



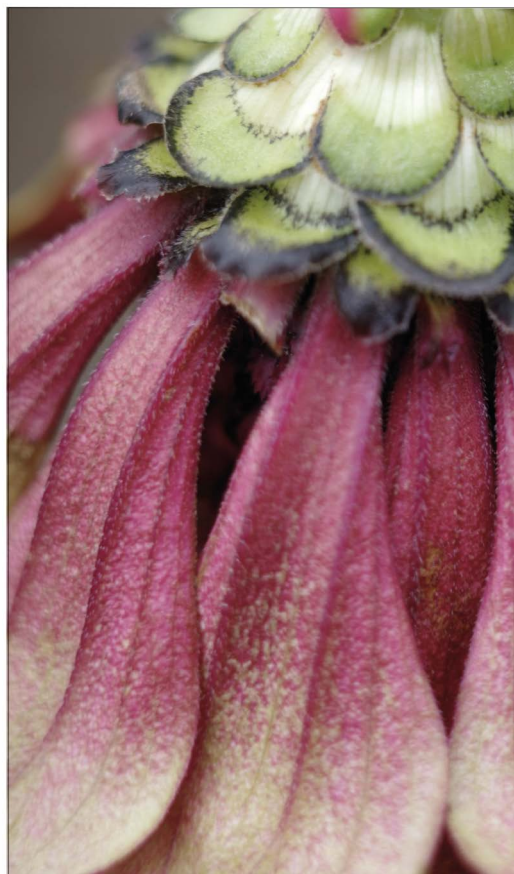
UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
DIPARTIMENTO ASIA, AFRICA E MEDITERRANEO
CENTRO DI STUDI EBRAICI

ARCHIVIO DI STUDI EBRAICI / XI

Elisa Carandina

LA CURA DELL'ACCIDENTALE

FORME DI RACCONTO DI SÉ E DELL'ALTRA NELLA POESIA
EBRAICA E NELL'ARTE ISRAELIANA CONTEMPORANEA



UniorPress

AdSE
XI

ARCHIVIO DI STUDI EBRAICI

DIRETTO DA GIANCARLO LACERENZA

COMITATO SCIENTIFICO

SAVERIO CAMPANINI (UNIVERSITÀ DI BOLOGNA), PIERO CAPELLI (UNIVERSITÀ DI VENEZIA "CA' FOSCARI"), ELISA CARANDINA (INALCO - PARIS), ALESSANDRO CATASTINI (UNIVERSITÀ "LA SAPIENZA", ROMA), ABRAHAM DAVID (HEBREW UNIVERSITY, JERUSALEM), MASSIMO GIULIANI (UNIVERSITÀ DI TRENTO), FABRIZIO LELLI (UNIVERSITÀ DEL SALENTO, LECCE), CORRADO MARTONE (UNIVERSITÀ DI TORINO), MAURO PERANI (UNIVERSITÀ DI BOLOGNA), IDA ZATELLI (UNIVERSITÀ DI FIRENZE)

COMITATO EDITORIALE E DI REDAZIONE

DIANA JOYCE DE FALCO, RAFFAELE ESPOSITO, DOROTA HARTMAN

CENTRO DI STUDI EBRAICI

DIPARTIMENTO ASIA, AFRICA E MEDITERRANEO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI L'ORIENTALE
PIAZZA S. DOMENICO MAGGIORE 12, 80134 NAPOLI



Edizione digitale con licenza
Creative Commons Attribution 4.0 International

UniorPress

Via Nuova Marina 59, 80133 Napoli

ISSN 2035-6528

ISBN 978-88-6719-227-4



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"
DIPARTIMENTO ASIA, AFRICA E MEDITERRANEO
CENTRO DI STUDI EBRAICI

ARCHIVIO DI STUDI EBRAICI / XI

Elisa Carandina

LA CURA DELL'ACCIDENTALE

FORME DI RACCONTO DI SÉ E DELL'ALTRA NELLA POESIA
EBRAICA E NELL'ARTE ISRAELIANA CONTEMPORANEA



UniorPress
Napoli 2021

*A tutti e tutte coloro che mi hanno accolto
A tutti e tutte coloro che si sono sentiti/e accolti/e*

INDICE

1. Introduzione	11
2. «Una trama impalpabile che va in cerca del suo racconto»: Miriam Oren e la nuova Eva	17
3. «Sapere chi sono e come mi chiamo»: Bracha Serri e il corpo in frammenti	57
4. Attaccare e salvare. Michal Heiman in ascolto dell'altra	89
5. Conclusioni	125

Nelle traslitterazioni dall'ebraico si sono adottate le seguenti corrispondenze:

א	:	' (non traslitterata in inizio e fine di parola)
ב	:	b/v
ג	:	g
ד	:	d
ה	:	h
ו	:	w
ז	:	z
ח	:	ḥ
ט	:	ṭ
י	:	y
כ	:	k
ל	:	l
מ	:	m
נ	:	n
ס	:	s
ע	:	'
פ	:	p/f
צ	:	tz
ק	:	q
ר	:	r
ש	:	ś
װ	:	š
ת	:	t

Non si distingue tra pronuncia esplosiva e fricativa di *gimel*, *dalet*, *kaf* e *taw*. Per i nomi propri di luogo e di persona non si è seguita la traslitterazione scientifica ma la forma italianizzata. La quantità delle vocali non è indicata. I passi citati dalla Bibbia vengono dati per l'ebraico secondo la versione disponibile su <https://www.sefaria.org/Exodus>. Per l'italiano si è usata la traduzione CEI 2008 disponibile su <http://bibbia.net>. Qualora non diversamente indicato le traduzioni sono della scrivente.

INTRODUZIONE

Dvora Baron (1887-1956) apre la novella *Mišpaḥah*, Famiglia (Baron 1951, 11-2) come segue:

In merito alla catena delle generazioni e a come si sia andata formando, il libro della Bibbia racconta, in estrema sintesi, che un tizio visse tot anni e generò caio, e che caio visse tot anni e che generò figli e figlie.

על שלשלת הדורות, היאך היא הולכת ומתהווה, מספר ספר המקרא בקיצור, כי הנה חי פלוני כך וכך שנים והוליד את אלמוני, ואחר חי אלמוני כך וכך שנים והוליד בנים ובנות.

La novella prosegue poi sciogliendo la formulazione delle *toledot* nel testo biblico e ripercorrendo la storia da Adamo in poi giù fino a Enoch. Arrivata a questo punto, nel testo di Baron la genealogia si interrompe per lasciare spazio alla descrizione di un Enoch bambino, che «di sicuro» correva scalzo sull'erba di giorno per addormentarsi in braccio alla madre la sera.

Il passaggio dalla genealogia alla storia di un Enoch bambino svolge quanto già promesso nell'incipit della novella dall'espressione *be-qitzur*, ossia «in breve», «in estrema sintesi»: questa sintesi è così estrema che se garantisce la possibilità di raccontare la storia di tutta l'umanità riassumendola in una formula universale a questa universalità deve sacrificare un elemento che può ritornare solo come storia individuale: la presenza della madre. Solo accostando una famiglia alle *toledot* ci si accorge dunque dell'elemento che è stato soppresso, ossia la figura femminile, qui nella sua funzione materna, come corpo, come storia, come nome che non ha.

È precisamente a partire da questa tensione tra universale e particolare esemplificata dal testo di Baron che intendo sviluppare la mia riflessione sul concetto di *toledot*.

Il termine *toledot* ricopre diversi significati: genealogia, storia di questa genealogia, storia o cronaca *tout court*. Di tutti gli aspetti che questo termine assume in contesti ed epoche diverse, e delle quali non si intende qui dare conto, vorrei prendere in considerazione la relazione tra la dimensione genealogica e quella narrativa.

La genealogia e la sua funzione narrativa sono state esplorate nella riflessione sui testi biblici in relazione alle formule introduttive della successione delle generazioni. Da questo punto di vista seguendo la definizione di Robert R. Wilson, la genealogia è da considerarsi innanzitutto una formula, «a written or oral expression of the descent of a person or persons from an ancestor or ancestors» (Wilson 1977, 9), definizione che, integrata con la precisazione di Richard S. Hess secondo la quale «the focus will be on notices of kinship relations which occur more than once in a predictable pattern»

(Thomas 2011, 83), consente a Matthew Thomas di ampliare la riflessione sulle due categorie proposte da Wilson e riprese in seguito dalla letteratura sull'argomento a partire dalla differenziazione tra la forma lineare, che esprime soltanto una linea di discendenza da un progenitore, e quella segmentata, che si sviluppa invece a includere più di una linea di discendenza da un progenitore. La prima ha la funzione di accelerare la narrazione selezionando la direzione nella quale il racconto intende procedere e svilupparsi, la seconda di rallentarla facendo spendere ai lettori e lettrici un po' di tempo nel seguire le evoluzioni parallele della linea di discendenza. Aggiunge ancora Thomas, la differenza tra le due non è soltanto formale e ritmica ma riguarda anche il fatto che le prime si interessano a personaggi principali dal punto di vista narrativo mentre le seconde sono dedicate a personaggi secondari. Thomas riassume così le differenze tra le due:

While the function of the narrating (and linear) type of genealogical formula is to provide continuity between past and future, the enumerative (and segmented) type is used to define other people groups as distinct from Israel and preserve them before moving on. (Thomas 2011, 92)

C'è in particolare un elemento che Thomas sottolinea in rapporto alle genealogie segmentate che è qui particolarmente pertinente: se da un lato esse si occupano di linee genealogiche secondarie e che non verranno sviluppate narrativamente in quanto non elette, non scelte, dall'altro lato hanno la funzione di preservarle come omaggio a quelle figure secondarie (Thomas 2011, 92). Ma come preservare quello che ha una posizione ambivalente? È precisamente così che Cheryl Exum definisce lo statuto delle matriarche nel testo biblico: «The matriarchs' ambivalent status makes them a problem. They are 'other' who are also 'same', outsiders who are part of the family» (Exum 1993, 110). Se il principio organizzatore di una linea patrilineare è quello di dimostrare che la linea di discendenza maschile è quella che prevale, il problema si pone secondo Exum quando a questo si aggiunge l'importanza di discendere dalla giusta madre. Senza sviluppare tutta la riflessione riguardante i diversi momenti e le diverse forme di discendenza presenti nel testo biblico, in questa sede intendo solo evocare come, secondo Nancy Jay, questa tensione, che si risolve in modi differenti nelle diverse fonti bibliche, quando si orienta verso la soppressione della linea materna conduce a stabilire altre forme per assicurare e rivendicare il primato della linea patrilineare, facendo così del sacrificio un rimedio per essere nato di donna, secondo la nota formula usata dalla studiosa (Jay 1992, xxiii). Un'altra strategia estremamente efficace secondo Exum è quella di sopprimere i nomi delle madri dalla genealogia, come se non ci fosse bisogno delle madri

per costruirla, come Baron racconta. Le uniche eccezioni sono legate a nomi di madri la cui presenza è funzionale al contesto narrativo, prosegue Exum:

That the matriarchs stand out among the few women who make their way into the genealogical lists attests to their ambiguous status and their problematic presence for the narrator. They resist any simple narrative resolution that would confine them entirely to the mother's place, which in the case of the genealogies means being absent, not being remembered. (Exum 1993, 112)

A partire da questo vuoto e dalle sue eccezioni intendo formulare la proposta di un modello narrativo e culturale definibile con il termine «*toledot* orizzontali» e utilizzabile come filtro di lettura per una serie di pratiche letterarie e artistiche proprie della letteratura ebraica e dell'arte israeliana contemporanea. Questo modello integra l'iscrizione in un contesto culturale con la ricerca e creazione di una linea genealogica non più lineare, gerarchica e prescrittiva ma orizzontale e dunque fatta di incontri, del riconoscersi nelle storie degli altri e delle altre e includere tutto questo in una pratica di racconto del sé e dell'altro/a in particolare, l'altro/a la cui storia è stata soppressa. Dei racconti orizzontali, dunque, che diventano storie e storia creando una famiglia in cui riconoscersi, accogliere e sentirsi accolti.

Il concetto di *toledot* esprime innanzitutto una rivendicazione dell'appartenenza a un contesto culturale. Riflettendo sul rapporto tra creazione artistica delle poetesse e il canone della poesia ebraica, Nitza e Yaara Keren scrivono:

The woman writer's path of acceptance into Israel's exclusive poetry club necessarily passes through the hegemonic bookcase. Modern women may have access to education, but command of the patriarchal cultural assets, which has posed a barrier to women over the generations, still serves Hebrew writers as a gendered rite of passage and governs the right of admission to the club. (Keren, Keren 2011, 56)

Da questo punto di vista sarebbe dunque possibile esplorare la produzione delle creatrici analizzando il loro uso di quelli che sono considerati in momenti diversi gli elementi fondativi di questa cultura e letteratura nel tentativo di venire considerate e di rappresentarsi come credibili e autorevoli. Si può inoltre utilmente ricorrere a quello che Alicia Ostriker ha definito per la produzione delle poetesse americane degli anni Sessanta «*revisionist mythmaking*» (Ostriker 1982), ossia una pratica di riscrittura dei miti fondativi di un determinato contesto culturale per ridefinire lo spazio nel quale le autrici intendono iscrivere la loro produzione artistica.

Oppure, riprendendo la visione classica da un lato di Elaine Showalter (Showalter 1981), che sottolinea la duplice appartenenza della letteratura delle autrici al canone maschile e al canone femminile, e, dall'altro, di tutta una generazione di gender studies in ambito letterario, orientata a ricostruire una genealogia al femminile, e qui gli esempi sono davvero troppi per poter essere riassunti in una nota bibliografica, si può invece cercare di descrivere un altro tipo di pratica. Si può infatti costruire un percorso fatto non di sovversione speculare di un canone maschile ma nemmeno della negazione della sua esistenza, nel tentativo di trovare un terzo spazio. Da qui la mia proposta di una storia di autrici e di personaggi letterari, di fonti di ispirazione in cui identificarsi e a partire dai quali tracciare un percorso di definizione del proprio ruolo di creatrice. Cercando in diverse epoche, forme artistiche e creatrici è infatti possibile descrivere non certo un quadro esaustivo ma un'immagine multiforme di pratiche di dialogo con quella che viene eletta come tradizione senza dover necessariamente ricorrere a un'idea di appropriazione in termini imitativi o sovversivi. Si tratta piuttosto di delineare una serie di incontri che suggeriscono nuove pratiche di dialogo che non necessitano (più?) di porsi in linea o in antitesi con la presunta «tradizione» ma che si pongono al di là di questa visione dicotomica per creare una costellazione orizzontale di pratiche narrative. Quello che intendo delineare in questo volume è dunque una riscrittura del concetto di *toledot* basato sulla casualità di un incontro che viene formalizzato in una struttura riconoscibile, proprio come nella formulazione delle *toledot*, per consentire il recupero di quella dimensione narrativa che l'accettazione di una genealogia lineare selettiva sembra rendere impossibile a causa di tutte le voci mancanti. L'incontro assume quindi diverse forme che possono essere descritte come una pratica di *toledot* orizzontali che si ritrova in contesti diversi della creazione artistica ebraica. A partire da un incontro più o meno casuale con l'altro e l'altra si crea un legame che diventa parte dell'universo della creatrice e che viene poi condiviso con i lettori e le lettrici. Si tratta dunque di ricostruire una pratica privilegiata dalle creatrici ma che assume forme diverse per dichiarare non più un'appartenenza ma un'affinità che le iscrive in un universo definendole e che, allo stesso tempo, questo universo lo costruisce. L'incontro è infatti sempre il punto di partenza per una riflessione sul sé che si esprime come manifesto della propria *ars poetica*. La definizione della posizione dell'autrice e la sua scelta artistica nascono dunque come incontro necessario per raccontare la storia del sé nei termini posti da Adriana Cavarero in *Tu che mi guardi tu che mi racconti*, al quale il titolo presente del volume fa allusione. Scrive la filosofa,

Nel suo concetto, l'unicità corrisponde infatti alla forma estrema del particolare, anzi, alla sua forma assoluta, ossia sciolta, per principio, da qualsiasi universale che voglia redimerne lo scandalo e cancellare il miracolo. Perché precisamente questa,

da Platone in poi, è stata la missione che la filosofia, sedotta dall'universale, ha originariamente deciso di accollarsi: redimere, salvare, sollevare il particolare dalla sua finitezza, e, perciò, l'unicità dal suo scandalo. Tale impresa di redenzione si è però logicamente trasformata in un atto di cancellazione. Come Hegel ammette – e Arendt non manca di segnalare – “la contemplazione filosofica non ha altra intenzione che sopprimere l'accidentale”. Salvare sopprimendo è appunto una legge antica che i filosofi chiamano dialettica.

È dunque prudente non rivolgersi affatto alla filosofia se si vuol davvero salvare l'accidentale che è in ogni vita, ossia l'accidentalità di essere “questo e non altro” che capita a ognuno come il dato del suo stesso esser qui. Più che di salvezza, l'accidentale ha del resto bisogno di cura. Raccontare la storia che ogni esistenza si lascia dietro è forse il gesto più antico di tale cura. (Cavarero 1997 72-3)

Gli incontri che presenterò nei prossimi capitoli si ispirano proprio a questo desiderio di raccontare l'accidentale che è nell'altro, in particolare nell'altra la cui storia è stata soppressa precisamente come storia individuale, particolare, unica. Tra i motivi di questa soppressione vi è proprio la summenzionata tensione verso l'universale, ossia la tendenza a fare di corpi e storie un modello, un segno dell'universale come opposto all'accidentale.

In alternativa a questo modello, le *toledot* orizzontali sviluppano la dimensione narrativa seguendo il desiderio che in Cavarero anima l'incontro con l'altra. Rispetto al contesto ebraico, e senza pretendere di esaurire qui tutte le implicazioni, la dimensione narrativa delle *toledot* come storie viene dunque mantenuta e rinnovata, dando una seconda occasione non solo alle voci che attraverso questi incontri si intende ascoltare ma alle stesse *toledot* come strumento per raccontare una storia invece che cancellarla. Tutto questo può avvenire proprio in virtù di questo desiderio per l'altro/a. Questo desiderio per l'altra e la sua storia, come offerta di sé, della propria parola e del proprio corpo all'altra, che poi restituisce questo dono raccontandoci e ospitandoci, sarà descritto considerando tutti questi elementi nella loro costruzione culturale e linguistica senza la quale essi non si possono dare. E da questo punto di vista il termine *toledot* orizzontali intende suggerire anche questa dimensione relazionale in termini non solo identitari ma anche culturali e linguistici.

Per illustrare le forme diverse che queste *toledot* orizzontali possono assumere, ho scelto tre esempi. Il primo, attraverso una selezione di testi della poetessa Miriam Oren, introduce la nozione di incontro con l'altro/a come strumento per scoprire il sé, seguendo la linea cavareriana di una opacità del sé a se stesso, che svilupperò poi in rapporto alla riscrittura della figura di Eva come tentativo di raccontarne la «vera» storia al di là della versione nota.

Il secondo sviluppa la nozione di incontro con la storia dell'altra attraverso due pratiche differenti rispetto a quella della riscrittura che si ritrovano nella produzione poetica di Bracha Serri. La prima è l'uso dello pseudonimo e la conseguente iscrizione in una nuova famiglia genealogica, la seconda è quella della definizione dell'io poetico come creazione di uno spazio terzo rispetto ai modelli disponibili nell'ambito del quale si introduce la funzione del corpo percepito e non visto come strumento della definizione di un sé sempre in frammenti.

Il terzo è infine dedicato all'artista israeliana Michal Heiman e sviluppa il tema della definizione del sé tramite l'altra come riflessione sui modelli interpretativi e visivi a disposizione per sottolinearne la prescrittività modelli che si accompagna alla possibilità di creare una nuova comunità a partire dall'ascolto delle voci soppresse nell'uso di questi modelli.

Il percorso descritto attraverso queste tre voci e quelle che a loro volta queste creatrici evocano si sviluppa dunque per tappe di storie singole, individuali, che non intendono rappresentare nulla se non loro stesse e lo scandalo della loro unicità.

BIBLIOGRAFIA

- Baron, Dvora (1951). *Paršyyot*. Yerušalayim: Mossad Bialik.
- Cavarero, Adriana (1997). *Tu che mi guardi, tu che mi racconti: filosofia della narrazione*. Milano: Feltrinelli.
- Exum, J. Cheryl (1993). *Fragmented Women: Feminist (Sub)Versions of Biblical Narratives*. Valley Forge, PA: Trinity Press International.
- Jay, Nancy B. (1992). *Throughout Your Generations Forever: Sacrifice, Religion, and Paternity*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Keren, Nitza - Keren, Yaara (2011). "Appropriation of the Hegemonic Bookcase as a Cultural Rite of Passage and Right of Admission into the Israeli Poetry Club". *Nashim*, 22, 56-87.
- Ostriker, Alicia (1982). "The Thieves of Language. Women Poets and Revisionist Mythmaking". *Signs*, 8,1, 68-90.
- Showalter, Elaine (1981). "Feminist Criticism in the Wilderness". *Critical Inquiry*, 8 (2), 179-205.
- Thomas, Matthew A. (2011). *These Are the Generations: Identity, Covenant, and the Toledot Formula*. London; New York, NY: T & T Clark International.
- Wilson, Robert R. (1977). *Genealogy and History in the Biblical World*. New Haven, CT: Yale University Press.

2. «UNA TRAMA IMPALPABILE CHE VA IN CERCA DEL SUO RACCONTO»: MIRIAM OREN E LA NUOVA EVA

2.1. INTRODUZIONE

La prima forma di incontro che intendo proporre è quella con il personaggio biblico di Eva nella poesia di Miriam Oren (1920-1998). La poetessa ricorre sistematicamente nella sua produzione alla dinamica dell'incontro come elemento di scoperta del sé tramite l'altro. Questa stessa dinamica è applicata all'iconica figura di Eva nel tentativo di dare una seconda occasione a questo personaggio che viene riscoperto al di là di quello che si crede di sapere di lei. L'incontro si sviluppa precisamente a partire della duplice estraneità dell'altro a sé stesso e all'io poetico che diventa scoperta della storia altrui e della propria nel racconto che fa la persona che si ha davanti, a comprendere anche la posizione autoriale. Se nelle poesie in cui questa dinamica è rivolta all'io poetico l'incontro con l'altro e con la morte è la dinamica che permette di definire il progetto artistico di Oren, quando l'incontro è con Eva la dinamica messa in atto consente di farne conoscere per la prima volta la «vera» storia, ossia la storia del personaggio biblico come individuo e non come rappresentate di tutto il genere femminile. Spezzando con una domanda la versione conosciuta della storia Eva, Oren può così raccontarne una nuova più autentica versione consentendo, da un lato, al personaggio biblico di appropriarsene e, dall'altro, ai lettori e lettrici di avvicinarsi a questa figura al di là del suo ruolo, per così dire, istituzionale. Il risultato è una complessa rete narrativa che nel suo prodursi lascia spazio all'altro del quale non si presuppone nulla ma che si racconta consentendo questa duplice scoperta del sé da parte di chi ascolta la propria storia e dell'altro da parte di chi la racconta. In virtù di questa dinamica, il testo crea uno spazio basato sull'ascolto e la scoperta dell'altro e del sé come quel luogo di accoglienza e di incontro che contraddistingue le *toledot* orizzontali.

2.2. APPUNTAMENTI

Nata Shoshana Berger nel 1920 ed emigrata dalla Russia in Palestina nel 1925 dopo la morte del padre, Miriam Oren utilizza questo nome prima come pseudonimo per poi sceglierlo come nuova identità. Dopo gli studi presso il ginnasio Hertzeliyyah a Tel Aviv e l'istituto Bet Ha-kerem a Gerusalemme, Oren lavora come critica letteraria e teatrale per diversi giornali e come traduttrice dal russo e dall'inglese (firmando a volte le traduzioni come Shoshana Wedel, cognome del primo marito) (<https://library.osu>).

edu/projects/hebrew-lexicon/00698.php; <https://heksherimlexicon.bgu.ac.il/lexicon-entry/אורן-מרים-ברגר-רוותם/>). Oren pubblica quattro raccolte poetiche tra gli anni Sessanta e Ottanta e un'antologia nel 1988 (Oren 1988). La prima raccolta poetica *Aḥar ha-devarim ha-eleh*, «Dopo queste cose» (Oren 1962) è pubblicata nel 1962 con le illustrazioni del pittore Yossl Bergner (1920-2017), anno in cui l'autrice pubblica anche un volume per bambini.

Dal punto di vista cronologico, l'opera di questa poetessa rientra in quella che Hamutal Tzamir definisce la *gal gadol šel širat našim*, la grande ondata di pubblicazione da parte delle poetesse che caratterizza la scena israeliana a partire dalla fine degli anni Cinquanta: se tra il 1948 e il 1958 le raccolte delle autrici sono quindici, quelle tra il 1958 e il 1968 sono più di novanta. Queste poetesse compongono un gruppo eterogeneo in termini stilistici, alcune sono alla loro prima pubblicazione mentre altre sono già note al pubblico, o ancora pubblicano per la prima volta dopo anni di attività di letteraria. Se questa produzione è parte integrante della *dor ha-medinah* – la generazione letteraria la cui produzione si iscrive storicamente nella fondazione dello stato di Israele – lo è, secondo Tzamir, in virtù di un progetto artistico di critica profonda di questa generazione. La produzione delle poetesse si caratterizza infatti per un leggero ritardo, appena qualche anno, rispetto a quella degli autori di questa generazione che ruotano attorno alla rivista *Liqra't* dei primi anni Cinquanta. Le poetesse si confrontano dunque con questa generazione di autori e con i temi che essi affrontano in uno slancio critico diretto principalmente alla dimensione ideologica e all'ideologia poetica di questa produzione. Nella ricostruzione di Tzamir questa generazione, malgrado la convenzionale descrizione che la vedrebbe ancorata a un'opposizione tra pubblico e privato come rifiuto dell'ideologia, sarebbe ancora e profondamente nazionale ed egemonica in perfetta continuità con la produzione degli anni Quaranta e della generazione precedente. Il soggetto nazionale-israeliano si definirebbe dunque solo apparentemente in opposizione alla dimensione collettiva per costruirsi in realtà a partire da un individualismo universalistico che si basa proprio su di una appartenenza nazionale che non ha più bisogno di essere giustificata. In questo contesto il ruolo della poesia delle autrici è, da un lato, contribuire a questa nuova definizione dell'io nazionale e, dall'altro, opporvisi grazie a quella dimensione che secondo Tzamir la poesia degli autori ha dimenticato: la dimensione concreta della terra e del corpo. La metafora del territorio nazionale definito come donna che gli uomini si apprestano a conquistare e a inseminare ritorna così nella poesia delle autrici le quali, quando si trovano a cercare i mezzi per definire la loro soggettività, lo fanno utilizzando tecniche diverse che dialogano o sovvertono questo uso del femminile come simbolo nazionale (Tzamir 2006).

Questa duplice appartenenza del variegato gruppo di poetesse della generazione dello Stato emerge anche in rapporto a un altro elemento che risulta utile alla contestualizzazione dei testi di Miriam Oren in rapporto alla *dor ha-medinah*. Seguendo la linea dettata da Nathan Zach (1930-2020) per il rinnovamento della poesia ebraica come presa di distanza dalla poesia simbolista e ritorno a una poesia prossima alla vita quotidiana in termini di esperienza ed espressione (si veda per esempio Zach 1959), la dimensione intertestuale ha perso la sua funzione e, quando è presente, deve essere funzionale allo svuotamento di senso delle fonti evocate. Se questo è valido per la poesia degli autori, in questa generazione è facile trovare un'evidente eccezione e contraddizione rispetto a questa tendenza in Dahlia Ravikovitch (1936-2005). Immediatamente con la sua prima raccolta edita da Baruch Kurtzweil (Ravikovitch 1958), la poetessa è accolta trionfalmente nel gruppo di autori della *dor ha-medinah* e alla sua produzione è subito accordato un posto centrale nel canone letterario. Senza voler approfondire qui tutti gli aspetti legati alla canonizzazione di Ravikovitch e al suo ruolo di poetessa nazionale (Hess 2010, Schachter 2008, Tzami 2006, 149-176, Tzami 2008), è utile riprendere la riflessione che le dedica Tamar Hess in merito all'uso e alla ricezione della dimensione intertestuale quale componente della definizione dell'*ars poetica* dell'autrice. Nella sua prima produzione, Ravikovitch sceglie infatti il ricorso a elementi letterari canonici propri del testo biblico e della *aggadah*, tendenza che si manifesta in termini di contenuto e di lessico. Come osserva Hess, tali materiali appartengono non solo al canone letterario *tout court* ma a un canone letterario maschile a partire dal quale e nel cui contesto la poetessa introduce elementi nuovi che risultano funzionali alla sua definizione del suo ruolo di autrice, in particolare per quanto riguarda la costruzione di un io poetico femminile che si impossessa di una lingua che la rifiuta e che è usata dall'autrice per scuoterne le fondamenta e le rappresentazioni linguistiche e non. Tuttavia, la presenza di questa dimensione intertestuale nell'opera di Ravikovitch, fattore che ha profondamente influenzato la produzione letteraria successiva delle autrici, è stata principalmente recepita dalla critica come un elemento da ascrivere a una tendenza «classicista, tradizionalista e conservatrice [...]» invece che a un desiderio di confrontarsi e rivaleggiare con il canone (Hess 2010, 255). L'elemento che secondo Hess è stato completamente ignorato è il cambiamento prodotto innanzitutto dall'appropriazione di questo canone da parte di una voce femminile nonché la funzione delle riscritture operate dalla poetessa di questi materiali noti. Contrariamente all'approccio citato nell'introduzione di Nitz e Yaara Keren (Keren - Keren, 2011), quest'uso della tradizione non è un omaggio ma una sfida che si sviluppa, come per

Miriam Oren, prima come presa di parola e poi come riscrittura sovversiva ma non banalmente speculare. Il risultato, come si avrà modo di vedere, è la definizione di uno spazio alternativo rispetto a quello circoscritto dalle storie evocate di cui si rifiuta la logica ma non la narrazione, producendo così un nuovo incontro narrativo basato sull'idea di dare voce a quello che non può essere altrimenti raccontato, connotando le *toledot* orizzontali di un'urgenza e una chiamata all'azione che si ritroverà nei prossimi capitoli sotto altre forme.

La riflessione critica riguardante Miriam Oren è estremamente limitata: citata, oltre che da Tzamid, in un articolo di Adam Gillon sulla nuova letteratura ebraica (Gillon 1972), una sua poesia pubblicata nella prima raccolta è oggetto dell'analisi di Rivka Gurfein (1908-1983) (Gurfein-Uchmani 1967) e un'altra, come si vedrà meglio in seguito, precedentemente tradotta da Sue Ann Wasserman nella sua tesi (Wassermann 1987) e ripubblicata nel volume *Four Centuries of Jewish Women's Spirituality* (Umansky - Ashton 1992), è presa in esame nell'exkursus proposto da Anne-Lapidus Lerner sulle riscritture di Eva (Lerner 2007, 159-61). Altre poesie nella traduzione di Ruth Whitman sono state pubblicate negli anni Ottanta in diverse riviste (Oren - Whitman 1985-1989). Gli altri articoli disponibili dedicati alla sua opera sono perlopiù recensioni in occasione dell'uscita delle sue raccolte poetiche (Cohen 1977, Ginossar 1985, Ratzabi 1985, Levit 1985). La produzione di Oren è stata definita dalla poetessa e ricercatrice Yaira Ginossar (1938-2020) con particolare riferimento all'ultima raccolta di Oren, l'opera di una donna «arguta e sensuale» che ricorre a uno stile limpido caratterizzato da un uso sistematico di un gioco di riferimenti biblici e dimensione erotica (Ginossar 1985) che in questa ultima raccolta si sviluppa come seduzione dell'altro e della morte. Con una lingua precisa e intima (Ratzabi 1985), Oren sviluppa la sua ricerca poetica attorno ai temi dell'io e dell'incontro, del contatto con l'altro, della sua mano e, come scrive Anat Levit: «Non c'è limite a questo desiderio del tocco di una mano» (Levit 1985). La ricerca del sé si sviluppa dunque in Oren in maniera complementare alla ricerca dall'altro non come riflesso dell'io ma come una sorta di alter ego (Cohen 1977), come si vedrà meglio in seguito.

La dinamica erotica e intertestuale messa in atto dall'autrice si ritrova nella nozione di incontro ed è proprio questa dimensione che ho scelto di sviluppare in rapporto a una selezione di testi di questa poetessa, mettendo in evidenza i seguenti elementi: l'incontro dell'io poetico con se stessa, l'incontro con la propria storia di un personaggio della tradizione, l'incontro con i lettori e lettrici in virtù di quella «prossimità» che, sempre secondo Ginossar, la lingua della poetessa è in grado di creare.

La prima dinamica che intendo descrivere è quella dell'incontro da parte dell'io poetico con se stessa e con l'altro o, più correttamente, tramite l'altro. Come precedentemente menzionato, la produzione poetica di Miriam Oren dedica ampio spazio a questa dimensione, sovente come momento di seduzione di uomini o della morte. Questi due aspetti si possono ritrovare in due testi, *Pegišah* (Oren 1971, 13) e *Pegišot* (Oren 1988, 22):

Appuntamento

פגישה

*Scendo nella mia anima
Incontro le mie spoglie
I morti mi rincorrono
battono sul tamburello*

יורדת אל נפשי
פוגשת את עצמותי
מתים הולכים אחרי
מתופפים בתוף

*Una nuvola densa si stende sul mio cielo
Una stella nervosa illumina i miei passi
I morti in preda alla nostalgia
mi si avvicinano a passo di granchio*

ענן סמיך מתפרש בשמי
כוכב נרגש מזהיר את רגלי
מתים מתגעגעים
מתקרבים אלי בהליכת סרטן

E io rincorro il suono del tamburello.

ואני רצה אל קול התוף.

Questa prima descrizione di un incontro è un appuntamento con se stessa, i morti e la morte tanto quanto con la poesia. Questo appuntamento è contemporaneamente ineluttabile e desiderato, fuga e rincorsa. L'incontro è definito come discesa verso l'io poetico, come movimento di ripiegamento su stessa, in direzione di se stessa. Questo movimento di avvicinamento conduce l'io poetico verso quanto la rappresenta nel più profondo e tutta intera, ossia *'atzmotai*, le ossa e tutto quanto un essere è nella sua totalità, ma anche i suoi resti, le sue spoglie mortali dopo la morte. L'incontro con se stessa è dunque un incontro con la parte più intima e mortale di se stessa, come consapevolezza di un destino. Ma la dimensione mortale è da subito associata alla dimensione poetica. I morti che la rincorrono e la attendono, che hanno nostalgia di lei e battono sul tamburello. E lei rincorre il suono di quel tamburello.

Lo strumento musicale *tof*, «tamburello», è associato nel testo biblico a diversi episodi. Menzionato da Labano come parte dei festeggiamenti che avrebbero accompagnato la legittima partenza di Giacobbe, è indicato nei libri profetici e nei salmi come strumento legato alla gioia e appropriato per cantare le lodi del Signore. Ci sono tuttavia due altre storie in cui questo strumento musicale è usato e che consentono di leggere questo della Oren come un manifesto poetico. La prima è legata alla scelta prima del *nom de plume* e poi della nuova identità di Shoshana Berger, ossia la profetessa Mi-

riam, e la seconda è quella della storia della figlia di Iefte. L'associazione tra Miriam e la figlia di Iefte per una poetessa non è nuova. Essa si trova già presente nel discorso di H.N. Bialik in apertura del convegno degli scrittori a Tel Aviv qualche settimana dopo la morte di Rachel nel 1931 (Bialik, <https://benyehuda.org/read/5862>). Commentando questo discorso, Miron osserva come Bialik cominci col menzionare, come era uso fare, i colleghi e le colleghe scomparse nel corso dei due anni trascorsi dall'ultimo congresso, ma è solo quando arriva al ricordo di Rachel che il poeta cambia registro per dedicarle una riflessione più importante (Miron 1991, 144). Bialik definisce il piccolo gruppo di poetesse della nuova letteratura al quale appartiene anche Rachel «l'orchestra»¹ di Miriam o le «figlie di Miriam» che hanno «introdotta la loro melodia nell'orchestra dei poeti ebraici e vi hanno contribuito con nuove melodie» (Bialik <https://benyehuda.org/read/5862>). Di Rachel in particolare, Bialik osserva come nella sua poesia risuoni l'accento di coloro che sono destinate al sacrificio, come la figlia di Iefte che va sulle montagne a piangere con le sue compagne.²

¹ La traduzione del termine *maqhelah* come «orchestra» e non «coro», è proposta da Ziva Shamir in relazione alla produzione di Bialik a all'uso storico del termine in Shamir 1997, 253.

² Secondo Dan Miron il tono dell'eulogia di Bialik per Rachel è offensivo. Bialik non solo non parla dell'autrice ma nemmeno la nomina fino a metà del suo discorso e, quando lo fa, lo fa associandola a un gruppo di poetesse al quale dà il nome di un'altra poetessa Yocheved Bat-Miriam (1901-1980). In seguito, la integra nel gruppo di autori scomparsi nel fiore degli anni e destinati al sacrificio per poi, nella parte conclusiva, attribuire all'aiuola della sua poesia una fioritura perenne che nelle righe successive del discorso diventa una ben più modesta promessa di lunga fioritura per la sua piccola e modesta aiuola. Ma secondo Miron il punto fondamentale è legato alla scelta della genealogia biblica. Bialik descrive questa poesia non come un fenomeno nuovo ma come una produzione che si trova in continuità con la tradizione biblica e, più precisamente, la colloca entro due poli costituiti dal canto gioioso di Miriam e il lamento della figlia di Iefte. Si tratta secondo Miron di una scelta che è perfettamente funzionale alla gerarchia che Bialik intende costituire e all'interno della quale il posto della poesia delle poetesse è subalterno, come quello di Miriam rispetto a Mosè. Invece di scegliere Deborah, e la tradizione poetica che le si ispira, prosegue Miron, personaggio che avrebbe costituito una capostipite ben più solida e autonoma e alla quale si ispira per esempio Esther Raab, Bialik sceglie una figura ancillare che non ha composto il canto che intona ma che risponde al canto del fratello. E, seguendo la stessa logica, l'aurea mitica della malattia e morte di Rachel diventa il sacrificio della figlia di Iefte, ossia quello che Miron definisce

Nel passaggio di Bialik, Miriam e la figlia di Iefte sono utilizzate come modelli per la scrittura delle poetesse nel desiderio di costruire una genealogia seguendo, almeno per quanto riguarda Miriam, il modello che esse stesse si sono scelte. Sono per prime le nuove poetesse a definirsi come figlie di Miriam, come la scelta di Yocheved Bat-Miriam e la stessa Oren indicano chiaramente. La scelta di identificarsi e rappresentarsi in questo modo, come si vedrà meglio nel prossimo capitolo in merito alla scrittura di Bracha Serri, rimanda a una tradizione femminile che sceglie Miriam come colei che intona il canto e dunque come capostipite della genealogia di poetesse il cui ricorso ai personaggi biblici può ed è stato letto come strumento per rivendicare una legittimità. Tuttavia, questa lettura minimizza o esclude il fatto che da questa scelta emerge non solo una riscrittura della storia del personaggio biblico, spesso passando per l'etimologia del nome, ma anche una pratica di una relazione all'altra che è orizzontale in termini di ascolto, racconto e intercambiabilità dei ruoli madre-figlia, come avrò modo di sviluppare nel

un «trionfo culturale collettivo» da contrapporsi a quello poetico individuale che non c'è. Il sacrificio della figlia di Iefte sarebbe dunque comprensibile secondo Miron come simbolo del prezzo individuale da pagare per la vittoria del padre e la sua funzione quella di essere la giovinetta i cui resti sono sparsi sul campo della letteratura per fertilizzarlo. In questa funzione conclude Miron, Rachel è definita da Bialik come la capostipite di una genealogia alle quale si indica che la via da seguire è quella fatta di delicatezza e rinuncia, di una posizione ancillare (Miron 1991, 144-148). Tale posizione è condivisa dallo stesso Miron, come si può vedere per esempio nel suo articolo dedicato alle ragioni della presunta assenza di poetesse in lingua ebraica prima del 1920 (Miron 1991 43-50 di cui è disponibile una versione in inglese, Miron 1992). Per quanto riguarda questo dibattutissimo articolo le due posizioni che si possono qui citare sono quella di Michael Gluzman come espressa per esempio in Gluzman 1991 e il cui impatto si può vedere nell'antologia e nell'introduzione a *The Defiant Muse: Hebrew Feminist Poems from Antiquity to the Present: a Bilingual Anthology* (Kaufman, Hasan-Rokem, Hess 1999) e quella di Ziva Shamir (Shamir 1997). Il primo contesta la nozione stessa di assenza della produzione delle autrici per sostituirla con quella di esclusione o interpretazione in termini di un canone maschile della medesima mentre la seconda vede nell'assenza prolungata delle autrici il frutto di un sistema educativo che di fatto esclude le bambine dall'apprendimento dell'ebraico con l'evidente conseguenza di rendere l'accesso alla creazione letteraria in questa lingua difficile. Per quanto riguarda invece la funzione della citazione della genealogia di Bialik, diversa è la posizione di Ziva Shamir, che non vi vede alcuna intenzione di sminuire questa genealogia (Shamir 1997). Miron e Shamir sono entrambi citati nell'*excursus* dedicato a Miriam da Wendy Zierler (Zierler 2004, 98-108).

prossimo capitolo. In questo, intendo invece soffermarmi soltanto sugli elementi testuali di questa identificazione da parte di Oren con Miriam-figlia di Iefte. Il canto di Miriam si iscrive per Oren in un canto funebre ma secondo modalità ben diverse da quelle proposte da Miron nella sua lettura di Bialik. Miriam usa il tamburello per cantare, la figlia di Iefte usando il *tof* va incontro alla propria morte. In entrambi i casi il tamburello segna il momento del canto, come osserva Phyllis Tribble a proposito di Miriam che considera come colei che inaugura «a procession of women who move throughout Scripture, singing and dancing in sorrow and joy» (Tribble 1994, 182):

Es 15, 20-21

*Allora Maria, la profetessa, sorella di
Aronne, prese in mano un tamburello: dietro
a lei uscirono le donne con i tamburelli e
con danze.*

*Maria intonò per loro il ritornello:
«Cantate al Signore,
perché ha mirabilmente trionfato:
cavallo e cavaliere
ha gettato nel mare!».*

וַתִּקַּח מִרְיָם הַנְּבִיאָה אֶחָת אֶהָרָן אֶת־הַתּוֹף בְּיָדָהּ
וַתִּצְאֶן כָּל־הַנָּשִׁים אַחֲרֶיהָ בַּתָּפִים וּבַמַּחֲלֹת:
וַתַּעַן לַיהוָה מִרְיָם שִׁירָה לַיהוָה כִּי־גָאָה גָּאָה סוּס
וּרְכָבוֹ רָמָה בַּיָּם

Gc 11,34

*Poi Iefte tornò a Mispa, a casa sua; ed ecco
uscirgli incontro la figlia, con tamburelli e
danze. Era l'unica figlia: non aveva altri figli
né altre figlie*

וַיָּבֹא יִפְתָּח הַמַּצְפָּה אֶל־בֵּיתוֹ וְהִנֵּה בָתּוֹ יֹצֵאת
לְקִרְאָתוֹ בַּתָּפִים וּבַמַּחֲלֹת וְרַק הִיא יְחִידָהּ אֵין־לָהּ
מִמֶּנּוּ בֶן אִוֶּבֶת:

L'associazione tra le due figure, assimilate dalla presenza del *tof*, permette di costruire la definizione di poetessa di Miriam Oren come colei che si colloca in una genealogia composta inestricabilmente di canto e di morte. L'incontro con se stessa è l'incontro con il proprio destino di poetessa e di morte. Come la figlia di Iefte nell'andare incontro al padre incorre nel proprio destino di morte, così Miriam Oren segue la musica dei morti che la riconduce a se stessa. La dimensione dell'incontro evocata dal titolo assume dunque in Oren quella letterale dell'andare incontro al proprio inevitabile destino, proprio come l'io poetico incontro al suono dei tamburelli. Più precisamente, il movimento descritto inizialmente come inseguimento da parte dei morti a suggerire un tentativo di sottrazione a questa dinamica diventa ineluttabilità, diventa andare incontro, non poter o non sapere sottrarsi a questo richiamo. L'ineluttabilità del destino della figlia di Iefte si esprime in Oren come un'impossibilità a non seguire il suono dei tamburelli dei morti, come duplice destino poetico e di morte, come se il suono del tamburello diventasse una sorta di strumento di seduzione al quale la poetessa non sa

resistere, modificando così la direzione iniziale del movimento da inseguimento ad attrazione. Vinta, l'io poetico si arrende e segue la musica. Questa associazione Miriam-figlia di Iefte rispecchia la duplicità del movimento, inseguita dal destino di poesia e di morte, l'io poetico si abbandona a questo destino per diventare Miriam e sarà lei che le altre donne seguiranno. Miriam Oren definisce qui una *ars poetica* come seduzione, canto e morte: tutte dimensioni costruite nella loro ineluttabilità.

Se in questo primo testo l'incontro con se stessa e la scoperta di sé come poetessa passa per l'incontro con i morti e con la morte, nell'altro testo dedicato alla nozione di incontro, l'altro è lo strumento conoscitivo del sé.

Appuntamenti

פגישות

*Alle cinque ho un appuntamento con un uomo
Alle quattro una donna sorge in me
per andare all'appuntamento. Alle cinque vado
a incontrare un uomo e una donna.
L'uomo è nuovo per le mie mani. Sbalordisce
tutti i miei ricordi.
La donna è nera. E mi è sconosciuta sette volte
più di lui.*

בְּשָׁעָה חֲמִשׁ יֵשׁ לִי פְגִישָׁה עִם אִישׁ אֶחָד
בְּשָׁעָה אַרְבַּע קָמָה בִּי אִשָּׁה
לָלֶכֶת לַפְגִּישָׁה. בְּשָׁעָה חֲמִשׁ אָנִי הוֹלֶכֶת
לִפְגֹּשׁ אִישׁ אֶחָד וְאִשָּׁה אַחַת.
הָאִישׁ חָדָשׁ לְיָדִי. מִפְּלִיא אֶת כָּל זְכֵרֹנוֹתַי
הָאִשָּׁה שְׁחוֹרָה. זָרָה לִי מִמֶּנּוּ פִּי שִׁבְעָה.

Il primo degli appuntamenti descritti dal testo è quello tra un uomo e una donna. L'io lirico viene descritto in un movimento di avvicinamento verso uno sconosciuto, verso un corpo che risulta nuovo al tocco delle sue mani. Il contatto con questo corpo sconosciuto fa sorgere dei ricordi, più precisamente li sorprende, li stupisce, lo stupore che nasce da un confronto tra quanto l'io lirico crede di sapere sull'altro e su se stessa.

Qui la memoria come elemento costitutivo del rapporto all'altro, il fatto che incontrare qualcuno sia sempre incontrare il ricordo che se ne ha o che si ha di altri incontri, è usata per definire il concetto di sconosciuto a partire da quello che già si crede di sapere. L'altro è sempre nuovo e sconosciuto ed è solo in questo suo farsi nuovo che è conoscibile nella sua estraneità, altrimenti sarebbe il ricordo di un altro, la sua appropriazione in sua assenza. L'incontro è dunque descritto precisamente come la dinamica che salva l'altro nel renderlo vivo ed esistente, ossia, come si vedrà meglio in seguito, nel raccontarne la storia.

Dall'altro lato vi è la storia dell'io poetico che incontra la performance di se stessa che si accinge a incontrare quest'uomo, quest'altra donna che un'ora prima dell'appuntamento l'io lirico osserva levarsi in lei. L'estraneità di questo io è definita utilizzando l'aggettivo *zarah*, lo stesso impiegato nella descrizione di una delle due donne di Proverbi, come si vedrà in seguito in rapporto a Oren e più ampiamente nel prossimo capitolo in relazione alla produzione di Serri. Nel testo di Oren, il termine indica una dimensione di

estraneità del sé a se stesso ben più radicale di quella che contraddistingue l'altro. L'opacità del sé a se stesso è inevitabile, ma esiste una possibilità di essere che dipende dall'altro, che dipende dall'incontro con l'altro. Più precisamente, il soggetto sempre sconosciuto a se stesso si definisce in questo movimento di avvicinamento all'altro e di sua scoperta. Si assiste così a una possibilità di essere che Adriana Cavarero descrive, seguendo la riflessione di Hannah Arendt, nei seguenti termini:

*[...]chi ciascuno è lo rivela agli altri quando agisce al loro cospetto su un teatro interattivo dove ciascuno è, al tempo stesso, attore e spettatore. In questo mondo, dove già "non esiste nulla e nessuno il cui essere stesso non presupponga uno spettatore" (Hannah Arendt, *La vita della mente*, 99), neanche l'attore del teatro politico peculiarmente umano sa tuttavia chi rivela. Seguendo il suo impulso all'autorivelazione, egli si limita a mostrare chi è agli altri distinguendosi attivamente nell'orizzonte della "paradossale pluralità di esseri unici" (Hannah Arendt, *Vita activa*, 128) che caratterizza la condizione umana. Da lui impadroneggiabile e a lui invisibile come il daimon, la sua identità gli rimane tuttavia sconosciuta. Anche sul piano attivo della rivelazione propriamente umana, ossia politica, il significato dell'identità rimane patrimonio di un altro. (Cavarero 1997 34)*

Questo darsi all'altro e all'incontro costituisce dunque la sola possibilità per essere, come momento in cui si è rispetto all'altro che definisce l'essere. Di qui la serie di incontri che si producono, come suggerito dal titolo della poesia, incontri narrativi perché l'altro esiste solo nel nostro racconto e viceversa.

2.3. EVA E LILIT E LE LORO RILETTURE, CENNI INTRODUTTIVI

È proprio a partire a questa opacità dell'io a se stesso e della narrazione del sé che l'altro realizza che vorrei avvicinarmi alla riscrittura dell'Eva biblica di Miriam Oren. L'opacità di Eva a stessa per essere tale deve comprenderne la storia e le sue riletture, nonché quella della figura a lei complementare e speculare, Lilit. Nella tradizione ebraica sono infatti questi i due archetipi femminili che si contrappongono. La complementarità delle due figure le rende l'una inscindibile dall'altra, come emerge anche nel contesto delle loro riletture contemporanee, in cui a Lilit è spesso affidato il ruolo di incarnare il femminile sovversivo mentre a Eva quello di rappresentare un modello femminile espressione di una società patriarcale. Intendo dunque presentare brevemente il contesto nel quale le due figure hanno origine e le loro specializzazioni successive come introduzione all'incontro che la poetessa Miriam Oren propone con questo personaggio. In particolare, mi servirò degli ele-

menti e delle prospettive che contribuiscono a chiarire la mia lettura del testo di Oren come desiderio di rendere nota la «vera» storia di Eva.

Tuttavia, è con Lilit che desiro cominciare questo breve *excursus*. La figura di Lilit³ è presente, prima che nella tradizione ebraica, in quella sumerica e assiro-babilonese, dove possiede le caratteristiche di demone del vento (il sumerico *lil*), di spettro che seduce gli uomini e minaccia i neonati e le donne gravide come la babilonese Lilitu. La sua presenza è incerta nel poema epico di Gilgamesh e l'albero di Huluppu, come incerta è la sua identificazione nel rilievo Burney e in un testo magico del VI o VII secolo scoperto ad Arslan Tash in Siria, mentre la Lilit dei testi di Qumran non presenta caratteristiche dettagliate (Blair 2009, 63-95).

Al di là delle possibili allusioni in Gb 18,15 e Is 2,18 (Watts 2005, 537), il termine *lilit* compare nel testo biblico un'unica volta in Is 34,14:

Bestie selvatiche si incontreranno con iene, i sàtiri si chiameranno l'un l'altro; là si poserà anche Lilit e vi troverà tranquilla dimora

וּפְגָשׁוּ צִיִּים אֶת־אִיִּים וְשָׁעִיר עַל־רֵעֵהוּ יִקְרָא אֶדְשָׁם
הַרְגֵּעָה לִילִית וּמִצָּאָהּ לָהּ מְנוּחַ:

Il termine si trova inserito nella descrizione degli animali e creature selvagge che abiteranno il paese di Edom dopo la devastazione messa in opera dal Signore per punirne i peccati ed è considerato il solo riferimento esplicito al demone nel testo biblico secondo alcuni, mentre altri attribuiscono al termine il significato di animale notturno, «civetta» o «nottola». Per coloro che considerano questo passaggio la testimonianza della presenza di un demone, il legame con l'ebraico *laylah*, «notte», sarebbe da ricondursi a una paraetimologia, elemento che nel dizionario di Brown, Driver e Briggs era già così presentato: «Connection with *laylah* perhaps only apparent, a popular etymology» (Brown *et al.* 1968, 539). Per coloro invece che vedono nel termine un uccello notturno la radice *lwy*, *lyy* potrebbe descrivere il rapido movimento notturno dell'uccello (*laylah* deriva infatti da questa stessa radice) (Blair 2009, 63-95).

È dunque solo nella letteratura midrashica e talmudica che i contorni della figura di Lilit cominciano a precisarsi, innanzitutto per quanto riguarda l'aspetto fisico del demone: forma umana con ali come quella dei *keruvim*.

³ La bibliografia riguardante Lilit è molto ampia, la presentazione che segue si basa sulle seguenti fonti bibliografiche: Abarbanell 1994, Bitton 1990, Biale 1992, Blair 2009 63-95, Dan 1980, Hurwitz - Hinshaw 2009, Kosior 2018, Michele 2006, Plaskow, Berman 2005, Rousseau 2016, Scholem 2007, Schwartz 2007, Walton 2011, Watts 2005 e in particolare Excursus: Lilit pp. 537-538.

Lilit è infatti presente in una serie di *midrašim*, in cui è presentata come seduttrice dai lunghi capelli che minaccia gli uomini e come demone che uccide i neonati, due elementi costanti nella tradizione ebraica di questa figura. Lilit seduce infatti gli uomini durante la notte e, allo scopo di generare altri demoni, si impossessa della *ṭippah seruḥah*, letteralmente «goccia maleodorante», ossia il seme disperso involontariamente o indebitamente sia quando gli uomini sono soli sia quando giacciono con le proprie mogli. Per quanto riguarda il primo elemento, ossia il ruolo di Lilit quale seduttrice, esso permane nella tradizione successiva, in particolare nel *Sefer ha-zohar* che interpreta questa figura come paredra di Sama'el e in quanto tale forma la coppia da contrapporsi a quella Dio-Šekinah. Come scrive Giulio Busi:

Lilit, che è la personificazione femminile del lato oscuro e negativo della sessualità, tormenta di preferenza i giovani che sono privi di una sposa o i mariti che sono separati dalle loro mogli, per esempio durante le soste notturne di un viaggio. Come il male soprintende alla separazione, al contrario il bene sancisce la pienezza e l'unione; se il male è l'assenza, il bene sommo è la presenza di Dio, la Šekinah, che trova dimora nella luce dell'astro notturno, nella fecondità della terra, nel compimento dei precetti e quando il marito è unito alla propria sposa. (Busi - Loewenthal 1995, I-LI)

Lilit costituisce inoltre una minaccia anche per i neonati e le puerpere, elemento presente sia nella letteratura sia nel folklore.

Una terza componente viene infine introdotta nel *midraš Avkir*, ove si accenna all'esistenza di Lilit quale prima moglie di Adamo, e dove viene introdotto il tema della generazione dei demoni. Secondo l'interpretazione proposta da Scholem e altri, la funzione attribuita a Lilit nascerebbe dalla volontà di eliminare la contraddizione tra Gen 1,27, dove la creazione dell'uomo e della donna è simultanea, e Gen 2,21, dove Eva viene formata con la costola di Adamo (Scholem 1980, 207). Sempre Scholem, ma non solo, menziona poi a tal riguardo l'*Alfa beta de-Ben Sira*. Secondo Eli Yassif, lo *Pseudo Ben Sira*, meglio noto con il titolo di *Alfa beta de-Ben Sira*, sarebbe stato redatto in Iraq tra la fine del IX e l'inizio del X decimo secolo (Yassif 1984). Il libro consta di tre parti: *Toledot ben Sira*, *Alfa beta de-Ben Sira* e *Ha-še'elot ha-nosafot*. Il titolo della seconda parte, una raccolta di proverbi in aramaico, avrebbe finito per includere anche la prima parte, mentre la terza, tradotta in tedesco nel XIX sec., sarebbe stata pubblicata solo negli anni Ottanta. Il passo che riguarda la figura di Lilit parte dalla richiesta che il re Nabucodonosor rivolge a Ben Sira di salvare il proprio figlio malato, pena la morte. Per salvare il figlio del re, il protagonista scrive un amuleto con i nomi degli angeli Sanoy, Sansanoy e Samanglof, le cui identità incuriosiscono Nabucodonosor. La domanda diventa il pretesto retorico per un'ampia

narrazione che comprende anzitutto una ripresa del tema della prima Eva e successivamente una sezione magico-eziologica volta a giustificare l'uso dell'amuleto. La vicenda è così narrata, secondo la versione edita da Moritz Steinschneider, *Alphabetum Siracidis*, Berlino, 1858, 78:

Non appena suo figlio piccolo si ammalò, il re gli disse: «Guarisci mio figlio! Se non lo farai ti ucciderò!», subito si sedette a scrivere per lui un amuleto di purificazione e vi scrisse i nomi degli angeli preposti alla guarigione, e insieme ai nomi la loro forma e figura, le loro ali, le loro mani e i loro piedi, e quando Nabucodonosor vide l'amuleto gli chiese: «Che cosa sono quelli?», gli rispose: «Questi sono gli angeli preposti alla guarigione: Sanny, Sansanoy, Samanglof. Dopo che il Santo sia Egli benedetto ebbe creato il primo uomo, disse: «Non è bene che l'uomo sia solo», e gli creò una donna, tratta come lui dalla terra, e la chiamò Lilit, ma cominciarono subito a litigare l'uno con l'altra. Lei diceva: «Non starò sotto», lui diceva: «Io non starò sotto, ma sopra, perché tu sei fatta per stare sotto, e io per stare sopra». Lei gli disse: «Siamo tutti e due uguali, perché tutti e due siamo stati tratti dalla terra», ma non riuscirono ad intendersi e, quando Lilit se ne rese conto, pronunciò il Nome ineffabile e se ne volò via per il mondo. Adamo si mise a pregare il suo Creatore dicendo: «Signore del mondo, la donna che mi hai dato è fuggita via da me», e subito il Santo sia Egli benedetto le mandò dietro tre angeli per farla ritornare. Il Santo sia Egli benedetto gli disse: «Se vorrà tornare, bene, altrimenti ogni giorno cento dei suoi figli moriranno». Le tennero dietro, la inseguirono e la ritrovarono in mezzo al mare, nelle acque impetuose dove sarebbero annegati gli egiziani e le riferirono la parola del Signore, ma ella non volle tornare; le dissero: «Ti annegheremo nel mare.»

Disse loro: «Lasciatemi in pace, perché non sono stata creata se non per far ammalare i neonati: se sono maschi avrò potere su di loro sino all'ottavo giorno dalla loro nascita, e se sono femmine dal giorno della loro nascita sino al loro ventesimo giorno.»

Mid Chla Bnu Katsun Amer Lu Hamelch Rfa Lbni Wam Laa Aharog Autch, Mid Ysb Wctb Lu Kmic Bshm Tshra, Wctb Shm Hamlaichim Hammonim Lrfwaa Bshmut Wtbnitsh Wdmutsh Wknfiah Widiash Wrgliash, Wkshraa Nbwdnczr Bkmic Amer Lu Ma Alu, Al Hamlaichim Hammonim Lrfwaa Snu Snsgni Smmgluf. Kshbra Kqb"ah Adm hrashon Ychid, Amer La Tsb Hioth Adm Lbdw, Bra Lu Asa Mn Hadma Kmoth Wkraa Lilit, Mid thachilo Mtrgn Zh Bza. Amera Hia Aini Shokbt Lmsha, Hwa Aumar Aini Shokb Lmsha Ala Lmclah Saat Rauih Lmsha Wani Lmclah, Amera Lu Shgno Shyn Lfi Shgno Madma, Wla Hio Shomeyn Zh Loh, Kion Shraata Lilit Amera Shm Mfprsh Wprcha Baair Houl, Emd Adm Bthpala Lfni Kono Wamer Rbsh"e Asa Shntat Brcha Mmni, Mid Sgr Kqb"ah Shlsha Mlaichim Hllo Acharia Lhachiria, Amer Lu Kqb"ah As Trcha Lchzor Mוטב, Wam Laa Tkbl El Eczma Shimoth Mbnia Bkl Yom Maah Bnim, Ezbo Auta Wהלכו Acharia Wshgna Btwd Hym Bmim Ezim Shetidin Mmzriim Lטבוע בו Wsfroa Dbr Y"i Wla Rctah Lchzor, Amero La Ano Ntbied Bim, Amera Lhm Hnchoni Shla Nbrati Ala Lhachish Htynokot Kshon Mshmona Ymim Mion Shiolad Ashlot בו As Hwa Zkr, Wam Nkba Mion Yldotha Ed Eshrim Yom. Wkshsmعو Dbriah Hfzirio Lqchata, Nshbet Lhm Bshm Al Chi Wkiim Shkl Zmn Rwaah Athkm Au Shmkm Au Tbnitckm Bkmic La Ashlot Baoto Htynok, Wkblah El Eczma Shimoth Mbnia Maah Bkl Yom, Lfich Bkl Yom Mtim Maah Mn Hshdim, Lch Ano Kothbim Shmuth Bkmic Shl Ncriim Ktnim Wraah Autsh Wochrt Wmtrfah Hild

Udite che ebbero le sue parole minacciarono di catturarla, ma ella giurò loro in nome del Dio vivente e presente che ogni qualvolta avesse visto loro, i loro nomi o le loro forme su di un amuleto non avrebbe esercitato il proprio potere su quel neonato; accettò che ogni giorno morissero cento dei suoi figli, e per questo ogni giorno muoiono cento demoni, per questo noi scriviamo i loro nomi sugli amuleti dei bambini piccoli: lei li vede e si ricorda, e il bambino guarisce.»

Questa rappresentazione di Lilit costruisce la figura del demone non solo come prima Eva ma come suo doppio negativo. Come osserva David Biale per quanto riguarda la ricezione de l'*Alfa beta de-Ben Sira* in ambito ashkenazita nel periodo medievale:

Against Talmudic law allowing all sexual positions, this Lilith story demonizes women who demand sexual equality. Lilith's desire for sexual pleasure is implicitly contrasted with the later Eve's maternal role: the former kills children, whereas the latter gives birth to them. Pleasure and procreation are binary opposites, personified by two different women. But the very presentation of Lilith's story allows a voice to women's demand for sexual pleasure. Thus in one and the same breath the story is less permissive than the law but also more daring: a woman expresses sexual desires, in contrast to the Talmudic materials, which presume an exclusively male prerogative to initiate different sexual practices. The Alphabet of Ben Sira must have resonated in some very complex way for Aschenazic Jews: it raised anxieties about women's desires in a culture that affirmed female sexual pleasure but also feared female temptation. (Biale 1992, 84)

Questo legame con Eva può essere ulteriormente sviluppato vedendo in Lilit come presentata nell'*Alfa beta de-Ben Sira* una versione ispirata alla mitologia di Eva allo scopo di liberare la seconda moglie di Adamo dai suoi tratti negativi consolidandone così il ruolo. Assumendo su di sé le accuse rivolte a Eva, la funzione di Lilit sarebbe dunque quella di promuovere un'immagine positiva di Eva (Kosior 2018).

Eva, costituisce l'altro polo della dicotomia.⁴ In quanto madre di tutti i viventi, essa si contrappone infatti a Lilit, madre di tutti i demoni. Innan-

⁴ La bibliografia riguardante Eva è molto ampia, la presentazione che segue si basa oltre che sui testi critici menzionati nella nota bibliografica riguardante Lilit, sulle seguenti fonti bibliografiche: Kimelman 1998, Lerner 2007, Luttikhuisen 2003, Meyers 2013, Pardes 1992, Rousseau 2016, Scheuring - Ziegler 1999, Solnit 2001, Spieckermann et al. 2014, Wallace 1992, Wenham 1987.

zitutto, è necessaria una precisazione sul nome. Il nome Eva (*Hawwah*; Gen 3,20) ha come paraetimologia la radice *hyh*, «vivere». L'espressione «madre di tutti i viventi» rimanda poi, secondo alcuni commentatori, alle dee madri mediorientali, quali la babilonese Mami, l'Ašerah dei testi ugaritici, nonché al nome o all'epiteto di una presunta divinità femminile riportata in un testo punico datato al III o II sec. a.C. Questi elementi consentirebbero di ipotizzare che il nome di Eva derivi o comunque alluda a un appellativo proprio delle dee madri cananaiche. Secondo altri commentatori invece il nome sarebbe da ricondursi all'aramaico *hiwyā'*, «serpente», dunque Eva sarebbe una dea degli inferi o coinciderebbe con il serpente stesso. Sulla scorta di queste riflessioni si è poi cercato un legame con Ašerah, con la quale Eva condivide numerosi elementi che vanno ricondotti alla sfera della fertilità, ossia il serpente e gli alberi. Analizzando tuttavia come questi temi sono presentati nel racconto biblico, è stato osservato che ci si trova di fronte all'esatto contrario di un mito sulla dea madre, dato che la fertilità e l'abbondanza tipiche di queste narrazioni diventano nel testo biblico morte e sofferenza (Wallace 1992).

La tradizione riguardante Eva ha come testi fondanti le due narrazioni della creazione, ossia Gen 1,1-2,4a e Gen 2,4b-25. I due passi individualmente considerati e i loro rapporti sono stati oggetto di una vastissima riflessione sia nell'ambito della tradizione ebraica sia in quello della critica testuale e non è dunque possibile riprendere tutto il dibattito nella sua ampiezza ma soltanto accennare a quegli elementi che sono funzionali alla rilettura della storia di Eva da parte di Oren e, dunque, mi limiterò a qualche osservazione sulla seconda versione della creazione. In quest'ultima, di cui si sottolinea sovente la natura narrativa, la creazione dell'uomo è radicalmente diversa rispetto al primo racconto non solo in merito all'ordine di apparizione delle specie, ma anche per quanto riguarda le modalità. Ora, infatti, il processo creativo non passa per il tramite della voce bensì per il tramite della materia: Dio plasma l'uomo dalla terra e poi fabbrica la donna dall'uomo. Per quanto riguarda questo elemento è interessante riprendere la tradizione che cerca di giustificare la scelta della costola per la creazione della donna. La versione proposta da Louis Ginzberg è la seguente:

Poco prima di foggare Eva Dio disse: «Non la trarrò dal capo dell'uomo, perché non tenga alta la testa con arroganza e superbia; non dall'occhio, perché non ammicchi con lascivia; non dall'orecchio perché non stia ad origliare; non dal collo, perché non sia altezzosa; non dalla bocca, perché non sia pettegola; non dal cuore, perché non sia incline all'invidia; non dalla mano, perché non sia intrigante; non dal piede, perché non ami bighellonare. La trarrò da una parte del corpo che sia casta». Via via che Dio faceva un arto o un organo, gli diceva: «Sii casto! Sii casto!», ma a dispetto di

ogni cautela la donna ha tutti i difetti che Dio aveva cercato di prevenire. Le figlie di Sion erano altere e incedevano con il collo eretto e egli occhi ammiccanti; Sara origliò dalla sua tenda quando gli angeli parlarono ad Abramo; Miriam era maldicente e accusò Mosé; Rachele e era invidiosa di sua sorella Lia; Eva tese la mano per cogliere il frutto proibito e Dina andò bighellonando.[...]

Prima che gli venisse tolta dal fianco la costola con cui fu fatta Eva, Adamo fu immerso in un sonno profondo, poiché se avesse visto come la donna veniva creata non avrebbe mai potuto innamorarsene. Ancora oggi gli uomini non provano attrazione per le donne che conoscono e hanno sotto gli occhi sin dall'infanzia. In realtà Dio aveva creato per Adamo un'altra moglie prima di Eva, ma egli non l'aveva voluta perché era stata formata sotto i suoi occhi. Conoscendo ogni particolare del suo corpo, provava per lei una vera ripulsa. Ma quando si destò dal suo sonno profondo e vide davanti a sé Eva in tutta la sua meravigliosa grazia e bellezza, esclamò: «È lei che tante volte ha fatto palpitare il mio cuore nella notte!». Tuttavia Adamo capì subito qual era la natura della donna. Sapeva che avrebbe cercato di avere la meglio su di lui con lacrime e suppliche, oppure con lusinghe e blandizie. Per questo disse: «Ecco il mio campanello che non tace mai!».(Ginzberg 1995 76-78)

Dopo due tentativi falliti, Lilit e l'altra donna creata sotto gli occhi di Adamo, Dio crea Eva: tuttavia, malgrado le accortezze prese anche questa versione è piena di difetti. In particolare, la colpa che le viene imputata è naturalmente quella di aver ceduto alle lusinghe del serpente e di essere dunque la causa principale della cacciata dall'Eden con le sue conseguenze sul destino dell'umanità. La tradizione vuole infatti che il serpente si sia rivolto alla donna e non all'uomo, sapendo che Eva si sarebbe fatta convincere più facilmente di Adamo. Già nella riflessione di Filone di Alessandria la storia della caduta starebbe a significare la superiorità del principio maschile, ossia la mente, da contrapporsi a quello femminile, ossia i sensi. Questo ruolo di Eva nella storia della caduta sarà naturalmente decisivo sia per l'associazione tra la donna e la debolezza morale sia per il tema della seduzione femminile, sul quale ritornerò in questo e nel prossimo capitolo. La cacciata dall'Eden segna dunque il destino di Eva sia per quanto concerne il suo ruolo nella storia della caduta, sia per le conseguenze sul suo destino personale. La sua condizione di madre associata a quella di sottomissione ad Adamo realizza ciò a cui Lilit si era ribellata creando due modelli le cui valenze vengono così sintetizzate da Nitza Abarbanell in un'interpretazione che oltrepassa i limiti dell'opera di questa autrice per assurgere a schema riassuntivo di due archetipi fondamentali della figura femminile:

Nella cultura sono dunque stati creati due modelli di relazionarsi alla donna, ed è mia intenzione classificare i due approcci all'immagine della donna che presenterò

in quest'opera secondo questi due paradigmi principali: l'immagine della donna che segue il modello sentimentale tradizionale – la donna “bianca” familiare, portatrice della tradizione. Questa è la donna amata, sensata, la “madre” di famiglia, che in quest'opera verrà chiamata «Eva». Al suo opposto vi è l'immagine della donna secondo il modello sentimental-sessuale; la donna «nera», creativa, sensuale, affascinante e seducente, che possiede una sua propria sessualità, che minaccia la cellula familiare tradizionale, e per questo costituisce un potenziale di seduzione erotica, che nella mia opera chiamerò «Lilit». (Abarbanell 1994, 45-6)

Il tema della ricezione e interpretazione della figura di Lilit diverrà decisivo soprattutto nell'epoca contemporanea, principalmente in virtù della riscoperta e reinterpretazione del mito proposta in ambito femminista.

Due sono i possibili punti di partenza nel contesto contemporaneo:

The life and lot of the Jewish woman have throughout the ages been determined largely by her physiology and biology. Following the early chapters of Genesis and particularly the sanctions imposed by the Almighty on male and female respectively for eating of the forbidden fruit of the Tree of Knowledge (good and evil), Judaism has perceived woman as being helpmate, wife, mother, homemaker but also as distinctly subservient to her male partner, who “rules over her.” (Shalvi, 12)

Despite the androgynous vision suggested by Genesis 1 and some strong female characters throughout the Hebrew Bible, Jewish tradition foregrounded sexual inequality, basing itself on a reading of Genesis 2. [...] In other words, in Judaism, even more than in Christianity, women were defined by their social role of motherhood. In practice they could be the family's breadwinners, of course, supporting their husbands' career as life-long student of the (Jewish) Law; but in the eyes of the Law, and society, their major obligation was to procreate rather than create. (Feldman 1999, 107)

Considerata la pervasività del modello, appare evidente come il punto di partenza siano le riletture del testo biblico. La nascita di una critica biblica di stampo femminista, da intendersi come ermeneutica del testo biblico che tenga in considerazione la componente androcentrica e patriarcale delle scritture da un lato e che si focalizzi sull'elemento femminile dall'altro, si è sviluppata in tempi recenti per quanto riguarda la sua presenza sia nell'ambito accademico sia nei differenti contesti religiosi. In particolare, è all'inizio degli anni Settanta che la categoria del genere è introdotta negli studi biblici. Questo approccio non si caratterizza per l'applicazione di nuovi metodi di analisi del testo, bensì per avere introdotto nei differenti metodi interpretativi una particolare attenzione alle problematiche di genere (Schüssler Fiorenza 1992, Trible 1989).

Per quanto riguarda la figura di Eva, la tradizione femminista si orienta in primo luogo verso una critica al racconto della creazione e al ruolo di Eva sia nel testo biblico sia nella tradizione successiva. Fra i diversi elementi che sono stati considerati come emblematici della cultura patriarcale sottesa alla formazione del testo biblico vi è senza dubbio la creazione di Eva in funzione di Adamo e dunque la valenza del termine *'ezer* e la nascita dalla costola da Adamo, tradizionalmente interpretati quali segni di subordinazione. Inoltre, il suo soccombere alla tentazione del serpente, e dunque la sua responsabilità nella cacciata dall'Eden e nelle sue conseguenze, completa il quadro di una storia della creazione che è stata letta come legittimazione della cultura patriarcale, escludendo dunque la possibilità di far riferimento a Eva come simbolo positivo della femminilità.

Nel vasto panorama di riletture del testo biblico, l'attenzione per la struttura narrativa accanto a un punto di vista di genere si trova rappresentata in maniera emblematica dalla riflessione di Mieke Bal, che si propone di separare il livello di significati proprio del testo da quello ulteriore attribuitogli dalla tradizione successiva (Bal 1987). Questo esempio mi consente di avvicinarmi al testo di Oren introducendo una separazione tra quello che si crede di sapere di Eva e quello che il testo racconta.

Bal riprende la tradizione critica circa la creazione dell'androgino quale essere asessuato, quale corpo unico e indiviso, senza nome, puntualizzando che l'essere creato non può nemmeno essere definito tale poiché si pone prima della creazione della sessualità. Dal punto di vista narrativo, questa figura è da considerarsi un personaggio in potenza, e dunque si tratta di una specie e non di un individuo. Secondo l'interpretazione di Bal, *ha-adam* è infatti privo di quelle caratteristiche necessarie a farne un personaggio, ossia sesso, nome proprio, iniziativa e di conseguenza responsabilità. In questo stato di indeterminatezza interviene la solitudine causata dall'assenza della differenziazione sessuale. Ciononostante, a conferma dell'ipotesi summenzionata, questa creatura non ne è consapevole ed è dunque Dio a intervenire. In questa creazione la «costola» o «fianco» sarebbe da leggersi come eufemismo per «pancia» o «utero», «an apparent reversal of sexual function that is not at all unthinkable in the case of this undifferentiated earth creature» (Bal 1987, 115). Questa associazione sarebbe poi da leggersi in riferimento al mito sumerico affiancato alla *Genesi* da Samuel Noah Kramer, ossia quello della dea Ninti, creata dalla costola di Enki. Poiché *Ti* significa sia «costola» sia «vita», «far vivere», la dea Ninti, Signora della costola, è identificata dai sumeri con «colei che fa vivere», e lo stesso gioco di parole si ritroverebbe dunque nella Bibbia in riferimento a Eva, anche se, dato che le due radici in ebraico sono diverse, avrebbe perso il suo signifi-

cato originario, come ricorda Bal. Come si vedrà in questo e nel prossimo capitolo, la riscrittura della storia per il tramite di una reinterpretazione dell'etimologia del nome costituisce una delle pratiche largamente impiegate dalla scrittura delle autrici per dare un nuovo nome ai personaggi biblici, come mezzo per raccontarne la vera storia, da un lato, e raccontare la propria, dall'altro, in una pratica legata all'atto di dare e darsi un nome. Tornando a Eva, dalla costola di un essere indifferenziato è tratta Eva, che dunque sarebbe il primo essere creato. Come con la creazione della donna *ha-adam*, per differenziazione, diviene l'uomo, così Eva, che ancora non si chiama così, dovrà poi essere riconosciuta come diversa dall'uomo ricevendo a propria volta la propria identità sessuale da Adamo. La prima coppia si sarebbe dunque formata come separazione di un'unità originaria e indistinta alla quale l'uomo ritornerebbe tramite l'amore da intendersi come ritorno alle origini: «e i due saranno un'unica carne». Dopo la creazione del corpo e quella di corpi sessualmente differenziati segue quella dell'acquisizione della consapevolezza del corpo che passa per il tramite dell'acquisizione della conoscenza, compresa quella della sessualità. Questa tappa è incentrata sul ruolo della donna e sulla sua scelta. Da un lato Dio che sottolinea come l'albero della conoscenza del bene e del male condurrà alla condizione di mortalità, dall'altro il serpente che sottolinea come esso permetterà invece di accedere alla conoscenza.

The serpent's next statement, then, is not a variance with Yahweh's argument for the interdiction. Yahweh has said (2:17): "When you eat from it, you will surely die," while the serpent retorts: "indeed you will not die...your eyes will be opened and you will be like God, knowing good and evil." Indeed, sexual knowledge, be it morally colored or not, does "open your eyes" and makes you both die and not die. It makes you live on in the children it allows you to produce. It creates history: the chronological succession of generations in life and death. (Bal 1987, 122)

E la donna compie la propria scelta, come scrive Elena Loewenthal:

Il frutto proibito non è avvelenato dalla colpa: la tradizione ebraica ben si concilia con il paradosso di un'infrazione dalle conseguenze necessarie: o meglio, di un'infrazione necessaria affinché si possa essere qui a raccontarla, a cercare di capire come mai siamo al mondo. Se non fosse stato per quell'assaggio, l'umanità sarebbe rimasta un esemplare insopportabilmente eterno e sempre uguale a se stesso. Eva assaggia la morte perché sa di poter generare. Questo le ha insegnato il serpente con il suo sguardo ambiguo, certo più "nudo" che "astuto". Il senso instillatole dall'animale parlante non è abominevole lussuria, bensì la consapevolezza che oltre lo spasimo verso colui che parte scortato dal desiderio di un'altra carne vive la capacità di generarsi, di

creare una forma di perpetuità differente da quella immobile che il giardino dell'Eden ha elargito all'uomo e alla donna. L'albero porta la morte. Dio l'aveva detto a chiare lettere, con l'evidenza dell'indicativo futuro. La conoscenza è lo strumento per affrontare la morte. Il peccato è la fuga da un'eternità immobile e insopportabilmente monotona, ignara della capacità di generare e, di conseguenza, di morire per poter procreare ancora. (Loewenthal 1995, 113-4)

Tornando all'interpretazione di Bal questo primo atto, questa trasgressione che spezza il monopolio del potere consente l'accesso alla storia e alla narrazione. Il passo finale è l'attribuzione dei nomi propri, possibile solo grazie alla delineazione del personaggio. Ne risulta così una figura femminile, Eva, legata da un lato alla sessualità e dall'altro alla maternità, come emerge in Gen 3,16: «Alla donna disse: "Moltiplicherò i tuoi dolori e le tue gravidanze, con dolore partorirai figli. Verso tuo marito sarà il tuo istinto, ed egli ti dominerà"». Bal, in contrasto con quella che considera l'interpretazione accettata del testo, sottolinea come ci si trovi dinanzi a una sorta di distribuzione del lavoro secondo i sessi: l'uomo lavorerà per procurarsi il cibo, la donna per generare figli. La seconda parte del versetto, la più problematica per l'ermeneutica femminista, presenta il desiderio dopo aver introdotto il tema della maternità. Questa inversione dell'ordine naturale suggerisce secondo Bal la possibilità di leggere il rapporto di dominio «as an afterthought, judged less important, perhaps less fatal, than the pain of labour» (Bal 1987, 122).

Ritornando alla figura di Eva, il percorso si conclude con l'attribuzione del nome al personaggio. La presenza della *he* e della *waw* nel nome di Eva evocano secondo l'autrice quello di Dio, da intendersi come affinità che nasce dalla capacità di creare. L'errore della tradizione successiva, in particolare Paolo capostipite, secondo Bal, di un'intera linea interpretativa, è proprio quello di aver cominciato dalla fine, ossia dal nome di Eva, senza aver considerato l'evoluzione della storia che ha consentito la formazione del suo personaggio. A questo errore è dovuto il fraintendimento della figura di Eva che dipenderebbe dunque dalla tradizione interpretativa successiva che trascura il personaggio biblico. Della completezza di Eva, conclude Bal, verrà infatti enfatizzato solo un aspetto, la maternità, rimuovendo il tema del desiderio. Eva diviene dunque, per manipolazione del testo biblico, la capostipite delle madri, o meglio, di una «host of unnamed mothers who, silent and unacknowledged, bear all the endless genealogies of males» (Bird 1974, 41).

Sulla base di queste riflessioni appare dunque ben comprensibile come, malgrado le riletture della figura di Eva, è sicuramente Lilit, proprio nel suo ruolo di prima Eva nonché di anti-Eva, la figura che meglio incarna

una femminilità alternativa a quella codificata dalla tradizione ebraica. La riscoperta di questo mito si inserisce nell'ambito di quello che Tova Hartman definisce «restorative feminism», il quale «begins from the assumption that what is perceived as order—"the world order"—tends to be a form of disorder, an aberration or degradation of what originally was projected» (Hartman 2005, 89). Tale prospettiva eredita una nostalgia del femminile «as an authentic point of origin, a mythic referent untouched by the structures of social and symbolic mediation» (Felski 1995, 38). In questo contesto si ritrova il tema del ritorno a tradizioni e miti riguardanti le donne e il loro ruolo nella società, da reinterpretare al di là delle contaminazioni della tradizione patriarcale che tende a proporre e a tramandare letture negative di questi miti. Il ritorno al mito costituisce dunque il nucleo di una rivoluzione che trae legittimità proprio dal legame con una più antica e veritiera tradizione andata perduta. Questa dinamica assume spesso la forma narrativa del racconto della «vera» storia di personaggi mitologici o biblici, spesso nella dinamica di un *reversionit mythmaking* à la Ostriker che permette di liberare nel mito uno spazio nel quale sia possibile identificarsi e sentirsi accolte.

La ripresa della figura di Lilit prende le mosse dalla tradizione propria della cultura occidentale che si interessa di questa figura, in particolare Goethe, nella sua breve citazione di Lilit nel *Faust*, Keats nelle poesie *Lamia* e *La Belle Dame sans merci* e soprattutto la raffigurazione che ne propone Dante Gabriele Rossetti, fino ad arrivare alla sua presenza nella fantascienza americana degli anni Quaranta, nel cui contesto, al tentativo di Adamo di chiamarla «madre di tutti i viventi», Lilit replica «It's a good name, but not for me» (Osherow 2000, 76), e oltre. La reinterpretazione in chiave femminista della figura di Lilit ha luogo negli anni Settanta in ambito americano ma l'eco di tale rilettura si diffonde rapidamente in tutti gli ambiti femministi. Nel contesto americano è Judith Plaskow che per prima propone una rilettura del mito di Lilit, scrivendo, in occasione del congresso *Women Exploring Theology* svoltosi a Grailville nel 1972, *The Coming of Lilith* (Plaskow 1974), testo che l'autrice stessa definisce «a tale of sisterhood that came out of a powerful experience of sisterhood» (Plaskow 1998, 426). Il nodo concettuale attorno al quale si muove la reinterpretazione del mito di Lilit è che la componente demoniaca e terrificante di questa figura nasca dal suo essere una donna forte che la tradizione patriarcale teme al punto da trasformarla in un demone. Accanto a questo elemento vi è la rilettura dell'antagonismo Eva-Lilit quale sorellanza necessaria per il *tiqqun 'olam* che, nell'interpretazione di Plaskow, «refers to the obligation and project of healing the world from the ontological and social brokenness that has marked it from creation» (Plaskow 1998, 428). A metà, dunque, tra la dimensione mistica e

quella sociale si pone il progetto di restaurazione, di riparazione del mondo che comprende anche la lotta per la liberazione delle donne e il riavvicinamento del mondo femminile alla dimensione religiosa, che passa per il tramite di una concezione del divino al di fuori della logica patriarcale. Tutte queste riflessioni trovano la loro declinazione narrativa nella storia di Lilit, che si riporta qui nella sua versione integrale come fonte di ispirazione della dinamica che Miriam Oren, Bracha Serri e Michal Heiman istituiscono nel loro rivolgersi all'altra e alla sua storia.

In the beginning the Lord God formed Adam and Lilith from the dust of the ground and breathed into their nostrils the breath of life. Created from the same source, both having been formed from the ground, they were equal in all ways. Adam, man that he was, didn't like this situation, and he looked for ways to change it. He said, "I'll have my figs now, Lilith", ordering her to wait on him, and he tried to leave to her the daily tasks of life in the garden. But Lilith wasn't one to take any nonsense; she picked herself up, uttered God's holy name, and flew away. "Well, now, Lord", complained Adam, "that uppity woman you sent me has gone and deserted me." The Lord, inclined to be sympathetic, sent his messengers after Lilith, telling her to shape up and return to Adam or face dire punishment. She, however, preferring anything to living with Adam, decided to stay right where she was. And so God, after more careful consideration this time, caused a deep sleep to fall upon Adam, and out of one of his ribs created for him a second companion, Eve.

For a time Eve and Adam had quite a good thing going. Adam was happy now, and Eve, though she occasionally sensed capacities within herself that remained undeveloped, was basically satisfied with the role of Adam's wife and helper. The only thing that really disturbed her was the excluding closeness of the relationship between Adam and God. Adam and God just seemed to have more in common, being both men, and Adam came to identify with God more and more. After a while that made God a bit uncomfortable too, and he started going over in his mind whether he might not have made a mistake in letting Adam talk him into banishing Lilith and creating Eve, in light of the power that had given Adam.

Meanwhile Lilith, all alone, attempted from time to time to rejoin the human community in the garden. After her first fruitless attempt to breach its walls, Adam worked hard to build them stronger, even getting Eve to help him. He told her fearsome stories of the demon Lilith who threatens women in childbirth and steals children from their cradles in the middle of the night. The second time Lilith came she stormed the garden's main gate, and a great battle between her and Adam ensued, in which she was finally defeated. This time, however, before Lilith got away Eve got a glimpse of her and saw she was a woman like herself.

After this encounter, seeds of curiosity and doubt began to grow in Eve's mind. Was Lilith indeed just another woman? Adam has said she was a demon. Another woman!

The very idea attracted Eve. She had never seen another creature like herself before. And how beautiful and strong Lilith had looked! How bravely she had fought! Slowly, slowly, Eve began to think about the limits of her own life within the garden. One day, after many months of strange and disturbing thoughts, Eve, wandering around the edge of the garden, noticed a young apple tree she and Adam had planted, and saw that one of its branches stretched over the garden wall. Spontaneously she tried to climb it, and struggling to the top, swung herself over the wall. She had not wandered long on the other side before she met the one she had come to find, for Lilith was waiting. At first sight of her, Eve remembered the tales of Adam and was frightened, but Lilith understood and greeted her kindly. "Who are you?" they asked each other, "What is your story?". And they sat and spoke together, of the past and then of the future. They talked not once, but many times, and for many hours. They taught each other many things, and told each other stories, and laughed together, and cried, over and over, till the bond of sisterhood grew between them. Meanwhile, back in the garden, Adam was puzzled by Eve's comings and goings, and disturbed by what he sensed to be her new attitude toward him. He talked to God about it, and God, having his own problems with Adam and a somewhat broader perspective, was able to help him out a little – but he, too, was confused. Something had failed to go according to plan. As in the days of Abraham, he needed counsel from his children. "I am who I am", thought God, "but I must become who I will become". And God and Adam were expectant and afraid the day Eve and Lilith returned to the garden, bursting with possibilities, ready to rebuild it together. (Plaskow 1974, 341-3)

Di questo testo, vorrei qui solamente riprendere il fatto che il dialogo tra Eva e Lilit come due componenti opposte dello stesso modello femminile sia possibile in virtù del fatto che Eva ignora quello che le è stato detto su Lilit e le domanda chi sia dandole così l'occasione di raccontare la sua versione della storia della quale Eva si fa portatrice. Proprio la domanda «Chi sei?» permette di far uscire l'altro dalla storia che lo racconta ma che non è la sua. E, come si vedrà meglio in seguito in rapporto ad Eva, ma non solo, questi sono i due elementi fondamentali: raccontare la storia dell'altra e raccontare la storia «vera» nel senso di una versione non nota o dimenticata di quel mito o narrazione che ne ha escluso la protagonista facendola diventare un simbolo e assumersi la responsabilità, la cura di questa storia.

2.4. L'EVA DI MIRIAM OREN

Come nello scambio tra Eva e Lilit nella rilettura di Plaskow, l'unica domanda che consente la creazione di un dialogo è: «Chi sei? Qual è la tua storia?»

Trattandosi di Eva, la dinamica che intendo mettere in atto è precisamente quella di un appuntamento al buio con lei, come unico mezzo per scoprirla e darle due possibilità: quella di sottrarsi alle accuse che le sono state portate e quella di sottrarla al suo ruolo di rappresentante universale delle donne per riscoprirla come individuo.

Sintetizzando quanto visto in precedenza, si può affermare che secoli di accuse contro Eva ne hanno compromesso l'immagine al punto che le servirebbe un avvocato. È quello che, letteralmente, Sally Frank immagina di fare in un articolo per lo «Yale Journal of Law and Feminism» dal titolo *Eve Was Right to Eat the "Apple": The Importance of Narrative in the Art of Lawyering*. Come recita l'incipit dell'articolo:

Every litigator uses narratives in his or her work. Yet many may not recognize the extent of their use of narrative or the creative ways in which they can deploy narratives. Without an examination of how people tell and understand stories, lawyers may be missing opportunities to convince others of their clients' positions. One way to demonstrate how stories change depending on the facts a lawyer emphasizes and a lawyer's theory of the case would be to take a story known to all and to "retell" it as a criminal defense lawyer might. The Biblical narrative of Eve is just such a story.[...]

Eve is the source and symbol of many of the negative traits assigned to women; the story of Eve has been used to justify the punishment of women throughout history. Given an opportunity to stand before a tribunal herself, it seems unlikely that Eve would be able to escape punishment. (Frank 1995, 79-80)

Ed è così che Frank decide di prestare assistenza legale a Eva dopo quella che lei definisce una diffamazione protrattasi per 5756 anni, perché se riuscirà nel suo intento avrà così dimostrato che gli avvocati possono costruire una linea difensiva anche per i loro clienti più malfamati. Eva è dunque usata da Frank come modello del peggior cliente possibile, se si può difendere lei, allora si può difendere chiunque. Al di là dello slancio creativo di Frank, questa prospettiva mi consente da un lato di giustificare la necessità di quello che ho definito un appuntamento al buio con Eva, come mezzo per darle una seconda chance e, dall'altro, introdurre l'elemento della fama di Eva come presunta conoscenza del personaggio e quello della sua funzione di rappresentante della donna universale.

Riguardo alla (cattiva) fama di Eva, tutti sono convinti di conoscere la sua storia e quello che rappresenta, come scrive Carol Meyers nelle prime pagine di *Rediscovering Eve: Ancient Israelite Women in Context*:

Eve. We all think we know her and understand what she represents. Few come of age in Jewish and Christian cultures, and perhaps Muslim ones too, without having heard

of Eden and the primeval couple, Eve and Adam. Most of us have read, or have had read to us, the simple and powerful narrative of Genesis 2 and 3. It is no wonder, then, that when scientists proposed on the basis of sophisticated DNA research that all humans evolved from a single female, they dubbed her Mitochondrial Eve. Moreover, when Newsweek reported on this development in the study of human origins, its cover featured a depiction of a woman and a man; an apple and a serpent in the drawing made the biblical allusion clear. Eve clearly has iconic status. As the first woman, Eve symbolizes all women, signifying for many the essence of female existence.” (Meyers 2013, 1)

Secondo Meyers la pervasività di questo personaggio è tale che con Eva e con la sua storia si finisce per simboleggiare tutte le donne, l'essenza femminile. Di qui la necessità di un incontro al buio con Eva.

Si tratta dunque di riportare Eva a essere solo se stessa, un individuo la cui storia è opaca a se stessa. Per quanto riguarda il primo aspetto, l'iconicità di Eva, il fatto che rappresenti un universale le impedisce di essere quello che è. Come Edipo, la cui rappresentazione pittorica, è così commentata da Cavarero:

Una celebre pittura vascolare illustra Edipo di fronte alla Sfinge nell'atto di risolvere l'enigma. Egli non parla, indica col dito se stesso. La risposta non è verbale e non nomina l'Uomo, bensì consiste nella tacita parola “io”. La situazione è, così, davvero paradossale. Quando ancora non sa chi egli stesso è, Edipo si riconosce nella definizione dell'Uomo: nella scoperta dell'oggetto di questa, si indica. (Cavarero 1997, 18)

Soltanto la non conoscenza di se stesso consente a Edipo di identificarsi nell'Uomo, nell'universale che la definizione stabilisce. Ed è precisamente contro questo «sapere dell'universale» che esclude «l'unicità incarnata» (Cavarero 1997, 18) che intendo inscrivere il progetto di rilettura della storia di Eva di Miriam Oren, per perdere Eva come simbolo della Donna e ricondurla a un singolo individuo la cui storia è raccontata da Miriam Oren.

Nella sua ultima raccolta Oren 1984 *Zoqefim ozen haddah le-naḥaš*, “Prestar bene l'orecchio al serpente”, Oren fa identificare l'io poetico con Eva definendola come colei che, con il sudore della propria fronte, fa uscire il pane dalla terra e che con dolore partorisce figli, in un evidente gioco di riferimenti con le maledizioni divine rivolte rispettivamente a Eva e Adamo alla cacciata dal Paradiso: Gen 3,16, «con dolore partorirai figli»; e 3,19, «Con il sudore del tuo volto mangerai il pane». Quest'affiliazione alla genealogia di Eva è da intendersi in riferimento alla prima raccolta, *Aḥar ha-devarim*

ha-eleh, Dopo queste cose, dove si trova la poesia che Oren dedica all'Eva biblica (Oren 1962, 8):

Eva

חווה

Non di solo pane

לא על הלֶחֶם לְבָדוֹ

vivrà Eva

תִּחְיֶה חַוְּהָ

né delle sue vesti

וְלֹא עַל כְּסוּתֶיהָ

dei suoi diritti coniugali

עוֹנָתָהּ

e della luce dei suoi occhi

וְאוֹר עֵינֶיהָ

Sette volte Eva cadrà

שִׁבַּע תִּפּוֹל חַוְּהָ

e tra i suoi denti

וּבֵין שִׁנֶּיהָ

un pezzetto

נִיָּסָה אֶחָת קִטְנָה

del frutto dell'albero verde come l'assenzio

מִפְרֵי הָעֵץ הַיָּרֹק כְּלֶעֱנָה

non dell'albero della conoscenza

לֹא עֵץ הַדַּעַת

solo dell'albero della vita

רַק עֵץ הַחַיִּים

solo.

לְבָדוֹ.

Il primo verso struttura tutta la poesia – che è già stata presa in esame da Sue Ann Wasserman nella sua tesi (Wassermann 1987, 153) e ripubblicata nel volume *Four Centuries of Jewish Women's Spirituality* (Umansky - Ashton 1992), ed è presente nell'*excursus* dedicato al personaggio di Eva proposto da Anne-Lapidus Lerner (Lerner 2007, 159-161) – come risposta alla domanda «Di cosa vive Eva?».

L'allusione è doppia.

Prima di tutto Eva, «madre di tutti i viventi», diventa l'oggetto di un gioco con quella che nel testo biblico è indicata come l'etimologia del suo nome e che rappresenta la funzione che le è stata data dalla tradizione rovesciandone la prospettiva: se è noto che sia quella che ha dato la vita a tutti i viventi, lei di cosa vive? Il gioco sull'etimologia del nome invita i lettori e le lettrici a chiedersi quale storia si celi dietro questo nome, nome che, come visto nell'analisi proposta da Bal, la definisce soltanto alla fine di un percorso narrativo. Oren sceglie di cominciare proprio dal nome per ricostruire la storia di Eva.

La domanda che apre la poesia modifica, infatti, radicalmente la prospettiva sul personaggio di Eva, che passa da rappresentante di tutta l'umanità a individuo al quale il testo domanda di cosa abbia bisogno, cosa serva a lei come persona per esistere, una dinamica che si ritroverà nel capitolo dedicato a Michal Heiman. È dunque il semplice fatto di rivolgere al personaggio un interrogativo che costituisce lo strumento che consente di vedere sotto un'altra luce colei alla quale è stato attribuito il ruolo di simbolo, di allegoria, ossia di vedere in quella figura alla quale si chiede di rappresentare tutto tranne se stessa un individuo. Proprio la forma dell'interrogazione per-

mette la costruzione dell'io nei termini proposti da Judith Butler in *Giving an Account of Oneself* (Butler 2005). Riprendendo la riflessione di Adorno, Nietzsche e Foucault, Butler riflette sulla costruzione sociale e morale dell'io che non solamente è dato in un contesto ma che si dà a partire dalla domanda che gli viene rivolta di giustificare se stesso e le proprie azioni: «We start to give an account only because we are interpellated as beings who are rendered accountable by a system of justice and punishment» (Butler 2005, 10). Esiste tuttavia una modalità di rivolgere questa domanda che prescinde dal sistema del terrore, che nasce da un desiderio diverso e che Butler così descrive:

But let us consider that being addressed by another carries other valences besides fear. There may well be a desire to know and understand that is not fueled by the desire to punish, and a desire to explain and narrate that is not prompted by a terror of punishment. Nietzsche did well to understand that I begin my story of myself only in the face of a "you" who asks me to give an account. Only in the face of such a query or attribution from an other—"Was it you?"—do any of us start to narrate ourselves, or find that, for urgent reasons, we must become self-narrating beings. (Butler 2005, 11)

E ancora:

Giving an account thus takes a narrative form, which not only depends upon the ability to relay a set of sequential events with plausible transitions but also draws upon narrative voice and authority, being directed toward an audience with the aim of persuasion. The narrative must then establish that the self either was or was not the cause of that suffering, and so supply a persuasive medium through which to understand the causal agency of the self. The narrative does not emerge after the fact of causal agency but constitutes the prerequisite condition for any account of moral agency we might give. In this sense, narrative capacity constitutes a precondition for giving an account of oneself and assuming responsibility for one's actions through that means. (Butler 2005, 12)

La domanda consente a Eva di costruirsi come soggetto e, viste le accuse che le sono state mosse, di giustificare per così dire il proprio operato, appropriandosi di quella storia che, proprio come Edipo nel teatro di Sofocle, tutti conoscono tranne lei. L'accostamento tra Butler e Cavarero non prescinde naturalmente dalla consapevolezza della differenza di posizione tra le due filosofe rispetto alla funzione della narrazione che costruisce l'io per Butler di contro a una io narrabile che non è effetto della narrazione per Cavarero. E proprio come in Cavarero, l'opacità del sé a se stesso si sviluppa

narrativamente anche per Eva in termini di una storia che è duplice: «quella equivocante e interna degli attori, e quella onnisciente ed esterna del mito, che comprende e funzionalizza a sé anche la prima» (Cavarero 1997, 19), sebbene con alcune importanti variazioni rispetto al ruolo del lettore che vedremo in seguito. La scoperta della propria storia è dunque il motore della domanda posta dal testo in un desiderio di incontrare l'altro motivato dalla volontà di dargli/darle lo spazio della parola che gli/le è stato negato, aprendo così la possibilità di un'appropriazione della dimensione individuale che la riduzione a simbolo impedisce.

In secondo luogo, l'allusione a Deut 8,3 comincia a costruire il nuovo quadro in cui leggere Eva:

Egli dunque ti ha umiliato, ti ha fatto provare la fame, poi ti ha nutrito di manna, che tu non conoscevi e che i tuoi padri non avevano mai conosciuto, per farti capire che l'uomo non vive soltanto di pane, ma che l'uomo vive di quanto esce dalla bocca del Signore.

וַיַּעֲבֹד וַיִּרְעֵבךָ וַיֹּאכֶלְךָ אֶת־הַמָּן אֲשֶׁר
לֹא־יָדַעְתָּ וְלֹא יָדָעוּן אֲבֹתֶיךָ לִמְנוֹן
הַדֹּיֵעַךְ כִּי לֹא עַל־הַלֶּחֶם לִבְדּוֹ יֵחִיָּה
הָאָדָם כִּי עַל־כָּל־מוֹצֵא פִי־יֵהְיֶה
יֵחִיָּה הָאָדָם:

Nell'interpretazione di Lerner questo passaggio è da considerarsi una sfida al testo biblico: «Opening with a challenge to the verse from Deuteronomy [...] and substituting Eve, the “mother of all living” for the generic adam of the original, Oren literally links life with Eve, while the reader familiar with the biblical source perceives that implied contrast between Eve and Adam. *Adam* – humankind – has become the generalized Everywoman.» (Lerner 2007, 160). Seguendo questa lettura, Eva prenderebbe il posto di *adam* quale termine a comprendere tutta l'umanità o forse tutta l'umanità al femminile. Tuttavia, in questa analisi, come in altri passaggi della riflessione di Lerner, il confine tra Eva rappresentante di tutta l'umanità ed Eva come individuo singolo non è particolarmente chiaro e, a mio avviso, è proprio questo elemento a costituire l'asse attorno al quale si sviluppa la rilettura proposta da Miriam Oren. Da questo punto di vista la funzione della citazione di *Deuteronomio* sarebbe dunque ben differente rispetto all'ipotesi interpretativa di Lerner. Come visto nell'introduzione riguardo all'uso della formula delle *toledot* in Dvora Baron, *toledot* che diventano, che sono concretamente e quotidianamente *mišpaḥah*, una cellula familiare ben precisa e concreta, in questo caso Eva diventa una donna, una sola donna. La norma generale istituita dalla formula che prevede una generica umanità è messa alla prova dell'individuo e in particolare di una singola donna. Eva appartiene all'umanità che il testo biblico menziona ed è proprio in virtù di questa appartenenza e del ruolo particolare che ha come colei che dà la vita che il testo esplora di cosa ha bisogno lei, lei come singolo individuo. Ne consegue che la norma stabilita e valida per tutta l'umanità, l'impossibilità

di vivere di solo pane, viene presa in considerazione rispetto a un singolo individuo, Eva, che avrà dunque bisogno di ben più del pane per vivere.

Questo doppio uso dell'etimologia di Eva ridefinisce la vita che il suo nome dovrebbe incarnare in quello che serve a lei per vivere. Seguendo la logica del versetto del *Deuteronomio*, il testo fornisce poi una lista di altri elementi che, come il pane, sono insufficienti a mantenere in vita Eva. Questi altri elementi definiscono il personaggio biblico non come individuo ma nuovamente in termini di ruolo sociale. Il nuovo ruolo sociale nel quale è iscritta è quello di moglie-schiava come descritto in Es 21,10, in una sezione di testo dedicata alle norme che riguardano la schiavitù e, in particolare, la condizione femminile sotto questo regime nel caso particolare della moglie-schiava:

Se egli prende in moglie un'altra, non
diminuirà alla prima il nutrimento, il
vestiario, la coabitazione.

אִם-אֶחָדָהּ יִקַּח לֹא יִשְׁאַרָהּ בְּסוּתָהּ וְעֹנֻתָהּ לֹא יִגְרַע:

Come osserva John I. Durham:

If the owner refuses to provide the female slave with these fundamental rights, he waives his claim of possession, and she is free to go her own way. The provisions here stipulated for such a woman make it very likely that she was not sold into slavery for general purposes, but only as a bride, and therefore with provisions restricting her owner-husband concerning her welfare if he should become dissatisfied with the union. Mendelsohn (JAOS 55 [1935] 190–95; cf. Henrey, PEQ 86 [1954] 5–8) has cited Nuzian sale contracts which almost exactly parallel the Exodus provisions. Such an interpretation makes clear why the provisions for such a slavebride are given in sequence to the “guiding principles” for the protection of the male temporary slave: the slave-bride had special rights, too, and if they were violated, she too could go free. (Durham 1987, 323)

Senza entrare in tutti i dettagli del passaggio citato e nelle sue implicazioni in termini legali, va precisato che dal punto di vista del testo biblico l'unico dei tre elementi a essere considerato problematico è *'onatah*, dato che *kesutah* indica senza dubbio i vestiti, e *se'erah* il nutrimento (Levine 1999; 2000, 97-140). Tuttavia, questo dibattito resta legato al testo biblico e non alla tradizione più tarda, che considera il termine come chiaramente legato ai diritti sessuali della moglie, come per esempio avviene in *bPesahim* 72b, nel contesto del quale il riferimento biblico viene utilizzato per affrontare il tema del rapporto tra il diritto della moglie a rapporti sessuali e lo speculare dovere del marito a soddisfarli nel caso particolare di un rapporto sessuale in prossimità delle mestruazioni della donna.

Nel testo di Oren si fa dunque riferimento a quello che una moglie si deve aspettare da un marito, tuttavia la triade *'onatah*, *kesutah* e *se'erah* è

trasformata dalla poetessa in *kesutah*, *'onatah* e *'or 'eneah*. Il terzo elemento della triade resta legato al cibo malgrado la variazione,⁵ perché nel contesto della storia di Eva la capacità di vedere definisce innanzitutto Eva come colei che, vedendo, e, più precisamente, in virtù del suo aspetto gradevole agli occhi, stabilisce che il frutto dell'albero della conoscenza è buono da mangiare, ne mangia e ne dà ad Adamo. Ma la capacità di vedere è anche la conseguenza del gesto di Eva («allora si aprirono gli occhi di tutti e due» Gen 3,7) e, come si vedrà meglio in seguito Eva non si definisce affatto in rapporto all'albero della conoscenza.

Il primo movimento del testo è dunque un movimento che potremmo definire *à la* Lilit: un rifiuto di rientrare nel ruolo che è stato creato per lei da parte di Eva. Questo rifiuto a soddisfare un ruolo sociale non si accompagna tuttavia con il rifiuto della storia di Eva; al contrario solo l'assunzione piena della sua storia consente a Eva di sottrarsi alla sua funzione di rappresentante di tutte le donne.

Eva non potrà dunque mantenersi in vita così; non sono questi elementi, ossia ciò che le spetta per diritto come moglie e la conoscenza, che la sosterranno né che la soddisfaranno. Perché questa è infatti l'Eva a cui tutti pensiamo, quella la cui storia crediamo di conoscere e questo è quanto ci aspettiamo da lei. Oren intende invece introdurre una nuova Eva e, nella seconda strofa della poesia, «una donna sorge» nell'Eva conosciuta, come nella poesia *Appuntamenti*. Eliminato quello che costituisce Eva come rappresentante dell'umanità, uccisa la rappresentante di tutto il genere femminile con il solo gesto di porre una domanda che sottrae Eva a una sorta di paradossale anonimità, è dunque possibile conoscere Eva. Da qui l'idea di un appuntamento al buio, un appuntamento che nell'estraneità dell'altro trova il modo di salvarlo e di raccontarlo. La seconda parte della poesia si struttura dunque come racconto della «vera» storia di Eva, come rivelazione a Eva stessa di chi essa sia.

Il primo elemento di questa nuova Eva individuo e protagonista della propria storia è il fatto che cadrà sette volte. In maniera chiara, la nuova Eva si iscrive nella storia che né lei né i lettori conoscono e che comincia con la sua caduta, col suo cadere e continuare a cadere. La nuova Eva

⁵ Lerner vi vede invece un elemento legato alla seduzione: «By inserting “the light of her eyes” (*or 'eineha*), playing on its similarity in spelling to conjugal rights (*'onatah*), Oren intimates that the sparkle in Eve's eyes is sexually inspired. At the same time she reminds us that Eve saw the fruit of the tree as “a lust for the eyes” (Genesis 3:6). But the reader, anticipating a parallel to the deuteronomic verses's ending with the divine source of life, senses the absence of God». (Lerner 2007, 160)

vive dunque per la prima volta la storia della biblica Eva come individuo che sperimenta questa reiterazione che a prima vista sembra poter essere interpretata come una reiterazione a fallire, a non avanzare mai, a perseverare nell'errore della cacciata dal giardino dell'Eden. Ma, ancora una volta, questa prima impressione è fuorviante, perché appartiene alla storia che si crede di conoscere, non a questa che stiamo leggendo. La nuova Eva è semplicemente e legittimamente una donna che soffre, la cui sofferenza si ripete senza fine. L'unica cosa che questa Eva può rivendicare è che, senza trionfalismo alcuno, dopo ogni caduta si rialza, e che questo gesto le conferisce una legittimità che non è solo performativa ma che Oren giustifica utilizzando una formula biblica per definire Eva come colei che è nel giusto, ricorrendo a Prov 24,16:

perché se il giusto cade sette volte, egli si rialza, ma i malvagi soccombono nella sventura.

כִּי שֶׁבַע | יִפֹּל צַדִּיק וְקָם וְרָשָׁעִים יִכְשְׁלוּ בְרָעָה:

La ripetizione, l'assunzione della ripetizione è dunque connotata come il segno di coloro che sono giusti: Eva cade ma non soccombe, si rialza per cadere di nuovo, il che permette di legittimare questa nuova Eva come donna che soffre e che assume questa sofferenza. Ed è proprio in virtù di questa sofferenza individuale che il testo permette di svincolare Eva dal suo ruolo di rappresentante dell'umanità e di avvicinare lettori e lettrici al dolore di un individuo. Questo incontro è duplice: da un lato, Eva scopre sulla propria pelle le conseguenze della sua storia, ascolta come Ulisse la sua storia che tutti conoscono e come Ulisse può finalmente piangere, dall'altro, ascolta una storia che non ha mai sentito prima, quella della sofferenza di Eva, e si avvicina a lei. Il paradosso di Ulisse nei termini definiti da Cavarero – Ulisse che si commuove nel momento in cui, ascoltando la propria storia raccontata da un altro, ne comprende il significato, significato che è sempre affidato alla biografia, ossia al racconto che di questa vita ne fa un altro – si unisce qui alla dimensione della riscrittura della storia di Eva come individuo.

Questo elemento va iscritto nella dinamica definita da Alicia Ostriker *revisionist mythmaking* in merito alla quale mi limiterò a riprendere l'osservazione iniziale del celebre articolo dedicato all'argomento per meglio chiarire la scelta di Oren:

At first thought, mythology seems an inhospitable terrain for a woman writer. There we find the conquering gods and heroes, the deities of pure thought and spirituality so superior to Mother Nature; there we find the sexually wicked Venus, Circe, Pandora, Helen, Medea, Eve, and the virtuously passive Iphigenia, Alcestis, Mary, Cinderella. It is thanks to myth we believe that woman must be either "angel" or "monster". (Ostriker 1982, 71)

Di questa lettura intendo qui sottolineare come quello spazio inospitale sia precisamente trasformato nello spazio di incontro, ascolto e reciproca protezione che le *toledot* orizzontali istituiscono. Oren riprende dunque il personaggio di Eva rifiutando da un lato la sua funzione di rappresentante universale e dall'altro la soluzione di una anti-Eva, di una Lilit. La sfida di Oren è infatti dare voce a un'Eva che abbia la storia della Eva biblica ma che rappresenti soltanto se stessa e la sua sofferenza. Solo così c'è spazio per questo dolore che si colloca nella riduzione a zero della distanza tra un ruolo e un individuo, tra un simbolo e una donna in carne ed ossa. La sofferenza individuale di Eva che ascolta la propria storia narrata da Oren permette di svincolarla dal ruolo di rappresentante dell'umanità per avvicinarsi alla sua sofferenza individuale, di ascoltarla raccontare quello che lei vive.

Ma la legittimazione è anche in rapporto alla storia di Eva, come una sorta di risposta affermativa alla domanda posta da Sally Frank: Eva aveva ragione («was right») a mangiare la mela. Tuttavia, questa legittimazione non viene come accesso alla conoscenza. L'Eva di Oren non giustifica la propria esistenza in funzione dell'albero della conoscenza. È dunque necessario approfondire rispetto a cosa Eva si trovi nel giusto.

Mentre continua a cadere e a rialzarsi solo per cadere di nuovo un numero infinito di volte, Eva morde ciò di cui ha bisogno per tenersi in vita, ciò che costituisce la fonte della sua forza: un pezzetto del frutto dell'albero che Oren definisce «verde come l'assenzio» e che non viene dall'albero della conoscenza ma dall'albero della vita. La risposta alla domanda che apre la poesia, cioè di cosa ha bisogno Eva per restare in vita, trova qui la sua risposta: un morso di assenzio, un morso dell'amarezza per cui è noto l'assenzio; così si può definire il frutto che sta mangiando.

La verde forza vitale che definisce Eva è connotata in associazione al termine *la'anah*, menzionato più volte nella Bibbia a indicare appunto l'assenzio. In questo contesto, l'evocazione più pertinente è quella che si trova in Prov 5,4 – come rilevato anche da Lerner (Lerner 2007, 160) – dove, nel contesto di un discorso tra maestro e discepolo, il primo mette il secondo in guardia dai pericoli della seduttrice straniera:

*Figlio mio, fa' attenzione alla mia sapienza e
porgi l'orecchio alla mia intelligenza
perché tu possa conservare le mie riflessioni e le
tue labbra custodiscano la scienza
Veramente le labbra di una straniera stillano
miele, e più viscida dell'olio è la sua bocca;
ma alla fine ella è amara come assenzio,
pungente come spada a doppio taglio*

בְּנִי לְחֻמְתִּי הַקְשִׁיבָה לְתִבְנוּתִי הִסְאֲזֹנֶה:
לְשֹׁמֵר מִזְמוֹת וְדַעַת שְׁפִתַּי יִנְצְרוּ:
כִּי נִפְתַּת תִּטְפֶּנָּה שְׁפִתַּי זֶרֶה וְחֹלֶק מִשְׁמֶן הִכָּה:
וְאַחֲרִיתָהּ מֶרֶה כְּלַעֲנָה חֲדָה כְּחָרֵב פִּיּוֹת:

In primo luogo vi è un'assonanza formale tra la struttura del testo di Oren e questo passaggio biblico. Come indicato da Robert Alter, l'incipit di Prov 5 porta tracce di una struttura a indovinello:

What remains here of the poetics of the one-line proverb is a certain vestigial presence at a couple of points of the riddle form. The paradox of lines 3–4, quickly resolved by temporal distribution, is one that could be easily cast as a riddle: What is sweeter than honey, smoother than oil, bitter as wormwood, sharp as a sword? A wanton woman when you first encounter her and after you've had dealings with her. (Alter 1985, 180)

Il testo di Oren riprende questa formula chiedendo di che cosa vive Eva se non vive di *'onatah, kesutah e se'erah* e legandola a un ammonimento contro le labbra, i baci e le parole della donna straniera che, dopo un primo piacere, altro non lasciano che un retrogusto amaro (Nam Hoon Tan 2008, 89) associando dunque Eva alla figura della donna straniera in *Proverbi*, tema sul quale tornerò in dettaglio nel prossimo capitolo. La risposta, che vede la bocca usata in termini non metaforici, definisce Eva come colei che si nutre «del frutto dell'albero verde come l'assenzio», che è l'albero della vita, escludendo la dimensione dalla conoscenza da due punti di vista: l'ipotesi che Eva sia nel giusto in virtù del suo ruolo di scopritrice della fonte della conoscenza, secondo la linea interpretativa suggerita da alcune letture femministe; l'idea che Eva possa conoscere la sua storia. Per dirlo in altri termini, Eva non è più un simbolo e dunque quello che il testo intende esplorare non sono le conseguenze che il suo gesto ha sugli altri ma quelle che ha su di lei e, in secondo luogo, questo allontanamento dalla conoscenza rientra nell'opacità del sé precedentemente evocata.

Eva è dunque nel giusto solo e soltanto come forza vitale ed è questa la “vera” storia di Eva. Oren si riappropria della paraetimologia del nome di Eva trasformandola in colei che per vivere ha bisogno del frutto dell'amarezza che è la vita, che è la sua di vita. Eva non è più colei che dà la vita ma colei che vive e per vivere Eva ha bisogno di un'unica cosa: la verde forza vitale, indissociabile dall'amarezza.

Questa amarezza di vita è ulteriormente connotata come quella che si prova dopo l'incontro con una donna straniera, il che evoca la dimensione della seduzione già presente sia nella figura di Eva e di Lilit sia nella produzione di Oren. Il punto di incontro si trova nella connotazione di questa seduttrice come straniera nel senso di un'altra sconosciuta, la stessa che l'io poetico guarda sorgere in se stessa per andare a incontrare un uomo sconosciuto. In Oren colei che non si conosce è la donna: Eva ascolta e scopre la propria storia, e in questa rivelazione come dono che l'altra fa all'altra è accompagnata

da lettori e lettrici che scoprono che cosa significhi per Eva vivere questa storia che tutti conoscono. Scoprendo il ruolo che le è stato assegnato, questa donna sette volte più estranea di un uomo sconosciuto si ritrova per la prima volta protagonista della propria storia. Divenuta eroina della propria storia semplicemente scoprendola, Eva ne diventa l'interprete in una logica butleriana o ne comprende il significato in una logica cavareriana. Ecco dunque perché la storia di Eva deve restare la stessa, per consentire a Eva di scoprirla e a noi lettori e lettrici di scoprire come vive Eva la propria storia.

A questa storia manca solo un dettaglio da aggiungere. In tutto il dolore che deriva dal vivere, Eva è sola. *Levado*, «solo», è nel testo biblico usato in riferimento all'uomo, Adamo, o all'unità indistinta che precede la separazione dei sessi secondo l'interpretazione di Bal quando Dio realizza che la solitudine non è bene per lui.

E il Signore Dio disse: «Non è bene che l'uomo sia solo: voglio fargli un aiuto che gli corrisponda»

וַיֹּאמֶר יְהוָה אֱלֹהִים לֹא טוֹב הָיְתָה הָאָדָם לְבָדּוֹ אֶעֱשֶׂה-לּוֹ
עֹזֵר כְּנֶגְדּוֹ:

Questa constatazione porterà, con un ritardo che secondo Gordon J. Wenham permette di creare nel testo biblico la tensione necessaria ai lettori e alle lettrici per sperimentare la solitudine dell'uomo (Wenham 1987, 69), alla creazione di Eva dalla costola di Adamo. La solitudine di Adamo è qui evocata sapendo che sarà temporanea e che sarà cancellata dalla creazione della donna. Ma questo non succederà per Eva: poiché non le è concesso alcun aiuto, continua a essere sola come l'uomo prima della sua creazione, a vivere dolorosamente questa vita amara e solitaria che è la sua: una solitudine che ricorda quella della donna straniera in Bracha Serri, come si vedrà nel prossimo capitolo, quella di Lilit nel racconto di Plaskow, quella dell'adolescente del quadro di Edward Munch rielaborato da Michal Heiman e che solo la domanda «Chi sei?» può spezzare.

In questa solitudine assoluta un incontro si è prodotto: quello di Eva con la propria storia e quello dei lettori con Eva. Svincolando Eva dal ruolo di rappresentante dell'umanità, la scrittura di Oren invita il lettore a conoscere la storia dell'altro, ad avvicinarsi all'altro tramite la sua storia, quella vera. Se, come visto, questo movimento permette al personaggio la scoperta della propria storia e la sua accettazione, esso consente ai lettori e lettrici di conoscere Eva come colei che porta il peso della propria storia. La dimensione intima, che in altri testi di Oren si costruisce in modo differente, qui si realizza come dimensione intertestuale dalla quale viene esclusa la dimensione di prosopopea per presentare al pubblico una persona con la quale stabilire un rapporto di confidenza nel momento in cui si ascolta la

sua storia e la sua sofferenza. L'incontro con Eva può dunque avere luogo solo se la si dimentica come madre di tutti i viventi e si accetta di ascoltare una storia diversa, quella di Eva che non parla che per se stessa, che non è che se stessa scoprendo la propria storia.

Nessuno può appunto conoscere, padroneggiare o disporre della propria identità. Ognuno non può che esibirla, ossia esibire quell'unicità irripetibile che egli è, in quanto tale appare agli altri nel contesto attuale del suo esibirsi. [...] Chi si rivela non sa mai chi rivela. Dato che nel carattere esibitivo di questo chi sta l'identità di ognuno, chi l'agente rivela è, per definizione, ignoto all'agente stesso. (Cavarero 1997, 36)

BIBLIOGRAFIA

- Abarbanell, Nitza (1994). *Ḥawwah we-Lilit*. Ramat Gan: Universitāt Bar-Ilan.
- Alter, Robert (1985). *The Art of Biblical Poetry*. New York: Basic Books.
- Bal, Mieke (1987). *Lethal Loves: Feminist Literary Readings of Biblical Love Stories*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Barzel, Hillel (2014). *Širat Eretz-Yiśra'el. Liriqah: Yocheved Bat-Miriam, Natan Yonatan, Dahlia Ravikovitch*. Bene Barak: Sifriat poalim.
- Biale, David (1992). *Eros and the Jews. From Biblical Israel to Contemporary America*. New York: Basic Books.
- Bialik, Hayyim Nahman "Ha-sifrut we-ha-sofer ha-ivri", <https://benyehuda.org/read/5862>.
- Bird, Phyllis A. (1974). "Images of Women in the Old Testament". Rosemary Radford Ruether (a cura di). *Religion and Sexism: Images of Woman in the Jewish and Christian Traditions*. New York, NY: Simon and Schuster, 41-87.
- Bird, Phyllis A. (1989). "'Male and Female He Created Them': Gen 1:27b in the Context of the Priestly Account of Creation". *Harvard Theological Review*, 74,3, 129-59.
- Bitton, Michèle (1990). "Lilith ou la Première Ève: un mythe juif tardif". *Archives de sciences sociales des religions*, 71, 113-36.
- Blair, Judit M. (2009). *De-demonising the Old Testament: An Investigation of Azazel, Lilith, Deber, Qeteb and Reshef in the Hebrew Bible*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Brown, Francis et al. (1968). *A Hebrew and English Lexicon of the Old Testament: With an Appendix, Containing the Biblical Aramaic*. Oxford: Clarendon Press.
- Busi, Giulio - Loewenthal, Elena (1995). *Mistica ebraica. Testi della tradizione segreta del giudaismo dal III al XVIII secolo*. Torino: Einaudi.
- Butler, Judith (2005). *Giving an Account of Oneself*. New York, NY: Fordham University Press.
- Cavarero, Adriana (1997). *Tu che mi guardi, tu che mi racconti: filosofia della narrazione*. Milano: Feltrinelli.

- Cohen, Norman J (1984). "Miriam's Song: A Modern Midrashic Reading". *Judaism*, 33(2), 179-90.
- Cohen, Shlomit (1977). "Lešaḥeq 'im nehašim". *Moznaim*, 5, 341.
- Dan, Joseph (1980). "Samael, Lilith, and the Concept of Evil in Early Kabbalah". *AJS Review*, 5(5), 17-40.
- Durham, John I. (1987). *Exodus. Word Biblical Commentary*. Waco, TX: Word Books.
- Feldman, Yael S. (1999). *No Room of Their Own: Gender and Nation in Israeli Women's Fiction*. New York, NY: Columbia University Press. Gender and culture.
- Felski, Rita (1995). *The Gender of Modernity*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Frank, Sally (1995). "Eve Was Right to Eat the 'Apple': The Importance of Narrative in the Art of Lawyering". *Yale Journal of Law and Feminism*, 8, 79-118.
- Gillon, Adam (1972). "Contemporary Israeli Literature: A New Stance". *Books Abroad*, 46(2), 192.
- Ginossar, Yaira (1985). "Lefattot, lefattot ha-mawwet". *Iton* 77, 60-61, 36.
- Ginzberg, Louis (1995). *Le leggende degli ebrei*. Anna Allisio, Elena Loewenthal (traduzione di). Milano: Adelphi.
- Gluzman, Michael (1991). "The Exclusion of Women from Hebrew Literary History". *Prooftexts*, 11,3, 259-78.
- Gurfein Uchmani, Rivka (1967). "Tar'elah". *Im šir*. [Tel Aviv]: 'Eked, 8-11.
- Hartman, Tova (2005). "Restorative Feminism and Religious Tradition". *Common Knowledge*, 11, 89-104.
- Hess, Tamar (2010). "Po'etiqah šel 'etz te'enim: panim feministiyyot be-širatah ha-muqdemet šel Dahlia Ravikovitch". Hamutal Tzamir - Tamar Hess (a cura di). *Kitne or: hamišim šenot biqqoret u-meḥkar 'al yetziratah šel Dahlia Ravikovitch*. [Tel Aviv]: Ha-kibbutz ha-meuhad, 244-65.
- Hurwitz, Siegmund - Hinshaw, Robert. (2009). *Lilith, the First Eve: Historical and Psychological Aspects of the Dark Feminine*. Einsiedeln, Switzerland: Daimon.
- Kaufman, Shirley et al. (1999) (a cura di). *The Defiant Muse. Hebrew Feminist Poems from Antiquity to the Present: a Bilingual Anthology*. New York, NY: Feminist Press at the City University of New York.
- Keren, Nitza - Keren, Yaara (2011). "Appropriation of the Hegemonic Bookcase as a Cultural Rite of Passage and Right of Admission into the Israeli Poetry Club". *Nashim*, 22, 56-87.
- Kimelman, Reuven (1998). "The Seduction of Eve and the Exegetical Politics of Gender". *Biblical Interpretation*, 4(1), 1-39.
- Kosior, Wojciech (2018). "A Tale of Two Sisters: The Image of Eve in Early Rabbinic Literature and Its Influence on the Portrayal of Lilith in the Alphabet of Ben Sira". *Nashim*, 32, 112-30.

- Lefkowitz, Lori Hope (2010). *In Scripture: the First Stories of Jewish Sexual Identities*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Lerner, Anne Lapidus (2007). *Eternally Eve: Images of Eve in the Hebrew Bible, Midrash, and Modern Jewish Poetry*. Waltham, MA: Hanover: Brandeis University Press; University Press of New England.
- Levine, Étan (1999). "On Exodus 21,10. "Onah" and Biblical Marriage". *ZAR*, 5, 133-64.
- Levit, Anat (1985). "Ke'ev namuk we-nokri". *Ma'ariv*, 11, gennaio, 31.
- Loewenthal, Elena (2005). *Eva e le altre. Letture bibliche al femminile*. Milano: Bompiani.
- Luttkhuizen, Gerard P. (2003). *Eve's Children. The Biblical Stories Retold and Interpreted in Jewish and Christian Traditions*. Leiden - Boston, MA: Brill.
- Meyers, Carol L. (2013). *Rediscovering Eve: Ancient Israelite Women in Context*. Oxford-New York, NY: Oxford University Press.
- Miron, Dan (1991). *Imahot meyasdot, aḥayot ḥoregot*. Tel Aviv: Ha-kibbutz ha-meuhad.
- Miron, Dan (1992). "Why Was There no Women's Poetry in Hebrew Before 1920?". Naomi B. Sokoloff at al. (a cura di). *Gender and Text in Modern Hebrew and Yiddish Literature*. New York, Cambridge, MA: Jewish Theological Seminary of America Distributed by Harvard University Press, 65-91.
- Myers, Jody Elizabeth (1997). "The Myth of Matriarchy in Recent Writings on Jewish Women's Spirituality". *Jewish Social Studies*, 4(1), 1-27.
- Nam Hoon Tan, Nancy (2008). *The "Foreignness" of the Foreign Woman in Proverbs 1-9. A study of the Origin and Development of a Biblical Motif*. Berlin - New York NY: De Gruyter.
- Oren, Miriam (1962). *Aḥar ha-devarim ha-eleh: širim*. Merḥavyah: Sifriyat po'alim.
- Oren, Miriam (1971). *Adam mu'ad: Širim*. [Tel Aviv]: 'Eked.
- Oren, Miriam (1984). *Zoqefim ozen ḥaddah le-naḥaš*. Tel Aviv: Alef.
- Oren, Miriam (1988). *Lo etmol lo ha-yom. Mivḥar širim*. Tel-Aviv: Sifriat Poalim.
- Oren, Miriam - Whitman, Ruth (1985). "Meeting". *Ploughshares*, 11,4, 173.
- Oren, Miriam - Whitman, Ruth (1989). "Exile. Advice". *The American Poetry Review*, 18,6, 46.
- Osherow, Michele (2000). "The Dawn of a New Lilith: Revisionary Mythmaking in Women's Science Fiction". *NWSA Journal*, 12(1), 68-83.
- Ostriker, Alicia (1982). "The Thieves of Language. Women Poets and Revisionist Mythmaking". *Signs*, 8,1, 68-90.
- Pardes, Ilana (1992). "Creation According to Eve". *Countertraditions in the Bible: A Feminist Approach*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Plaskow, Judith (1974). "The Coming of Lilith". Rosemary Rudford Ruether (a cura di) *Religion and Sexism; Images of Woman in the Jewish and Christian Traditions*. New York, NY: Simon and Schuster, 341-3.

- Plaskow, Judith (1998). "Lilith Revisited". Kristen E. Kvam et al. (a cura di) *Eve and Adam: Jewish, Christian, and Muslim readings on Genesis and Gender*. Bloomington: Indiana University Press, 425-30.
- Plaskow, Judith - Berman, Donna (2005). *The Coming of Lilith: Essays on Feminism, Judaism, and Sexual Ethics, 1972-2003*. Boston: Beacon Press.
- Rad, Gerhard von (1953). *Das erste Buch Mose, übers. und erklärt von Gerhard von Rad*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Raphael, Simcha Paull (2010). "'Miriam took her timbrel out and all the women danced': a Midrashic Motif of Contemporary Jewish Feminism". *Women in Judaism*, 7(2), 1-12.
- Ratzabi, Shalom (1985). "Ha-yamim ha-afelim". *Moznaim*, 59 (1-2), 94.
- Ravikovitch, Dahlia (1958). *Ahavat tapuah ha-zahav: Širim*. Tel-Aviv: Maḥbarot le-sifrut.
- Rousseau, Vanessa (2016). "Eve and Lilith: Two Female Types of Procreation". *Dio- genes*, 52(4), 94-8.
- Schachter, Allison (2008). "A Lily Among the Bullfrogs: Dahlia Ravikovitch and the Field of Hebrew Poetry". *Prooftexts*, 28(3), 310-34.
- Schearing, Linda S. - Ziegler, Valarie H. (1999). *Eve and Adam: Jewish, Christian, and Muslim readings on Genesis and Gender*. Bloomington: Indiana University Press.
- Scholem, Gershom (1980). *La kabbalah e il suo simbolismo*. Anna Solmi (traduzione di). Torino: Einaudi.
- Scholem, Scholem (2007). "Lilith". Micheal Berenbaum - Fred Skolnik (a cura di). *Encyclopaedia Judaica*, vol. 13. Detroit: Macmillan Reference USA in association with the Keter Pub. House 17-20.
- Schüssler Fiorenza, Elizabeth (1992). "Feminist Hermeneutics". David Noel Freedman (a cura di). *Anchor Bible Dictionary*. New York, NY: Doubleday.
- Schwartz, Howard (2007). "Lilith". Fedwa Malti Douglas (a cura di). *Encyclopedia of Sex and Gender*. Detroit, MI: Macmillan Reference USA, 888-9.
- Shalvi, Alice "Aspects of the Jewish Woman". *Encyclopaedia Judaica Year Book 1986-1987*, 12-5.
- Shamir, Ziva (1997). "Aḥot reḥoqah. Miri Dor - ha-mešorreret ha-moderništīt ha-ri'šonah". *Sadan*, 2, 241-63.
- Solnit, Rebecca (2001). *As Eve Said to the Serpent: On Landscape, Gender, and Art*. Athens, GA: University of Georgia Press.
- Spieckermann, Hermann et al. (2014). "Eve". Jr. Allison et al. (a cura di), *Encyclopedia of the Bible and its Reception* Berlin-Boston MA: De Gruyter, 286-315.
- Trible, Phyllis (1989). "Five Loaves and Two Fishes: Feminist Hermeneutics and Biblical Theology". *Theological Studies*, 50(2), 279-95.
- Trible, Phyllis (1994). "Bringing Miriam out of the Shadows". Athalya Brenner (a cura di). *A Feminist Companion to Exodus and Deuteronomy*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 166-86.

- Trible, Phyllis (1995). "Eve and Miriam: From the Margins to the Center". Hershel Shanks (a cura di). *Feminist Approaches to the Bible: Symposium at the Smithsonian Institution, September 24, 1994*. Washington, DC: Biblical Archaeology Society, 5-24.
- Tsamir, Hamutal (2008). "Jewish-Israeli Poetry, Dahlia Ravikovitch, and the Gender of Representation". *Jewish Social Studies*, 14(3), 85-125.
- Tzamir, Hamutal (2006). *Be-šem ha-nof : le'umiyyut, migdar we-subyeqtiyyut ba-širah ha-Yiśre'elit bi-šenot ha-ḥamišim we-ha-šišim*. Yerušalayim: [Beer Sheva]: Keter.
- Tzamir, Hamutal - Hess, Tamar (2010) (a cura di). *Kitme or: ḥamišim šenot biqqoret u-meḥqar 'al yetziratah šel Dahlia Ravikovitch*. [Tel Aviv]: Ha-kibbutz ha-meuhad.
- Umansky, Ellen M. - Ashton, Dianne. (1992). *Four Centuries of Jewish Women's Spirituality: A Sourcebook*. Boston MA: Beacon Press.
- Wallace, Howard (1992). "Eve". David Noel Freedman (a cura di). *Anchor Bible Dictionary*. New York, NY: Doubleday.
- Walton, Rivkah M. (2011). "Lilith's Daughters, Miriam's Chorus Two Decades of Feminist Midrash". *Religion & Literature*, 43(2), 115-27.
- Wassermann, Sue Ann (1987). *Women's Voices Through the Past and the Present*. New York, NY: Hebrew Union College - Jewish Institute of Religion.
- Watts, John D. W. (2005). *World Biblical Commentary Isaiah 34-66 (Revised Edition)*. Nashville, TN: Thomas Nelson. 25.
- Wenham, J. Gordon (1987). *World Biblical Commentary, Vol. 1, Genesis*. Nashville, TN: Thomas Nelson.
- Yassif, Eli (1984). *Sippure Ben Sira bi-yeme ha-benayim*. Yerušalayim: Magnes.
- Zach, Natan (1959). "Hirhurim 'al širat Alterman". *Akšav*, 3-4, 109-22.
- Zierler, Wendy (2004). *And Rachel Stole the Idols. The Emergence of Modern Hebrew Women's Writing*. Detroit, MI: Wayne State University Press.

3. «SAPERE CHI SONO E COME MI CHIAMO»: BRACHA SERRI E IL CORPO IN FRAMMENTI

3.1. INTRODUZIONE

Il secondo caso di incontro che intendo proporre è quello che sviluppa la nozione di *toledot* orizzontali come riconfigurazione della dinamica di iscrizione della propria opera nel contesto di una tradizione a partire dall'uso del nome proprio come momento di incontro con la storia dell'altra alla quale si affida la definizione del sé. Se questo aspetto era già presente nella riflessione e nella scelta del nome di Miriam Oren, qui mi propongo di sviluppare compiutamente questa iscrizione attraverso una rivisitazione del concetto di *maternal naming* quale mezzo per la definizione di *ars poetica*. A questo scopo affronterò alcuni aspetti dell'uso dei nomi propri in Bracha Serri, in particolare in riferimento all'uso dello pseudonimo come duplice movimento da madre a figlia e viceversa. Questa iscrizione autobiografica e artistica si articola in Serri in diverse forme a cominciare dallo sguardo che la figlia rivolge alla madre:

Ho assistito alle scene violente delle donne morte di parto. Mia madre ha partorito diciotto volte. E ogni volta la casa si riempiva di donne sussurranti che mi avvolgevano nella sensazione che qualcosa di terribile sarebbe successo [...]. Mia madre è stata una vittima. Si lamentava del suo triste destino, senza però fare nulla per cambiarlo. Io agisco, io cambio costantemente la mia vita. (Shemoelof 2013, 201 nota 45).

Ed è anche per questa madre che l'autrice scrive e per tutte le donne che, come lei, non hanno una voce, o hanno perso la loro voce al loro arrivo in Israele (Shemoelof 2013, 202). Nell'ambito di questa presa della parola come desiderio di raccontare la storia delle altre che non possono più parlare intendo poi analizzare, basandomi su alcuni testi in poesia dell'autrice, la costruzione dell'io poetico in rapporto ai modelli a disposizione. In particolare, attraverso la ricerca di uno spazio terzo tra modelli dicotomici, questa volta tratti dal libro dei *Proverbi*, descriverò come Serri esplori il concetto di opacità del sé e di corpo in frammenti per giungere alla conclusione che il solo spazio in cui questo io poetico può esistere è quello del dono di sé e del conseguente racconto che ne fanno gli altri e le altre. Questo secondo momento, da intendersi come tappa intermedia tra la riscrittura biblica di Oren e l'uso del corpo di Heiman, si sviluppa dunque come riflessione sulla multiformità delle pratiche letterarie nelle quali le *toledot* orizzontali si manifestano.

3.2 DARSÌ UN NOME

Bracha Serri (1941-2013), nasce a Sana'a in una famiglia religiosa da una madre priva di educazione e da un padre proprietario di un negozio e

seguace del movimento *Dor De'ah*. A nove anni emigra con la famiglia in Israele nell'ambito dell'immigrazione di massa degli ebrei ed ebreë yemeniti degli anni 1949-1950. La sua formazione presso l'università ebraica di Gerusalemme in linguistica semitica la porta ad approfondire il socioletto delle donne di origine yemenita a Roš Ha'ayin. Le sue ricerche non incontrano tuttavia l'appoggio della comunità accademica e, senza sostegno intellettuale e finanziario per continuare, Serri si vede costretta ad abbandonarle (Safran 2006, 127). Molto impegnata politicamente nelle associazioni studentesche yemenite, nel movimento *L'Oriente per la pace*, dopo la guerra del '67 insegna ebraico agli studenti e studentesse palestinesi di Gerusalemme est ed è attiva in diversi progetti educativi per famiglie in condizioni svantaggiate. La sua produzione artistica si compone pressoché esclusivamente di opere poetiche, fatta eccezione per qualche racconto, tra i quali figura *Qeri'ah (Lo strappo)*, composto nel 1977 e mosso da un sentimento che l'autrice stessa definisce di rabbia tremenda (Safran 2006, 127). Dopo essere stato letto da altre militanti femministe tra cui Marcia Freedman (1938-2021), il racconto è pubblicato nel 1980 sul primo numero della rivista femminista *Nogah*, di cui Serri è una delle fondatrici, e adattato dall'autrice per il teatro è messo in scena da Yitzhak Neeman nel 1983-4 e poi nel 1987 da Amir Orion, valendo all'autrice una dura polemica e l'isolamento all'interno dalla comunità yemenita ma allo stesso tempo un ampio riconoscimento da parte delle donne di questa comunità (Safran 2006, 128). Il racconto sarà poi incluso nel 1994 da Lily Rattok nell'antologia intitolata *Ha-qol ha-aḥer: sipporet našim be-ivrit (L'altra voce: prosa in ebraico delle donne)*, Rattok 1994, 35-50). Questa antologia, che ha un ruolo importante nel panorama letterario israeliano in quanto, nel rendere conto dell'esplosione della prosa delle autrici degli anni Ottanta e Novanta, sceglie di inquadrarlo in un contesto cronologicamente più ampio che permette di cogliere il dialogo tra autrici e testi, si pone come obiettivo di offrire un ritratto di famiglia delle opere in prosa di autrici più o meno note ma tutte accomunate da un interesse per la condizione e l'esperienza delle donne in diversi ambiti, come precisa la curatrice nell'introduzione. Nel caso di Bracha Serri si tratta di un racconto dedicato alla prima notte di nozze di una bambina yemenita, costretta dal padre a sposare un uomo ben più vecchio di lei che la violenta pensando di compiere un precetto come è dato comprendere dalle due versioni parallele della notte, quella della bambina e quella dell'uomo. Scritto come racconto femminista di denuncia della condizione femminile nelle comunità ebraiche yemenite tradizionali, è stato riletto da Shira Stav, poetessa e studiosa di letteratura ebraica contemporanea, come un racconto sulla convergenza dell'ordine patriarcale con quello incestuoso, ampliando la portata della cri-

tica espressa dall'autrice a interessare l'intero sistema dei rapporti di genere (Stav 2017, cf. anche Elinor 2018 98; 177-9 e Shemoelof 2013).

Il racconto è stato pubblicato da Serri sotto il *nom de plume* di Pua Miri-Dor e in questa sede non intendo analizzare il racconto ma proporre solamente alcune riflessioni sull'uso degli pseudonimi nell'ambito delle pratiche delle autrici della letteratura ebraica in generale e, in particolare, in rapporto all'opera di Serri.

Scrivendo Gerard Genette che «de toute évidence, le pseudonyme est déjà une activité poétique, et quelque chose comme une œuvre. Si vous savez changer de nom, vous savez écrire» (Genette 1987, formato digitale). Il caso dello pseudonimo è classificato da Genette come una delle tre possibili forme con le quali si dà il nome dell'autore – *onymat*, *anonymat* e *pseudonymat* – ed è a sua volta suddiviso in una serie di sette categorie, tra le quali rientra l'attribuzione di un'opera a un autore immaginario di cui l'autore reale non produce strettamente altro che il nome (Genette 1987, formato digitale).

Senza voler naturalmente ripercorrere qui tutta la storia critica dell'uso di questo dispositivo, si può tuttavia affermare che, in merito al ricorso allo pseudonimo nell'ambito della scrittura delle autrici, in vari contesti è stato spesso sottolineato il gioco o la necessità di un travestimento come mezzo per legittimare una scrittura altrimenti difficilmente difendibile secondo i termini classici posti da Sandra Gilbert e Susan Gubar:

What the lives and lines and choices of all these women tell us, in short, is that the literary woman has always faced equally degrading options when she had to define her public presence in the world. If she did not suppress her work entirely or publish it pseudonymously or anonymously, she could modestly confess her female "limitations" and concentrate on the "lesser" subjects reserved for ladies as becoming to their inferior powers. (Gilbert - Gubar 2000, 64)

Qui vorrei invece proporre una lettura dell'uso del *nom de plume* come strumento per raccontare la storia di un altro o di un'altra di cui si inventa solo il nome e contestualizzare questa lettura nell'ambito del concetto di *toledot* orizzontali scegliendo come esempi alcuni dei nomi impiegati da Bracha Serri nel corso della sua carriera di autrice.

L'uso dello pseudonimo nella letteratura ebraica è naturalmente un argomento molto vasto e include, per esempio, la pratica che ne fanno gli autori ebrei dell'Europa dell'Est, il fenomeno della ebraizzazione dei nomi in diverse generazioni di immigrazione, o ancora l'uso che ne fa Ka-Tzetnik nel contesto della letteratura dei sopravvissuti alla Shoah. Qui intendo solamente fare riferimento ad alcuni casi specifici nell'ambito della letteratura delle autrici e in particolare, l'uso che ne fanno per definire la loro posizione auto-

riale. Questo elemento non può essere separato da una ricerca di una genealogia femminile di autrici, che da un lato, cerca di ricostruire una catena di trasmissione ricostruita in termini elettivi e orizzontali e, dall'altro si iscrive il quel ritorno alle origini e al materno culturalmente impossibile. Se, come si vedrà meglio nel prossimo capitolo, l'atto fondatore della cultura è l'omicidio della madre, recuperare una genealogia materna, non necessariamente verticale, consente quel superamento della dicotomia tra donna-natura e uomo-cultura che ha un ruolo determinante nella riflessione di Bracha Serri.

Più precisamente intendo proporre una lettura della pratica dello pseudonimo alla luce di uno schema che ho già usato per descrivere la riscrittura della storia di Giuseppe in Nurit Zarchi (Carandina 2018b) ma che qui amplierò a comprendere tutta la dimensione narrativa dell'uso del *nom de plume*. Il mio punto di partenza è la seguente riflessione di Meir Sternberg sui nomi nel testo biblico:

If worthy of naming at all, on the other hand, biblical man receives a proper name in the fullest sense of the word. Apart from its uniqueness—by itself possibly a mnemonic aid—it also exhibits some opacity, arbitrariness, irreducibility to anything beyond itself, notably including the kernel of character. A name confers being, even status, without defining personality. It is in this intractability that biblical naming, rather than going the way of allegory, offers a parallel to the epithetic redundancies of realism. Many biblical names, like “Ehud ben Gera” or “David,” have defied all the efforts to make etymological sense of them. Many others are indeed explicable after a fashion—Joshua, Samson, Abigail, Rehoboam—but significantly left unexplained by the narrative itself, as if to avoid imposing on them any relation to their bearer except the purely referential. Some do receive an explanation, most often in Genesis, but as a rule well short of coherence or transparency. These overt etymologies are not fully coherent because they seldom click together with the name in question to the degree of exhausting its diverse (phonic, morphological, semantic) features. Abraham, Jacob, Levi, Moses: each of these preserves some linguistic roughness, equivocation, idiosyncrasy. Nor do such explanations lead even to relative transparency, since what they extract from the name is the bearer’s role or status or destiny or prenatal antecedents rather than his secret self. So far as they reveal character, the revelation concerns the giver rather than the bearer, who has no voice in the matter at birth and no recourse to deedpoll thereafter. (Sternberg 1985, 330-1)

Questa osservazione può essere sviluppata in due direzioni: l'etimologia del nome e la storia di chi dà il nome. Si dà il caso che entrambe le strategie siano usate nella letteratura delle autrici. Per quanto riguarda gli aspetti legati all'etimologia del nome, si è visto nel capitolo precedente nelle modalità attraverso le quali Miriam Oren riscrive la storia di Eva a partire precisamente da un gioco linguistico che diventa la struttura narrativa dalla riscrittura del personaggio biblico. Un procedimento simile si ritrova in Nurit

Zarchi e in quel contesto ho associato la riscrittura dell'etimologia del nome a quella che Andrzej Strus definisce «l'étymologie statique», che possiede

le plus de vitalité, car les nouveaux sens attribués, tout au long de l'Histoire, aux mots que l'on retrouve sous la forme de noms propres, ont altéré la signification de ces noms. (Strus 1978, 60)

Da questo punto di vista, intendo dunque proporre una lettura del processo di riscrittura delle storie bibliche come una riscrittura dell'etimologia del nome che racconta la storia di chi lo attribuisce anche da un altro punto di vista. Nel contesto della scrittura delle autrici questa modalità di riappropriazione dei nomi per raccontare altre storie assume infatti un'ulteriore valenza se la si legge in rapporto a quello che Ilana Pardes e altre definiscono «maternal naming» (Pardes 1992a, Brenner - Dijk Hemmes 1993, 97-103). Partendo dalla struttura formulare impiegata nel testo biblico per dare un nome, una forma particolare di discorso diretto a metà tra il monologo interiore e un discorso rituale che include un gioco di parole che istituisce un legame tra il nome e la sua interpretazione, Pardes analizza l'uso di questa formula prima di tutto nella storia di Eva e, in seguito, formalizza la pratica materna del dare un nome come parte di una trattativa tra Dio e la donna da considerarsi «[...] female counterpart to the long conversations men have with God concerning seed and stars» (Pardes 1992a, 60).

Questo modello di lettura applicato all'uso dello pseudonimo mi permette di esplorare quest'ultimo non solo come la storia di un altro o di un'altra di cui sappiamo solo il nome ma come *maternal naming* che consente all'autrice di identificarsi con la storia di un'altra alla quale confida e affida il racconto della propria storia.

Nel capitolo precedente ho fatto rapidamente cenno all'opinione di Bialik sull'uso di questa genealogia matrilineare da parte di Rachel e la lettura che ne propone Dan Miron. La pratica dello pseudonimo per questa generazione di autrici può senza dubbio essere letta in funzione legittimante, se si considerano i pregiudizi sulla produzione delle autrici che ne accompagnano la ricezione fino a tempi molto recenti. Come scrive Anita Norich nell'introduzione a *Gender and Text in Modern Hebrew and Yiddish Literature*, raccolta che segna nel contesto della letteratura ebraica l'inizio della manifestazione di un interesse per una prospettiva di genere:

The search for authenticity and for the society within the text in Hebrew and Yiddish criticism is complicated by the largely unexplored but nonetheless persistent tendency to read women's texts as confessional or unself-consciously autobiographical, as somehow unmediated. To read such texts in order to ferret out something that will reveal to us the writer and her world is to adopt a realist bias whose implications

should be made explicit. Perpetuating a tension between male and female creativity, the confessional mode of reading suggests that women's writing is naturally closer to personal experience than is men's. In effect, then, the female writer becomes less the writing subject than the object being written. Reading the writer and not the text means seeing the text as a reflection: it is either a version of Irigaray's speculum mirroring woman, or of a strict verisimilitude mirroring a real world that, invariably in Jewish and Western thought, is masculine. As the French have taught us to recognize, such a perspective also leads us to privilege "voice" over writing. (Norich 1992, 5)

A questo elemento Norich aggiunge poi un'osservazione decisiva sul rapporto con la biblioteca e la lingua dei padri nel contesto della letteratura ebraica:

A related concern asks how "tradition" and intertextuality, which mean quite different things in Hebrew and Yiddish, function. Hebrew is the father tongue in that it has been more centrally influenced by tradition even in its appropriation and subversion of tradition. And tradition, we have come to recognize, signals the patriarchal domain. In order to rebel, to appropriate and subvert, in order to rewrite you have to have access to the already written and that, surely, has been a male domain in Hebrew. If tradition is the sign of the father, why should we women rush to write ourselves into it? Implicit in this volume is the question of how we may conceptualize texts by women that construct themselves as neither part of a traditional golden key [golden chain] nor simply as representative of a clichéd break with the past. (Norich 1992, 7)

La pratica dello pseudonimo, se considerata nel contesto delle *toledot* orizzontali, potrebbe offrire un possibile modello per rispondere alla domanda di Norich.

Tra le figure di riferimento per le autrici vi è senza dubbio Miriam ed è nel suo lignaggio come figlie, sorelle e madri che esse si definiscono. Oltre a Miriam Oren, vi è la ben più celebre Yocheved Bat-Miriam (1901-1980), all'anagrafe Zhelezniak. In un capitolo dedicato alla scelta del suo *nom de plume* pubblicato nel succitato volume a cura di Naomi B. Sokoloff, Anne Lapidus Lerner e Anita Norich, Ilana Pardes riporta il seguente aneddoto: nel pubblicare la recensione della prima raccolta di poesie dell'autrice *Me-raḥoq* (1932), Yirmiyah Frankel osserva come dietro lo pseudonimo debba necessariamente celarsi un uomo e quando in seguito, informato del suo errore, cerca di fornirne una giustificazione, la trova nella sorprendente audacia linguistica ed espressiva dell'opera, confermando da un lato lo stereotipo diffuso sulla poesia della autrici considerata semplicistica e linguisticamente monotona (si veda Miron 1991 e la critica che ne viene proposta in Gluzman 1991), e dall'altro, come osserva Pardes, quello dell'idea di scrittura come

rivalità tra generazioni in virtù della nota *anxiety of influence*, da Bloom a Gilbert e Grubar. Pardes rifiuta questa lettura e si propone invece di rileggere il matronimico Bat-Miriam come fonte della forza espressiva che nasce da un rinnovato legame con le madri e, in particolare, da una «matrilineal poetic/prophetic tradition whose beginnings lie in the prophetess's ardent singing of the Song of the Sea (Exod. 15:20)» (Pardes 1992b, 41). In una scelta che combina dimensione biografia (la madre biologica di Bat-Miriam si chiamava infatti Miriam) e progetto culturale di riscrittura delle genealogie e dei nomi di madre in figlia, la poetessa costruisce la figura biblica come origine *tout court* e come origine della sua poesia, ricreando quel legame che, come avrò modo di approfondire nel prossimo capitolo, è stato rimosso dalla cultura in generale e la cui assenza nel contesto della cultura ebraica è così sintetizzata da Yael Feldman:

Possibly it should be attributed to the influence of "Westernized" assimilation. The Zionist oedipal rebellion against Jewish culture, which is at the heart of the revival of Hebrew letters, has apparently absorbed the European oedipal-Freudian narrative that has, by and large, marginalized the mother. (Feldman 1999, 108)

La dimensione sovversiva di questa riscoperta del materno è legata alla ricostruzione di una genealogia che non solo è materna ma che, come dimostra Pardes, si muove nei due sensi figlia verso la madre e madre verso la figlia, a partire proprio dal nome Yocheved Bat-Miriam, la madre figlia della figlia. Con Bat-Miriam si ha dunque la creazione o la ricreazione di un gruppo di autrici che portano Miriam dai margini al centro esattamente come fa Phyllis Tribble nel suo *Eve and Miriam: From the Margins to the Center*, mettendo in pratica quella tradizione pro-Miriam che Tribble cerca di realizzare nella lettura del testo biblico rimettendola al centro di Esodo:

So then, like the beginning, the end of the Exodus belongs to women. The central woman is Miriam. We meet her first at the bank of the River Nile. Next we see her at the shore of the sea. She is a mediator who has become a percussionist, lyricist, vocalist, prophet, leader and theologian. This hidden Miriam tells a different version of the Exodus story from the visible Moses. Her voice is worth hearing. But you say to me, "Don't stop there because the next time we hear about her, she poses the question of authority that gets her into trouble, 'Does the Lord speak only through Moses? Does the Lord not also speak through Aaron and me?' (Numbers 12:2). Miriam was reprimanded severely for asking that question. (Tribble 1995, formato digitale)

Questa voce che vale la pena di essere ascoltata diventa la capostipite, la fondatrice della tradizione femminile canora e performativa, in quanto

prima donna che nella Bibbia prorompe in un canto di vittoria (Van Dijk-Hemmes 1994, 205). Come conferma Carol Meyers,

Miriam as musician is not an aberration but rather the visible—and audible—representative of her many invisible—and inaudible—sisters. The drum-dance-song tradition of Hebraic and east Mediterranean performance provides the context of and dynamic for Miriam's leadership at the period of Israelite beginnings. (Meyers 1994, 230)

Da questo punto di vista, propongo di leggere Bracha Serri all'interno di questa tradizione che Wendy Zierler (Zierler 2004, 98-108) e Ilana Pardes identificano in una forza poetica e politica, aggiungendo proprio la dimensione del dare voce all'altra. Le strategie messe in atto dalla poetessa sono due. La prima è l'uso dello pseudonimo, la seconda l'iscrizione della sua produzione tra le figlie di Miriam e le compagne della figlia di Iefte.

Intendo innanzitutto contestualizzare brevemente la pratica del *nom de plume* in Serri in rapporto al desiderio di raccontare e raccontarsi come pratica politica, soprattutto come occasione per dare voce e spazio all'altra alla quale non è stata data la possibilità di parlare in altri spazi. Questa dimensione accomuna il progetto artistico di Bracha Serri a quello di Michal Heiman come chiamata all'azione che ha per oggetto quello che Cavarero definisce «un sé narrabile» che è «figura dell'unicità, non dell'eccezionalità» (Cavarero 1997, 94), ossia che non ha bisogno di rappresentare altro che se stesso:

Questo le donne che scrivono biografie o autobiografie l'hanno capito da tempo. Accanto alle auto/biografie di donne celebri non è infatti raro trovare in libreria quelle dedicate a donne qualunque. Proprio qui sta del resto il sortilegio del testo biografico: la donna qualunque, che ne è la protagonista, si mostra unica e irripetibile. La sua storia di vita, ben prima di testimoniare la tipologia storica di una classe o di una condizione femminile, mette soprattutto in parole l'unicità della sua identità personale. (Cavarero 1997, 94)

Come scrive Hannah Safran all'inizio del capitolo dedicato al femminismo israeliano degli anni Settanta e Ottanta, citando *Woman Power* di Cellestine Ware (Ware 1970), lo scopo della rivoluzione delle femministe radicali è proprio la creazione di una società in cui non c'è bisogno di essere famose per far intendere la propria voce (Safran 2006, 108). La posizione di Serri può dunque essere letta nel contesto del suo personale coinvolgimento nel movimento femminista e, più in generale, in quello del multiforme mondo del femminismo degli anni Settanta in Israele. Questo contesto si caratterizza per la presenza di molteplici associazioni e movimenti che si

propongono di avere un impatto sulla società a cominciare dall'introduzione nel dibattito sociale e culturale di temi come la parità che nel contesto israeliano è propagandata ma vissuta come soltanto apparente, la violenza sulle donne e il diritto a decidere del loro corpo (Safran 2006, 107-136, sul tema della parità si veda anche Swirski-Safir 1993). L'esperienza di questi gruppi, riassume Safran, è quella di una voce che resta a lungo inascoltata. In questo ambito, la dimensione individuale, non solo nei termini noti del «personale è politico», ma dell'ascolto delle storie individuali e delle diverse situazioni e contesti sociali e culturali ai quali esse sono legate, struttura non soltanto il movimento femminista israeliano ma anche la riflessione su di esso, come emerge nel volume di Safran che ne ripercorre le diverse tappe alternando a un quadro generale e descrittivo le interviste con le protagoniste di quegli anni.

«Il ricorso delle storie e dei ricordi delle donne, impegnate nell'attivismo femminista dal 1970 al 1982, mi è sembrato lo strumento principale e più rilevante per la redazione di questo volume. L'impiego di interviste orali permette di aggiungere uno sguardo umano e personale al racconto storico incrementando la varietà di fonti e informazioni sull'attivismo femminista in una determinata epoca. Il ricorso alla storia orale come mezzo del processo di scrittura storica consente di rivolgersi alla dimensione umana degli eventi e dei movimenti. (Safran 2006, 108).

Il valore di questo racconto come componente dell'attivismo politico, nei termini proposti da Robin Morgan (1941-), nonché come strumento per farne la storia, risponde in Safran a un tentativo di non applicare a priori dei modelli noti e predefiniti a queste storie ma di riformare anche i modelli interpretativi sulla base di queste storie.

La storia a cui Serri sceglie di dare voce tramite il suo pseudonimo è quella di Pua Miri-Dor. Questo nome racconta innanzitutto la storia di una levatrice, Pua, che in Es 1,15 rifiuta di obbedire agli ordini del faraone e decide di salvare i neonati ebrei. La dimensione autobiografia per quanto riguarda i ricordi di Serri delle maternità della madre e delle altre donne evocata nell'introduzione è senz'altro presente. A questo elemento si può aggiungere un'altra osservazione di Serri riguardo alla propria madre:

Mia madre è sempre stata femminista, odiava proprio occuparsi della casa. Raccontava storie in continuazione, ascoltava libri, componeva. Parlava in versi, non scriveva. (Safran 2006, 112)

Ed è in questa direzione intendo sviluppare la componente autobiografica e femminista, come ribellione ai modelli sociali che si traduce in una scel-

ta poetica di salvare tramite la voce. Ribellione come salvezza ben descrive la dimensione sovversiva propria della storia di una levatrice che decide di fare di testa propria ribellandosi agli ordini impartiti. Non sorprende dunque di trovare come secondo termine di questa storia, *meri*. Il termine rimanda infatti al sostantivo che significa «ribellione, disobbedienza». Si può dunque leggere in esso, da un lato, la conferma del profilo di Pua e, dall'altro, la presenza della rivolta sociale degli anni Settanta in Israele, in generale, e di una voce femminista e *mizrahi* (Shemoelof 2013, 211). Questi due ultimi elementi possono essere formalizzati come parte del racconto che Pua fa della storia di Serri, in quella dinamica di mutuo racconto della storia dell'altra che anima le *toledot* orizzontali e che, grazie alla figura della levatrice, definiscono il racconto e la sua pratica entro i confini di una dimensione di protezione e cura dell'altra che salva.

Ci sono poi altre due componenti che non sono stati prese in considerazione dalla critica in rapporto al termine *meri* che sono necessari a completare questa storia doppia. *Meri* può essere associato all'aggettivo *mar*, amaro, usato nella forma *meri* come primo termine di espressioni come *meri-lev*, dal cuore amaro, o ancora *meri-goral*, dal destino amaro, e dunque in questo caso legato a *dor*, dunque come appartenenza a una generazione amara come espressione complementare a quella rabbia che anima autobiograficamente la scrittura di Serri. Ma esiste anche la possibilità di leggere questa amarezza come una delle possibili radici del nome di Miriam, iscrivendo così Pua Meridor nella discendenza di Miriam. Se a questo elemento si aggiunge che nella letteratura midrashica esiste una identificazione delle due levatrici, Sifra e Pua con Yocheved e Miriam (Šemot Rabbah 1, 13), il personaggio senza storia ma non senza nome che Serri sceglie come pseudonimo racconta di una scelta poetica che si iscrive nel segno del canto di Miriam. Unendo tutte le componenti, il nome Pua Meridor narra la storia di una levatrice ribelle, che si rifiuta di obbedire e che di fronte alla sofferenza di una generazione sceglie di dare voce all'altra e alla sua storia per salvarla dal silenzio che le è stato imposto, come si vedrà ulteriormente espresso nell'altra forma di affiliazione alla poetessa Miriam che Serri mette in atto.

Questa lettura, al di là delle differenze rispetto alle diverse componenti del nome, risolve anche quella tensione che la critica ha espresso leggendo nello pseudonimo di Serri uno scudo dietro il quale nascondersi, secondo Shemoelof e Safran, o un «giubbotto anti proiettile» da indossare prima di andare in guerra, dunque letteralmente un *nom de guerre* secondo Stav (Stav 2017, 59-60, n. 3). Questa tensione tra nascondersi e proteggersi, insieme a quella tra dimensione autobiografica e definizione dell'*ars poetica* da parte della poetessa, può essere risolta se si considera la pratica dello pseudonimo

come mezzo per raccontare la propria storia attraverso la voce dell'altra e dunque come disvelamento del sé nella storia dell'altra e viceversa. La storia del personaggio scelto da Serri racconta di un desiderio di ribellione di fronte alla sofferenza che si esprime come chiamata ad agire tramite un canto che è atto di resistenza, di protezione e di protesta. Questa storia ben corrisponde all'idea di Pardes e di Cavarero, lette in parallelo, di una forza che salva e che, nel contesto delle *toledot* orizzontali, intendo collocare nello spazio narrativo tra l'autrice e l'altra: la prima racconta la storia dell'altra che gliela restituisce narrativamente come dimensione autoriale, salvando entrambe dal silenzio. La reciprocità che si trova nel nome di Yocheved Bat-Miriam assume nella pratica dello pseudonimo in Serri la forma di un movimento salvifico legato alla dimensione delle acque, delle onde come si vede in un altro *nom de plume* impiegato dalla poetessa.

Serri usa, infatti, altri pseudonimi in rapporto alla sua produzione poetica che si compone di nove raccolte poetiche autopubblicate a partire dagli anni Ottanta presso la casa editrice Ha-or Ha-ganuz, da lei stessa fondata. Tradotte in arabo, le sue poesie compaiono anche in traduzione inglese su riviste (Serri 1994), in appendice al numero monografico di Nashim dedicato alle donne yemenite (Serri – Berkovits-Murciano – Serri 2006) e nell'antologia dedicata alla poesia femminista *The Defiant Muse* (Kaufman et al. 1999, 172-177). La ricezione della sua opera all'interno della letteratura ebraica contemporanea è stata lenta, tuttavia nel 2010 ha ricevuto il premio letterario Levi Eshkol, ossia il premio annuale del primo ministro per gli scrittori e scrittrici, e negli ultimi anni anche la critica si è interessata alla sua produzione, come testimonia la raccolta di saggi che le ha dedicato Henriette Dahan Kalev nel 2013 (Dahan Kalev 2013).

Quello che troverà poi forma nel volume *Šiv'im šire šoteṭut* (Serri 1983) è una serie di poesie scritte a mano su rotoli di carta che l'autrice vendeva a Gerusalemme negli anni Ottanta, sotto lo pseudonimo di Ga'asah Meridor, uno degli altri *nom de plume* impiegati dalla poetessa. Il personaggio inventato da Serri va letto proprio in rapporto alla forma del rotolo in merito alla quale la stessa Serri precisa come per lei rappresenti la scelta di una letteratura biblica al contempo femminista e personale: «Influenzata dai rotoli biblici di Ruth ed Esther ho voluto creare la mia *megillah*, la mia preghiera, la mia bibbia. Sono stata affascinata dalla forma della *megillah* che si apre in un lento processo di rivelazione. In parallelo, intendevo creare una nuova forma di talismano o... assorbente. Un oggetto simbolico intimo che sta nel portafoglio» (Shemoelof 2013, 206). L'associazione tra rotolo e mestruazioni, che non sarà qui esplorato nella sua totalità, rimanda a mio parere alle performance artistiche di artiste israeliane e americane come per

esempio *Interior Scroll* (1975) di Carolee Schneemann (1939-2019), *Period Film* (1974) di Emily Erwin Culpepper o quella di Yocheved Weinfeld (1947-) nel 1976 presso la galleria Debel, nell'ambito delle quali la riappropriazione del corpo tipica del femminismo degli anni Settanta si combina con il rapporto con una tradizione religiosa da denunciare nelle sue componenti di umiliazione o da rivendicare come potere spirituale del corpo femminile (Bobel 2010; Dekel 2012; Sicher 2020). Qui mi sembra importante sottolineare come la forma rotolo privato, intimo come un assorbente, esprima la scelta di Serri di posizionarsi lungo una genealogia, una *šalšelet ha-dorot*, che tuttavia si srotola in modo intimo e personale dentro lei, nel suo corpo. Per questa dimensione performativa come strumento di rivisitazione di storie ho già avuto modo di citare come immagine introduttiva all'opera di Rina Yerushalmi (Carandina 2018a, 210) quella proposta da Hèlène Cixous in *La venue à l'écriture*:

[...] ma poitrine comme le tabernacle. Ouvre. Mes poumons comme les rouleaux de la Thora. Mais une Thora sans fin dont les rouleaux s'impriment et se déploient à travers les temps et, sur la même Histoire, s'écrivent toutes les histoires, les événements, les changements éphémères et les transformations, j'entre à l'intérieur de moi les yeux fermés, et ça se lit. (Cixous 1977, 63)

Nel contesto della scrittura di Serri la dimensione del rotolo assume una funzione legata al corpo come atto di scrittura a mano e come rapporto intimo con il testo, oltre che a incarnare la dimensione performativa nel suo srotolarsi senza fine, un movimento che non a caso è evocato nello pseudonimo impiegato dalla poetessa. Ga'asah Meridor è infatti «tempesta», qui nella forma di neologismo femminile. La dimensione delle onde che si dispiegano come un rotolo in una associazione tra *megillah* e *gallim*, onde, verrà poi ulteriormente impiegata nella poesia di Serri come immagine del passaggio tra generazioni femminili, di madre in figlia, in un dispiegamento poetico che è «concreto e storico, formale e sostanziale» (Hazan 2013, 231). Se, come racconta ancora Serri stessa in un'intervista, i suoi pseudonimi sono da intendersi come un omaggio a una generazione «burrasca come me», «ondulata», come le «onde che simboleggiano una costante ciclicità» (Shemoelof 2013 206), si possono leggere queste onde come acque ribelli che salvano. Il secondo pseudonimo, unitamente alla pratica delle *megillot*, racconta dunque la storia di una donna ribelle che nella protesta non vuole spezzare il legame ma salvarlo trasformandolo. E dunque nuovamente Meridor come chiamata all'azione di fronte alla sofferenza che si esprime nell'atto di salvare, come le acque che salvano Mosè, come Pua-Miriam che salva i neonati condannati dal faraone.

E proprio queste voci che rischiano di diventare mute sono l'oggetto di una poesia che completa la definizione di *ars poetica* dell'autrice come canto di Miriam e della figlia di Iefte,

Keše-hayiti mathilah lašir, "Quando ho cominciato a cantare", tratta dalla raccolta *Tefillot u-šetiḡot* Preghiere e silenzi (Serri 2002, 45), che compare anche in una versione leggermente modificata nella raccolta *Edna* (Serri 2005, 27-9). Qui Serri fa precedere il testo dalla citazione di *Es* 15, 11-21. Nella sua produzione poetessa ricorre sistematicamente all'uso del testo biblico non solo attraverso la presenza di citazioni puntuali o allusioni ma anche come inserzione di estratti più ampi, a stampa o riscritti a mano, posti sopra, accanto o sotto le poesie. Nella raccolta *Tefillot u-šetiḡot* le citazioni sono in carattere stampato e precedono le poesie dell'autrice che risponde con il proprio testo a quello biblico. Nel caso di *Keše-hayiti mathilah lašir* il rapporto con la pericope biblica permette di definire *la venue à l'écriture* della poetessa, come creazione poetica legata al canto e all'oralità. La dimensione orale si trovava innanzitutto in Serri nel suo uso di un testo non vocalizzato a rievocare, anche nella scrittura, il suono della voce, la dimensione dell'oralità e la confluenza tra poesia e canto che è biblica con Miriam e yemenita come evocazione della tradizione orale femminile in questo contesto.

Quando ho cominciato a cantare
Con me un bimbo versava lacrime

בשהייתי מתחילה לשיר
 עמי תינוק היה מזיל דמעות

Il canto che l'io poetico intona è innanzitutto associato alle lacrime di un neonato, accostando così canto, corpo materno e lamentazione. Il legame tra questi elementi appartiene alla tradizione orale yemenita (Madar 2014) e alla luce di questa tradizione intendo qui proporre una lettura del testo come costruzione della dimensione del racconto dell'altra che non può più intonare questo canto, associando ancora una volta Miriam e la figlia di Iefte. Da un lato il neonato che piange e che, contrariamente alle altre madri che viziano i propri bambini con delle banane, nei versi successivi sarà consolato con le preghiere sacre: «Ho cantato per lui canzoni in ebraico e in inglese/ e, di quelle della mia infanzia, in yemenita. Così ho allattato mio figlio alle radici/ dei canti della preghiera sacra». Come Bat-Miriam, l'io poetico è figlio di Miriam e madre. Il suo canto si iscrive nella tradizione ebraica di Miriam che precede graficamente il testo e in quella della tradizione yemenita, alla quale si può accostare la *languelait* di Hélène Cixous come connessione tra il linguaggio e il latte, l'uno che scorre nell'altro e viceversa, associando creazione artistica e dimensione materna, come ho già avuto modo di approfondire altrove (Carandina 2013). Hasan-Rokem sottolinea invece come questa operazione di definizione dell'*ars poetica* in Serri

come allattamento intenda superare la dicotomia natura-cultura, definendo l'allattamento come un'operazione culturale di trasmissione di una cultura composita (Hasan-Rokem 2013, 27). Tenendo ben presente che Serri rifiuta la dicotomia natura-cultura, laico-religioso e che il polo della natura non può comunque essere dato se non come costruito culturalmente, mi sembra sia possibile vedere in questa immagine un'allusione a Pua Meridor nell'uso di corpo materno potente e ribelle che nutre l'altro, che gli fa spazio, che assicura una continuità a quella voce che è stata condannata al silenzio.

Nella seconda strofa l'io poetico prosegue descrivendo gli effetti del suo canto per poi passare nella terza a raccontare di quando cantava da ragazza e i quartieri conoscevano i suoi pensieri, le sue pene segrete, e il suo canto faceva fuggire i nemici, e ancora di quando cantava sul tetto del suo amato e le stelle danzavano e i cieli si inginocchiavano davanti a lei. Abbassando la voce apriva cuori e li faceva commuovere come un gregge orfano, mentre quando innalzava la sua preghiera al cielo gli angeli versavano una lacrima e «si rifugiavano alla mia ombra in cerca di aiuto». Questo potere di distruggere e proteggere, spazializzato nelle strade e sui tetti che assistono e accolgono questo canto che è anche il loro svanisce nella quinta e ultima strofa che si caratterizza come racconto del «qui» e del silenzio:

<i>Adesso che a poco a poco sono diventata muta</i>	עכשיו ששתקתי קמעה
<i>Resta nell'aria l'eco di questa voce fioca,</i>	נשמע באוויר קול ענות חלושה
<i>lo stridore delle lingue che, come spade, si affilano per la</i>	צחצוחי חרבות
<i>battaglia e brutte parole.</i>	ומילים לא יפות.
<i>Adesso che qui sono diventata a poco a poco muta</i>	עכשיו ששתקתי כאן קמעה
<i>Dio mi esilia</i>	אלוהים מגלה אותי
<i>e mi dà microfono</i>	ונותן מיקרופון
<i>e palco.</i>	ובמה.

Cacciata dal contesto in cui il canto era possibile, la voce dell'io poetico in esilio si affievolisce. Contrariamente a tutta la tradizione poetica della letteratura ebraica (Ezrahi 2000) la voce in esilio scompare, resta solo il *décor* di una performance che si fa muta. L'io poetico si identifica dunque con coloro che la voce l'hanno perduta e il suo salire sul palco e restare muta è una performance che rende omaggio a questo silenzio da un lato e, dall'altro, indica polemicamente come il solo spazio di rappresentazione sia una donna muta o meglio ammutolita. In questo senso Miriam e la figlia di Iefte sono di nuovo riunite in un canto che è inno e lamentazione, tradizione biblica e yemenita. *L'une chante, l'autre pas*, secondo il titolo del film di Agnès Varda del 1977, e l'io poetico di Serri canta prima di essere ridotto al silenzio e per coloro che sono state ridotte al silenzio. Canta per le donne che «qui», in una dimensione performativa del deittico che si rinnova a ogni lettura della

poesia in luoghi, contesti e lingue diverse, hanno perso la voce e ammutolite siano state messe in scena, siano esse le donne yemenite nel contesto israeliano (si veda in particolare la produzione di Yael Guilat e *Nashim* 2006, 11, 1 dedicato alle donne yemenite), le artiste nelle culture patriarcali, le donne nella tradizione ebraica religiosa. Come visto in Oren e come si vedrà in Heiman, se la storia del sé passa attraverso quella dell'altra, Serri rifiuta di parlare al posto di ma sceglie una parola che metta in scena un io poetico muta a testimoniare di quel silenzio che è stato imposto, facendo della sua poesia una lamentazione per la voce perduta.

3.3. ESSERE STRANIERA

Scrivendo Hannah Safran «Il femminismo di Serri [...] si accompagna a una costante sensazione di estraneità e non appartenenza: lei è yemenita, diversa, teme che si pensi di lei che è una pazza» (Safran 2006, 112). Nell'opera di Bracha Serri, la ricerca di strumenti per esprimere il racconto di sé e dell'altra si sviluppa in costante mediazione con i modelli a disposizione e la violenza che ne deriva, il che rende quel senso di estraneità evocato da Safran una dimensione costitutiva di un'*ars poetica* che intende posizionarsi al di là delle dicotomie senza cancellare le differenze. In questa prospettiva intendo descrivere le dinamiche testuali che due figure scelte da Serri, la straniera e la prostituta, producono in termini di riflessione sulla storia dell'altra come mezzo per raccontarsi.

La posizione di straniera come punto dal quale articolare un discorso poetico si trova esemplificata nella poesia *Lihyot zarah*. La poesia si trova nella raccolta *Šiv'im šire šoteṭut* (Serri 1983, 12-3). Nella versione in volume il testo, non vocalizzato, si accompagna a disegni e altri passaggi di testo redatti in corsivo, e in altre lingue (arabo scritto in caratteri latini) nonché a una traduzione inglese di alcune poesie. Nella raccolta trova spazio un'ampia riflessione religiosa che privilegia un punto di vista di genere, coerentemente con gli aspetti formali visti in precedenza. Facendo ricorso a una lingua «diretta, sensibile, piena di desiderio, lirica nella sua semplicità e quotidianità» (Chacham 2013, 33), nelle sue *megillot* Serri costruisce il proprio spazio poetico all'incrocio di tre dimensioni: quello legato alla liberazione femminista come espressa dai movimenti femministi internazionali e in particolare da quello statunitense della West Coast, in combinazione con una riflessione sulla condizione specifica delle donne yemenite in Israele; quella della poesia ebraica composta in contesti di lingua e cultura araba, dalla produzione di Al-Andalus fino a quella più recente legata alle migrazioni verso Israele da paesi dell'Africa del nord; la poesia in giudeo-arabo e in particolare la poesia femminile ebraica yemenita in tutte le sue sfumature, dalla lamentazione ai

canti in occasione dei matrimoni (Hasan-Rokem 2013, 22). Il crocevia culturale che caratterizza la poesia di Serri si ritrova come dinamica testuale nella ricerca di una dimensione poetica e di rappresentazione dell'io poetico che rifiuta la nozione dell'altro come doppio negativo di una norma per esplorare altri spazi, ed è sotto questo aspetto che intendo proporre una lettura della seguente poesia:

<i>Essere straniera</i>	להיות זרה
<i>Vorrei essere straniera e pazza. Così tu non oseresti avvicinarti non desidereresti toccarmi</i>	אני רוצה להיות זרה ומשוגעת. שלא תעז לקרב. שלא תחפוץ לגעת.
<i>Ho spine nei capelli Mi lecca il cane Sto al calduccio nel mio letto Con un cucciolo che ulula.</i>	קוצים בשערי. ליקק אותי הכלב. חמים במיטתי עם גורה מיללת.
<i>– Errore Ma è vero che non sono né una moglie né una donna forte E che nessuno ha il diritto di avvicinarsi</i>	– טעות אמנם אני אנני "אשת" אך אין רשות אלי לגשת.
<i>– Scusate Vado di fretta. Ho un appuntamento con un albero una discussione con una talpa</i>	– סליחה. אני כה ממהרת. יש לי פגישה עם עץ. דיון עם חפרפרת
<i>– Ah sì Sto bene al sole in balcone.</i>	– אה כן. לי טוב בשמש. במרפסת.
<i>– Ma no non lo dico per ingraziarmi cosa m'importa. Io sto benone da sola. Non ho bisogno della tua grazia.</i>	–אך לא. אינני מתרפסת. ומה אכפת. לי טוב לבד. איני זקוקה ממך לחסד.

Il primo movimento dell'io poetico è la manifestazione di un desiderio di identificazione con una donna pazza e straniera, come qualcuno che la società ha allontanato, ha spinto ai margini, come la donna che vive per strada con il proprio cane, e alla quale è proibito avvicinarsi e che non si può desiderare. Il termine *rotzah*, vorrei, suggerisce già che questa aspirazione sarà frustrata creando nel testo una prima distanza tra l'io poetico e

un modello sociale e letterario, e introducendo inoltre due interrogativi: da dove nasce questo desiderio e cosa resta al di fuori del desiderio frustrato. Come prevedibile, dunque, a questo primo momento di identificazione segue una correzione che si esprime sotto forma di avvertimento al lettore: *ta'ut*, «errore». L'avvertenza è duplice: da un lato non considerare la condizione di pazza e straniera come una metafora ma come una condizione concreta quale espressa dai dettagli con cui questa marginalizzazione si esprime, come il letto riscaldato da un cucciolo di cane, dall'altro riflettere su quali caratteristiche sono state attribuite a questo modello e, solo in seguito, sviluppare quelle condivise con l'io poetico. La storia che segue è dunque una storia duplice che da un lato permette di esplorare l'uso dell'immagine della donna straniera e pazza come un cliché e, dall'altro, di scoprire la storia dell'io poetico. Come visto in merito al personaggio di Eva in Miriam Oren e come esporrò in seguito per quanto riguarda l'opera di Michal Heiman, la scelta di raccontare la storia dell'altra per salvarla non scivola mai nella sostituzione della propria voce a quella dell'altra ma è sempre dono di sé, della propria parola o del proprio corpo all'altra. La liberazione dallo stereotipo è infatti possibile solo grazie a questa dinamica dell'ascoltare la storia dell'altra per dargliela indietro, regalargliela, mai per appropriarsene o cancellarla.

Se è vero che l'io poetico non vive nella condizione della donna pazza e straniera, è tuttavia vero che come l'altra donna nessuno ha il diritto di avvicinarlesi, lei che non è *ešet*, ossia la forma allo stato costruito di *iššah*, «donna», di cui nella traduzione ho scelto di esplicitare due possibilità interpretative: la prima che vede nello stato costruito la condizione di «donna di» e dunque moglie; la seconda come evocazione del modello femminile definito secondo Prov 31,10-31, *ešet hayil*, la donna forte, la donna di valore. In *Proverbi*, la descrizione di quest'ultima si trova in tutti i dettagli, letteralmente dalla A alla Z, in una sequenza acrostica che ne fornisce una visione esaustiva e complessiva da considerarsi, secondo Jacqueline Vayntrub, totalizzante:

This detailed description, like a head-to-toe description, is a totalizing one. In this case, the description is not of the woman's external features but instead details the full scope of her deeds—those required for survival, safety, success, and intergenerational posterity. The description evaluates these deeds in their logical unfolding throughout the poem as praiseworthy, concluding with the quoted speech of her husband in v. 29. (Vayntrub 2020, 51)

Il passaggio in cui la donna di valore è descritta, prosegue Vayntrub, fa infatti parte dei consigli rivolti al giovane uomo di cui si compone il libro dei Proverbi. In questo caso, in particolare, ci si rivolgerebbe al giovane sul

punto di scegliere una moglie al quale questa lode della donna, elogiata per l'attività delle sue mani e la saggezza che deriva dalle sue azioni, suggerirebbe di tenersi alla larga dalla fugacità della bellezza. Come canterà molto più tardi e in tutt'altro contesto Jimmy Soul: «If you wanna be happy for the rest of your life never make a pretty woman your wife».

Non intendo esplorare tutte le implicazioni di questa descrizione di una donna senza corpo ma in questo contesto è interessante notare come, nell'ambito del libro dei *Proverbi*, a questa donna di valore si affianchi quella che secondo i critici andrebbe letto come una descrizione allegorica della saggezza (Murphy 1998, 249). Tra la donna di valore senza corpo e l'allegorica Lady Wisdom, quello che si è creato è una sorta di modello inarrivabile per la donna in un contesto tradizionale. Non affronterò qui la discussione, pur molto interessante, dell'eventuale possibilità di vedere in queste figure un ritratto di attività svolte da donne, riflessione che nasce nel contesto degli approcci femministi al testo biblico (si veda per esempio i saggi dedicati all'argomento in Brenner-Idan 1995a) animati, per dirla in estrema sintesi, dallo stesso desiderio che spinge Oren a raccontare una nuova storia di Eva, ossia ritrovare una dimensione reale e individuale dietro questi modelli. Mi limiterò a notare che questo modello è stato associato al ruolo tradizionale di moglie e madre attribuito alle donne e, in alcuni casi, alla generazione delle madri dalla quale prendere le distanze, producendo nelle generazioni più recenti un certo disagio come descritto in un articolo recente dalla studiosa di Talmud e docente Ruchama Weiss. Weiss prosegue tuttavia la sua riflessione proponendo una rilettura di questo termine in chiave femminista di rivendicazione di un ruolo che non corrisponde affatto a quello tradizionale e che non ha bisogno della figura maschile per essere affermato e, soprattutto, conclude chiedendo a se stessa e alle altre donne che cosa vogliono essere, cosa vogliono scegliere (Weiss 2009), come Bracha Serri in *Lihyot zarah*. La mia scelta di privilegiare nella traduzione il modello femminile della moglie in generale e in particolare della *ešet hayil* risponde dunque a una dinamica condivisa tra il testo di Serri e quello biblico. Nella poesia di Serri come nel libro dei Proverbi i due modelli femminili che si oppongono sono infatti la *zarah*, la donna straniera, e la *ešet hayil*, la donna forte, la donna di valore. Secondo la letteratura la prima, la donna *nokriyyah* e *zarah* è considerata straniera, spesso in termini di culto straniero o prostituzione sacra a divinità straniera, e/o portatrice di altre forme di estraneità rispetto alla società in generale ricondotte alla condizione di adultera, o ancora moglie di un altro, moglie straniera, moglie che fa la prostituta. La donna *zarah*, indipendentemente da una sua possibile connotazione etnica o nazionale, è sempre comunque connotata come adultera, interpretando questa alterità come deviazione dalle norme

sociali imposte al corpo femminile e l'isolamento sociale che ne consegue (Nam Hoon Tan 2008, 3-43). Sebbene altre linee interpretative suggeriscano che uno studio dell'uso degli aggettivi conduca a escludere la connotazione di condotta immorale o esclusione sociale, è in questa direzione che la letteratura successiva che riprende questa figura ha sviluppato il tema della donna straniera associandola con la prostituta o l'adultera. Creato dunque questo modello letterario della donna straniera e il suo contrario, ossia la donna di valore, i due modelli saranno poi a disposizione per gli impieghi successivi (Nam Hoon Tan 2008). Come nel caso di Eva e Lilit, si può vedere in questa coppia un altro modo per descrivere un modello prescrittivo di donna all'interno di un sistema. L'elogio di *Prov31* è dunque inscindibile dal profilo dell'altra donna e questa inscindibilità è interpretata come presenza di una serie di punti di contatto tra i due modelli:

The author characterizes the two women as competitors for the same man, the son instructed by his father. Both women are described in dangerously similar terms; both speak perilously similar messages to beckon the young man to their respective houses. (Brenner-Idan 1995b, 88)

Questi punti comuni diventano in Serri lo strumento per rimetterli in discussione in particolare e come modelli *tout court*. Da questo punto di vista di stratta di una delle molteplici declinazioni del concetto introdotto da una poesia presente in questa stessa raccolta *Primitiv'it* (Serri 1983, 123). Il termine che combina «primitivo» con «naturale» è scelto dalla poetessa in un tentativo di superamento delle dicotomie per trovare una nuova dimensione identitaria contraddittoria, sempre altra per tutti e rispetto a tutti, illegittima nel suo aspetto e nella sua presa di parola, «silenziosa e balbettante», sempre fuori da ogni quadro (*misgeret*), che oltrepassa ogni tentativo di ridurla a un modello preesistente. Questa ricerca, pur con tutte le necessarie distinzioni, si pone sotto il segno di quella che Paul B. Preciado ha definito nei seguenti termini: «Disons que je n'avais pas d'autre voie, toujours à supposer qu'il ne s'agissait pas de choisir la liberté, mais de la fabriquer». (Preciado 2020, formato digitale).

Straniera e pazza, dunque, a incarnare due forme di marginalità e marginalizzazione che si sovrappongono al modello opposto, quello della donna di valore, della donna come deve essere. E l'io poetico non è la seconda, non incarna questo modello di perfezione né di appartenenza a un uomo ma non è nemmeno la prima, e dunque articola un discorso poetico precisamente come duplice esclusione dai modelli. Questa solitudine che basta a se stessa, questa esistenza che non ha bisogno dello sguardo maschile per essere giustificata è poi sviluppata in rapporto al corpo e in rapporto a un altro personaggio biblico: Eva.

«L'appuntamento con l'albero», in cui è facile trovare un'eco di Miriam Oren, offre al testo di Serri l'occasione di approfondire i modelli femminili a disposizione e lo scarto tra l'io poetico e quello che ci si aspetta da lei. Da un lato, Etz è uno dei nomi degli uomini amati dall'io poetico, dunque l'appuntamento potrebbe essere un appuntamento con un uomo. Da questo punto di vista l'opposizione si svilupperebbe come tensione tra quello che i modelli impongono e il fatto che l'individuo oppone a essi un vissuto che in questi modelli non rientra o non si vuole che rientri con tutto lo sforzo che comporta pensare in maniera non binaria a un loro superamento. Questo appuntamento con un uomo non è però necessariamente in conflitto con un altro appuntamento: quello con un albero, come ho proposto nella traduzione. Da questa seconda prospettiva questo io poetico che non è una moglie né una donna di valore ma che non è nemmeno pazza e *zarah*, è anche Eva. Un'Eva che, dunque, come l'io poetico, non è né la seduttrice che fa cadere in tentazione Adamo e con lui tutta l'umanità, ma nemmeno la moglie e madre che, come visto, si vorrebbe che lei fosse in maniera esclusiva. L'Eva di Serri, come quella di Oren, assume il suo ruolo, sebbene con tutta l'ironia propria della scrittura di questa poetessa «Scusate, vado di fretta, ho un appuntamento con un albero». Come l'Eva di Oren, la storia non cambia ma l'elemento che cambia è che questa donna nella quale l'io poetico si riconosce vive il destino di Eva senza diventare quello che la tradizione ha voluto fare di lei, e dunque rivendicando una storia che è la stessa ma che allo stesso tempo è sconosciuta perché questa volta la storia è la sua. In questa rivendicazione la dimensione della solitudine ha una funzione liberatoria, si tratta infatti di una solitudine che permette di uscire dallo stato costruito della prima strofa e che si traduce con l'ammissione che lei da sola sta benone, non ha bisogno di definirsi in funzione dell'altro quando questo altro è il modello patriarcale imposto.

Se, come visto, Eva, nel soddisfare il suo ruolo di madre di tutti i viventi perde la dimensione individuale che ne fa una donna, un individuo con un corpo, la prossimità dei due modelli evocati ritorna tramite la figura biblica come impossibilità di avvicinarsi a questo corpo femminile, proibito nel primo modello, inesistente nel secondo. L'opposizione tra l'assenza del corpo femminile, fatta eccezione per le operose mani, e della sua bellezza che si oppone alla presenza sensuale di questo corpo nella descrizione della donna straniera, trovano come punto in comune il fatto che sia l'adultera/prostituta sia la donna di valore non hanno un corpo che si può toccare e dunque nella sovversione della prospettiva proposta da Serri non possono pensarsi attraverso un corpo che è proibito. Il ritorno al corpo è dunque uno dei mezzi privilegiati per reintrodurre la dimensione dell'individuo e quella del soggetto femminile in particolare, come avrò modo di approfondire

ulteriormente nel prossimo capitolo dedicato a Michal Heiman. Nel testo di Serri questo corpo cancellato ritorna quando l'io poetico comincia a definirsi al di fuori dei modelli proposti, come corpo che prende il sole sul balcone.

Questo corpo al sole, un'immagine che torna sovente nella produzione di Serri, non è lì per nessuno se non per se stessa, non è oggetto di sguardi né di rappresentazioni, l'io poetico si ritrova attraverso la propriocezione, ossia le sensazioni del proprio corpo inscindibili dalla rappresentazione psichica delle stesse. Caldo e freddo, due sensazioni di base che consentono di delimitare il corpo rispetto allo spazio e di definirsi in rapporto alla percezione di questo corpo quale opposto alla sua rappresentazione. La solitudine precedentemente evocata si contraddistingue così anche come rifiuto di uno sguardo su questo corpo, questo corpo che non ha bisogno di niente e di nessuno, solo del sole. L'io poetico come corpo che prende il sole in balcone in opposizione ai modelli femminili a disposizione introduce due elementi chiave della produzione di Bracha Serri: la dimensione fisica in particolare come desiderio e la riflessione sul corpo in pezzi che intendo qui rileggere come pratica di resistenza alla dimensione totalizzante del modello offerto dalla *ešet-hayil*.

3.4. CORPO MA IN PEZZI

L'importanza del corpo e in particolare del desiderio è presente nell'opera di Serri già nella prima raccolta di poesie *Qiddušin*, in cui la poetessa ne esplora la forza e i desideri in tutte le forme. Il corpo è quello femminile e materno, senza separazione tra i due e senza separazione alcuna con la dimensione del desiderio e del piacere come si può leggere in una poesia tratta dalla raccolta *'Edna* e intitolata *Godo del mio corpo pieno* (Serri 2005, 95-7):

Godo del mio corpo pieno	נהנית מגופי המלא
e rotondo.	העגלגל.
Godo della morbidezza	נהנית מן הרכות
al tatto.	במגע.
Dell'elasticità	נהנית מן הקפיציות
dei muscoli tesi	של שרירים הדרוכים
sul tuo petto	אל חיקך.
Godo dei miei seni sgucciati	נהנית משדי הגולשים
Degli organi della mia sessualità	מאברי מיניותי
delle mie labbra bramanti	משפתי החושקות
che si abbuffano di piaceri carnali	הזוללות בתאוות בשרים.
Della bellezza dei miei piedini	מיפי רגלי הקטנות
di come è liscio il mio collo	מחלקת צוארי
di come affondano le mie spalle	ממשקע כתפי
delle mie mani calde che accarezzano	מידי הלוטפות החמות
della sensibilità delle mie membra.	מרגישות איברי.
Di un senso del gusto raffinato.	מחוש הריח המעוגג.

Dell'odorato appagato
 dell'udito che riconosce le voci
 i suoni
 la sensibilità che oltrepassa ogni parola.
 Godo del mio corpo piccolo e viziato.
 Dei suoi infiniti piaceri.
 Della sua capacità di sentire.
 Della sua capacità.
 Della sua apertura all'amore.
 Della suo saper proteggermi dal male.
 Del suo sapere connettersi al vento e all'anima.
 Dell'armonia della sua esistenza.
 Godo così tanto del mio corpo
 che voglio dividerlo con te
 e con tuo figlio
 fino a essere matura
 per aprire il mio utero a un amore grande
 fino a che i miei seni scorrano
 per allattare neonati.
 Le mie braccia aperte
 ad accogliere l'amore sul mio petto
 con un calore e una semplicità
 finora a me sconosciuti.
 E ho in me una vivacità
 e una vitalità
 e un amore per la vita
 della neonata
 di cui tutti aspettano
 la venuta al mondo.
 E ho in me una grande riconoscenza e amore
 e bellezza
 e poesia.

מאוזני הקולטות הקולות
 הצלילים
 הרגשות מעבר לכל מילים.
 נהנית מגופי הקטן המפונק.
 מאין סוף הנאותיו.
 מרגישותו.
 מיכולתו.
 מפתחותו לאהבה.
 מיכולתו להגן עלי מפני הרוע.
 מחיבוריו לרוח ולנשמה.
 מההרמוניה של קיומו.
 נהנית כל כך מגופי
 עד שאני רוצה להתחלק בו איתך
 ועם בנד
 עד שאני מבשילה
 לפתוח רחמי לאהבה גדולה
 עד ששדי זורמים
 להניק עוללים.
 זרועותי נפתחות
 לקבל אל חיקי אהבה
 בחום ובפשטות
 שלא ידעתי כמותה.
 ויש בי עססיות
 וחיוניות
 ואהבת חיים
 של תינוקת
 שציפו לה כולם
 שתבוא לעולם.
 ויש בי תודה ואהבה גדולה
 ויש בי יופי
 ושירה.

Il corpo negato dai modelli femminili succitati ritorna in Serri come catalogo di una pienezza che passa per il desiderio di un corpo e il desiderio di un corpo materno che si offre come eccesso, come abbondanza che vuole essere condivisa, che vuole darsi. Ogni parte del corpo consente all'io poetico di definirsi in virtù dei piaceri che esso offre, un corpo che è goduto nella sua complessiva capacità di sentire e dare protezione, che definisce il proprio perimetro in virtù dei piaceri che può sperimentare. Questa descrizione dalla testa ai piedi del corpo come fonte di piacere mi sembra rappresentare nel modo più chiaro la ricerca di una dimensione fisica, sempre mediata e mai data come naturale, ma che offre uno spazio alternativo alla definizione del sé rispetto ai modelli visti in precedenza. Tuttavia, affinché la riflessione sia completa, è necessario approfondire come questa dimensione dei sensi si opponga sistema-

ticamente in Serri alla difficoltà di uno sguardo su se stessa come mezzo per identificarsi.

L'eccesso, che nella dimensione del corpo che si percepisce costituisce un vantaggio, diventa infatti un limite quando lo sguardo cerca di cogliere l'io nella sua completezza e totalità creando un'opposizione tra sensi e visione, tra un corpo pieno che gode e un'identità in frammenti che si specchia. In *Kammah Bracha yeš*, "Quante Bracha ci sono", (Serri 2000 33-6), l'io si cerca senza trovarsi. La domanda che introduce il testo poetico iscrive immediatamente la riflessione nel segno di una molteplicità ma anche di un eccesso: quante Bracha ci sono ma anche quanta *berakah*, benedizione, in termini di intensità ma anche di forme diverse che può assumere. Al centro della poesia si trova infatti la domanda che cerca di venire a patti con la dimensione della rappresentazione del sé e del suo eccesso.

[...]	[...]
E io dove sono nella fotografia?	איפה אני בתמונה?
Perché non ci sto tutta?	ולמה לא קיבלו את כולי?
Cerco di mettere insieme i miei pezzi	אני מנסה לאחות את שברי
Di ricomporre il mio viso.	לאחד את פני.
Cerco di capire di che pasta sono fatta	מנסה לתהות על קנקני
Di sapere infine chi sono	ולדעת סוף סוף מי אני
E come mi chiamo.	ומה שמי.

L'io tutto intero non ci sta nell'immagine, c'è una totalità che manca o più precisamente che è stata respinta. Questo "corpo in pezzi" è senz'altro lacaniano come unica raffigurazione che possa avvicinarsi all'io, pur con l'io non riuscendo mai a coincidere, è il riflesso in uno specchio che colleghi quelle che Serri definisce le sue «briciole». Ma la poetessa approfondisce questa frustrazione come scarto rispetto ai modelli a disposizione come già visto e con l'idea di una definizione del sé che passi attraverso lo sguardo che si porta a se stessi. Per comporre i suoi pezzi, le parti del suo viso, per entrare ancora lacanianamente dentro quella brocca (*qanqan*) che in ebraico fa parte dell'espressione usata dall'autrice per indicare lo sforzo di capire di cosa è fatta, l'io poetico deve entrare in una forma tra quelle a disposizione. Tutti quei pezzi possono essere assemblati solo in funzione del modello scelto. Ma non ci stanno, *lo qiblu*, i modelli a disposizione non hanno accettato, accolto, colto tutto quello che l'io poetico è e può essere. Le strade possibili a questo punto sono soltanto due.

Una via che nella poesia ebraica assume la forma più iconica nella celebre poesia di Dahlia Ravikovitch *Bubbah memukenet*, bambola meccanica, pubblicata nella raccolta *Ahavat tapuah ha-zahav* (Ravikovitch 1958). Secondo una delle molteplici linee interpretative che questo sofisticato testo offre, una

sera l'io poetico assume l'identità di una bambola meccanica ma va da tutte le parti fino a cadere e andare in mille pezzi. A questo punto della narrazione interviene un plurale neutro che cerca di ripararla *be-yad me'ummenet* «con mano esperta» per trasformarla in una *bubbah metuqenet*, una bambola riparata. Un *nissu le'ahot et-ševaray*, «hanno cercato di rimettere insieme i miei pezzi», interviene nel testo dopo la rottura in mille pezzi a rappresentare un intervento dall'esterno che riporta l'io poetico alla condizione di bambola meccanica che, secondo un'ipotesi di lettura, lei avrebbe violato oltrepassando i limiti di quello che una bambola meccanica può fare. La riparazione è dunque anche e soprattutto un rientrare nei ranghi, ritornare a essere quello che si chiede di essere a una bambola meccanica, smettere di fare follie limitando i propri passi e gesti a quello che una bambola può fare. La riparazione, come la mano esperta promette, va a buon fine ma è troppo tardi ormai, la bambola è una bambola riparata che anche quando rispetta tutte le norme sarà per sempre tagliata fuori dalla società e considerata di seconda mano. La complessità del testo di Ravikovitch oltrepassa queste osservazioni, ma la *bubbah memukenet* costituisce senz'altro anche un modello poetico con il quale Serri dialoga da tre punti di vista: la riflessione sui modelli sociali e culturali a disposizione, in particolare per le donne, l'autorappresentazione dell'artista e la creazione di un terzo spazio in cui collocarsi e collocare la propria produzione poetica.

Propongo dunque di leggere il *lo qiblu* di Serri alla luce del *nissu le'ahot et-ševaray* di Ravikovitch come constatazione che quel processo di assemblaggio dei pezzi non può che produrre un modello già noto, una bambola dentro la quale l'io poetico di Serri non ci sta. Come nel caso di Ravikovitch il movimento è duplice, ossia l'io non ci sta e lo specchio rimanda un'immagine che non è quella con la quale sarebbe possibile identificarsi, come si vedrà meglio nel prossimo capitolo. Il desiderio espresso in *Lihyot zarah* è anche legato al rifiuto della società che sarebbe forse più accettabile se l'io poetico corrispondesse a uno dei modelli offerti dalla società a giustificare la marginalizzazione. Ma nemmeno questa forma di consolazione è per così dire possibile, come non lo è per la bambola riparata che viene comunque lasciata in disparte anche quando fa tutto quello che le viene detto di fare.

Esiste, forse un'altra via. Ritornare al corpo, come visto, e più precisamente al corpo in pezzi e invece di cercare di tenerlo insieme, donarlo pezzo per pezzo.

[...]

Ecco faccio fatica a vivere

Perfino con me stessa.

O forse è tutto il contrario.

Sta a me mutar pelle

[...]

הרי קשה לי לחיות

אפילו עם עצמי.

או אולי דווקא להיפך.

עלי להשיל את העור

*Donarmi pezzo per pezzo
Al grande mondo
Per poter sistemarmi
Con i miei eccessi traboccanti
che scorrono tra le persone.*

לנדב את עצמי חלקים חלקים
לעולם הגדול
כדי שאוכל להסתדר
עם העודפים הנשפכים ממני
וגולשים לידי אנשים.

In *Kammah Bracha yeš* la frustrazione e la fatica di un'unità inarrivabile se non al prezzo di lasciar fuori dei pezzi si risolvono nel dono di sé è finalmente compresa come opacità del sé al quale solo il racconto dell'altro e dell'altra può porre rimedio. Sono gli altri che restituiranno all'io poetico la sua storia, sono gli altri che ne ricomporranno i pezzi ma questa volta senza mai esaurirla. Questi altri sono Amir, Robert, Itzhik, Etz, Sky e tutti gli uomini che l'io poetico ha amato come nella poesia *Yada'ti elef iš* (Serri 2000, 11-2): mille ne ha conosciuti, e altri duemila amati, ha «divorato l'anima tenera» di giovinetti bramati, ha distrutto mondi con il fiato della parola uscita dalla sua bocca, dal suo desiderio, lei che ha fatto nascere uomini e allevato eroi (Serri 2000, 11-2). Questi altri sono, di nuovo in *Kammah Bracha yeš*, Anat, Gila, Michal «delicate sorelle amate», e le ammirate amiche Nurit e Yemima, personaggi ricorrenti nella produzione di Serri.

Il dono di sé, come desiderio di aprire il proprio io al mondo, all'universo. La relazione tra l'io – inteso come la multiforme identità dell'io narrante impegnato nell'appassionata ricerca dell'unione delle sue parti come fusione non riduttiva di frantumi d'identità per il tramite dell'altro – e il mondo è uno degli elementi essenziali nell'opera della poetessa. Tale relazione si basa sul desiderio, e tra le altre forme che questo desiderio di darsi assume vi è quello legato alla figura della prostituta come si può vedere in un estratto della poesia *Lakum ani lo ani*, Svegliarmi io non io (Serri 2005 15-25) Serri 2005, 15-25 di cui Gil Eshed ha proposto una lettura levinassiana in Eshed 2013, pubblicata nella raccolta *'Edna*, al centro della quale il problema dei frammenti del sé è espresso come incapacità di «chiamare a raccolta i miei pezzi» di colei che si definisce composta di «mille particelle». La soluzione arriva gradualmente:

*Fortuna che mi vengono le parole.
Fortuna che ho una penna che scrive
E una pila di fogli bianchi.
Fortuna che mi è concesso scrivere –
Fortuna che ho imparato a scrivere
Fortuna che ho parole.
Perché ecco, non ho nient'altro.
E nemmeno lo voglio.
Perché se avessi altro sarei costretta a darlo.
Certo che lo darei.
Come ogni cosa che ho.*

מזל שבאות לי מילים.
מזל שיש לי עט שכותר
וערמת ניירות פנויים.
מזל שמותר לי לכתוב –
מזל שלמדתי לכתוב
מזל שיש לי מילים.
הרי חוץ מזה אין לי כלום.
ובעצם אני לא רוצה שיהיה לי.
כי אם יהיה לי אצטרך לתת.
בטח שאכן.
כמו כל דבר שיש לי.

Il punto di partenza è quello che si ha, in questo caso letto in opposizione alla generazione delle madri analfabete, che non hanno parole per esprimersi, cui segue la constatazione che questo avere non è possesso e la generosità del dono è dunque inevitabile.

<i>Avrei potuto vendermi</i>	הייתי יכולה למכור את עצמי
<i>Ma non sono una puttana.</i>	אבל אני לא זונה.
<i>Solo una brava intermediaria.</i>	רק סוכנת טובה.
<i>Faccio solo piaceri.</i>	סתם עושה טובות.
<i>Avrei potuto essere una sensale</i>	הייתי יכולה להיות שדכנית
<i>E fare bei soldi.</i>	ולעשות כסף טוב.
<i>Una puttana di lusso con bei soldi.</i>	זונת צמרת עם כסף טוב.
<i>Solo clienti rispettabili ed eleganti.</i>	יחסנית ציבור עם כבוד והידור.
<i>Magari una politica.</i>	פוליטיקאית אולי.
<i>Ma avrei comunque finito per dare tutto in regalo.</i>	אבל בטח הייתי נותנת הכל במתנה.
<i>Una sorta di disinvoltura puttanasca.</i>	איזה מין רחב זוונה.
<i>Una puttana dal cuore d'oro.</i>	זונה רחבת לב.
<i>Ma troppo sacra per il sesso.</i>	אבל קדושה מכדי לתת מין.
<i>Avrei voluto dare qualcosa di più profondo.</i>	רוצה לתת יותר עמוק.
<i>Più del sesso.</i>	יותר ממין.
<i>Dare il mio cuore e la mia anima e tutto ciò che è mio.</i>	נותנת את ליבי ונשמתי וכל אשר לי.

La prostituta diventa in Serri la figura delle generosità che dona invece di domandare, che offre tutto tranne il sesso, all'opposto della donna straniera e adultera di *Proverbi*. Serri prosegue poi contando quanti milioni di Bracha ci sono, ognuna per ogni volta che si è data a scuola, per strada, dovunque al punto da non ritrovarsi più. E come già visto per ritrovarsi l'io cerca il corpo

<i>Ho bisogno di tastare il mio corpo</i>	צריכה לממש את גופי
<i>e sentire che c'è.</i>	ולחוש שישנו.

Per poi concludere, prima di dire che è tutto un problema di occhiali persi e che è solo per questo motivo che l'io poetico si è sentita smarrita, che quello che c'è da sapere è

<i>Sapere che esisti solo nelle fotografie.</i>	לדעת שאת קיימת רק בתמונות.
<i>Nel passato.</i>	בעבר.
<i>Nelle poesie.</i>	בשירים.
<i>Nei rapporti con il pubblico</i>	ביחסי הציבור
<i>e nella testa degli altri.</i>	ובראש של אחרים.

L'unica forma di esistenza è quella tracciata dal percorso che si è fatto e che si può vedere attraverso le fotografie, il passato, e che viene raccontata dagli altri. Il darsi agli altri, il dono di sé e di tutti i propri pezzi, consente agli

altri e alle altre di tracciare quella storia che all'io poetico sfugge. Questi e queste altri sono dunque coloro che consentono all'io poetico di sistemarsi, quel *lehistadder* di *Kama Bracha yeš*, nel senso di mettersi a posto, organizzare quei frammenti sparsi di sé che si compongono solo nel momento in cui si danno via come un regalo, come un eccesso che diventa condivisibile. Solo gli altri e le altre possono in termini cavareriani raccontare la storia dell'io, una storia che si oppone all'identità universale e astratta, qui incarnata dai modelli nei quali l'io poetico non si riconosce, e che è la storia di un chi e non di un che cosa.

Detto alla buona: io ti racconto la mia storia affinché tu me la racconti. Funziona dunque qui un meccanismo di reciprocità per il quale il sé narrabile di ognuna passa all'autonarrazione affinché l'altra conosca una storia che può a sua volta raccontare: raccontare ad altri e ad altre, certo, ma soprattutto raccontare di nuovo a chi ne è la protagonista. (Cavarero 1997, 85)

Quello che non ci sta nell'immagine può dunque essere riversato negli altri e trovare così uno spazio in cui essere accolto e accettato. Questi contenitori multipli proteggono dall'annientamento senza tuttavia diventare definitivi: «Come se fossi fatta di migliaia di particelle/ Oggi capisco che c'è bisogno di un quadro./ Che c'è bisogno di ceppi/ Altrimenti sarei in mille pezzi» scrive ancora Bracha Serri in *Lakum ani lo ani* (Serri 2005, 19). La mediazione tra arrendersi a un quadro che lascia fuori parte di sé o ridursi a uno rinunciando al molteplice è un corpo in frammenti che si dona agli altri e alle altre che lo salvano da una mortifera unità rappresentativa dandone una narrativa. Come conclude la poetessa in *Kammah Bracha yeš* (Serri 2000, 36)

<i>Forse davvero non sono nata di uomo</i>	אולי באמת לא נברא לי שום איש
<i>e il mio destino è vivere a bricioline</i>	ונגזר עלי לחיות פירורים פירורים
<i>Come Salomone ha avuto mille donne</i>	וכמו שלשלמה היו אלף נשים
<i>a me non basteranno mille uomini</i>	לא יספיקו לי אלף אנשים
<i>perché le mie anime sono più vecchie e numerose delle sue</i>	כי נשמותי זקנות משלו ורבות
<i>e solo per caso sono ospitate</i>	ורק במקרה שוכנו
<i>nel corpo di una donnina</i>	בגוף של אשה קטנה
<i>per trarre in inganno.</i>	כדי להטעות.

Il corpo, dunque, al quale ritornare anche come spazio in cui ospitare l'altro, come si vedrà ampiamente nel prossimo capitolo.

BIBLIOGRAFIA

Bobel, Chris (2010). *New Blood: Third-Wave Feminism and the Politics of Menstruation*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

- Brenner-Idan, Athalya (a cura di) (1995a). *A Feminist Companion to Wisdom Literature*. Sheffield: Sheffield Academic Press.
- Brenner, Athalya - Dijk Hemmes, Fokkelien van (a cura di) (1993). *On Gendering Texts : Female and Male Voices in the Hebrew Bible*. Leiden - New York, NY: Brill.
- Carandina, Elisa (2013). “‘Beḥira ben netinah le-qabalah’. Ha-beḥira ha-sifrutit we-hapoliṭit šel Bracha Serri ben mahapekah le-ben masoret we-hatafqid šel ha-immaut ba-yeširatah”. Henriette Dahan Kalev (a cura di) *Be-sod berakah. Yetziratah šel Bracha Serri*. Yerušalayim: Karmel, 45-66.
- Carandina, Elisa (2018a). “Il sacrificio di Bat o la Torah incarnata di Rina Yerushalmi”. Emilia Di Rocco - Elena Spandri (a cura di) *Letteratura e religione*. Roma: Studium, 210-27.
- Carandina, Elisa (2018b). “Au nom de la mère : performance et performativité dans la nouvelle Hi Yosef de Nurit Zarhi”. Vivianne Koua. (a cura di) *Les Mythes Féminins et Leurs Avatars dans la Littérature et les Arts*. Paris: L’Harmattan, 57-74.
- Cavarero, Adriana (1997). *Tu che mi guardi, tu che mi racconti: filosofia della narrazione*. Milano: Feltrinelli.
- Chacham, Ronit (2013). “Lihyot ba-mila. Qeri’ah be-kama mi-‘Sire šoṭeṭut”. Henriette Dahan Kalev (a cura di). *Be-sod berakah. Yetziratah šel Bracha Serri*. Yerušalayim: Karmel, 33-44.
- Cixous, Hélène (1977). “La venue à l’écriture”. Hélène Cixous et al. (a cura di) *La venue à l’écriture*. Paris: Union générale d’éditions, 9-62.
- Dahan Kalev, Henriette (a cura di) (2013). *Be-sod berakah. Yetziratah šel Bracha Serri*. Yerušalayim: Karmel.
- Dekel, Tal (2012). “Feminist Art Hitting the Shores of Israel: Three Case Studies in Impossible Times”. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 33(2), 111-28.
- Elior, Rachel (2018). *Savta lo yad’ah qero u-ketov: ‘al ha-limud ye-‘al ha-burut, ‘al ha-ši’bud ye-‘al ha-herut*. Yerušalayim: Karmel.
- Eshed, Gil (2013). “Panim el panim ‘im Bracha Serri”. Henriette Dahan Kalev (a cura di). *Be-sod berakah. Yetziratah šel Bracha Serri*. Yerušalayim: Karmel, 96-126.
- Ezrahi, Sidra DeKoven (2000). *Booking Passage: Exile and Homecoming in the Modern Jewish Imagination*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Feldman, Yael S. (1999). *No Room of Their Own: Gender and Nation in Israeli Women’s Fiction*. New York, NY: Columbia University Press.
- Genette, Gérard (1987). *Seuils*. Paris: Editions du Seuil.
- Gilbert, Sandra M. - Gubar, Susan (2000). *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Gluzman, Michael (1991). “The Exclusion of Women from Hebrew Literary History”. *Prooftexts*, 11,3, 259-78.

- Hasan-Rokem, Galit (2013). "Ha-širah ke-tefillah be-yetzirat Bracha Serri". Henriette Dahan Kalev (a cura di). *Be-sod berakah. Yetziratah šel Bracha Serri*. Yerušalayim: Karmel, 22-32.
- Hazan, Yael (2013). "Ha-metzi'ut geddolah min ha-širim': milhamah u-meḥa'ah be-šireha šel Bracha Serri". Henriette Dahan Kalev (a cura di). *Be-sod berakah. Yetziratah šel Bracha Serri*. Yerušalayim: Karmel, 230-62.
- Kaufman, Shirley et al. (a cura di) (1999). *The Defiant Muse. Hebrew Feminist Poems from Antiquity to the Present: A Bilingual Anthology*. New York NY: Feminist Press at the City University of New York.
- Madar, Vered (2014). "Women's Oral Laments: Corpus and Text - The Body in the Text". Ilit Ferber - Paula Schwebel (a cura di). *Lament in Jewish Thought; Philosophical, Theological, and Literary Perspectives*. Berlin: De Gruyter, 65-86.
- Meyers, Carol (1994). "Miriam the Musician". Athalya Brenner (a cura di). *A Feminist Companion to Exodus and Deuteronomy*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 207-30.
- Miron, Dan (1991). *Imahot meyassedot, aḥayot ḥoregot*. Tel Aviv: Ha-kibbutz ha-meuhad.
- Murphy, Roland Edmund (1998). *Proverbs*. Nashville: TN. Nelson Publishers.
- Nam Hoon Tan, Nancy (2008). *The "Foreignness" of the Foreign Woman in Proverbs 1-9: A Study of the Origin and Development of a Biblical Motif*. Berlin - New York, NY: De Gruyter.
- Norich, Anita (1992). "Jewish Literatures and Feminist Criticism: An Introduction To Gender and Text". Naomi B. Sokoloff et al. (a cura di). *Gender and Text in Modern Hebrew and Yiddish Literature*. New York, NY - Cambridge, MA: Jewish Theological Seminary of America Distributed by Harvard University Press, 1-15.
- Pardes, Ilana (1992a). *Countertraditions in the Bible: A Feminist Approach*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Pardes, Ilana (1992b). "Yocheved Bat-Miriam: The Poetic Strength of a Matronym". Naomi B. Sokoloff et al. (a cura di). *Gender and Text in Modern Hebrew and Yiddish Literature*, 39-63.
- Preciado, Paul B. (2020). *Je suis un monstre qui vous parle*. Paris: Grasset.
- Rattok, Lily (1994). *Ha-qol ha-aḥer: sipporet našim be-'ivrit*. Tel Aviv: Ha-kibbutz ha-meuhad.
- Ravikovitch, Dahlia (1958). *Ahavat tapuah ha-zahav : širim*. Tel-Aviv: Maḥbarot le-sifrut.
- Safran, Hannah. (2006). *Lo rotzot lihyot neḥmadot: ha-ma'avah 'al zekut ha-beḥirah le-našim u-rešito šel yetziratah ha-feminizm he-ḥadaš be-Yiśra'el*. Ḥefah: Pardes.
- Serri, Bracha (1983). *Šiv'im šire šoṭeṭut*. Yerušalayim: Makhberet.
- Serri, Bracha (1994). "I am the daughter of Lot / Wife of Lot / Aliza says. / And to return, who is a Jew". *The Literary Review (Teaneck)*, 37(2), 335.
- Serri, Bracha (2000). *Qiddušin. 32 šit'urim be-torat ha-ahavah* Yerušalayim: Ha-or Ha-ganuz.

- Serri, Bracha (2005). 'Edna. Yerušalayim: Ha-or ha-ganuz.
- Serri, Bracha et al. (2006). "Five Poems: No More Important Men, and: Dish, and: I Came to You, and: When I Grow Up, and: Primitrivial". *Nashim*, 11(1), 238-43.
- Shemoelof, Mati (2013). "Ma'abaq hevrati we-tarbuti we-hitqabbulut yetziratah ha-muqdemet šel Bracha Serri". Henriette Dahan Kalev (a cura di). *Be-sod be-rakah. Yetziratah šel Bracha Serri*. Yerušalayim: Karmel, 186-229.
- Sicher, Efraim (2020). "Written on the Body: Re-embodying Judaism in Contemporary Jewish Feminist Art". *Journal of Modern Jewish Studies*, 19(3), 271-96.
- Stav, Shira (2017). "Qeri'ah: Bracha Serri we-ha-seder ha-'inseštuali". *Teoria u-biqqoret*, 48, 59-80.
- Sternberg, Meir (1985). *The Poetics of Biblical Narrative: Ideological Literature and the Drama of Reading*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Strus, Andrzej (1978). "Etymologies des noms propres dans Gen. 29, 32-30, 24: valeurs littéraires et fonctionnelles". *Salesianum*, 40, 57-72.
- Swirski, Barbara - Safir, Marilyn (a cura di) (1993). *Calling the Equality Bluff: Women in Israel*. New York, NY: Teachers College Press.
- Trible, Phyllis (1995). "Eve and Miriam: From the Margins to the Center". Hershel Shanks (a cura di). *Feminist Approaches to the Bible: Symposium at the Smithsonian Institution, September 24, 1994*. Washington, DC: Biblical Archaeology Society, 5-24.
- Van-Dijk Hemmes, Fokkelien (1994). "Some Recent Views on the Presentation of the Song of Miriam". Athalya Brenner (a cura di). *A Feminist Companion to Exodus and Deuteronomy*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 200-6.
- Vayntrub, Jacqueline (2020). "Beauty, Wisdom, and Handiwork in Proverbs 31:10-31". *The Harvard Theological Review*, 113(1), 45-62.
- Ware, Cellestine. (1970). *Woman Power: The Movement for Women's Liberation*. [New York, NY]: Tower Publications.
- Weiss, Ruhama (2009). "Ha-'im ani rotzah lihyot ešet-ḥayil". *Yedioth Ahronot*, 20/03.
- Yee, Gale A. (1995). "'I have perfumed my bed with myrrh': The Foreign Woman (išša zara) in Proverbs 1-9". Athalya Brenner-Idan (a cura di). *A Feminist Companion to Wisdom Literature*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 87-103.
- Zierler, Wendy (2004). *And Rachel Stole the Idols: The Emergence of Modern Hebrew Women's Writing*. Detroit, MI: Wayne State University Press.

4. ATTACCARE E SALVARE: MICHAL HEIMAN IN ASCOLTO DELL'ALTRA

4.1. INTRODUZIONE

Il terzo momento di incontro che intendo descrivere è quello che porta a riconoscere sé stessi nelle immagini che ci sono fornite da due punti di vista: da un lato come riflessione su quali sono le immagini a disposizione e quali processi identificativi sviluppano; dall'altro come ridefinizione delle categorie di classificazione di queste immagini e tentativo di salvarle dall'universalità alla quale sono state condannate. Grazie a questa dinamica duplice si ottiene uno spazio in cui è possibile identificarsi, o disidentificarsi. Come precedentemente visto, il nuovo spazio si costruisce sempre a partire da un incontro e da un ascolto che trasforma le storie note in storie vere, ossia nel racconto della versione della storia che parla di individui e non di universali, di donne e non della Donna. In questa ultima tappa del percorso sulle *toledot* orizzontali, la cura dell'altra assume la forma di un corpo e di uno sguardo che accoglie e che racconta.

Svilupperò questo percorso attraverso l'opera artistica di Michal Heiman (1954-), un'artista polivalente e teorica israeliana che ha a lungo lavorato al crocevia tra fotografia e psicoanalisi (<https://www.heimanmichal.com/biography>). Intendo articolare questo momento in tre tappe: la prima con riferimento al progetto artistico M.H.T., ossia Michal Heiman Test, che affronta il tema dell'identificazione tramite e con le immagini; il secondo in riferimento al progetto artistico *Hatqafot 'al ḥibbur* (Attacks on linking, 2008) come percorso di decostruzione del corpo femminile come simbolo e, infine, il progetto *Asylum (The Dress, 1855–2019)*, con particolare attenzione all'autoritratto dell'artista del 2013 come momento conclusivo.

4.2. MICHAL HEIMAN TEST (M.H.T.) N°2, MA BELLE-MÈRE. TEST POUR FEMMES: IDENTIFICARSI E DISIDENTIFICARSI

Dopo gli studi di fotografia, pittura e scultura agli istituti Hadassah e Ha-midrašah Le-'omanut, Michal Heiman accompagna il lavoro di creazione artistica e curatela di mostre a quella di fotografa indipendente che lavora per quotidiani e riviste, e di insegnante in diverse scuole d'arte. All'inizio della sua carriera è scelta da Adam Baruch (1945-2008), editore delle riviste *Mussag* e *Monitin*, per partecipare alla Seconda biennale fotografica che si tiene nel 1988 al Museo d'arte di Ein Harod, insieme ad Alex Levac (1944-), Gadi Dagon (1957-2021), come rappresentante di quella che Baruch definisce *Tzillum-kroniqah*, Fotografia-cronaca, o *Arṭ-kroniqah*, Arte-cronaca, ossia uno stile che combini dimensione artistica e giornalistica (Rosen 2010, 338-

341). Questo elemento formale si ritrova nella produzione artistica di Heiman nell'ambito del suo interesse per fotografia e psicanalisi. L'esplorazione del rapporto tra le due discipline emerge in modo evidente in numerose installazioni dell'artista, tra i quali la serie «Michal Heiman Test». Si tratta di un progetto artistico basato sul T.A.T. Thematic Apperception Test, il test della personalità concepito negli anni Trenta da Henry Murray. Mettendo in scena la pratica psicanalitica e affrontando il tema della presenza femminile nello spazio museale, l'artista offre una riflessione sul legame tra questa pratica e il mondo delle immagini con particolare riferimento alla costruzione del soggetto. Il primo progetto di questa serie è stato presentato alla Melbourne University nel 1994 e in seguito a Documenta X a Kassel. Una seconda versione è quella proposta nel 1997 dall'artista nel *Michal Heiman Test (M.H.T.) n°2*, e ha come sottotitolo *Ma belle-mère. Test pour femmes* (Heiman 1998). A queste due prime ne seguiranno altre due: *Michal Heiman Test (M.H.T.) No. 3: What's on your mind?* presentato al Festival di Acco nel 2004, e *Michal Heiman Test (M.H.T.) No. 4: Experimental Diagnosis of Affinities* (cf. <https://michalheiman.me/Michal-Heiman-Tests-no-1-4-M-H-T>).

In questo contesto intendo concentrarmi su alcuni aspetti di *Michal Heiman Test (M.H.T.) n°2, Ma belle-mère. Test pour femmes*, definito «un objet, une proposition, un événement, et l'occasion de réexaminer les relations d'échange qui se créent entre les êtres au moyen des images» (Heiman 1998). Di questo progetto realizzato al centro d'arte di Quimper esiste una versione in confanetto che contiene 72 immagini e un manuale di istruzioni. L'esperienza nello spazio museale è così descritta all'inizio del manuale che accompagna le immagini e redatto da Ariella Azoulay:

Dans une salle d'exposition du Quartier, centre d'art de Quimper, Michal Heiman a construit une « chambre d'analyse ». Cette chambre est destinée aux femmes et les invite à participer au test. Le test s'organise autour du coffret du M.H.T n°2 qui contient 72 images (71 images des femmes et une planche vierge) ainsi que le présent manuel, écrit par Ariella Azoulay. La chambre est en fait divisée en deux parties en miroir. A l'entrée de l'espace, l'examineur, assis à son bureau, accueille la visiteuse. Devant le bureau se trouve une seconde chaise, destinée à la visiteuse, qui s'apprête à devenir sujet. Dans chacun des deux espaces ainsi créés se trouve un divan, accompagné d'une chaise d'analyste. La visiteuse-sujet, est priée de choisir le divan de sa préférence - soit celui de gauche (sur lequel il y a deux casques et deux micros préparés à l'intention de la visiteuse-sujet et de l'examineur) pour un entretien privé, soit celui de droite autour duquel plusieurs chaises sont disposées pour le public qui souhaite assister au test. L'examineur présente à la visiteuse-sujet 3 à 5 images du coffret M.H.T n°2 afin qu'elle les décrive. L'examineur demande la permission de la visiteuse-sujet de la prendre en photo dès qu'elle s'allonge sur le divan. Il lui demande

également la permission d'enregistrer une partie du test avec une caméra vidéo. Sur les murs il y a les photos de deux fenêtres, un tableau et des livres choisis de la bibliothèque d'un cabinet d'analyste d'ailleurs (Heiman 1998, pp. non numerate).

Accanto all'esperienza delle visitatrici nel museo o, più correttamente, proprio come rappresentazione della visita a un museo è inoltre possibile fare esperienza di questo progetto in un altro modo. La versione in cofanetto si rivolge infatti a una lettrice che, come le visitatrici del museo, è invitata a mettere in scena la pratica psicanalitica del T.A.T. e, più precisamente, la costruzione di un soggetto femminile attraverso il rapporto con una serie di immagini che si prestano a diverse interpretazioni, in una perfetta sintesi di quella che è la dimensione sociale della costruzione del soggetto. Per potersi avvicinare a questo esperimento artistico, la lettrice ha a disposizione un manuale organizzato in cinque sezioni: la prima contiene la descrizione, da parte della protagonista delle fotografie e di Ariella Azoulay, delle 72 immagini provenienti quasi esclusivamente dall'album di famiglia della suocera dell'artista, Keila Pruzanski, che vi compare fotografata in diversi luoghi e momenti della sua vita; la seconda è composta da una serie di citazioni dal manuale T.A.T.; la terza è un'analisi dei meccanismi sui quali si basa il progetto artistico di Heiman in relazione alla voce scelta del T.A.T.; la quarta è un manuale di istruzioni che si rivolge principalmente a coloro che hanno acquistato il cofanetto; la quinta è costituita da un dizionario che decostruisce 32 termini del T.A.T..

Proprio nella sezione dedicata alla lettrice si trova un invito a considerare innanzitutto l'oggetto, il cofanetto *M.H.T. n°2* che contiene le immagini e il manuale, a toccarlo, a sentirlo, perché esso contiene più del suo contenuto. L'oggetto artistico instaura un dialogo con la lettrice, relazione che viene descritta nel manuale nel modo seguente: «Il voudrait vous parler, parler de vous, parler avec vous, à travers vous» (Heiman 1998, voce *Manuel*, pp. non numerate). Il principio è quello di stabilire «d'autres relations d'échanges» rispetto alla pratica museale e alla pratica psicanalitica allo scopo di «supprimer l'écart entre ce qui semble être et ce qui est réellement; c'est-à-dire à rendre nulle la dimension d'attente créant les conditions de prévision de la révélation de la chose même – le sujet ou l'œuvre d'art – et à détruire le lien qui existe entre eux, une relation où chacun serait responsable de la stabilité de l'autre» (Heiman 1998, voce *Ambiance de l'épreuve*, pp. non numerate). Se analizzerò la pratica della rottura di un legame esistente allo scopo di configurarne uno nuovo in relazione al progetto *Attacks on linking*, qui vorrei invece sottolineare la componente legata alla nozione di mutua responsabilità. Si tratta di un tema che ha un ruolo determinante nella riflessione artistica e letteraria israeliana degli anni Ottanta soprattutto nella produzione delle

creatrici e che si iscrive nella terza ondata femminista che si concentra appunto sui concetti di vittimizzazione, autonomia e responsabilità. Nella pratica di Heiman la nozione di reponsabilità è il fulcro di un progetto che evidenzia i limiti dello scambio in un contesto artistico e psicanalitico. Questi limiti sono identificati nella ricerca di tratti comuni che permetterebbero, da un lato, di classificare le diverse tipologie di personalità e in particolare i disturbi, dall'altro, di svolgere quello che è considerato il ruolo del critico e della critica, ossia esprimere un giudizio sulle immagini classificandole in rapporto a quello che è stato prodotto prima. Nell'opera di Heiman, la riflessione è tutta concentrata sulla non neutralità degli strumenti utilizzati e sul desiderio di rendere esplicito che il filtro imposto non è neutro ma decide dei risultati che non sono che il riflesso di questo filtro. Questa componente si integra poi in una più ampia riflessione sui modelli a disposizione per la costruzione del soggetto femminile, sempre socialmente e culturalmente connotati e sempre presenti nello sguardo che si porta sulle immagini che costruiscono il patrimonio museale occidentale.

Il processo di decostruzione si articola in Heiman grazie a un primo movimento che, nel caso dell'esperienza autonoma della lettrice che ha acquistato il cofanetto, si struttura, come accennato, come incontro con l'oggetto al quale segue un invito, che può comunque essere ignorato privilegiando un'altra modalità di utilizzo, compresa quella di tenerlo chiuso, a scegliere un'immagine tra le 72. Una prima precisazione all'inizio della seconda sezione mette in guardia sulle differenze tra il T.A.T. e il M.H.T. Basati entrambi su una serie di immagini che si prestano a letture varie, mentre il primo costituisce un metodo destinato a rivelare a un interprete esperto alcuni tratti fondamentali della personalità del soggetto le cui descrizioni delle immagini proposte sono da questi unificate nella continuità di un unico soggetto considerato all'origine della sua visione e parola, il secondo non è un metodo, e la reazione delle donne alle fotografie che rappresentano altre donne produce una parola che non legittima la costruzione di un'unica narrazione sequenziale né di un soggetto unificato: «Le sujet du *M.H.T.* n°2 n'est pas observé, l'examineur ne cherche pas à decouvrir sa personnalité».

Le immagini, come già menzionato, raccontano principalmente i viaggi e la vita di Keila Pruzanski, nata il 5 giugno a Bialistok in Polonia, deportata nel 1940 in Siberia, ritornata in Polonia nel 1946 e, dopo un periodo in un campo americano in Germania e a Parigi, trasferitasi in Australia nel 1949. A queste immagini se ne accompagnano cinque che sono tratte dai giornali e che raffigurano donne provenienti da diversi contesti: Eva Hesse (71I), Ulrike Meinhof (46I), Annette Yvonne et Estelle Dionne (37I; tre delle cinque gemelle canadesi), Kochava Levy (30I; uno degli ostaggi dell'attentato all'hotel Savoy nel

1975), e Leila Ali Khaled (22I; militante del movimento per la liberazione della Palestina). La foto centrale dalla quale si sviluppa tutto il progetto è, per stessa ammissione dell'artista, una foto in cui Keila Pruzanski è ritratta di spalle mentre si guarda sorridente allo specchio, foto che in un'intervista ad Ariella Azoulay, Heiman afferma di aver immediatamente associato con *Film Still n.2* di Cindy Sherman (1977) e in seguito *Autoportrait* di Claude Cahun (1928) (Azoulay, Heiman 1999, 77). Non intendo qui esplorare tutti gli elementi che sono legati agli altri due autoritratti allo specchio ma semplicemente notare come Heiman, attraverso questa foto, renda esplicito il rapporto tra definizione del soggetto e catalogo delle immagini a disposizione. Lo specchio è, dunque, anche quello che la società mette a disposizione dei soggetti la cui costruzione identitaria, seguendo alcuni elementi proposti da Kaja Silverman in *The Threshold of the Visible World*, dipende dall'identificazione o meno con le rappresentazioni disponibili congiuntamente all'avallo che la società conferisce o meno a queste identificazioni.

Although we often treat these representations as simple mirrors, they do not so much reflect us as cast their reflection upon us. They are carriers of—among other things—sexual, racial, and class difference. For these reasons, the subject does not always occupy the field of vision happily. No image can be comfortably assumed by the subject unless it is affirmed by the gaze, but the gaze does not necessarily photograph the subject in ways that are conducive to pleasure. [...T]he gaze often imposes upon the subject an unwanted identity. (Silverman 1996 57)

Proprio il concetto di identità indesiderata mi consente di approfondire il rapporto tra identificazione e disidentificazione nel progetto di Herman. La didascalia redatta da Azoulay per la fotografia che è all'origine del progetto, e che Pruzanski contestualizza come «Israël, Tel Aviv, 1963 ou 1964, chez un ami, lors d'une soirée organisée en notre honneur», recita infatti:

Lui a t-e-elle demandé de la prendre en photo ? Était-ce son idée à lui ? Elle ne souvient pas qui c'était. Elle se souvient du miroir comme si elle s'était regardée dedans le matin même. Elle se souvient de son reflet comme si elle ne l'y avait lassé qu'hier. Elle sait comment on regarde dans le miroir. Le miroir est un objet qui lui est familier. Le miroir et son image lui sont familiers. Elle les rencontre tous les jours. Elle voit en eux ce qu'elle a toujours vu. Comment peut-elle lui faire confiance ? (Heiman 1998, 20M, pp. non numerate)

L'immagine con la quale la protagonista della fotografia sembra avere difficoltà a riconoscersi costituisce un'identità indesiderata. La componente dell'indesiderabile è imputata alle componenti di unità e uniformità dell'im-

magine riflessa che suscita in colei che si guarda allo specchio un certo scetticismo. All'origine di questo scetticismo non vi è una mancata pratica dello specchio ma il suo esatto contrario, una familiarità con questa pratica che rimanda a un'immagine vuota. Come già menzionato se il processo identificativo si costruisce sulla base di immagini che la società ci fornisce e con le quali ci identifichiamo in maniera più o meno riuscita e più o meno piacevole, questo momento di scetticismo può essere interpretato come forma di resistenza al catalogo di immagini a disposizione che sembrano mancare di un elemento. Forse questa mancanza è proprio da ricercarsi nella costruzione psicanalitica del femminile e nel ruolo che lo specchio ha in rapporto al soggetto femminile.

Questa identità validata dal contesto sociale è associata proprio alla macchina fotografica perché quando sentiamo su di noi lo sguardo della società ci sentiamo incorniciati come in una fotografia e, allo stesso tempo, quando lo sguardo di una macchina fotografica si posa su di noi ci sentiamo costituiti come soggetti, come se la fotografia che ne esce potesse in qualche modo determinare chi siamo, osserva ancora Silverman. Questo sguardo e questa macchina fotografica sono spesso associati con il soggetto maschile e, senza dimenticare le altre dimensioni coinvolte, questo comporta la trasformazione del soggetto femminile non solo in un negativo di quello maschile ma in uno spettacolo inteso a assicurare la variazione rispetto all'uno costituito dalla normatività del soggetto maschile. Visto da questo punto di vista, il *M.H.T. n°2* può dunque essere studiato come il catalogo dalle possibili identità a disposizione di un soggetto femminile. Seguendo i consigli del manuale, la lettrice può infatti scegliere l'immagine di una donna che l'ispira e domandarsi in che modo se ne sente ispirata, ma, e soprattutto, insiste il manuale, in termini di non identificazione come desiderio di non assomigliare a questa donna. Come recita ancora il manuale

Je voudrais briser le miroir, l'effet de miroir, m'éloigner de la chaîne des (identités de) femmes, ne pas me soumettre à l'image de la femme (ou d'une femme), à sa position, à sa place dans la généalogie, à son jeu sans limites qui m'interpelle. Si ce coffret m'est offert comme un miroir il faut que je proclame que l'image n'est pas de moi, ne sera jamais de moi. Il faut que me protège de la femme qui menace de me dévorer, de me faire elle : la femme-mère, la belle-mère. Je ne veux pas lui rassembler. Je ne veux pas ressembler. Point. (Heiman 1998, voce *Manuel*, pp. non numerate)

Il principio è perfettamente chiaro: nella costruzione del soggetto femminile sono offerte o imposte alla lettrice diverse immagini che offrono una serie di possibili identità femminili disponibili come modelli. A questo imperativo il soggetto risponde individuando nell'identificazione con uno

di questi cliché il rischio di un annullamento del sé. Questo annullamento assume nel progetto di Heiman una duplice dimensione, riguardando infatti sia la lettrice sia la protagonista delle fotografie. Il primo movimento è dunque un rifiuto a iscriversi in questa genealogia come catena imposta di ruoli trasmessi di generazioni in generazione che cancellano le storie individuali. Come già visto in merito alla Eva di Miriam Oren, questa genealogia forzata da un lato annulla l'unicità del personaggio trasformandola nella rappresentante di tutte le donne; dall'altro impone alle altre donne un modello che ne elimina la dimensione individuale. Se considerata, dunque, come modello di *femme-mère*, di *belle-mère*, la persona raffigurata sulle fotografie è ridotta al silenzio e così la sua storia e le sue molteplici identità e, al contempo, diventa lo strumento per imporre il medesimo silenzio a coloro che la guardano. Il movimento che ne consegue è dunque duplice. Da un lato le lettrici o spettatrici sono invitate a un movimento di sottrazione, di allontanamento precauzionale per evitare di farsi divorare da questo modello, di diventare quello che il modello rappresenta, come visto nel capitolo dedicato a Serri. Questa paura di identificarsi con un modello come tradimento, è qui associata alla donna come *belle-mère* che incarna le paure che Adrienne Rich riassume nel noto *Of Woman Born* sotto il nome di matrofobia, ossia la paura di diventare come le proprie madri. Il desiderio di spezzare quella catena di odio di sé e compromessi che la generazione delle madri rappresenta agli occhi delle figlie si accompagna all'angoscia di sapere che basterebbe abbassare la guardia per finire per identificarsi totalmente con lei. In questa ambivalente commistione di terrore e senso di colpa rivolti contemporaneamente alla donna dalla quale si proviene e quella che si teme di diventare la scelta è quella di spezzare ogni possibile legame:

Matrophobia can be seen as a womanly splitting of the self, in the desire to become purged once and for all of our mothers' bondage, to become individuated and free. The mother stands for the victim in ourselves, the unfree woman, the martyr. Our personalities seem dangerously to blur and overlap with our mothers'; and, in a desperate attempt to know where mother ends and daughter begins, we perform radical surgery. (Rich 1986, 235)

Questo aspetto è espresso nel titolo del progetto e inseguito nel manuale redatto da Azoulay, dove si può leggere ancora: «Le coffret annonce une rapport à la “belle-mère”. Est-ce la vôtre? Est-ce la mienne? Est-ce celle de Michal Heiman? Est-ce la belle-mère de toutes les femmes qui en ont une?» (Heiman 1998, voce *Manuel*, pp. non numerate). Una possibile risposta a questa domanda che vorrei proporre come chiave di lettura complessiva del progetto di Heiman è la costruzione psicanalitica del soggetto femminile

che secondo Luce Irigaray è sempre, e non solo nella cultura psicanalitica, una madre:

La conception et la naissance de l'enfant répètent, reproduisent, la question du commencement. Du rapport de la femme – de même et autrement de l'homme – à son commencement, et à la mise en place d'une économie de l'originare. Elles permettraient donc, éventuellement, de régler les problèmes « identificatoires » de la femme à sa mère, son premier objet d'amour. L'inséreraient dans une économie généalogique, et aussi spéculaire, spécifique. Ainsi la femme devenant mère sera la Mère, totalement identifiée à la maternité en une sorte de meurtre de sa mère et d'oblitération du rapport de la femme à la maternité qui la laisseraient, pour le présent, le tenant-lieu de l'origine : terre-mère phallique. Ou bien, elle sera ainsi inscrite, elle s'inscrira ainsi, dans un procès généalogique in-fini, une énumération ouverte du décompte de l'« origine » : où elle sera « comme » sa mère mais pas à la même « place », ne correspondant pas au même chiffrage. Où elle sera sa mère et pas sa mère, ni sa fille comme mère, ne bouclant pas le cercle, ni la spire identificatoire. S'enroulant sans fin, autour du spéculum d'un lieu originare. Passant du dedans au dehors sans jamais, simplement, s'y résoudre, résorber, refléchir. (Irigaray 1974, 91)

Questo passaggio offre anche una risposta allo scetticismo espresso da Azoulay nel commento all'autoritratto allo specchio. Lo specchio non funziona, non funziona mai per il soggetto femminile che vi è sempre come specchio, come doppio negativo del soggetto unico maschile. L'evoluzione della bambina è infatti un negativo, nel senso fotografico del termine, speculare allo sviluppo del bambino. Ma la riflessione di Irigaray va ben oltre. Nella guerra delle pulsioni, la cui partecipazione attiva delle donne è esclusa, non solo si lotta per possedere delle cose ma perché le cose possedute siano eterne: «donc aux fèces, matières décomposées/décomposables, qu'on vous prend, soumises à l'appréciation d'un autre regard, on substituera l'image, la production-reproduction spéculaire. Et encore spéculative. L'œil va assurer la reprise, et la maîtrise, de l'érotisme anal» (Irigaray 1974, 116). In questo processo la donna svolge un ruolo decisivo, poiché *le miroir que idéaliser le produit* è proprio la donna stessa:

Bien sûr, il faut un miroir. Mais il peut « s'intérioriser », s'introjecter. La représentation peut se passer de, suppléer à, l'intervention immédiate, la perception sensible, du miroir. Narcisse peut même subtiliser les glaces...D'autres hommes, d'autres pénis, d'autres discours aussi sont susceptibles de fonctionner comme miroirs. Évidemment, le risque de guerre continue...Alors, la femme peut-être ? Oui la femme. Sans sexe, sans regard, sans désir d'appropriation. La femme, réductif de l'enjeu du désir de l'homme. (Irigaray 1974, 116)

La donna, ovvero la madre, è dunque ricettacolo, matrice, supporto materiale del tutto passivo: «Le matriciel, origine informe, 'amorphe', de toute morphologie trans-mué par/pour analogie en cirque et écran de projections, enceinte de/pour phantasmes» (Irigaray 1974, 330). Questo supporto muto, reso muto che non può fare altro che ripetere ciò che il soggetto le dice di dire, diviene un mezzo per duplicare l'identità del soggetto maschile. In questa sua funzione, il soggetto maschile cerca dunque di dare forma a una sostanza ancora caotica definendola sia come negatività rappresentativa di un vuoto, sia come affermazione che passa sempre per il tramite dell'altro. Ma questa dualità che viene attribuita alla donna per mantenere l'illusione di un'identità definibile e delimitabile nega un'altra e ben differente dualità. In questo modo infatti la donna viene esclusa dalla conoscenza di sé, poiché, nella sua funzione di specchio, può solo riflettere ma non può vedersi.

Le maternel-féminin demeure le lieu séparé de 'son' lieu, privé de 'son' lieu. Elle est ou devient sans cesse le lieu pour l'autre qui ne peut pas s'en séparer. Menaçante donc, sans le savoir ni le vouloir, de ce dont elle manque : un lieu 'propre'. Il faudrait qu'elle se ré-enveloppe d'elle même, et au moins deux fois: en tant que femme et en tant que mère. (Irigaray 1984, 18)

Parte della critica ha letto in queste riflessioni sul materno e sul femminile una riaffermazione di quelle dicotomie che l'autrice intende programmaticamente superare. In altre interpretazioni questa obiezione sarebbe invece frutto di un fraintendimento della valenza di tali riflessioni. Esse non andrebbero infatti considerate come una proposta sul ruolo che le donne dovrebbero assumere, bensì costituirebbe una descrizione delle valenze del femminile e del materno nell'immaginario occidentale e nel contesto simbolico (Whitford 1991, 69). Questa funzione del materno nella cultura patriarcale viene infatti così riassunta da Margaret Whitford:

Women as body/matter are the material of which the mirror is made, that part of the mirror which cannot be reflected, the stain of the mirror for example and so never see reflections of themselves. The second step is to look for the infrastructure, the mother (who in Lacan's account supports the child who is looking into the mirror). The mother supports the processes of the male imaginary, but is not herself represented, a neglect equivalent to matricide. Whatever philosopher Irigaray approaches [...] the strategy is always the same – to look for the resistances and defences which conceal the original crime of matricide. (Whitford 1991, 34)

La funzione materna non è infatti solamente legata alla formazione dell'identità ma svolge un ruolo decisivo anche nella cultura occidentale,

soprattutto per quanto riguarda la sua assenza. Se infatti questa concezione della maternità all'interno della concezione freudiana e lacaniana è non solo accettata ma anche esaltata, esiste una maternità che minaccia dal di fuori questo sistema identitario, linguistico, sociale e culturale. Quella dualità precedentemente menzionata è infatti propria sia della donna, nel ruolo che essa assume all'interno della cultura occidentale, sia della donna al di fuori di questo sistema. In questa seconda prospettiva la donna incarna dunque un aldilà che viene vissuto dal soggetto maschile come minaccioso.

Extraterritorialité du féminin au langage qui lui vaudra un respect pour le moins ambivalent de sa virginité: tabou de frontières qui s'entrebâillent à l'horizon du vouloir, pouvoir tout dire. (S') ouvrant sur un autre «monde» dont on ne connaît rien (que) cette fente qui s'écarte. Suscitant l'angoisse d'une transgression sans mot de passe, sans interpellation concevable, sans droit quelque part inscrit, sans taxe à payer, sans limite rigoureuse d'un avant/après, dehors/ dedans, propre/étranger.....dicible/ indicible. (Irigaray 1974, 292)

Si comprende dunque perché il primo atto che fonda la cultura sia proprio un matricidio, ossia la rimozione di quella femminilità che minaccia l'ordine patriarcale. Questa maternità viene dunque uccisa per poi essere sostituita con una maternità non minacciosa in quanto funzionale alla formazione del soggetto e della sua cultura. La riflessione dell'autrice in *Le corps-à-corps avec la mère* distingue infatti l'esaltazione della funzione collettiva della maternità dal desiderio della madre, *le désir d'elle, son désir à elle*. Sono i padri a voler reprimere questo desiderio, come sempre hanno fatto nella storia della civiltà, il cui atto fondatore è appunto non l'omicidio del padre bensì un matricidio. Il matricidio è dunque all'origine della civiltà e il mito di Clitemnestra viene scelto da Irigaray quale archetipo di riferimento. Il figlio uccide la madre per vendicarsi del padre, perché «l'empire du Dieu-Père et son appropriation des archaïques puissance de la terre-mère l'exigent. Il tue sa mère et il en devient fou, ainsi que sa sœur Electre» (Irigaray 1987, 24). La pazzia coglie fratello e sorella ma, se la sorella resterà in tale condizione, il fratello verrà invece salvato da Atena.

Le meurtre de la mère se solde donc par l'impunité du fils, l'enterrement de la folie des femmes – et l'enterrement des femmes dans la folie –, l'accès à l'image de la déesse vierge, née du Père, obéissante à sa loi au mépris de sa mère. (Irigaray 1987, 25)

Questa follia di Oreste è, secondo la filosofa, la stessa di Edipo, che diventa pazzo solo quando sa che la donna con la quale è giaciuto è sua madre, ossia colei che ha già ucciso in obbedienza al verdetto del Padre

degli dei. Dunque, la legge che ha infranto è solo secondariamente la legge del padre, in primo luogo l'orrore di Edipo nasce dalla riattualizzazione dell'uccisione di Oreste. Ecco, dunque, il vero principio che fonda la cultura, la psicanalisi e la stessa formazione dell'identità: l'esclusione della madre, l'interdizione del *corps-à-corps* con la madre ad opera del padre. All'arcaico mondo carnale, il Padre, nell'intento di divenire il solo creatore, impone così un universo di lingua e simboli senza radici nel corpo della madre.

Va dunque distinto il rifiuto della madre dal rifiuto dell'immagine della madre quale socialmente costruita. Il secondo movimento chiede dunque come sia possibile, se lo sia, recuperare il rapporto con la madre e con la madre come immagine di sé. Da questo punto di vista, un altro modo di descrivere quella che ho definito la necessità di un altro modello di *toledot*, come genealogie e come racconti, è quello di vederlo come tentativo di uscire dalla spirale genealogica che impedisce alle donne di risalire alla loro origine. Per Irigaray si tratta quindi di scoprire questa femminilità rimossa, di dare voce all'indicibile. Il punto di partenza è appunto costituito dal seguente interrogativo posto all'inizio del saggio *Le corps-à-corps avec la mère*, testo di una conferenza tenuta a Montreal nel 1980: «qu'en est-il du rapport imaginaire et symbolique à la mère, à la femme mère? Qu'en est-il de cette femme en dehors se son rôle social et matériel de reproductrice d'enfants, de nourrice, de reproductrice de force de travail?» (Irigaray 1987, 23). Proprio il materno riveste infatti una funzione particolare nell'ambito del simbolico: il materno sottende il simbolico rappresentando ciò che è al di fuori del discorso: «elle fonctionne comme un trou [...] dans l'élaboration de processus imaginaires et symboliques». (Irigaray 1974, 85).

La femme qui se répète dans les nombreuses images se fait photographe pour témoigner de sa présence partout. Elle s'en servira comme d'un certificat qui atteste de quelque chose la concernant. Elle «y» était. La photo devient le lieu où la femme témoigne de son rapport à l'environnement. Mais le doute, lors d'une lecture critique de l'image, ferait dire que ce dont la photo témoigne n'est pas réel. Cette femme n'était pas où elle prétend avoir été. [...]

Ne vous laissez pas tout de suite emporter par la voix de la critique. Méfiez-vous si elle paraît trop sûre d'elle. Faites place à l'autre voix qui vous interpelle, demandez-vous qui est celle qui n'y était pas. N'adhérez pas à cette voix non plus, mais suivez-la un moment. Jouez avec les voix, vous êtes invitée à vous surprendre. [...] Essayez ! «Elle», que l'on voit sur la photo, y était mais sa présence cache l'absence de l'autre, celle qui n'y était pas mais est pourtant présente sur la photo, par son absence du lieu où la photo a été prise. Et si la femme cachée apparaissait sur une autre photo, n'y aurait-il plus de femme cachée? Le réel de la femme serait-il exhibé sans rien en cacher ? Il semble que le rapport absent/présent soit la loi qui gouverne

son apparition. C'est cette loi qui apparaît toujours. Jamais la femme n'est présente ou absente, car ni l'une ni l'autre n'existe. Seule existe la loi de son apparition, la loi qui interdit le réel, qui permet de ne rien en voir, ne rien en savoir, tout en regardant et en sachant tout. (Heiman 1998, voce *Utilité*, pp non numerate)

La donna non è mai presente o assente ma appare soltanto come anti-reale. Più precisamente, come suggerisce la nota al testo di Azoulay che fa riferimento all'articolo di Joan Copjec sul rapporto tra ansia, allattamento e il genere letterario del gotico (Copjec 1991), si tratta della sistematica sostituzione del simbolico al reale. Prendendo spunto dal sogno di Irma e dalla rilettura che ne fa Lacan, Copjec arriva a stabilire come la costruzione del simbolico funga da baluardo, da protezione contro il reale. Ma perché questo sia possibile è necessario esprimere un giudizio di esistenza, ossia

it is necessary to say that the real is absented, to declare its impossibility. The symbolic, in other words, must include the negation of what it is not. This requirement is not without its paradoxical effects, for it means ultimately that the symbolic will not be filled with only itself, since it will also contain this surplus element of negation. According to this reasoning-which is to be found in Freud's 1919 essay "Negation"-that which is impossible must also be prohibited. (Copjec 1991, 28)

Il simbolico come negazione del reale è dunque complicato dal fatto che il reale è quanto non ha un adeguato significante e l'impossibile iscrizione della negazione del reale nello spazio simbolico può avvenire dunque solo come ripetizione, ossia come tentativo reiterato e sempre fallimentare del significante di definirsi. Un'ulteriore nuance di questa difficoltà a definirsi dal punto di vista del dispositivo fotografico può essere associata alla riflessione di Roland Barthes:

Je voudrais en somme que mon image, mobile, cahotée entre mille photos changeantes, au gré des situations, des âges, coïncide toujours avec mon « moi » (profond, comme on le sait) ; mais c'est le contraire qu'il faut dire : c'est « moi » qui ne coïncide jamais avec mon image ; car c'est l'image qui est lourde, immobile, entêtée (ce pour quoi la société s'y appuie), et c'est « moi » qui suis léger, divisé, dispersé et qui, tel un ludion, ne tiens pas en place, tout en m'agitant dans mon bocal [...]. (Barthes 1980, formato digitale)

Il passaggio all'immagine implica sempre una perdita dell'essere e della sua molteplicità e, prosegue Barthes, nemmeno un corpo neutro gli è concesso: «mon corps ne trouve jamais son degré zéro, personne ne le lui donne (peut-être seule ma mère ? Car ce n'est pas l'indifférence qui enlève le poids

de l'image – rien de tel qu'une photo « objective », du genre « Photomaton », pour faire de vous un individu pénal, guetté par la police –, c'est l'amour, l'amour extrême» (Barthes 1980, formato digitale). Ed è proprio a questo punto della riflessione che si comprende come nel progetto di Heiman quello sguardo fotografico può essere dissociato dal punto di vista maschile sulla donna come garanzia del maschile per diventare un tentativo di sguardo e racconto basato sull'amore.

Il primo mezzo per realizzare questa pratica, che rientra in quelle dell'incontro viste in precedenza, è il rifiuto categorico che il *M.H.T. n°2* possa produrre, come il *T.A.T.*, una storia unitaria basata sul fatto che le immagini, come il soggetto, abbiano un'esistenza autonoma. Per Heiman né il soggetto né la fotografia possiedono un'esistenza autonoma o un'essenza che preceda l'incontro che ha luogo tra i due né sarebbero tantomeno da considerare come possessori di una verità che l'incontro rivelerebbe:

*Le M.H.T. n°2 ne peut en aucune façon témoigner de la personnalité du sujet avant sa rencontre avec les photos du M.H.T. n°2. En d'autres termes, le M.H.T. n°2 se donne pour but de décrire la façon qu'a le sujet d'« être avec les photos », de les accompagner, d'être avec elles et à leurs côtés, d'être avec elles et aux côtés de l'autre, c'est à dire l'examineur. Et dans la mesure où ce test propose une situation analogue à celle que l'on connaît lorsqu'on visite un musée, poursuivons le raisonnement : l'objectif du M.H.T. n°2 est de témoigner de la façon qu'a la visiteuse, la spectatrice, d'« être avec », d'accompagner, d'être aux côtés des expositions, d'être au côté et en face à l'« autre », qui n'est autre que son « moi civilisé ». (Heiman 1998, voce *But*, pp non numerate)*

Ed è a partire da questa riflessione che si sviluppa il dialogo con la lettrice in termini di narrazione del sé e dell'altro. Tutti gli strumenti implicati, il *T.A.T.*, la fotografia e le altre forme di esplorazione dell'individuo in medicina, biologia e criminologia, promettono ingenuamente di svelare la parte segreta, quella invisibile che si manifesterebbe grazie agli strumenti impiegati. Quello che non viene mai esplicitato è che questi strumenti non sono neutri, che questa presunta parte invisibile non pre-esiste la ricerca orientata e non ingenua che queste strutture sviluppino, e che quella serie di elementi comuni che tale percorsi evidenziano non parlano dell'oggetto dell'analisi ma svelano invece la struttura dello strumento di analisi. Nessuna scoperta, dunque, semplicemente una serie di vasi dentro i quali si assume necessariamente sempre la stessa forma. In questa tassonomia la vittima è proprio quel soggetto che si pretendeva di cercare, l'individuo e la sua storia. Ne consegue che ogni rappresentazione della Donna rientra in un ruolo preesistente da interpretare. L'errore sarebbe

crederci, ossia non vedere in queste foto il gioco e la messa in scena, come si vedrà. Per mettersi al riparo da questo errore e creare lo spazio per un possibile incontro con l'altra, alla voce «La matière femme», il manuale sviluppa ulteriormente questo rifiuto di un soggetto unitario che fornirebbe tutte le risposte alle domande della lettrice. Precisamente a questo punto interviene la domanda che, come nel caso della Eva di Oren, scardina l'approccio all'altra come cliché: «Voulez-vous qu'on vous parle d'elles ou qu'elles-mêmes vous parlent, vous disent qui elles sont?» (Heiman 1998, voce *La matière femme*, pp. non numerate). Assunta questa posizione ed evitata la tentazione di lasciare che questa donna si esprima al di là di una determinata biografia che farebbe di ogni immagine la voce che ripete la stessa storia in un coro, questa voce può finalmente essere libera e le immagini possono finalmente parlare: «Les images fuient de partout, elles n'obéissent pas à la voix qui essaie de les rendre muettes. Elles parlent à voix haute, elles parlent à votre voix, à travers votre voix, ou la «mienne». Elles dépassent l'obstacle que le livre biographique leur impose en devinant les obstacles de la biographie, en la rendant caduque». (Heiman 1998, voce *La matière femme*, pp. non numerate).

E così che si possono costruire delle relazioni di scambio improntate a una nuova logica. La fotografia, si legge sempre nel manuale, può essere uno specchio o uno schermo, più precisamente «le coffret ne vous a pas été tendu comme miroir mais personne ne vous interdit de vous en servir comme tel. Cependant dès que vous le regarderez, il se transformera en écran. [...] Écran ou miroir le choix vous appartient» (Heiman 1998, voce *Principe*, sezione *L'image de l'écran*, pp. non numerate). La responsabilità della lettrice o spettatrice sta in questa scelta e, come per lo strumento fotografico, questa presenza determinerà la lettura delle immagini che esistono solo nel momento in cui questo incontro ha luogo. Le storie dell'altra non precedono l'incontro con la macchina fotografica che lascia le sue tracce come le lascia colei che cavererianamente guarda e racconta.

Imaginez que vous êtes seule devant le miroir. Fermez les yeux. Il n'y a que vous et le miroir. Personne d'autre. Vous ouvrez les yeux et c'est votre mère qui vous regarde. L'image reflétée par le miroir, c'est elle. Où êtes-vous? D'où vient-elle? Que fait-elle ici? Où êtes-vous si elles dans le miroir, là même où vous devriez être vous-même? Êtes-vous votre mère? Oui! Vous êtes arrivée au stade du miroir. (Heiman 1998, voce *Le héros*, sezione *Imago*, pp. non numerate).

La madre di Heiman è la madre che, in Lacan, accompagna la fase dello specchio, o quella che, come nel passaggio succitato di Barthes, consente un sguardo amorevole che non uccide, ma come per Eva la domanda è: qual è

la sua storia? Dopo averla usata come strumento per consolidare la propria identità, cosa è rimasto di lei? Una possibile risposta è uscire dalla dimensione fotografica ed entrare in quella che è propria dell'occhio umano, la cui visione consente di instaurare un rapporto diverso con l'oggetto nei termini così riassunti da Silverman in riferimento a *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* di Hanouch Farocki:

[...] if the camera/gaze performs a memorial function, the look is allied to something which is ostensibly related to that function, but is in fact very different: memory. Whereas photography performs its memorial function by lifting an object out of time and immortalizing it forever in a particular form, memory is all about temporality and change. It apprehends the other less as a clearly delineated object than as a complex and constantly shifting conglomeration of images and values.[...] Farocki's film also indicates that precisely because the look is located within desire, temporality and the body, it can reanimate and open to change what the camera/gaze would both mortify and memorialize. It can consequently provide the locus for a resistant and even transformative vision. (Silverman 1996, 157; 160)

Queste immagini, queste donne chiedono di essere guardate non fotografate. Ma come? Come donne che si inseriscono nella pratica descritta da Irigaray come *mimesis*:

Jouer de la mimésis, c'est donc, pour une femme, tenter de retrouver le lieu de son exploitation par le discours, sans s'y laisser simplement réduire. C'est se resoumettre – en tant que du côté « sensible », de la « matière »...- à des « idées », notamment d'elle, élaborées dans/par une logique masculine, mais pour faire « apparaître », par un effet de répétition ludique, ce qui devait rester occulte : le recouvrement d'une possible opération du féminin dans le langage. C'est aussi « dévoiler » le fait que, si les femmes miment si bien, c'est qu'elles ne se résorbent pas simplement dans cette fonction. Elles restent aussi ailleurs : autre insistance de « matière », mais aussi de « jouissance ». (Irigaray 1977, 74)

La *mimesis* come imitazione, gioco, messa in scena è una delle chiavi possibili del progetto di Heiman in questa fase del suo lavoro artistico. Le fotografie di Keila Pruzanski rendono visibile una serie di cliché che la protagonista di questi scatti incarna e Heiman offre allo sguardo delle altre donne come specchio o schermo a seconda della storia che si vuole raccontare. E in virtù di questo movimento di riattraversamento dello specchio che sottende a ogni speculazione è possibile per il soggetto femminile ritrovare il luogo della propria *auto-affection*, della *jouissance* resa muta perché la sua espressione rischierebbe di mettere in crisi tutto il sistema linguistico

e culturale, e ricostruire una nuova genealogia basata sullo sguardo e sul racconto dell'altra.

4.3. AVEVI FREDDO?

In una breve riflessione sui modi di rappresentazione del corpo femminile nell'arte e nella fotografia, Vala Thorodds, fondatrice e direttrice della casa editrice *Partus* e co-fondatrice della rivista di poesia *Pain*, osserva, citando la riflessione di John Berger, come sia pertinente nel contesto contemporaneo osservare quanto i corpi femminili, spesso privati degli occhi, ossia di quello sguardo che li renderebbe soggetti, siano stati inquadrati nella seguente dinamica:

To be seen and yet not recognised for oneself. To have one's physical form present, and yet not be present. To be a decoration, a form, an idol an abstraction, a symbol, an idea. [...]

It's not event about the insult. Being ignored feels worse than being insulted. To be romanticised or idealised is akin to being humiliated. It strips you of subjectivity, puts you in two dimensions, flat-packed away. (Thorodds 2018, 31-2)

Intendo proporre una lettura del progetto artistico di Michal Heiman quale espresso in *Hatqafot 'al hibbur* (Attacks on linking, 2008) per inserirlo nella riflessione sulle *toledot* orizzontali come momento intermedio tra la riflessione sul corpo dell'altra e la presenza del corpo femminile nello spazio museale e quello che sarà il passaggio finale, ossia l'autoritratto dell'artista come spazio in cui accogliere l'altra. Il corpo dell'altra in questo secondo momento è costituito dal patrimonio artistico e dalle forme di rappresentazione del corpo femminile in questo contesto. Senza esaurire tutti gli aspetti che *Attacks on linking* propone, intendo soffermarmi sulla dinamica del dialogo e incontro con l'altra quale strumento per uscire dalla dimensione decorativa del corpo femminile in ambito artistico e creare uno spazio in cui sia possibile identificarsi con l'altra e lasciarle la parola.

Come già visto ci sono aspetti della rappresentazione del corpo femminile che rimandano a una serie di modelli che risultano inospitali e che al contempo sono presentati come prescrittivi con i quali è dato giocare allo scopo di svelarne il ruolo di cliché, prenderne le distanze, e in questa distanza creata liberare la storia dell'altra. Questa storia naturalmente non è priva di un modello e di un modello narrativo, ma è questa nuova struttura che è presentata come «autentica» in quanto voce alla quale non è stata data l'occasione di esprimersi. Se il rapporto con la figura materna e la ricomposizione del sé davanti allo specchio come tentativo di recuperare il legame con

la madre senza assumerne il ruolo sono al centro della riflessione in *M.H.T. n°2, Attacks on linking* si struttura anche come revisione della tradizione di rappresentazione del corpo femminile nella cultura artistica occidentale. Senza ovviamente ripercorre tutta la storia e gli approcci a questo tema, in questa sede intendo solo menzionare un passaggio tratto dall'introduzione (precedentemente pubblicata in *Poetics Today* nel 1986) di Susan Rubin Suleiman al volume *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, opera che introduce e per certi versi struttura la riflessione accademica sul corpo femminile in questi termini:

What 'place(s)' has the Female body occupied in the western imagination, and in the symbolic production of western culture, over the past two thousand years? What shifts, slippages, or displacements of that body have occurred or might occur in our own time, and what would be the cultural consequences of such displacements? (Suleiman 1986, 1)

Questo interrogativo si sviluppa poi come riflessione sul corpo quale costruzione simbolica e sociale sempre legata a un discorso la cui struttura richiede di essere esaminata abbandonando così l'idea di un rapporto non mediato al corpo. Il progetto di Heiman può essere letto da questa prospettiva come tentativo di rivedere le dinamiche e le narrazioni legate a certe immagini. Queste immagini fanno parte dell'esperienza autobiografica dell'artista, del patrimonio occidentale di rappresentazione del corpo femminile, della stampa. Heiman ripropone le riproduzioni di una serie di immagini sulle quali l'artista interviene secondo la dinamica che lei definisce appunto *Hatqafot 'al hibbur, Attacks on linking*:

"Attacks on linking," clarification of terms: Link – a unit serving to connect one element with another, elements that were separate from each other prior to the act of linking; Attacking a link entails isolating details, releasing them from other details, damaging connections, preserving autonomy, it entails rising against the stable signification that a sequence of elements may create, rising against co-dependency and reciprocal relationship, against punctuation, against the illusion of coherence of whatever may make itself heard/seen. (Herzog 2008, 136)

Il termine è ripreso da Heiman a partire dalla riflessione sulle personalità psicotiche dello psicanalista Wilfred Bion (1897-1979) il quale, partendo dalla fase paranoide-schizoide di Melanie Klein, elabora la teoria secondo la quale, nel contesto di un'analisi, un paziente possa sentirsi al contempo grato dell'opportunità che la terapia offre e ostile nei confronti dell'analista. Questa ostilità nasce dall'idea che l'analista non lo comprenda e dunque lo

respinga, da cui la costruzione di un legame tra analista e paziente, come per il bambino con il seno materno, che costituisce il meccanismo di una proiezione identificativa che il paziente o il bambino cerca di spezzare con un attacco distruttivo: «Attacks on the link, therefore, are synonymous with attacks on the analyst's, and originally the mother's, peace of mind. The capacity to introject is transformed by the patient's envy and hate into greed devouring the patient's psyche; similarly, peace of mind becomes hostile indifference» (Bion 1959, 297). Il che conduce Bion alle seguenti conclusioni:

The main conclusions of this paper relate to that state of mind in which the patient's psyche contains an internal object which is opposed to, and destructive of, all links whatsoever from the most primitive (which I have suggested is a normal degree of projective identification) to the most sophisticated forms of verbal communication and the arts.

In this state of mind emotion is hated; it is felt to be too powerful to be contained by the immature psyche, it is felt to link objects and it gives reality to objects which are not self and therefore inimical to primary narcissism.

The internal object which in its origin was an external breast that refused to introject, harbour, and so modify the baneful force of emotion, is felt, paradoxically, to intensify, relative to the strength of the ego, the emotions against which it initiates the attacks. These attacks on the linking function of emotion lead to an over-prominence in the psychotic part of the personality of links which appear to be logical, almost mathematical, but never emotionally reasonable. Consequently the links surviving are perverse, cruel, and sterile.

The external object which is internalized, its nature, and the effect when so established on the methods of communication within the psyche and with the environment, are left for further elaboration later. (Bion 1959, 299-300)

Diverse sono le conclusioni alle quale giunge Heiman. La dinamica dell'attacco allo scopo di salvare è mantenuta, perché, come osserva Heiman nella conferenza proiettata nel contesto di *Attacks on linking* «coloro che attaccano, quando hanno finito di attaccare, tornano a salvare» (Heiman, 2008 82, trad. eng. 158). Gli attacchi sono precisamente contro quella serenità percepita come indifferenza, perché nella sua riflessione quello che risulta psicotico è mantenere una «peace of mind» che può nascere solo dall'indifferenza. Come scrive Omri Herzog: «The affliction demands observation with wide open eyes; without the gaze there is no testimony, no saving, no attacking» (Herzog 2008, 132).

Il progetto di Heiman è dedicato ad Augustine, Katharina e Beruriah. Augustine, Louise Augustine Gleizes, nata nel 1861, molestata e violentata, è la quindicenne raffigurata nella celebre serie di fotografie realizzata da Paul Regnard nel quadro degli studi Jean-Martin Charcot (1825-1893) su epilessia

e isteria all'ospedale parigino della Salpêtrière negli anni Settanta del XIX secolo. Katharina, Aurelia Kronich (1875-1929), è il celebre caso discusso negli *Studi sull'isteria* al quale Heiman dedica una performance di lettura alternando i ruoli di Freud e di quello della ragazza il cui padre tenta per due volte di abusare sessualmente (<https://vimeo.com/422898742>). Beruriah, la cui storia, narrata da Rashi è riportata da Heiman nell'exergo, è una delle poche donne citate nel Talmud per la loro scienza e compare nel commento di Rashi ad b'Avodah Zarah 18b, dove la fuga di Rabbi, Meir in Babilonia ha come una delle due possibili cause quanto avvenuto con sua moglie Beruriah. Rashi ('Avodah Zarah 18b:4) sviluppa questa storia nel modo seguente: Beruriah si fa beffe del detto dei saggi (bQiddushin 80b) secondo i quali le menti delle donne sono più influenzabili (Di Segni, 2019, 429) e suo marito scommette che prima della sua morte lei sarà costretta ad ammettere che queste parole sono vere. Rabbi Meir ordina dunque a uno dei suoi studenti di sedurla e la moglie, dopo diversi giorni di tentativi da parte dello studente, cede e, quando se ne rende conto, si impicca, e Rabbi Meir fugge per la vergogna. Se la figura di Beruriah ha ampiamente affascinato la cultura ebraica, tuttavia, come osservano Tova Hartman e Charlie Buckholtz, in questa fascinazione raramente è stata diretta un'adeguata attenzione alle sue parole, a causa dell'enfasi posta sulla sua funzione di donna con conoscenze di norma riservate agli uomini:

Within this point of view, Beruriah is a kind of rabbinically fashioned golem: a mute instrument of the rabbinical mind, tasked with a single, limited purpose. Her speech is not important per se, but only insofar as it conveys sufficient fluency with Rabbinic discourse to allow her convincingly to pass. Beruriah does not speak; she signifies (corsivo aggiunto). (Hartman - Buckholtz 2014, 86)

Questa osservazione può essere utilmente applicata alle tre donne e alla loro funzione nella cultura. Augustine, Katharina e Beruriah sono precisamente accomunate dal fatto che è stato loro attribuito un ruolo, una funzione nella tradizione occidentale, e questo ruolo le ha private della loro voce e della loro esistenza individuale. Assurte a simbolo, nessuno le ascolta, nessuno presta l'orecchio alla loro versione di questa storia di violenza, nessuno si interessa agli effetti che questa storia che tutti conoscono ha avuto su di loro come individui, esattamente come visto per Eva. Se già il progetto *M.H.T. n. 2* era animato, per ammissione della stessa artista, da un desiderio di sfidare il controllo degli uomini sulle rappresentazioni delle donne nella storia dell'arte (Azoulay - Heiman 1999, 83), nel caso di *Attacks on linking* il progetto è fare un passo ulteriore di avvicinamento a questi modelli per svelarne la storia individuale e introdurre una riflessione sulla violenza nelle sue diverse forme.

Nel contesto di queste riflessioni intendo approfondire un elemento in particolare del progetto di Heiman quale espresso nella sezione *Megillot*, «rotoli» di *Attacks on linking*. Si tratta di una serie di manipolazioni che l'artista propone su stampe di opere note dell'arte occidentale, insieme a pagine di giornale, fotografie e altre categorie di immagini che sono riprodotte su un supporto che permette di appenderle e, come una *megillah*, srotolarle. Si è brevemente visto nel capitolo precedente la funzione che la forma *megillah* ha nel contesto della produzione di Bracha Serri. In Heiman la scelta del dispositivo enfatizza il processo sacralizzazione e desacralizzazione di queste immagini, nonché la dimensione di continuità di una tradizione che diventa oggetto dell'attacco da parte dell'artista. Su questo supporto Heiman interviene infatti aggiungendo elementi grafici, come una macchina fotografica o il suo ritratto con in mano una macchina fotografica, o sovrapponendo all'opera domande del tipo: «*Mah at hoševet?*» («A cosa stai pensando?»), «*At yešenah?*» («Stai dormendo?»).

In particolare, intendo soffermarmi su una di queste *megillot*, ossia quella dedicata al dipinto di Edvard Munch, *Pubertà* (Omer 2008a, 84). Quest'opera di Munch si ritrova nella produzione artistica di Heiman anche in un altro progetto. Associata alla domanda *A cosa stai pensando?*, essa si ritrova infatti in *A Million One Hundred Thinking Women*, (2008), un'installazione di 100 riproduzioni di note opere d'arte raffiguranti personaggi femminili, da Renoir a Hopper, o momenti artistici, come nel caso delle performance di Yocheved Weinfeld (1947-), una delle artiste israeliane di maggior rilievo nell'ambito della riflessione di genere, o ancora fotografie prese dai trattamenti sulle pazienti negli ospedali psichiatrici nell'Ottocento, sopra le quali è stampata la succitata domanda (<https://michalheiman.me/A-Million-One-Hundred-Thinking-Women>). La versione che intendo esaminare è invece, come precisato, quella che rientra nel progetto *Attacks on linking*.

Il quadro di Munch ritrae un'adolescente seduta sul letto. La rappresentazione degli adolescenti come tema pittorico compare nella storia dell'arte alla fine del XIX secolo nell'ambito di una riflessione culturale, letteraria, psicanalitica sul tema che secondo John Neubauer caratterizza la cultura occidentale *fin de siècle* e che non si intende qui riprendere nella sua ampiezza (Neubauer 1992). Fatto salvo per alcuni precedenti nel contesto degli impressionisti, nelle opere di Max Liebermann e Félix Vallotton, si deve proprio a Munch l'introduzione significativa di questo tema in ambito artistico a partire dal 1890. Il quadro scelto da Heiman, *Pubertà* (1894) è così descritto da John Neubauer:

The young girl of Munch's Puberty projects the pain of transition. The observer's eye is led from the colorless skin of the pitifully emaciated figure to the anguished stare of the huge eyes that peer ahead. But where? The enigmatic answer is to be

found behind, in the enormous dark shadow on the wall, which early critics already interpreted as male sexuality. Munch seems to have unintentionally followed Felicien Rops's illustration for Barbey d'Aurevilly's novella Le plus bel amour de Don Juan (Svenaeus 1: 93-95), which shows an adolescent with the open black cape of a towering Don Juan, instead of a black blotch, looming behind her. The bed dominates Munch's scene, but the girl, embarrassed by her nakedness, is hiding her genitals. The angular lines of her lean body conform to the harsh, geometric outline of the barren interior, which depersonalizes her distress. The title indicates that Munch's concern was with the phenomenon of puberty with its fears and even suicidal anxieties, rather than with the individual. (Neubauer 1992, 93)

Questa descrizione dell'opera di Munch delinea perfettamente la funzione attribuita al corpo femminile: privato della sua dimensione individuale, spersonalizzato e dunque rimosso il dolore dell'adolescente, il quadro si propone come riflessione astratta o che cerca di astrattizzarsi sulla pubertà. Proprio questo movimento di separazione dall'esperienza individuale per assurgere a modello universale della fase di transizione dall'infanzia all'età adulta necessita della cancellazione della dimensione individuale.

La domanda che Heiman pone al quadro, inserendola graficamente ai piedi dell'adolescente (Fig. 1), è la seguente: «Hayah lak qar?» («Avevi freddo?»). Come già visto per la Eva di Miriam Oren, è grazie alla dinamica della domanda che è possibile creare un rapporto con colei che è rappresentata e in questo caso raffigurata. E, come già visto, la domanda consente di sviluppare un duplice percorso: quello del personaggio rappresentato con se stessa e quello del pubblico con la nuova, più autentica versione della storia raccontata.

In primo luogo, la domanda non si rivolge a un'astrazione di pubertà ma all'adolescente raffigurata. Il tu distrugge immediatamente l'idea di un'astrazione per rivolgersi a qualcuno in particolare ed è sufficiente a consentire un ritorno a se stessa della persona rappresentata, facendole attraversare di colpo la bidimensionalità comportata, secondo la summenzionata citazione di Vala Thorodds, dall'umiliazione di essere private della propria soggettività. Ma, più precisamente, l'interrogativo «Avevi freddo?» introduce non solo un tu a cui rivolgersi ma la storia e la storia di un corpo. La domanda consente infatti alla protagonista di riappropriarsi del proprio corpo, di riflettere sulla propria dimensione fisica, su come lei si è sentita, come lei ha vissuto la storia che stanno raccontando. Da un lato, il punto di vista cavareriano, già impiegato in questo volume, consente di affermare che soltanto la storia raccontata dagli altri come biografia del sé consente di riconoscersi; dall'altro, come già ampiamente visto, la storia raccontata, va raccontata di nuovo per consentire a queste donne di riappropriarsi della

propria storia e in questo caso del proprio corpo. E di questa storia si fa portatrice l'artista che presta o dà la parola alla giovane donna dandole l'opportunità che finora non aveva mai avuto, ossia quella di parlare a proprio nome, di prendere la parola e raccontare la propria esperienza, di passare dalla condizione di oggetto astratto a quella di soggetto. Riprendendo i termini bergeriani sottesi alla riflessione di Thorodds, e consapevole dei limiti del suo impiego della dicotomia soggetto/oggetto (2016), si può affermare che questa domanda consente alla figura rappresentata di passare dalla condizione di «nude» a quella di «naked». La distinzione tra le due categorie è presentata da John Berger nei noti seguenti termini:

To be naked is to be oneself.

To be nude is to be seen naked by others and yet not recognized for oneself. A naked body has to be seen as an object in order to become a nude. (The sight of it as an object stimulates the use of it as an object.) Nakedness reveals itself. Nudity is placed on display.

To be naked is to be without disguise.

To be on display is to have the surface of one's own skin, the hairs of one's own body, turned into a disguise which, in that situation, can never be discarded. The nude is condemned to never being naked. Nudity is a form of dress. (Berger 1972, formato digitale)

La riappropriazione del corpo passa attraverso una domanda che ridefinisce il soggetto a partire dai limiti corporali che lo separano dal mondo e che egli sperimenta come mezzo per identificarsi con se stesso. Nei termini proposti da Kaja Silverman all'inizio della summenzionata riflessione sullo stadio dello specchio quale soglia del mondo visibile, questa dimensione corporea risulta difficile poiché « [...] Lacanian psychoanalysis, with its emphasis on the ego as a product of specular relations, has made it extremely difficult to theorize the role played there by bodily sensation. » (Silverman 1996, 14). La domanda di Heiman al quadro di Munch non solo consente l'accesso alla dimensione del soggetto ma rinnova questa riflessione strutturandola come esperienza fisica, corporea, individuale, l'esatto opposto di un'astrazione che rappresenta l'universale. Questo approccio risuona in maniera ancor più chiara in rapporto al titolo dell'opera, *Pubertà*, come ovviamente momento di passaggio e assunzione di un ruolo in un contesto sociale. Senza entrare in un'analisi pittorica della postura della giovane donna in Munch, intendo invece sottolineare come la domanda posta da Heiman alla figura rappresentata nel quadro enfatizzi la postura del corpo della giovane donna come una forma di resistenza alla nozione di postura associata a un ruolo sociale, in un'ottica foucaultiana, e la ri-

conduca a un'esperienza di sé come pratica di resistenza a questo ruolo, pur nella consapevolezza che l'esperienza di sé, come quella del corpo, è sempre un'esperienza culturalmente mediata e che il corpo corrisponde in questa lettura a quello che Silverman definisce «the sensational ego», che è contemporaneamente psichico e corporeo, a includere la sensazione fisica e la registrazione mentale di una “hereness” and an “ownness” basata su questa sensazione (Silverman 1996, 16). Senza voler dunque sostituire a questo modello culturale una più «naturale» e immediata versione del corpo, intendo sottolineare come la pubertà, culturalmente definita come momento di passaggio, si iscriva in quest'opera in quella narrazione già evocata secondo la quale, per entrare nella società, il soggetto femminile deve liberarsi del legame con il materno e diventare l'oggetto del desiderio maschile, il corpo di cui il soggetto maschile ha bisogno.

With the onset of the castration crisis, however, the typical girl's relation to her bodily image changes drastically. The castration crisis can perhaps best be understood as the moment at which the young female subject first apprehends herself no longer within the pleasurable frame of the original maternal imago, but within the radically deidealizing screen or cultural image-repertoire, which makes of her body the very image of “lack.” To be more precise, the castration crisis is synonymous with the moment at which the girl first feels herself seen in ways that are in radical excess of her negative Oedipal relation to the mother, and which are not those she would choose for herself. She is – as a consequence of this – held to an identification which she would otherwise refuse. (Silverman 1996, 33)

Di qui la possibile doppia lettura del gesto delle mani a coprire il sesso dell'adolescente. Secondo lo schema astratto della pubertà freudiana intesa, l'adolescente simboleggia con il gesto la vergogna menzionata nel commento di Neubauer per un sesso mancante. Se invece questa adolescente smette di essere tutte le adolescenti per diventarne solo una, ecco che il movimento delle mani non ha più nulla a che vedere con quello che la società considera sia il momento di passaggio verso l'età adulta, ma diventa un movimento di sottrazione, di resistenza, che riporta la giovane donna alla sua esperienza corporea, alle sue sensazioni, al fatto che forse le è venuto freddo a forza di stare nuda su di un letto. Naturalmente non si tratta qui di essenzializzare l'esperienza del corpo e di opporre una naturale esperienza del corpo essenzialisticamente femminile a un'esperienza sociale del corpo essenzialisticamente maschile, dal momento che il corpo non si dà prima della sua costruzione culturale. Si tratta invece di proporre una riflessione sul corpo come luogo di resistenza culturalmente costruito. In questo senso, come la storia di Eva di Miriam Oren è più «vera», così la storia di un'ado-

lescente che ha freddo costituisce il mezzo per costruire una dimensione soggettiva come resistenza o distanza dall'immagine visiva tramite l'ancoraggio a una dimensione propriocettiva che, in quanto «intimately bound up with the body's sensation of occupying a point in space, and with the terms under which it does so», implica «a nonvisual mapping of the body's form» (Silverman 1996, 16). Questo corpo di un'adolescente infreddolita alle sue prime mestruazioni diventa nell'opera di Heiman una forma di resistenza all'immagine visuale culturalmente costruita, aprendo la porta a una riflessione sulla distanza tra immagine visiva e sguardo socialmente costruito sul corpo femminile dal punto di vista dell'adolescente e, dall'altro, introducendo una pratica di rilettura della tradizione culturale che si fonda sull'ascolto e sul dialogo. La storia di questa adolescente è così raccontata per prima da Heiman che non prende la parola al posto dell'adolescente ma le chiede, come Oren con Eva, cosa ha vissuto lei, come lei ha vissuto questo momento culturalmente costruito come passaggio all'età adulta e più precisamente come passaggio al femminile freudianamente codificato.

The normative female subject is simultaneously coerced into an identification with anatomical and discursive insufficiency, and exhorted over and over again to aspire to the ideal of the "exceptional woman," the woman whose extravagant physical beauty miraculously erases all marks of castration. She must thus embody both lack and its opposite: lack, so that the male subject's phallic attributes can be oppositionally articulated; plenitude, so that she can become adequate to his desire. This leads to a classic "double bind"; the female subject is under the imperative to be what she is at the same time prevented from approximating, structurally as well as ontologically. (Silverman 1996, 33)

L'uso del passato – «Avevi freddo?» – introduce infine una dimensione temporale che può essere immaginata come strumento per enfatizzare tutto il tempo che questo corpo è stato abbandonato nudo su un letto, tempo che dal mio punto di vista si concretizza nel titolo dell'opera *Attacks on linking: Megillot – Avevi freddo? (Munch/Pubertà 1894)*, 2007, ossia dalla creazione dell'opera alla domanda che Heiman le pone e che coinvolge il pubblico nel ruolo di coloro i quali una volta messi a conoscenza della condizione di questa adolescente sono sollecitati a divenire consapevoli di una loro possibile indifferenza, come precedentemente accennato, alla sorte individuale dell'adolescente di Munch.

In termini di rapporto con il pubblico, *Attacks on linking* spezza il legame con una tradizione culturale acriticamente accettata per creare un nuovo legame, quello con la protagonista del quadro, esattamente nei termini di incontro e ascolto della storia dell'altra che qui, come menzionato prece-

dentemente, si completa della dimensione visiva come sguardo sull'altra. Questa pratica può essere estesa a tutte le altre opere scelte da Heiman nella costruzione del suo archivio di immagini che può più o meno parzialmente coincidere con quello di ciascun spettatore e spettatrice al quale viene così data la possibilità di sviluppare uno sguardo archivistico come invito a confrontare, classificare, ascrivere, come incontro tra molteplici punti di vista (Simhony 2017). Nel contesto dell'analisi che ho proposto, questo sguardo consente in particolare di sperimentare una rilettura del canone del nudo femminile e del corpo femminile più in generale, inserendo Heiman a pieno titolo nella terza ondata di artiste femministe israeliane (Dekel 2011).

3.4. *THE DRESS* O COME DARE ASILO ALL'ALTRA

In un'intervista ad Ariella Azoulay, Michal Heiman racconta di come da piccola le piacesse stare ad osservare suo padre quando questi guardava dentro uno specchio senza tener conto della sua presenza. Questo momento ha in seguito ispirato uno dei suoi primi ritratti fotografici, proprio del padre, e, osserva ancora l'artista: «Je pense que ce qui relie les portraits que j'ai fait au fil des années, en tout cas les meilleurs d'entre eux, c'est exactement cet instant où "Je regarde celui/celle qui regarde"» (Azoulay, Heiman 1999, 76)». M.H.T. e *Attacks on linking* condividono la riflessione sulla dimensione speculare che è all'origine, autobiograficamente e artisticamente, del primo, e che, nel secondo, si articola come una presa di parola da parte dell'artista nei confronti della tradizione culturale che può essere così riassunta nelle parole di Heiman: «Ah, parole, parole. Ah, alta cultura. Come si parla da là? Dall'oscurità? Quando la bocca è piena di sabbia? Quando lo specchio, ah lo specchio, si trova alle spalle?» (Heiman, 2008, 87, eng. 159). Questo elemento può essere interpretato secondo i tre livelli di analisi che ho proposto fino a qui come interrogativo sulle possibilità di articolare un discorso artistico all'interno di una tradizione che riempie la bocca di sabbia, che impedisce di vedersi, in secondo luogo come nota autobiografica sull'opacità del sé e sull'impossibilità di vedersi, e, terzo, come costruzione di uno spazio in cui soltanto all'altra è data la possibilità di dare voce alla storia del sé e, viceversa, in cui si intende dare voce e corpo all'altra. Il terzo e ultimo momento di questo percorso è quello di prestare il proprio corpo all'altra, di darle e chiederle asilo, come appare nel progetto artistico *Asylum (The Dress, 1855–2019)* (<https://michalheiman.me/AP-Artist-Proof-Asylum-the-Dress-1855-2017>; Heiman 2018b).

Il punto di partenza è nelle parole dell'autrice un «*mifgaš še-qara' li lepe'ullah*», «un incontro che è una chiamata all'azione» (<https://www.youtube.com/watch?v=3q98Y7buGIo>). L'incontro costituisce per Heiman il

punto di partenza e anche la dinamica attorno alla quale l'artista struttura tutto il progetto. Questo incontro, che ha luogo nel 2012 nel quadro di un serie di ricerche per un altro progetto, è con l'anonima paziente di un ospedale psichiatrico raffigurata in una fotografia intitolata semplicemente *Plate 34* (Fig. 2). La donna della fotografia è seduta su una sedia, ha le mani posate in grembo una nell'altra, lo sguardo è diretto ma la postura e il viso tradiscono impotenza, rassegnazione, abbandono. Si tratta di una fotografia realizzata dal dottor Hugh W. Diamond (1809-86), nel Surrey County Lunatic Asylum, indicativamente verso il 1855, e disponibile in *The Face of Madness: Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography* (1976). Il volume, curato da Sander Gilman, si compone di 54 cliché che ritraggono le pazienti, principalmente donne, dell'asilo psichiatrico dal 1848 al 1858, e rientra nell'ambito delle ricerche condotte dall'artista sulla condizione femminile nelle strutture psichiatriche europee e americane (Heiman 2018a, 454).

Heiman descrive l'incontro con la donna raffigurata sul *Plate 34* in questi termini: «from the photograph (plate 34) looking at me was my younger self». (Heiman 2018a, 453). Al vedere questa fotografia, l'artista reagisce vedendo semplicemente che quella donna è lei; Heiman vede se stessa ma non in termini di un'identificazione né di somiglianza ma proprio come se fosse lei (<https://www.youtube.com/watch?v=3q98Y7buGIo>, 0.32-0.48). L'origine di *Asylum (The Dress, 1855-2019)* è dunque da ricercarsi nella creazione di un legame tra l'artista e la paziente raffigurata in *Plate 34* che non si costruisce come approssimazione o identificazione ma come realizzazione che l'altra è lei, non che lei è *come* l'altra, o viceversa, ma precisamente che lei è realmente l'altra, lo è stata. Il termine usato da Heiman nel video disponibile su YouTube per indicare il tipo di rapporto con l'immagine non in termini di identificazione o somiglianza è *mammasi*, dunque qualcosa che esiste *bepo'al*, «realmente». Ed è questa dimensione dell'incontro come momento trasformativo che provoca nell'artista un desiderio di agire. In altri termini, la dinamica vista in *Attacks on linking* come rifiuto dell'indifferenza, come disponibilità a farsi agire opera qui sull'artista e provoca un desiderio di agire, un altro modo per descrivere la dinamica dell'incontro attorno alla quale è costruita la mia riflessione in queste pagine.

This encounter led me to a project seeking to contribute to envisioning the political, cultural, gendered, and psychic conditions of possibilities of "return." The notion of "return" came to my mind, with its numerous inflections: returning to the asylum; to another era; to the nineteenth century; returning to the site of a traumatic experience; the return of the suppressed; the right of return; the phenomenon of psychoanalytical regression, etc. (Heiman 2018a, 453)

Con queste parole Heiman descrive la forma che questa azione prende. L'azione che questo incontro provoca è un movimento di ritorno che si articola su diversi piani. Questo movimento si struttura in primo luogo concretamente come ritorno sui luoghi descritti, in un viaggio che Heiman realizza con la figlia come mappatura dei luoghi in cui la donna raffigurata in *Plate 34* ha vissuto e documentato nel video *Double Check* (2016). Da questo punto di vista, il progetto è un'esplorazione della categoria alla quale la donna è assegnata che Heiman sviluppa a partire dalla sua problematizzazione: «A chi mi chiede perché tornare su una donna pazza, rispondo: ma chi l'ha detto che è pazza?» (<https://www.youtube.com/watch?v=3q98Y7buGlo> 1.46). Il movimento di ritorno si combina dunque immediatamente a una pratica di resistenza intellettuale alla categoria alla quale questa donna è stata assegnata congiuntamente con una dimensione autobiografica.

Il processo di riconoscimento di sé nell'altra si contraddistingue come ritorno a sé, poiché, come visto, la donna sulla foto è Michal Heiman. Se, in un determinato contesto sociale, il processo identificativo si costruisce a partire dalle immagini disponibili, Heiman si riconosce nell'immagine di una donna considerata pazza e internata in un asilo ma rifiuta lo sguardo che la società porta su questa donna e il sistema che l'ha definita come tale. Coerentemente con la pratica di questa artista, questo momento sviluppa da un lato una riflessione sui modelli a disposizione e dall'altro un moto di avvicinamento all'altra per conoscere e raccontare la storia che il sistema ha deciso di escludere, in una sorta di sintesi tra i due progetti artistici esaminati in precedenza.

Per quanto riguarda il primo aspetto, il ritorno al passato è infatti al contempo un ritorno a questa donna del passato e un ritorno a una versione passata di Heiman. Heiman ritorna a se stessa affidando alla muta e anonima paziente la sua storia e, al contempo, creando uno spazio di ascolto, asilo e resistenza per quella dell'altro. Tutto questo si traduce nell'autoritratto realizzato da Heiman nel progetto *Asylum (The Dress, 1855–2019)*. La fotografa realizza infatti un autoritratto seduta, indossando un vestito uguale a quello della paziente di *Plate 34* su di uno sfondo uguale a quello della fotografia del dottor Diamond, cambiando solamente la postura del corpo e qualche altro piccolo dettaglio (Fig. 3).

In primo luogo, questa dimensione dell'autoritratto evoca un'ampia tradizione di autoritratto femminile che da Cahun a Sherman passa per un gioco con gli stereotipi del femminile catalogati dalla società. Scrive Silverman a proposito di Sherman e più precisamente del succitato progetto *Untitled Film Stills*:

The poses represented by the Untitled Film Stills are, as many critics have noted, extremely stereotypical in nature; they evoke normative ideals of one sort or another. These images thereby make evident not merely that one can only give oneself to be

seen via an image drawn from the screen, but also that, for the most part, the subject gravitates for this purpose to those images which have been culturally valorized. (Silverman 1996, 208)

In Sherman, come emerge dall'analisi di Silverman, vengono scelti modelli che la società promuove e in seguito sono l'uso del corpo e la posizione dell'obiettivo a introdurre una pratica di decostruzione che passa per lo scarto tra lo stereotipo che viene evocato nella posa e l'incapacità di soddisfare questa immagine. Heiman sceglie invece di utilizzare una rappresentazione che rientra in quelle devalorizzanti e specularmente antitetiche a quelle proposte da Sherman allo scopo di liberare queste rappresentazioni e la nozione di rappresentazione stessa per il tramite della nozione di individuo. Heiman evoca un modello rappresentativo per raccontare dello iato tra uso del caso clinico nella costruzione della storia della pazzia e dell'isteria e la persona protagonista di questo caso. Come visto in precedenza, il caso annulla la storia individuale, ne cancella tutto, persino il vero nome. Heiman intende invece separare la donna di *Plate 34* e la versione passata di se stessa dal modello proposto come pratica di resistenza allo sguardo devalorizzante al quale la società le sottopone. Per liberare questa storia, Heiman sceglie di letteralizzare e realizzare compiutamente quello che la parola «asilo» promette senza dare. La protezione che il luogo dell'asilo promette è infatti storicamente legata a uno spazio sacro protetto e in grado di offrire protezione, in cui non si potevano fare prigionieri, dove non si potevano catturare le persone (Chaniotis 2006). Nella tradizione biblica sono menzionate le città rifugio, *'are miqlaṭ* (Es 20,12-14; Num 35,9-28; Deut 4,41-43, 19,1-13; Gios 20; 1 Cro 6) sulla cui funzione o esistenza non c'è accordo ma che indicano spazi in cui coloro che hanno ucciso accidentalmente qualcuno possono trovare protezione (Cohn - Elon 2007). Se questi luoghi non sono sicuri perché costruiti attorno una definizione di pazzia che Heiman rifiuta in quanto socialmente costruita, è dunque necessario dare riparo a questa donna in un altro modo. Ed è esattamente questo che Heiman realizza con il proprio corpo che diventa lo spazio entro il quale dare ospitalità e asilo, uno spazio dove nessuno può entrare per imprigionare chi vi si rifugia, uno spazio che resiste alla cancellazione della storia dell'altra e di sé. L'artista rivela che è proprio attorno ai concetti di «abitare il corpo di un'altra in una fotografia, respirare il suo respiro, o cercare di ridarle vita» che sviluppa questo progetto artistico (Heiman 2018a, 456). Questo ritorno alla vita grazie alla protezione che il corpo di Heiman offre si contraddistingue anche come rifiuto dell'appropriazione della storia dell'altra in alternativa alla quale si offre invece uno spazio necessario all'esistenza dell'altra e della sua storia.

Heiman si ritrae a figura intera, contrariamente alla donna di *Plate 34*, di cui si vede solo il busto e l'inquadratura si arresta al grembo in cui le mani sono posate. L'autoritratto di Heiman la vede dunque seduta con le gambe accavallate, un braccio in grembo a sorreggere l'altro braccio, il cui gomito appoggia sul primo e la cui mano tocca le labbra chiuse. Lo sguardo vinto e sconsolato della donna in *Plate 34*, il cui viso è esposto senza protezione alcuna alla macchina fotografica del medico che giudica della sua condizione, è in Heiman rivolto agli spettatori e spettatrici e a se stessa in quanto realizzatrice dell'autoritratto, ma non è visibile perché nascosto da un paio di occhiali da sole. Heiman si guarda senza vedersi, secondo quell'opacità del sé che caratterizza ogni individuo, ma si sottrae anche allo sguardo maschile e medico invasivo e giudicante, sovvertendo la dinamica tra chi guarda e chi è guardato. Questo elemento si ritrova in molti autoritratti di artiste israeliane contemporanee che scelgono un approccio femminista alla rappresentazione di sé che passa per le storie di coloro che sono considerati soggetti subalterni producendo quella che Tal Dekel definisce una pratica di opposizione come sfida alle rappresentazioni della società israeliana (Dekel 2017). Il corpo di Heiman racconta la storia dell'altra, dell'altra se stessa, dell'altra donna in *Plate 34*, e lo sguardo è rivolto a un pubblico al quale si chiede di confrontarsi con un giudizio che nasce da un modello e che, applicato a un individuo, ne impedisce l'esistenza. In questo autoritratto, Heiman guarda colei che guarda, erigendo una barriera alla definizione e rappresentazione della donna e del suo corpo come pazza e isterica, come oggetto di studio. Gli occhiali da sole che impediscono di vedere e di vedersi sono il segno di questa impossibilità di vedere se si passa attraverso una tassonomia che riduce la storia dell'individuo a una serie di sintomi, una sorta di letteralizzazione del concetto di filtro. L'uso degli occhiali consente all'artista di definirsi come soggetto che guarda, come artista e come donna ritenuta pazza, ma di cui non è possibile sapere cosa pensa, che rivendica uno spazio intimo che non può essere invaso, che va protetto. Rappresentandosi consapevolmente come colei che è stata ritenuta pazza, Heiman presta dunque il proprio corpo per raccontare la storia di chi ha bisogno dello sguardo dell'altra per essere raccontata non più come modello di una storia di pazzia, ma come colei che di questa storia è la vittima.

Questi elementi possono essere contestualizzati rispetto alla pratica artistica di Heiman e rispetto alla riflessione nell'ambito degli studi di genere sulla rappresentazione del corpo femminile. Per quanto riguarda il primo elemento, Heiman aveva già prestato la propria voce come tentativo di riparazione di una situazione asimmetrica alla Katharina degli studi freudiani sull'isteria nel suo progetto *Father not Uncle* (Freud/Katharina), mentre

alcune fotografie dei trattamenti ed esperimenti dei neurologi sui pazienti dell'ospedale La Salpêtrière a Parigi alla fine del XIX secolo erano già state utilizzate dall'artista in *Attacks on linking*. Dal punto di vista tematico, l'artista arriva dunque a questo progetto dopo aver ampiamente esplorato il rapporto tra pazienti donne e la storia della psicoanalisi e della neurologia, e in particolare la tensione irrisolta tra il fotografo/la fotografa e il soggetto fotografato, tra il fotografo/la fotografa e lo spettatore/la spettatrice, alle quali applica la dinamica analista-paziente che rimanda a quella fondamentale tra significante e significato (Omer 2008b 22, trad. ing.195). Nel manuale del *M.H.T.* n°2, alla voce *Utilité*, si può inoltre leggere quanto segue:

Méthode: le manuel du TAT définit une ► méthode comme un instrument, un appareil dont les effets peuvent être maîtrisés et neutralisés. L'examineur qui l'utilise prétend, au moyen de cet instrument, révéler la vérité du sujet, une vérité qui existe "là", indépendamment de l'instrument, avant la mise en oeuvre de la méthode. Le manuel ne tient pas compte du fait que la méthode intervient dans la constitution du sujet comme sujet et malade. (Heiman 1998, voce *Utilité*, pp. non numerate)

Il dispositivo fotografico in rapporto alla definizione dei disturbi mentali rimanda a questo schema, a questo sguardo considerato neutro, scientifico, ma che è solo uno sguardo orientato a trovare quello che sa già e che invece di scoprire rende muto, uccide, produce cataloghi e cliché, tipologie, mai storie di individui.

L'altra componente è poi legata alla riflessione dedicata al corpo femminile a partire dagli anni Ottanta, che può qui essere riassunta in estrema sintesi ancora con le parole di Susan Rubin Suleiman:

Women, who for centuries had been the objects of male desires, male fears and male representations, had to discover and reappropriate themselves as subjects; the obvious place to begin was the silent place to which they had that been assigned again and again, that dark continent which had ever provoked assault and puzzlement. (Suleiman 1985, 43)

La postura, gli occhiali, il vestito dell'autoritratto di Heiman sviluppano questi elementi mettendo in atto quella si può definire una pratica di resistenza che passa per il corpo femminile. Il concetto è già stato applicato da Michal Ben Naphtali alla serie *Našim šokevot*, *Lying women*, nei seguenti termini:

Lying down becomes active, and its seeming passivity is like a soft decision, an embodiment that is as defiant as can be. [...] It is a scene of resistance, resistance to healing, to recuperation, to therapy, to analysis, it is resistance, resistance for its own sake, not directed at anyone or anything in particular. Resistance that actually

corresponds to the daring of the power of resistance, to the power of letting go, to the power of a body that testifies to nothing but its own frail humanity, lying supine for so long that it must by necessity slowly lost sense of space and time. (Ben Naftali 2008 trad. ing. 181, eb. 41)

Nella prospettiva di lettura offerta in questo volume, si può dunque affermare che la pratica di resistenza tramite il corpo femminile nell'autoritratto di Heiman si sviluppa nei confronti dello sguardo maschile e della sua rappresentazione del corpo femminile; della definizione di follia e del potere dello sguardo medico nonché della violenza di questo sguardo; dell'impotenza, della vulnerabilità della donna in *Plate 34* e del suo essere esposta senza che le sia stato chiesto alcun parere né consenso; dell'essere messe in un manicomio. Mettendosi letteralmente nei panni della donna ritenuta pazzza, Heiman rende possibile abitare l'altro come forma di protesta, come un modo per ridefinire il corpo della donna, la follia della donna, l'asilo della donna e restituire a questa donna anonima la possibilità di essere ascoltata e vista come individuo.

L'incontro con l'altra passa quindi per il corpo dell'artista che si iscrive nella genealogia delle donne considerate e rappresentate come folli. Questo produce una riflessione sui modelli a disposizione, una presa di distanza rispetto e denuncia della violenza insita in essi e un asilo come spazio fisico che offre l'occasione per raccontare la propria versione della storia, come visto con la Eva di Miriam Oren. Grazie a questa dinamica, l'iscrizione nella genealogia delle donne folli come artiste produce uno sguardo verso il passato e apre la porta alla creazione di una comunità orizzontale di donne e uomini privati della possibilità di decidere del proprio corpo e della propria vita.

La dimensione delle *toledot* orizzontali si sviluppa in questa direzione nel momento in cui Heiman non è più la sola a prestare il proprio corpo all'anonima paziente di *Plate 34*. Insieme a lei ci sono infatti tutte le persone che l'artista coinvolge e che si prestano a fare quello che Heiman fa nel suo autoritratto, ossia mettersi nei panni di questa donna. Partendo dall'idea che la donna di *Plate 34* esiste nel contesto contemporaneo e la sua storia è quella di tutte e tutti coloro che hanno bisogno di asilo, nel senso letterale del termine, ossia i richiedenti e le richiedenti asilo politico, ad altre declinazioni del concetto, Heiman invita infatti diverse persone a posare nel suo studio a Tel Aviv indossando l'abito, sedute, come la donna di *Plate 34*, davanti a uno sfondo identico a quello della fotografia. Ciascuno di loro interpreta in modo unico questa situazione sia in rapporto alla propria biografia sia in termini di postura che Heiman fotografa. La riflessione che si sviluppa attorno a questi ritratti è legata alle diverse declinazioni del con-

petto di ritorno e asilo. Tra le persone ritratte vi sono richiedenti asilo politico, come Nouredin Musa, attivisti e attiviste politiche come per esempio Ruchama Marton, fondatrice di PHR, Physicians for Human Rights-Israel, Leah Tsemel, un'avvocato che rappresenta i palestinesi davanti ai tribunali militari e civili in Israele nei casi di deportazione, tortura, confisca di beni immobiliari, la zia dell'artista, Dora Heiman Kagan (1901-1941) mutilata e bruciata viva a Marijampole, Lituania, artisti e artiste, politici, universitari e universitarie (Ben-Naftali 2018, Heiman 2018a, Heiman 2018b, Lisa 2019, Sliwinski 2018). Heiman ritrae principalmente, ma non esclusivamente donne. La donna anonima di *Plate 34* rivive dunque in tutte le persone che hanno un nome e che si mettono al suo posto, o che al suo posto ci sono state o, ancora, che si sono trovate di fronte a donne come provocando una riflessione sulle nuove categorie alle quali la posizione incarnata dalla donna considerata folle è attribuita nel contesto contemporaneo, da un lato, e sul concetto di responsabilità nei suoi confronti, dall'altro. Il risultato è la creazione di una comunità di uomini e donne. Come osserva Orna Ben-Naftali,

Return: Asylum (The Dress, 1855–2019) is an act of intervention, or re-presentation, of human potential. S/he who wears it has the potential to return as witness, reader, artist, prosecutor, judge, gatekeeper, or rebel, thereby transforming her exceptional story into ours. Whether or not she translates the potential into action and intervenes is her decision. It engages her responsibility and generates her accountability.

Human intervention is an enactment of Arendt's "right to have rights." It is an exercise of political freedom. It engages human imagination. It re-presents the option of a shared humanity and the regenerative power of human solidarity. Reclaiming a humanity that substitutes hospitality for hostility may well need a new language. Michal Heiman's Return: Asylum participates in its genesis. (Ben-Naftali 2018, 479)

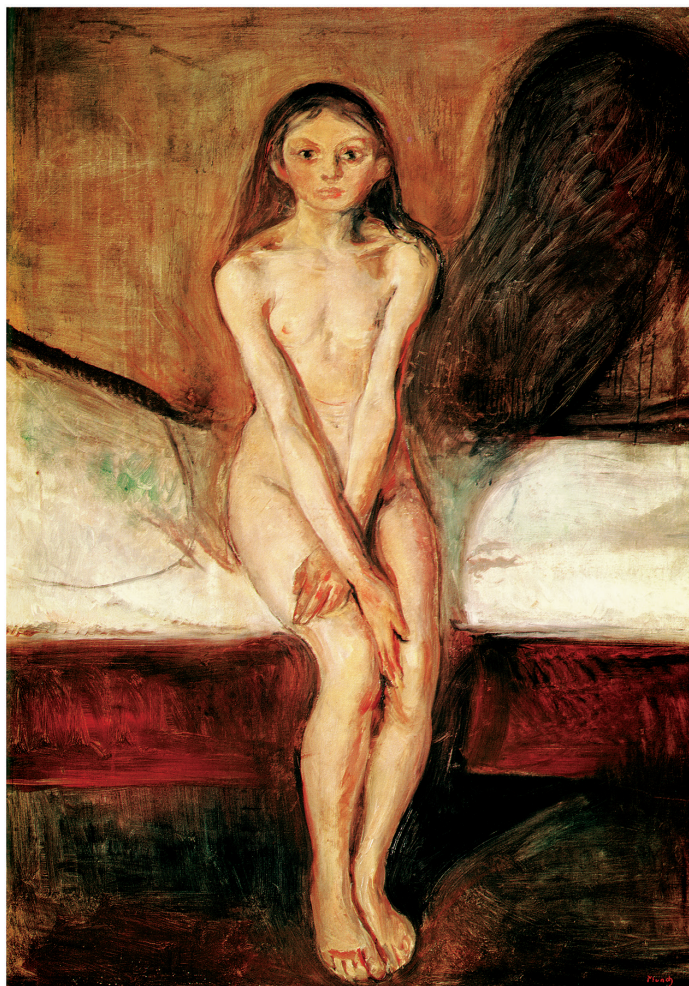
BIBLIOGRAFIA

- Azoulay, Ariella - Heiman, Michal (1999). "Michal Heiman. Avec les mains et le visage, j'ai construit une sorte d'appareil photo derrière lequel je me cache". Entretien avec Ariella Azoulay traduite de l'hébreu par Laurence Sendrowicz/"Using my hands and face, I built a kind of camera to hide within. A conversation with Ariella Azoulay translated from Hebrew by Vivianne Barsky". D. Abensour; Ariella Azoulay (a cura di). *D'Israël : Barry Frydlender, Michal Heiman, Efrat Shvily, Dana [and] Boaz Zonshine [Le Quartier, centre d'art contemporain, Quimper, 24 octobre 1998-3 janvier 1999]*. Quimper: Ed. Le Quartier, 72-83.
- Barthes, Roland (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*. [Paris]: Gallimard.

- Ben Naftali, Michal (2008). "Ani lo ka'an. 'Al ha-re'alizm ha-radiqali šel Michal Heiman". Mordechai Omer (a cura di). *Hatqafot 'al ĥibbur (Attacks on linking)*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 41-59; ing. 184.
- Ben-Naftali, Orna (2018). "The Asylum and its Discontents: Reflections on Michal Heiman". *Humanity: An International Journal of Human Rights, Humanitarianism, and Development*, 9(3), 469-80.
- Berger, John (1972). *Ways of Seeing*. London-New York NY: British Broadcasting Corporation - Penguin Books.
- Bion, Wilfred (1959). "Attacks on Linking". *International Journal of Psycho-Analysis*, 40, 308-15.
- Cavarero, Adriana (1997). *Tu che mi guardi, tu che mi racconti: filosofia della narrazione*. Milano: Feltrinelli.
- Chaniotis, Angelos Heidelberg (2006). "Asylon". Brill Reference Online. Huber Cancik et al. (a cura di). *Brill's New Pauly*. Leiden: Brill.
- Cohn, Haim Hermann - Elon, Menachem (2007). "City of Refuge". Michael Berenbaum - Fred Skolnik (a cura di). *Encyclopaedia Judaica*. Detroit, MI: Macmillan Reference USA, 742-5.
- Copjec, Joan (1991). "Vampires, Breast-Feeding, and Anxiety". *October*, 58, 24-43.
- Dekel, Tal (2011). "From First-Wave to Third-Wave Feminist Art in Israel: A Quantum Leap". *Israel Studies*, 16(1), 149-78.
- Dekel, Tal (2017). "Diuqan ke-pe'ulat hitnaggedut. Ha-politiqah ha-feministit šel ha-yitzug". Sivan Rajuan Shtang - Noa Hazan (a cura di). *Tarbut ĥazutit be-Yiśra'el An Anthology*. 475-496.
- Di Segni, Riccardo Shemuel (a cura di). 2019. *Talmud Babilonese - Trattato Qiddushin (Matrimonio)*. Firenze: Giuntina.
- Hartman, Tova - Buckholtz, Charlie (2014). *Are You Not a Man of God? Devotion, Betrayal, and Social Criticism in Jewish Tradition*. Oxford, New York, NY: Oxford University Press.
- Heiman, Michal (1998). *Michal Heiman Test, M. H. T. n°2 - Ma belle-mère - Test pour femmes*. Quimper: Le Quartier.
- Heiman, Michal (2008). "Miba'ad le-ĥazuti. Ma'aseh be-omanut še-matqifah ĥibburim, 1917-2008. Mordechai Omer (a cura di). *Hatqafot 'al ĥibbur (Attacks on linking)*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 83-112.
- Heiman, Michal (2018a). "A New Community of Women 1855-2019". *Humanity: An International Journal of Human Rights, Humanitarianism, and Development*, 9(3), 451-7.
- Heiman, Michal (2018b). "Return: Asylum (The Dress, 1855-2019)". *Humanity: An International Journal of Human Rights, Humanitarianism, and Development*, 9(3), 459-68.
- Herzog, Omri (2008). "A Report to an Academy. On Michal Heiman's Through the Visual: A Tale of Art that Attacks Linking, 1919-2008". Mordechai Omer (a cura di). *Hatqafot 'al ĥibbur (Attacks on linking)*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 136-2.

- Irigaray, Luce (1974). *Speculum de l'autre femme*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Irigaray, Luce (1977). "Pouvoir du discours, subordination du féminin". *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Éditions de Minuit. 67-82.
- Irigaray, Luce. (1984). *Éthique de la différence sexuelle*. Paris: Éditions de Minuit.
- Irigaray, Luce (1987). "Le corps-à-corps avec la mère". *Sexes et parentés*. Paris: Éditions de Minuit, 21-33.
- Kent, Charlotte (2016). "Surveying and Being Surveyed: Gender Aspects in John Berger's Ways of Seeing". *Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft*, 188, 211-32.
- Lisa, Traiger (2019). "Asylum Inmates and Asylum Seekers in Photographer Michal Heiman's A.U. Exhibit". *Washington Jewish Week*, 55(47), 31.
- Neubauer, John (1992). *The fin-de-siècle Culture of Adolescence*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Omer, Moderchai (a cura di) (2008a). *Heiman, Michal; Hatqafot 'al ḥibbur (Attacks on linking)*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art.
- Omer, Moderchai (2008b). "Lirtom et ha-tziyyur, pa'am nosefet, le-šerut ha-maḥšavah". Mordechai Omer (a cura di). *Hatqafot 'al ḥibbur (Attacks on linking)*. Tel Aviv: Tel Aviv Museum of Art, 15-30.
- Rich, Adrienne (1986). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York, NY: Norton.
- Rosen, Jochai (2010). "The End of Consensus: The Crisis of the 1980's and the Turning-Point in Israeli Photography". *Journal of Modern Jewish Studies*, 9(3), 327-47.
- Silverman, Kaja. (1996). *The Threshold of the Visible World*. New York, NY: Routledge.
- Simhony, Naomi (2017). "Nešef ha-massekot šel ha-arkiv. Maḥševot 'al avodoteah šel Michal Heiman". Sivan Rajuan Shtang - Noa Hazan (a cura di). *Tarbut ḥazutit be-Yiśra'el*, 340-69.
- Sliwinski, Sharon (2018). "The Woman Who Walks Through Photographs". *Humanity: An International Journal of Human Rights, Humanitarianism, and Development*, 9(3), 481-95.
- Suleiman, Susan Rubin (1985). "(Re)Writing the Body: The Politics and Poetics of Female Eroticism". *Poetics Today*, 6,1/2, 43-65.
- Suleiman, Susan Rubin (1986). "Introduction". *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1-4.
- Thorodds, Vala (2018). "Women's Eyes". *Pain*, 2, 27-33.
- Whitford, Margaret (1991). *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*. London-New York, NY: Routledge.

ATTACKS ON LINKING



היה לדך קר?

Fig. 1 - Michal Heiman, *Were You Cold?* (Munch, *Pubertà*, 1894), da *Attacks on Linking*, 2007, manipulated ready-made and stamps digitally printed on paper (Per gentile concessione dell'artista).



P L A T E 3 4

Fig. 2 - Michal Heiman, *Plate 34 My Self*, 2013, digitally manipulated readymade and stamp on a photograph by Dr. Hugh W. Diamond, Surrey County Lunatic Asylum, London, 1855 (*Per gentile concessione dell'artista*).



Fig. 3 - Michal Heiman, *Radical Link: A New Community of Women, 1855–2021 Self Portrait*, 2013 (Per gentile concessione dell'artista).

5. CONCLUSIONI

Come visto nell'introduzione, secondo Adriana Cavarero la storia della filosofia si caratterizza per una volontà di salvare il particolare sopprimendolo. Le forme che la pratica delle *toledot* orizzontali definisce si caratterizzano precisamente all'opposto come progetto animato dal desiderio di prendersi cura dell'accidentale senza sopprimerlo, senza sovrastarlo con strutture o imponendo la propria voce su quella dell'altra.

Nel primo capitolo, la riscoperta di Eva proposta da Miriam Oren si inserisce nel quadro più ampio dell'incontro con l'altra per sormontare l'opacità del sé raccontando la storia dell'altra e ascoltando la propria. Questo scambio permette un incontro di cui la narrazione non è un resoconto a posteriori ma la dinamica che lo rende possibile; un incontro narrativo che permette di salvare l'altra, di dargli la possibilità di esistere nel suo identificarsi con la storia che viene raccontata.

La nuova Eva di Oren si costruisce pertanto a partire dalla domanda: «Di cosa ha bisogno Eva per vivere?»; ed è questa domanda che crea lo spazio per l'altro, come nella rilettura della storia di Eva e Lilit di Plaskow. E un'analogia forma di dialogo si ritrova nel fatto che, pur rifiutando il proprio ruolo di madre e moglie, Eva non è trasformata in un'anti-Eva, e dunque in una Lilit, ma è ricostruita come inclusione della dimensione del demone nella storia dell'eroina biblica. Il significato della sua storia che lei può finalmente abbracciare è dunque quello di una donna che incarna la vita come sofferenza, senza pretendere di rappresentare nient'altro e rifiutando qualunque altro ruolo in rapporto alla vita che il suo nome incarna. Passando attraverso l'etimologia del nome la cui spiegazione arriva, come rilevato da Bal a proposito del testo biblico, solamente alla fine della storia, Oren definisce la nuova Eva come portatrice dell'amarezza della vita, come colei che per vivere ha bisogno del frutto dell'albero verde e amaro della vita.

Questa dinamica sviluppa dunque una forma di *toledot* orizzontali come racconto dell'altra di cui ci si prende cura nell'espone la sua individualità, nella sua unicità, il suo non voler essere altro. Ed è questo che consente da un lato di dimenticare Eva come rappresentante di tutta l'umanità e riscoprirla come individuo che soffre nel comprendere la propria storia e, dall'altro, nel recuperare la sua unicità come mezzo esclusivo per creare un legame con lei, un vincolo basato sull'ascolto della sofferenza che è sempre unica e individuale. Invece di ereditare una storia, queste *toledot* orizzontali riscrivono le storie a partire dalla scoperta dell'altro, da un appuntamento al buio con l'altro. Privata del suo ruolo istituzionale, Eva diventa colei che è scelta, protetta e ascoltata.

Nel secondo capitolo, l'ascolto dell'altra passa per il dono della voce per raccontare storie sopresse e come dono di sé agli altri per ricomporre i frammenti del sé senza che questo comporti la perdita dell'eccesso e della multiformità dell'io poetico. Bracha Serri sviluppa il primo aspetto attraverso l'identificazione con la figura biblica di Miriam e l'uso dello pseudonimo per raccontare la storia di un'altra della quale si conosce soltanto il nome. Questo nome dell'altra consente inoltre all'autrice di avere per così dire indietro la sua storia, dinamica che si ritrova poi nella riflessione sul sé come corpo in frammenti. La componente del corpo è sviluppata dall'autrice come spazio alternativo all'identificazione con modelli noti e normativi che ripropongono in altri termini la dicotomia Eva e Lilit, ossia la donna *zarah* e la *ešet hayil* di *Proverbi*. Nel tentativo di liberare e liberarsi da questi modelli, l'io poetico si rifugia nell'immagine di un corpo al sole come strumento per introdurre una riflessione identitaria basata sulle sensazioni e sulla loro rappresentazione culturale. Sempre il corpo, questa volta in frammenti e in eccesso, diventa lo strumento per sfuggire a una ricomposizione delle parti in termini visivi e aprire la ricerca di una possibile alternativa che Serri individua nel racconto che gli altri fanno dell'io poetico. Il modello scelto è dunque un modello basato sull'ascolto e sulla narrazione che consente il mantenimento di quello che altri modelli classificano come eccesso e disomogeneità.

Con Serri le *toledot* orizzontali si arricchiscono quindi in termini di pratiche letterarie e introducono una riflessione sui modelli identitari che si trova al centro dell'opera di Heiman.

La lettura che ho proposto del progetto artistico di Michal Heiman è infatti quella di una pratica di resistenza all'atto di cancellazione menzionato nell'introduzione e, dunque, nei termini proposti da Cavarero come un esempio di «redimere, salvare, sollevare il particolare» nella «sua finitezza», precisamente in quanto finito, e farlo perfettamente consapevole dello scandalo che questo comporta nel sistema di legami che è la cultura occidentale e che Heiman, come visto, attacca per salvare. Rompere questi legami per renderli evidenti e sostituirli con un sistema differente costruisce un sistema di *toledot* orizzontali letteralmente come *šalšelet*, «catena», che produce quella comunità di uomini e donne che il progetto *Asylum* crea. E in questa catena ogni individuo rappresenta solo se stesso, ha un nome, una responsabilità, una storia che si può guardare e raccontare.

Questo progetto culturale può inoltre essere letto all'interno della tradizione della rappresentazione del corpo femminile nella tradizione occidentale artistica e medica come gioco di assunzione del modello imposto senza coincidervi, in un gioco mimetico alla Irigaray che consente il ritorno a un'origine che non è più psicanaliticamente costruita come materna e fem-

minile ma che rivendica senza essenzialismi la possibilità di poterlo essere ridefinendosi.

In conclusione, le diverse pratiche artistiche descritte sviluppano in modi differenti alcuni aspetti delle *toledot* orizzontali, di cui restano ancora molti lati da indagare in diverse forme artistiche, come un sistema di legami non prescrittivo, elettivo, solido e aperto che permette di dare asilo e voce all'altra la quale, restituendo lo sguardo e il racconto, diventa parte costitutiva di questo progetto che intende prendersi cura dell'unicità, della particolarità, dell'accidentalità senza più bisogno di scusarsi né di giustificarsi.

PUBBLICAZIONI DEL CENTRO DI STUDI EBRAICI
DELL'UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
DIPARTIMENTO ASIA, AFRICA E MEDITERRANEO

SEFER YUHASIN



Review for the History of the Jews in South Italy
Rivista per la storia degli ebrei
nell'Italia meridionale

NUOVA SERIE - ISSN 2281-6062

ARCHIVIO DI STUDI EBRAICI

- I *Atti delle giornate di studio per i settant'anni delle leggi razziali in Italia (Napoli, Università "L'Orientale" - Archivio di Stato, 17 e 25 novembre 2008)*, a cura di Giancarlo Lacerenza e Rossana Spadaccini, Centro di Studi Ebraici - Università di Napoli L'Orientale, Napoli 2009. 272 pp., ISBN 978-88-6719-020-1.
- II *Angelo Garofalo, L'unzione di Davide (1Sam 16,1-13). Prologo profetico al ciclo dell'ascesa*, Centro di Studi Ebraici - Università di Napoli L'Orientale, Napoli 2012. 142 pp., ISBN 978-88-6719-021-8.
- III\1 *Giancarlo Lacerenza, Dibbuk ebraico. Edizione critica e traduzione annotata*, Centro di Studi Ebraici - Università di Napoli L'Orientale, Napoli 2012. 144 pp., ISBN 978-88-6719-010-2.
- III\2 *Aurora Egidio, Dibbuk russo. Introduzione, testo, traduzione*, Centro di Studi Ebraici - Università di Napoli L'Orientale, Napoli 2012. 144 pp., ISBN 978-88-6719-011-9.
- III\3 *Raffaele Esposito, Dibbuk yiddish. Introduzione, traduzione e nuova edizione del testo originale*, Centro di Studi Ebraici - Università di Napoli L'Orientale, Napoli 2012. 176 pp., ISBN 978-88-6719-013-3.
- III\4 *Il Dibbuk fra tre Mondi: saggi*, a cura di Giancarlo Lacerenza, Centro di Studi Ebraici - Università di Napoli L'Orientale, Napoli 2012. 154 pp., ISBN 978-88-6719-014-0.

- III\5 Aloma Bardi, *Esotismi musicali del Dibbuk. Ispirazioni da un soggetto del folclore ebraico*, Centro di Studi Ebraici - Università di Napoli L'Orientale, Napoli 2013. 196 pp., ISBN 978-88-6719-056-0.
- IV 1510-2010: *Cinquecentenario dell'espulsione degli ebrei dall'Italia meridionale. Atti del convegno internazionale (Napoli, 22-23 novembre 2010)*, a cura di Giancarlo Lacerenza, Centro di Studi Ebraici - Università di Napoli L'Orientale - Soprintendenza Archivistica per la Puglia - Centro di Ricerche e Documentazione sull'Ebraismo nel Mediterraneo "Cesare Colafemmina", Napoli 2013. 160 pp., ISBN 978-88-6719-052-2.
- V *Gli ebrei a Fondi e nel suo territorio. Atti del convegno. Fondi, 10 maggio 2012*, a cura di Giancarlo Lacerenza, Centro di Studi Ebraici - Università di Napoli L'Orientale, Napoli 2014. 228 pp., ISBN 978-88-6719-061-4.
- VI Cédric Cohen Skalli, Michele Luzzati, *Lucca 1493: un sequestro di lettere ebraiche. Edizione e commento storico*, Centro di Studi Ebraici - Università di Napoli L'Orientale, Napoli 2014. 304 pp., ISBN 978-88-6719-062-1.
- VII *Per i 150 anni della Comunità Ebraica di Napoli: saggi e ricerche*, a cura di Giancarlo Lacerenza, Centro di Studi Ebraici - Università di Napoli L'Orientale, Napoli 2015. 144 pp., ISBN 978-88-6719-105-5.
- VIII *La Regina di Saba: un mito fra Oriente e Occidente*, Atti del Seminario diretto da Riccardo Contini, Napoli, Università di Napoli L'Orientale, 19 novembre 2009 - 14 gennaio 2010, a cura di Fabio Battiato, Dorota Hartman, Giuseppe Stabile, Centro di Studi Ebraici - Università di Napoli L'Orientale, Napoli 2016. 394 pp., ISBN 978-88-6719-139-0.
- IX Dorota Hartman, *Emozioni nella Bibbia. Lessico e passaggi semantici fra Bibbia ebraica e LXX*, Centro di Studi Ebraici - Università di Napoli L'Orientale, Napoli 2017. 192 pp., ISBN 978-88-6719-104-8.
- X Stefano Palmieri, *Cristiani ed ebrei nell'Italia meridionale tra Antichità e Medioevo*, Centro di Studi Ebraici - Università di Napoli L'Orientale, Napoli 2021. 458 pp., ISBN 978-88-6719-222-9.
- XI Elisa Carandina, *La cura dell'accidentale. Forme di racconto di sé e dell'altra nella poesia ebraica e nell'arte israeliana contemporanea*, Centro di Studi Ebraici - Università di Napoli L'Orientale, Napoli 2021. 132 pp., ISBN 978-88-6719-227-4.



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo
Università degli studi di Napoli "L'Orientale"
prodotto nel mese di settembre 2021

Il volume intende proporre un nuovo modello narrativo e culturale definibile con il termine di «*toledot* orizzontali» e utilizzabile come filtro di lettura per una serie di pratiche letterarie e artistiche proprie della letteratura ebraica e dell'arte israeliana contemporanea. Questo modello integra l'iscrizione in un contesto culturale con la ricerca e creazione di una linea genealogica non più lineare, gerarchica e prescrittiva ma orizzontale e dunque fatta di incontri, del riconoscersi nelle storie degli altri e delle altre. Le *toledot* orizzontali si sviluppano dunque come una pratica di racconto del sé e dell'altro/a, in particolare, l'altro/a la cui storia è stata soppressa nella ricerca di simboli universali. Dei racconti orizzontali, dunque, che diventano storie e storia creando una famiglia in cui riconoscersi, accogliere e sentirsi accolti.

Per illustrare le forme diverse che queste *toledot* orizzontali possono assumere, sono stati scelti tre esempi. Il primo, attraverso una selezione di testi della poetessa Miriam Oren, introduce la nozione di incontro con l'altro/a come strumento per scoprire il sé, seguendo la linea cavareriana di una opacità del sé a se stesso, poi sviluppata in rapporto alla riscrittura della figura di Eva.

Il secondo affronta la nozione di incontro con la storia dell'altra come si esprime nella produzione poetica di Bracha Serri, attraverso l'uso dello pseudonimo e la definizione dell'io poetico in una pratica di resistenza ai modelli disponibili per il tramite dell'uso del corpo.

Il terzo e ultimo capitolo è dedicato all'artista israeliana Michal Heiman e sviluppa il tema della definizione del sé tramite l'altra come riflessione sui modelli interpretativi e visivi a disposizione per sottolinearne la prescrittività e sviluppare la possibilità di creare una nuova comunità a partire dall'ascolto delle voci individuali sopresse nell'uso di questi modelli.

Il percorso descritto attraverso queste tre voci e quelle che a loro volta queste creatrici evocano si sviluppa dunque per tappe di storie singole, individuali, che non intendono rappresentare nulla se non loro stesse e lo scandalo della loro unicità.

Elisa Carandina è *Maîtresse de conférences en littérature hébraïque moderne et contemporaine* presso il *Département d'études hébraïques et juives*, INALCO, Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Parigi. Ha pubblicato numerosi articoli sulla letteratura ebraica contemporanea con particolare attenzione a una prospettiva di genere. I suoi interessi di ricerca includono il tema del sacrificio e le sue riletture, le forme di scrittura del sé, in particolare nel *graphic novel*, la rappresentazione e l'uso del corpo femminile in diverse forme artistiche del panorama israeliano.