

Patrizia Calefato

GENESI DEL SENSO E DIFFERENZA SESSUALE:  
FIGURE, ORIZZONTI, NOMI

Foucault: «suppongo che in ogni società la produzione del discorso è insieme controllata, selezionata, organizzata e distribuita tramite un certo numero di procedure che hanno la funzione di scongiurarne i poteri e i pericoli, di padroneggiarne l'evento aleatorio, di schivarne la pesante, temibile materialità»<sup>1</sup>

Prendo parola a partire da questa iscrizione foucaultiana del concetto di 'discorso' entro l'universo ampio della istituzione delle credenze, delle conoscenze e degli interdetti che producono e riproducono ciò che chiamiamo sapere e soggetto, ciò che in altri tempi poteva chiamarsi verità, ragione, in opposizione a falsità e follia. In questo orizzonte una «teoria del discorso» starebbe a delineare, come direbbe lo stesso Foucault, elementi di genealogia ed elementi di critica rivolti alla genesi del senso nelle nostre culture.

L'ordine del discorso scandisce l'organizzazione delle discipline, la «partizione» e il «rigetto» che alimentano la conoscenza. Tuttavia è questo stesso ordine a mostrare le sue contaminazioni, il senso si produce non solo nelle gerarchie, ma anche come disordine, follia, soprattutto in quei luoghi che più si espongono al rischio duplice della trasparenza e della contraffazione: il linguaggio innanzi tutto.

Come una donna vive nella sua esperienza, nel suo pensiero e nelle sue pratiche la genesi del senso? Forse, a partire dal *dove*. Un dove che può ritrovarsi ai dintorni della «filosofia», se per filosofia intendiamo etimologicamente un sapere erotizzato e anche un senso «minore» dei saperi sulla vita che del sapere dicono il riso e l'amore.

Sotto questo sguardo, la filosofia del linguaggio appare eminentemente come filosofia *nel* linguaggio, come «orientamento, curvatura, piega in senso inequivocabilmente filosofico che la parola presenta in tutte le sue manifestazioni non istituzionalmente filosofiche»<sup>2</sup>. Il compito di interrogare il linguaggio su se stesso, o, come si dice, di elaborare un metalinguaggio, una translinguistica,

<sup>1</sup> M. Foucault, *L'ordine del discorso*, [1970], tr. it. Einaudi, Torino 1972, p. 9.

<sup>2</sup> A. Ponzio, *Filosofia del linguaggio*, Adriatica, Bari 1985, p. 6.

a una donna si pone come compito di interrogare il costituirsi del proprio e dell'altrui sé. Più strade possono essere attraversate, tutte situate un po' stranamente *ai dintorni*, nella riedizione di una curiosa forma di utopia-atopia. Ovvero: come in quei dintorni la generazione del senso e la generazione del sé è spostamento appassionato, come il femminile si costruisce come orizzonte di simboli, di racconti, di figure che accompagnano in forma plurale i vissuti di quella particolare differenza nella storia e nella cultura che è la differenza sessuale.

### I. *Figure del neutro: la voce narrante*

Blanchot: «È stato spesso osservato — dai filosofi, dai linguisti, dai critici politici — che non si può negare nulla che non sia stato prima affermato. In altri termini il linguaggio comincia sempre con l'enunciare, ed enunciando afferma»<sup>3</sup>.

Illusione, o, come diceva Nietzsche, superstizione dei logici: l'idea di un linguaggio che sempre e necessariamente dica *io*, e in cui soggetto e oggetto dell'enunciazione si ancorino alla parola secondo una piana modalità assertiva. 'Parlare' equivarrebbe così a 'far esistere' nel mondo sicuro del giudizio e del concetto, dove la negazione varrebbe come tratto speculare, comprensione o prova falsificatrice dell'affermazione.

Blanchot evoca il *neutro* come *distanza* nel linguaggio, luogo-non luogo della voce narrativa nell'opera di scrittura, «parola che non rivela e non nasconde»<sup>4</sup>; Neutro non referenziale, utopia del linguaggio senza parole che la contengano. Neutro come nome del dialogo.

«— Perché questo nome? È davvero un nome?

— Allora è una figura?

— In tal caso una figura che raffigura solo questo nome.

— E perché malgrado le apparenze, un solo parlante, una sola parola, non possono mai riuscire a nominarlo? Per dirlo bisogna almeno essere in due.

— Lo so. Dobbiamo essere in due.

— Ma perché due? Perché due parole per dire un'unica cosa?

— Perché chi la dice è sempre l'altro».<sup>5</sup>

Parlare al neutro, o dal neutro, è sempre una speranza, una figura abbozzata nel discorso, una intesa tra voci per le quali diventa lontana l'immagine di un linguaggio dalla «struttura attributiva». In questa intesa discontinua consisterebbe l'impegno etico del neutro: «un interesse a distanza», dice ancora Blanchot. «Un interesse disinteressato»<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento*, [1969], tr. it. Einaudi, Torino 1977, p. 514.

<sup>4</sup> *Id.*, p. 513.

<sup>5</sup> *Id.*, p. 527.

<sup>6</sup> *Id.*, p. 507.

Parentela con la mistica: la «neutralità» sociale del mistico, figura — come scrive Michel de Certeau — della differenza nella storia, è interesse, impegno, immersione totale nella differenza stessa e nello spostarsi e sospendersi dell'«impegno» socialmente e storicamente inteso nella società civile. La parola neutra, nel senso di Blanchot, vivrebbe di una simile discontinuità, sarebbe generatrice di un senso impegnato al suo distanziamento e al differimento dell'impegno.

Risonanza nel linguaggio del senso dell'utopia come «principio speranza» (Bloch). La parola neutra è l'utopia — e dicendo non risco a far esistere.

## II. *La differenza sessuale*

Irigaray: «Le scienze linguistiche si sono applicate ai modelli di enunciati, alle strutture sincroniche del linguaggio, ai modelli di lingua 'intuibili da ogni soggetto normalmente costituito'. Non hanno preso in considerazione, e a volte perfino si rifiutano di farlo, il problema del carattere sessuato del discorso»<sup>7</sup>.

Per il «pensiero della differenza sessuale» il *neutro* costituisce la forma attraverso cui il linguaggio e il pensiero, strutturati al maschile, si sono imposti nelle nostre società e culture, come prerogativa uniforme e unanime del «genere umano». In questo senso, il neutro è ancora *distanza*, ma distanza realizzata sulla base di una forzata universalizzazione delle categorie, innanzi tutto linguistiche, che presiedono alla simbolizzazione. In altre parole, la distanza di *questo* neutro è distanziamento dai corpi sessuati in gioco nell'attività del pensare e del comunicare. Parola neutra, pensiero neutro: simulacro del genere — sessuale e linguistico — che esprime una grossa ambivalenza: da una lato è infatti pretesa di universalità, che comprende e schiaccia la differenza, dall'altro è genere e luogo che esibisce la differenza, dovendosi contaminare, proprio e pur negandoli, con quei saperi «parziali» e «minori» che hanno a che fare con la corporeità. Nominare la differenza è in un certo senso fare la storia di come questo tipo di *neutro* si sia costituito. Anche se il rischio è quello di ritornare allo stesso inganno, alla stessa superstizione: la valorizzazione del «carattere sessuato del discorso» di cui parla Irigaray non dovrebbe pertanto preludere a una nuova costituzione dell'*io* come garante, questa volta al femminile, della funzione attributiva ed assertiva del linguaggio. Il corpo sessuato che parla non può autodefinirsi nella parola, non può possedere un «suo» linguaggio.

Più che di corpo sessuato è possibile forse parlare di un *corpo erotico* la cui aria dionisiaca è svelata a pieno dal femminile, proprio perché il femminile è nella posizione giusta per permettere la liberazione dai vincoli che legano il parlare all'esistere.

<sup>7</sup> L. Irigaray, *Etica della differenza sessuale*, [1985], tr. it. Feltrinelli, Milano 1985, p. 97.

### III. *Figure del neutro: melanconia*

Kristeva: «Il depresso narcisistico è in lutto non di un Oggetto, ma della Cosa. Così chiamiamo il reale ribelle alla significazione, il polo di attrazione e di repulsione, dimora della sessualità dalla quale si distaccherà l'oggetto del desiderio»<sup>8</sup>.

Altra figura nel neutro: la melanconia. Anche se Kristeva non nomina mai la parola 'neutro', ma la suggerisce a una lettura in qualche modo interessata. Neutro-malinconico come sospensione della possibilità di dire «perché?». Lutto della «Cosa», intesa come l'inafferrabile, e — sulla scia di Heidegger — come ciò che rimette in movimento la domanda «dal fondo del suo inizio». «L'indeterminato, l'inseparato, l'inafferrabile, sin nella sua determinazione di cosa sessuale stessa»<sup>9</sup>.

Nel passaggio semiotico dal sesso al genere non v'è banalmente un tranquillo assurgere del maschile a signore del senso. V'è invece perdita, lutto della Cosa, nella forma complessa del lutto della madre. Lutto che accomuna i «generi», ma che segna particolarmente il femminile, perché la perdita è perdita della somigliante. Per l'uomo, perdere la madre, dimora della sessualità, è la condizione per accedere al «simbolico» (nel senso da Kristeva introdotto in *La rivoluzione del linguaggio poetico*): trovare l'altra, la differente da sé quale oggetto d'amore, è per il maschio eterosessuale un processo di sostituzione. *Salvo che* — ed è forse tutto qui — *quella* perdita si sospenda in uno spazio, che Kristeva chiamerebbe *semiotico*, e che è lo spazio dell'arte, della metafora, dell'opera, lo spazio che ha permesso finora l'agire dionisiaco degli uomini, o, come dice altrove la stessa Kristeva, l'essere dell'artista un «incestuoso immaginario».

Per una donna, perdere la madre per accedere al simbolico che *nega* la madre, prelude all'«immenso sforzo psichico, intellettuale e affettivo»<sup>10</sup> in cui consiste la ricerca dell'altro sesso come oggetto erotico. In questo sforzo è tutto l'esistere delle donne, la loro «propensione a celebrare senza tregua il lutto problematico dell'oggetto perduto... che non è poi così perduto e mantiene la sua presenza lancinante nella 'cripta' della disinvoltura e della maturità femminile»<sup>11</sup>.

Il piccolo Hans di Freud, fattosi adulto, ha dimenticato la sua nevrosi, ha cioè dimenticato la madre che era in lui e non ricorda le sue fobie — sintomi e metafore del desiderio del piccolo maschietto di accedere al sapere erotizzato di cui era depositaria la mamma. Ma prima ancora che in lui, questa «dimenticanza» era nella cura: Freud ha visto nella madre di Hans e nella madre di tutti i piccoli Edipo, nulla più che un oggetto erotico, non già — come inve-

<sup>8</sup> J. Kristeva, *Sole nero. Depressione e melanconia*, 1987, tr. it. Feltrinelli, Milano 1988, p. 19.

<sup>9</sup> *Id.*, p. 20.

<sup>10</sup> *Id.*, p. 33.

<sup>11</sup> *Id.*, p. 33-34.

ce era nella matura consapevolezza del bimbo di cinque anni — un ricettacolo di conoscenza e di potenza all'uomo negate. Le fobie di Hans elaboravano in immagini ciò che egli si negava, ma di cui egli aveva piena percezione.

Per una donna, la perdita del desiderio di accedere alla potenza del materno non è mai totale, anche se tale perdita si pone come «necessaria» per entrare nel mondo dell'«uguaglianza», e anche se spesso convive con l'esperienza della maternità. Il desiderio della madre, intesa come spazio erotico e conoscitivo del materno, continua a riprodursi nei vissuti delle donne, sia come desiderio utopico, nella nella forma di una celebrazione incessante del «lutto problematico» che le donne hanno dovuto elaborare.

#### IV. Kristeva: Figure della depressione femminile

Da *Sole nero*: tre storie note attraverso la parola in analisi, a sua volta filtrata attraverso la voce narrante dell'analista. Voce che si scompone da sé dirigendosi verso l'altra, verso l'ascolto. Ma che del sé conserva — se così si può dire — la tensione del *mettersi in gioco*.

Secondo Kristeva, la frequenza delle depressioni femminili attesta il dipendere della sessualità femminile dalla «Cosa materna», e il suo darsi con minor facilità alla «perversione riparatrice»<sup>12</sup>. L'*umore* — nero malinconico — si fa linguaggio. Mai *di* qualcuna *su* qualcuno o qualcosa: bensì linguaggio *con*.

La parola in analisi e il linguaggio del sintomo si collocano in uno spazio molto simile a quello della letteratura. Spazio che «si fa spazio» a più voci: in questi casi considerati da Kristeva si tratta almeno di tre: la malinconica, l'analista, la madre fantasma. Più tutto il resto. Come una donna elabora in vissuti e in parole il suo dover perdere-ritrovare e poi nuovamente abbandonare la madre — il suo sapere erotizzato. Come il sapere possa farsi strada eroticamente. Follia, o più comunemente depressione femminile.

I segni della malinconia femminile possono forse comporre un testo che colloca la follia in uno spazio diverso da quello dell'esclusione-diversità di cui ha parlato Foucault. L'esclusa, la diversa, si trasforma nella banale quotidiana ripetitiva. La «differenza» diventa paradossalmente omologazione, coazione a ripetere, prosaica costellazione di sintomi nemmeno originali, nemmeno produttivi di una «grande opera».

#### V. *Fuochi*

Yourcenar (a proposito di *Fuochi*, sua opera del 1935, e dell'«espressionismo quasi estremo» che l'attraversa):

«una forma di confessione naturale e necessaria, uno sforzo legittimo per non perdere nulla della complessità di un'emozione o del suo furore»<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> *Id.*, p. 66.

<sup>13</sup> M. Yourcenar, *Fuochi*, [1974], tr. it. Bompiani, Milano 1988, p. X.

Libro nato da una «crisi passionale», *Fuochi* è «una serie di prose liriche collegate fra loro sulla base di una certa nozione dell'amore» (ibidem). L'amore come «realità dell'esperienza», «malattia e insieme vocazione» tiene insieme le parole e le figure che la parola genera, in un richiamo continuo ad altri testi ed altri tempi che a loro volta interrompono e insieme alimentano le connessioni nel presente. Fedra, Achille, Patroclo, Antigone, Lena, Maria Maddalena, Fedone, Clitennestra, Saffo.

«Questa tendenza (espressionista) che persiste o rinasce a ogni epoca in tutte le letterature, nonostante sagge restrizioni puriste o classiche, si ostina, forse in modo chimerico, a creare un linguaggio totalmente poetico, dove ogni parola, caricata di un massimo di senso, rivelerebbe i suoi valori nascosti come sotto una certa illuminazione si rivelano le fosforescenze delle pietre<sup>14</sup>.

La parola piena, densa, satura, della passione amorosa, passione che è in fondo narcisisticamente rivolta alla parola stessa, deve la sua densità e il suo splendore proprio alla incandescenza che la ha attraversata.

«O magari si tratta di ottenere dal linguaggio le torsioni sapienti dei ferri battuti del Rinascimento, i cui complicati intrichi sono stati all'inizio del ferro incandescente»<sup>15</sup>.

Il *neutro* alla Blanchot sembra qui non esserci, aver ceduto il passo a una sorta di barocco ed eccesso linguistico segnato dalle ansie di sovranità del soggetto di scrittura. Ma le più grandi passioni sono sempre accompagnate dalla *distanza*. Il furore *erotico* e l'*umore* malinconico ben si accoppiano nello spazio linguistico di una parola che si cerca allontanandosi o richiamandosi altrove. Yourcenar parla del tentativo di indicare in questi suoi «giochi» (dove il senso di una parola *gioca* davvero nella sua struttura sintattica)

«non una forma deliberata di affettazione e di scherzo, ma come nel lapsus freudiano e nelle associazioni di idee doppie e triple del delirio e del sogno, una reazione del poeta alle prese con un tema particolarmente ricco per lui di emozioni e di rischi»<sup>16</sup>.

Il *fuoco* che erotizza la conoscenza e che sovraccarica di sensi il linguaggio si muta in *aria*, e oscilla in queste metamorfosi, passando dal realismo ossessivo esacerbato all'etereo distanziarsi dei nomi e delle memorie. Sorte perversa del romanzo storico così come della narrazione realistica.

Il soggetto femminile si *fa aria* in questa libertà, ma si trattiene nei *fuochi* del furore.

<sup>14</sup> *Id.*, p. XI.

<sup>14</sup> *Ib.*

<sup>16</sup> *Id.*, p. XII.

VI. *La vagabonda*

La figura è quella della mendicante del *Viceconsole* e di *India Song*<sup>17</sup>, di Marguerite Duras. Assente, eppure insistentemente presente nel suo accompagnare la scena della scrittura con la voce che intona un canto dell'infanzia, la mendicante non chiama all'identificazione da parte di chi legge, anzi repelle. Non personaggio-eroina, ma, appunto, *figura*, cioè ciò che resta del soggetto quando attraversa la sua esistenza con apparizioni che ne dicono il non esistere eppure l'esserci, con un linguaggio che attinge alle fonie che precedono le sue leggi, con un corpo che pervade la scena disordinato, scomposto, privo di confini propri.

La mendicante cerca «come non tornare» e «domanda un'indicazione per perdersi». Scacciata dalla casa materna, a sua volta madre-bambina, tante e tante volte ancora, di figli che vende o abbandona, lei percorre a piedi una strada viziosa che passa di nuovo attraverso il punto di partenza, in Indocina, e la conduce fino in India, in una Calcutta che tutto è fuorché punto di arrivo, gravida, quella città, di corpi putrescenti per la lebbra, ai quali il suo si aggiunge, maleodorante, col piede in cancrena. «Sacerdotessa buddista», dice di lei Julia Kristeva in *Sole nero: sacerdotessa di un sacer senza religio*, della sacralità dell'abietto, della separazione. «Bisogna insistere perché alla fine ciò che oggi disgusta domani attragga, questo ha creduto di capire che la madre le dicesse scacciandola»<sup>18</sup>. Nessuna morale di vita, nessuna lezione autorevole. La mendicante c'è? o è solo il frutto della fantasia di un romanziere di second'ordine, che crede di averla sentita una volta in riva al fiume: tra tutti quei corpi, la sua voce, la sua testa calva.

Le figure dell'abiezione a volte riescono ad essere solo voci o evanescenti immagini, eppure la loro presenza soffusa accompagna in noi la percezione del gesto che le ha prodotte, il disvelamento di un atto che presiede alla costituzione delle leggi dei segni e del linguaggio, e che regola la generazione del dio — degli dei —, attraverso la sparizione del corpo della dea. Ma le dee sfuggono, si dice, si riconoscono «dal passo», nel duplice senso di 'stile' e 'passaggio', mai per definizione di luogo, solo quando... se ne vanno.

Il vagare non conduce ad un luogo, tuttavia non prelude alla perdita. Essere vagabonda eretica non è sparire. L'*ab-iectus* non è ciò che si annulla nell'oggetto, magari seguendo la vecchia dialettica servo-padrone, ma non è neanche ciò che si spende nell'enfasi soggettiva della sovranità.

<sup>17</sup> M. Duras, *India Song*, Gallimard, Paris 1973.

<sup>18</sup> M. Duras, *Il viceconsole*, [1966], tr. it. Feltrinelli, Milano 1988, p. 9.

## VII. *Leggerezza*

Calvino (da *Lezioni americane*):

«La mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città, soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio»<sup>19</sup>.

Le ragioni della leggerezza, di cui Calvino si dichiara seguace, sono *tout-court* le ragioni del neutro? o l'operazione del «togliere peso» è un'operazione di «denegazione», la ricerca di quella che lo stesso Calvino chiama «gravità senza peso», riferendola a Cavalcanti in opposizione a Dante, nonché alla malinconia nell'epoca di Cervantes e Shakespeare?<sup>20</sup>

Se il neutro alla Blanchot ha il fascino della terza persona (mai tuttavia impersonale), la leggerezza di cui parla Calvino ha in sé la potenza di un atomismo etereo, è un valore del linguaggio reso «una nube», «un pulviscolo sottile», «un campo d'impulsi magnetici»<sup>21</sup>. La melanconia è per Calvino una tristezza diventata leggera, come lo humour è «il comico che ha perso la pesantezza corporea [...] e mette in dubbio l'io e il mondo e tutta la rete di relazioni che li costituiscono»<sup>22</sup>.

Ritorna anche in Calvino il senso dell'*umore*, composto di minute particelle, che fa dell'io un'evanescenza. La leggerezza è una qualità lunare, incorporea, antigravitazionale, volante. Mentre il peso richiama alla terra e alla forza che calamita i gravi, cioè i corpi, la leggerezza sembrerebbe oltrepassare i corpi ed aprirli in un universo d'aria. *L'aria*: forte richiamo a ciò che, come dice Luce Irigaray, abbiamo dimenticato, anche nel senso di pneuma, respiro. Ci circonda un mondo a cui progressivamente viene tolta l'aria, mentre è proprio il respiro che costruisce il mondo.

Il linguaggio si origina dal respiro, precisamente dal *grido* del neonato, venuto alla luce con l'aiuto del respiro della madre sulla scena del aprto. La *fusionalità* dei corpi, della madre e del figlio, che precede la parola e che è al tempo stesso la condizione *semiotica* della parola, ha luogo in questo spazio di leggerezza in cui i corpi esistono per il loro respirare insieme. Nell'*oralità*, la pesantezza della materia-nutimento convive con la leggerezza del respiro che si fa suono.

## VIII. *Leggerezza e transvalutazione*

I romanzi e i racconti di Kundera sono i manifesti espliciti ed affascinanti della leggerezza intesa come transvalutazione dei valori. Nietzsche — scrive Kundera — diceva che l'idea dell'eterno ritorno è per noi il «fardello più pe-

<sup>19</sup> I. Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988, p. 5.

<sup>20</sup> *Id.*, p. 21.

<sup>21</sup> *Id.*, p. 16.

<sup>22</sup> *Id.*, p. 21.



sante». Su questo sfondo le nostre vite possono apparire «in tutta la loro meravigliosa leggerezza»<sup>23</sup>. Ma se la pesantezza è terribile, essa è pur sempre l'immagine della nostra vicinanza alla terra, alla realtà, alla vita intesa come intensità e compimento. Principio di realtà. La leggerezza, piacevole, eterea, volatile, ci distacca invece da questa materia, e dunque sembrerebbe sinonimo di libertà facile, di utopia realizzata. Come si svela invece in tutto il testo di Kundera, è proprio la leggerezza a essere insostenibile, perché è *inaudita, impossibile*, è utopia che non si può «riempire». La pesantezza è in fondo «facile»: è la realtà, il *Kitsch*, il senso unico delle parole. È invece la leggerezza ad essere difficile: essa si basa sul fraintendimento, sulla transvalutazione del senso.

«Capii che non era evidentemente nelle mie forze eliminare da tutta quella storia la sua assurda serietà»<sup>24</sup>

Così dichiara il protagonista-narratore del racconto «Nessuno riderà». L'idea che le nostre vite possano levitare leggermente sopra la ripetizione vincolante, pesante e ossessiva del vivere: questo è il fardello insostenibile, forse proprio perché è *il più leggero*.

Nella sua scrittura Kundera ci accompagna in un susseguirsi di valori rovesciati, di sensi che si sospendono per dire altro: ciò che accade a parole come 'ipocrisia' (in «Nessuno riderà»), o 'tradimento' e 'fedeltà' (in *L'insostenibile leggerezza dell'essere*) è un rigenerarsi del senso sotto il velo della leggerezza. I valori e i disvalori mutano i loro segni di positivi o negativi, si confondono. Il *fraintendimento* accompagna i gesti, i comportamenti. Per esempio, Tereža che fotografa le ragazze in minigonna davanti ai carri armati sovietici a Praga nel '68, le cui foto diventano per il regime un mezzo di delazione implicita. Oppure il progressivo scomparire di Tomáš rispetto al suo ruolo amato di chirurgo per diventare lavavetri e poi contadino.

Kundera non sopporta il *Kitsch* perché vi vede l'appiattimento, nell'unico grande sorriso del mondo pacificato, della prerogativa umana del *tradire*. Tradire come parte del leggero-positivo contro l'etica del pesante-negativo. Il *Kitsch* è lo stereotipo che cristallizza i comportamenti, è la negazione di quello che Simmel, riferendosi alla moda, chiamava «diritto all'infedeltà».

La «leggerezza dell'essere» può costituire una forma del sapere, una forma che si gioca sull'inversione radicale dei valori. La debolezza degli statuti del sapere nella nostra epoca diviene così la forza del desiderio di sapere. Sapere come leggerezza del desiderio. Leggerezza profondamente sensata. Non la debolezza della superficialità o il disincanto della equivalenza tra tutti i valori che porta alla sparizione del valore. Piuttosto, un'evanescenza dell'io a cui si accompagnano una profondità e una coerenza paradossali, giocati a volte sul

<sup>23</sup> M. Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Adelphi, Milano 1985, p. 13.

<sup>24</sup> M. Kundera, *Amori ridicoli*, Adelphi, Milano 1988, p. 38.

fraintendimento quale paradosso etico, o dissonanza nel linguaggio, o ironia esistenziale.

Leggerezza come una delle forme attraverso cui si fa spazio il soggetto femminile nel linguaggio e nel pensiero: un modo di sparire senza consumarsi, soltanto *suspendendosi in aria*. La transvalutazione è un percorso tracciabile dallo sguardo di una donna: accade che ciò che gli stereotipi della morale e del linguaggio congelano nella inesorabilità di un codice possono diventare lungo questo sguardo valori che impegnano il «soggetto femminile» alla stessa discontinuità e allo stesso paradosso che ci costituisce come soggetti.

### IX. *Il canto delle sirene*

«Il navigante che si approssima ne sente intorno la presenza come una forza, quale è il vento o il calore o la luce; e ancora non le vede. Stanno appollaiate in silenzio sulle rocce mediterranee, sopra un mare non di naselli ma di grandi delfini, un mare dalle profondità bluastre, capace di accogliere la nave che affonderà»<sup>25</sup>.

Il non luogo delle sirene è un luogo acquatico e il loro canto di seduzione è, come mostra Maria Corti nel suo romanzo, la seduzione della conoscenza che sfida fino alla morte, o alla perdita. Conoscenza androgina, perché le sirene sono femmine come gli angeli soo maschi; ovvero come la mostruosità, nel senso del prodigio, esibisce una sessuazione incerta, mai data per neutra-universale sotto il segno dell'uguaglianza, bensì androgina sotto il segno della differenza. Nel romanzo di Maria Corti una sirena dice a proposito del suo sesso: «Bisognerebbe frugare in un lontanissimo passato e conoscere la storia degli uomini e delle donne dal principio per capire le ragioni»<sup>26</sup>. Bisognerebbe forse fare la storia di come il sapere, ogni volta che si è cristallizzato in simboli e in stereotipi o in codici, ha perso la sua eroticità, la sua «neutralità» carica di corporeità, e ha assunto invece la forma di un neutro segnato dall'unica generalità «pensabile», il maschile. Storia dell'ordine di un «discorso» da cui le sirene sono state allontanate, ma che esse sempre sfidano e i cui attori continuano a sedurre.

Per questo la figura androgina della sirena non esibisce né un femminile immaginato e raggelato nello stereotipo maschile, né un femminile esterno e separato rispetto ai luoghi canonici del sapere. Il canto delle sirene rende meschino chi, come Ulisse, voglia ascoltarlo nello spazio del desiderio e nel *piacere* unico che dà paradossalmente il desiderio negato, ma voglia al tempo stesso fuggirlo nella prospettiva dei suoi valori razionali-illuministi: la patria, la casa, la vita.

Maria Corti sceglie fra i miti, pur nelle mille varianti, quello che vuole che le sirene siano state un tempo le compagne di Proserpina, che, avendo sognato di avere le ali e di poter volare per ricercare la loro amica rapita, con

<sup>25</sup> M. Corti, *Il canto delle sirene*, Bompiani, Milano 1989, p. 7.

<sup>26</sup> *Id.*, p. 24.

ali davvero si ritrovarono, divinità successivamente segnate dall'impietoso mutismo che derivò loro dalla agghiacciante visione di Proserpina tra le braccia di Plutone. Nel mito si sovrappone la leggerezza delle volatili alla profondità marina delle seduttrici divenute donne dal corpo di pesce. Il luogo-non luogo del loro canto è l'utopia della conoscenza quando *conoscenza* ha il senso di ciò che apre verso l'ignoto e ne accetta la sfida, consapevole della forza, dell'impegno e della follia della sfida che entreranno in gioco.

#### X. Parlare comune

Rossi-Landi introduce nel 1961 la nozione di 'parlare comune', intendendo l'insieme di quelle tecniche intersoggettive, sovrapersonali, collettive, comunitarie e in varia guisa comuni a tutti i parlanti, con le quali ci esprimiamo e comunichiamo adoperando la lingua, sia essa naturale, tecnica o speciale. Il parlare comune non è semplicemente il linguaggio ordinario o quotidiano di cui ha parlato la filosofia analitica anglosassone, né è d'altro canto la «competenza linguistica» che si produce, come vuole Chomsky, a partire da idee innate nell'individuo. Il parlare comune è un modello attraverso cui è possibile ricercare l'a-priori del linguaggio, fermo restando che il concetto kantiano di a-priori si svincola qui da ogni ipotesi ontologica; il parlare comune è cioè un modello astratto che funziona entro pratiche significanti in processi reali di comunicazione. La definizione del parlare comune in Rossi-Landi procede infatti per approssimazioni progressive e non per asserzioni, e questa è la sua forza teoretica di sfida alla esigenza cosiddetta «scientifica» di asserire sempre e precisamente di un concetto dove e come esso si collochi.

L'a-priori nel linguaggio alla luce della metodica del parlare comune, può essere individuato, scrive Rossi-Landi, secondo una progressione che parte dalle connessioni (e non identificazioni) tra linguaggio e pensiero, e che comprende sia l'idea del linguaggio come modello, *Bild* del mondo, sia del linguaggio come ciò che si estrinseca in atti concreti del parlare. Il parlare viene quindi preso in considerazione: come ciò che genera un significato inteso sia come costruzione involontaria, sia come intensione volontaria, sia come uso e operazioni. Dal significato come qualcosa di complesso, stratificato, emergente da una rete di rapporti, si risale al termine di partenza, il linguaggio, inteso come «un insieme di cerchi significanti variamente concentrici o eccentrici ma sempre interconnessi»<sup>27</sup>.

La metodica del parlare comune è una metodica filosofica che si interessa soprattutto alla *costanza*, nelle varie lingue, delle operazioni e delle «posizioni» che si realizzano nel linguaggio. Costanza e ripetibilità sono due caratteristiche del parlare comune che si contrappongono, in termini non esclusivi, alla fluenza e alla irripetibilità, caratteri pure presenti nel parlare comune, se si tie-

<sup>27</sup> F. Rossi-Landi, *Significato, comunicazione, parlare comune*, [1961], Marsilio, Venezia 1980, pp. 165-166.

ne conto, per la fluenza, delle variazioni che il divenire storico-sociale induce anche al livello delle soglie inferiori del linguaggio, ai limiti del biologico; e per l'irripetibilità, del fatto che ogni atto di parola individuale è un fatto irripetibile all'interno di una generale ripetibilità delle condizioni comuni che lo generano.

#### XI. *Parlare comune e differenza sessuale*

In questo orizzonte è possibile inserire il problema della differenza sessuale come problema semiotico della trasformazione, nel linguaggio, del dato biologico della differenza tra maschi e femmine in dato culturale, cioè significante. Come scrive Patrizia Violi, la differenza sessuale è da un lato «ancorata al biologico» e dunque «precede la strutturazione semiotica»; ma essa viene poi «culturalmente e socialmente elaborata», subisce cioè un processo di «semiotizzazione», un passaggio «dal sesso in quanto biologia e dato naturale al 'genere' in quanto risultato di processi semiotici e linguistici di costruzione di senso»<sup>28</sup>.

Il concetto di parlare comune è, sì, collocabile nell'ambito del «neutro», in quanto fa riferimento a operazioni e tecniche che, già nel loro costituirsi come tecniche «umane», sono segnate dalla valenza dominante maschile, subito trasformata in prerogativa neutra del genere umano. Tuttavia il parlare comune è una metodica filosofico-linguistica, e non un linguaggio-oggetto, pertanto sollecita la stessa critica al suo costituirsi come neutro, in quanto il termine 'comune' evoca una dialogica tra comunità ed eterogeneità, tra costanza e differenza, differenza che è anche e innanzi tutto sessuale.

La metodica del parlare comune ci mostra il linguaggio non come un prodotto già dato e quindi di per sé meccanicamente «appartenente» o «non appartenente» a una classe o a un genere, bensì come processo di produzione e di riproduzione del senso, come ambivalenza, e per tornare a usare la terminologia di Rossi-Landi, come «lavoro linguistico». Un lavoro che possiamo intendere come dislocazione della corporeità nel linguaggio: operazione profondamente materialista, nel senso in cui la materia è madre e matrice di ciò che si riproduce in segni. «Il linguaggio, per quanto formale, si è nutrito di sangue, di carne, di elementi materiali», scrive Irigaray<sup>29</sup>. Ogni volta che parliamo — e si intende qui anche ogni volta che *non* parliamo — riproduciamo la materia linguistica che ci attraversa, e al tempo stesso produciamo ex novo le articolazioni del rapporto tra noi e il mondo.

Ci sono momenti della vita, come l'infanzia, o luoghi del linguaggio, come la letteratura, in cui il grado di consapevolezza metalinguistica, di questo rapporto è particolarmente alto. Nei «perché» dei bambini, o nei «perché» del linguaggio poetico e letterario, le parole si interrogano su se stesse, e non tanto per guadagnare una risposta sicura, quanto piuttosto semplicemente per porsi esse stesse come parole-domanda, come puri passaggi senza inizio e fine.

<sup>28</sup> P. Violi, *L'infinito singolare. Considerazioni sulle differenze sessuali nel linguaggio*, Essedue, Verona 1986, pp. 10-11.

<sup>29</sup> Op. cit., p. 99.

Vi sono luoghi del linguaggio che più si prestano a un ascolto incompatibile e che più esibiscono un'utopia del linguaggio. Un'utopia da considerarsi non come qualcosa di univocamente negativo o «irrealizzabile», ma al contrario come qualcosa che vive già nel parlare comune, e precisamente in quelle «zone» in cui la differenza è dissonanza incommensurabile, eccedenza, eresia, possibilità per chi parla di uscire dalla situazione di semplice riproduttore e omologatore del senso. Luoghi come il nome proprio, che condensa la duplice valenza del riconoscimento: distanza e conferma; la lingua straniera, della quale percepiamo sotto una certa luce la corposità di un parlare anagrammato; la traduzione, come erranza e metamorfosi della parola; l'ironia, che è, come dice Bachtin, «gioco coi confini dei discorsi».

La possibilità di spaziare in queste «zone» del parlare comune, di accedere a queste «tecniche», per dirla con Rossi-Landi, è, appunto, comune per maschi e femmine. Tuttavia, se assumiamo la differenza sessuale come un valore mobile, come un orizzonte di trasformazione e metamorfosi dei valori, possiamo dire che qui la differenza può dispiegare liberamente i suoi segni, perché qui la genesi del senso è libertà di generazione e non congelamento nello stereotipo.

## XII. Dare il nome

Nominare è dare vita, nel senso duplice, doloroso e gioioso che la vita ha: da un lato ordine, classificazione; dall'altro libertà, disordine, movimento e metamorfosi. La madre che nomina il figlio che nasce, che lo «battezza», compie un'operazione duplice, perché nel nome ella lo riconosce e al tempo stesso lo separa, da un lato lo avvicina e all'altro lo allontana. Il nome del padre, il patronimico, rende ordinato questo decorso: è il nome della genealogia, il nome unico, lo stesso nome. La storia di Pinocchio, grande fantasia misogina che racconta di un padre che si fa da solo un figlio, mostra esplicitamente questa visione della genealogia maschile: il padre infatti, Geppetto, dà al suo figlio di legno il suo stesso nome, 'Pinocchio', diretta filiazione di 'Geppetto'. Anche se poi è solo per la forza del femminile e del mostruoso — la Fata turchina, l'uscita, come in un parto, dal ventre della balena — che Pinocchio da burattino di legno diventa bambino di carne.

Tutte le moderne teorie logico-linguistiche sul nome proprio da Mill a Wittgenstein, a Russell, a Kripke, hanno, pur secondo prospettive diverse, dimostrato che il nome proprio è nel linguaggio un'entità alquanto scomoda. Tutte queste teorie si sono infatti trovate d'accordo su un punto: che il nome proprio, come diceva Mill, denota ma non connota, cioè ha un referente più o meno unico e definito, persona, oggetto, animale o luogo che sia, ma non ha significato. In questo la linguistica e la filosofia dimostrano la visione patriarcale che le sottende: il nome di cui esse parlano è infatti modellato sul patronimico, il nome dell'uguale a se stesso. Come *nomi* che in un certo senso fanno eccezione in questo universo, possiamo indicare quelli di Peirce e di Barthes. Il primo ha infatti dotato il nome proprio di uno spessore segnico, prendendolo in considerazione dal punto di vista dell'interpretante dinamico e non nella prospet-

tiva schiacciata dell'asserzione o della descrizione. Il nome proprio è per Peirce un *segno* che attraversa tutte e tre le dimensioni di cui ciascun segno si compone: iconicità, indicività, simbolicità<sup>30</sup>.

Barthes ci ha, da parte sua, regalato una delle scritture più belle sul nome proprio, a proposito di Proust, e ha classificato oltre ogni concezione semantistica o descrittiva legata alla tradizione logica o pragmatica del nome proprio, tre facoltà peculiari del nome: un potere di essenzializzazione, un potere di citazione, un potere di esplorazione<sup>31</sup>.

Il nome sancisce la presenza del corpo nell'atto di parola, e il suo senso può essere inteso come interpretazione, evocazione, condensazione di passaggi, non semplicemente logici e convenzionali, che impegnano il soggetto nella nominazione e che lo costituiscono in rapporto alla materia linguistica e segnica di cui il nome è costituito.

La nominazione, se da un lato si pone come garanzia del senso, come giudizio sulla verità della parola, quindi se da un lato chiama alla pienezza del riconoscimento, dall'altro è una di quelle parole-domanda nelle quali il soggetto interroga se stesso, il mondo e lo stesso linguaggio. Il nome è insieme all'origine e alla fine del linguaggio, è una parola che meglio di altre rappresenta come la parola — o la non-parola — non è una cosa, ma un processo, e che il parlare comune non è fatto di idee più o meno innate, ma di passaggi in cui la materia si costituisce in senso. La genesi di questo senso è dolorosa, è un processo che si articola in qualcosa di molto vicino a ciò che J. Kristeva ha chiamato 'abiezione', categoria antropologica che si fonda soprattutto sulle organizzazioni linguistiche delle società umane e che condensa la storia di quel rigetto, di quell'espulsione, che il soggetto occidentale e le società patriarcali hanno dovuto compiere per costituirsi con legge e ordine. Espulsione e rigetto di ciò che assume il valore di abietto, impuro, contaminato, insozzato, dal corpo e dalla condizione di fusionalità, di apertura, di enfasi dei corpi, che rappresenta.

La nominazione sottintende l'abiezione e al tempo stesso la blocca, perché nel nome permane, anche oltre la generazione, la corporeità intesa come apertura e mobilità, come qualcosa che mantiene l'io un po' al di qua sia del suo costituirsi in piena soggettività sia del suo affogare nell'oggettività. Né soggetto né oggetto, per lo meno nel senso che queste categorie hanno nella nostra tradizione; piuttosto *figura*, che vive nelle parole e delle parole per ciò che esse hanno di assolutamente differente.

Marcare al femminile la differenza è sfidare il neutro sul terreno stesso della sua «neutralità». È elaborare una «neutralizzazione del neutro», è fermare il senso nell'attimo della sua costituzione e nei processi del suo apprendimento e della sua riproduzione.

<sup>30</sup> cfr. C.S. Peirce, *Collected Papers*, Harvard Univ. Press, Cambridge (Mass.) 1931-58.

<sup>31</sup> cfr. R. Barthes, *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, [1953 e 1972], tr. it. Einaudi, Torino 1982, p. 121.

Questa pretesa di conoscenza può collocarsi nell'ordine di quelle che sono le strane forme del desiderio femminile: essere nel linguaggio, contemporaneamente, in esilio e a casa. Desiderio filosofico doloroso e conflittuale. Così come è essere dentro e fuori la memoria, la storia; potersi ritrovare e perdere in un tempo che attinge insieme all'utopia e alla ripetizione, al «sacro» di un orizzonte che si sottrae alle ore, e al «profano» della banalità quotidiana.

Genesi del senso, genesi dell'eresia: forza della dissonanza, forza di pensieri e pratiche che permettono alla conoscenza di costituirsi come spostamento e salti continui.

Lo stereotipo vuole che il filosofo sia un tipo con la testa tra le nuvole, che non vede neanche dove mette i piedi. Ma la sua caduta, la sua profanazione, provocano il riso di una donna: riso di una serva, riso ebete, come quello della pur saccente Diotima. Ebete, e questa bella parola blocca il senso e lo fa slittare, lo conduce in quell'universo d'aria fatto di parole come divenire, desiderio, passione, ironia, dolore, generazione, infedeltà, metamorfosi. Il valore di queste risonanze è l'«enorme coscienza» di una partitura non scritta, è pensiero che respira.