riosa Milano: socialisti europei a congresso. Se son rose fioriranno □ Giuseppe Franchetti Un curdo primo ministro di Israele?

Piú e meno nella scuola italiana. Interventi di Daniele Checchi, Pier Luigi Ferro, Giorgio Franchi, Raffaele Laporta, Antonio Santoni Rugiu

Marco Dardi Il mercato fra meccanica e storia □ Giuseppe Nardulli Ricerca scientifica, ricerca militare, innovazione tecnologica □ Renzo Franzin L'acqua contesa del fiume Piave

Enrico Ghidetti La lezione di Walter Binni □ Luca Perlini Strategie della vertigine: Calvino, Levi e i «Black Holes» □ Pierluigi Pellini Il fantastico nella letteratura. Interpretazione di un racconto di Pirandello □ Titti Follieri Vi racconto Christiane Rochefort □ Vito Zagarrìo Sul cinema autoriflessivo □ Giorgio Tinazzi Venezia, Biennale riformata, urgono risposte □ Roberto Finzi Nel LX anniversario delle leggi razziali □ Vincenzo Accattatis La nascita dell'associazione dei magistrati

VI RACCONTO CHRISTIANE ROCHEFORT

Su «Le Monde» del 28 aprile 1998, nella rubrica *Disparitions* è apparsa la notizia che la scrittrice Christiane Rochefort, nata nel 1917 a Parigi, è deceduta il 24 aprile nella sua abitazione a Le Pradet (vicino Tolone), all'età di 81 anni. Autrice di undici romanzi, due saggi e un'autobiografia¹, è stata bellamente dimenticata dai nostri media, nonché trascurata dalla critica, in quanto autrice scomoda, fuori dai ranghi, lontana dalle accademie e dalle caste intellettuali parigine.

In Italia, l'ultimo libro tradotto, *Prima i bambini*, dai tipi di Ferro è del 1978. Niente è valso per valicare le Alpi l'aver vinto nel 1988, in Francia, il premio «Medicis» con il romanzo *La porte du fond*².

Nel 1958, con il primo romanzo *Il riposo del guerriero* (tiratura di 200.000 copie nella sola Francia), Christiane Rochefort raggiunge la fama. Roger Vadim ne fa un film con Brigitte Bardot. L'autrice non riconoscerà mai il film come aderente in profondità alle tematiche del romanzo, mentre riscontrò una corrispondenza simbolica con il film

¹ Tutte le opere di Christiane Rochefort, tranne la sua autobiografia, sono state pubblicate dall'editore Grasset: *Le repos du guerrier*, 1958; *Les petits enfants du siècle*, 1961; *Les stances à Sophie*, 1963; *Une rose pour Morrison*, 1966; *Printemps au parking*, 1969; *C'est bizarre l'écriture*, 1970; *Archaios ou le jardin étincelant*, 1972; *Encore heureux qu'on va vers l'été*, 1975; *Les enfants d'abord*, 1976; *Quand tu vas chez les femmes*, 1982; *Le moule est comme deux chevaux*, 1984; *Ma vie revue et corrigée par l'auteur à partir d'entretiens avec Maurice Chavardès*, 1978; *La porte du fond*, 1988; *Conversations sans paroles*, 1997; *Adieu Andromède*, 1997. Inoltre la Rochefort ha tradotto dall'inglese con la collaborazione di Rachel Mizrahi un'opera di John Lennon, *In his own Write*, trad. *En flagrant delire* (1965); e dall'ebraico le opere di Amos Kenan, *Le cheval fini* (1966), *Holocauste II* (1976), *La route d'Ein Harod* (1984). Dello stesso autore ha curato l'edizione di *Les tireurs de langue*; quest'ultima è stata pubblicata nel 1971 a Torino, dai Fratelli Pozzo Salvati.

² Le opere tradotte in italiano sono: *Il riposo del guerriero*, Milano, Longanesi, 1959, ripubblicato nel 1980 da Rizzoli; *Malthus*, Milano, Longanesi, 1961 (traduzione di *Les petits enfants du siècle*); *La presa di potere dei macrocefali*, ivi, 1969 (traduzione di *Une rose pour Morrison*). Ripubblicato nel 1973 in francese e non in versione integrale da Ghisetti e Corvi editori, con una introduzione documentata di Dina Lovato; *Prima i bambini*, Milano, Ferro, 1978 (traduzione di *Les enfants d'abord: Un vew signore*, Milano, Longanesi, 1964 (traduzione di *Les stances à Sophie*).

Teorema di Pier Paolo Pasolini. Nel «Magazine littéraire» del 1976 l'autrice affermò: «La vera riduzione cinematografica del *Riposo del guerriero*, non è il film che porta il suo nome, è *Teorema* di Pasolini. Quando ho visto il film, mi ha sorpreso. È lo stesso soggetto: il sesso come mezzo di rivelazione, come via di modificazione, come sentiero di comprensione»³. Il successo del film fu attribuito allo scandalo delle scene erotiche, mentre l'autrice ha voluto scrivere la storia di una passione, i suoi effetti alienanti con aberrazioni e sofferenze: un romanzo contro un'idea romantica dell'amore.

L'opera – siamo alla fine degli anni cinquanta – voleva colpire il moralismo piccolo-borghese, rompendo con pregiudizi e tabù sessuali. Mostrava le vicende di una passione fisica descritta in termini crudi, senza nascondere le componenti sado-masochiste. In effetti i due personaggi Renaud e Geneviève non trovano l'appagamento dei sensi, ma la loro frustrazione, l'impossibilità di uno sbocco al loro desiderio di libertà.

Il tema della libertà è stato affrontato dall'autrice da vari punti di vista e collocato in differenti situazioni. Non si può essere liberi se non si diventa consapevoli dei condizionamenti culturali che ci dominano a nostra insaputa. Spesso l'ombra del potere distrugge il rapporto con l'altro, uomo-donna, adulto-bambino, e i più deboli sono segnati da cicatrici difficilmente rimarginabili. Non è un caso che i protagonisti, soggetti di molti romanzi di Rochefort, siano adolescenti o bambini che si ribellano, fuggendo per le strade del mondo e inseguendo la realizzazione di un sogno o di un'utopia.

Sia in *Malthus* (traduzione italiana di *Les petits enfants du siècle*), che in *Encore heureux qu'on va vers l'été*, in *Printemps au parking* e *La porte du fond*, i protagonisti sono appunto dei minorenni. In *Malthus* la denuncia è sociale. Che tipo di vita una famiglia, dei bambini, vivono nei quartieri-dormitorio della periferia parigina? Responsabile «un'architettura – scrive Rochefort – che è stata una dittatura, un'alienazione, una vera aggressione»⁴.

Non solo la natura è violentata dall'inquinamento, dal pericolo costante dello scoppio di centrali o missili nucleari, o dai cargo di petrolio che infestano i mari uccidendo migliaia di specie animali, ma il linguaggio stesso è colonizzato dall'invasione-interferenza dei *mass media* che lo avvelenano. Gli effetti di tale avvelenamento saranno la cancellazione del diverso, l'omologazione, la distruzione di quell'alterità che è costretta a rifugiarsi e indietreggiare sempre più nell'ombra dei sogni o

³ «Magazine littéraire», n. 111, aprile 1976, Dossier: *L'oeuvre de Christiane Rochefort*, p. 11 (traduzione mia).

⁴ *Ibidem*.

a sopravvivere per poco, come un popolo nomade, nell'immaginazione di quegli esseri che non sono ancora completamente contaminati: i bambini.

In *Encore heureux qu'on va vers l'été*, un'intera classe, fuggendo compatta dal cortile della scuola durante l'ora di ricreazione, si avventura nella città alla ricerca del mare, direzione Sud:

- I sogni vanno verso il sud, disse Marta. Non ho ancora incontrato un sogno che va verso il nord. Benché alcuni vadano prima verso l'ovest per essere più velocemente al mare, perché i sogni vanno al mare, e il mare ne è pieno. Ma una volta arrivati al mare, i sogni dell'ovest girano a sinistra.
- Fanno il giro? disse Regina.
- Fino al sud, disse Marta.
- Vanno verso l'estate! disse Grazia⁵.

Sono proprio gli occhi di due bambine a guardare gli effetti dell'urbanizzazione nelle città-dormitorio della *banlieue* parigina, a osservare sui volti degli abitanti gli sguardi vuoti, assenti, destinati a una sicura follia. Sono proprio loro che cercano quello che rimane della natura. La campagna è un «resto di campi lasciati incolti in vista di nuovi insediamenti immobiliari, d'un albero in vista di inverdimento, e di un'aiuola di biancospino, solo riparo in questo deserto di periferia e di speranza di urbanizzazione»⁶.

Eppure, nella loro avventura, descritta attraverso i loro dialoghi e i vari accadimenti, queste bambine sono portatrici di una forza vitale che riesce ad affermare costantemente un amore per la vita, con quell'attenzione e osservazione che solo lo sguardo non distratto dei bambini, la loro presenza totale a se stessi e ai loro giochi, può vedere:

Era l'alba. Esse guardarono l'alba. In piedi dietro l'hangar attesero il levar del sole. Un ciliegio di neve mandava il suo profumo fino a loro, e tutti gli uccelli cantavano.

- Propongo che ci mettiamo in ginocchio.
- Io non ho una religione, disse Grazia. Non ci credo da tre anni. Una volta che avevo fatto una cosa molto brutta, lei si rischiarò la voce e continuò, ho detto a Dio: se tu esisti, puniscimi! e lo ha fatto. Da allora non ci credo più.
- Neanche io ci credo, disse Regina. È per mostrarle, all'alba che io l'amo, che è la mia religione personale, sputo su quella dei miei padri. Abbasso Dio, viva l'alba. Le farò un altare, si mise a cercare delle pietre.
- Voglio un altare per il ciliegio.
- Per gli uccelli.
- Voglio un altare speciale per l'uccello d'inverno. Lo amo.

⁵ Da *Encore heureux qu'on va vers l'été* cit., pp. 66-67 [traduzione mia].

⁶ *Ibidem*, p. 8 [traduzione mia].

- Ne voglio uno per l'olmo.
- Uno per il caso.
- Voglio un altare per la vita, io l'amo!
- Voglio un altare per il Piacere! io l'amo⁷.

Ai fuggiaschi è permesso di esplorare l'inammissibile, compiere ogni sorta di trasgressione scoprendo il piacere di un'intimità profonda con un essere dello stesso sesso, in una comunione di natura in cui nessun frutto è proibito: una sessualità senza pregiudizi o moralismi, libera di esprimersi in uno spazio di innocenza. Ogni occasione è propizia allo stupore e alla scoperta della gioia:

[...] e soltanto allora si guardarono, radiose, e tutto accadde senza parole senza l'ombra di un dubbio nell'ammirazione reciproca sotto il sole allo zenit che inondava la radura, scoprirono che ciò che avevano sognato silenziosamente era vero, inventarono ciò che non avevano saputo sognare, si contemplarono interminabilmente, si estasiarono di piacere spaziando agli estremi, si è senza limiti a quest'età, a un tratto non ci fu più il sole, dormivano, sesso contro sesso perfettamente allacciate pronte a decollare, ridevano di trovarsi così preveggenti. Le natiche ghiacciate. Se le riscaldarono con carezze, sorprese di questa forma perfetta, un tempo ridicolizzata e diffamata, la riabilitarono, gli ultimi ritegni caddero, se la godevano, tu attiri la tempesta⁸.

A partire dall'esperienza di una possibile felicità, lo sguardo sulla natura e sul mondo cambia di prospettiva e i sogni diventano realtà:

Esse pensavano che non sarebbero più potute tornare tra gli umani, non avrebbero più potuto vivere lì dove bisogna reprimersi, e non rispondere, non sapevano più era troppo tardi erano davvero per il mondo, addio, siamo diventate selvagge⁹.

La ricerca della libertà nei romanzi di Rochefort passa dalla contestazione delle istituzioni totalitarie, dalla denuncia sociale del progetto politico di deurbanizzazione della metropoli – qui Parigi – voluta dai vertici dello Stato, all'attenzione verso quegli atti di ribellione individuale che segnano il corso di un destino. I romanzi di Rochefort sono spesso portatori di una critica sociale, alcuni riflettono gli anni della contestazione studentesca (*Printemps au Parking*, '69), altri volgono lo sguardo verso mondi utopici (*Archaios, ou le jardin étincelant*, '72). In tutti, la denuncia delle maschere del potere ha costituito un obiettivo centrale della sua ricerca. La scrittrice ha agito la propria «disperazione

⁷ *Ib.*, pp. 46-47 [traduzione mia].

⁸ *Ib.*, p. 57 [traduzione mia].

⁹ *Ib.*, p. 61 [traduzione mia].

attiva» entrando nei panni delle creature immaginarie che la visitavano chiedendole in prestito la sua voce.

In un'intervista alla radio France-Culture, durante la trasmissione «Lettres ouvertes» del 26 ottobre 1988, in occasione dell'uscita del suo romanzo *La porte du fond*, Rochefort dichiara che il personaggio inventato diventa una specie di compagno invisibile, che l'affianca dettandole in una sorta di empatia la propria storia. Il personaggio diventa una presenza reale, l'autrice il medium che ne trascrive gli atti.

Se i personaggi sono animati dalla capacità di trasgredire e da una dose notevole di anticonformismo e di eccentricità, il linguaggio che li fa vivere dovrà uniformarsi a coloro che lo parlano, soggetti portatori del cambiamento. Se il linguaggio è, come si è detto, contaminato, dove cercare le parole vere?

In *C'est bizarre l'écriture*, l'autrice mostra il percorso della nascita del romanzo *Printemps au parking* e svela il processo della scrittura tramite il sistema di interrelazioni complesse che si instaurano nel corso dell'elaborazione dell'opera letteraria, vista come «un happening en chambre».

C'est bizarre l'écriture, pubblicato nel 1970 (un anno dopo *Printemps au parking*), è anche una dichiarazione di poetica. Rochefort traccia, nell'evolversi del romanzo, un disegno chiaro delle coordinate, dei principi ineliminabili che governano un'opera letteraria, fornendoci il suo approccio e il suo metodo personale¹⁰. Un libro quindi prezioso, di grande onestà intellettuale. Secondo l'autrice non esiste altro rapporto con la letteratura se non quello di un rapporto d'amore vissuto nell'esercizio della lettura e della scrittura. Quest'ultima può pretendere una dedizione totale nei momenti di punta, quando il travaglio può obbligare lo scrittore a mesi di lavoro ininterrotto. E quando questo accade, tutto deve essere pronto – riserve di carta, penne, riserve di cibo – perché il parto avvenga senza traumi per il nascituro. Anche se l'analogia figlio-libro è abusata, Rochefort la utilizza ribadendo la fisiologicità della scrittura, riconoscibile da una sorta di sintomi analoghi al travaglio del parto.

¹⁰ Altri cenni al metodo utilizzato saranno ripresi nella sua biografia: «Il mio metodo. Qualsiasi cosa. La prima frase che butto giù. Per esempio alzandomi dal letto. Ma attenzione, c'è un clima, con la frase. È gravida di qualcosa. Che ignoro in quel momento. Si vedrà dopo. Non si vedrà... Inizio a scrivere seguendo il legame associativo delle parole. Dopo un po', succede che mi rendo conto di dove vado. Posso anche sbagliarmi e non essere dove credo, allora sono altrove, bene; allora ci vado. Il mio sogno letterario è la deriva totale. È lì che si è veramente collegati con... scusatemi, non so come si chiama. Il mio inconscio lo deve sapere, lui. Lei, la mia inconscia. E mi fido ciecamente di lei. Lei è ciò che sono. Sì, confesso questo fantastico orgoglio... È evidente che è aleatorio. Il mio metodo». (C. Rochefort, *Ma vie revue et corrigée par l'auteur* cit. p. 268) [traduzione mia].

Una metafora calzante utilizzata dalla scrittrice per caratterizzare la ricerca cruciale «de la suite», intesa non come ricerca di idee, ma di fatti, è quella della talpa che scava per trovare una prelibata ghiottoneria: i funghi. L'animale nel buio della terra si lascia guidare dal proprio fiuto, che a volte s'ingannerà sulle piste inseguite, perdendosi in deviazioni, e poi ritornerà al punto di coesione per ritrovare la pista giusta. A un certo punto inizierà una specie di corsa. L'intuito sa che non bisogna perdere le tracce. È una questione di tenuta, di allenamento a non mollare la presa. Si riconosce l'atmosfera; l'humus produce dei germi di storie. Si viene catturati da un ingranaggio che si è messo in moto e allora la prova di resistenza inizia, perché il filo è fragile e può spezzarsi in qualsiasi momento. L'autrice parla più volte di un vero e proprio lavoro fisico, oltre a precisare che «scrivere è obbedire. È contemplazione». Non è pensare: la scrittura «è un atto al cento per cento»¹¹. La condizione fondamentale perché l'intuito possa dirigere le operazioni, è una condizione di dis-tensione, di attiva passività, e allora la prima riga su una pagina cade in un momento di abbandono cosciente, di coscienza inconscia, di assenza, di inavvertenza. Non è un momento di distrazione, è necessaria al contrario una presenza vigile. La veglia dis-tesa è la forza-guida che produce un campo: «Una corrente si metteva a circolare nel materiale, organizzando gli elementi secondo una specie di legge che le era propria»¹². La composizione diviene allora produttrice di senso, travalicando il significato della singola parola. Un'altra componente chiave è il ritmo, la partitura che detta i suoi tempi. Per l'autrice è un movimento biologico, è la vita che entra nelle frasi e crea la loro intimità, gli scambi, l'ordine, la successione e la respirazione che la punteggiatura ordina *imperativamente*. La punteggiatura corretta è quella che proviene dal respiro (*ruah*)¹³.

La punteggiatura diventa importantissima, frutto di una lunga riflessione, dettata da un movimento interiore tra i più intimi. Rochefort parla dell'eventuale modifica della punteggiatura di un testo letterario, in fase di *editing*, come di un atto di castrazione, come di una profonda incomprendimento del lavoro letterario. La punteggiatura è legata al respiro – respiro dell'autore, con tutte le sue varianti – che viene trasmesso al lettore.

«Il ritmo è il contatto fisico. È una relazione intima»¹⁴. L'ordine del ritmo, nella sua andatura naturale, avviene come dono, come ricompensa: un riposo dopo il lavoro. Se manca, è perché manca l'autenticità

¹¹ C. Rochefort, *C'est bizarre l'écriture* cit. p. 68.

¹² *Ibidem*, p. 70.

¹³ *Ib.*, p. 73.

¹⁴ *Ib.*, p. 74.

della sua parola. Se ne avverte la presenza fisicamente nel gesto stesso della mano che produce «una scrittura sciolta, dilatata, ciò che fa del gesto di scrivere un piacere sensuale». Per l'autrice è importante che sia «une démarche intuitive»¹⁵ a condurre, poiché essa non deve cedere il comando al suo concorrente, «l'intelletto-prefetto generale», il mandante dell'io che può imporsi sull'autonomia dei comportamenti dei personaggi.

Rocheffort insiste sull'importanza della non manovrabilità ideologica e della non identificazione dell'autore con le sue creazioni. È necessaria una distanza, una sorta di annullamento dell'io dello scrittore, che si mette in ascolto della volontà degli stessi personaggi che gli trasmettono la loro diversità. Non è un processo di proiezione e di identificazione narcisistica, bensì un rapporto fondato sul rispetto dell'alterità¹⁶. I personaggi sfuggono dalle briglie dell'autore e sembrano correre in avanti, liberi, a indicare il seguito della loro storia¹⁷. Obbediscono a leggi incontrollabili che l'autrice tenta di attribuire a quell'atto creativo insito nella scrittura, che produce «une image d'image» più o meno forte e attiva, secondo «l'aptitude du tireur d'image»¹⁸.

Come si sviluppa questa concatenazione è difficile definire: «Noi possiamo soltanto, indirettamente, con delle parole, descrivere delle forme d'attività, delle situazioni»¹⁹. L'unica possibilità è quella di partire da zero, «scoprire la verità con il solo strumento della creazione»²⁰. In questa creazione, rifiutando qualsiasi aderenza a una forma di realismo, Rocheffort si avventura nel mondo del possibile: «Scrivere è un mezzo per porre il possibile»²¹, raggiungendo così il continente sconosciuto, chiamato con il nome di Utopia. Solo il coinvolgimento di tutti i sensi, nessuno escluso, potrà aprire il varco verso quei pianeti invisibili.

La talpa ha trovato nella sua operazione di scavo «il bottino» che la ricompenserà delle prove superate. Ancora una volta l'autrice ribadisce

¹⁵ «Un romanzo è una pratica intuitiva, la messa a fuoco del pensiero intuitivo può farsi con l'aiuto di qualsiasi tipo di combustibile» (*ib.*, p. 47).

¹⁶ Nel testo si legge: «I miei personaggi sono gente. Il rapporto è d'alterità, molto semplicemente. Può andare dall'amore all'odio, inclusa l'indifferenza, che è del resto il più grande garante letterario», (*ib.*, p. 103).

¹⁷ «Non è una leggenda: i personaggi fuggono. Appena nati (letterariamente) si mettono a galoppare via da soli a inventare i loro atti...Creo personaggi e se li fallisco, mi obbediscono come dei cagnolini (di cartone, tenuti in cima a una corda); se non li fallisco, rompono il guinzaglio e si mettono a obbedire a leggi; che ignoro, che sarei incapace di definire» (*ib.*, pp. 92-93) [traduzione mia].

¹⁸ *ib.*, p. 93.

¹⁹ *ib.*, p. 94.

²⁰ *ib.*, p. 98.

²¹ *ib.*, p. 101.

la prospettiva in cui inquadrare «la scena», così spesso profanata da occhi che non vedono la sacralità della congiunzione erotica. Rocheffort dà alla scoperta della sessualità una valenza trascendente, d'iniziazione spirituale. È un tramite e non un fine. La meta rimane la verità – qui individuata dalla talpa nel sesso «che ne è il simbolo, la via, la condizione»²².

Nell'ultimo capitolo *Et maintenant, si on travaillait sérieusement*, Rocheffort si chiede da dove viene la parola. I serbatoi della memoria sono intasati, pieni di residui culturali prefabbricati, come il «beau style», «le bien écrit». È necessario procedere a un'opera di ripulitura, in quanto è stata introiettata «l'immagine culturale del sistema in vigore»²³. «Noi non dobbiamo cercare le parole, ma perderle»²⁴, in quanto siamo «portatori» inconsapevoli, addomesticati dall'educazione, sovraccarichi di informazioni. È andato perduto, secondo l'autrice, il dinamismo del pensiero, la sua funzione «agissante».

Nel 1988 Rocheffort, vincendo il premio letterario «Medicis» con *La porte du fond*, riguadagna l'interesse dei media in Francia. Voce narrante: una bambina. Argomento scabroso: l'incesto. Sensibile ai rapporti di forza che attraversano le relazioni umane e in particolare alla disparità del rapporto adulto-bambino (argomento del saggio pubblicato nel '76, *Prima i bambini*) l'autrice nella quarta di copertina afferma: «La sciagura non è il sesso. La sciagura è il padrone». La sciagura viene dai rapporti di potere che generano vittime, ferite, sofferenze incancellabili che riprodurranno se stesse in un circolo vizioso. Rimarranno degli incidenti privati da curare in stanze segrete o in aule di tribunale quando oramai è troppo tardi per riparare i danni.

Se sempre di più nasce il bisogno di fondare un'etica pubblica che ristabilisca l'irrinunciabilità al principio di uguaglianza inteso come rispetto della differenza sessuale, delle minoranze razziali, etniche, religiose, perché divenga un comportamento collettivo, difeso da leggi che ne impongano un reale rispetto, allora il romanzo *La porte du fond* è la denuncia concreta che ciò non avviene ancora e che il sopruso e il suo esercizio indiscriminato costituiscono un'attività diffusa nella nostra civilissima società.

²² *ib.*, p. 115.

²³ *ib.*, p. 133.

²⁴ *ib.*, p. 134. Più avanti l'autrice precisa il suo pensiero: «Prodotti fabbricati noi stessi fin dentro ciò che crediamo di più intimo, utilizziamo automaticamente un linguaggio ricevuto completamente armato – contro di noi, contro l'uomo, e finché noi l'utilizziamo senza attenzione né revisione lacerante (per lui), noi esprimiamo il modo regnante, anche se esprimiamo alta e chiara un'opposizione a questo ordine. I tentativi di smantellamento del linguaggio (come la scrittura automatica) sono per essenza legati a posizioni politiche che ne sono la carne e il sangue, senza le quali non sarebbero niente. Scrivere consiste veramente nel disimparare a scrivere» (*ib.*, p. 134) [traduzione mia].

Nel romanzo la voce narrante è quella di una donna anonima che spinta dall'urgenza di conoscersi, ritorna dinanzi a una porta lasciata chiusa per anni – la porta in fondo, una porta sbarrata da una doppia interdizione – personificata da una parte dalla figura materna, dall'altra da una figura sociale: l'infamia. È una porta che non si lascerà aprire facilmente e che resterà nella penombra, socchiusa. Il segreto che nasconde lo ricostruirà il lettore con la sua immaginazione, mentre l'io narrante dovrà vincere l'ostacolo principale, l'obbligo di ubbidire all'ordine impostogli: il silenzio («Ci sono cose che non si dicono» – è il *leit motiv* della voce della madre). Ci sono altre voci autorevoli, contro cui si scaglia la voce femminile anonima del romanzo (anche la scelta dell'anonimato non è casuale), come quella di Freud e di F. Dolto, che non hanno difeso i diritti delle bambine, teorizzando, il primo, il complesso di Edipo e l'invidia del pene, e la seconda affermando che le due componenti dell'incesto sono sempre consenzienti: negando entrambi l'esistenza di una disparità di potere, che diventa il movente centrale della narrazione. L'amore, come il sesso, non si può estorcere, né pretendere con la forza, né con il ricatto, né con qualsiasi altra forma di manipolazione.

La storia raccontata è quella di una bambina di otto anni che viene circuita dal padre con tutti gli stratagemmi della seduzione e del ricatto psicologico. La resistenza della piccola aumenta il piacere del gioco della conquista dell'adulto padre-padrone che ribadisce il possesso della sua proprietà, «Tu mi appartieni», e che vuole un atto di sottomissione totale e di corresponsabilità nel consenso della figlia. Essa si batte con tutte le forze, peraltro affidandosi alla convinzione «di perdere tutte le volte la battaglia, ma non la guerra». Lo stratega costruisce con abilità la tela di ragno in cui dovrà cadere «la sua mosca». La isola, la immobilizza, la minaccia: nessuno crederà alle sue parole, «non si dà retta alle parole dei bambini»; gli adulti: medici, poliziotti e preti sono tutti dalla sua parte, e poi la madre, «se sapesse si ucciderebbe». La madre ignara resta accecata dal proprio bisogno di ricostituire un'apparente unità familiare; aderisce a un modello di normalità e diventa complice dell'omertà sociale che nasconde i misfatti e delitti consumati nella «sacra famiglia». Cieca agli appelli degli sguardi della figlia che tenta più volte di risvegliarla dal sogno e di mostrarle l'atroce tradimento che viene perpetrato alle sue spalle nella sua stessa casa. La ferita inferta alla figlia sarà doppia, venendo a mancare alla sua identità il supporto positivo delle due figure parentali. La bambina troverà rifugio in un diario segreto, *Delly*, dove prenderanno corpo le fantasie omicide a cui ha dovuto rinunciare per il proprio sano desiderio di sopravvivere. Ma anche *Delly*, come spazio di libertà espressiva, le verrà sottratto con la sua scoperta e distruzione: un altro tra i gesti di profa-

nazione e di umiliazione che costellano il romanzo. La struttura a brevi capitoli ricostruisce gli eventi cruciali della vita della donna, nel risalire all'indietro verso quella porta. La voce narrante si avvicina e se ne allontana portata da una forza centrifuga a fare delle digressioni che restano frammenti di mosaico, testimonianza della difficoltà a dire quello che non si è potuto dire quando non c'erano le parole (quelle volgari erano impossibili da usare, le altre – della cultura – non le appartenevano).

È importante sottolineare come l'autrice, alla fine degli anni ottanta, quando già il movimento femminista è esaurito in quanto movimento (vive solo nella forma di «gruppi di pratica del linguaggio») si confronta in profondità con il discorso teorico femminista, dandone una valutazione molto personale e aprendo nuovi orizzonti alla critica dell'Edipo e alla descrizione della soggettività femminile. In accordo con la pratica di autocoscienza femminile, Rochefort vede nella madre il veicolo cieco del più brutale patriarcato. Al dilemma posto dal drammatico conflitto madre-figlia, la scrittrice non risponde con una semplicistica indicazione sul processo d'identità: prima di tutto approfondisce le ragioni e la crudezza della realtà dello scontro senza anticipare un lieto fine idilliaco, non pregiudicando alla figlia la ricerca di un'identità possibile, nonostante e al di là del conflitto con la figura femminile dominante. Come in tutta la sua opera ribadisce un'istanza di libertà inalienabile e originaria, da riconquistarsi al di là dei condizionamenti familiari e sociali.

Il 7 giugno le ceneri di Christiane Rochefort sono state disperse in mare, secondo le sue volontà. I suoi amici, per darle la notizia, hanno scelto un testo dell'autrice scritto nel 1997. È una sorta di necrologio, scritto in terza persona, venato d'ironia, qualità grandissima dell'autrice, che ha voluto accomiarsi regalandoci un ultimo sorriso... Scrive:

Lei era una ragazza minuscola e fragile, ma dotata di una energia rimasta fino alla fine (...data da precisare) inspiegabile. E di una notevole capacità di aggrapparsi ai rami. Aggrappata ai rami, poteva contemplare un bel pezzo di paesaggio: vide che era bello. Provò l'amore.

Più tardi lesse, dalla penna di un poeta «C'è un altro mondo, ma è in questo». Il cuore suonò l'allarme: gli sembrò di riconoscerlo. Seppe che era la sola cosa che valesse la pena. Quanto a entrarci, è un'altra storia. Non è un mondo dove ci si stabilisce. Si passa la vita a dimenticarlo; lo si perde alla minima distrazione e non si lascia né forzare, né adescare. Né descrivere. A volte credette di sfiorarlo, il tempo di un fremito. Di esserne attraversata, come da un bagliore, fugace. Va già bene. Non si lamenta. Lei persino gli ha cercato un linguaggio. Tentativo folle, che le ha preso quasi tutto il suo tempo, e valso sorrisi e malintesi.

Ma che farci, è la regola. Alla fine Lei ci ha detto: «Gettatemi in mare... Sto

bene nel mare. Che il mio corpo biodegradabile vada ai gamberetti, triglie, aragoste e tutti quelli che ho tanto amato. Sarà un giusto ciclo delle cose. E non accompagnatemi, sareste voi ad avere delle seccature. Canterete il *Deep blue sea*, va bene anche sulla riva. Ora è partita, portata fino alla barca che si spingerà al largo, senza remi, né timone. Soltanto allora, forse, ciò che manca dirà ciò che Lei non ha saputo».

TITTI FOLLIERI