

Emily Dickinson e Paola Campanella: Arte, libertà e soggettività femminile

INCONTRO

CON LE POESIE DI EMILY DICKINSON

LETTE DA RITA SARTORI

E I QUADRI DI PAOLA CAMPANELLA

FOTOGRAFATI DA ANGELO GUALCO

TESTO DI PAOLA DE FERRARI

Not knowing when the Dawn will come
I open every Door
Or has il Feathers, like e Bird
Or Billows, like a Shore

*Poiché non so quando verrà l'aurora
io apro ogni porta
forse avrà piume, simile ad un uccello
forse marosi, simile ad un lido*

(E. Dickinson)

Ho visto alcuni quadri di Paola Campanella. Tele grandi, rettangolari. I più recenti mostrano portoni di alluminio circondati da intonaci stuccati e coloriti, palazzi anni '20 del Ponente genovese. Nei vetri offuscati si riflettono altre strutture: case, autobus, un capannone industriale. Davanti c'è un marciapiede — si intravede dietro il vetro un pavimento a piastrelle.

Linee orizzontali e verticali strutturano in equilibrio armonioso le superfici, lo spazio viene spartito, non separato: nel vetro l'esterno si riflette, l'interno traspare, accordandosi senza confondersi. La luce nei colori freddi e smorzati, ferma un istante di tempo e lo sospende: c'è un presente, un autobus si è fermato innanzi ad un portone, e non vi è il senso del partire e dell'arrivare, ma dell'essere lì, in quel momento che si estende all'infinito.

Autobus, portoni, case, questi oggetti comuni, talvolta incongrui, iperrealisticamente descritti, trapassano in una atmosfera sospesa, vibrante, di contemplazione affascinata dell'evento del tempo, e dello spazio e della luce, ancora una volta colti nel fluire della vita quotidiana.

There is a Zone whose even years
No Solstice interrupt-
Wose Sun constructs perpetual Noon
Wose perfect Season wait-
Wose Summer set in Summer, till
the Centuries of June
and Centuries of August cease
and Consciousness- is Noon

*C'è una zona in anni uguali
nessun solstizio interrompe
in cui il sole sta sempre nel meriggio
le cui stagioni attendono- perfette-*

'FEMMINILY'

2 *In cui l'estate è ferma nell'estate-
finchè cessano secoli di Giugno
e secoli d'Agosto - e la coscienza
è mezzogiorno.*

C'è un sottile gioco di affinità tra l'opera di Emily Dickinson e i quadri di Paola Campanella: penso all'esperienza della "awe" — dell'angoscia — e della sua elaborazione.

Emily analizza in molte poesie l'intreccio di solitudine e angoscia. Poi con un atto di ribellione e orgoglio elegge la solitudine a sua scelta, ne fa una fortezza da cui dominare invece che subire il suo destino. Ciò non la sottrae però alla paura:

"Ho un terrore, da settembre, e non l'ho potuto dire a nessuno - e così canto, come fa il ragazzo che passa accanto al cimitero, perchè ho paura" (Aprile 1862).

L'unica sua difesa l'attività creatrice della poesia:

I lived on Dread-
To those who know
The stimulus there is
in Danger- other impetus
is numb- and Vitaless

*Ho vissuto di paura-
per quelli che conoscono
lo stimolo del pericolo
ogni altro impeto
è vano e senza vita*

ma la paura nutre il suo "canto". Eppure i sentimenti, anche i più tempestosi vengono plasmati dal lavoro poetico in forme espressive nuove, ardite ma sempre compiute. Emily scolpisce la sua poesia nel fluire della lingua, sottrae nessi grammaticali e sintattici, isola le parole tra loro.

L'ellissi è la sua figura principale, i vuoti, i silenzi risuonano come le parole.

L'"awe" non è negata, ma dominata, elaborata, distillata nei ritmi della poesia.

Circumference thou Bride of Awe
Possessing thou shalt be
Possessed by every hallowed Knight
That dares to covet thee

*Circonferenza, sposa del terrore
possedendo sarai posseduta
da ogni consacrato cavaliere
che ardisca di volerti*

E Paola Campanella? Anche i suoi quadri talvolta si situano su un sottile crinale posto tra un'esperienza d'angoscia quasi claustrofilica e una grande aspirazione alla libertà. In certi quadri Paola dipinge stanze vuote in cui si aprono o socchiudono porte. Una luce obliqua incide spigoli, angoli, modanature — le porte proiettano ombre spesse.

Vi è qui una esperienza di "sottrazione": l'ambiente domestico è privato di ogni presenza umana e animale, di mobili e suppellettili, di ogni cosa superflua; diventa puro spazio modulato dalla luce, in cui alcuni elementi residui, una porta, il muro piastrellato, il calorifero sono scolpiti rigorosamente dalla luce e dall'ombra nell'articolarsi delle loro superfici e volumi.

3 Gli elementi verticali del calorifero, nelle grandi dimensioni della tela, scandiscono lo spazio con la stessa solennità delle colonne di un tempio; una superficie piastrellata modula la luce con il rigore di una partitura musicale; nulla è casuale nel rapporto di tutti gli elementi fra loro, nulla è gratuito; l'atmosfera che vibra nel quadro nasce "dalle cose stesse" prese nella loro letteralità, e conduce lo spirito a trascenderle, in una "altra" dimensione di libera espansione dell'immaginazione e della sensibilità.

Assomiglia tutto questo quasi ad una esperienza iniziatica: una domestica iperrealistica iniziazione ad una spiritualità metafisica.

Il cielo è vuoto, e gli Dei sono fuggiti — ma gli Dei, scriveva Wittgenstein, risiedono anche nella stufa di casa.

La trascendenza è situata intimamente nelle cose: ma solo una mente profonda e libera può coglierla, sottraendo le cose all'invisibilità dell'uso, al fluire ripetitivo della vita quotidiana. Una mente che assume come esperienza estetica ed esistenziale la limitatezza degli oggetti che sono qui ed ora, e la propria vita stessa — la vita individuale con la parzialità del suo destino.

Trovando allora, nella assunzione della propria necessità, l'origine della libertà — una libertà femminile non ritrattabile, non sottoposta a favori e concessioni esterne — ma condizione e autorità della propria esistenza.

There is a solitude of space
A solitude of sea
A solitude of death, but these
Society shall be
Compared with the profounder site
That polar privacy
A soul admitted to itself-
Finite Infinity

*Vi sono solitudini di spazio
e di mare e di morte solitudini
ma si popoleranno non appena
tu le confronti con quell'altro sito
più fondo: la polare segretezza
di un'anima sola con se stessa
Finita Infinità*

Emily e Paola amano entrambe il paradosso; l'aspirazione all'infinito muove proprio da ciò che è più limitato, racchiuso, intimo.

Bring me the sunset in a cup
Reckon the morning's flagon's up
And say how many Dew,
Tell me how far the mornig leaps-
Tell me what time the weaver sleeps
Who spun the breadths of blue!

*Portami il tramonto in una tazza
conta le fiale del mattino - e dimmi
quante gocciano rugiada
quanto lontano balza via il mattino
quanto dorme il tessitore
che ordì le distese dell'azzurro!*

Ed entrambe amano l'ironia.

In Emily Dickinson, essa raggiunge l'altezza iconoclasta di chi rivolta contro il Creatore gli effetti perversi del suo creato. Ella si misura alla pari con Dio, e giunge a sfidarlo sul suo terreno: le Sacre Scritture, il Rito religioso, pre-

4 si minuziosamente alla lettera, si ribaltano in "teatro" consolatorio e illusorio.

Il Padre è un "eclissi", e le creature sono infinitamente e per sempre abbandonate.

Those- dying then,
knew where they went-
They went to God's Right Hand-
That Hand is amputed now
And God cannot be found-

*Dritta appariva la via
a quelli che allora morivano
menava alla destra di Dio
quella mano è ora amputata
e introvabile è Dio*

e ironica:

What is "Paradise"?
Who live there?
Are they "Farmers"?
Do they "hoe"?
Do they know that this is "Amherst"-
And that I -am coming- too?

*Cos'è il "Paradiso"?
Chi ci abita?
Sono "contadini"? "zappano"?
Lo sanno che io pure ci verrò
e che si chiama "Amherst"
il posto dove sto?*

oppure:

«...non mi piace il Paradiso- perchè tutti i giorni sono domenica- non c'è mai ricreazione ... Potesse Dio fare qualche visita- di tanto in tanto anche un sonnellino- così non ci vedrebbe ma dicono- sia proprio un telescopio- che guardi sempre a noi- Quanto a me vorrei fuggire- da Lui, dallo Spirito e dal resto- Ma c'è il 'Giorno del Giudizio'!»

L'ironia di Paola Campanella è forse meno provocatoria. È più uno humor sottile che accompagna la scelta dei suoi oggetti d'ispirazione. Oggetti domestici i più ovvii, scale, porte — nude piattaforme di cemento — balaustre di ferro — fabbriche, marciapiedi, paesaggi urbani logorati, elegge a dignità estetica ciò che gli altri scartano o rifiutano. Non per scelta ideologica e politica (come nella Pop Art) ma quasi per sfida alla cecità di chi non vede più ciò che ha continuamente sotto gli occhi.

Di coloro che cercano lontano, nell'esotico e nello straordinario, ciò che non sono capaci di trovare vicino a sè, e dentro di sè.

Una piccola tela di Paola mostra un'alzata di porcellana bianca, che contiene tre mele verdi, smaglianti. Galleggiano tutte e tre nella luce, colte per sempre nel momento della loro perfezione — e ancora Emily, dalla vecchia Nuova Inghilterra, commenta sorridendo:

Except the smaller size
No lives are round
These-hurry to a sphere
and show and end-
The larger- slower grow
and later hang-
The Summers of Hesperides
Are long-

*Non c'è vita che sia tonda
tranne quelle di piccola statura
che s'affrettano a una sfera*

5 fanno mostra di sé e finiscono
*Le più grandi
crescono più lente
e pendono più tardi
Le estati delle Esperidi
son lunghe*

Il rapporto con il mondo è un nodo poetico esistenziale centrale in Emily Dickinson, a partire dalla sua celebre formulazione: "questa è la mia lettera al mondo — che non ha mai scritto a me"

È lo statuto del desiderio che viene esplicitato e, di poesia in poesia, di lettera in lettera, nel trascorrere del tempo diviene sempre più radicale.

Emily può dichiarare il suo desiderio solo se, contemporaneamente, può negarlo. Può negare che possa esservi reciprocità, che esso possa essere accolto, nella realtà come nella fantasia. L'atto del desiderare deve porsi come assoluto, sciolto perfino dall'oggetto, che viene riasorbito, per così dire, nell'atto, caricandolo di una potenza oscura e drammatica.

Nel 1860 Emily scrive:

Wild Nights - Wild Nights
Were I with thee
Wild Nights should be
Our luxury!

Futile - the W>inds
To a Heart in port
Done with the Compass
Done with the Chart!

Rowing in Eden
Ah - the Sea!
Might I but moor - Tonight
In thee!

*Notti selvagge - Notti selvagge
fossi io con te
notte selvagge sarebbero
la nostra passione*

*Inutili i venti
a un cuore ormai in porto
non serve la bussola
non serve la mappa*

*Remare nell'Eden
Ah, il mare!
Potessi ormeggiare - stanotte
in te*

e ancora:

Mi River runs to thee
Blue Sea! Wilt wilcome me?
My River waits reply
Oh Sea - look graciously
I'll fetch thee Brooks
From spotted nooks
Say - Sea - Take Me

*Il mio fiume scorre verso di te
Azzurro Mare! Mi accoglierai?
Il mio fiume aspetta una risposta
O mare - mostrati gentile
Ti porterò ruscelli
da lontani angoli
Ah mare - Prendimi!*

Qui Emily si pone in relazione all'Altro, dichiara la sua passione, chiede una risposta.

Ma nell'80: «È strano che tu mi manchi di notte dal momento che non sono mai stata con te - ma l'amore puntualmente ti domanda, ap-

6 pena ho chiuso gli occhi - così mi sveglio calda del desiderio che il sonno ha quasi appagato. La settimana scorsa ho sognato che eri morto - avevano scolpito una statua a tua somiglianza e mi era stato chiesto di scoprirla - e io dissi che non avrei fatto in morte, quanto i tuoi occhi che ho amato non avrebbero avuto la possibilità di perdonarmi, quello che non avevo fatto in vita». Scrive Barbara Lanati: «Neppure nel sogno, dunque, Emily Dickinson vuole ciò che in vita non ha. Neppure nel sogno accetta di aprirsi all'uomo che ama, di abbandonarsi al proprio desiderio, per quanto di "quel" sogno scriva, per quanto in "quel" sogno parli (Introduzione a "Silenzi", Feltrinelli, 1987).

*Art thou the thig I wanted?
Begone- my Tooth has grown-
Supply the minor Palate
That has not starved so long-
I tell thee while I waited
The mistery of Food
Increased till I abjured it
And dine without Like God*

*Sei tu dunque ciò che volevo?
Vattene - il mio dente è cresciuto
Offriti in pasto a un più piccolo palato
che non così a lungo la fame ha stremato
Sappi che mentre aspettavo,
il mistero del cibo
tanto è cresciuto che l'ho infine ripudiato
e ho cenato senza di lui come Dio.*

Il desiderio in Emily, seppure in forma negativa, si esprime con forza. Il No è «la parola più selvaggia che affidiamo al linguaggio». Desiderare è una tensione dell'anima che è fine a se stessa, che essa teme possa venirle meno, se solo allentasse la guardia. Emily vive solo perchè desidera —nella sua stanza dove vede e ascolta senza mostrarsi. Nella tensione estrema e paziente del suo ascolto al mondo, affina i suoi strumenti: sceglie le parole, scartandole una dopo l'altra; le parole emergono dalla lingua, come dall'acqua di uno stagno. Emily le vede affiorare tutte, tranne una. Forse è il "sì" che mancherà a lei per sempre?

Emily lotta con la Lingua, che è del Padre; ma il Padre è il suo principale mediatore verso il mondo. La figura materna è, nella sua biografia, una figura evanescente, svalutata. Una madre bambina, che le diventa cara quando, con la vecchiaia e la malattia, Emily si prende cura di lei. Ma non sarà mai figura di identificazione, non attraverso di lei Emily si confronterà con il suo destino biologico, con il suo ambiente naturale. Emily non ha madre, e perde anche se stessa. Il suo corpo di donna svanisce, si effonde senza mediazioni nella natura: sarà ape, fiore, crepaccio, tramonto, vento... sarà soprattutto la fantasia luttuosa della morte.

Il suo perpetuo vestito bianco sarà sigillo di una verginità, di uno status di "puella", di eterna figlia. Figlia però dell'uomo, che patisce per sempre l'interdetto originario; e nella morte dei suoi amici, nelle vicende della vita ne trova una conferma assoluta e irrevocabile.

La sua condizione è l'essere abbandonata

7 — e questa lei sceglie, facendosi soggetto di questo abbandono — facendo suo il posto di chi nega, chi interdisce; non cessando però di desiderare appassionatamente.

Ma rovesciando lo statuto del desiderio: non mezzo verso un soddisfacimento, bensì tensione autoperpetuantesi nell'eterna sospensione dell'oggetto. Forma di perversione, se vogliamo, desiderio che si nutre del NO e dell'impossibile, la cui potenza alimenta la sensibilità, la sensualità della poesia.

I "sensi" di Emily, e il suo godimento, si trasferiscono nelle immagini della natura, dei colori, dei profumi, delle tempeste, del vento, del calore del sole. Ella sa però che è "fiction": «fammi un quadro del sole... disegnammi un pettirosso...» che ciò che la scalda è il calore della sua "imagery". Così scrive appassionate poesie d'amore. Ma spesso cambia i pronomi —lui diventa lei o lei lui. Molti hanno visto un intervento di censure o autocensure sociali in questo procedimento. E se invece fosse indifferente la persona cui di fatto si rivolgono? L'amico pastore, la cognata Sue, l'amica Kate? Emily brucia e si consuma non per qualcuno ma per se stessa, o meglio, per quell'altro assoluto, referente nel linguaggio della sua interrogazione d'amore, ma posto vuoto nella relazione con il mondo.

Questo il prezzo che Emily ha pagato all'Immortalità nella lingua dei padri: per trascendere la sua nascita, il suo destino, ha sepolto il suo corpo di donna viva nella stanza d'angolo di Main Street; negando con tutte le sue forze quelle modalità di stare al mondo che le avrebbero permesso di vivere come le altre, come sua madre o le altre donne attive e indaffarate nella comunità e nella famiglia, ma le cui voci non hanno lasciato eco, non potevano lasciare eco nella storia —poichè non vi era chi le ascoltasse.

Emily non sopportava di "vivere ad alta voce", ma ancor meno di sparire dal mondo senza lasciare traccia. Il suo silenzio disincarnato si è rivestito di scrittura tagliente, orgogliosa, appassionata. Il suo silenzio è giunto fino a noi, come una testimonianza e un monito, e come una interrogazione aperta sulla nostra stessa relazione con il mondo.

Il rapporto col mondo: come si pone Paola Campanella rispetto a questa problematica?

Qui non è in questione la grandezza dell'artista o la peculiarità del linguaggio in cui si esprime, poesia o arti visive.

Neppure mi pongo la domanda se esista o meno un'arte femminile. Esistono senza dubbio grandi differenze tra i diversi campi. Nella letteratura moltissime donne hanno operato e operano da secoli, e hanno dato vita a generi letterari nuovi, come il romanzo, e costituito sistemi simbolici di riferimento una all'altra e di riconoscibilità verso le altre donne.

Nelle arti visive la situazione è diversa (basta sfogliare un qualsiasi catalogo o repertorio e "contare" quante donne vi trovino spazio).

I motivi sono vari, e meriterebbero un se-

8 rior approfondimento; ma il risultato è che la totale libertà espressiva di cui godono gli artisti si contraddice nel concetto di neutralità sessuata dell'artista stesso.

Molto spesso le donne che emergono come artiste neutralizzano la loro differenza di genere, che è il radicamento profondo dell'esperienza estetica. È diffusa l'aspirazione ad una trascendenza "neutra".

Come scrive Alessandra Bocchetti: "Essere prima di tutto persona, essere individuo, relegare l'essere donna a carattere secondario di scarsa importanza. Ma ahimé, il neutro non ha piano simbolico di rappresentazione. Niente, a partire da Dio, che somigli ad un essere umano anche lontanamente, è di genere neutro. Il concetto di neutro non garantisce alcun nutrimento simbolico." (A. Bocchetti, "Programma '89", V. Woolf, Roma)

Anzi, il concetto di neutro è un'indebita assunzione ad universale della soggettività maschile. Nell'arte il valore è sempre riferito all'uomo, dagli altri uomini, e dalle donne. Ma "La donna che guarda all'uomo come misura dello stare al mondo, si trova di conseguenza a negare legittimità al suo essere al mondo, cerca misura di sé in coloro che non le sono simili" (A. Bocchetti, idem).

Perciò è difficile per le donne fare arte e produrre immagini originali e profonde (a prescindere da altre difficoltà ben note di ordine materiale e sociale).

Perché una parte di sé, una parte fondante, è lasciata nel limbo dell'insignificanza, se non della miseria, senza possibilità di simbolizzazione, di trascendenza.

Però io credo che questa parte di sé continui a lavorare all'interno della operatività creativa delle artiste, anche se non assunta in modo esplicito. Come stile forse? Come traccia? Come sintomo?

Davanti all'opera di Emily Dickinson, di Paola Campanella e di altre mi interessa capire quali sono le modalità, le strategie con cui si sono espresse nell'arte. Voglio fare della loro esperienza un punto di riferimento per la mia — non mi importa ora che ci sia accordo sui presupposti che muovono la mia ricerca—. Io scelgo di fare riferimento a loro, attraverso di loro costruisco quella rete preferenziale di rimandi, di punti di riferimento, senza la quale l'esperienza femminile nel mondo è sempre cieca, sempre per ognuna senza retroterra, senza tradizione, andar per mare senza bussola nè mappa, ogni volta la prima volta.

In questa ottica interrogo i quadri di Paola Campanella.

In uno stile di pittura realistica, il soggetto viene sussunto nell'oggetto. L'oggetto si fa carico delle qualità particolari del soggetto, del suo punto di vista e intenzione. Perciò trapassa in una dimensione "metafisica", che è insieme soggettiva e oggettiva, è più che realtà, diventa in modo indiretto, specchio dell'anima e del cosmo.

9 Viene da pensare: Emily afferma la sua soggettività attraverso un processo di smaterializzazione di quella parte di sé che è datità fisica, corporea.

I quadri di Paola procedono al contrario: enfatizzando la realtà dell'oggetto, inabissandosi in questa iper-dimensione, la soggettività ricompare nell'opera e alla fine la occupa tutta, come la luce della teoria di Einstein, che fugge in linea retta e poi ricompare al punto di partenza, grazie alla curvatura dello spazio.

Qui c'è qualcuna — una donna — che si mostra scegliendo di nascondersi, che mostra le cose come sono (sembrano) e come potrebbero essere. Che tiene insieme la sfera dell'essere e quella del possibile, in una immagine unitaria, che però è capace di dare vita ad una pluralità di significati, un'"aura" di senso sospeso e indecidibile.

Questa è una pittura che ha trovato la sua originale e forte via di accesso al simbolico.

In entrambi i casi, di Emily e di Paola, si viene colti in inganno, e di sorpresa.

Non posso non pensare a particolari strategie di libertà femminile, che aggira l'interdetto a essere nel mondo e nella cultura dell'uomo.

Alla domanda "Chi è la donna?" una risponde "non sono, quindi posso essere quello che mi pare". E l'altra "sono esattamente come tu mi vedi — così che posso essere ogni volta diversa".

Dai tempi di Emily Dickinson ad oggi la libertà femminile ha praticato strategie diverse per affermarsi. Consideriamole tutte come piste, tracce ricavate nella foresta, che noi possiamo seguire o no, per sperimentarne altre. Facendo comunque tesoro del sapere che contengono, in modo che il nostro riferirci al mondo, mediato dall'esperienza di altre donne, sia comunque più consapevole, più efficace.

Genova, 10 Maggio 1989

Paola De Ferrari

a cura del
**COORDINAMENTO
DONNE LAVORO CULTURA**
e della
LIBRERIA LUCCOLI