

## Postfazione di Monica Fiorini a *Osnabrück*

Con questo libro, uscito in francese nel 1999, anche il pubblico italiano potrà scoprire e iniziare a leggere una delle opere letterarie contemporanee più singolari e multiformi. Hélène Cixous non è infatti nota finora in Italia se non per alcuni aspetti della sua scrittura, a lungo tra l'altro conosciuti soprattutto per via indiretta. Si tratta di quegli aspetti che hanno fatto di lei, in particolare negli Stati Uniti e in generale nel mondo anglofono, una delle pensatrici francesi della differenza sessuale, portando a una valorizzazione del suo pensiero in questo campo ma a volte a scapito della ricchezza di un ben più vasto corpus di scritti. Questa opera in costante divenire è infatti oggi già composta da più di quaranta tra testi narrativi e teatrali e da una produzione saggistica che risulta nelle sue forme ancora meno classificabile degli altri suoi scritti. La scrittura di Hélène Cixous va infatti sempre alla ricerca, saggia il terreno, mette alla prova ed è en épreuve, e risulta quindi lontana dalle forme della critica accademica come da quelle del trattato teorico. Nei saggi di Hélène Cixous la riflessione intorno alla differenza sessuale non è mai disgiunta da una serie di altri temi e questioni, e non è mai una riflessione sulla differenza femminile, ma appunto sulla o intorno alla differenza sessuale, la d.s. o la déesse (dea) del desiderio, come la chiama spesso, e lo è in quanto la mette in pratica o in gioco incessantemente, gioca della differenza sessuale. La differenza di cui scrive è sempre in gioco tra donne e uomini, e dunque è in movimento, in trasformazione, è il fattore di trasformazione più radicale. In movimento sono anche tutte le forme di «espressione scritta» praticate dalla scrittrice in un esercizio ininterrotto, ognuna con una urgenza e necessità propria ma percorse da una forza che viene loro dall'insieme dei suoi testi con cui vi è coesistenza e comunicazione.

Segnalando l'ampiezza e la fertilità della bibliografia di Hélène Cixous intendo comunque non solo ricordarne la complessità, ma anche indicare uno dei tratti più significativi, ed evidenti, della scrittura cixousiana: la sua abbondanza e inesauribilità, una gioia che vi è insita come fisico tripudio, come rapporto mai a senso unico tra corporeità e testualità. I suoi testi iscrivono una soggettività e una esperienza del soggetto incarnato, femminile, senza definirla o descriverla, ma tentando di farle luogo nella lingua inventando forme linguistiche e poetiche capaci di cogliere le passioni «nel momento in cui si manifestano, e così come si esprimono, si traducono dapprima nel nostro corpo». La sua è una economia di scrittura che sfida anche il mercato del libro con un "prodotto" che non risponde alle sue pressanti esigenze e provoca spesso delle resistenze. Osnabrück è uno degli ultimi testi

poetico-narrativi di Hélène Cixous, testi che chiama finzioni perché questa risulta essere l'indicazione più generica e meno limitante, e perché permette di nominare una scrittura al limite dei generi più che frutto di un loro mescolamento o ibridazione. La fiction o finzione intesa come potenza inventiva sfida la legge del genere, legge del genere letterario e legge del genere sessuale insieme.

Come scrittrice e come critica Hélène Cixous, sollevando il problema dei modi della finzione letteraria, solleva anche quello della soggettività che vi si iscrive. Una soggettività che si dà attraverso e nella "finzione", come finzione, intesa però non in opposizione a ciò che si chiama "realtà". In questa finzione il personaggio classicamente inteso lascia allora il posto a una diversa messa in scrittura della complessità soggettiva nei termini di una avventura «trouble et mouvante»: tumultuosa, instabile, fluida, mutevole.

Osnabrück è una finzione, e, come tale, è un universo singolare, ma fa parte, come già detto, di un tessuto molto più ampio. I testi più vicini, immediatamente precedenti e successivi, compongono allora con essa una sorta di insieme e sono collegati strettamente in una trama che unisce la storia di una famiglia (una famiglia ebrea, di padre nato in Algeria e madre tedesca) e la Storia con la S maiuscola in una continuità e scambio vivente tra il corpo e la vita di chi scrive e il suo essere nel mondo e nella storia come nel linguaggio. Sono testi in cui come sempre l'autrice esplora regioni in genere considerate intime e private, ma non per questo non toccate profondamente dagli eventi storici più violenti, e avanza in zone spesso spinte ai margini di ciò che chiamiamo Storia, nonché dalla cultura e dai suoi codici dominanti. In particolare in queste pagine disegna, sulle orme forse della madre che ama la geografia, una differente geografia di luoghi, di spazi e di incontri. Osnabrück segue di poco *OR les lettres de mon père* (1997), ed è già seguito da altri testi poetici in cui ritorna non solo la figura della madre, Eve, ma, in un modo prima inesistente nella scrittura cixousiana, l'Algeria, paese in cui è cresciuta e ha vissuto fino alla metà degli anni cinquanta, prima di trasferirsi definitivamente a Parigi, e che è sempre stata la culla della sua scrittura. «Ho avuto la fortuna», dice Hélène Cixous, «di avere per tempo e luogo di nascita l'estraneità. L'esilio, la guerra, il ricordo fantasma della pace, il dolore, il lutto. A tre anni ho saputo, tra i fiori e i profumi, che si poteva uccidere a causa di un nome o di una differenza. Ho saputo che esisteva lo sradicamento. Ma anche il buon radicamento. (...) Ho visto che le radici umane non conoscono le frontiere e che dietro la terra, giù in basso nella scala del mondo, c'era il cuore. I miei primi altri sono stati gli arabi, gli scarabei, i francesi, i tedeschi. I miei primi simili sono state le galline, i conigli, gli arabi, i tedeschi, ecc. La lingua che mi cantava nelle orecchie? Erano le lingue: lo spagnolo, l'arabo, il tedesco, il francese.

Tutto su questa terra viene da lontano, anche il vicino. Ascoltavo tutte le lingue. Ho cantato in tedesco. Ho anche chiocciato con le galline. Mi sono perduta nella mia città natale. Era una donna velata: era un significante. Era Oran» . È soprattutto la finzione uscita l'anno dopo Osnabrück, *Les rêveries de la femme sauvage*, a narrare dell'infanzia oranese, sempre sullo sfondo, mai cancellata, radicamento e nutrimento costante dell'opera, ma a lungo rispettata attraverso il silenzio, perché l'Algeria è anche il paese da sempre perduto in cui la famiglia viveva presa tra opposte tensioni, tra coloni (francesi) e colonizzati (arabi e berberi). A sua volta il percorso delle *Rêverie*, fantasticherie tradizionalmente in movimento, è ben lontano dall'arrestarsi e ha già portato a *Le jour où je n'étais pas là* (autunno 2000) dove l'esplorazione assume ancora altri aspetti procedendo in uno scavo che non cerca un compimento e sempre ricomincia da altri punti di vista, da altri lati. *Le jour où je n'étais pas là* scrive della nascita e della morte del figlio "mongoloide" o, come si dice ora, "trisomico" – in un modo «meno vistoso, meno crudo» – cercando di vedere e di mostrare proprio quello che è difficile vedere non solo perché considerato "sbagliato" , e dunque da nascondere come una vergogna, ma anche perché «tout petit», troppo piccolo in fondo, quasi insignificante. Ma ciò che è apparentemente piccolo e soprattutto privato, personale, chiede la stessa attenzione degli eventi sulla scena della storia e della volontà nazista di distruggere gli ebrei, ovvero il diverso, l'altro, in tutte le sue forme.

L'Algeria è culla di differenze e di lingue che si incontrano (e questo incontro o la difficoltà e la non riuscita di questo incontro è evidente nelle lotte e negli odi che già durante la seconda guerra mondiale erano forti e ne facevano un paese pronto ad esplodere) e spazio per riflessioni che partono sempre dal tentativo di confrontarsi con l'alterità, non rendendo familiare ciò che è straniero, esprimendo le contraddizioni, le paure, le tensioni, insieme alle gioie dell'incontro con l'estraneo. In Osnabrück la madre, con la sua indiscussa presenza quotidiana («ormai mi accade al livello del molto vicino», si legge a p. 74), emerge nella sua estraneità a chi scrive, la figlia. Osnabrück è dunque un tratto di viaggio, una parte di una lunga traversata che non trova punti di arrivo, una esperienza di scrittura nel suo farsi in cui tutto il corpo è in gioco e che non avanza in uno spazio già dato ma si apre un cammino, un tragitto dalle svolte impreviste, «nell'oscurità». Le ultime pagine del libro fanno cenno proprio al viaggio, come viaggio (ancora) impossibile, della figlia e della madre, verso Osnabrück, viaggio che è iniziato, ma che sarà ancora il tema o la questione intorno alla quale si scrive già la prossima fiction, non ancora pubblicata, *Benjamin à Montaigne*. Il ne faut pas le dire. Il suo titolo è enigmatico e intraducibile come tutti i titoli di Héléne Cixous , che non arrivano mai prima del testo e non ne costituiscono la chiave di lettura, se con essa si intende un elemento che possa raccogliere tutti i fili

e spiegare il senso del libro, ma piuttosto una chiave musicale, una tonalità, una guida appunto misteriosa all'interno del labirinto.

È Osnabrück, piccola città tedesca, dice Hélène Cixous in un'intervista, che ha fatto sì che scrivessi questo libro che non volevo, e non dovevo scrivere. Un libro scritto con la mano sinistra, con l'altra mano, per percorrere la storia della madre, e il suo mistero, che teme sempre di perdere o di distruggere. Un libro che pare sempre sul punto di ritrarsi (ma non lo fa, è una lotta) davanti a quel personaggio straniero che per giunta è la madre. La terra materna sfugge, non offre i più tradizionali punti di appoggio, e il libro tenta di dire di un amore che la figlia-che-scrive non sa più se chiamare amore; un sentimento, un affetto senza rabbia, senza (più) malattia e abisso, senza il tremore che sempre attraversa e spinge alla scrittura la sua mano destra. Un amore che è rimasto dopo che inevitabilmente si è persa la perdita della mamma. Da qui tutti i rischi di un tentativo di scrittura che però se, da una parte (con una mano), può provocare in ogni istante torto, lesione e ferita all'essere vivente «sul quale graffio i miei scarabocchi», sommergendolo sotto la carta in una violenta operazione di riduzione, dall'altra parte (con l'altra mano) non è un male. È, appunto, lotta positiva che risponde, reagisce all'oblio, a quello quotidianamente vissuto e soprattutto all'oblio in cui corre il pericolo di cadere un amore silenzioso. Ciò che chiamiamo memoria è, come queste pagine ci fanno ben percepire, qualcosa di estremamente complesso e delicato. La piccola città tedesca, verso la quale Eve volge insistentemente il suo sguardo, ha funzionato allora come uno di quei luoghi che sono all'inizio della creazione di uno spazio teatrale per una delle pièces di Hélène Cixous. Spesso si tratta di luoghi appena tratteggiati, pressoché sconosciuti, spazi che però divengono capaci di sostenere la vita e l'azione di decine di personaggi (è questo per esempio il caso del cimitero di *La ville parjure ou le réveil des Erinyes*, 1994). Questi luoghi hanno la capacità di essere abitati e di abitare profondamente (nel senso della *hantise*, della frequentazione dei fantasmi). Osnabrück è soprattutto la città ignota a chi scrive che si trova ad abitare profondamente Orano fin dalla sua infanzia, insieme a tutto un universo, un cosmo, di cui la madre è la narratrice e che è popolato anch'esso da personaggi sconosciuti, perché mai incontrati eppure già da sempre singolarmente vicini. Queste figure, le loro voci, le loro fisionomie, sono rese prossime dal racconto e dalla lingua della madre, quella lingua tedesca che non è la "lingua materna" della figlia, nel senso della locuzione diffusa, ma una delle sue altre lingue, una della lingue che vivono nella sua lingua e la ritmano, lingue sia scritte che orali, perché scrive tra le lingue, e tra il ritmo orale della voce (la forza del vocabolo, il suo soffio), e quello della traccia scritta. Non a caso è spesso il lavoro dell'omofonia e anche dell'omonimia a fare di questo testo un testo intraducibile, che sfida la traduzione pur attendendola,

ordinandola, si potrebbe dire. È una scrittura che prende il significato nella sua materialità: sonora e visiva insieme. Che vuole «prendersi tutte le libertà con la lingua», «amare le sue grazie alla follia», «rapirla a chi me la vieta» e farsi sollevare da essa sull'orlo del tempo per vedere più lontano e raccogliere a suo modo l'eredità materna

Perché sarebbe impossibile scrivere sulla madre, o il libro della madre? (Ma non si scrive sempre il libro impossibile?).

Bisogna innanzitutto ricordare che l'opera di Hélène Cixous, a partire da *Dedans* (testo pubblicato nel 1969), ha tre le sue figure centrali, e anzi figura che assume uno "statuto" a parte (anche se non si tratta mai di uno statuto fisso perché è sempre in trasformazione), il padre morto, Georges Cixous. La madre vivente, Eve, è assente da tutte quelle pagine che precedono *Osnabrück*? Resta muta quando la sua "lingua straniera" abita da sempre nella lingua francese di Hélène Cixous? Le abita invece in altro modo? Come sogno (*rêve*) e evento che si tesse più sotterraneamente, senza che la sua figura circoli in una incessante opera di sostituzione (come Georges, che in altri testi è Saint Georges, o Jeor, o anche l'ORO/a di Or, l'oro del testo, l'oro della lettera)? La scrittura di Cixous non solo non ha mai respinto, al contrario ha in più modi iscritto "Eve", ma forse la sfida di questo libro è quella di scrivere più che della e sulla, verso la madre vivente oltre che a partire da lei, sempre in una sorta di doppio movimento, senza imbalsamarla, e in consapevole opposizione a una lunga tradizione che pare scrivere solo per far rivivere la madre morta (come se si dovesse attendere la morte come un termine), una madre che non esiste in letteratura se non separata e appropriabile, uccisa o in definitiva assente. *Osnabrück* è anche uno spazio di scrittura in cui si apre la questione del posto della madre in una immensa tradizione letteraria. Della madre e di tutte le relazioni che la fanno madre, ma anche figlia (sono tre o quattro le generazioni, in questo libro, e già se ne attendono altre) in un rapporto madre-figlia mai unidirezionale, un rapporto con l'origine femminile che dice: *je suis la suite, sono il seguito*. Questa madre segue, lascia che la figlia la faccia madre, è il luogo della nascita (che non avviene una volta per tutte), della separazione. Queste pagine sono per me uno dei punti più alti della scrittura di Hélène Cixous, da sempre intenta a interrogare la separazione e dunque la relazione e il lavoro di riparazione come resistenza verso forme di "cattiva separazione", attraverso il confronto con diverse economie di scrittura, marcate sessualmente, politicamente, culturalmente. L'io che scrive non solo riconosce l'opera della madre (che è un'opera anche di separazione, di dissoluzione come espulsione e *départ de*, partenza da), ma si fa a sua volta luogo per la madre in modo da accogliere e custodire le sue incisioni straniere. Il libro allora si lascia scrivere dalla madre che non ne è essenzialmente l'oggetto o il tema, ma è colei che lo suscita e lo detta. Per

questo il libro impossibile arriva si potrebbe dire malgrado l'io che scrive, che lo lascia (av)venire per ridarlo poi alla madre anche se il dono è, nei confronti di Eve, sempre impossibile (e si infrange inevitabilmente sulle sue coste rocciose). La figlia si fa madre per sua madre, nel senso di farsi luogo per la sua venuta nella terra della scrittura che è la sua terra, terra della figlia che però poggia su quell'altra terra nota e straniera che è Eve. La figlia così «dà valore alle frasi di [sua] madre straniera» (p. 82), offre la parola che mancava, il testo perduto dell'antico dramma non ancora ritrovato (p. 101).

Il libro arriva in un'epoca in cui la madre ha la sensazione che «i legami che la univano a se stessa sono caduti» (p. 108), in cui la memoria sembra iniziare ad abbandonarla. Il suo popolo le sfugge e nel cancellarsi di nomi e di volti si cancella metà della memoria tedesca. La scrittura arriva, una scrittura che è dichiaratamente anti-oblio, anche convocata da questa metà della memoria tedesca. La metà materna della memoria familiare. In risposta al «volto desolato che mia madre si lascia sfuggire quando pronuncia il nome di Osnabrück». Si può seguire nei testi cixousiani l'emergere, il ritrovarsi, del rapporto madre-figlia, di un rapporto genealogico. In questo senso la scrittura di Hélène Cixous («scrivere è (deve essere) ricordarsi di ciò che è») è per eccellenza un'operazione di r-appel, di ricordo e di richiamo, ma anche di nomina, necessaria a dare consistenza simbolica a questo rapporto che, come già detto, non ce l'ha nella nostra lunga tradizione letteraria, se non in casi eccezionali, perché al centro si trova, semmai, il rapporto del figlio con la madre. A risuonare con forza e con gioia (una gioia – jouissance e- che non esclude sofferenza, e rischio di perdita) è una voce di figlia che scrive «du vivant de la mère» e dalla parte della madre vivente. Madre che nel testo è Eve, “nostra” madre, pur essendo sempre Eve Cixous, ostetrica, umile dea dell'anonimato, singolare e unica, benché multiforme, figura di donna. Questo libro è il suo evento. Con una mobilità e duttilità che la materia scritturale porta a un livello di incandescenza la danza delle generazioni prende forma senza arrestarsi (è il cambio di posti intorno alla tavola). La madre (Omi, Eve, la figlia di Eve a sua volta madre, ecc.) viene sempre detronizzata - relegata più in alto nella gerarchia materna - e in questo consiste la continuità non spezzata del suo «ingovernamento».

---

---

## **post scriptum: Les commencements, Paris, Grasset 1970**

In francese *Eve ne ment* è una strana entità linguistica che è contemporaneamente “una” e più parole. Sono costretta a tradurla in Osnabrück con “mai Eva mente”, ma dice nel testo originale, immediatamente, la madre-e-l’evento.

Non è la prima volta che questa “frase” fa la sua comparsa in un libro di Hélène Cixous. La si può trovare nel 1970 in *Les commencements* (Gli inizi) dove di legge (p. 84):

Jamais Eve ne ment,  
Ma mère est où elle est,  
Eve ne ment jamais,  
Sa langue et la vérité sont nouées comme deux serpents en un mariage féroce à qui  
veut l’entendre.

Mai Eva mente  
mia madre è dov’è  
Eva non mente mai  
la sua lingua e la verità sono intrecciate come due serpenti in un matrimonio feroce  
per chi vuole stare a sentirlo.

---

Preceduta e accompagnata da altre pubblicazioni (segno mi pare di un interesse crescente), questa traduzione non può essere che un primo tentativo di approccio, che mostra tutta la sua difficoltà e la sua necessità proprio là dove incontra l’illeggibile o l’intraducibile. Un genere testuale e sessuale “improprio”, in trasformazione come questo può del resto provocare un senso di disorientamento o di inquietudine perché chi legge non ritrova nel testo di Hélène Cixous le forme narrative più codificate. Il testo procede infatti attraverso una tessitura orizzontale, è una sorta di «arazzo», un labirinto in cui bisogna entrare e perdersi e dove le invenzioni linguistiche non sono arbitrarie, o gratuite, ma necessarie ad un “raccontare” che non può essere una cronaca lineare (che segue una sorta di inevitabile freccia del tempo), ed che è contaminato da temporalità diverse, dai tempi del Tempo, l’altro personaggio principale di Osnabrück insieme a Eve.

Nessuna traduzione in un'altra lingua potrà mai custodire – non perdere – molto del lavoro del significante, e dunque, contemporaneamente, del senso che si incarna non solo in una lingua, la lingua francese, ma in un idioma singolare che vive in quella lingua pur essendo percorso sempre da altre lingue. Se la lingua non è una lingua, come tradurre più lingue in una, delle lingue? «Nella mia lingua sono le lingue 'straniere' ad essere le mie fonti, le mie emozioni. 'Straniere': musica in me che viene da altrove; prezioso avvertimento: non dimenticare che non tutto è qui, rallegrati di non essere che una parcella, un granello del caso, non esiste un centro del mondo, alzati, guarda l'innumerabile, ascolta l'intraducibile» scrive Hélène Cixous parlando delle lingue che passano nella sua lingua, si richiamano, si toccano, si alterano, con timore e voluttà, si mescolano «nell'effervescenza delle differenze» inquietando la mia lingua, impedendole di prendersi per mia, impedendole di essere proprie (pulita propria appropriata). L'incontro e la lettura di un testo di H. Cixous mette in evidenza una dimensione etica che è centrale nell'esperienza della traduzione pensata a sua volta come un incontro e un rapporto con lo straniero e l'estraneo che rispetti la sua differenza e la sua novità. Dare ospitalità all'estraneo può forse «salvare» il testo dalla violenza della traduzione nel momento stesso in cui si deve comunque inventare per esso un altro corpo. Per Cixous la «violenza cieca della traduzione» è infatti quel gesto che tenta di riportare qui la lingua e di possederla, non quello che parte alla ricerca della lingua straniera a bordo della propria: «se non possiedi la tua lingua puoi essere posseduta da lei: fai che la tua lingua ti resti straniera, amala come la tua prossima» . Per me la traduzione è stata innanzitutto pratica di avvicinamento alla scrittura, alla letteralità e alla forma di “oralità” e di ritmo della scrittura cixousiana. Lettura della lettera, delle lettere (intese come messaggio e come traccia), non ricerca del calco né di una impossibile riproduzione ma attenzione al significante e alla punteggiatura che è calcolo degli intervalli e pneuma della scrittura, capace di operare le più grandi metamorfosi attraverso il più piccolo segno. Come traduttrice è la mia lingua – oltre che la lingua del testo – che la citazione mi invita a non possedere e a conservare straniera. Ma questo non significa che il testo cixousiano metta (solo) chi traduce in una posizione impossibile di totale insolvibilità del debito contratto con esso. Al contrario, il testo di Hélène Cixous, intraducibile nella sua idiomatichità e per questo ancor più “traducibile” (nel senso innanzitutto di esigere una traduzione continua) offre una grande libertà, tanto più difficile da assumere, e tanto più rischiosa. Nella consapevolezza che fedeltà e infedeltà si incrociano sempre immancabilmente «perché c'è posto per una sola» sulla scala stretta della scrittura, e, passando, «si toccano si mescolano arrivano perfino ad abbracciarsi»