

Gervasia Brocson

Série Entretiens pour un film

Camille Dumond et Camilla Paolino (eds.)

Roxane Bovet

Camille Dumond

Claire Fontaine

Camille Lacroix

Lea Melandri

Adriana Monti

Camilla Paolino



attribution - pas d'utilisation commerciale - partage dans les mêmes conditions

Ici, il conviendra de rappeler aux sceptiques et aux petits penseurs que le libre partage de contenu va au delà du téléchargement illégal de films hollywoodiens. Une idée que les presses de Gutenberg n'ont pas su satisfaire, et qui ne se veut pas croisades de missionnaires, mais qui par des conditions nouvelles devient possible. Bien que dans notre cas il ne s'agisse que de simples « petits projets d'art », si l'information était libre, les vaccins contre le sida ne seraient pas réservés à une élite blanche et les voitures qui emmènent vos enfants à l'école auraient depuis longtemps cessé d'être une catastrophe pour leur avenir. Des parasols à l'envers permettent à tout le monde de profiter du soleil et pas à une minorité privilégiée d'être à l'ombre et, de toute manière, les parasols n'ont jamais protégé qui que ce soit d'un astéroïde.

Ogni numero della serie «Entretiens pour un film» si concentra su un artista o un regista di immagini in movimento, in particolare sul luogo che ha scelto per sfuggire a un mondo particolare.

Chaque publication de la série «Entretiens pour un film» se concentre sur un·e artiste ou cinéaste du domaine de l'image en mouvement, et plus précisément sur le lieu qu'iel a choisi pour échapper à un monde en particulier.

Each issue of the series “Entretiens pour un film” focuses on a moving image artist or filmmaker, specifically the place they have chosen to escape a particular world.

Premessa
Nascita, vita e morte di Gervasia Brocson

GESTAZIONE

- 150 ore:
 5 ore di scuola al giorno per 1 mese.
- 150 ore:
 25 minuti di scrittura in casa al giorno per 1 anno.
- 150 ore:
 2 ore e mezza di riprese al mese per 5 anni.
- 150 ore:
 5 ore a ballare e far festa ogni sera per 1 mese.
- 150 ore:
 40 minuti di montaggio a notte per 1 anno.

Si scrive Gervasia Broxon o Gervasia Brocson?

«Ah ecco», esclama Lea Melandri, «questo è bellissimo! Il nome! Ci scervelliamo, che nome? Allora una dice: -«Mah, c'è questo nome» questa dice «c'è questo nome che è molto da suffragette, da femministe d'epoca: Gervasia Brocson». Che ogni tanto scrivevamo «Brocson» e ogni tanto «Broxon», cioè, delle volte mettiamo «cs», delle volte «x»».¹

¹ Estratto dalla conversazione tra Lea Melandri e Camilla Paolino che segue in questo libro

NASCITA

Quando Gervasia Brocson nacque, era già sulla quarantina, forse sulla cinquantina, con diversx figlx a carico e una lunga esperienza di vita alle spalle. Eppure davanti a sē aveva ancora l'apprendimento di una nuova pratica: quella della tipografia. Correva l'anno 1980. Generata da un gruppo di donne e costituita dalle stesse-Amalia, Ada, Antonia, Teresa, Rina, Micci, Paola, Maria, Lea e Adriana-Gervasia era multiforme e in perenne mutamento, assecondando di continuo la pluralità di voci che si portava dentro. Anche il suo nome veniva costantemente rinegoziato, passando da Broxon a Brocson a piacimento e assolvendo alla funzione di schermo fittizio che un nome generalmente rappresenta. Un nome per celare l'azione congiunta di un corpo collettivo in divenire. Nessuno ha mai chiesto chi lei fosse veramente e in questa negligenza risiedeva la sua autonomia.

Si scrive Gervasia Broxon o Gervasia Brocson?

Lea prosegue: «La cosa incredibile è che non ci hanno mai chiesto chi era Gervasia Brocson, MAI. Questo vuol dire che era un nome tanto tipico, che nessuno se l'è mai chiesto. Tutti hanno pensato che fosse un personaggio realmente esistito. E noi avevamo deciso che ogni anno facevamo un festeggiamento diverso, a una Gervasia Brocson diversa. Cioè raccontavamo una Gervasia Brocson diversa ogni anno. Era troppo divertente, capisci, il fatto di passare attraverso la Regione Lombardia, la Comunità Europea, e nessuno mai si chiede chi sia.»².

² Estratto dalla conversazione tra Lea Melandri e Camilla Paolino che segue in questo libro.

GIOVINEZZA

Gervasia raggiunge il tasto del volume e alza la musica che farà ballare Antonia e Amalia per la stanza. Il motivo psichedelico della carta da parati si mescola con le linee intrecciate delle immagini del film. In classe, Gervasia si barcamena tra i libri di chimica, quelli di matematica, disegno tecnico e architettura. Sfidando cultura istituzionalizzata e linguaggio sistematizzato, trova presto il modo di accedere alla prima e farla propria, mentre inventa linguaggi tutti suoi. Un po' come Amalia, che dice «finiremo impensate», Gervasia trasforma la teoria in poesia, per poi usarla come una formula magica. Per mobilitare e condividere i saperi che va gradualmente incorporando, realizza stampe e manifesti. In uno di questi, scrive:

«Più polvere in casa, meno polvere nel cervello. Se non hai la licenza di scuola media o elementare, FA' ATTENZIONE: ho una comunicazione importante per te. Sai cosa intendiamo noi per «150 ore»? [...]»

Vivere l'esperienza di questa scuola è particolarmente utile a noi donne, casalinghe, perché ci dà l'opportunità di uscire dall'isolamento delle mura domestiche e di incontrare altre donne.

Per chi ha frequentato il corso quest'anno, le 150 ore sono state un'iniezione di vitalità; ci sono servite per padroneggiare nuovi strumenti culturali, ma anche a farci osservare con più chiarezza tante cose che accadono intorno a noi e dentro di noi.

E poi, è stato bello poter trascorrere insieme questo tempo nella scuola senza che vi fosse traccia di competizione o carrierismo.

Le donne del corso di 150 ore
di via Gabbro»

Gervasia concepisce la pedagogia in chiave antielitaria e antiautoritaria, e ha un approccio militante alla cultura.

Si scrive Gervasia Broxon o Gervasia Brocson?

«È il nome d'arte di Bibi Tomasi, una poetessa», precisa Adriana Monti, regista del film *Scuola senza fine*. «Era una figura centrale del movimento femminile milanese. Ci piaceva che fosse un nome senza storia. Non volevamo una figura nota, volevamo un nome anonimo. Il nome falso, fittizio, avrebbe funzionato bene. Bibi Tomasi non aveva alcun legame con la scuola «150 ore», ma era una buona amica delle insegnanti.»³.

ETÀ ADULTA

Gervasia viaggia e fa tappa in diversi luoghi, da Affori, alla periferia di Milano, a Bogli o Fusignano, nella campagna romagnola. Accompany Amalia nelle sue passeggiate al tramonto, imitando il canto giovane della civetta. Nell'appartamento di Lea, a Milano, prende la forma degli otto lobi fogliari dell'aralia, in un vaso immerso nel sole. Poi prosegue, tramutandosi nuovamente. Diventa una donna che balla il liscio.

In qualche modo, siamo responsabili dell'editing del suo corpo. Come dice Adriana: «Quando tagli un'immagine, non è solo un semplice taglio. Ci prendiamo la responsabilità di mettere insieme qualcosa che rappresenta una persona, quindi dobbiamo essere responsabili. Non si può dire <è solo un film>. Sono persone»⁴. *Gentili Signore* (1988), per esempio, è un film, ma è anche un gruppo di persone: racconta la storia parzialmente fittizia di un personaggio altrettanto inventato (che è Gervasia stessa), che fa la spola tra il laboratorio tipografico e la pista da ballo

³ Estratto dalla conversazione tra Adriana Monti e Camille Dumond che segue in questo libro.

⁴ Estratto dalla conversazione tra Adriana Monti e Camille Dumond che segue in questo libro.

del Nuova Idea, balera milanese, proprio come facevano le madri di Gervasia. Tra una cosa e l'altra, si occupa del bilancio e della contabilità del laboratorio, usando però i registri come diari, dove annota pensieri e sentimenti. Ada scrive «oggi mi sento triste perché...»⁵. Il dovere di assumere incarichi manageriali e di occuparsi di denaro getta le prime ombre sul percorso di Gervasia. Come se ciò non bastasse, un male oscuro si sta facendo strada dentro di lei.

Si scrive Gervasia Broxon o Gervasia Brocson?

Quando si pose il problema di come chiamare la cooperativa di grafica che avrebbero costituito a seguito dei corsi monografici organizzati presso la scuola di Affori, come risultato dell'esperimento delle «150 ore», la scelta ricadde su un nome che non era noto. Un nome che non porta al di là di un personaggio di fantasia. «Il nome falso, fittizio, avrebbe funzionato bene»

MORTE

Gervasia Brocson non ebbe una vita lunga: nel 1986 se n'era già andata. Prima di arrivare alla fine, però, facciamo un salto indietro e soffermiamoci un momento ancora nel luogo da cui Gervasia è provenuta: le aule dei corsi delle «150 ore». Perché è proprio lì che le sue madri si incontrarono.

Tradotto dal inglese

⁵ Estratto dalla conversazione tra Lea Melandri e Camilla Paolino che segue in questo libro.

Introduzione

Il secondo numero di «*Entretiens pour un film*», intitolato *Gervasia Brocson*, si articola intorno a un tavolo dove si svolge una conversazione tra donne, davanti all'occhio della macchina da presa di Adriana Monti. *Scuola senza fine* è il titolo del film, uscito nel 1983.

Il film racconta l'esperienza condivisa di un gruppo di casalinghe del quartiere di Affori-Bovisasca, alla periferia di Milano, che all'età di trenta, quaranta e cinquant'anni decisero di uscire dalla condizione di isolamento generata dal confinamento domestico e tornare a scuola. Si iscrissero quindi ai cosiddetti corsi delle «150 ore»: un programma educativo istituito dai sindacati nel 1973 per fornire ai metalmeccanici un totale di trecento ore di scuola retribuite, finalizzate allo sviluppo culturale e alla crescita personale. Con il passare del tempo, i corsi delle «150 ore» vennero frequentati da sempre più categorie di lavoratori salariati, fino al 1976, quando nelle aule della scuola statale di via Gabbro, ad Affori, si presentò anche un gruppo di casalinghe non stipendiate. Una volta arrivate, queste ultime decisero che la scuola per loro non sarebbe mai dovuta finire e così-lezione dopo lezione, un corso monografico dopo l'altro-finirono per passare dieci anni a scuola insieme. Così nacque *Gervasia Brocson*.

Come si vede in *Scuola senza fine*, le «150 ore» si sono rivelate un'esperienza trasformativa per le donne che vi hanno preso parte, in quanto hanno dato loro accesso a processi di apprendimento collettivo, forme di socialità e un'intimità sororale sconosciute

prima. Un'aula nel seminterrato della scuola, così come un tavolo da pranzo condiviso o la pista da ballo, si sono trasformati nei luoghi dell'incarnazione del sapere, dove sono emerse idee e si sono plasmate nuove soggettività. Lì, le casalinghe di Affori si sono lasciate coinvolgere in conversazioni, esercizi di scrittura, forme di auto-narrazione e flussi di parole sulle loro paure, i loro affetti, le loro famiglie, le loro origini. La maggior parte di loro aveva sperimentato diverse forme di lavoro retribuito (in contesti rurali, fabbriche o industrie artigianali) prima di decidere di (o sentirsi costrette a) rimanere a casa. Le «150 ore» hanno rappresentato per loro una via di fuga dalla stessa. centocinquanta ore passate a imparare, discutere, fare pratica, avendo finalmente a disposizione lo spazio e il tempo per guardare intorno a sé e dentro di sé, e per scrivere: scrivere per sé stesse. Alcune hanno scritto anche per le altre, quelle che non si ricordavano, o quelle che non sapevano cosa scrivere. Lontano dalle responsabilità familiari, Amalia, Ada, Antonia, Teresa, Rina, Micci, Paola, Maria e Lea si sono incontrate e hanno parlato per 150 ore, e poi molto di più.

Come dispositivo di ascolto, Scuola senza fine ci dà l'opportunità di trascorrere del tempo con loro, di ascoltarle mentre parlano e leggono i loro scritti ad alta voce. Inoltre, da artiste, scrittrici, teoriche, curatrici, abbiamo parlato con chi ha girato le immagini (Adriana Monti) e con chi ha insegnato ai corsi delle «150 ore» (Lea Melandri). Il libro che segue è un modo per noi di rispondere a tutto ciò che abbiamo ascoltato, provato e imparato da questo scambio.

Gervasia Brocson raccoglie una serie

di scritti ispirati a Scuola senza fine e all'esperienza delle casalinghe di Affori vissuta nelle aule delle «150 ore».

La cornice che comprende questi scritti è delineata da due conversazioni avvenute rispettivamente tra Camille Dumond e Adriana Monti, e Camilla Paolino e Lea Melandri, successivamente trascritte. Tali scambi toccano una serie di questioni che spaziano dal film e dal relativo processo di produzione, al problema della tradizionale divisione sessuale del lavoro e, in particolare, della prestazione forzata di lavoro riproduttivo da parte delle donne nell'Italia degli anni Settanta (e non solo); dall'incontro con la cultura dominante, all'appropriazione della stessa da parte delle casalinghe della classe operaia che partecipano ai corsi delle «150 ore»; dall'adozione di pedagogie alternative, anti-autoritarie e femministe da parte di alcune insegnanti delle «150 ore», come strumenti di emancipazione, alla posizione del corpo all'interno di processi di apprendimento collettivo e di soggettivazione femminile; dalla pratica della scrittura, alla rivendicazione di spazi riservati alle donne come forme di empowerment e vie di fuga dalla segregazione domestica e dall'emarginazione sociale; fino all'importanza della danza nei processi rivoluzionari. Questi orizzonti di pensiero, che emergono direttamente dalle esperienze di vita narrate da Adriana Monti e Lea Melandri, vengono mobilitati al di là della loro dimensione storica e specificità geografica per impostare il quadro concettuale e teorico che struttura questa pubblicazione, fornendoci al contempo preziosi strumenti per riflettere sul momento presente.

Al centro del libro, chi legge troverà due flussi di coscienza che affrontano da una prospettiva contemporanea la correlazi-

one tra tecniche di appropriazione dello spazio, processi di apprendimento collettivo e pratiche di narrazione di sé e presa di coscienza politica; nonché una riflessione teorica che collega l'esperienza delle «150 ore» con le figure di Carla Lonzi e delle donne di «Rivolta Femminile» tramite un ipotetico denominatore comune tra posizioni apparentemente antitetiche: la lotta contro la cultura istituzionalizzata e l'uso dominante del linguaggio che molte donne italiane hanno portato avanti negli anni Settanta, contrastando la propria oppressione ed emergendo come soggetti politici.

Il primo flusso di coscienza, ovvero *Luoghi per esistere* di Roxane Bovet, trattaeggiava forme alternative di vita in comune, espandendo la ben nota metafora della stanza-tutta-per-sé relativa alle condizioni necessarie e propizie alla produzione culturale. Lo scritto ruota intorno alla proiezione di tre «castelli»—ovvero tre luoghi mentali di convivenza, costruiti sulla contraddizione-immaginati come spazi relazionali autonomi in cui appropriarsi di spazio fisico, tempo «liberato» e di condizioni materiali adeguate per dedicarsi collettivamente alla conoscenza, alla cultura e al fare arte.

Il secondo flusso di coscienza, ovvero *Eco dal seminterrato* di Camille Lacroix, narra l'esperienza vissuta dall'artista in un'aula di scuola, durante i suoi studi in accademia, che è consistita nello scolpirsi uno spazio separatista dedicato a pratiche collettive di racconto di sé e di presa di coscienza. Scandita come dagli ingredienti di una ricetta o di una lista della spesa, le sue riflessioni si dipanano facendo in qualche modo eco all'esperienza vissuta in classe dalle casalinghe iscritte ai corsi delle «150 ore», mentre rievocano certe pra-

tiche di soggettivazione messe a punto dai collettivi femministi radicali nell'Italia degli anni '60 e '70 (ad esempio l'autoco-scienza).

Infine, la riflessione teorica di Claire Fontaine ruota attorno al concetto di illeggibilità—applicato all'ambito linguistico, quanto sociale e politico—storicamente associato alle donne in cerca di una voce per parlare/scrivere al di là degli usi dominanti del linguaggio: primo e fondamentale passo per uscire dalla propria oppressione e stare al mondo da soggetti.

Questo secondo numero di «Entretiens pour un film» vuole essere un omaggio alle protagoniste di Scuola senza fine e un invito per chi legge a confrontarsi con un insieme di riflessioni emerse e articolatesi attorno al film, che lo si abbia visto o meno.

Conversazione tra Adriana Monti e Camille Dumond
Estate 2019

INTRODUZIONE

Ho visto per la prima volta il film *Scuola senza fine* di Adriana Monti a Venezia, quando lavoravo come coordinatrice del SARN-Swiss artistic research network-nell'agosto del 2017. Io e il gruppo siamo rimasti in città per qualche giorno per un progetto condotto da vari artisti e relatori nel Padiglione della Ricerca della Biennale, riflettendo sul lavoro artistico in termini di messa in scena teatrale e teorica. La seconda notte di quel breve soggiorno, Nicolas Vermot-Petit-Outhenin e Petra Koehle-artisti partecipanti e membri del SARN-si sono offerti di proiettare un film nel loro appartamento in affitto. Era vicino a una bella e grande piazza acciottolata.

Ho comunicato per la prima volta con Adriana Monti via e-mail. Avevo scritto a La Libera Università delle Donne di Milano per chiedere il suo contatto, ma un giorno mi ha scritto direttamente, sembrando interessata a proiettare il film e a fare da intermediario tra me e il distributore per discutere dei diritti e dei permessi.

L'anno successivo alla mia scoperta del film, ci siamo riuniti a Ginevra con Colline Grosjean-musicista, artista, co-gestitrice del Centre Culturel des Grottes¹-, e Géraldine Beck-co-fondatrice della libreria

¹ Centre culturel des Grottes-CCG,
rue des Grottes 26, Genève

La Dispersion².

Era il 2018, e volevamo organizzare una proiezione di Scuola senza fine nel Centre Culturel des Grottes, che era dotato di un palco e di una piccola sala principale. Il distributore londinese Cinenova, un'associazione di volontariato che conserva e distribuisce video di registe femministe, ci ha permesso di proiettare il film per 120 sterline. Abbiamo programmato una discussione dopo la proiezione con l'artista ginevrina Angela Marzullo e l'artista e ricercatrice italiana Fulvia Carnevale, del collettivo Claire Fontaine. Insieme a Géraldine e con l'aiuto di Fulvia, abbiamo realizzato un breve lessico di termini provenienti dal femminismo italiano, sentiti o meno nel film di Adriana Monti. Per l'evento, la libreria La Dispersion ha creato un poster dai colori rosa sgargianti, basato sul motivo della carta da parati psichedelica visibile nella stanza della cucina di Scuola senza fine durante le scene di ballo.

Qualche mese dopo, Olga Rozenblum, docente alla HEAD-Genève e co-direttrice dell'artspace Treize³ a Parigi, ha mostrato interesse per la proiezione del film a Treize, da collegare al suo seminario che ha tenuto alla scuola d'arte di Cergy. Per questa occasione, abbiamo deciso di lavorare sui sottotitoli per gli spettatori francesi, ma Cinenova non avrebbe pagato per questo. Pertanto, abbiamo continuato a lavorare su base volontaria. Jonas Hauert di La Dispersion ha fornito la traduzione dall'italiano e dall'inglese al francese su base volontaria.

2 Libreria La Dispersion,
Rue des Vieux-Grenadiers 10, Ginevra

3 Espace Treize, 24 rue Moret, Paris

Piero di Clemente, di Raggio Verde Sottotitoli, ha creato il file dei sottotitoli. Adriana si è offerta di pagare lei stessa per il suo lavoro.

Finalmente, ho incontrato Adriana di persona qualche mese dopo. Il Centro d'Arte Contemporanea di Ginevra (CAC) l'ha invitata a presentare *Scuola senza fine* insieme a *Filo a catena* (1986), un anno dopo la proiezione organizzata con Colline e Géraldine. Adriana è rimasta solo per pochi giorni. Ci siamo date appuntamento al museo, appena arrivata. La conversazione che segue è di quel giorno, prima della proiezione del suo film *Scuola senza fine* al Cinema Dynamo del Centro d'Arte Contemporanea di Ginevra nell'agosto 2019.

CONVERSAZIONE

ADRIANA MONTI: Gervasia Brocson è stata una scuola sperimentale, finanziata da fondi europei, che è durata tre anni. C'erano solo femministe come insegnanti. Glx studentx studiavano arte, grafica, scienze, filosofia, letteratura, matematica, psicologia e cultura generale. Io insegnavo nella classe di arte.

Il gruppo di Gervasia Brocson è stato un gruppo di autocoscienza e un gruppo di scuola professionale. Non so dire se fossero consapevoli di sé. Negli anni '80 non c'erano gruppi di autocoscienza. Avevamo il gruppo simbolico, il gruppo artistico, l'Università delle Donne. In seguito, abbiamo fondato la Libera Università delle Donne. La partecipazione delle donne è iniziata durante le «150 ore» e si è evoluta nel tempo. Alcune di loro sono entrate all'Università. Ho iniziato a girare *Scuola senza fine* nel 1976 e grazie

alla Scuola di Cinema Sperimentale Albedo⁴ ho avuto la possibilità di finire questo film.

CAMILLE DUMOND: Le donne di Scuola senza fine sono state tutte studentesse della scuola «150 ore»?

AM: Sì, tranne Lea Melandri⁵, che insegnava nel programma, e Grazia Zerman⁶, che è nel film solo nella parte di socializzazione all'inizio.

CD: Avete iniziato a filmare nel 1974, perché le lezioni sarebbero finite nel 1976. È così?

AM: Non esattamente. I corsi «150 ore» sono stati attivi tra il 1974 e il 1982. Ho iniziato a girare nel 1976, quando abbiamo ricevuto una borsa di studio da uno dei sindacati che sponsorizzavano i corsi «150 ore», grazie a Paola Melchiori, responsabile della Formazione insegnanti 150 ore⁷. Le riprese della prima parte del film sono avvenute tra il 1976 e il 1979. Poi, quando i soldi sono venuti a mancare, tutto si è fermato, e il gruppo creativo è andato via. Ho girato la seconda parte tra il 1979 e il 1981, da sola con i partecipanti che hanno contribu-

⁴ Laboratorio di Cinematografia-Albedo (Scuola sperimentale di cinema di Albedo), finanziato nel 1983 da Adriana Monti.

⁵ Lea Melandri (Fusignano, 1941) è una figura di spicco del movimento femminista italiano. È scrittrice, giornalista, attivista, saggista e docente presso la «150 ore» e la Libera Università delle Donne. Con Elvio Fachinelli ha lavorato a un esperimento di scuola antiautoritaria e alla rivista L'erba voglio.

⁶ Grazia Zerman (Verona, 1949-Milano, 1995) è una filosofa appartenente alla Libreria Delle Donne che ha insegnato nei corsi «150 ore».

⁷ Formazione continua per gli insegnanti delle «150 ore».

ito creativamente anche alla sceneggiatura e alle riprese.

CD: Da dove vengono i testi nel film?

AM: La prima parte del video è costruita su interviste collettive durante gli incontri di socializzazione. La seconda parte del video -chiamiamola i «ritratti»-è costruita sui testi che glx studentx avevano scritto durante le «150 ore» e la cooperativa Gervasia Brocson-quasi tra il 1976 e il 1982-e alcuni sono anche di Lea Melandri, la docente. Prima delle riprese, abbiamo selezionato insieme gli scritti. Gli scritti di Lea e di Ada⁸-una delle allieve che ha scritto di scienza-sono gli ultimi scritti che ho usato per il montaggio. Gli altri scritti sono stati fatti durante le lezioni su suggerimento degli insegnanti. Le registrazioni della voce fuori campo sono state fatte durante la post-produzione, subito dopo il montaggio. Ho fatto il montaggio nel 1983, perché potevo usare il tavolo di montaggio, la moviola, nella scuola Albedo, che era disponibile 24 ore su 24, 7 giorni su 7, quindi l'ho usata quando glx studentx non la usavano, soprattutto di notte.

CD: Quando Amalia dice «Finiremo impensate», mi fa pensare a qualcosa che hai detto sull'uso della teoria, nel film è usata come una formula magica. La frase di Amalia suona proprio così.

AM: È vero. Amalia aveva questo modo poetico

8 Ada Flaminio, studentessa delle «150 ore». Dopo il divorzio, si firma con il suo nome da nubile, Ada De Crescenzo, come membro del consiglio di amministrazione della Libera Università delle Donne.

di usare la teoria.

CD: Per i «ritratti», hai viaggiato per filmare le donne in diversi luoghi?

AM: Si. Siamo andate insieme e abbiamo collaborato per immaginare i luoghi dove avremmo girato. Abbiamo girato nell'appartamento di Lea Melandri a Milano, e nella casa dei suoi genitori a Fusignano vicino a Ravenna. Per Amalia⁹, abbiamo girato nell'appartamento di Milano dove lei scriveva di notte, e abbiamo girato in un paese chiamato Bogli in cima alle montagne della Liguria, a nord di Genova, dove lei è nata e dove ha iniziato a lavorare. Ha scritto gli aneddoti della sua vita isolata in montagna. Sono andata con glx scrittore in diversi luoghi e stagioni, con una cinepresa 16mm presa in prestito da amicizie che giravano film militanti negli anni '60 e '70.

CD: Da dove viene il nome Gervasia Brocson?

AM: È il nome d'arte di Bibi Tomasi¹⁰, una poetessa. Era una figura centrale del movimento femminile milanese. Ci piaceva che fosse un nome senza storia. Non volevamo una figura nota, volevamo un nome anonimo. Il nome falso, fintizio, avrebbe funzionato bene. Bibi Tomasi non aveva alcun legame con la scuola «150 ore», ma era una buona amica delle insegnanti.

CD: Mi ricorda una conversazione che abbiamo

⁹ Amalia Molinelli (Bogli, 1928) studentessa delle «150 ore». Tra il 1976 e il 1982 scrive *I pensieri vagabondi di Amalia*.

¹⁰ Bibi Tomasi (Bologna, 1925-Milano, 2000) è stata una scrittrice, giornalista e poetessa femminista.

avuto. Ti ho chiesto un parere sull'autrice Silvia Federici¹¹. Mi hai detto di non avere nessuna conoscenza o interesse particolare per la teoria politica femminista. Il film *Scuola senza fine*, e questa è la sua forza secondo me, sembra avulso da un'intenzione di discorso politico e parla da solo.

AM: Mi interessa mostrare storie normali che sono nascoste. In questo senso, *Scuola senza fine* è come *Filo a catena*, *Gentili Signore* che ho fatto più tardi quando sono diventata regista. Per me era importante raccontare e scrivere storie a cui nessuno prestava attenzione. Quando l'ho capito, è diventato molto importante per me.

CD: Torniamo al montaggio. Puoi descrivere come l'hai fatto?

AM: Il montaggio è stato molto facile, perché non abbiamo girato molto. La pellicola e il laboratorio erano costosi, e quando la convenzione dei sindacati è finita, ho usato i miei soldi per finire il film. Abbiamo girato solo il necessario per realizzare la storia. Penso che le riprese e il montaggio siano un'equivalenza due a uno. È così che lavoro sempre. Giro sempre quello che mi serve e basta. È raro che io giri dieci ore e monti un'ora di film. È lo stesso per *Filo a catena*. È interessante perché ho fatto anche un corso di montaggio, e alla fine quando giro, monto allo stesso tempo, simultaneamente. Non ho bisogno di girare molto. Ecco perché il montaggio è stato facile.

¹¹ Silvia Federici (Parma, 1942) è una sociologa, accademica, filosofa, attivista e saggista italiana naturalizzata statunitense, ascrivibile ideologicamente al marxismo e al femminismo operaio.

Quello che è stato difficile per me è stato iniziare a «tagliare» il film. Per me era come tagliare il corpo di mia madre, è stata una sensazione molto strana. Quando pensiamo alle immagini, le consideriamo come oggetti, non le consideriamo come corpi o persone. Ma, in realtà, è di questo che si tratta. E questo ti dà una responsabilità in termini di taglio e connessione. È una sensazione molto strana ed è quello che cerco di insegnare ai miei studenti. Quando tagli un'immagine, non è solo un semplice taglio. Ci prendiamo la responsabilità di mettere insieme qualcosa che rappresenta una persona, quindi dobbiamo essere responsabili. Non si può dire «è solo un film». Sono persone.

CD: Insegni in Canada attualmente?

AM: No. In Canada ho lavorato facendo costumi teatrali. Ho lavorato come giornalista, reporter e produttrice di storie, alla OMNI, la televisione multiculturale, per quindici anni, raccontando storie di italiani. Tutte le comunità italiane erano rappresentate in televisione, tranne le donne italiane. Così, ho iniziato a raccogliere storie di donne esponendo il loro successo, e la loro forza, donne in politica, leader di associazioni, CEO di aziende, e naturalmente, casalinghe.

CD: In che forma le hai diffuse?

AM: Sotto forma di notizie, storie di vita, interviste, e poiché le storie erano senza tempo, sono state trasmesse più volte su OMNI. Alcune erano sottotitolate e andavano in onda su Nation Rogers TV Channel. La televisione multiculturale non produceva fiction, aveva il mandato di produrre solo notizie. C'erano mini-documentari o brevi storie. Ma c'erano

solo poche interviste a persone negli studi televisivi. Era importante perché spostava i confini. Gli italiani tendevano a rappresentare prima di tutto gli uomini, mentre le donne erano sempre sullo sfondo o invisibili. Erano sempre dietro gli uomini, mai in luce. Era quindi importante illuminarle.

CD: Ti sei interrogata anche sulla rappresentazione delle donne nella fiction?

AM: Sì, abbiamo lavorato con le insegnanti delle «150 ore» su questo tema. Tra il 1976 e il 1984, è stato un periodo in cui abbiamo potuto insegnare i linguaggi visivi e la lettura delle immagini. Le insegnanti hanno analizzato i film e i ruoli femminili. Questo ha offerto una nuova prospettiva. Le docenti insegnavano principalmente agli uomini, quindi c'è stato un cambiamento nella pedagogia su questo argomento. Quando tenevano i corsi agli operai-le insegnanti di «150 ore» insegnavano principalmente agli operai, sottolineavano il ruolo degli uomini e delle donne nei film e cercavano di spiegare cosa succedeva nella storia e come veniva percepita dal pubblico. Per le insegnanti era molto importante far parte di questa formazione continua, perché era un modo per far luce sul ruolo delle donne nei lungometraggi e vedere la differenza tra film fatti da donne e film fatti da uomini. Giulia Alberti, la co-docente, ed io abbiamo generalmente presentato e analizzato film classici, europei, indipendenti.

CD: Così le docenti della scuola «150 ore» insegnavano sia agli uomini sia alle donne. Nella cronologia, la scuola era inizialmente indirizzata ai lavoratori uomini, è vero? L'insegnamento è cambiato?

AM: C'erano molte femministe che insegnavano ai lavoratori uomini durante le «150 ore». L'insegnamento delle classi sei, sette, otto in Italia negli anni '70 era ancora un lavoro prevalentemente femminile. I corsi femminili delle «150 ore» sono iniziati più tardi con Lea Melandri ad Affori-un quartiere della periferia milanese-che era stato un tentativo sperimentale di successo. Così altri corsi sono iniziati in altri quartieri. Come dice Lea Melandri: «A volte aprivi la porta di un corso e trovavi operai maschi che parlavano d'amore; poi quando aprivi la porta della classe femminile, parlavano di filosofia e scienza».

Ricordo che durante la campagna per il divorzio nel 1974¹², il nostro gruppo di «Lotta femminista» di Milano presentò l'Audiovisivo-una serie di diapositive con un impianto audio, di quasi trenta minuti-agli operai della catena di montaggio auto della fabbrica Alfa Romeo vicino a Milano. Fu il primo lavoro audiovisivo sulla condizione femminile italiana. Il testo fu effettivamente stampato da un piccolo editore di Padova con il titolo *Siamo tante, Siamo Donne, Siamo*

12 Il 13 maggio 1974 si è tenuto in Italia un referendum abrogativo su iniziativa popolare. La popolazione è stata chiamata a votare sull'abrogazione di una legge che consente alle coppie sposate di divorziare. Una manifestazione del 1972 sul Campo dei Fiori è stata decisiva per il movimento femminista italiano. La manifestazione ha visto 20.000 donne riunirsi per chiedere il diritto di gestire il proprio corpo e la maternità, oltre alla liberazione degli omosessuali e alla legalizzazione dell'aborto.

stufe!¹³.

Con gli operai si cominciò a parlare del vero amore e del loro rapporto con le donne. Era impressionante quanto fossero avanzate le loro idee. Gli uomini con la tuta blu parlavano della liberazione delle donne dalla loro condizione. È stato rivelatore poterne parlare con uomini che non erano intellettuali e scoprire che erano molto aperti sui diritti delle donne.

CD: Sei sempre rimasta legata alla cultura italiana?

AM: Si. In Canada ci sono canali televisivi multiculturali. Ho lavorato in uno di questi per quindici anni-OMNI television sotto la Rogers Corporation. Per me è stato un buon modo per capire la cultura dell'immigrazione, perché non ne sapevo nulla. In qualche modo, ho scoperto che la comunità che si trasferisce in un altro paese-qualsiasi comunità, non solo quella italiana-è attaccata al tempo del suo trasferimento. Per fare un esempio, la comunità italiana amava ancora Rita Pavone-una cantante che era molto popolare negli anni '60-quando si sono trasferiti in Canada. Questi immigrati si sono trasferiti in Canada negli anni '60 e '70 e sono rimasti bloccati in quel periodo, quindi amavano la musica popolare e i film di quel periodo. A volte, quando gli ho parlato di Fellini o Rossellini, non li conoscevano. Le persone che sono venute prima della guerra, ballavano prin-

13 Gamba, C., Geri, F., Monti, A., Zerman, G. (1975). *Siamo tante, siamo donne, siamo stufe!*. Padoue: Collettivo editoriale femminista-Nuovi Editori.

L'edizione è tratta dall'audiovisivo *Siamo tante, siamo donne, siamo stufe!* diretto da Chiara Gamba, Franca Geri, Adriana Monti, Grazia Zerman del Gruppo Femminista Milanese per il Salario del Lavoro Domestico.

cipalmente il liscio, ascoltavano la musica popolare etnica, la musica regionale italiana, e mantenevano i loro dialetti. Quindi, ci sono dialetti molto rari che sono morti in Italia e che sono ancora vivi e usati in Canada. Alcuni immigrati che si sono trasferiti qui prima della seconda guerra, avevano problemi politici con il fascismo o le leggi razziali, così alcuni di loro hanno fondato l'Unione Costruzioni Italo-Canadese, e hanno pubblicato notizie della cultura italiana di sinistra. Immagino che sia più comodo per loro proteggere la loro identità culturale. L'immigrazione intellettuale degli anni '90 è un altro tipo di immigrazione. Gli studenti sono venuti qui per studiare nelle Università, e si sono adattati facilmente all'ambiente multiculturale. Si sono integrati rapidamente e hanno meno voglia di rimanere attaccati alla cultura italiana che hanno lasciato, a causa dell'internazionalizzazione della cultura iniziata negli anni '80.

CD: Hai finito Scuola senza fine nel 1984 e ti sei trasferita dieci anni dopo. Cosa è successo nel frattempo?

AM: Il film è stato presentato nel 1984 al convegno della New York University, per la sua prima mondiale. Giuliana Bruno¹⁴, che stava facendo un dottorato alla New York University e la scrittrice ed editor Maria Nadotti¹⁵, che viveva a New York, stavano lavorando con me per organizzare l'evento. Abbiamo mostrato filmati di femministe italiane, tra cui i

¹⁴ Giuliana Bruno (Napoli, 1957) è nota per la sua ricerca sulle intersezioni tra arti visive, architettura, cinema e media.

¹⁵ Maria Nadotti (Torino, 1949) è giornalista, saggista, consulente editoriale e traduttrice.

video di Annabella Miscuglio¹⁶ e Ronny Daopulo¹⁷ sulla pornografia, e presentato relazioni di studiosi italiani. Dopo di che, abbiamo mostrato Scuola senza fine in Italia una o due volte, durante proiezioni private. Dato che la gente al convegno lo ha amato, abbiamo deciso di trascrivere il testo del video, e di pubblicare una serie di presentazioni di articoli italiani con esso. Il titolo del libro è *Off-Screen*¹⁸ ed è stato pubblicato da Routledge a Londra. Ci sono le presentazioni di Lea Melandri, Paola Melchiori¹⁹, Giovanna Grignaffini²⁰ e altri studiosi.

Dopo New York, tutto è rimasto in silenzio per molto tempo. C'è stata solo una trasmissione alla RAI dell'emittente locale che servì a recuperare i soldi spesi per la post-produzione. Io ero già in Canada. Poi Cecilia Wendt²¹ dalla Svezia ha scritto un

16 Annabella Miscuglio (Lecce, 1939–Roma, 2003), è stata una scrittrice e documentarista, famosa attivista cinematografica italiana degli anni '70 e '80 che ha ispirato il personaggio di Arabella nel film di Emanuela Piovano *L'età d'oro* (2016), basato sulla sua vita.

17 Ronny Daopulo è stata una regista italiana. Nel 1979, ha diretto *Processo per stupro: riprendiamoci la vita*, prodotto dalla Rai e trasmesso su Rai Due.

18 Bruno, G., Nadotti, M. (eds). (1988). *Off-Screen. Women ans Film in Italy: Seminar on Italian and American directions*. London (2016): Routledge, Library editions-Cinema.

19 Paola Melchiori (Treviso, 1946) è fondatrice ed ex presidente de La Libera Università delle Donne di Milano, e di «Crinalis», associazione di ricerca e formazione interculturale. È attuale presidente dell'International Feminist University Network, un think-tank internazionale per il pensiero critico e l'educazione delle donne.

20 Giovanna Grignaffini (Fontanellato, 1949) è una politica e storica del cinema. Ha contribuito alla pubblicazione *Off-Screen. Women and Film in Italy: Seminar on Italian and American directions* (Op. cit.) con l'articolo «Criticism: Theory/Practice» sulla questione dell'identità femminile rappresentata nei film italiani degli anni Cinquanta.

21 Cecilia Wendt è un'artista svedese. Nel 1990, come studente della Royal Danish Art Academy ha scritto la sua tesi sul film *Scuola sense fine*, e ha organizzato in seguito la realizzazione dei sottotitoli in inglese.

articolo sul film alla fine degli anni '90 e ha deciso di aggiungere i sottotitoli in inglese. Da allora, Cinenova-il distributore dei film delle donne-ha deciso di far uscire il film.

CD: All'epoca insegnavi lì, alla Scuola Albedo, la scuola di cinema di Milano?

AM: Sì, insegnavo e dirigivo questa Scuola Sperimentale di Albedo-Laboratorio di Cinematografia con altre quattro persone. Era una scuola 24 ore su 24, 7 giorni su 7, il che significa che gli studenti avevano accesso alla scuola e alle attrezzature ogni volta che ne avevano bisogno. Dopo la scuola di Albedo ho lavorato a Roma sul set di *Cuore* (1984) di Luigi Comencini, e ho fatto il film *Gentili signore*.

Tornata a Milano, ho insegnato nella stessa scuola dove avevo studiato negli anni '70: La Civica Scuola di Cinema e Televisione di Milano, dove gli studenti andavano la sera, dopo i corsi universitari. Le lezioni erano dalle 18 alle 22. Era una sorta di scuola professionale-tre anni per il diploma-che permetteva a chi studiava o lavorava di giorno di frequentare la scuola di notte. Attualmente questa scuola di cinema è anche una scuola diurna.

Le scuole serali erano molto popolari a Milano e venivano usate dai lavoratori per migliorare le loro conoscenze e competenze. Alcune scuole serali iniziarono nel XVIII secolo e divennero molto popolari nel XIX secolo. Uno dei primi scritti sui diritti delle donne apparve alla fine del XIX secolo, e fu scritto da Cristina Trivulzio

Belgiojoso²², che promosse ampiamente le scuole serali. Quando le operaie chiesero di avere più istruzione, l'idea di aiutarle era già in atto, faceva parte della cultura, in Italia in generale, a Milano in particolare, così iniziarono i corsi «150 ore». Ho seguito i corsi alla scuola di cinema mentre lavoravo come stilista fino al 1978, poi ho cambiato carriera.

CD: Perchē hai creato una tua società di produzione?

AM: Ho sempre autoprodotto i miei lavori perchē non voglio avere un produttore che mi dica cosa fare. Facevo parte di una cooperativa cinematografica in Italia-uomini e donne. Quando sono arrivata in Canada, ero troppo occupata per imparare la lingua e per capire i costumi e la nuova cultura. Quando ho lasciato il mio lavoro alla OMNI Television, ho creato la mia società per produrre un documentario sulle donne immigrate. È stato poi trasmesso dall'emittente televisiva OMNI. Il documentario parla di tre generazioni di immigratx che sono venutx in Canada prima della seconda guerra mondiale, dopo la seconda guerra mondiale e alla fine del XX Secolo. Io ho fatto parte dell'immigrazione della fine del XX secolo. Ho scoperto che in quel periodo ci fu un'ondata di immigrazione legata all'orientamento sessuale. Era più facile avere una sessualità libera lontano dalle famiglie conservatrici dell'Italia, dell'Irlanda e degli altri paesi dove l'omo-

22 Trivulzio Belgiojoso, C. (1866). «Della presente condizione delle donne e del loro avvenire». Nuova Antologia-Scienze lettere ed arti, Vol. I
Cristina Trivulzio Belgiojoso (Milano, 1808-1871) fu principessa, patriota, redattrice di giornali rivoluzionari, scrittrice e giornalista.

sessualità era proibita. L'ultima intervista del mio documentario, che si intitola *Three Women: Adapting Lives, Adopting Lines* con Elena Basile²³, riguarda l'abbandono dell'Italia a causa del suo orientamento sessuale, quindi il documentario non fu accolto dalla comunità italiana in Canada.

Negli anni '70 e '80 in Italia c'erano inizialmente circa centocinquanta donne registe, e alla fine degli anni '80 non ce n'erano più di cinque o dieci... Anche se c'erano donne che producevano film, i produttori maschi, quando leggevano le sceneggiature delle donne, dicevano: «Oh no, non di nuovo». Non volevano produrre un film diretto da una donna. Volevano il regista «figlio», non il regista «figlia». Quando Berlusconi è andato al potere, è diventato ancora più difficile produrre film di donne. A un certo punto un mio amico mi disse: «Sai, c'è qualcuno nella mafia che è disposto a darti i soldi per produrre il tuo film». Io risposi: «No, grazie». Poi sono espatriata.

CD: *Filo a catena* è un film girato in una fabbrica tessile. È un luogo dove tu stessa hai lavorato, ed è così che è nata l'intenzione del film. Come stilista, hai potuto lavorare con tutto un gruppo di donne che sono venute a lavorare con te.

AM: Quando l'industria tessile è cambiata in Lombardia, le fabbriche sono state chiuse e

23 Elena Basile è insegnante, ricercatrice, poetessa e traduttrice. È stata ritratta nel film di Adriana Monti *Three Women: Adapting Lives, Adopting Lines* (2010) in cui tre donne di diverse generazioni discutono dei cambiamenti personali ed etici avvenuti dopo la loro immigrazione dall'Italia al Canada ed esplorano come nuove identità siano emerse durante il processo di adattamento. Mentre cercava di integrarsi nella comunità queer, ha scoperto le sfide della diversità multiculturale del Canada.

sono stati aperti piccoli laboratori. Teresa, che ha questo piccolo laboratorio, ha lavorato con me per diversi anni in fabbrica. Quando abbiamo visto il cambiamento dell'economia, l'abbiamo spinta ad aprire il laboratorio. È stato un sistema che le ha permesso di continuare a lavorare nell'industria tessile.

CD: Per *Filo a catena*, non ci sono sottotitoli. È una cosa che ti piacerebbe fare?

AM: Sì, potremmo farlo con l'Università di Udine, che sta digitalizzando il materiale che ho lasciato al MUSIL-l'Archivio Micheletti di Brescia. Potrei poi tradurre alcuni dei miei film. *Filo a catena* ha senso, perché è stato girato dopo che ho lavorato in una fabbrica di sole donne, dal 1969 al 1979. È molto interessante come si sentono le operaie che lavorano otto ore al giorno sulla linea di montaggio. Sapevo cosa significava sentire lo stesso rumore, e vedere le donne ripetere gli stessi movimenti per ore. È importante capirlo. Simone Weil è andata a lavorare in una fabbrica per un po' per capirlo, e ci sono alcune parti nei suoi scritti²⁴ che si riferiscono alla catena di montaggio degli operai. Ho usato alcune frasi del suo libro per il film.

CD: Com'era allora il tuo rapporto con le operaie della fabbrica tessile?

AM: Tutte le operaie che avevano problemi mentali, venivano mandate dal direttore della catena di montaggio nel mio reparto. Lavoravano per me e io le aiutavo a riprendersi

24 Weil, S. (1951) . «Journal d'usine (1934-1935)». *La condition ouvrière*, no. 52

dal lavoro ripetitivo. Avevo bisogno di allargare la squadra per il reparto collezioni. Producevamo abiti da collezione per diversi reparti dei grandi magazzini. La proprietaria dell'atelier nel film *Filo a catena* è una delle operaie che ho assunto nel mio reparto all'epoca.

CD: Avevi trent'anni quando hai girato *Scuola senza fine*. Mi chiedevo quale fosse la questione dell'età, la nozione di «affidamento»²⁵. Ne hai parlato con le donne della classe «150 ore», che erano più grandi di te?

AM: La nozione di «affidamento» è venuta dopo in realtà e faceva parte della Libreria delle Donne di Milano, non del nostro gruppo. Non ne abbiamo mai parlato nei nostri corsi, nemmeno più tardi nell'esperienza Gervasia Brocson. Abbiamo lavorato in modo diverso. Le donne della classe «150 ore» non avevano bisogno di avere una persona a cui appoggiarsi. Avevano bisogno di persone come Lea Melandri e Grazia Zerman che avevano il ruolo di madri, o meglio di levatrici che le aiutavano ad esprimersi. Lea non ti considerava una figlia, era molto indipendente. Sono ancora Adrianina per lei, ma - come dire - dava valore al lavoro degli altri senza alcuna interferenza. Mi ha sempre visto come una giovane ragazza che faceva immagini e arte. Per me era molto importante, perché mia madre non aveva un'educazione formale, e non ha mai sostenuto il mio lavoro artistico.

25 «Affidamento» può essere inteso come fidarsi, trasmettere e affidare qualcosa o affidarsi a qualcuno. Cioè una relazione tra donne basata su un doppio rapporto di fedeltà. La donna più giovane si «confida» nel senso che rivela i suoi pensieri intimi all'altra, la donna più alta di lei - socialmente, culturalmente - la madre simbolica, come si affida un figlio, lo si lascia alle cure di qualcuno che lo renderà più forte e lo emanciperà permettendone l'indipendenza.

Nel gruppo dell'«affidamento», ho avuto una sorta di legame sentimentale con Lia Cigarini²⁶ perché abbiamo iniziato insieme nel «gruppo inconscio», quando lavori sulla tua consapevolezza in un gruppo ti avvicini ai partecipanti. Luisa Muraro²⁷ si è unita al gruppo più tardi, se non ricordo male, quando già avevamo diviso il «gruppo inconscio» in due. Allora le cose si sono complicate.

CD: Il «gruppo inconscio» era simile alla pratica dell'«autocoscienza»?

AM: No, il «gruppo dell'inconscio» era più un gruppo di psicoanalisi collettiva ispirato da Luce Irigaray²⁸ e Julia Kristeva²⁹. Da quel primo gruppo sono uscite alcune teorie delle femministe, era la fine degli anni '70 che rivelavano nuovi punti di vista sulle filosofie e sulla psicoanalisi. Nel mio gruppo c'erano alcune psicoanaliste, un gruppo di artistx di cui facevo parte e un gruppo di scrittrici. La terapeuta non analizzava nessuno, tutti mettevano sul tavolo i problemi delle donne: affetto, sentimentalismo, sessualità. Non c'erano leader all'interno del gruppo, era

26 Lia Cigarini (Milano, 1937) è una figura importante del femminismo italiano. È stata avvocata, politica e ha avuto un ruolo centrale nel movimento di «autocoscienza femminile».

27 Luisa Muraro (Montecchio Maggiore, 1940) è una filosofa, scrittrice, educatrice, attivista, traduttrice e accademica italiana. Con Elvio Fachinelli e altri, lavora a un esperimento di scuola «antiautoritaria»-L'erba voglio: pratica non autoritaria a scuola, rivista bimestrale pubblicata a Milano dal 1971 al 1977.

28 Luce Irigaray (Bernissart, 1930) è una femminista francese di origine belga, filosofa, linguista, psicolinguista, psicoanalista e teorica culturale che ha esaminato gli usi e gli abusi del linguaggio in relazione alle donne. Ha scritto *Speculum of the Other Woman* (1974).

29 Julia Kristeva (Sliven, 1941) è una filosofa bulgaro-francese, critica letteraria, semiologa, psicoanalista, femminista e romanziere.

un lavoro collaborativo. Ora penso che il mio stile nel girare film provenga da questo tipo di esperienze, dove tutti avevano una voce. Nel 1977, il «Gruppo inconscio» di cui facevo parte volle approfondire la struttura del linguaggio, così il gruppo si trasformò in «Scrittura e sessualità», e più tardi, fu collegato alla rivista Lapis. Lo stesso gruppo iniziò ad analizzare i simboli che stavamo valorizzando, così divenne «Sessualità e simbologia». Questo gruppo si riferiva alla rivista Lapis e alla Libera Università delle Donne. In seguito, abbiamo diviso il «Gruppo inconscio» in due. La Libreria delle donne di Milano è nata nel 1975 e non era direttamente collegata alle «150 ore». Alcune delle donne che vi facevano volontariato lavoravano come insegnanti, ma non in classi femminili, se non ricordo male. In quel periodo stavano prendendo un'altra strada.

C'erano due tipi di rami: uno che più tardi portò alla «teoria dell'affidamento», e l'altro era il gruppo di «Sessualità e simbologia», che analizzava profondamente come la mascolinità e la femminilità influenzava i nostri valori. C'erano due tipi di gruppi: la Libreria delle Donne di Milano aveva molti intellettualix, professorx e artiste che lavoravano sull'«affidamento»; il nostro gruppo era meno plasmato teoricamente ed eterogeneo, più legato alla messa in discussione e al lavoro sulle differenze, così quando l'esperienza con Gervasìa Brocson finì, nacque la Libera Università delle Donne. Posso dire che dalla Lotta femminista³⁰ al «Gruppo del

30 «Lotta femminista-Salario per il lavoro domestico» nasce in Italia nel giugno 1971, quando Mariarosa Dalla Costa- che aveva alle spalle diversi anni di esperienza nell'operai- smo-inizia un rapporto politico con Selma James a Londra e convoca una riunione a Padova.

Simbolico, ho sempre lavorato sul campo con donne di età e classi diverse. Lavoravamo sempre con casalinghe, madri, lavoratrici dell'asilo. Si trattava sempre di costruire la coscienza o di promuovere «l'autocoscienza» con le donne. La Libreria delle donne di Milano ha contribuito a dare visibilità al lavoro delle donne e al femminismo, mentre con i nostri progetti siamo state meno visibili per un po'. Alcune delle donne con cui lavoravamo erano intimidite dall'entrare nella Libreria delle Donne. Il nostro lavoro ci ha avvicinato alla gente, alla gente normale, e le domande che ci facevano non erano casuali, avevano domande molto interessanti, che a volte formavano le nostre idee e teorie. È stato un periodo molto interessante.

Conversazione tra Lea Melandri e Camilla Paolino
Primavera 2020

CAMILLA PAOLINO: Vorrei partire dal film *Scuola senza fine* di Adriana Monti e da alcuni aspetti in particolare. Una cosa che mi incuriosisce, tanto per cominciare, è la colonna sonora e anche l'elemento del ballo, che ricorre nel film e lo si ritrova in diversi momenti: nelle scene collettive della prima metà della pellicola, così come nella parte dedicata a te della seconda metà. Da cosa è determinata questa scelta, secondo te? Qual è il contesto, quali sono i retroscena?

LEA MELANDRI: La piccola, doverosa premessa è che sono passati tantissimi anni e quindi—come dire?—i ricordi s'indeboliscono. Nel tornare indietro col pensiero, la ricostruzione risponde al modo con cui oggi può essere rivissuta un'esperienza—rivissuta mentalmente, nel ricordo di quelle persone che vi hanno preso parte, alcune delle quali purtroppo non ci sono più. Quindi, è importante tenere presente che non si tratterà di ricostruzioni di fedeltà di quello che è successo allora: è più quello che resta nel profondo, inciso nella memoria e nel vissuto personale.

Intanto, devo dirti che in tutto il film c'è una musica di fondo: ci sono i valzer, le mazurche, ci sono le musiche del liscio di Romagna. In questo sicuramente c'è l'impronta della mia storia personale: io vengo da una famiglia contadina poverissima, di mezzadri, e lì, accanto alla povertà e alla violenza—che si collega spesso alla povertà, ma anche alla relazione tra i sessi—ci sono le esperienze di donne vitalissime—le nonne, le zie, le madri. Donne che lavoravano in

campagna e in casa e che venivano talvolta maltrattate, ma che erano vitali ed erano delle eccezionali ballerine di liscio-balloon popolare per eccellenza. Sia mio padre che mia madre erano straordinari ballerini di liscio e io stessa, poi, devo dire. In Romagna è impossibile sottrarsi a questa «iniziazione» al ballo liscio, che avviene sin da piccoli: ci portavano a forza, quasi! A volte dicevo: -«Voglio stare con la nonna,» -«No!», due schiaffi e via! A ballare! [ahahah]... E quindi diciamo che io nel sangue, iscritte profondamente, ho queste musiche, avendole sempre sentite e ballate alle feste, lì, in campagna. Insomma, le feste che si facevano dopo il lavoro agricolo: bastava una fisarmonica e si ballava! Il ballo per la gente di questo paese contadino era veramente l'elemento chiave, l'elemento predominante di festosità-una festosità popolare che si esprimeva nelle piazze dove allora si ballava tutt'insieme. E io, che sono stata fino a circa venticinque anni nella mia famiglia contadina, in quel paese della campagna Romagnola, non mi sottraevo al ballo. Quando a venticinque anni sono arrivata a Milano, in fuga dal paese, mi sono accorta andando nelle balere che ero una ballerina di liscio... praticamente come cresciuta in balera, ecco! Dr Jekyll & Mr Hyde: tutte le mie amiche erano stupitissime di vedere che mi bastava una musica di liscio romagnolo che io subito incomincavo a ballare ed ero un'altra persona: ballavo, ecco. Ho portato questo tema per farti capire perché nel film dell'Adriana la musica del liscio è così presente, nei momenti collettivi e non solo-perché io ballo anche in casa da sola, nella parte personale, no? Ecco, c'è questo antefatto, che è la mia storia personale, l'eredità del mio passato contadino, che mi sono portata dietro anche quando sono arri-

vata a Milano. Lì, poi, ho potuto in qualche modo rimetterla in campo, riattualizzarla e viverla quando, nel 1976, sono stata nominata insegnante in un corso «150 ore»: il primo che era frequentato da casalinghe al 90%. C'erano anche uomini, ma prevalentemente si trattava di un corpo di donne, essendo un corso voluto specificamente dalle casalinghe della zona di Affori-Bovisasca, per il quale ho dovuto combattere contro le resistenze del sindacato che non capiva perché a scuola ci venissero delle casalinghe, che non avevano bisogno della licenza media.

CP: In principio, le «150 ore» erano state pensate per chi?

LM: Le «150 ore» erano state pensate essenzialmente per gli operai. Perché erano pagate per metà dal datore di lavoro, che prendeva a carico centocinquant'ore, e per metà dal ministero della pubblica istruzione, che pagava le altre centocinquanta ore di corso.

CP: Ma allora per le casalinghe chi pagava?

LM: Nessuno! Non pagava nessuno. Era la legge la più democratica del mondo. Nello statuto dei lavoratori, grande conquista dei metalmeccanici, c'è il diritto allo studio per gli adulti che viene riconosciuto. Questo ha voluto dire centocinquanta ore pagate dal datore di lavoro-cioè, gli operai uscivano dalla fabbrica per centocinquanta ore ed era come se lavorassero, perché erano pagati-e centocinquanta le pagava il Ministero. Le donne, è chiaro, facevano le loro trecento ore di scuola, ma nessuno le pagava. Cioè, centocinquanta le pagava il Ministero e il resto, nessuno le pagava, cioè venivano e basta.

CP: E glx insegnantx erano pagatx dal Ministero?

LM: Sì, noi eravamo di ruolo e quella era come una scuola statale: le «150 ore» erano pagate dallo Stato. Io venivo dalla scuola media dell'obbligo, avendo chiesto il trasferimento, e per me era uguale: lo stipendio era uguale, tutto uguale. Solo che aveva questa clausola: che chi era al lavoro, poteva sottrarre centocinquanta ore pagate. È chiaro che i sindacati, a scuola, non volevano le casalinghe: non capivano! Appunto perché volevano la scuola operaia. Volevano politicizzare, sindacalizzare gli operai. Quindi io mi sono battuta moltissimo per questo, perché venivo dal femminismo, da una politica legata al rapporto tra i sessi. La questione della condizione femminile veniva dal femminismo, non dalla politica tradizionale. Ed era questa delle casalinghe di Affori la grande rivoluzione. E loro la rivoluzione l'hanno fatta, l'hanno portata davvero! Perché nel cuore della scuola, dell'educazione, della cultura, loro hanno portato i corpi.

CP: E come succedeva questa cosa, cioè, come si relazionavano alla scuola e alla cultura le casalinghe di Affori? Come si esprimeva la socialità particolare che questo nuovo contesto rendeva possibile? Magari possiamo entrare in materia partendo dal tuo incontro con loro, dal vostro rapporto, dalle cose che facevate insieme e di cui abbiamo qualche assaggio nel film di Adriana.

LM: Allora, alla scuola di Affori io ho potuto incontrare queste donne, alcune delle quali venivano dalla campagna. Erano le ex-contadine emigrate che han fatto tutti i lavori immaginabili, donne che mi ricordavano le

figure femminili della mia storia personale, delle mie origini Romagnole. Come Amalia Molinelli, che era una contadina emiliana che mi somigliava tanto: pelle un po' lenticchia, da rosse, e poi faccia contadina, come me! Lì, fin dal primo anno, ho avuto la possibilità di approfittare di tutte le feste possibili-i compleanni, le cene e tutte le festività-per fare delle feste da ballo. Perchē la mia grande passione, oltre al femminismo, alla scrittura e al pensiero, è il ballo liscio, come dicevo prima. Sottolineo liscio, perchē non è che riesco a ballare molto altro. Ma il liscio è iscritto dentro di me, non so come dire. Ad Affori ho fatto molti corsi-son stata lì dieci anni!-però secondo me ho fatto più feste da ballo che corsi [ahahah]. Ma no, non è vero! Però ho fatto tante, tante feste da ballo. Avevamo anche una piccola orchestrina di anziani: uno suonava la fisarmonica, uno la chitarra, un altro il tamburo... Insomma, per dire che il ballo è stato un elemento dominante in tutti quei dieci anni che ho trascorso lì. E molto, devo dirti, molto più che il movimento femminista, perchē le femministe, a parte che molte erano più giovani di me, ma poi non tutte avevano quest'amore per il liscio. Non erano tanto ballerine. Le donne delle «150 ore», anche quelle che son venute dopo il '76, quelle sì! Dunque ho ritrovato questa componente piuttosto con le donne di Affori, che invece il liscio lo ballavano, lo conoscevano bene. Queste erano donne che avevano ballato prima, anche prima di sposarsi, e che poi magari, sai, tutti i problemi, la difficoltà, la fatica di vivere in un quartiere milanese da immigrate-come è stato per me, del resto, che come loro venivo da altri luoghi. E devo dire che il ballo è stato un elemento catalizzatore sin da subito. Tanto

che i mariti, da casa, erano preoccupati [eheheh] queste mogli che ballavano! Non solo ballavano a scuola, ma cominciavano ad organizzarsi per andare a ballare anche fuori da lì. Si mettevano insieme e volevano andare a ballare. Qualche marito poi si è iscritto anche lui alle «150 ore», per il fatto che quello era un luogo dove si poteva trovare, oltre che la cultura e l'istruzione, anche questi momenti di grande piacere e divertimento e, appunto, tante feste da ballo. Così tante che dopo dieci anni che ero lì—avendo costruito corsi monografici, un biennio sperimentale, la Cooperativa Brocson...—nell'86, anno in cui avevo anche deciso di lasciar la scuola per dedicarmi pienamente al femminismo e quando si chiudeva anche l'esperienza della Cooperativa Brocson, la storia si è chiusa così: mi sono fratturata un braccio ballando a una festa [eheheh]. Io cercavo sempre di non scalmanarmi troppo, ma a un certo punto della festa, comincia una tarantella. Io parto subito, mi alzo in piedi, li prendo tutti in cerchio e cominciamo a volteggiare. E lì scivolo. Vicino avevo un corsista giovane e forte che mi tira su un braccio e me lo stacca praticamente. Quindi sono uscita da quella scuola con un braccio rotto e in barella, con un bellissimo vestito... era febbraio, era carnevale e avevo un bellissimo vestito di velluto pieno di coriandoli. Ecco, quella è stata la fine dei miei dieci anni ad Affori. Come vedi, il ballo è una specie di cerniera: c'è all'inizio e c'è alla fine. E quindi abbiamo deciso di integrarlo nel film con Adriana—Adriana che, tra l'altro, è anche lei una ballerina di liscio straordinaria e la mamma di Adriana è una ballerina eccezionale, come la mia mamma. E le due mamme, ecco, capitava che ballassero insieme. Cioè capitava che alla fine dell'anno di corso,

io facevo venire su i miei genitori a Milano. Che fatica! Perchē due contadini poverini, muoversi, treni, eccetera... ma venivano su. E mia mamma e la mamma di Adriana avevano fatto grande amicizia. Due ballerine eccezionali. Ecco quello che mi lega ad Adriana, oltre all'affetto e al lavoro insieme. Le feste le facevamo dentro la scuola, ma le facevamo anche ad esempio al Paolo Pini, l'ex-manicomio, dove c'erano ancora degli ospiti che ballavano. I miei genitori non se ne sono mai accorti, perché tutti ballavo come i matti e alcuni lo erano [ahahah]. Eravamo un bel gruppo di donne e andavamo insieme anche nelle sale da ballo milanesi che allora erano in assoluto la cosa più bella di questa città, perché erano tantissime, con dei nomi meravigliosi, tipo il *Ragno d'Oro*, l'*Old Fashion*, poi c'erano l'*Apollo*, l'*Arizona*... va beh. Erano balere straordinarie dove c'era il popolo milanese, la gente comune. E noi eravamo, metti, quindici o venti donne—solo donne—e andavamo in queste balere e se c'era qualcuno che si avvicina e mi chiedeva: —«Ma chi siete?», io dicevo: —«Una scolaresca!» [ahahah], così dicevo [ahahah]. In uno, in particolare, c'erano soprattutto omosessuali e lì era il piacere del ballo di chiunque. Cioè, era un locale gay, però c'era di tutto: si poteva ballare uomini con uomini, donne con donne, chi da solo... tutti! Era giusto il piacere del ballo. Noi andavamo spesso al Nuova Idea e lì Adriana ha girato il suo secondo film *Gentili signore* (1988), legato alla storia della Gervasia Brocson. E con queste quindici o venti donne siamo anche andate insieme a Roma, in uno dei collettivi del femminismo romano e lì abbiamo ballato come le pazze. Non riuscivo più a portarle a Milano, capisci? Quindi il ballo, elemento—come dire?—come una specie di nastro ci

accompagna. Il film dell'Adriana non a caso comincia con una musicetta—non mi ricordo più se un valzer o una mazurca, ma comunque una musicetta di Romagna—e comincia che ci abbracciamo, se ricordo bene. E poi questa tavola imbandita alla meglio, con panini, pasta... niente di che. Una cosa molto nell'immediatezza del piacere di questi incontri dove c'era una socialità—come dire?—più ludica, legata all'incontro che era avvenuto nel '76, con l'apertura del corso di via Gabbro 6, a Milano. È così, l'Adriana nella Scuola senza fine ha colto questo aspetto.

CP: E che impatto aveva questa forma di socialità sul processo di apprendimento? Come concepivi tu la pedagogia e su cosa si basava il tuo approccio all'insegnamento?

LM: Dunque, come accennavo prima, non si trattava solo di un percorso della cultura, del pensiero, eccetera, ma dei corpi, della vita nella sua interezza. Siamo corpo e pensiero, siamo sentimenti, siamo allegria, siamo sofferenza. Adriana ha colto che in questo ritorno a scuola di donne che avevano vissuto il ruolo tradizionale delle donne, quello di mogli e madri, c'era un'apertura nuova verso un percorso che a molte forse sarebbe piaciuto intraprendere sin da bambine, da adolescenti. E che invece lo conoscono in età adulta. Ed è una cosa, secondo me, molto significativa. Nel ritorno a scuola in età adulta, ci torni con tutta la tua vita. E quindi non è più solo un libro che hai davanti: è quello che vai a cercare nel libro. Vai a cercare risposte alla tua vita. Io riconosco di aver offerto una strada che non era quella della scuola separata dalla vita. Io aprivo loro una strada che diceva: la vostra vita porta dentro tanta storia,

tanta cultura. A quella dovete dare voce! La cultura che io posso portarvi è anche quella dei miei percorsi di studio, in frammenti. Frammenti. Io non portavo mai un libro intero. Anche di un testo di Freud, di uno scritto, di una poesia—insomma, i testi che avevano appassionato me e che avevano cambiato la mia vita nel mio lungo percorso scolastico—di questi portavo un frammento e li portavo perché pensavo che quei frammenti dovessero essere come delle schegge che entravano dentro e lavoravano dentro di loro, nella memoria, nell'esperienza, nella vita. Erano frammenti di scrittura che legittimavano l'espressione dei loro pensieri e delle loro parole. Ecco, questo, ti dico: io sono entrata in quella scuola in dicembre e son bastati un mese o due che queste donne che avevano lasciato le elementari al quarto o quinto anno o meno, improvvisamente scrivevano cose straordinarie di sé, delle loro vite, dell'esperienza delle donne, in particolare. È come se avessi aperto una porta e, aperta quella porta, quello che ne usciva era straordinario. Io, immediatamente, questi loro brevi scritti li trascrivevo a macchina—allora c'era la macchina da scrivere—e a poco a poco, li raccoglievo. Una in particolare, la Teresa, non era mai contenta di come scriveva. Lei scriveva e poi appallottolava il foglio lo tirava nel cestino. Io correvo nel cestino e lo recuperavo [ahahah]. Sai cosa vuol dire, tutti quei giornali lì in cui poi raccoglievamo tutti i loro scritti... Abbiamo fatto questi bellissimi fascicoli, «giornalini» li chiamavamo noi. In questi raccoglievo tutti i loro scritti, tutti ciclostilati. Sai cosa vuol dire ciclostilare? Stendere i fondi in terra, aspettare che si asciughino...?

CP: Come funziona il ciclostile?

LM: Il ciclostile? Beh, è un'inchiostratura: le pagine venivano inchiostrate e poi dovevi lasciare che l'inchiostro si asciugasse. Quando ci penso mi vengono i brividi per quello che ho fatto. Però, evidentemente c'era una passione forte, ero nel pieno del femminismo e in più c'era la mia origine contadina, il ricordo di queste donne che ritrovavo nelle corsiste. Ad Affori io ho messo insieme queste due cose, evidentemente, ed è ciò che mi ha tenuta lì con tanta tenacia. L'amore che ho avuto, grandissimo, per questa esplosione di intelligenza, di sè, di vita! E sono certa che era perché avevano vissuto il femminile come destino—come dire?—ma anche il femminile per quello che può dare: la vita di relazione, la maternità, la cura dei figli e della famiglia. E per quegli aspetti di intelligenza di sè: per quello che avevano sofferto, ma anche per quello che avevano imparato. È come se queste donne, chiuse in quelle case per anni, fossero delle straordinarie pensatrici. Cioè donne che vedevano con una straordinaria lucidità che cos'è il potere di un uomo, che cos'è la violenza, che cos'è, però, anche la tenerezza dei figli, il loro aiuto... Insomma, sapevano tanto di quegli interni di casa, ma non abbastanza per fare una vita più libera. Allora la scuola gli dava questa apertura. Infatti, nel film c'è Teresa Paset che dice: «Mio figlio mi ha spinta a uscire da quella porta e una volta che sono uscita non ho più voluto rientrare». Questo riassume quella straordinaria esperienza. Poi, appunto, c'è anche questa cosa della scrittura. Vedeva nascere finalmente quello che io chiamo «scrittura d'esperienza,» una scrittura che viene dalle vite, diciamo, e che non ha tutti i limiti delle scritture che avevo visto dalla scuola. Dunque è stato il mio momento in cui noi—cioè io e le altre

intellettuali femministe che son venute giù e che, dopo anni d'impegno, rischiavamo di diventare un po' delle teoriche-siamo state riportate coi piedi a terra da queste donne. Ci hanno costrette a ripensare i nostri percorsi di acculturazione, a chiederci cosa è stata per noi la cultura, quanto ha cancellato, quanto ha rivelato. È stato decisivo per me, per riuscire a tenere insieme corpo e pensiero e portare avanti anche questa questione della scrittura d'esperienza, che poi è diventata il mio tema principale. Cioè, come avvicinare il pensiero al vissuto in modo da costruire un'altra lingua: una lingua che sappia, appunto, ragionare coi ricordi del passato, la memoria del corpo, eccetera. E, nel medesimo tempo, che sappia contaminare le lingue sociali. Partire da sé, dal profondo di sé, per modificare i linguaggi e i saperi. Questi dieci anni ad Affori per me sono stati veramente un passaggio cruciale.

CP: Dunque un percorso di conoscenza e apprendimento bilaterale: da una parte imparavano le corsiste e dall'altra le loro insegnanti. La questione della scrittura e, nello specifico, della «scrittura d'esperienza» di cui parli, ci porta alla seconda metà di Scuola senza fine: la parte del film suddivisa in capitoli, ognuno dedicato agli scritti e ai pensieri di una donna in particolare. Potresti parlarmi un po' di questa seconda parte e della scrittura delle sue protagoniste?

LM: Nel film ci sono solo quattro donne, come cinque, però ce n'erano altre trenta o quaranta a scuola. E quello che hanno scritto queste quattro corsiste, come hai detto, compare nella seconda parte del film, dove si sentono i testi brevi che ognuna di loro legge o recita. Però anche le altre trenta o

quaranta donne del corso hanno scritto cose meravigliose. Quello che usciva era questa storia non scritta, non registrata, che sono le vite delle donne negli interni delle case, quello che hanno potuto capire lì dentro della loro sottomissione e che spesso, invece, l'emancipazione mette in ombra. Gli anni dopo son venute anche operaie, eccetera, ma non avevano la stessa facilità a interrogarsi in profondità, a mettere gli occhi su quello che è stato il destino femminile. L'emancipazione ti omologa di più al maschile. In qualche modo è una fuga dal femminile come pensato dagli uomini. E invece le donne, le casalinghe di Affori: vere filosofe. E poi, appunto, un'avanguardia! Perché sono queste dell'inizio, che per prime hanno fatto aprire il corso, che hanno vissuto un'esperienza d'avanguardia. Poi, son state intervistate dai giornali e le hanno anche intervistate alla radio, tanto che alla fine degli anni '70, inizio anni Ottanta, erano duemila le donne a Milano che venivano ai corsi. Quindi sono state delle vere pioniere, hanno aperto la strada. La nostra esperienza, quella dei corsi monografici, il biennio, eccetera, sono state anche riprese in altre zone. Sono state un modello, un esempio straordinario. E resta la mia domanda, la mia perplessità: come mai questa straordinaria esperienza in Italia è meno conosciuta che all'estero? Noi abbiamo presentato il film dell'Adriana nell'85 alla New York University, no? Il libro l'hai letto. Lì, ha avuto una grande attenzione, un grande interesse, perché, pur essendo un film anche molto semplice, qualcosa dice evidentemente. Ecco, in Italia no-a parte di recente, qui a Milano, per le giovani femministe di Non una di meno che l'hanno proiettato due volte, nei centri sociali, ed erano entusiaste. Perché allora, in Italia, noi eravamo il quartie-

re di Affori, mentre il femminismo in quel momento era quello dominato dalla Libreria delle Donne, quello egemone, diciamo, e quindi era tutto su un'altra onda. Della serie: «Viviamo con agio», «Più donne che uomini», «Il patriarcato è finito», eccetera. Storie proprio lontane dalla nostra, un'ideologia distante da quello che vivevamo noi e cioè la complessità dell'incontro tra corpo e pensiero. Proprio, corpo-pensiero e tutte le tematiche correlate: sessualità, maternità, eccetera, cioè tutto quello che è stato il vissuto femminile, messo a confronto con la grande cultura. Perché lì, nel corso di quei dieci anni, abbiamo affrontato tutti i linguaggi, tutti i saperi: dalla filosofia, alla scienza, alla matematica, alla chimica. Questo soprattutto nella Cooperativa Brocson, ovvero nell'ultima fase che va dall'80 all'86. Lì c'erano tutti i saperi che venivano interrogati a partire dalle vite di queste donne. È stata un'avventura eccezionale, quella di uscire dai confini, sai. Cultura-corpo-pensiero. Perché, ripeto, nel cuore della scuola e della cultura, loro hanno portato i corpi. Con tutte le emozioni e le vicende che attraversano i corpi, ecco. E quello che hanno scritto è veramente, incredibile. E l'hanno scritto prendendo in mano, così, un... non ho avuto bisogno neanche di correggere! Perché chi scrive portando il pensiero così vicino al suo vissuto, non ha bisogno di correzioni. Capito? Scrive giusto! Scrive bene!

CP: Capisco.

LM: Capisci? Perché quello che produce tanta difficoltà anche di ordine grammaticale e sintattico, è il fatto che la cultura è lontana dai pensieri delle persone, dalle loro vite, capito? Diventa questione di imparare

come se fosse un mezzo. Soltanto un mezzo, uno strumento. Non è uno strumento la cultura! La scrittura è parte del tuo pensiero, non è «uno strumento per»: è il pensiero che in quel caso prende forma di scrittura, di parola scritta e non parola parlata, ma non è—come dire?—non si può isolare come strumento la scrittura! Eh? Ecco. Va beh. Dunque i due elementi chiave di quel percorso sono stati: i corpi e la scrittura. I corpi, con la loro presenza e in tutte le loro manifestazioni, che fosse la festa, il ballo, la cena, il pranzo insieme, gli abbracci e così via. I corpi con tutta la memoria, con tutto il cumulo di vita che si portano dentro. E la scrittura, che era dominante. Ma perché? Perché anche qui, io ho portato lì le mie passioni, oltre che i miei ricordi, e la mia passione più grande era la scrittura: la «scrittura di esperienza». Cioè la scrittura legata alla vita, al vissuto. Cosa che io in quegli anni non riuscivo a fare: io allora scrivevo ancora in modo teorico, sempre con riferimento alla mia vita, ma teorico.

CP: Infatti nel film menzioni un libro che stavi scrivendo in quegli anni, e dici che le corsiste di Affori l'hanno letto e non ti hanno capita.

LM: Sì, il libro che stavo scrivendo allora, era il mio libro sul femminismo, *L'infamia originaria*¹ che è uscito nel '77. È il mio primo libro.

CP: Quindi proprio all'inizio della tua esperienza ad Affori, all'inizio anche dei corsi.

¹ Melandri, L. (1977). *L'infamia originaria. Facciamo-la finita col cuore e la politica*. Roma: Manifestolibri

LM: Sì! Scritto nel '77, l'ho pubblicato l'anno dopo. Era la raccolta dei miei scritti pubblicati sulla rivista *L'erba voglio*—il mio primo scritto pubblico è del '70 o '71, quando ci fu il convegno sulle pratiche anti-autoritarie. E poi dopo ho scritto sempre sulla rivista *L'erba voglio* e nel 1977 ho raccolto questi articoli nel libro di cui dicevo, *L'infamia originaria*.

CP: Questo cenno a *L'infamia originaria* ci riporta alla Scuola senza fine. Visto che prima abbiamo parlato del sonoro e della componente verbale, potresti parlare un po' delle immagini con cui Adriana ha scelto di accompagnare la parte dedicata a te e ai tuoi scritti?

LM: Ecco, li devo spiegare. Allora, Adriana è una raffinata. È comunque una di cinema, di immagine... Lei lì sovrappone le immagini di due luoghi. Uno corrisponde ai quaranta metri-quadri del mio appartamento milanese, dove c'era una cucina, una libreria su cui c'erano tutti i materiali della rivista *L'erba voglio*—erano gli anni che lì a casa mia, in via Eustachi 35, c'era la sede di *L'erba voglio* e in quei quaranta metri-quadri facevamo riunione in trenta o quaranta persone: facevamo la rivista con Elvio Fachinelli, incollandola come si faceva allora...—e in più c'era tutta un'entrata, quella che si vede sullo sfondo. E all'entrata c'era tutto un catafalco di libri e documenti, tutti accatastati. L'appartamento era veramente piccolissimo. Infatti, se vedi, io mi muovo ballando tra due stanze: tra la cucina e l'altra stanza, dove c'era un divano e di giorno ci si metteva a far le riunioni e di notte era il mio letto. Va beh. Il balcone, poi, dava sull'interno e io, per non vedere

il vicinato, che ce l'avevo proprio davanti, avevo messo dei vasi con delle piante—delle aralie sono eh!—con delle foglie. Piante con grandi foglie. Così non vedevo il vicino, ma non vedevo più niente neanche io [ahahah]. Allora quello è uno dei due luoghi: Milano. Invece poi l'Adriana è venuta in paese, a Fusignano, nella mia casa contadina, dove a quel punto non abitavano più i miei genitori: c'erano la zia, lo zio, il nonno. E lì, beh, ci sono delle immagini dall'esterno, dove vedi la cascina e quello che c'è attorno. Un po' di campo. E poi l'interno, invece, è quella stanza da letto, una stanzina piccolissima dove dormivamo io con i miei genitori affianco. E su quel letto, per venticinque anni, io ho assistito a tutto il possibile: sessualità, violenza, di tutto. Lì ci ho quasi lasciato la mente, la testa. Segni profondi, dolorosi, eccetera. Se non sono impazzita lì! E infatti poi ho dovuto fare lunghe analisi su quei vent'anni in cui ho assistito a un misto di violenza e sessualità che per una adolescente, per una bambina... È difficile capire dove finisce l'una e comincia l'altra... Ecco, nel mio libro *Amore e violenza*², quello è il tema. Va beh. L'Adriana viene lì, in quella stanzina, e allora vedi questa finestrina. Tra l'altro era terribile quella stanza: d'inverno era gelida perché non avevamo il riscaldamento e ci pioveva addosso, ci nevicava sul cuscino. E d'estate faceva un caldo mostruoso, perché la finestrina era piccolissima. Adriana riprende dall'interno sia l'appartamento di Milano—lì fa riprese di me che guardo fuori dalla finestra—sia la casa contadina. E nella sovrapposizione

² Melandri, L. (2011). *Amore e violenza. Il fattore molesto della civiltà*. Torino: Bollati Boringhieri

ci sono momenti in cui è difficile capire se sia Milano o Fusignano. Lei ha voluto far vedere, nella sovrapposizione, che c'era un riferimento.

Adriana ha colto delle analogie, ha sempre proceduto per analogie, per riferimenti, per somiglianze, compreso il ballo. A Milano sono io che ballo da sola, mentre a Fusignano sono i miei genitori a ballare. Ecco, una cosa che mi commuove ogni volta è la mia faccia che guarda i piedi dei miei genitori, è un'emozione fortissima. La cosa che non perdonerò mai all'Adriana è che gli ha ripreso solo i piedi! Questi due si erano vestiti dalla testa... non ti dico, poverini! Oddio, hanno delle scarpe meravigliose...

CP: Infatti: volevo proprio dire che comunque hanno delle scarpe molto belle...

LM: Delle scarpe stupende! Si erano vestiti benissimo. E lei non... Sai che io quel film non l'ho mai fatto vedere ai miei?

CP: Immagino! Prima hai menzionato un altro film di Adriana, *Gentili signore*, sempre connesso all'esperienza collettiva del ballo nella scuola di Affori e in particolare alla Cooperativa Brocson. Potresti raccontarmi qualcosa in più su quest'altro film e sulla Gervasia Brocson?

LM: *Gentili signore* viene da un lungo percorso. Adriana è stata con noi per tutto il percorso. Dal '76 all'86. Nell'arco di questi dieci anni, io ero di ruolo, quindi ogni anno facevo un corso di nove mesi per arrivare alla licenza media. E ogni anno, dopo l'apertura con le trenta o quaranta donne di cui parlavamo, cosa è successo? È successo che nel quartiere si è sparsa la voce e sono

arrivate nuove donne. E queste nuove che arrivavano si aggregavano al primo gruppo di quelle che non aveva voluto andare a casa: che avevano voluto continuare. E così io ho dovuto inventarmi qualcosa per farle continuare. Allora cosa mi sono inventata? Visto che eravamo nel seminterrato della scuola, dove c'erano altre aule, mi sono inventata i famosi «corsi monografici». Lì, invitavo le amiche femministe: una che faceva animazione e teatro—la Maria Martinotti, quella alla fine del film si trucca e che faceva pratiche più legate al corpo: teatro, coreografia, eccetera, tutte partendo dal corpo per arrivare ai temi della salute e così via. E il primo gruppo comincia così. Poi, invito Paola Redaelli, che fa la letteratura. Poi, invito Ida Farè, che fa scienze. Insomma, invitavo le mie amiche femministe che venivano e facevano dei corsi, così la scuola continuava. Io, a fianco di questi corsi monografici, continuavo con la scuola dell'obbligo, per dare continuità. Facevo sempre l'altalena. Poi c'è stato un salto ulteriore nel '77, '78. Alcune, le più giovani, hanno detto: -«Ma perché non facciamo anche una cosa più impegnativa che ci dia un titolo in più, oltre alla scuola media?» E così, facciamo un biennio sperimentale: per otto o dieci mesi ci prepariamo privatamente, insieme, con donne che venivano gratuitamente a insegnare matematica, eccetera. Le coriste poi vanno a fare l'esame e non ti dico: è stata una cosa... in un Itis a Sesto San Giovanni, l'esame di queste trenta donne è stato esilarante: non riuscivano a fargli una domanda perché loro continuamente esibivano i loro scritti, parlavano del corpo, della vita... va beh, va beh! È stata la cosa più esilarante che abbiamo visto. Comunque, gli danno anche questo attestato e dopo, loro,

ancora vogliono continuare. Cosa ci inventiamo? Dall'80 all'86 decidiamo di mettere in piedi questa cooperativa. Otteniamo un buon finanziamento in linea con l'articolo 4 dell'Unione Europea, che prevedeva questi corsi per l'emancipazione delle donne, eccetera eccetera, e facciamo una cooperativa di indirizzo grafico: la Gervasia Brocson.

CP: Come mai avete scelto l'indirizzo grafico?

LM: Abbiamo scelto la grafica perché, sai, l'emancipazione veniva concepita come lavori maschili. Allora, sai, tra i lavori maschili quello che sembrava più «femminile» o più vicino a noi era la grafica. La prima grande prova che abbiamo affrontato è stata di fare un calendario e ci abbiamo messo tredici mesi a farlo... Quindi, non eravamo attendibili come grafiche, proprio no. Devo dire che il merito è di Paola Melchiori, che è riuscita attraverso la Regione a farci ottenere questo finanziamento europeo, previsto dall'articolo 4 dell'Unione Europea, per l'emancipazione delle donne, appunto. Donne che abitavano in quartieri, o casalinghe: era fatto a pennello per noi! Quindi abbiamo ottenuto questo finanziamento. Eravamo io, l'Adriana, Paola Melchiori e Henriette Molinari, e dovevamo fare il bilancio per proporlo alla Regione. Nota che io-sempre poverissima, ma particolarmente in quegli anni-io un milione non sapevo neanche come si scriveva tanto era lontano da me. Non avevamo idea dei soldi, nessuna delle quattro. Un Natale, andiamo a Friburgo a fare un viaggio e per fare questo progetto insieme. E li [ahaha] arriviamo al massimo a 80'000 lire e io quando vedevo salire la cifra dicevo: -«80'000 lire! Ma voi siete matte! Ma è tanto! Ma è tanto!»-io ignorante! Va beh. Allora, niente, vanno poi

alla Regione a portare il bilancio e questi si mettono a ridere e dicono: -«Guardate, questi sono progetti da 400'000 o 500'000 lire, almeno!» Allora tornano giù, riformuliamo la domanda e vado anch'io in Regione, li guardo e dico: -«E non una lira in meno!» [ahah] Io! Che avevo detto che 80'000 lire erano troppe! Io che dicevo: -«Ma assolutamente voi state scherzando, è tantissimo!» e in Regione dico: -«Non una lira in meno!» [ahah] Va beh. Quindi c'è questo finanziamento. Devo dire, lì sono nati i problemi, coi soldi... Dovresti vedere il libro della Paola Melchiori, che si chiama *Verifica di identità*³. Lì, nelle prime cinquanta pagine c'è tutto sulla Brocson. Quel passaggio della Cooperativa Brocson ha voluto dire una complessità maggiore, perché lì c'era matematica, chimica, fisica, disegno, architettura... C'era tutto. C'erano una quindicina tra i saperi più importanti. Anche antropologia, filosofia... Era straordinario! Perché questa cosa d'interrogare la cultura, il sapere, a partire dalle vite, dai corpi, dai sentimenti, eccetera, produceva degli immaginari, delle fantasie e anche delle intuizioni di una grande originalità. Per dire, c'era la povera Sara Sesti che insegnava matematica e che diceva: -«Non so come fare: il perimetro lo vogliono misurare coi loro corpi!» [ahaha] Si prendevano per mano e volevano misurare il perimetro coi corpi. Era stupendo perché lì verifichi le tue premesse teoriche. E lì non avevano nessuna soggezione, come dire: io sono io, il sapere sono io che ho delle cose da dire. Per me è stata un'esperienza eccezionale, di grande fatica ero stremata

³ Melandri, L. (1987). *Verifica di identità. Materiali, esperienze, riflessioni sul fare cultura tra donne*. Roma:Utopia

e se sono uscita in barella, con un braccio rotto, beh... La dice lunga. Poi-ed è stato soprattutto quello che mi ha addolorato—la cooperativa alla fine si è sciolta quando Ada si è ammalata ed è morta per un tumore. Ada De Crescenzo, quella bellissima donna che compare nel film di Adriana. Ecco, Ada, la più giovane, quella che aveva un matrimonio da separati in casa e che poi, con la scuola, aveva trovato la forza di uscirne... ma ne è uscita con un tumore. Noi l'abbiamo ospitata, l'abbiamo assistita fino alla morte. Ma morta Ada, si sa tra i problemi e il dolore... Nell'86 io ho detto: -«Se non riuscite a fare le grafiche, almeno fate una copisteria, fate una sala da thè! Tenetevi questo locale!»—che avevamo ottenuto dalla Regione e in quella zona era importante per le donne. E invece, alla fine si sono sciolte. È stato difficile e io ho avuto un dolore tale che non ho più messo piede a Affori per anni e anni.

CP: Capisco. E come avete scelto il nome Gervasia Brocson per la vostra cooperativa?

LM: Ah ecco, questo è bellissimo! Il nome! Ci scervelliamo, che nome? Allora una dice: -«Mah, c'è questo nome» questa dice «c'è questo nome che è molto da suffragette, da femministe d'epoca: Gervasia Brocson». Che ogni tanto scrivevamo «Brocson» e ogni tanto «Broxon», cioè, delle volte mettiamo «cs», delle volte «x», anche perché non è mai esistita questa Gervasia Brocson! Questa è la cosa più bella: non è mai esistita. La cosa incredibile è che non ci hanno mai chiesto chi era Gervasia Brocson, MAI. Questo vuol dire che era un nome tanto tipico, che nessuno se l'è mai chiesto. Tutti hanno pensato che fosse un personaggio realmente esistito. E noi avevamo deciso che ogni anno facevamo

un festeggiamento diverso, a una Gervasia Brocson diversa. Cioè raccontavamo una Gervasia Brocson diversa ogni anno. Era troppo divertente, capisci, il fatto di passare attraverso la Regione Lombardia, la Comunità Europea, e nessuno mai si chiede chi sia.

CP: Prima, parlando del finanziamento che Gervasia Brocson ha ottenuto dalla Commissione Europea, hai detto che quando sono arrivati i soldi, sono iniziati i problemi. Cosa intendevi dire? Cosa è successo?

LM: Sì, coi soldi, lì son cominciati i problemi. Perchè prima era come un corpo d'amore, insieme: noi che portavamo la cultura e loro che portavano la vita e la gratuità. Poi, con la questione dei soldi sono cominciate le prime ombre. Anche se loro hanno ricevuto davvero una possibilità di studio enorme, perchè avevano tipo un salario, cioè mensilmente avevano un contributo solo per lo studio, più un altro per comprare dei materiali di studio. Quindi era come se avessero una specie di borsa di studio, un fisso ogni mese, più altri soldi, moltissimi, per acquistare i materiali. E lì, mi ricorderò sempre, la prima volta che siamo andate a comperare il materiale abbiamo comprato un milione di pennarelli colorati, credevo di svenire! [ahahah] È stato meraviglioso, nella cartoleria... un milione di pennarelli.

CP: Beh, per spendere 400'000 lire...

LM: Eh beh, dovevamo spenderli! Poi, con la finanza all'epoca, abbiamo fatto un errore: non abbiam voluto prendere una persona che se ne intendesse davvero, insomma un amministratore, un segretario, ma bisognava fare la contabilità, i registri. Bisognava

tenere conto, perché magari poi c'era l'ispezione. E invece noi abbiamo affidato la contabilità ad Ada De Crescenzo, che era la più intellettuale e anche la più lontana da questo tipo di cose. E devo dire che abbiamo rischiato tanto, perché Ada questi registri ogni tanto li usava come diari. Scriveva: -«Oggi sono molto triste perché...» [ahahah]. E io dicevo: -«Se viene la Commissione Europea siamo finite!» [ahahah]. Oppure, non so, se una andava in Regione e doveva fare un calcolo e sbagliava un tot di soldi, a quel punto facevamo la riunione e dicevamo: -«Ma qui com'è che manca un tot?» e lei: -«Ah, scusate, sono io: li ho tagliati in Regione!» [ahahah]. Capito? Erano tutte cose così, abbiamo rischiato tantissimo, tantissimo. Però un attestato gliel'hanno dato alla fine. E purtroppo non sono più riuscite a continuare, no. Non si sono più ritrovate. Però, insomma, quei dieci anni sono stati meravigliosi. Una fatica enorme, ma di un'intensità... mai più successa una cosa così.

CP: Questa storia, in qualche modo, mi porta al momento presente. Sto pensando all'articolo che hai pubblicato il 1° maggio 2020 sul *Riformista*, che parla della divisione sessuale del lavoro–tema di grande attualità, in Italia, da quando è cominciata la pandemia di coronavirus e i relativi lockdown. Pensare che nell'esperienza di Gervasia Brocson hanno iniziato a generarsi fratture e difficoltà nel momento in cui sono entrati in gioco i soldi, mi porta a interrogarmi sul rapporto tra queste donne e il denaro, e, per estensione, tra le casalinghe e la retribuzione. Cioè, mi chiedo in che modo possa essere compreso questo legame col lavoro domestico–che per secoli è stato assegnato alle donne e che non è mai stato retribuito né, dunque, rico-

nosciuto-, sia da un punto di vista storico, sia per i retaggi che tuttora influiscono sul modo in cui il lavoro di cura è automaticamente considerato appannaggio delle donne e sul modo in cui il lavoro femminile viene retribuito (meno) in ogni campo. Forse è una domanda un po' ingarbugliata...

LM: No no no, è chiarissima, attuale, dove-rosa, eccetera. Questo è davvero il tema su cui poi oggi torniamo a ragionare, partendo anche dal fatto che il lavoro di cura, come i figli, la famiglia, eccetera, oggi-in questa situazione del coronavirus-è diventato ancora più pesante per le donne. Questo è evidente. Quindi, il tema è tornato di grande attualità. In più, oggi è chiaro che il discorso della cura non può continuare a essere il destino femminile, cioè, non può essere considerato come la naturale estensione della maternità. Cura vuol dire anche cura della società, del mondo, dell'ambiente: oggi è più chiaro che si debba uscire dall'idea che la cura sia il destino femminile. Però resta un problema. Il problema è intanto l'attaccamento delle donne a questo lavoro. Le donne, la maternità la mollano con difficoltà, anche quando hanno un compagno che potrebbe o vorrebbe occuparsene. E l'altro problema è che evidentemente nella cura c'è l'elemento lavoro, ma c'è anche qualcosa d'altro. C'è un di più che attiene alla sfera dei sentimenti, degli affetti, dell'amore, del dono e così via. Questo rende la questione complessa, tanto che negli anni '70-proprio negli stessi anni in cui io stavo ad Affori-si era formato il Gruppo femminista per il salario al lavoro domestico, di cui adesso, per la mia collana Letture d'archivio, è uscito finalmente un libro a cura di Antonella Picchio-una femminista e comunista bravissima-e Giuliana Pincelli,

che lo racconta. Il discorso sul salario al lavoro domestico, non a caso, veniva dalle donne afroamericane, come Selma James. Le Italiane, io le guardavo—le nostre femministe del salario al lavoro domestico, che erano allora legate a Potere Operaio—io le guardavo e dicevo: -«Ma queste non mi sembrano tanto casalinghe...» Alle manifestazione avevano dei pigiama palazzo, non so. Io dicevo: -«Boh, io vengo dalla campagna, ma queste casalinghe non mi sembrano!» [ahahah]. Questo detto per scherzo, ovviamente. La cosa importante che fecero allora non era tanto di chiedere che fosse pagato il lavoro—cosa a cui io ero contraria, perché la sentivo ancora una posizione economicista, quindi non l'apprezzavo molto—ma avevano un merito che poi ho dovuto riconoscere. Quello di dire: -«Guardate che tutto il lavoro che viene fatto nelle case, gratuitamente, dalle donne, eccetera, è un aggregato della Grande Economia: è il sostegno, il supporto del Capitalismo!» Dunque averlo monetarizzato era come dire: -«Guardate che questo è lavoro! Non è il dono, non è l'amore!» Questo è stato molto importante, anche solo il rilevare questo dato. Poi, da lì a chiedere davvero un salario, non era così semplice, perché questo avrebbe fissato il ruolo della casalinga e noi non volevamo. Dal mio lavoro, ripeto, usciva tutt'altro e cioè uscivano i rapporti di potere tra i sessi, ma anche la loro complessità, per cui non puoi dire che è «solo» un lavoro. C'è la relazione madre-figlx, la relazione uomo-donna, c'è la relazione tra donne: dentro le case si giocano tanti elementi. Allora se mai si dovrebbero trovare i rapporti tra l'amore e la cura, tra i sentimenti e il lavoro. Insomma, si dovrebbero trovare dei legami e non andare così, semplicemente, a dire: -«È lavoro punto e stop: paghiamolo!» Infatti, anche adesso

che viene in grand parte pagato, perché ci sono le badanti e le colf e con loro una gran parte del lavoro di cura è retribuito, anche in questo caso dobbiamo continuare a chiederci:-«Che rapporto hanno queste donne con questx anzianx?» La cura mette in campo qualcos'altro, che non è solo lavoro. C'è qualcosa in più nella cura. Allora, questo qualcosa in più, per me, va recuperato per uomini e donne.

CP: Capisco.

LM: Capisci? La tenerezza, l'affetto, l'attenzione all'altro, la premura, valgono per uomini e donne. E va riconosciuta questa componente in più. Però, c'è una parte del femminismo—le mie amiche della mia generazione—che insiste a usare questo paradigma della cura per dire che vale per tutta la società e che va portato fuori, giustamente, dalle case, ma a cui però tendono ad attribuire ancora un marchio femminista. Femminile e femminista. Io invece no, non voglio. Perché anche se lo portiamo fuori, se diciamo: —«Siamo noi donne che lo portiamo nel mondo!», rimaniamo noi, il soggetto femminista, a dare indicazioni a tutti. Ma il femminismo è un riferimento, per i temi che ha sollevato, non è il soggetto! Continuare ad attribuirgli questo tratto femminile e femminista... Io voglio che il lavoro di cura sia assunto da tutti: uomini e donne. Se no torniamo alla differenza sessuale, all'elogio del genere, che oggi diventerebbe quello di chi ha cura del mondo, no? Hai capito? Io lo voglio togliere da là. Fare riconoscere questo atto che il femminismo ha fatto di portare a tema la vita in tutti i suoi aspetti, ma non voglio che questo porti il marchio, per essenza... non deve diventare essenzialismo.

CP: Son d'accordo.

LM: Oh! Son due ore che parliamo! Ma mi fa piacere, mi fa molto piacere.

Luoghi per esistere
Roxane Bovet

Amalia Molinelli è una donna, una madre di famiglia, una casalinga. In un'aula della scuola di Affori, a Milano, segue alcuni corsi insieme ad altre donne che come lei tornano a scuola a quaranta, cinquanta o sessant'anni. Sono i corsi della scuola delle «150 ore», un programma strappato agli imprenditori dai sindacati e ai sindacati dalle donne. Vi si insegnano la storia e la filosofia, le donne imparano l'emancipazione poetica e politica, ballano, mangiano, e Adriana Monti gira il suo film *Scuola senza fine*. Di fronte alla macchina da presa, Amalia si chiede cosa sia la scrittura. «È forse il sogno onnipotente di esistere, col pensiero, in molti luoghi contemporaneamente? È il piacere di tentare l'immaginazione?» Il luogo e l'immaginazione, il contorno e l'impalpabile, l'incarnazione e ciò che potrebbe prendere forma. Nella mia testa, la scrittura fa scaturire una cascata di pensieri, ognuno dei quali richiama la riflessione seguente: la scrittura permette di esistere in molti luoghi -> l'immaginazione è lo spazio in cui i luoghi si concepiscono -> prima che l'incarnazione in un luogo possa far esistere tutto ciò che si è pensato.

Ecco la storia di tre luoghi. Due ville e una fabbrica ristrutturata. Potremmo dire tre diverse tipologie di castello. Tre luoghi di privilegi; tre case nelle quali abitare, pensare, lavorare, confrontarsi e vivere in tantx; tre luoghi italiani ma che hanno in comune la frequenza del viaggio; tre rapporti con le regole tanto essenziali quanto divergenti; tre modi di esistere in un tessuto sociale a cui lx abitanti non si integrano del tutto. Tre case per pensare la

politica del quotidiano, la modalità in cui le idee si incarnano nell'organizzazione di un giardino, nel modo di cucinare, di crescere lx figlx.

A Catania un palazzo del XVIII secolo domina la spiaggia. La casa di Modesta ospita una ventina di donne e bambinx che vivono in comunità. Siamo nella metà del Novecento, nel romanzo *L'arte della gioia* di Goliarda Sapienza.

Ai giorni nostri, nel centro storico di Roma, Villa Maraini ospita le attività dell'Istituto Svizzero. Oltre le mura si apre un'oasi di 6800 mq che propone esposizioni, convegni e residenze per artistx e accademicx.

A Turbigo un'ex conceria verrà presto riconvertita in centro culturale polifunzionale e autogestito. Con i suoi alloggi, i suoi laboratori tecnici, la sua biblioteca, la sua sala concerti, e le sue mille terrazze, Rita sarà un luogo di residenza concepito per stimolare la mescolanza sociale, economica e creativa.

Ognuna di queste case è una sorta di anomalia nel funzionamento abituale del quartiere in cui sorge, del territorio o dell'epoca a cui appartiene. Per integrarsi in una realtà comune, bisognerebbe che se ne condividessero gli obblighi. Obblighi materiali, legalmente imposti, o quelli a cui la maggior parte delle persone si piega per «restare con i piedi per terra», ma non è certo il loro caso. Nella villa di Catania vengono rifiutati i ruoli sociali, le tra-

dizioni e la morale che nega l'individualità e il potere d'azione di donne e bambinx; lx residentx di Villa Maraini non sono sottomessx a nessun obbligo materiale, sono borsistx e non pagano un affitto, viene preparato loro da mangiare e vengono cambiate loro le lenzuola; Rita è uno spazio in cui il tempo costruito si ferma, uno spazio che esclude tutte le superstizioni che le società neoliberiste fanno passare per naturali, come il lavoro, la competizione, la razionalità.

IO: Eppure sembra che sia giovedì.

LUI: Ma come si fa a percepire un giorno della settimana? È impossibile.

LEI: Basta conoscere l'ordine. Ieri era martedì, oggi è mercoledì, e domani è giovedì. Se non hai sotto controllo questa cosa, l'esistenza si riduce al caos.

LUI: Esatto, è così e funziona per tutti allo stesso modo.

«Rox, ma mi senti?! È da un'ora che ti chiamo, è pronto in tavola. Sono già le 13:30, chissà cosa ci ha preparato Carlo. Sai che lui cucina sempre delle prelibatezze, anche lx vegetarianx sono estasiatx». Siamo appena arrivatx all'Istituto Svizzero di Roma, un castello appollaiato su una collina, a quanto pare il secondo punto più alto della città... subito dopo il Vaticano. Il potere e poi il denaro. Siamo qui per dieci mesi, beneficiamo di una borsa grazie alla quale possiamo dedicarci completamente alla nostra pratica artistica. Come Adriana, siamo qui per girare un film. Uscitx dal laboratorio, incrociamo Benigni, la star del cinema italiano. Da quando abbiamo cominciato a lavorare alla sceneggiatura, filosofa con le tartarughe di Alessandro. Alessandro è colui che si occupa del giardino. Dà prova di tutto il suo ingegno per rimanere fedele

agli schemi elaborati dalla Contessa Carolina ormai più di un secolo fa. L'istituzione si impegna a perpetrare l'immagine di nobiltà del luogo. Il giardino non è concepito per nutrire il castello, ma per rappresentarlo. Il segreto sta nel mettere quanta più distanza possibile con la realtà pragmatica, le basse considerazioni quotidiane. Nel 1947 la Contessa Carolina, filantropa caritatevole, dona Villa Maraini al popolo svizzero. Per questo i domestici-anzi, no, mi correggo-il personale di servizio è costretto a vestirsi sempre di nero. La carità è il mezzo più sicuro per scongiurare la disuguaglianza.

Qui la luna non scompare mai, ci segue ovunque, per accertarsi che indossiamo tutti correttamente la mascherina. Quando la guardo, mi restituisce l'immagine di un'immensità infinita e dell'infinita diversità delle vite che vi si muovono. Mi gira la testa al pensiero che in questo stesso istante ogni molecola di questo emisfero la stia forse contemplando, ognuna con le proprie domande e preoccupazioni. Guardo la luna e mi ritrovo in una rovina antica, dietro due ragazzini che fanno un pic-nic seduti su una coperta con il logo di Casapound. Il primo vuole assolutamente trovare un garage, il secondo non capisce. «Ma sì, lo sai anche tu, Jeff Bezos e quegli altri stronzi hanno tutti cominciato così. Ci basta avere un garage». Stranamente anche per loro la riuscita passa attraverso l'immagine di un luogo.

Devo andare. Mi ritrovo su una spiaggia di Catania negli anni Quaranta. Abbiamo appena finito di mangiare, io sono una bambina e sento Modesta che ci mette in guardia: «Attente, Bambolina, Crispina, Olimpia... attente! Tra venti o trent'anni, non biasimerete gli uomini quando vi ritroverete a piangere in pochi metri quadrati di una

piccola stanza, con le mani mangiate dalla candeggina. Attenzione, voi donne privilegiate di cultura e libertà, a non seguire l'esempio di quelle ex schiave perfettamente allineate che, invece di mani sbiancate, preferiscono il truce esercizio maschile di legare i più poveri alla catena di montaggio e le notti insonni dell'efficienza a tutti i costi». Dietro di noi, sulla collina, una villa simile a quella in cui alloggiamo a Roma. Un'infinità di stanze costruite dalla nobiltà d'un tempo per accogliere il fasto di una vita di privilegi. Eppure in questa villa in riva al mare un'ex principessa ha rifiutato categoricamente titoli nobiliari e servitù e si è sbarazzata dell'eredità materiale affinché tuttx, indipendentemente dalla nascita, dalla provenienza, dall'età o dal sesso, potessero un giorno godere dello stesso cibo, della stessa educazione, degli stessi spazi e delle stesse attività. La vita è organizzata in maniera comunitaria, lx bambinx vengono cresciutx tuttx insieme. Viene impartita loro un'educazione che privilegia l'autonomia, la gentilezza e lo spirito critico, che incoraggia la conoscenza e riconosce varie forme di intelligenza creatrice. Sono loro, lx bambinx, a organizzare le cene sulla spiaggia. Ora tuttx ballano alla luce delle lanterne e del chiaro di luna-questa luna immensa che mi riporta a Roma.

Ogni anno a Villa Maraini una dozzina di residenti accuratamente selezionatx si godono il lusso di vivere con personale domestico a disposizione. Lo sperimentano per dieci mesi, prima di tornare alla precarietà che, sin dalla notte dei tempi, caratterizza la condizione e la vita dellx artistx. Pochi elettx, che si sentono come re e regine: mendicanti che vanno in giro con borse di Gucci. Qui si parla di uguaglianza vivendo

di carità.

«Ciao, come stai? Tutto a posto?»

Federica, con i suoi capelli rosa, mi strappa via dai miei pensieri. Lei e Beniamino si occupano della dépendance, della casa, dellx visitatorx e di noi. Noi, residenti, viviamo la stessa vita che avrebbe dovuto condurre la Modesta de *L'arte della gioia*. Una vita che non ha niente a che vedere con la realtà, come dimostrano certi segnali inequivocabili... questa luna onnipresente è roba da fantascienza.

Eppure è da quando siamo arrivatx che la sperimentiamo: quando l'ambientazione e i mezzi cambiano, il mondo cambia. La residenza romana ci concede il tempo di dedicarci davvero, appieno, a ciò che abbiamo scelto. Liberx dalle sabbie mobili amministrative e dalla preoccupazione di doverci guadagnare il pane, il nostro pensiero ha lo spazio e l'energia necessari per svilupparsi in una dimensione completamente nuova.

Una disponibilità mentale liberatoria e creativa che avrebbe dovuto costituire la prima lotta di qualsiasi rivoluzionariox e che, offerta a tuttx, plasmerebbe un'umanità assai differente. La vita a Villa Maraini è una parentesi insolita e la villa di Catania esiste solo nel romanzo di Goliarda Sapienza, ma presto popoleremo l'ex conceria di Turbigo. Le ambientazioni cambiano e si scambiano, e noi abbiamo la fortuna di poter costruire quelle che ci mancano.

Sulla spiaggia scoppia una lite. Modesta ce l'ha con Joyce «Jo, torna in te! Di che cosa abbiamo parlato allora in tutti questi anni? Vedo che abbiamo solo conversato amabilmente di progresso, di scienze come si usa nei salotti evoluti, ma al primo lieve scontro con la realtà mi vuoi trascinare nel panico che ti prende come tutti gli intel-

lettuali solo all'idea di mettere in pratica le teorie enunciate».

Per trasformarsi in realtà tangibili, le contraddizioni logiche che rivendichiamo devono essere accompagnate da contraddizioni pragmatiche e performative-quante uova servono per la colazione? C'è ancora molto da fare: finire il laboratorio del legno, riparare il paranco, costruire un magazzino da Clinamen. Ci siamo, l'ex conceria è stata ristrutturata, Rita esiste. A volte bastano quattro persone e alcunx amicx per creare un mondo. È una questione di riorganizzazione dei parametri, gli squatter l'hanno capito già da tempo. Quando non si ha un lavoro, si ha tempo libero, e il tempo permette di imparare a fare da së, fare con lx altrx, fare altrimenti. Noi ne abbiamo fatto tesoro. Tutto ciò che facciamo è libero e gratuito, rifiutiamo il consumismo e rifiutiamo il lavoro. L'unica cosa di cui disponiamo è il nostro sapere e sappiamo che in tal senso siamo ancora dei Bezos in confronto a quellx che non mangiano, alle migliaia di persone che la sera tornano a casa abbrutite dal lavoro e che non hanno più l'energia n  l'immaginazione per intravedere un'altra strada. In cambio di questa libert , non godiamo di nessuna delle vostre sicurezze.

La missione dellx primx residenti  quella di aiutarci a mettere in piedi i laboratori tecnici. Bastien  artista. A Ginevra ha costruito la roulotte in cui abita e ripara biciclette, crea meccanismi perennemente in funzione. Lui e Yoan si occupano della lista dei macchinari da recuperare per dare vita al laboratorio del metallo. Attraverso il buco del paranco sentono Ana s dire a Lucas: «Tocca il foglio, senti che meraviglia l'artigianato! Adoro essere legata fisicamente a un blocco di lettere di metallo, al peso dei

vassoi, al ritmo e alla tempra della macchina. Quando stampi, acquisisci una parte della solidità del metallo, la forza e la potenza della macchina. Ogni trionfo è una conquista del corpo, delle dita, dei muscoli. Ti allenai a confrontare i tuoi pensieri con problemi nuovi, problemi tecnici, meccanici-problemi che possono essere risolti». Anaïs è poetessa. Nel suo laboratorio di New York fa girare i torchi e assembla blocchi di piombo. Quando gli editori hanno scelto le sue parole, ha deciso di imparare a produrre i libri da sè. Ora trasmette le sue competenze a Clinamen.

Rita somiglia all'aula di Scuola senza fine: un luogo che nasce da un bisogno urgente e incontenibile. I castelli sono costruiti su colline affinché lì loro abitanti non debbano restare con i piedi per terra. I nostri possono sorgere ovunque perché lì loro abitanti se ne fregano di andare su quella luna che non ha mai scucito i loghi delle coperte né protetto nessuno da un meteorite. Le bolle di realtà che rivendichiamo non sono né uniche, né ermetiche. Si compenetrano, si sovrappongono, si sdoppiano e si moltiplicano. Le nostre idee evolvono e i nostri luoghi cambiano forma e uso quando diventano obsoleti, rispondendo e agendo in uno stesso movimento alla realtà che li circonda. Senza secondi fini, né traguardi prestabiliti, non hanno alcuna pretesa di verità o di perfezione. Non pretendono di essere in grado di provvedere a tutti i bisogni né risponderanno a tutti quelli che non abbiamo ancora scoperto. E rivendicano questa incertezza per non rischiare un giorno di dover governare. Sanno bene che se il rifiuto di dominare avesse la stessa violenza, la stessa energia del rifiuto di essere dominati, il desiderio di rivoluzione sarebbe stato abbandonato da tempo. Non possiamo perdere, né sbagliare, perché questi

termini fanno parte di un lessico che non ci interessa. Non saremo lx migliori, pur essendolo, saremo ricchx e famosx, pur essendo squattrinatx e sconosciutx. La nostra unica preoccupazione sarà quella di allontanarci da quellx che credevamo essere amicx, nonchē il recupero e l'integrazione a cui nessuna idea sfugge.

Eco dal seminterrato
Camille Lacroix

A fine estate, inizio autunno, saremo quindici, venti, direi in media dodici, quasi ogni settimana. In una sala spoglia, nel seminterrato, illuminata al neon. Angela ha portato alcuni tappeti tessuti o cuciti da lei. Messaggi che si nascondono sotto i nostri fondoschiene o che ci isolano da un contatto troppo duro, troppo freddo sotto i nostri piedi. Loghi o rivendicazioni che calpestiamo allo scopo di assorbirli meglio, per capillarità, come quelle compresse di cipolla travestite da suole ortopediche, in caso di influenza. Ormai non si fa più, è una vecchia storia, un rimedio della nonna, sono state trovate altre soluzioni, meno ingombranti nei calzini, per curare la malattia. Qui, però, le nostre nonne non sono poi così lontane, ci hanno aperto la strada, liberate da quelle scarpe per noi troppo piccole, ce lo eravamo quasi scordato.

Prugna
Lamponi

E poiché avevano uno spiccato spirito di conservazione, hanno preso nota di tutto, registrato, appuntato passo per passo, creato ricette, che nulla avevano a che fare con la pasticceria o la chimica, ovviamente con qualche ingrediente basilare ma aperte a ogni possibile interpretazione. Abbiamo aperto il libro, più o meno proceduto insieme a loro, ed era un corteo interessante al quale unirsi.

Ancor prima di cominciare a parlare c'era già stato bisogno di discutere perché era arrivato un tale che si era interessato alla questione e voleva farne parte,

era molto carino. Forse non aveva letto il titolo per intero, non promiscuità, separatismo, principi ancora necessari per gettare delle basi. Se ne è andato, un po' deluso, ed è stato necessario fare un *debriefing*, perché non eravamo in un posto qualunque, eravamo a scuola, e la scuola in teoria non esclude, o, meglio, non esplicitamente. Lì c'era forse un problema legato alle ondate, seconda, terza, quarta, questioni di maree, fluttuanti e ondivaghe.

Madelaines con pepite di cioccolato
Pera

Quindi sì, la scuola per tutti, tranne che qui non siamo più alla scuola dell'obbligo o elementare, ci si specializza, si è passate per un concorso e un colloquio, si è qui per un motivo, stando a questo dispositivo, futura élite non professionale, bisognerà sempre-tranne qualche eccezione-avere un lavoro mal pagato, si sa, saremo l'élite che vive al di sotto della soglia di povertà. Ma non è questo l'argomento, o comunque non solo questo.

C'erano degli archivi sonori, cassette, voci giunte dagli anni '70, a testimonianza delle discussioni del loro gruppo di autocoscienza. Sapevamo che esistevano, da qualche parte a casa di Angela, ereditiera di queste donne italiane. Ma non le abbiamo ascoltate, ci siamo basate su una linea guida americana, *consciousness raising*, perché tra di noi l'inglese era molto più diffuso dell'italiano, d'altronde è difficile sottrarsi alla lingua del capitalismo, come si vuole dire.

Abbiamo dato una scorsa alla lista dei temi, ma poiché il tempo non può essere dilatato a piacimento, bisognava fare delle scelte.

Uva bianca

INTRODUCTION/CHILDHOOD/PUBERTY/SEX ROLES/
SELF-IMAGE-PERSONALITY/SELF-IMAGE-BODY/
FRIENDSHIP/LOVE/MOTHERS/FATHERS/SIBLINGS/
MARRIAGE/MOTHERHOOD/PREGNANCY-CHILDBIRTH/
ABORTION/CHILDREN/SEX/LESBIANISM/AGING/
INDEPENDANCE-DEPENDENCE/AMBITION/COMPETI-
TION/WORK/POWER/MONEY/ANGER-VIOLENCE/RAPE/
RACISM/RELIGION/HEALTH/ACCEPTANCE-CHANGING
OUR LIVES/SUPPLEMENTAL GUIDLINES FOR BLACK
WOMEN/SUPPLEMENTAL GUIDELINES FOR YOUNG WOMEN
(14-19)...

Ce n'erano di cose da analizzare. Lì si chia-
riva meglio anche l'utilità della non promi-
scuità, soltanto tra noi saremmo riuscite a
trovare orecchie profondamente comprensive
riguardo tutti quegli argomenti.

Pronte, partenza, via. Abbiamo comin-
ciato. In meno che non si dica in mezzo al
cerchio è calato un ascolto attento, attivo
e benevolo. Non ricordo se la parola girasse,
o se ognuna la prendesse quando voleva o se
la sentiva, al di là di una circonvoluzione
prestabilita. In seguito, in un altro gruppo,
ho sentito che quella poteva essere definita
la tecnica «pop-corn». Ma non romanziamo.
Credo più che altro che la parola si sia
sbloccata con il tempo e la fiducia, le prime
volte non filavano altrettanto lisce.

Mandarino
Arancia
Pan di zenzero

Le parole non verranno riportate per iscritto
qui, no, ci sono delle regole, e anche se il
personale è politico, le vite dellx altrx
appartengono allx altrx, nessun dettaglio
fumoso, nessun attacco a parenti e amicx,

delle intimidazioni invece è consentito parlare, perché lì il punto non era piangere e autocommiserarsi, ma creare qualcosa di comune a partire dal personale, ed era qualcosa di bellissimo, e anche di costernante perché di linee generali, fili rossi e Arianne salvatici ce n'erano, ed è anche in queste situazioni che gli scambi diventano forza, quando ci si rende conto che, nonostante percorsi di vita molto diversi, ci si ritrova tutte di fronte alle stesse situazioni, e si arriva alla constatazione sistematica delirante secondo cui non sei l'unica a essere stata insultata, umiliata, non sei l'unica a cui hanno fatto dubitare delle proprie capacità, non è solo la tua persona a essersi fatta imprigionare dentro un corpo percepito come un oggetto del quale appropriarsi, non sei l'unica a essere stata messa a tacere, no, qui tutte hanno vissuto tutto questo, e tutto in contemporanea, o diluito, piccole gocce di acido nella stima, aloni di muffa tra il piano emotivo e quello intellettuale, una vaporizzazione di spruzzi d'acqua troppo salata che minano la visione globalizzate, quando non si tratta di una grandinata improvvisa, imprevedibile, che stordisce e devasta.

Cioccolato fondente fior di sale

Cascate di madri, padri.

Galletta di riso

Maree insostenibili di capx inadeguatx, o di qualsiasi altra gerarchizzazione contestuale.

Noci

Getti insidiosi di fidanzatx violentx, zampilli di amicx, fratelli e sorelle giudicanti.

Clementine

Le macerie da raccogliere sono tante... noi abbiamo recuperato tutto, l'abbiamo messo lì, al centro del cerchio, abbiamo selezionato alcuni pezzi per riuscire a ricostruire castelli che fossero lontani dai principi imposti delle principesse, fortezze costruite al contrario, che camminano a testa in giù, dannose per la colonna vertebrale, il pilastro, in equilibrio instabile. E cosa farne poi di questo stato di fatto? Perchē la rabbia corrode, la tristezza sommerge, l'ingiustizia brucia, la depressione inghiotte tutto, la rassegnazione mette finti sci al posto dei piedi, di proposte di ricostruzione ce ne sarebbero molte, difficile raccoglierle tutte, ma da quel che abbiamo potuto notare, anzi, no, non posso parlare per le altre, da quel che ho potuto notare, la prima soluzione è il legame forte e tenero che si è instaurato lì, in quel seminterrato, sedute o accovacciate, a spizzicare frutta o dolci come accompagnamento all'ingerimento delle storie delle altre, a questa storia diventata comune, donne, orecchie di qualità, trampolini di energia, e non solo.

Mela Mirtilli

Forse il tempo mi sta portando a idealizzare. Come con gli amori passati, che non ricordiamo più perchē siano svaniti, di certo la mia memoria ha eliminato le possibili e passeggera incomprensioni, i disaccordi, sì, probabile, ma ciò che resta non ha una forma descrivibile, è bello come l'amicizia, dorato come l'attrazione, complesso come i rami di un albero, e per fortuna un po' ti resta incollato addosso, non alla pelle, più

nel profondo, una capsula nella quale rintanarsi a volte o da assumere a colazione in caso di carenza vitaminica, è lì, da qualche parte, ed è molto prezioso perché siamo a scuola, alla fine degli studi, ma se la scuola fosse davvero al di fuori della società, si saprebbe, è prezioso perché è avvenuto un incontro in un sistema di apprendimento non esente da competizione, che questi temi, sì, no, questi problemi, perché trattasi di problemi, equazioni da risolvere per poterle riaffrontare, ebbene, si saprebbe che sono ovunque, anche all'interno delle istituzioni, anche quando si è imparato a riflettere bene, anche quando si è letto molto, soprattutto quando si è preteso di capire, e ovviamente anche quando ci si è convinte che le nostre nonne, le stesse che hanno scucito quello che potevano scucire per tentare un'altra linea con quello che avevano per le mani, avevano avuto il tempo di concludere l'opera, no, era solo una riparazione di fortuna che è durata quel che è durata, qui, ora, attenzione agli spilli, l'abito è ancora troppo attillato, ci sono ancora un sacco di rifiniture da ultimare, manca ancora un bel po' alla conclusione dei lavori.

Albicocche
Ciliegie
Orsetti gommosi

Era una fortuna, quest'esperienza, favorita dal contesto della scuola, un luogo fisso, una grande aula, degli orari, un tappeto rosso srotolato, non ci restava che fare il nostro ingresso, non come delle star, bensì come delle privilegiate cui veniva offerta la possibilità di interrogare l'interno, il proprio io, l'io altrui e l'esterno, per meglio avventurarsi, insieme, ognuna singo-

larmente, per un intero anno, in una corrente d'aria viola.

Riferimenti:

Testo scritto come risultato della partecipazione al Lab.zone Affidamento/Rivolta Femminile diretto da Angela Marzullo, nel programma di studio Work.Master, HEAD - Ginevra, 2017-2018.

Sharpe, L., Ginsburg, J., Gordon, G., Kaba, M., Shine, J. (2017). *Trying to Make the Personal Political: Feminism and Consciousness-Raising by Women's Action Alliance*. Chicago: Half Letter Press

Dell'illeggibile Claire Fontaine

«Non sono registrata da nessuna parte, sono aria parlante. Se tu mi neghi ritorno aria, se tu dici «no, lei non parla» come faccio a dire «no, ho parlato». Se tu non testimoni di me chi può testimoniare di me sulla parola che non ho ascoltato?»

Lonzi, C. (1980). *Vai pure. Dialogo con Pietro Consagra*

Carla Lonzi ha rinunciato al suo lavoro di critica d'arte poco dopo il '68 per dedicarsi completamente alla liberazione femminista. Il suo vitalismo è la chiave per comprendere la decisione dell'abbandono della posizione di critica, che lei vedeva come una postura di presunta autorità intellettuale e accademica capace di attribuire abusivamente valore a diverse espressioni artistiche. La produzione di gerarchie, in nome di criteri creati per separare ed escludere, sembrava a Lonzi un'aberrazione. In effetti, qualsiasi strategia orientata verso l'autoconservazione e l'affermazione di sé veniva da lei coraggiosamente scartata, anche se il prezzo da pagare erano l'illegittimità politica e la non-esistenza a livello sociale. In Autoritratto Lonzi trovava la posizione dell'artista ancora politicamente più onorevole rispetto a quella del critico, soprattutto più sincera, poiché all'epoca la deformazione della ricezione dell'opera d'arte che il mercato produceva le sembrava meno dannosa di quella causata dai critici, che facevano invece dire alle opere cose che queste non volevano dire. La sua opinione degli artisti e dell'arte si radicalizzerà con il passare del tempo, esemplare ne è il suo testo del 1971 intitolato

L'assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile¹.

Nel suo diario leggiamo un passaggio del 1975 che chiarisce senza ambiguità la natura delle sue preoccupazioni.

«Mi sveglio inquieta: il mito della creatività ci sbarra la strada. È come il mito dell'innocenza infantile, creato dagli adulti e dal loro senso di colpa. Il mito della creatività è stato inventato dagli esclusi. Di fronte a chi si fa candidato di se stesso l'umanità si inchina come di fronte a qualcuno toccato dalla grazia. Persino la psicanalisi è arretrata davanti al mistero dell'artista. Quella dell'artista è l'unica categoria intoccabile nell'attuale sfacelo di categorie. L'artista perseguita l'umanità con il continuo sfoggio di una sicurezza di sé che da esistenziale è stata elevata nella cultura al rango di sicurezza ontologica. [...] Il mito dell'arte continuerà a schiacciare l'umanità che l'ha prodotto nel suo bisogno di idealizzare e propiziarsi il persecutore.

Vorrei un mondo dove ogni espressione restasse a livello esistenziale: scrivere, suonare, dipingere, fare operazioni di qualsiasi tipo e con qualsiasi mezzo. Perché questo si realizzasse occorrerebbe che tutti fino all'ultimo accettassero il bisogno di esprimersi. Se uno solo restasse fermo, bloccato, l'Arte metterebbe radici nella sua unica mente.»²

Le radici delle lettere maiuscole nelle anime delle persone hanno conseguenze terribili, la ricerca di Lonzi di una lingua straniera nella lingua, di una «letteratura

¹ Lonzi, C. (1974). *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*. Milano: Scritti di Rivolta femminile. P. 63-65

² Lonzi, C. (1978). *Taci, anzi parla, diario di una femminista*. Milano: Scritti di Rivolta Femminile. P. 1173-1174

minore»³ per esprimere la forma di vita femminista è stata condivisa dalle partecipanti a Rivolta femminile e da altre soggettività di quel tempo. Il riconoscimento, la leggibilità, non erano una priorità perché non vi era alcun obiettivo di stabilire un dogma o di trovare un leader da seguire, non si trattava di ridurre il margine d'incomprensione ma di comprendere più fedelmente la complessità. Se le soggettività sono leggibili, è perché il linguaggio del dominio ha scritto cose su di loro con le quali esse non sono d'accordo o in cui non credono.⁴ Il femminismo di Lonzi è un metodo per ignorare o cancellare il testo del potere ed esplorare la confusione e la trasformazione: nella sua prospettiva smantellare l'autorità non è un'azione volontaria, ma è il risultato del lavoro dei propri desideri. Finché l'uomo rimarrà l'interlocutore desiderabile che diffonderà la rivalità tra le donne, scrive, la cultura femminista dovrà far fronte a questo problema, ma un altro percorso è possibile: vivere nell'insicurezza senza istituzionalizzare ruoli o competenze che la limitino, riconoscendo le difficoltà e gli impulsi che ne derivano, distinguere la pace interiore dalla passività, l'azione dall'attivismo, accettare i propri limiti senza considerarli insormontabili, così si può sperimentare e condividere la libertà.

Dopo aver abbandonato il suo ruolo

3 Il concetto di letteratura minore viene da Kafka: *verso una letteratura minore* di Deleuze e Guattari (Quodlibet, Macerata, 2010). Vi si legge una vivida descrizione del processo per trovare la lingua straniera nella lingua, il proprio terzo mondo interiore. «Come diventare un nomade e un migrante e uno zingaro rispetto alla propria lingua? - scrivono Deleuze e Guattari-Kafka risponde: ruba il bambino dalla culla, cammina sulla cor da sospesa.»

4 Questa concezione si ritrova in M. Foucault ma anche in alcune femministe che si sono ispirate al suo lavoro come G.C. Spivak.

di critica d'arte (perchè imponeva limiti troppo pesanti alle sue capacità espressive), descrive l'esperienza di ritrovarsi in un gruppo di donne che erano state tenute isolate dalla cultura. «Provai allora-scrive-un vero rimpianto per l'integrità originaria da cui sentivo di essermi allontanata; e nello smarrimento di trovarmi a desiderare la rissonanza in una donna sprovveduta, ho preso coscienza di me stessa [...] Il vuoto culturale in cui identificarsi non è l'integrità originaria, ma un logorare continuamente i legami inconsci col mondo maschile vivendoli e prendendone coscienza»⁵.

Non temere questa zona opaca, in cui le categorie che definiscono le soggettività sono respinte ma non ancora ricreate, è il presupposto per intraprendere questo percorso. Descrivendo una cena con persone che non avevano familiarità con il femminismo o nessuna delle sue attività, Lonzi scrive le seguenti righe memorabili nel suo diario intitolato *Taci anzi parla, diario di una femminista*.

«Quello che io sono è pateticamente invisibile e inudibile e non posso impugnarlo. Adesso che ho la certezza di non farne io un dramma perchè è di fatto un dramma, la mia decisione di non caderci più è matura [...] Io che non esisto socialmente posso riconoscere un'altra che non esiste socialmente, e così via. Ma la mia coscienza non è riconosciuta dalla cultura, quindi questa catena, quindi questa catena di riconoscimenti tra non-esistenti è valida solo tra noi. Non vedo possibilità di un uomo diverso poichè è impensabile che uno rinunci all'identità sociale che ha, per una che non esiste.»⁶

5 Lonzi, C. È già politica, op.cit. p.36

6 Lonzi, C. *Taci, anzi parla*, op.cit., p. 1172-1173

La consapevolezza di questa situazione rende le relazioni sociali, anche le più banali e comuni, totalmente insopportabili perché smaschera la loro complicità coi rapporti di forza all'opera nella situazione presente. Lonzi comprende perfettamente che la ricompensa che viene data alle soggettività maschili non ha valore per le donne e non consente loro di comprare altro che una tristezza separatrice. A questo punto si percepisce infatti l'amara verità dell'emancipazione riformista e il vicolo cieco delle sue illusioni. L'inesistenza, il risultato del rifiuto del percorso di «uguaglianza con gli uomini», così dolorosa nella banale violenza della vita quotidiana-come nell'assurdità di una serata trascorsa con persone neppure spiacevoli-si manifesta con tutto il suo potere nella posizione di Lonzi che appare illeggibile, un'arma impossibile da usare. In questa situazione diventa anche chiaro che il paradigma dialettico schiavo/padrone di matrice hegeliana è inoperante per interpretare il problema uomo/donna, che non è altro che l'altro nome della relazione umana in generale⁷. Ecco perché l'attacco di Lonzi contro la cultura in quanto istituzione patriarcale è straordinariamente violento e pertinente. È un punto di vista creato in un angolo morto di un linguaggio che include non solo il suo silenzio ma la causa di esso. I paradossi, di cui i subalterni dovrebbero essere vittime, possono essere rovesciati-e di fatto lo sono-in molti dei suoi scritti, come ne *Il mito della proposta culturale*.

«Mi chiedo: perché l'operaio della Bovisa non deve sapere cos'è l'odio di una donna? Perché

7 Si veda Boccia, M. L. (2014). Con Carla Lonzi. La mia opera è la mia vita. Roma: Ediesse, p. 20-21

metterlo al riparo dall'espressione? Forse che in altri campi si usa riservare trattamenti soffici a chi deve prendere coscienza del prevaricare? Perché gli attacchi diretti vengono tenuti in sospeso finché non si sia trovato modo di assestarli tra due citazioni di Marx? Perché avvicinare gli uomini come se fossero dei bambini a cui le proprie verità bisogna porgerle adottando il linguaggio dei loro libri di lettura? Perché questa serietà, questo accoramento? Per farli capire, cioè per non perdere l'aggancio culturale. Allora qual è la pratica che fa deperire la Politica (e le maiuscole in genere)? Quella di «porre domande che disturbano il potere-sapere costituito», oppure di fare tutti i gesti di espressione di sé e di riconoscimento dell'altra che aprono le porte del limbo in cui le donne cercano, senza trovarla, un'incarnazione reale? Il blocco va forzato una per una: questo è il passaggio necessario per la nascita della propria individualità, il presupposto di qualsiasi cambiamento.»⁸

La necessità di sottomettersi agli uomini in quanto detentori di tutti i criteri di riconoscimento e leggibilità, politici e intellettuali-quindi controllori dei processi di soggettivizzazione-è stigmatizzata senza pietà da Lonzi, ma in un modo totalmente privo di risentimento e semplicemente pragmatico. In realtà non si tratta di difendere un punto di vista teorico, ma di forzare il blocco in modo che i corpi delle donne possano uscire dal silenzio e iniziare a parlare, anche se ciò accade nel regno dell'illeggibilità, anche se il loro gesto non è codificato o compreso dall'attuale femminismo: è una necessità vitale, il mondo ne ha bisogno. Ma immergersi in questa nebbia eccitante per perseguire la ricerca di un'identità non indebitata verso il

8 Lonzi, C. (1978) «Mito della proposta culturale». in Jaquinta, A., Lonzi, C., Lonzi, M. *La presenza dell'uomo nel femminismo*. Milano: Scritti di Rivolta femminile. P. 141-142

potere e le sue logiche è anche pericoloso, perché il risultato potrebbe essere incomprendibile, facile da respingere o restare inesplorato. La questione dell'illeggibilità nel pensiero di Lonzi ci porta al suo rifiuto del marxismo come dispositivo ottico di creazione di visibilità della società e dei conflitti. In *Sputiamo su Hegel*, che come lei afferma esplicitamente significa «*Sputiamo su Marx*»⁹, sottolinea il punto essenziale che la cecità di un'interpretazione della società basata solo sulla categoria di classe che lascia nell'invisibilità e nell'oblio lo sfruttamento domestico ed emotivo, fondamentalmente il lavoro riproduttivo senza il quale la società semplicemente non esisterebbe. Il lavoro riproduttivo ha una qualità particolarmente «umana» e artigianale, forse perché, come scrive Giovanna Franca Dalla Costa¹⁰, a nessuno importa quanto tempo serva per compierlo ne' quanto sia faticoso per il lavoratore, dato che la prestazione non è retribuita.

Ma anche perché il lavoro riproduttivo è il più difficile da quantificare e separare artificialmente dalla vita quotidiana. La sua onnipresenza e cronica incompiutezza mettono in discussione l'idea stessa della remunerazione del lavoro e implicitamente mettono in crisi tutta l'economia del salario¹¹. Richiedere una remunerazione per questo

⁹ Lonzi, C. (2011). *Vai pure, dialogo con Pietro Consagra*. Milano: et al. Edizioni. P.110

¹⁰ Dalla Costa, G. F. (2006) *The Work of Love: Unpaid Housework, Poverty and Sexual Violence at the Dawn of the 21st Century*. New York: Autonomedia.

¹¹ Si veda su questo punto Federici, S. (1976). *Salario contro il lavoro domestico*. https://monoskop.org/images/8/8f/Federici_Silvia_Salario_contro_il_lavoro_domestico_1976.pdf

servizio inestimabile è ovviamente un modo per affermare il fallimento del capitalismo o la sua natura parassitaria. Dato che il capitalismo non prospera solo tramite l'accumulazione primitiva, il furto della terra, la privatizzazione e la schiavitù, ma fondamentalmente grazie al lavoro riproduttivo, il che implica non solo dare alla luce e crescere la futura forza lavoro, ma anche il lavoro d'amore che ci mantiene ben nutriti, sani e non depressi, malati o affetti da patologie mentali. Le competenze richieste da questo tipo di lavoro sono estremamente complesse e la loro riproduzione estremamente faticosa. In realtà il capitalismo non solo parassita questo lavoro, ma ne nega il valore pagando alle donne che lavorano fuori di casa stipendi più bassi degli uomini, perché devono svolgere il loro doppio lavoro e questo giustifica la presunzione che ciò abbia un effetto negativo sui loro risultati professionali. Questa forma di analfabetismo si traduce nel «ritardo sentimentale» tipico del patriarcato che ci ha portato nel luogo in cui ci troviamo oggi. Che le relazioni sessuali e sociali tra donne e uomini abbiano avuto bisogno, in questi ultimi anni di un esame continuo fatto alla luce del senso attribuito ai concetti di violenza e abuso, che il consenso possa ancora essere visto come una zona grigia definita come confusa e ambigua mostra che illeggibilità è il risultato dell'analfabetismo volontario del potere. Le istituzioni e gli uomini che le governano non sono ancora ferrati nella lingua straniera nella lingua, che è quella in cui si esprime la libertà delle donne, ma molto presto chiunque sarà in grado di leggerla.

4^a Scuola
ENR!

Corso 150 ore.
Cours des 150 heures.

Le donne e le famiglie

[e relazioni affettive]
come si apprezzano le
donne dell'area?

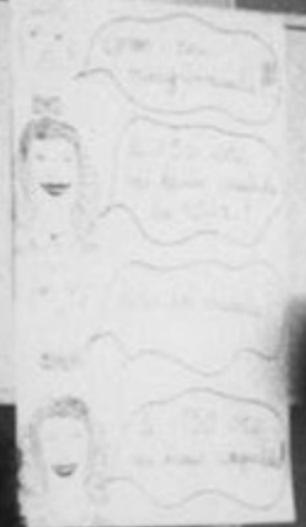
*Immaginare donna e madre
come delle donne nelle quali*

ci sono dei segnali diversi



Le donne sono dei serni affettivi come le femmine (i maschi)
una donna è un'individuo grande come gli altri, molto disponibile,
ma non è una donna che si mette in mostra.
Sembra più una donna tranquilla, con poche parole,
ma con molta attenzione, con molta simpatia.
È una donna che sa ascoltare, che sente bene ogni cosa.
È una donna che sa dire le cose giuste, le soluzioni alle loro difficoltà.
È una donna che sa consigliare, le soluzioni alle loro difficoltà.
È una donna che sa consigliare, le soluzioni alle loro difficoltà.
È una donna che sa consigliare, le soluzioni alle loro difficoltà.

Le donne e l'individuo grande come gli altri, molto disponibile,
ma non è una donna che si mette in mostra.
Sembra più una donna tranquilla, con poche parole,
ma con molta attenzione, con molta simpatia.
È una donna che sa ascoltare, che sente bene ogni cosa.
È una donna che sa dire le cose giuste, le soluzioni alle loro difficoltà.
È una donna che sa consigliare, le soluzioni alle loro difficoltà.
È una donna che sa consigliare, le soluzioni alle loro difficoltà.
È una donna che sa consigliare, le soluzioni alle loro difficoltà.





Corso monografico sul corpo.
Cours monographique sur le corps.





Lea Melandri e Amalia Molinelli. Foto di Paola Mattioli.
Lea Melandri et Amalia Molinelli. Photo par Paola Mattioli.

1° iscrizione
Evule!



Préface
Naissance, vie et mort de Gervasia Brocson

GESTATION

150 heures:

5 heures d'école par jour pendant 1 mois.

150 heures:

25 minutes d'écriture chez elles par jour pendant 1 an.

150 heures:

2,5 heures de tournage par mois pendant 5 ans.

150 heures:

5 heures de fête et de danse tous les soirs pendant 1 mois.

150 heures:

25 minutes de montage par nuit pendant 1 an.

On écrit Gervasia Broxon ou Gervasia Brocson?

«Ha voilà,» s'esclame Lea Melandri «ça c'est très beau! Le nom! On se creusait la tête, quel nom! Alors, une de nous dit: -«Mais, il y a ce nom» elle dit: -«il y a ce nom qui fait très suffragette, très féministe d'époque: Gervasia Brocson.» Que parfois on écrivait «Brocson» et parfois «Broxon», c'est à dire des fois on mettait «cs» et des fois «x»...»¹

¹ Extrait de la conversation entre Lea Melandri et Camilla Paolino qui suit dans cette publication.

NAISSANCE

Lorsque Gervasia Broxon est née, elle avait déjà dans la quarantaine, peut-être même dans la cinquantaine, avec plusieurs enfants à charge et une sacrée expérience de vie derrière elle, mais l'apprentissage d'une nouvelle pratique en perspective: la pratique de la typographie. C'était en 1980.

Engendrée par un groupe de femmes dont elle est également constituée -Amalia, Ada, Antonia, Teresa, Rina, Micci, Paola, Maria, Lea, Adriana- elle était multiple et en constante transformation, s'accommodant de la pluralité des voix qu'elle portait en elle. Même son nom était en constante renégociation, passant, à volonté, de Broxon à Brocson, en fonction du bouclier fictif que l'orthographe représentait. Un nom qui dissimulait l'action conjointe d'un corps collectif en mouvement. Personne ne lui demandait jamais qui elle était, et c'est dans cette négligence que résidait son autonomie.

On écrit Gervasia Broxon ou Gervasia Brocson?

Lea continue: «Le plus incroyable, c'est qu'on nous a jamais demandé qui était Gervasia Brocson, JAMAIS. Ça veut dire que c'est un nom si original, que personne ne s'est jamais posé la question. Tout le monde pensait que c'était un personnage qui avait réellement existé. Et nous avions décidé que chaque année, nous faisions une célébration différente, une Gervasia Brocson différente. C'est à dire que nous racontions une Gervasia Brocson différente chaque année. C'était trop amusant, tu comprends, le fait de traverser la Lombardie, la Communauté européenne, et personne ne nous demandait qui elle était.»²

2 Extrait de la conversation entre Lea Melandri et Camilla Paolino qui suit dans cette publication.

JEUNESSE

Gervasia atteint le bouton du volume et augmente la musique qui fera danser Antonia et Amalia dans la pièce. Le motif psychédélique du papier peint du mur se mêle aux lignes entrelacées de l'image du film. Dans la salle de classe, Brocson s'infiltre dans les livres de chimie et ceux de mathématiques, de dessin technique, d'architecture. Aux prises avec une culture institutionnalisée et un langage systématisé, elle trouve bientôt le moyen d'accéder à la première et de la faire sienne, tout en inventant ses propres langages. À l'instar d'Amalia, qui déclare : « Nous finirons impensés », Gervasia transforme la théorie en poésie et l'utilise comme une formule magique. Pour mobiliser et partager les savoirs qu'elle incarne progressivement, elle crée des affiches et des imprimés graphiques. L'une d'elles est ainsi conçue :

« Plus de poussière dans la maison, moins de poussière dans le cerveau.

Si vous n'avez pas de licence pour l'enseignement secondaire ou élémentaire, ATTENTION : j'ai une communication importante pour vous. Connaissez-vous les 150 heures ? [...]

L'expérience de cette école est particulièrement utile pour nous, femmes, femmes au foyer, car elle nous donne l'occasion de sortir de l'isolement de la maison et de rencontrer d'autres femmes.

Pour celles d'entre nous qui ont suivi le cours cette année, les 150 heures ont été une injection de vitalité ; elles ont servi à ajouter d'autres outils à notre culture, mais aussi à nous faire voir plus clairement beaucoup de choses qui se passent autour de nous et en nous.

C'était aussi agréable de pouvoir vivre ensemble dans l'école sans compétition et sans carriérisme.

Les femmes du cours de 150 heures
à via Gabbro»

Parce que Gervasia a une conception anti-élitiste et anti-authoritaire de la pédagogie, elle a une approche militante de la culture.

On écrit Gervasia Broxon ou Gervasia Brocson ?

«C'est le nom de plume de Bibi Tomasi, une poète.» spécifie Adriana Monti, la réalisatrice de *Scuola senza fine*. «Elle était une figure centrale du mouvement des femmes milanais. Nous aimions que ce soit un nom sans histoire. Nous ne voulions pas une figure connue, nous voulions un nom anonyme.»³

L'ÂGE ADULTE

Gervasia voyage entre différents lieux, à Affori, dans la périphérie de Milan, à Bogli ou encore à Fusignano, dans la campagne d'Emilie-Romagne. Elle accompagne Amalia lors de ses promenades au crépuscule, en imitant le chant juvénile de la chouette d'Athèna. Dans l'appartement de Lea à Milan, elle prend la forme des huit lobes des feuilles de l'Aralia, bordée de grandes dents émoussées, plantée dans un pot qui prend le soleil. Puis, elle poursuit son chemin en se transformant à nouveau. Elle prend la forme d'une femme dansant le liscio.

D'une certaine manière, nous sommes responsables de ce montage physique de son corps. Comme le dit Adriana : «Quand on coupe une image, ce n'est pas une simple coupe. Nous prenons la responsabilité de raccorder quelque chose qui représente une personne, donc nous devons être responsables. On ne peut pas dire «c'est juste un film». Ce sont

³ Extrait de la conversation entre Adriana Monti et Camille Dumond qui suit dans cette publication.

des personnes»⁴.

Gentili Signore (1988), par exemple, est un film et ce sont aussi des gens: il raconte l'histoire semi-fictionnelle d'un personnage (Gervasia elle-même) qui fait la navette entre l'atelier d'impression et la piste de danse de la salle de bal Nuova Idea, comme le faisaient les mères de Gervasia. Entre les deux, elle s'occupe également du budget et de la comptabilité de l'imprimerie, tout en utilisant les registres comme des journaux intimes, pour écrire ses pensées et ses sentiments. À travers elle, Ada écrit: «Aujourd'hui, je suis triste parce que...»⁵. L'obligation d'assumer des fonctions de direction et de s'occuper d'argent jette les premières ombres sur le chemin de Gervasia. Pire encore, une sombre maladie se développe en elle.

On écrit Gervasia Broxon ou Gervasia Brocson ?

Quand s'est posé la question du nom à donner à la coopérative de graphisme qu'elles allaient créer suite à l'expérience des «150 heures», cette coopérative qui, à l'image des ateliers d'Affori, deviendrait une école expérimentale, le choix s'est porté sur un nom qu'on ne connaît pas. Un nom qui n'amène pas plus loin que l'incarnation d'une protagoniste fictive. «Un faux nom, fictif, fonctionnait bien.»⁶

DÉCÈS

Gervasia Brocson n'a pas eu une longue vie:

⁴ Extrait de la conversation entre Adriana Monti et Camille Dumond qui suit dans ce livre.

⁵ Extrait de la conversation entre Lea Melandri et Camilla Paolino qui suit dans cette publication.

⁶ Extrait de la conversation entre Adriana Monti et Camille Dumond qui suit dans ce livre.

en 1986, elle avait disparu. Mais avant d'en arriver à la fin, faisons un pas en arrière et attardons-nous un peu plus sur le lieu d'origine de Gervasia: les salles de classe de l'école des «150 heures». Car c'est là que ses mères se sont rencontrées.

Introduction

Ce deuxième numéro d'«Entretiens pour un film», intitulé *Gervasia Brocson*, se déroule autour d'une table où se tient une conversation entre femmes sous l'œil de la caméra d'Adriana Monti. *Scuola senza fine* [L'école sans fin] est le titre du film sorti en 1983 qui en résulte.

Le film raconte l'expérience partagée par un groupe de femmes au foyer du quartier d'Affori-Bovisasca, dans la banlieue de Milan. À l'âge de trente, quarante ou cinquante ans, elles ont décidé de sortir de l'isolement, engendré par leur confinement domestique, en retournant à l'école. Elles s'inscrivent alors aux cours dits des «150 heures»: un programme éducatif mis en place en 1973 par les syndicats, initialement pour les ouvriers métallurgistes, afin de leur fournir un total de trois-cents heures de cours rémunérées visant à leur développement culturel et à leur épanouissement personnel. Au fil du temps, de plus en plus de catégories de travailleurs salariés suivent les cours des «150 heures», jusqu'en 1976, quand un groupe de femmes au foyer non salariées s'est également présenté dans les salles de classe de l'école publique de via Gabbro, à Affori. Une fois arrivées, elles ont décidé que l'école pour elles n'aurait jamais dû se terminer, classe après classe, un cours monographique après l'autre, elles ont fini par passer ensemble plus de dix ans à l'école. C'est ainsi que *Gervasia Brocson* a vu le jour.

Comme le montre *Scuola senza fine*, les «150 heures» se sont révélées être une expérience transformatrice pour les femmes qui y ont participé. Elles leur ont donné

accès à des processus d'apprentissage collectif, à des formes de sociabilité et à une intimité sororale inconnue auparavant. Une salle de classe dans le sous-sol de l'école, tout comme une table de dîner partagée ou une piste de danse, sont devenus les lieux où les connaissances ont pu s'incarner, les idées émerger, les subjectivités se former. Là, les femmes au foyer d'Affori se sont engagées dans des conversations précieuses, des exercices d'écriture, des formes d'auto-narration et des flux de mots portant sur leurs peurs, leurs sentiments, leur famille, leurs origines. La plupart d'entre elles avaient connu différentes formes de travail rémunéré (dans des contextes ruraux, des usines ou des entreprises familiales) avant de décider (ou de se sentir obligées) de rester à la maison. Les «150 heures» leur ont donné la chance de s'en échapper. Cent-cinquante heures passées à apprendre, à discuter, à pratiquer, pour enfin avoir l'espace et le temps de voir plus clairement autour d'elles, en elles, et d'écrire à ce sujet pour elles-mêmes. Certaines ont écrit pour les autres aussi, celles qui ne se souvenaient pas, ou celles qui ne savaient pas quoi écrire. Loin des responsabilités familiales, Amalia, Ada, Antonia, Teresa, Rina, Micci, Paola, Maria et Lea se sont rencontrées et ont parlé pendant cent-cinquante heures, et même plus.

En tant que dispositif d'écoute fondamental, *Scuola senza fine* nous donne l'occasion de passer du temps avec elles, de les écouter lorsqu'elles parlent et lisent leurs écrits à voix haute. Par ailleurs, en tant qu'artistes, écrivaines, théoriciennes, curatrices, nous avons parlé avec celle qui a réalisé les images (Adriana Monti), et une de celles qui a enseigné dans les cours des «150 heures» (Lea Melandri). Le livre qui

suit est une façon pour nous de répondre à tout ce que nous avons entendu, ressenti et appris à leurs côtés.

La seconde publication de la série «Entretiens pour un film», *Gervasia Brocson* rassemble des écrits inspirés par *Scuola senza fine* et par l'expérience que les femmes au foyer d'Affori ont vécue dans les classes des «150 heures».

Le cadre dans lequel s'inscrivent ces écrits est défini par la retranscription de deux conversations entre Camille Dumond et Adriana Monti, et Camilla Paolino et Lea Melandri. Ces deux échanges abordent une série de questions allant du film et de son processus de production au problème de la division traditionnelle du travail selon le sexe et, en particulier, de l'obligation pour les femmes de se charger du travail reproductive dans l'Italie des années 1970 (et pas seulement); la rencontre et l'appropriation de la culture par les femmes au foyer de la classe ouvrière qui ont participé aux cours des «150 heures»; l'adoption de pédagogies alternatives, anti-autoritaires et féministes par certaines des enseignantes des cours des «150 heures» comme outils d'émancipation; la place du corps dans les processus d'apprentissage collectif et de subjectivation des femmes; l'acte d'écrire et l'appropriation d'espaces réservés aux femmes comme formes d'autonomisation et moyens d'échapper à la ségrégation domestique et à la marginalisation sociale; l'importance de la danse pour la révolution. Ces horizons de pensée, qui émergent directement des expériences de vie racontées par Adriana Monti et Lea Melandri, sont mobilisés au-delà de leur dimension historique et de leur spécificité géographique pour fixer le cadre conceptuel et théorique structurant cette publication, tout en nous

fournissant de précieux outils pour penser le moment contemporain.

Au cœur de ce livre, les lecteurs·ices trouveront deux courants de conscience abordant la problématique de l'appropriation de l'espace, de l'apprentissage collectif, des pratiques d'auto-narration et de l'éveil politique à partir de deux perspectives contemporaines, ainsi qu'une réflexion théorique liant l'expérience des «150 heures» aux figures de Carla Lonzi et aux femmes de «Rivolta Femminile». Ces deux positions apparemment antithétiques sont reliées par un hypothétique dénominateur commun : la lutte contre la culture institutionnalisée et contre le langage dominant que les femmes italiennes ont menée au cours des années 1970 en combattant leur oppression pour devenir des sujets politiques.

Le premier courant de conscience, celui de Roxane Bovet et de son texte *Des lieux pour exister*, semble élargir la métaphore bien connue de «la chambre à soi», des conditions propices à la production culturelle et des formes alternatives de vie communautaire. Il tourne autour de la projection de trois «châteaux» -trois espaces de cohabitation, construits sur des contradictions- imaginés comme des espaces relationnels autonomes où l'on pourrait s'approprier un espace physique, se libérer du temps construit, et créer les conditions matérielles adéquates pour s'engager dans la connaissance, la culture et la création artistique tout en construisant des corps collectifs.

Le second courant de conscience, celui de Camille Lacroix et de son texte *Echo du demi-sous-sol*, raconte l'expérience de l'artiste qui s'est forgé un espace à part consacré aux pratiques d'auto-narration collective et de prise de conscience de classe au sein d'un séminaire auquel elle a participé lors

de ses études en école d'art. Rythmées par les ingrédients d'une sorte de recette ou d'une liste de courses, ses réflexions se déroulent en faisant écho à l'expérience vécue par les femmes au foyer inscrites aux cours des «150 heures», tout en rappelant d'autres pratiques employées par des collectifs féministes radicaux dans l'Italie des années 1960 et 1970 dans leur lutte pour devenir des sujets politiques - par exemple l'«autocoscience».

La réflexion théorique, menée par Claire Fontaine, s'articule autour du concept d'illisibilité linguistique, sociale et politique incarné par les femmes dans leur lutte historique pour trouver une voix afin de parler/écrire au-delà des usages dominants de la langue comme première étape fondamentale pour contrer leur oppression et s'engager dans des processus de subjectivation.

Ce deuxième numéro de la série «Entretiens pour un film» se développe comme un hommage aux protagonistes de *Scuola senza fine* et vous invite à vous engager dans un riche ensemble de réflexions émergeant et tournant autour du film, que vous l'ayez regardé ou non.

Conversation entre Adriana Monti et Camille Dumond
Été 2019

INTRODUCTION

J'ai vu *Scuola senza fine* pour la première fois à Venise , en août 2017. À l'époque, j'étais coordinatrice du Réseau Suisse de Recherche Artistique (SARN). J'y étais pour quelques jours, travaillant avec les membres du SARN sur un projet de recherche de la Biennale, piloté par divers artistes et contributeur·ices : l'exploration des pratiques artistiques de la mise en scène théâtrale et théorique. Le deuxième soir de notre séjour, Nicolas Vermot-Petit-Outhenin et Petra Koehle –artistes intervenant·es et membres du SARN– nous ont proposé de projeter un film dans l'appartement qu'iels louaient. L'appartement se trouvait près d'une belle grande place pavée.

J'ai ensuite communiqué avec Adriana Monti par mail. J'avais écrit à la Libera Università delle Donne pour obtenir son contact et un jour, elle m'a répondu directement. Elle semblait intéressée par la projection de son film et était prête à servir d'intermédiaire dans les négociations sur les droits de projection entre le distributeur et moi-même.

L'année suivante, j'ai rencontré Colline Grosjean, musicienne, artiste et co-directrice du Centre culturel des Grottes¹, et Géraldine Beck, co-fondatrice de la librairie La Dispersion.²

C'était en 2018 et nous cherchions à

¹ Genève Centre culturel des Grottes–CCG, rue des Grottes 26,

² 10, Genève Librairie La Dispersion, rue des Vieux-Grenadiers

projeter *Scuola senza fine* au Centre culturel des Grottes, qui dispose d'une petite salle de projection avec une scène. Le distributeur londonien Cinenova, une organisation bénévole qui préserve et distribue le travail de réalisatrices féministes, nous a donné la permission de projeter le film pour 120f. Nous avons également organisé une discussion après la projection avec l'artiste genevoise Angela Marzullo et l'artiste-chercheuse italienne Fulvia Carnevale du collectif Claire Fontaine. Avec l'aide de Fulvia, Géraldine et moi avons compilé un glossaire de termes féministes italiens, dont certains sont utilisés dans le film d'Adriana Monti. Pour cet événement, Jonas Hauert de La Dispersion a conçu un poster aux couleurs roses flashy, inspiré des motifs psychédéliques du papier peint de la cuisine que l'on voit dans les scènes de danse de *Scuola senza fine*.

Quelques mois plus tard, Olga Rozenblum, enseignante à la HEAD-Genève et co-directrice de l'espace d'art parisien Treize³, s'est montrée intéressée par la projection du film à Treize, afin de lier l'espace à un séminaire qu'elle donnait à l'École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy (ENSAPC). Pour l'occasion, nous avons décidé de travailler sur les sous-titres français du film, mais Cinenova a refusé d'en couvrir les coûts. Les amis de La Dispersion ont donc offert leurs services de traduction de l'italien et de l'anglais vers le français. Piero di Clemente de Raggio Verde Sottotitoli a créé le fichier de sous-titres. Adriana a proposé de couvrir elle-même les frais, nous avons donc poursuivi notre travail de manière bénévole.

Quelques mois plus tard, j'ai enfin

rencontré Adriana. Un an après la projection que Colline, Géraldine et moi avions organisée, le Centre d'Art Contemporain Genève l'a invitée à projeter *Scuola senza fine* et *Filo a catena* (1986). Adriana n'étant en ville que pour quelques jours, nous avions prévu de nous rencontrer au Centre dès son arrivée à Genève. La conversation suivante a eu lieu ce jour-là, juste avant la projection de *Scuola senza fine* au Cinéma Dynamo du Centre d'Art Contemporain Genève en août 2019.

CONVERSATION

ADRIANA MONTI: Gervasia Brocson était une école expérimentale, financée par l'Union européenne et qui a duré trois ans. Il n'y avait que des enseignantes féministes. Les étudiant·es suivaient des cours d'art, de design graphique, de science, de philosophie, de littérature, de mathématiques, de psychologie et de culture générale. Je dispensais le cours d'art. Le groupe de Gervasia Brocson était un groupe proche de l'«autoconscience» et un groupe pédagogique professionnel. Mais je ne sais pas si je peux dire qu'elles étaient auto-conscientes. Dans les années 1980, il n'y avait pas encore de groupes d'auto-conscience. Nous avions le groupe des symboles, le groupe de l'art, l'université des femmes. Par la suite, nous avons commencé la Libera Università delle Donne [l'université libre des femmes]. La participation des femmes a débuté avec les «150 heures» et a évolué avec le temps. Certaines d'entre elles ont ensuite intégré l'université. J'ai commencé à tourner *Scuola senza fine* en 1976 et, grâce

à l'école de cinéma expérimental d'Albedo⁴, j'ai eu l'occasion de terminer ce film.

CAMILLE DUMOND: Est-ce que les femmes dans *Scuola senza fine* sont toutes des étudiantes de l'école des «150 heures»?

AM: Oui, hormis Lea Melandri⁵, qui enseignait dans le programme et Grazia Zerman⁶, qui n'apparaît dans le film qu'au début, pendant la partie de sociabilisation.

CD: J'avais lu que vous aviez commencé à tourner en 1974?

AM: Pas exactement. Les cours des «150 heures» ont eu lieu de 1974 à 1982. J'ai commencé à tourner en 1976, lorsque nous avons reçu une subvention des syndicats qui finançaient les «150 heures» et ce, grâce à Paola Melchiori, responsable de la Formazione insegnanti 150 ore⁷. Le tournage de la première partie s'est déroulé entre 1976 et 1979. Puis, quand nous n'avions plus de fonds, tout s'est arrêté et l'équipe de tournage est partie. J'ai filmé la deuxième partie entre 1979 et 1981, seule avec les participant·es, qui ont contribué de manière créative au scénario et au tournage.

4 École de cinéma expérimental d'Albedo fondée en 1983 par Adriana Monti.

5 Lea Melandri (Fusignano, 1941) est une figure majeure du mouvement féministe italien. Elle est écrivaine, journaliste, militante, essayiste et enseignante aux «150 heures» et à la Libera Università delle Donne. Avec Elvio Fachinelli, elle travaille sur une expérience de scolarisation anti-autoritaire et sur la revue *L'erba voglio*.

6 Grazia Zerman (Vérone, 1949-Milan, 1995) est une philosophe faisant partie de la Libreria delle Donne qui a enseigné dans les cours des «150 heures».

7 Formation continue des enseignants·es des «150 heures»

CD: D'où venaient les textes dans le film?

AM: La première partie s'est construite sur les entretiens collectifs pendant les réunions de socialisation. La deuxième partie du film –appelons-la «les portraits»– s'est construite autour de textes écrits par les étudiantes pendant les «150 heures» et le collectif Gervasia Brocson –quasiment entre 1976 et 1982– et certains textes sont de Lea Melandri, l'enseignante. Avant de tourner, nous avions sélectionné les textes ensemble. Les textes de Lea et Ada⁸ –l'une des étudiantes qui écrivait à propos de la science– sont les derniers que j'ai utilisés pour le montage. J'ai fait le montage en 1983, car j'avais la possibilité d'utiliser la table de montage, la *moviola*, à l'école d'Albedo, qui était disponible 24/7. Je l'utilisais quand les étudiant·es ne l'employaient pas, surtout pendant la nuit.

CD: Quand Amalia dit «Finiremo impensate», ça me fait penser à quelque chose que tu disais, à propos de la théorie dans le film, qui est employée comme une formule magique.

AM: C'est vrai. Amalia avait une façon poétique d'utiliser la théorie.

CD: Pour les «portraits», as-tu voyagé pour filmer les femmes dans différents endroits?

AM: Oui. Nous y sommes allées ensemble et avons travaillé ensemble pour choisir les lieux de tournage. Nous avons filmé dans l'appartement de Lea Melandri à Milan et dans la maison de

8 Ada Flaminio, étudiante des «150 heures». Après son divorce, elle signe avec son nom de jeune fille, Ada De Crescenzo, comme membre du conseil d'administration de la Libera Università delle Donne.

ses parents à Fusignano, près de Ravenne. Avec Amalia⁹, nous avons tourné dans l'appartement milanais dans lequel elle écrivait la nuit et nous avons aussi tourné dans un village qui s'appelle Bogli, au sommet des montagnes de la Ligurie, au nord de Gênes. C'est là qu'elle est née et qu'elle a commencé à travailler. Elle a écrit les anecdotes de sa vie isolée dans les montagnes. Nous sommes allées avec les écrivaines dans différents endroits et à différentes saisons avec une caméra 16mm empruntée à des ami·es qui faisaient des films militants pendant les années 1960 et 1970.

CD: D'où vient le nom de Gervasia Brocson?

AM: C'est le nom de plume de Bibi Tomasi, une poète¹⁰. Elle était une figure centrale du mouvement des femmes milanais. Nous aimions que ce soit un nom sans histoire. Nous ne voulions pas une figure connue, nous voulions un nom anonyme. Un faux nom, fictif, fonctionnait bien. Bibi Tomasi n'avait aucun lien avec l'école des «150 heures» mais elle était une bonne amie des enseignantes.

CD: Ça me rappelle une conversation que nous avons eue. Je t'ai demandé ton avis à propos de l'autrice Silvia Federici¹¹. Tu me disais que tu n'étais pas particulièrement au courant ni intéressée par la théorie politique féministe. Le film *Scuola senza fine*, et c'est

⁹ Amalia Molinelli (Bogli, 1928), étudiante des «150 heures». De 1976 et 1982 elle écrit *I pensieri vagabondi di Amalia*.

¹⁰ Bibi Tomasi (Bologne, 1925–Milano, 2000) était une écrivaine, journaliste et poète féministe.

¹¹ Silvia Federici (Parme, 1942) est une sociologue, académicienne, philosophe, activiste et essayiste italienne naturalisée aux USA. On peut la rattacher aux mouvements Marxiste et féministe ouvrier.

sa force selon moi, ne cherche pas vraiment à exposer un discours politique; il parle de lui-même.

AM: Je suis intéressée par le fait de présenter des histoires banales qui sont cachées. Dans ce sens, *Scuola senza fine* est analogue à *Filo a catena* et *Gentili signore*, que j'ai entrepris plus tard, quand je suis devenue réalisatrice. C'était important pour moi d'écrire et de raconter des histoires dont personne ne se souciait.

CD: Revenons au montage. Comment as-tu procédé?

AM: Le montage était très facile car nous ne filmions pas beaucoup. La pellicule et le développement étaient chers et quand s'est terminé la subvention des syndicats, j'ai utilisé mon propre argent pour terminer le film. Nous filmions seulement ce qui était strictement nécessaire pour raconter l'histoire. Je pense que le tournage et le montage ont un rapport d'équivalence de deux pour un. Je travaille toujours comme ça. Je filme ce dont j'ai besoin et c'est tout. Il est rare pour moi de filmer dix heures pour faire un montage d'une heure. Pareil pour *Filo a catena*. C'est intéressant parce que j'ai eu une formation de montage et, au final, quand je filme, je fais le montage simultanément. Je n'ai pas besoin de tourner autour du pot trop longtemps. C'est pourquoi le montage était facile. Ce qui a été difficile pour moi c'était de «couper» dans le film. Pour moi, c'était comme couper le corps de ma mère, c'était une sensation très étrange. Quand on pense aux images, on les pense comme des objets, on ne les pense pas comme des corps ou des personnes. Mais, en vérité, c'est ce

que c'est. Et ça nous donne une responsabilité quant à ce qu'on coupe et à ce qu'on assemble. C'est une sensation très étrange et c'est ce que j'essaie d'enseigner à mes étudiant·es. Quand on coupe une image, ce n'est pas juste «couper». On prend la responsabilité de mettre ensemble des éléments qui représentent une personne. On est donc responsable. On ne peut pas dire «c'est juste un film». Ce sont des personnes.

CD: Est-ce qu'en ce moment tu enseignes au Canada?

AM: Non. Au Canada j'ai travaillé comme costumière pour le théâtre. J'ai travaillé en tant que journaliste, correspondante et productrice d'histoires pour OMNI, une chaîne de télévision multiculturelle. Pendant quinze ans, j'ai raconté des histoires à propos d'italien·nes. Toutes les communautés italiennes étaient représentées à la télévision, hormis les femmes. Alors j'ai entrepris de récolter des histoires de femmes et j'ai exposé leur succès, leurs forces, des femmes politiciennes, des dirigeantes d'associations, des PDG d'entreprise, et, bien sûr, des femmes au foyer.

CD: Sous quelle forme les as-tu diffusées?

AM: Sous la forme de nouvelles, de récits de vie, d'entretiens, et comme les histoires étaient atemporelles, elles étaient diffusées plusieurs fois sur OMNI. Certaines avaient été sous-titrées et diffusées sur Nation Rogers TV Channel. La télévision multiculturelle ne produisait pas de fiction, elle avait le mandat de produire uniquement des nouvelles. C'étaient des mini-documentaires, ou des histoires courtes. Mais il n'y avait que peu

d'entretiens faits en studio. C'était important parce que ça repoussait les frontières. Les Italiens avaient tendance à représenter d'abord et avant tout des hommes, alors que les femmes demeuraient à l'arrière-plan ou invisibles. Elles étaient toujours derrière les hommes, jamais dans la lumière. C'était donc important de les éclairer.

CD: Tu t'es aussi interrogée sur la représentation des femmes dans la fiction?

AM: Oui. Nous avons travaillé avec les enseignantes des «150 heures» sur ce sujet. Entre 1976 et 1984, nous avons eu l'occasion de donner des cours sur les langages visuels et la lecture des images. Les enseignantes analysaient des films et les rôles féminins. Ça donnaient aux étudiant·es de nouvelles perspectives. Les enseignantes donnaient des cours à des hommes principalement. Il y a donc eu un changement dans l'approche pédagogique du sujet. Quand elles enseignaient à des cols bleus –les enseignant·es des «150 heures» avaient comme étudiants surtout des ouvriers– elles mettaient l'accent sur le rôle des hommes et des femmes dans les films et tentaient d'expliquer ce qui se passait dans l'histoire et comment c'était perçu par l'audience. C'était très important pour les enseignantes de contribuer à cette éducation continue, parce que c'était un moyen d'éclairer le rôle des femmes et de percevoir la différence entre des films réalisés par des femmes et des films réalisés par des hommes. Dans le cours que je donnais avec Giulia Alberti, nous présentions et analysions en général des classiques indépendants européens.

CD: C'est donc que les enseignant·es des «150 heures» enseignaient autant à des femmes qu'à

des hommes. À l'origine, l'école s'adressait à des ouvriers hommes, n'est-ce pas? Est-ce que l'enseignement a changé?

AM: Il y avait beaucoup d'enseignantes féministes aux «150 heures». Enseigner dans les classes de sixième, septième et huitième était principalement un métier de femmes dans l'Italie des années 1970. Les cours pour femmes des «150 heures» ont débuté plus tard, avec Lea Melandri à Affori –un quartier de la périphérie de Milan. C'était une entreprise expérimentale, mais comme ça a eu du succès, les cours ont été instaurés dans d'autres quartiers. Comme le dit Lea Melandri: «Parfois, en entrant dans une classe d'ouvriers, on trouvait des hommes qui parlaient d'amour; en entrant dans une classe de femmes, on les entendait parler de philosophie et de science»

Je me souviens que pendant la campagne de divorce de 1974¹², notre groupe «Lotta femminista» de Milan avait présenté Audiovisivo –une pièce de près de trente minutes présentant une série de diapositives accompagnées d'une narration– aux ouvriers de la ligne d'assemblage de l'usine Alfa Romeo près de Milan. C'était le premier travail audiovisuel ayant pour sujet la condition des femmes italiennes. Le texte avait en fait été publié par une petite maison d'édition à Padoue sous le titre de *Siamo tante, siamo Donne, siamo stufe!* [Nous sommes nombreuses, nous sommes

12 Un référendum abrogatif d'origine populaire a lieu le 13 mai 1974 en Italie. La population est amenée à se prononcer sur l'abrogation d'une loi autorisant les couples mariés à divorcer. La manifestation de 1972 sur Campo dei Fiori a été décisive dans le mouvement féministe italien. Le rassemblement a vu 20'000 femmes réunies pour revendiquer le droit de gestion de leur corps, leur maternité, ainsi que la libération homosexuelle et la légalisation de l'avortement.

femmes, nous en avons assez]¹³. Nous avons entamé une discussion avec les ouvriers à propos de l'amour et de leur relation avec les femmes. C'était impressionnant de voir à quel point leurs idées étaient avancées. Des hommes en bleu de travail qui parlent de la libération des femmes. C'était une révélation que de parler du sujet avec des hommes qui n'étaient pas des intellectuels et de découvrir qu'ils étaient vraiment ouverts aux droits des femmes.

CD: Es-tu toujours restée connectée avec la culture italienne?

AM: Oui. Au Canada il y a des chaînes de télévision multiculturelles. C'était un bon moyen d'avoir un aperçu de la culture de l'immigration, un sujet que je ne connaissais pas vraiment. D'une certaine manière, j'ai découvert que les communautés d'immigrant·es –toutes, pas seulement la communauté italienne– vivent éternellement dans la période de leur émigration. Pour vous donner un exemple: les immigrant·es italien·nes ont apporté avec iels au Canada leur amour pour la chanteuse populaire des années 1960, Rita Pavone. Ces immigrant·es se sont installé·es au Canada dans les années 1960 et 1970 et sont resté·es attaché·es à cette période. C'est pour cela qu'iels apprécient la musique et le cinéma de cette époque. Parfois, quand je leur parlais de Fellini ou Rossellini, iels ne les connaissaient pas. Les personnes ar-

13 Gamba, C., Geri, F., Monti, A., Zerman, G. (1975). *Siamo tante, siamo donne, siamo stufe!* Padoue: Collettivo editoriale femminista-Nuovi Editori.

L'édition est tirée de l'audiovisuel *Siamo tante, siamo donne, siamo stufe!* réalisé par Chiara Gamba, Franca Geri, Adriana Monti, Grazia Zerman du groupe «Lotta femminista-Salario per il lavoro domestico».

rivées avant la guerre préféraient aller au bal, ou écouter de la musique folklorique, des musiques régionales d'Italie, et ont préservé leur dialecte. Il y a donc des dialectes très rares qui se parlent encore au Canada alors qu'ils ont disparu en Italie. Certain·es immigrant·es d'avant-guerre s'étaient opposé·es au fascisme et aux lois raciales. Un groupe d'entre iels a fondé l'Union de la construction italo-canadienne et a publié les dernières nouvelles de la communauté immigrée de gauche. Ils se sentaient probablement plus à l'aise pour protéger leur identité culturelle. L'immigration intellectuelle des années 1990 est une toute autre histoire. Les étudiant·es venaient pour intégrer les universités et se fondaient parfaitement dans l'environnement multiculturel. Iels s'intégraient facilement et étaient moins attaché·es à la culture italienne en raison de la mondialisation qui s'est opérée à partir des années 1980.

CD: Tu as terminé *Scuola senza fine* en 1984 et tu es partie au Canada dix ans plus tard. Que s'est-il passé entre temps?

AM: Le film a été présenté à la convention de l'université de New York en 1984. C'était la première mondiale. J'ai organisé l'événement avec Giuliana Bruno¹⁴, une doctorante de l'université, et Maria Nadotti¹⁵, une écrivaine et éditrice vivant à New York. Nous avons présenté les films féministes italiens d'Anabella

¹⁴ Giuliana Bruno (Naples, 1957) est connue pour ses recherches à l'intersection des arts visuels, de l'architecture, du film et des médias.

¹⁵ Maria Nadotti (Turin, 1949) est une journaliste, essayiste, éditrice consultante et traductrice.

Miscuglio¹⁶ et Ronny Daopulo¹⁷ entre autres, ainsi que des articles d'académicien·nes italien·nes. Par la suite, nous avons présenté *Scuola senza fine* une ou deux fois en Italie lors de projections privées. Le film a été très bien accueilli à la convention. Nous avons donc décidé de retranscrire le texte du film et de le publier accompagné d'articles de présentation. Le livre s'intitule *Off-screen* et est publié chez Routledge à Londres.¹⁸ Il contient les présentations de Lea Melandri, Paola Melchiori¹⁹, Giovanna Grignaffini²⁰ et d'autres académiciennes.

Après New York, il y a eu un long silence. Il n'y a eu qu'une retransmission sur la RAI, qui m'a permis de rembourser les frais de post-production. J'étais déjà au Canada.

16 Annabella Miscuglio (Lecce, 1939–Roma, 2003) était une écrivaine, documentariste et célèbre militante du cinéma italien des années 1970 et 1980. Elle a inspiré le personnage d'Arabella dans le film *L'Âge d'or des ciné-clubs* (2016) d'Emanuela Piovano.

17 Ronny Daopulo était une cinéaste italienne. En 1979, elle a réalisé *Processo per stupro: riprendiamoci la vita* [Procès pour viol: nos vies doivent être les nôtres] produit par la RAI et diffusé sur Rai Due.

18 Bruno, G., Nadotti, M. (eds). (1988). *Off-Screen. Women ans Film in Italy: Seminar on Italian and American directions*. Londres (2016): Routledge, Library editions–Cinema.

19 Paola Melchiori (Treviso, 1946) est la fondatrice et ancienne présidente de la Libera Università delle Donne à Milan. Elle fonde également «Crinalli» une association pour la recherche et l'éducation interculturelle. Elle est maintenant présidente de «International Feminist University Network», un think-tank international de la pensée critique et de l'éducation féministe.

20 Giovanna Grignaffini (Fontanellato, 1949) est une politicienne et historienne du cinéma. Elle a contribué à la publication *Off-Screen. Women ans Film in Italy: Seminar on Italian and American directions* (Op. cit.) avec l'article «Criticism: Theory/Practice» sur la question de l'identité des femmes telles que représentées dans les films italiens des années 1950.

Ensuite, Cecilia Wendt²¹, en Suède, a écrit un article sur le film à la fin des années 1990 et a ajouté des sous-titres anglais. À partir de là, le distributeur Cinenova a décidé de prendre en charge la diffusion.

CD: Après la sortie de *Scuola senza fine*, tu as enseigné à Albedo, l'école de cinéma de Milan?

AM: Oui, j'enseignais et dirigeais l'école expérimentale d'Albedo, Laboratorio di Cinematografia avec quatre autres personnes. C'était une école ouverte 24 heures sur 24 ce qui signifie que les étudiant·es avaient accès aux locaux et au matériel à tout moment. Après l'école d'Albedo, j'ai travaillé sur le tournage de *Cuore* (1984) de Luigi Comencini et j'ai réalisé *Gentili signore*.

De retour à Milan, j'ai enseigné à l'école où j'avais étudié dans les années 1970, The Civic Film and Television School de Milan. C'était une école du soir et les étudiant·es y venaient après leurs cours à l'université, entre 18h et 22h. C'était une sorte d'école professionnelle qui délivrait un certificat au bout de trois ans et permettait aux personnes qui étudiaient ou travaillaient la journée d'assister aux cours les soirs. Maintenant l'école est aussi une école de jour.

Les écoles du soir étaient très populaires à Milan et fréquentées par des ouvrier·ères pour parfaire leurs connaissances et leur savoir-faire. Certaines écoles du soir ont ouvert au 18^{ème} siècle et sont deve-

²¹ Cecilia Wendt est une artiste suédoise. En 1990, alors qu'elle était étudiante à l'Académie royale des arts du Danemark, elle a rédigé sa thèse sur le film *Scuola senza Fine*. Elle a organisé le sous-titrage anglais du film.

nues très populaires au 19^{ème} siècle. Un des premiers textes sur les droits des femmes est paru à la fin du 19^{ème} siècle et avait été écrit par Cristina Trivulzio Belgiojoso.²² Elle promouvait considérablement les écoles du soir. Quand les ouvrières ont souhaité davantage d'éducation, une structure d'aide à cet effet était déjà en place. Ça faisait partie de la culture en Italie en général et à Milan en particulier. C'est ainsi qu'ont débuté les cours des «150 heures». Je suivais des cours à l'école de cinéma alors que je travaillais comme styliste jusqu'en 1978. Puis j'ai changé de carrière.

CD: Pourquoi as-tu fondé ta propre maison de production?

AM: Je produis toujours mon travail moi-même parce que je ne veux pas d'un producteur qui me dise ce que je dois faire. Je faisais partie d'une coopérative de film en Italie, comprenant des hommes et des femmes. Quand je suis arrivée au Canada, j'étais trop occupée à apprendre la langue et à comprendre les coutumes et la culture. Lorsque j'ai quitté mon emploi à OMNI Television, j'ai créé ma propre société de production de documentaires. *Three Women: Adapting Lives, Adopting Lines* a été produit en 2010 pour OMNI TV et est toujours diffusé actuellement. Le film porte sur trois générations d'immigrantes venues au Canada, avant et après la deuxième guerre mondiale et à la fin du 20^{ème} siècle. Je faisais partie de

22 Trivulzio Belgiojoso, C. (1866). «Della presente condizione delle donne e del loro avvenire» [La condition actuelle des femmes et leur avenir]. *Nuova Antologia - Scienze lettere ed arti*, Vol. I.
Cristina Trivulzio Belgiojoso (Milan, 1808-1871) était une princesse, patriote, éditrice de journaux révolutionnaires, écrivaine et journaliste.

l'immigration de la fin du 20^{ème} siècle. J'ai découvert qu'autour de ces années, il y a eu une vague d'immigration liée à la libération sexuelle qui était mieux tolérée que dans les familles conservatrice d'Italie, d'Irlande ou d'autres pays dans lesquels l'homosexualité était illégale. Le dernier entretien du film est d'Elena Basile²³, elle y parle de son départ d'Italie en raison de son orientation sexuelle. À cause de cet interview, le film n'a pas été bien accueilli par la communauté italienne du Canada.

Pendant les années 1970 et 1980, il y avait initialement cent-cinquante réalisatrices en Italie. À la fin des années 1980, il n'y en avait plus plus de cinq ou dix. Même s'il y avait des femmes qui produisaient des films, les producteurs masculins disaient en lisant leurs scénarios: «Ho non, pas encore!» Ils ne voulaient pas produire de films réalisés par des femmes. Ils voulaient le «fils» réalisateur, non pas la «fille» réalisatrice. Quand Berlusconi a pris le pouvoir c'est devenu encore plus difficile de produire des films réalisés par des femmes. À un certain moment un·e ami·e m'avait dit: -«Tu sais, quelqu'un de la mafia est prêt à te financer pour produire ton film.» J'ai dit: -«Non, merci.» Et je me suis expatriée.

23 Elena Basile est enseignante, chercheuse, poëtesse et traductrice. Elle est représentée dans le film *Three Women: Adapting Lives, Adopting Lines* (2010) dans lequel trois femmes de différentes générations discutent des changements personnels et éthiques survenus après leur émigration de l'Italie vers le Canada. Le film explore les nouvelles identités qui se construisent pendant le processus d'adaptation. Elena a émigré en 1995 pour suivre un doctorat. Alors qu'elle cherche à s'intégrer dans la communauté queer, elle découvre les défis de la diversité multiculturelle canadienne.

CD: *Filo a catena* est un film tourné dans une usine de textile. Tu y as travaillé toi-même et c'est ainsi que t'est venu le désir d'en faire un film. En tant que styliste, tu as eu l'occasion de fréquenter un groupe de femmes qui travaillait avec toi dans l'usine.

AM: Quand l'industrie textile a changé en Lombardie, les usines ont fermé et de petits ateliers ont ouvert. Teresa avait travaillé avec moi dans l'usine pendant quelques années. Quand le changement économique s'est fait sentir, nous l'avons encouragée à ouvrir son propre atelier. De cette façon, elle a pu continuer à travailler dans l'industrie textile.

CD: *Filo a catena* n'a pas de sous-titres. Est-ce que c'est quelque chose que tu envisages de faire?

AM: Oui, nous pourrions y travailler avec l'université d'Udine. Ils sont en train de numériser le travail que j'avais laissé au Musil (Archives Luigi Mucheletti Brescia) - mais je n'ai pas eu de nouvelles d'eux, donc je n'en sais rien. Sous-titrer *Filo a catena* a du sens pour moi. Je l'ai tourné après avoir travaillé dans une usine de femmes exclusivement, entre 1969 et 1979. Ce qui est intéressant, c'était de voir comment les ouvrières faisaient face au travail à la chaîne huit heures par jour, tous les jours. Je savais ce que c'était que d'entendre le même bruit et voir les mêmes femmes répéter le même geste des heures durant. C'est important de le comprendre. Simone Weil a travaillé un moment dans une usine pour comprendre cela, et des passages de ses écrits sont liés aux travailleuses à la chaîne. J'ai utilisé des

citations de son livre pour mon film.²⁴

CD: Quelle était alors ta relation avec les ouvrières?

AM: Les ouvrières souffrant de troubles mentaux étaient envoyées par la direction de production à mon département. Elles travaillaient pour moi et je les aidais à se remettre du travail répétitif qu'elles effectuaient. J'avais besoin d'agrandir l'équipe du département des collections. Nous produisions des collections de vêtements pour quelques grands magasins. L'une des travailleuses de l'atelier dans *Filo a catena* est l'une des employées que j'ai engagée dans mon département à l'époque.

CD: Tu avais la trentaine lors du tournage de *Scuola senza fine*. Je me posais la question de l'âge et en particulier de la notion d'«affidamento».²⁵ Est-ce que c'est quelque chose dont tu parlais avec les femmes des «150 heures», elles-mêmes étant plus âgées que toi?

AM: La notion d'«affidamento» est en fait apparue plus tard et vient de la Libreria delle Donne à Milan, et non de notre groupe. Nous n'en avons pas parlé, pas même après la création de Gervasia Brocson. Nous avions une autre façon de travailler. Les femmes des

24 Weil, S. (1951). «Journal d'usine (1934-1935)». *La condition ouvrière*, no. 52.

25 «Teoria dell'affidamento»: affidamento peut s'entendre comme une mise en confiance, une transmission et le fait de confier quelque chose, ou de se confier à quelqu'un. Cette théorie se réfère à des relations entre femmes dans une double alliance. La jeune femme se «confie» à une femme plus mûre socialement et culturellement. Symbolisée par la mère, à qui on confie un enfant, la femme confie à son tour un savoir qui permet à la jeune femme de se fortifier et de s'émanciper.

«150 heures» n'avaient pas besoin de prendre appui sur une autre personne. Elles avaient besoin de personnes comme Lea Melandri ou Grazia Zerman qui jouaient un rôle de mère, ou plutôt de sage-femme, et qui lesaidaient à s'exprimer, à accoucher de l'expression. Lea ne considérait pas les autres comme ses filles, elle était très indépendante. Pour elle, je suis toujours Adrianina, mais, comment dire, elle donnait de la valeur au travail des autres sans s'en mêler. Elle m'a toujours vue comme une jeune femme qui faisait des images et de l'art. C'était très important pour moi parce que ma mère n'avait pas eu une éducation formelle et elle ne m'a jamais soutenue dans mon travail. Dans le groupe «Affidamento», j'avais une sorte d'attachement sentimental à Lia Cigarini²⁶ car nous avions rejoint ensemble les «Gruppi dell'inconscio» [groupes de l'inconscient]. En travaillant sur la conscience dans un groupe, on se rapproche des participant·es. Si je me souviens bien, Luisa Muraro²⁷ avait rejoint le groupe plus tard, quand les «Gruppi dell'inconscio» s'étaient déjà scindés en deux. Puis, les choses se sont compliquées.

CD: Les «Gruppi dell'inconscio» avaient-ils des pratiques similaires à l'«autocoscienza»?

26 Lia Cigarini (Milano, 1937) est une figure majeure du féminisme italien. Avocate, elle a joué un rôle essentiel dans le mouvement d'auto-conscience féministe «autocoscienza femminile».

27 Luisa Muraro (Montecchio Maggiore, 1940) est une philosophe, écrivaine, éducatrice, activiste, traductrice et académicienne italienne. Avec Elvio Fachinelli et d'autres, elle travaille sur une éducation anti-autoritaire expérimentale dans la revue L'erba voglio: Pratica non autoritaria nella scuola, publié à Milan entre 1971 et 1977.

AM: Non, les «Gruppi dell'inconscio» ressemblaient plutôt à de la psychanalyse de groupe, inspirée de Luce Irigaray²⁸ et Julia Kristeva²⁹. De ces groupes sont issues certaines théories féministes. C'était la fin des années 1970 et de nouveaux points de vue en philosophie et en psychanalyse se dessinaient. Dans mon groupe, il y avait un certain nombre de psychanalystes, un groupe d'artistes (dont je faisais partie) et un groupe d'écrivaines. Les thérapeutes analysaient chaque personne. Chacune mettait ses problèmes sur la table : des problèmes d'affect, de sentimentalité, de sexualité. Personne ne dirigeait le groupe, c'était un travail collaboratif. Je pense que ma façon de réaliser des films vient de ce genre d'expériences, où tout le monde a une voix. En 1977, le «Gruppo dell'inconscio» dont je faisais partie désirait explorer plus en profondeur la structure du langage. Ainsi le groupe s'est transformé en «Écriture et sexualité». Par la suite, il a été lié à la revue Lapis. Le même groupe s'est mis à analyser les symboles qui nous importaient. C'est donc devenu «Sexualité et symbolique». Ce groupe se référait à la revue Lapis et à la Libera Università delle Donne. Ensuite le groupe s'est divisé en deux. La Libreria delle Donne est née en 1975 et n'était pas directement liée aux «150 heures». Certaines bienveillantes de la librairie enseignaient, mais pas dans des classes de femmes, sauf erreur.

28 Luce Irigaray (Bernissart, 1930) est une philosophe, linguiste, psycholinguiste, psychanalyste et théoricienne culturelle française d'origine belge. Sa recherche porte sur les usages et mésusages de la langue à l'égard des femmes. Elle a écrit *Speculum of the Other Woman* (1974).

29 Julia Kristeva (Sliven, 1941) est une philosophe, critique littéraire, sémioticienne, psychanalyste, théoricienne culturelle, romancière et féministe franco-bulgare. Elle vit en France depuis les années 1960.

À cet époque, elles prenaient un chemin totalement différent

Il y avait deux sortes de branches : l'une qui a mené à la théorie de l'«affidamento» ; l'autre, était le groupe de «Sexualité et symbolique», analysant en profondeur la façon dont la masculinité et la féminité affectent et influencent nos valeurs. Il y avait deux groupes : la Libreria delle Donne se composait de plusieurs intellectuelles, de professeures et d'artistes travaillant sur l'«affidamento» ; notre groupe était moins structuré quant à l'approche théorique. Il était plus hétérogène aussi, se concentrant sur certaines questions et explorant les différences. Ainsi, après l'expérience Gervasia Brocson, la Libera Università delle Donne était née. Je peux dire que depuis la «Lotta femminista»³⁰ jusqu'à la formation du groupe «Sexualité et symbolique», j'ai toujours travaillé avec des femmes d'âges et de classes différents. Nous travaillions toujours avec des femmes au foyer, des mères, des maîtresses d'école enfantine. Il s'agissait toujours de travailler sur la construction d'une conscience ou de mettre en avant l'«autoconscienza» avec des femmes. La Libreria delle Donne a permis de rendre visible le travail des femmes et le féminisme, alors que nos projets étaient moins visibles pendant un moment. Certaines femmes avec qui nous travaillions étaient intimidées par la Libreria delle Donne. Notre travail nous a rapprochés des gens, des gens ordinaires, et les questions qu'ils posaient étaient très

30 «Lotta femminista - Salario per il lavoro domestico» [Lutte féministe - salaire pour le travail domestique] commence en Italie en juin 1971 lorsque Mariarosa Dalla Costa -qui a une expérience de plusieurs années dans l'*operaismo* [mouvement des travailleurs]- entame une relation politique avec Selma James à Londres, et convoque une réunion à Padoue.

réfléchies - il y avait des questions vraiment convaincantes qui ont parfois façonné nos idées et nos théories. C'était une période fascinante.

Conversation entre Lea Melandri et Camilla Paolino
Printemps 2020

CAMILLA PAOLINO: J'aimerais partir du film *Scuola Senza fine* de Adriana Monti et de quelques aspects en particulier. Pour commencer, une chose qui m'a intriguée, c'est la bande sonore, la danse, élément récurrent que l'on retrouve à différents moments: dans la première moitié du film, et aussi dans la deuxième, dans la partie qui t'est dédiée. Selon toi, par quoi ce choix est-il déterminé? Quel est le contexte, quels en sont les origines?

LEA MELANDRI: Le véritable prémissé est que beaucoup d'années sont passées et donc-comment dire?-les souvenir s'affaiblissent. En revenant en arrière, la reconstitution répond à la façon avec laquelle une expérience peut être vécue à nouveau aujourd'hui- revécue mentalement, dans le souvenir des personnes qui y ont participé, dont certaines malheureusement ne sont plus là. Donc, il est important de prendre en compte qu'il ne s'agira pas d'une reconstitution fidèle de ce qui s'est passé à ce moment-là; c'est plutôt ce qui reste en profondeur, gravé dans la mémoire et le vécu personnel. D'abord, je dois dire que dans tout le film, il y a une musique de fond, il y a les valses, les mazurka, il y a les musiques du *liscio di romagna*. Là, sans doute se trouve l'empreinte de mon histoire personnelle. Je viens d'une famille paysanne très pauvre, de métayers, et là, aux côtés de la pauvreté et de la violence -qui est reliée à la pauvreté mais aussi aux relations entre sexes- il y a les expériences de femmes fortes -les grand-

mères, les tantes, les mères. Des femmes qui travaillaient au champs et à la maison, et qui parfois étaient maltraitées, mais qui étaient fortes et des danseuses de liscio exceptionnelles, danse populaire par excellence. Autant mon père que ma mère étaient des danseurs de liscio extraordinaires, et moi aussi, je dois le dire. En Romagne, il est impossible de se soustraire à «l'initiation» de la danse du liscio qui a lieu dès le plus jeune âge. On nous emmenait presque de force! Parfois je disais: -«Je veux rester avec grand-maman.» -«Non!», deux gifles et allez! Au bal![hahaha]... Donc, disons que j'ai dans le sang, inscrite profondément, cette musique, l'ayant toujours entendue et dansée pendant les fêtes, là, à la campagne. Enfin, les fêtes qui se faisaient après le travail agricole. Il suffisait d'un accordéon et on dansait! Le bal, pour les gens de ce village paysan était vraiment un élément clé, l'élément prédominant de la célébration -une célébration populaire qui s'exprimait sur les places où, à l'époque, l'on dansait tous ensemble. Et moi, qui suis restée jusqu'à mes vingt-cinq ans dans ma famille paysanne, dans ce village de la Romagne, je n'échappais pas au bal. Quand, à vingt-cinq ans je suis arrivée à Milan, fuyant le village, je me suis rendue compte, en fréquentant les salles de danse, que j'étais une danseuse de liscio... comme si j'avais grandi dans un salon de danse, voilà! Dr Jekyll & Mr Hyde: toutes mes amies étaient stupéfaites de voir qu'il me suffisait d'une musique de liscio de Romagne pour que je me mette tout de suite à danser et je devenais une autre personne: je dansais, voilà tout! J'ai abordé ce thème pour te faire comprendre pourquoi la musique du liscio est si présente dans le film d'Adriana. Et pas seulement dans les moments

collectifs, car je dansais aussi seule à la maison. Dans un contexte plus confidentiel, n'est-ce pas? Voilà, il y a ce contexte, ma vie personnelle, l'héritage d'un passé paysan, qui m'a accompagné même en arrivant à Milan. Là, j'ai pu ensuite en quelque sorte mettre en pratique cet héritage, le ritualiser et le vivre quand, en 1976, j'ai été engagée comme enseignante à un des cours des «150 heures». Le premier était fréquenté par 90% de femmes au foyer. Il y avait aussi des hommes, mais il s'agissait principalement d'un groupe de femmes, le cours ayant été spécialement sollicité par les femmes au foyer du quartier Affori-Bovisasca. Pour le cours j'ai dû me battre avec le syndicat, qui ne voulait pas comprendre pourquoi des femmes au foyer pourraient y venir, alors qu'elle n'avaient pas besoin de certificat d'études secondaires.

CP: Pour qui avaient été pensées les «150 heures»?

LM: Les «150 heures» avaient été pensées essentiellement pour les ouvriers. Parce que la moitié était payée par l'employeur qui couvrait cent-cinquante heures, alors que l'autre moitié était prise en charge par l'instruction publique, qui couvrait les autres cent-cinquante heures.

CP: Mais qui donc payait pour les femmes au foyer?

LM: Personne! Personne ne payait! C'était la loi la plus démocratique du monde. Dans les statuts des travailleurs, grande conquête des ouvriers métallurgistes, il y a le droit aux études pour adulte qui est reconnu. Ceci voulait dire que l'employeur payait cent-cinquante heures - c'est à dire que l'ouvrier

sortait de l'usine pour cent-cinquante heures et c'était comme s'il travaillait car il était payé - et le ministère en payait cent-cinquante autres. Les femmes faisaient bien évidemment leur trois-centes heures de cours mais personne ne les payait. Autrement dit, cent-cinquante heures étaient payées par le ministère et le reste, n'était payé par personne. Bref, elles venaient et c'est tout.

CP: Et les enseignant·es étaient-iels payé·es par le ministère?

LM: Oui, nous étions engagés·es et c'était comme une école publique: les cent-cinquante heures étaient payées par l'état. Je venais d'une école secondaire obligatoire, et en demandant le transfert, rien n'a changé: le salaire était le même, tout était pareil. Il y avait seulement cette clause: quiconque était au travail, pouvait soutirer cent-cinquante heures payées. Il est clair que les syndicats, à l'école, ne voulaient pas des femmes au foyer. Ils ne comprenaient pas! Justement parce qu'ils voulaient une école ouvrière. Ils voulaient politiser, syndicaliser les ouvriers. Je me suis donc vraiment battue pour ça, car je venais d'un milieu féministe, d'une politique liée aux rapports entre sexes. La question de la condition féminine venait du féminisme, pas de la politique traditionnelle. Et c'était là la grande révolution des femmes au foyer d'Affori. Et elles, la révolution elles l'ont faite, elles l'ont portée véritablement! Parce qu'au cœur de l'école, de l'éducation, de la culture, elles ont porté les corps.

CP: Et comment ça se passait? Je veux dire, comment les femmes au foyer d'Affori se liaient à l'école et à la culture? Comment cette socia-

bilité particulière, que ce nouveau contexte rendait possible, s'exprimait-elle? Peut-être pourrions-nous aborder cet aspect en partant de ta rencontre avec elles, de votre rapport, des choses que vous faisiez ensemble et dont le film d'Adriana donne un aperçu.

LM: Alors, j'ai pu rencontrer ces femmes à Affori, certaines venaient de la campagne. C'étaient des ex-paysannes émigrées qui ont fait tous les travaux imaginables, des femmes qui me rappelaient les figures féminines de mon histoire personnelle, de mes origines de Romagne. Comme Amalia Molinelli, qui était une paysanne de l'Émilie et qui me ressemblait beaucoup: un peu de taches de rousseur, comme des rousses, un visage de paysanne, comme moi! Là, dès la première année, j'ai eu la possibilité de profiter de toutes les fêtes, les anniversaires, les dîners et toutes les festivités, pour organiser des fêtes dansantes. Parce que ma première passion, outre le féminisme, l'écriture et la pensée, c'est le liscio, comme je le disais tout à l'heure. J'insiste sur le liscio, car je ne sais pas vraiment danser autre chose. Mais le liscio est inscrit en moi, je ne sais comment le dire. À Affori, j'ai donné beaucoup de cours-je suis restée dix ans!-mais j'ai fait plus de bals que de cours [ahahah]. Mais non, ce n'est pas vrai! Mais j'ai fait beaucoup, beaucoup de fêtes pour danser. Nous avions même un petit orchestre de personnes âgées: l'un jouait de l'accordéon, un autre de la guitare, et un dernier du tambour... Bref, pour dire que la danse a été un élément prédominant durant ces dix années que j'ai passées là. Et beaucoup plus, je dois l'avouer, beaucoup plus que le mouvement féministe, parce que les féministes, outre le fait que la plupart étaient plus jeunes que moi, elle n'avaient

pas toutes cet amour pour le liscio. Ce n'étaient pas tellement des danseuses. Par contre, les femmes des «150 heures», même celles qui sont venues après 1976, oui! J'ai donc retrouvé cet élément plutôt avec les femmes d'Affori, qui, elles, dansaient le liscio, le connaissaient bien. C'étaient des femmes qui avaient dansé auparavant, même avant de se marier, et puis, peut-être, tu sais, tous les problèmes, la difficulté, la fatigue de vivre dans un quartier milanais d'immigrés·es - comme moi d'ailleurs, qui comme elles, venais d'un autre lieu. Et je dois dire que la danse a été un élément catalyseur dès le départ. Si bien que les maris, restés à la maison, s'inquiétaient [éhéhéh]: ces épouses qui dansaient! Elles ne dansaient pas seulement à l'école, elles se mettaient à s'organiser pour aller danser ailleurs. Elles se rassemblaient et elles voulaient aller danser. Quelques maris se sont ensuite inscrits aux «150 heures» parce que c'était un lieu où l'on pouvait trouver, en plus de la culture et de l'instruction, ces moments de plaisir et de divertissement et, justement, beaucoup de fêtes dansantes. Tellement de fêtes qu'après dix ans - ayant mis en place des cours monographiques, un cours de deux ans expérimental, la coopérative Brocson... - en 1986, année durant laquelle j'avais décidé de quitter l'école pour me dédier pleinement au féminisme et quand la fin de l'expérience de la coopérative Broscon est venue, l'histoire s'est terminée ainsi: je me suis fracturé le bras en dansant à une fête [éhéhéh]. Je tentais de ne pas trop me déchaîner, mais à un certain moment, une tarentelle commence. J'y vais tout de suite, je me lève, j'encourage tout le monde à se mettre en cercle et on commence à voltiger. Et là, je glisse. À côté, il y avait un étudiant, jeune et fort,

qui me tire par le bras et me l'arrache pratiquement. Je suis donc sortie de l'école avec un bras cassé sur un brancard, dans un habit très beau... c'était février, c'était carnaval, et j'avais un habit très beau, en velours, couvert de confettis. Voilà, ceci a été la fin de mes dix ans à Affori. Comme tu peux le voir, la danse est une sorte de charnière: elle apparaît au début et elle apparaît à la fin. Nous avons donc décidé de l'intégrer dans le film avec Adriana -Adriana qui est par ailleurs, elle aussi, une danseuse de liscio extraordinaire, et la mère d'Adriana est une danseuse exceptionnelle, comme ma mère. Et les deux mères, et bien, il arrivait qu'elles dansent ensemble. C'est à dire qu'il arrivait en fin d'année scolaire, que je fasse venir mes parents à Milan. Quel fardeau! Parce que deux pauvres paysans, se déplacer, les trains, etc. Mais iels venaient. Et ma mère et la mère d'Adriana, étaient devenues de grandes amies. Deux danseuses exceptionnelles. Voilà ce qui me lie à Adriana, en dehors de l'affection et du travail ensemble. Nous organisions les fêtes à l'école, mais nous les organisions aussi à Paolo Pini, par exemple, l'ancien hôpital psychiatrique où il y avait encore des patient·es qui dansaient. Mes parents ne s'en sont jamais rendus compte parce que tout le monde dansait comme des fous et certains l'étaient vraiment [ahahah]. Nous étions un beau groupe de femmes et nous allions ensemble aussi dans les salles de danse de Milan qui à l'époque était la chose la plus belle de cette ville, parce qu'il y en avait beaucoup, avec des noms merveilleux, du genre *Il Ragno d'Oro*, *l'Old Fashion*, et puis il y avait *l'Apollo*, *l'Arizona*... bref. C'étaient des salles de danse extraordinaires où l'on trouvait le peuple milanaise, les gens communs. Et nous, nous

étions disons quinze, vingt femmes -que des femmes- et nous nous rendions dans ces lieux et certaines personnes s'approchaient et me demandaient: -«Mais vous êtes qui?», et je disais: -«Une classe d'école!» [ahahah], je disais [ahahah]. Dans un des lieux, il y avait principalement des homosexuels et là c'était le plaisir de la danse pour chacun.e. Je veux dire, c'était un endroit gay, mais il y avait de tout: un homme dansait avec un homme ou une femme avec une femme, ou seule... tout le monde! C'était simplement le plaisir de danser. Nous allions souvent à la *Nuova Idea*, et c'est là qu'Adriana a tourné son deuxième film, *Gentili signore*, à propos de l'histoire de Gervasius Brocson. Avec ces quinze ou vingt femmes, nous sommes aussi allées à Rome, dans un des collectifs féministe romain, et là, nous avons dansé comme des folles. Je n'arrivais plus à les ramener à Milan, tu comprends? Donc la danse, un élément... comment dire? Comme une sorte de ruban, nous accompagné. Ce n'est pas par hasard si le film d'Adriana commence par une musique -je ne me souviens plus si c'était une valse ou une mazurka, mais une musique de Romagne quoi qu'il en soit- et ça commence par des accolades, si je m'en souviens bien. Et puis, cette table dressée au mieux, avec des sandwichs, des pâtes... rien de spécial. Quelque chose de très spontané, dans ces rencontres où il y avait une sociabilité... comment dire? Plus ludique, liée à la rencontre survenue en 1976, avec l'ouverture des cours à Via Gabbro 6, à Milan. C'est ainsi qu'Adriana a enregistré cet aspect dans *Scuola senza fine*.

CP: Quel impact cette forme de sociabilité avait-elle sur le processus d'apprentissage? Comment concevais-tu la pédagogie et sur quoi se basait ton approche de l'enseignement?

LM: Comme je l'ai mentionné avant, il ne s'agissait pas uniquement de culture, de pensée, etc., mais des corps, de la vie dans son intégralité. Nous sommes des corps, des pensées, des sentiments, des allergies, de la souffrance. Adriana à capté que dans ce retour à l'école de femmes qui avaient vécu un rôle de femme traditionnel, d'épouse et de mère, il y avait une nouvelle ouverture vers un parcours que plusieurs d'entre elles auraient aimé entreprendre dès l'enfance ou l'adolescence. Et qui, au final, l'ont découvert à l'âge adulte. C'est une chose, selon moi, qui est très significative. Retourner à l'école à l'âge adulte, tu y retournes avec toute ta vie. C'est aller chercher des réponses à ta vie. Je reconnaissais avoir offert une voie qui n'était pas celle d'une école séparée de la vie. Je leur ouvrais la voie qui disait: votre vie porte en elle beaucoup d'histoires, beaucoup de culture. C'est à ça que vous devez donner de la voix! La culture que je peux vous apporter est celle de mes propres parcours d'étude, en fragments. Des fragments. Je n'apportais jamais un livre en entier. Même d'un texte de Freud, d'un écrit, d'un poème, bref, des textes qui m'avaient passionnée et qui avaient changé ma vie dans mon long parcours d'études, je n'apportais que des fragments et je les apportais parce que je pensais que ces fragments devaient être comme des échardes qui leur rentraient dedans et qui les travaillaient de l'intérieur, dans la mémoire, dans l'expérience, dans la vie. C'était des fragments d'écriture qui légitimaient l'expression de leur pensée et de leurs paroles. Voilà, je te dis ceci: je suis entrée à l'école en décembre et il a suffit d'un mois ou deux pour que ces femmes, qui avaient arrêté l'école primaire après la quatrième ou cinquième année,

écrivent soudainement des choses extraordinaires à propos d'elles-mêmes, de leur vie, de l'expérience d'être femme, en particulier. C'est comme si j'avais ouvert une porte, et une fois cette porte ouverte, il en sortait quelque chose d'extraordinaire. Immédiatement, je retrouvais ces courts textes à la machine à écrire - à l'époque, il y avait la machine à écrire - et, peu à peu, je les rassemblais. L'une d'elles, Teresa, n'était jamais contente de ce qu'elle écrivait. Elle écrivait, puis froissait sa feuille, et la lançait dans la corbeille. Je courrais vers la corbeille et je la récupérais [ahahah]. Tu imagines, tous ces journaux dans lesquels on rassemblait tous leur écrits... Nous avons fait ces très beaux fascicules, «giornalini» nous les appelions. Nous compilions tous leurs textes, tout en cyclostyle. Tu sais ce que ça veut dire cyclostyle? Étendre les feuillets par terre et attendre qu'ils séchent...?

CP: Comment fonctionne le cyclostyle?

LM: Le cyclostyle? Et bien, c'est un encrage: la page était encrée et puis il fallait attendre que l'encre sèche. Quand j'y pense, j'ai la chair de poule pour ce que j'ai fait. Par contre, évidemment, il y avait une passion forte, j'étais en plein féminisme, et, en plus, il y avait mes origines paysannes, le souvenir de ces femmes que je retrouvais dans les étudiantes. À Affori, j'ai évidemment rassemblé ces deux choses, et c'est ce qui m'a retenue là avec beaucoup de ténacité. L'amour immense que j'ai eu pour cette explosion d'intelligence, de soi, de vie! Et je suis certaine que c'était parce qu'elles avaient vécu la féminité comme destin - comment dire? - mais aussi la féminité pour ce qu'elle peut donner: une vie de relation,

la maternité, le soin des enfants et de la famille. Et pour ces aspects de l'intelligence de soi: pour ce dont elles avaient souffert, mais aussi pour ce qu'elles avaient appris. C'est comme si ces femmes, enfermées à la maison pendant des années, étaient des penseuses extraordinaires. C'est à dire des femmes qui voyaient avec une lucidité extraordinaire ce qu'est le pouvoir d'un homme, ce qu'est la violence, ce qu'est... mais aussi, la tendresse des enfants, leur aide... Bref, elles connaissaient tant de choses de la sphère domestique, mais pas suffisamment pour avoir une vie libre. L'école leur donnait alors cette ouverture. En effet, dans le film, Teresa Paset dit: «Mon fils m'avait poussée à sortir par cette porte, et une fois sortie, je n'ai plus voulu rentrer». Ceci résume cette extraordinaire expérience. Puis, il y a l'écriture. Je voyais enfin naître ce que j'appelle «écriture d'expérience», une écriture qui vient de la vie, disons, et qui n'a pas toutes ces limitations que j'avais vues pendant mes études. C'est donc le moment durant lequel, nous -c'est à dire moi et les autres intellectuelles féministes qui nous ont rejoint et avec qui, après des années d'engagement, risquions de devenir un peu des théoriciennes- avons été ramenées sur terre par ces femmes. Elles nous ont contraintes à repenser nos parcours d'acculturation, à se poser la question de ce que pour nous était la culture, ce qu'elle a occulté et ce qu'elle a révélé. Ça a été décisif pour moi, pour réussir à tenir ensemble le corps et la pensée et porter en avant cette question de l'«écriture d'expérience», qui par la suite est devenue mon thème principal. C'est à dire, comment rapprocher la pensée et le vécu de manière à construire une autre langue: une langue qui puisse, justement,

raisonner avec les souvenirs du passé, avec la mémoire du corps, etc. Et, en même temps, qui puisse contaminer les langues sociales. À partir de soi, de la profondeur du soi, pour modifier les langages et les savoirs. Pour moi, ces dix années à Affori ont vraiment été un passage crucial.

CP: Donc un double parcours de connaissance et d'apprentissage: les étudiantes apprenaient et en même temps leur enseignantes aussi. La question de l'écriture et, plus précisément de l'écriture d'expérience, comme tu le dis, nous amène à la deuxième partie de *Scuola senza fine*. La partie du film divisée en chapitres, chacun dédié aux écrits et aux pensées d'une femme en particulier. Pourrais-tu me parler de cette deuxième partie et de la pratique d'écriture de ses protagonistes?

LM: Dans le film, il y a quatre femmes, cinq avec moi, par contre, il y en avait trente ou quarante autres à l'école. Et ce que ces quatre étudiantes, comme tu dis, ont écrit, apparaît dans la deuxième partie du film, lorsque l'on entend les courts textes que chacune lit ou dit. En revanche, les trente ou quarante autres femmes du cours ont également écrit des choses merveilleuses. Ce qui ressortait c'était cette histoire non écrite, non enregistrée, qui était la vie de femmes dans les maisons, ce qu'elles ont pu comprendre là-dedans, de leur soumission qui souvent, par contre, est maintenue dans l'ombre par l'émancipation. Les années suivantes, des ouvrières, etc. sont venues, mais elles n'avaient pas la même facilité à s'interroger en profondeur, à poser les yeux sur ce que le destin féminin a été. L'émancipation te range plutôt du côté de la masculinité. C'est en quelque sorte une

fuite de la féminité telle que pensée par les hommes. Alors que les femmes, les femmes au foyer d'Affori: de vraies philosophes. Et puis, justement, une avant-garde! Ensuite, elles ont été interviewées par les journaux, ainsi que par la radio, si bien qu'à la fin des années 1970 et au début des années 1980, il y avait deux mille femmes à Milan qui fréquentaient les cours. Elles ont donc été de vraies pionnières, elles ont ouvert la voie. Notre expérience, celle des cours monographiques, le cours sur deux ans, etc., a été reprise dans d'autres quartiers. Elles ont été un modèle, un exemple extraordinaire. Mais il me reste une question, une perplexité: comment se fait-il que cette expérience extraordinaire en Italie soit moins connue qu'à l'étranger? Nous avons présenté le film d'Adriana en 1985 à la New York University, n'est-ce pas? Tu as lu le livre. Là, il y a eu une grande attention, un grand intérêt, parce que, même en étant un film très simple, il dit quelque chose d'évident. Voilà, pas en Italie -sauf récemment, ici à Milan, pour les jeunes féministes de «Non una di meno» qui l'ont projeté deux fois dans des centres sociaux, et ça les a enthousiasmées. Parce qu'à l'époque, nous étions dans le quartier d'Affori, alors que le féminisme du moment était dominé par la Libreria delle Donne, le féminisme hégémonique, disons, qui était sur une toute autre longueur d'onde. Du genre: «Vivons avec aisance», «Plus de femmes que d'hommes», «Le patriarcat est terminé», etc. Des histoires vraiment éloignées des nôtres, une idéologie distante de celle que nous vivions, c'est à dire la complexité de la rencontre entre le corps et la pensée. Vraiment, corps-pensée et toutes les thématiques associées: sexualité, maternité, etc., tout ce qu'a été le vécu féminin mis

en confrontation avec la grande culture. Parce que durant ces dix années de cours, nous avons affronté tous les langages, tous les savoirs: de la philosophie à la science, aux mathématiques à la chimie. Ceci surtout dans la coopérative Brocson, c'est à dire pendant la dernière phase qui va de 1980 à 1986. Là, tous les savoirs étaient interrogés à partir de la vie de ces femmes. Ça a été une aventure exceptionnelle que de sortir des frontières, tu sais. Culture-corps-pensée. Parce que, je le répète, au cœur de l'école et de la culture, elles ont porté les corps. Avec toutes les émotions, les hauts et les bas que traversent les corps, voilà. Et ce qu'elles ont écrit est vraiment incroyable. Et elles l'ont écrit, comme ça en prenant en main, un... je n'ai même pas eu besoin de corriger! Parce que quand on écrit d'une manière si proche de son propre vécu, il n'y a pas besoin de correction. Tu as compris? On écrit juste! On écrit bien!

CP: Je comprends.

LM: Tu comprends? Parce que ce qui produit tant de difficulté même d'ordre grammatical et syntaxique, c'est le fait que la culture est éloignée de la pensée des personnes, de leur vie, tu comprends? Ça devient une question d'apprentissage comme si c'était un moyen. Uniquement un moyen, un outil. La culture n'est pas un outil! L'écriture fait partie de ta pensée, ce n'est pas un «outil pour»: et dans le cas où la pensée prend la forme d'écriture, de parole écrite, non pas de parole parlée, mais ce n'est pas... comment dire?... on ne peut pas isoler l'écriture en outil! Hein? Voilà. Bref. Donc les deux éléments clés de ce parcours ont été: les corps et l'écriture. Les corps avec toute

leur présence, dans toutes les manières de se manifester, que ce soit par la fête, la danse, les dîners, les déjeuners ensemble, les accolades et ainsi de suite. Les corps avec toute leur mémoire, avec tout ce qui pendant la vie s'accumule à l'intérieur. Et l'écriture qui était dominante. Mais pourquoi? Parce que même là, j'ai apporté mes passions, en plus de mes souvenirs, et ma plus grande passion est l'écriture: «l'écriture d'expérience». C'est à dire l'écriture liée à la vie, au vécu. Une chose que durant ces années je n'arrivais pas à faire: à l'époque, j'écrivais de manière théorique, en me référant toujours à ma vie mais de manière théorique.

CP: En effet dans le film tu mentionnes un livre que tu étais en train d'écrire pendant ces années et tu dis que les étudiantes d'Affori l'ont lu mais ne t'ont pas comprise.

LM: Oui, le livre que j'étais en train d'écrire était mon livre sur le féminisme, *L'infamia originaria*¹ qui est sorti en 1977. C'est mon premier livre.

CP: Donc, vraiment au début de ton expérience à Affori, au début aussi des cours.

LM: Oui! Écrit en 1977, je l'ai publié l'année suivante. C'était la collection des textes que j'avais écrits pour la revue *L'erba voglio-mon* premier texte publié date de 1970 ou 1971, quand il y a eu la convention sur les pratiques anti-autoritaires. Ensuite, j'ai toujours écrit pour la revue *L'erba voglio* et en 1977 j'ai rassemblé ces textes dans le

¹ Melandri, L. (1977). *L'infamia originaria. Facciamo-la finita col cuore e la politica*. Roma: Manifestolibri

livre dont je parlais, *L'infamia originaria*.

CP: Cette mention de *L'infamia originaria* se rapporte à *Scuola senza fine*. Puisque nous avons parlé tout à l'heure du son et de la composante verbale, pourrais-tu parler des images qu'Adriana a choisies pour accompagner la partie qui t'est dédiée, à toi et tes écrits?

LM: Voilà, là je dois expliquer. Alors, Adriana est quelqu'un de raffiné. Elle est tout de même quelqu'un du cinéma, des images... Là, elle superpose les images de deux lieux. L'un correspond aux quarante mètres carrés de mon appartement milanais, où il y avait une cuisine, une bibliothèque sur laquelle se trouvait tout le matériel de la revue *L'erba voglio* - c'était les années durant lesquelles, chez moi, à via Eustachi 35, se tenait le siège de *L'erba voglio* et, dans ces quarante mètres carrés, nous faisions des réunions à trente ou quarante personnes: nous faisions la revue avec Elvio Fachinelli, l'encollant comme ça se faisait à l'époque.. Et encore, il y avait tout un hall d'entrée, celui que l'on voit dans le fond. Et à l'entrée, il y avait tout un cortège de livres et de documents, tous entassés. L'appartement était vraiment tout petit. En fait, si tu regardes, je me déplace en dansant d'une pièce à l'autre, de la cuisine à l'autre pièce où se trouvait un canapé et où, de jour, on s'asseyait pour les réunions et, de nuit, c'était mon lit. Bref. Le balcon, ensuite, donnait sur la cour, et, pour ne pas être vue par le voisinage, qui se trouvait vraiment proche, j'avais placé des vases avec des plantes - c'est des aralias, hein! - avec des grandes feuilles. Des plantes avec des grandes feuilles. Ainsi je ne voyais pas le voisin, mais je ne voyais

plus rien non plus [ahahah]. Donc, celui-ci est un des deux lieux: Milan. Puis, Adriana est venue au village, à Fusignano, dans ma maison paysanne, où à ce moment mes parents n'habitaient plus: il y avait la tante, l'oncle et le grand-père. Et là, et bien, on voit les images de l'extérieur, où on voit la ferme et ce qu'il y a autour. Un peu de champs. Ensuite, l'intérieur, où il y a cette chambre à coucher, une chambre toute petite, où je dormais à côté de mes parents. Et, sur ce lit, pendant vingt-cinq ans, j'ai assisté à tout ce qui est imaginable: sexualité, violence, tout. Là, j'ai presque perdu la tête. Des signes profonds, douloureux, etc. Si ce n'est pas là que je suis devenue folle! En effet, j'ai dû faire de longues analyses sur ces vingt ans durant lesquels j'ai assisté à un mélange de violence et de sexualité, qui, pour une adolescente, une enfant... C'est difficile de comprendre où l'une s'arrête et où l'autre commence... Voilà, dans mon livre *Amore e violenza*², c'est le thème. Bref. Adriana vient, dans cette chambre minuscule, et puis, tu peux voir cette fenêtre. C'était d'ailleurs terrible dans cette chambre: l'hiver, elle était glacée parce qu'il n'y avait pas de chauffage et il nous pleuvait dessus, il neigeait sur l'oreiller. Et l'été, il y faisait une chaleur monstrueuse, parce que la fenêtre était trop petite. Adriana fait des prises de vue aussi bien de l'intérieur de l'appartement -là, elle me filme alors que je regarde par la fenêtre- que de la maison paysanne. Et dans la superposition, il est difficile de comprendre s'il s'agit de Milan ou de Fusignano. Elle a voulu montrer, dans la

² Melandri, L. (2011). *Amore e violenza. Il fattore molesto della civiltà*. Torino: Bollati Boringhieri

superposition, qu'il y avait une référence.

Adriana à relevé des analogies, elle a toujours procédé par analogie, par allusion, par ressemblance, y compris avec la danse. À Milan, c'est moi qui danse toute seule, alors qu'à Fusignano, ce sont mes parents qui dansent. Voilà, une des choses qui m'émeut à chaque fois, c'est mon visage qui regarde les pieds de mes parents, c'est une émotion très forte. La chose que je ne pardonnerai jamais à Adriana, c'est qu'elle ait filmé uniquement leurs pieds! Les deux était vêtus de la tête aux pieds... je ne te dis pas, les pauvres! Ho, mon dieu, iels ont des chaussures merveilleuses...

CP: En effet, je voulais justement dire que quand même, iels ont des chaussures très belles...

LM: Des chaussures splendides! Iels s'étaient très bien habillé·es. Et elle, elle n'a pas... sais-tu que ce film, je ne l'ai jamais montré à mes parents?

CP: J'imagine! Avant, tu as mentionné un autre film de Adriana, *Gentili signore*, toujours lié à la collectivité de la danse, à l'école d'Affori et en particulier à la coopérative Brocson. Pourrais-tu m'en dire un peu plus sur ce film et sur Gervasia Brocson?

LM: *Gentili signore* vient d'un long parcours. Adriana nous a accompagnées durant tout ce parcours. De 1976 à 1986. Durant ces années, j'étais engagée, je faisais donc chaque année un cours de neuf mois pour finir sur le certificat d'études secondaires. Et chaque année, à la rentrée, avec les trente ou quarante femmes dont nous parlions, que se passait-il? Il est arrivé que dans le

quartier, se répande une rumeur et d'autres femmes arrivaient. Et ces nouvelles arrivées se joignaient au premier groupe de celles qui avaient refusé de rentrer à la maison, de celles qui avaient voulu continuer. C'est ainsi que j'ai dû inventer un moyen pour les faire continuer. Alors, qu'est-ce que j'ai inventé? Comme nous étions dans les sous-sols où il y avait d'autres salles de classe. J'ai inventé les fameux «cours monographiques». Là, j'invitais des amies féministes: une qui donnait des animations et faisait du théâtre -Maria Martinotti, celle qui à la fin du film se maquille et qui avait des pratiques liées au corps: théâtre, chorégraphie, etc., toujours en partant du corps pour arriver aux thèmes liés à la santé et ainsi de suite. C'est ainsi que commence le premier groupe. Puis, j'invite Paola Redaelli, qui fait de la littérature. Puis, j'invite Ida Farè, qui fait de la science. Bref, j'invitais mes amies féministes qui venaient et donnaient des cours, et ainsi l'école continuait. En parallèle de ces cours monographiques, je maintenais les cours obligatoires, pour donner de la continuité. Je faisais toujours la balançoire. Ensuite, il y eu un saut en 1977 et 1978. Certaines, parmi les plus jeunes, ont dit: «Mais pourquoi ne faisons-nous pas quelque chose de plus exigeant, qui nous donne un diplôme supplémentaire, en plus de l'école secondaire?» Et ainsi, nous faisons le cours expérimental sur deux ans: pour huit ou dix mois, on se prépare à titre privé, ensemble, avec des femmes qui venaient gratuitement pour enseigner les mathématiques, etc. Puis, les étudiantes vont faire leur examen et je ne te dis pas: ça a été... dans un lycée (Itis) à Sesto San Giovanni, cet examen de ces trente femmes a été hilarant: iels n'arrivaient pas à leur poser une seule question

parce qu'elles n'arrêtaient pas de montrer leurs écrits, elles parlaient du corps, de la vie... bref, bref! C'était la chose la plus drôle que nous avons vu. Néanmoins, elles reçoivent leur attestation, et par la suite encore, elles voulaient continuer. Qu'est-ce qu'on invente? De 1980 à 1986, nous décidons de mettre sur pied cette coopérative. Nous obtenons un bon financement selon l'article 4 de l'Union européenne, qui prévoyaient ces cours pour l'émancipation de la femme, etc., etc., et nous faisons une coopérative consacrée aux arts graphiques.

CP: Comment se fait-il que vous ayez choisi les arts graphiques?

LM: Nous avons choisi les arts graphiques car, tu sais, l'émancipation était conçue au travers de travaux masculins. Alors, tu vois, parmi les métiers masculins, celui qui paraissait le plus «feminin» ou le plus proche de nous, c'était les arts graphiques. La plus grande épreuve que nous avons dû affronter, c'était de réaliser un calendrier et nous avons mis treize mois à le faire... Nous n'étions donc pas fiables comme graphistes, vraiment pas. Je dois avouer que le mérite revient à Paola Melchiori qui a réussi, à travers la région, à obtenir le financement européen, prévu par l'article 4 de l'Union européenne, pour l'émancipation de la femme, justement. Des femmes qui habitaient des banlieues, des femmes au foyer: c'était écrit en lettres d'or pour nous! Nous avons donc obtenu ce financement. Il y avait moi, Adriana, Paola Melchiori et Henriette Molinari, et nous devions faire un bilan afin de le proposer à la Région. Remarque que moi -toujours très pauvre, et surtout pendant ces années-là- je ne savais même pas comment écrire un mil-

lion tellement c'était éloigné de moi. Nous n'avions aucune notion d'argent, aucune de nous quatre. Pendant un Noël, nous allons à Fribourg en voyage pour faire ce projet ensemble. Et là [ahahah] nous arrivons à un maximum de 80'000 lires, et moi, en voyant le montant augmenter, je disais: -«80'000 lires! Mais vous êtes folles! C'est beaucoup! C'est énorme!» - quelle ignorante! Bref. Alors, voilà, elles vont ensuite à la Région présenter le bilan et eux, se mettent à rire et disent: -«Écoutez, ce sont des projet à 400'000 ou 500'000 lires, au moins!» Alors, elles reviennent, on reformule la demande et cette fois je vais aussi voir la Région, je les regarde et je dis: -«Et pas une lire de moins!» [ahah]. Moi! Qui avais dit que 80'000 lires c'était trop! Moi qui disais: -«Mais vous blaguez, c'est énorme!» et à la Région je dis: -«Pas une lire de moins!» [ahah]. Bref. Donc, nous avons ce financement. Je dois avouer que c'est là que sont nés les problèmes, avec l'argent... Tu devrais lire le livre de Paola Melchiori, qui s'appelle *Verifica di identità*³. Dans les premières cinquante pages, il y a tout à propos de Brocson. Cet épisode de la coopérative Brocson nous a valu des complications supplémentaires, car il y avait les mathématiques, la chimie, la physique, le dessin, l'architecture... Il y avait de tout. Il y avait une quinzaine de disciplines parmi les plus importantes. Anthropologie et philosophie aussi... C'était extraordinaire! Parce qu'interroger la culture, le savoir, à partir des vies, des corps, des sentiments, etc., produisait des imaginaires, des fantaisies et même des intuitions d'une grande originalité.

³ Melandri, L. (1987). *Verifica di identità. Materia-
li, esperienze, riflessioni sul fare cultura tra donne.*
Roma: Utopia

tě. Pour te dire, il y avait la pauvre Sara Sesti, qui enseignait les mathématiques et qui disait: -«Je ne sais pas comment faire, elles veulent calculer le diamètre avec leur corps!» [ahahah]. Elles se tenaient par la main et voulaient mesurer le diamètre avec leur corps. C'était splendide car ça te permet de vérifier tes hypothèses théoriques. Et là, elles n'étaient assujetties à rien, comme pour dire: je suis moi, le savoir c'est moi qui ai des choses à dire. Pour moi, ça a été une expérience exceptionnelle, vraiment fatigante- j'étais épuisée et je suis partie sur une civière, avec un bras cassé, bref... Ça en dit long. Puis -et c'est ce qui surtout m'a fait mal- la coopérative s'est finalement dissoute quand Ada est tombée malade et qu'elle est morte à cause d'une tumeur. Ada De Crescenzo, cette très belle femme qui apparaît dans le film de Adriana. Voilà, Ada, la plus jeune, celle qui s'était séparée de son mari mais qui vivait encore avec lui, et qui, par la suite, avec l'école, a trouvé la force d'en sortir... mais elle est sortie avec une tumeur. Nous l'avons hébergée, nous l'avons assistée jusqu'à sa mort. Mais une fois Ada morte, on sait qu'entre les problèmes et la douleur... En 1986 j'ai dit: -«Si vous ne savez pas faire du graphisme, ouvrez au moins une imprimerie, ouvrez un salon de thé! Prenez ce local!»-que nous avions obtenu par la Région et dans ce quartier, c'était important pour les femmes. Au lieu de ça, le groupe s'est dissout. Ça avait été difficile, et j'ai ressenti une telle douleur que je n'ai plus mis les pieds à Affori pendant des années et des années.

CP: Je comprends. Et comment avez-vous choisi le nom de Gervasia Brocson pour votre coopérative?

LM: Ha voilà, ça c'est très beau! Le nom! On se creusait la tête, quel nom! Alors, une de nous dit: -«Mais, il y a ce nom» elle dit «il y a ce nom qui fait très suffragette, très féministe d'époque: Gervasia Brocson.» Que parfois on écrivait «Brocson» et parfois «Broxon», c'est à dire des fois on met «cs» et des fois «x», aussi parce qu'elle n'a jamais existé, cette Gervasia Brocson! C'est là le plus beau: elle n'a jamais existé. Le plus incroyable, c'est qu'on nous a jamais demandé qui était Gervasia Brocson, JAMAIS. Ça veut dire que c'est un nom si original, que personne ne s'est jamais posé la question. Tout le monde pensait que c'était un personnage qui avait réellement existé. Et nous avions décidé que chaque année, nous faisions une célébration différente, une Gervasia Brocson différente. C'est à dire que nous racontions une Gervasia Brocson différente chaque année. C'était trop amusant, tu comprends, le fait de traverser la Lombardie, la Communauté européenne, et personne ne nous demandait qui elle était.

CP: Tout à l'heure, en parlant du financement que Gervasia Brocson a obtenu de la Commission européenne, tu disais que quand l'argent est entré en jeu, les problèmes ont commencé. Qu'est-ce que tu voulais dire? Que s'est-il passé?

LM: Oui, avec l'argent sont survenus les problèmes. Parce qu'avant, c'était comme un groupe d'amour, ensemble: nous qui apportions la culture et elles qui apportaient la vie et la gratuité. Ensuite, avec la question de l'argent ont surgi les premières parts d'ombre. Même si elles ont gagné une possibilité énorme pour leurs études, parce qu'elles avaient une sorte de salaire, c'est à

dire qu'elles recevaient une somme mensuelle uniquement pour les études, un montant fixe chaque mois, en plus d'une autre somme pour s'acheter du matériel. Donc, c'était comme une sorte bourse d'étude, une somme mensuelle fixe, en plus d'une somme, une grosse, pour se procurer du matériel. Et là, je m'en souviendrai toujours, la première fois que nous sommes allées acheter du matériel, nous avons acheté un million de feutres colorés, j'ai cru m'évanouir! [ahahah]. C'était merveilleux, dans la papeterie... un million de feutres.

CP: Bin, pour dépenser 400'000 lires...

LM: Et bien, nous devions les dépenser! Et puis, avec les comptes, à l'époque, nous avons fait une erreur: nous ne voulions pas prendre une personne qui s'y connaissait vraiment, un administrateur en bref, un secrétaire, mais il fallait bien faire la comptabilité, les registres. Il fallait tenir les comptes car nous aurions pu recevoir une vérification. Au lieu de ça, nous avons confié les comptes à Ada De Crescenzo, qui était la plus intellectuelle ainsi que la plus éloignée de ce genre de choses. Et j'avoue que nous avons pris des risques, car Ada, parfois, utilisait ces registres comme journal intime. Elle écrivait: -«Aujourd'hui, je suis très triste parce que...» [ahahah]. Et je lui disais: -«Si la Commission européenne vient, nous sommes fautes!» [ahahah]. Ou alors, je ne sais pas, si l'une d'entre nous allait voir la Région et devait faire un calcul et il manquait un montant, nous faisions une réunion et on disait: -«Mais comment se fait-il qu'il manque ce montant?» et elle de dire: -«Ha, désolé, c'est moi, je l'ai supprimé en étant à la Région!» [ahahah]. Tu comprends? C'était souvent comme ça, nous avons pris beaucoup

de risques, beaucoup. Mais, au final, iels lui ont quand même donné une attestation. Et malheureusement, elles n'ont pas réussi à continuer. Non. Elles ne s'y retrouvaient plus. Par contre, en définitive, ces dix années ont été merveilleuses. Très fatigantes mais d'une telle intensité... Ce n'est plus jamais arrivé.

CP: Cette histoire, en quelque sorte, me ramène au moment présent. Je pense à l'article que tu as publié le 1er mai 2020 dans *Riformista*, qui parle de la division sexuelle du travail - thème d'actualité aujourd'hui, en Italie, depuis la pandémie du coronavirus et les confinements qui en ont résulté. Penser que, durant Gervasia Brocson, sont survenues des ruptures et des difficultés à partir du moment où l'argent est entré en jeu, me mène à m'interroger sur le rapport entre ces femmes et l'argent, et, par extension, entre les femmes au foyer et la rémunération. C'est à dire, je me demande comment ce lien avec le travail domestique peut être compris - lui qui, durant des siècles a été assigné aux femmes et qui n'a jamais été rémunéré, ni, donc, reconnu-, d'un point de vue à la fois historique, et à la fois d'un point de vue de l'héritage qui, à tout moment, influence le mode selon lequel le travail du soin est automatiquement considéré comme l'apanage des femmes, et la manière dont le travail féminin est (moins) rétribué dans tous les domaines. Peut-être que la question est un peu confuse...

LM: Non, non, non, elle est très claire, d'actualité, juste, etc. C'est vraiment le thème sur lequel nous nous penchons à nouveau, en partant aussi du fait que le travail du soin, des enfants, de la famille, etc..

aujourd'hui -dans cette situation de coronavirus- est devenu encore plus lourd pour les femmes. C'est évident. Du coup, ce thème est de nouveau d'actualité. De plus, il est clair qu'aujourd'hui le discours sur le soin ne peut plus continuer à être considéré comme le destin de la femme, c'est à dire, il ne peut plus être considéré comme l'extension naturelle de la maternité. Soin, veut aussi dire soin de la société, du monde, de l'environnement: il est encore plus clair que nous devons sortir de l'idée que le soin est un destin féminin. Mais ça reste un problème. Le problème est d'abord le fait de rattacher les femmes à ce travail. Les femmes délaissent difficilement la maternité, même quand elles ont un partenaire qui pourrait ou voudrait s'en occuper. Et l'autre problème, c'est que dans le soin, il y a évidemment l'élément travail, mais il y a aussi autre chose. Il y a quelque chose de plus qui relève des sentiments, des affects, de l'amour, du don et ainsi de suite. Ceci rend la question complexe, si bien que dans les années 1970 -précisément durant mes années à Affori- s'était formé le groupe «Lotta femminista-Salario per il lavoro domestico», qui aujourd'hui a enfin sorti un livre par Antonella Picchio -une féministe et communiste incroyable- et Giuliana Pincelli, dans ma collection Letture d'archivio. Le discours de la rémunération du travail domestique venait, pas par hasard, de femmes afroaméricaines comme Selma James. Je regardais les italiennes -nos féministes pour la rémunération du travail domestique, qui étaient liées au Potere Operaio [pouvoir ouvrier]- je les regardais et je me disais: -«Mais ces femmes, ne me paraissent pas tellement être des femmes au foyer...» Pendant les manifestations, elles avaient des pyjamas palazzo, je ne sais pas. Je me

disais : -«Je viens de la campagne, mais ces femmes au foyer, je ne pense pas!» [ahahah]. Je blague, bien évidemment. Ce qu'elles ont fait d'important, ce n'était pas tant de demander que le travail soit payé -j'étais contre, parce que je sentais qu'il demeurait une position économiste, ce que je n'appréciais pas beaucoup- mais elles ont un mérite que j'ai dû reconnaître par la suite. Celui de dire : -«Notez que tout le travail qui se fait dans la sphère domestique, gratuitement, fait partie de la Grande Économie : c'est le soutien, le support du Capitalisme!» Donc, l'avoir monétisé, c'était comme dire : -«Notez que c'est du travail! Non ce n'est pas un don, ce n'est pas l'amour!» Ceci a été très important, même le simple fait de relever cette donnée. Mais, de là à demander un vrai salaire, ce n'était pas si simple, parce que ça aurait fixé le rôle de la femme au foyer, et ça, nous ne le voulions pas. Dans mon travail, je le répète, il en ressortait tout autre chose. Il en ressortait les rapports de pouvoir entre sexes, mais aussi leur complexité, c'est pour cela qu'on ne peut pas dire c'est «seulement» un travail. Il y a la relation mère-enfant, la relation homme-femme, la relation entre femmes : à l'intérieur des maisons se jouent beaucoup d'éléments. Au cas où on devrait jamais trouver les rapports entre l'amour et le soin, entre les sentiments et le travail. Bref, on devrait trouver les liens, et non simplement dire : -«C'est du travail, point: payons-le!» En fait, même maintenant qu'une grande partie du travail est rémunéré, parce qu'il y a les aides à domicile et les employées de maison, et avec elles, une grande partie du travail de soin est payé, il faut continuer à se demander : -«Quel est le rapport entre ces femmes et ces personnes âgées?» Le soin met

en jeu quelque chose d'autre, qui n'est pas seulement du travail. Il y a quelque chose de supplémentaire dans le soin. Alors, pour moi, cette chose supplémentaire doit être récupérée par les hommes et les femmes.

CP: Je comprends.

LM: Tu comprends? La tendresse, l'affection, l'attention pour l'autre, le soin valent pour les hommes et les femmes. Et cette composante supplémentaire doit être reconnue. Par contre, il y a une partie des féministes -mes amies de ma génération- qui insistent pour utiliser ce paradigme du soin pour dire qu'il vaut pour toute la société et qu'il faut le sortir, justement, de la sphère domestique, mais auquel elles tendent à attribuer une marque de fabrique féministe. Féminin et féministe. Ce n'est pas mon cas, par contre. Je ne veux pas. Parce que même si nous le portons hors de la sphère domestique, si nous disons: -«Ce sont nous, les femmes qui l'apportons au monde!», nous restons le sujet féministe à donner des indications à tout le monde. Mais le féminisme est une référence, pour les thèmes qu'il a soulevés, ce n'est pas le sujet! Continuer à lui attribuer ce trait féminin et féministe... J'aimerais que le travail du soin soit assumé par tout le monde: hommes et femmes. Sinon, nous revenons aux différences entre sexes, à l'éloge du genre, qui reviendrait aujourd'hui à celui/ celle qui prend soin du monde, non? Tu as compris? Je le veux, mais je ne veux pas que ça porte cette étiquette, par essence... ce ne doit pas devenir de l'essentialisme.

CP: Je suis d'accord.

LM: Ho! Ça fait deux heures qu'on parle. Mais ça me fait plaisir, très plaisir.

Des lieux pour exister
Roxane Bovet

Amalia Molinelli est une femme, une mère de famille, une femme au foyer. Dans une salle de classe de l'école d'Affori à Milan, elle suit des cours avec d'autres femmes comme elle qui retournent à l'école à quarante, cinquante ou soixante ans. Elles suivent les cours de l'école des «150 heures», un programme arraché aux patrons par les syndicats et aux syndicats par les femmes. On y enseigne l'histoire et la philosophie, elles y apprennent l'émancipation poétique et politique, elles dansent, elles mangent, et Adriana Monti y tourne son film *Scuola senza fine*. Face à la caméra, Amalia se demande ce qu'est l'écriture: «Est-ce un rêve omnipotent d'exister en pensée dans plusieurs lieux au même moment? Est-ce le plaisir de tenter l'imagination?» Le lieu et l'imagination, le contour et l'impalpable, l'incarné et ce qui pourrait prendre forme. Dans ma tête, elle fait naître des pensées en cascade, chacune appelant la suivante: l'écriture permet d'exister dans plusieurs lieux -> l'imagination est l'endroit où les lieux se conçoivent -> avant que l'incarnation en un lieu ne puisse faire exister tout ce qui s'est pensé.

Voilà l'histoire de trois lieux. Deux villas et une usine rénovée. Disons trois châteaux de type différent. Trois lieux de priviléges; trois maisons dans lesquelles on habite, on pense, on travaille, on échange et vit à plusieurs; trois lieux italiens mais qui ont en commun la fréquence du voyage; trois rapports aux règles aussi essentiels que divergents; trois manières d'exister dans un tissu social auquel les habitantx ne

s'assimilent pas entièrement. Trois maisons pour penser la politique du quotidien, les manières dont les idées s'incarnent dans l'organisation d'un jardin, la façon de cuisiner, d'élever des enfants.

À Catane, un Palazzo du XVIII^{ème} siècle surplombe la plage. La maison de Modesta accueille une vingtaine de femmes et d'enfants qui y vivent en communauté. Nous sommes au milieu des années 1900, dans le roman *L'art de la joie* de Goliarda Sapienza.

De nos jours au centre de Rome, la Villa Maraini accueille les activités de l'Istituto Svizzero. Derrière de hauts murs, l'oasis de 6800m² propose des expositions, des colloques et des résidences pour artistes et académiciens.

À Turbigo, une ancienne tannerie sera bientôt reconvertie en centre culturel multiple et autogéré. Avec ses logements, ses ateliers techniques, sa bibliothèque, sa salle de concerts, et ses mille terrasses, Rita sera un lieu de résidence conçu pour provoquer la mixité sociale, économique et créative.

Chacune de ces maisons est une sorte d'anomalie dans le fonctionnement habituel du quartier qu'elle occupe, du territoire ou de l'époque qu'elle habite. Pour s'intégrer à une réalité commune, il faudrait qu'elles en partagent les contraintes. Contraintes matérielles, également imposées ou celles auxquelles la majorité se plie pour «avoir les pieds sur terre», ce n'est pas le cas.

Dans la villa de Catane, on refuse les rôles sociaux, les traditions et la morale qui nie l'individualité propre et le pouvoir agissant des femmes et des enfants; les résidentx de la Villa Maraini ne sont pas soumix aux contraintes matérielles, iels sont boursierx et ne paient pas de loyer, on leur fait à manger et on lave leurs draps; à Rita le temps construit n'a pas cours, et l'on rejette les superstitions que les sociétés néo-libérales font passer pour naturelles, l'emploi, la compétition, la rationalité.

MOI: Pourtant, on se croirait jeudi.

LUI: Mais un jour de la semaine, ce n'est pas quelque chose qu'on peut ressentir, c'est impossible.

ELLE: Il faut juste connaître l'ordre. Hier on était mardi, aujourd'hui on est mercredi, et demain on sera jeudi. Si on ne maîtrise pas ça, l'existence n'est plus que chaos.

LUI: Exactement, c'est comme ça et c'est pour tout le monde.

«Rox, tu ne m'entends donc pas?! Voilà mille ans que je t'appelle pour le dîner. Il est déjà 13h30, je me demande bien ce que Carlo nous aura préparé. Tu sais qu'il fait des merveilles, même les végétarienx sont conquix.» Nous venons d'arriver à l'Institut Suisse de Rome, un château perché sur une colline, le second point le plus haut de la ville à ce qu'on dit... juste après le Vatican. Le pouvoir, ensuite l'argent. Nous sommes ici pour dix mois, nous recevons une bourse grâce à laquelle nous pouvons nous consacrer entièrement à notre pratique artistique. Comme Adriana, nous sommes ici pour réaliser un film. En sortant de l'atelier, nous croisons Benigni, la star de cinéma à l'italienne. Depuis que nous avons commencé à travailler sur notre scénario, il philo-

sophe avec les tortues d'Alessandro. Alessandro, lui, s'occupe du jardin. Il développe des trésors d'habileté pour suivre les plans élaborés par la Comtesse Carolina il y a plus d'une centaine d'années. L'institution met un point d'honneur à perpétuer l'image de noblesse du lieu. Le jardin n'est pas conçu pour nourrir le château mais pour le représenter. Le secret, c'est de créer le plus de distance possible avec la réalité pragmatique, les basses considérations quotidiennes. En 1947, la Comtesse Carolina, philanthrope charitable, fait don de la Villa Maraini au peuple Suisse. Pour autant les domestiques -non pardon- le personnel de ménage est toujours obligé de s'habiller en noir. La charité est le plus sûr moyen d'empêcher l'égalité.

Ici, la lune ne disparaît jamais, elle nous suit partout, s'assure que nous portions bien nos masques. Quand je la regarde, elle me renvoie l'image d'une immensité infinie et de l'infinie diversité des vies qui s'y déroulent. Un vertige me prend à l'idée que chaque molécule de cet hémisphère la contemple peut-être à cet instant-même avec ses questions et préoccupations propres. Je regarde la lune et je me retrouve dans une ruine antique, derrière deux jeunes garçons qui pic-niquent assis sur une couverture marquée du logo de Casapound. Le premier veut absolument trouver un garage, le second ne comprend pas: -«Mais si, tu sais, Jeff Bezos et tous ces autres connards, ils ont tous commencé comme ça. Il nous faut juste un garage.» Bizarrement, chez eux, aussi y arriver passe par l'image d'un lieu.

Je dois partir. Je me retrouve sur une plage de Catane dans les années 1940. Le repas est terminé, je suis une petite fille et j'entends Modesta nous mettre en garde:

«Attention, Bambolina, Crispina, Olimpia, attention! D'ici vingt ou trente ans, vous n'accuserez pas les hommes quand vous vous trouverez à pleurer dans les quelques mètres carrés d'une petite pièce, les mains mangées par l'eau de javel. Attention vous, privilégiées de la culture et de la liberté, de ne pas suivre l'exemple de ces anciennes esclaves parfaitement alignées qui, à la place des mains cisaillées par l'eau de javel, préfèrent le sinistre exercice masculin qui consiste à attacher les plus pauvres à la chaîne de montage et les nuits sans sommeil de l'efficacité à tout prix.» Derrière nous, sur la colline, une villa similaire à celle que nous occupons à Rome. Des tonnes de pièces construites par la noblesse d'autan pour accueillir le faste d'une vie de priviléges. Pourtant, dans cette villa du bord de mer, une ex-princesse a rejeté d'un bloc les titres de noblesse et les étiquettes de domestiques, elle s'est défaite de l'héritage matériel pour que chacunx, quelle que soit sa naissance, sa provenance, son âge ou son genre puisse jouir de la même nourriture, de la même éducation, des mêmes espaces et des mêmes activités. La vie s'organise de manière communautaire, les enfants sont élèves toustes ensembles. On leur donne une éducation qui privilégie l'autonomie, la bienveillance et l'esprit critique, encourage la connaissance et reconnaît différentes formes d'intelligences créatrices. Ce sont iels, les enfants, qui ont organisé le diner sur la plage. Maintenant tout le monde danse à la lueur des lanternes et du clair de lune -cette lune immense qui déjà me ramène à Rome.

À la Villa Maraini chaque année, le luxe de la vie avec domestiques est prêtée à une douzaine de résidentx trièx sur le volet. Iels en feront l'expérience, pendant

dix mois avant de retourner à la précarité qui caractérise le statut et la vie des artistes depuis la nuit des temps. Une poignée d'élus, qui se sentent comme des rois: des mendiantx avec des sacs Gucci. Ici on parle d'égalité en vivant de charité.

«Ciao come stai? Tutto a posto?» Federica, avec ses cheveux roses, me tire de mes pensées. Avec Beniamino, iels prennent soin de la dépendance, de la maison, des visiteureuxses et de nous. Nous, résidentx, vivons la vie qui aurait dû être celle de Modesta dans *L'art de la joie*. Une vie qui n'a rien à voir avec la réalité, il y a des signes qui ne trompent pas... cette lune qui ne disparaît jamais, c'est un classique de la science fiction.

Pourtant depuis notre arrivée, nous en faisons l'expérience: quand le cadre et les moyens changent, le monde change. La résidence romaine offre le temps de se consacrer vraiment, toutx entierx, à la chose que l'on choisit. Une fois libérée des jobs alimentaires et des sables mouvants administratifs, la pensée a l'espace et l'énergie nécessaire pour se développer dans une toute nouvelle dimension.

Une disponibilité mentale libératrice et créative qui aurait dû être le premier combat de tous les révolutionnaires, qui, offerte à tous, façonnerait une humanité bien différente. La vie à la Villa Maraini est une parenthèse absurde et la villa de Catane n'existe que dans le roman de Goliarda Sapienza, mais bientôt nous occuperons cette ancienne tannerie à Turbigo. Les cadres se changent et s'échangent et nous avons la chance de pouvoir construire ceux qui nous manquent.

Sur la plage, une dispute éclate, Modesta s'adresse à Joyce: «Jô, reviens à

toi ! De quoi avons-nous parlé, alors, durant toutes ces années ? Je vois que nous avons seulement aimablement conversé de progrès et de science, comme on le fait dans les salons évolués, mais qu'au premier petit accrochage avec la réalité tu veux m'entraîner dans la panique qui te prend comme tous les intellectuels rien qu'à l'idée de mettre en pratique les théories si souvent énoncées ? ! »

Pour se transformer en réalités tangibles, les contradictions logiques que nous revendiquons doivent être augmentées de contradictions pragmatiques et performatives : - « combien d'œufs pour le petit déjeuner ? » Il y a encore tant à faire : finir l'atelier bois, réparer le palan, construire un stock chez Clinamen. Ça y est, l'ancienne tannerie a été rénovée, Rita existe. Parfois, il ne faut que quatre personnes et des amis pour créer un monde. C'est une question de ré-organisation des paramètres, les squatteurs l'ont compris depuis longtemps déjà. Quand on n'a pas d'emploi, on a du temps, et le temps permet d'apprendre à faire soi-même, à faire avec les autres, à faire autrement. Ça, nous l'avons gardé. Tout ce que nous faisons est libre et gratuit, nous refusons de consommer et nous refusons l'emploi. Nous n'avons que notre savoir et nous savons qu'en cela nous sommes encore des Bezos comparé à celles et ceux qui ne mangent pas, au millions qui rentrent le soir abrutis par le travail et qui n'ont plus ni l'énergie, ni l'imagination pour entrevoir une autre voie. En échange de cette liberté, nous ne jouissons d'aucune de vos sécurité.

La mission des premiers résidentx est de nous aider à mettre en place les ateliers techniques. Bastien est artiste. À Genève, il a construit la caravane dans laquelle il habite et répare des vélos, il conçoit

des mēcanismes qu'il rend fous. Avec Yoan, ils planchent sur la liste des machines à rēcupērer pour amēnager l'atelier mētal. Par le trou du palan, ils entendent Anaïs dire à Lucas : «Touche la feuille, l'artisanat est magnifique. J'aime ētre liēe physiquement à un bloc de lettres en mētal, au poids des plateaux, au tempo et à la trempe de la machine. Quand tu imprimes, tu acquiers une partie de la solidité du mētal, la force et la puissance de la machine. Chaque triomphe est une conquête du corps, des doigts, des muscles. Tu t'entraines à confronter tes pensées à de nouveaux problèmes, des problèmes techniques, mēcaniques -des problèmes qui peuvent ētre rēsolus.» Anaïs est poète. Dans son atelier de New York, elle fait tourner les presses et assemble des blocs de plombs. Quand les ēditeurs ont voulu choisir ses mots, elle a dēcidē d'apprendre à produire ses propres livres. Maintenant, elle transmet ce savoir-faire à Clinamen.

Rita ressemble à la salle de classe de Scuola senza fine: un lieu qui nait d'un besoin urgent et irrēpressible. Les chāteaux sont construits sur des collines pour que leurs habitantx n'aient pas à avoir les pieds sur terre. Les nōtres peuvent éclore n'importe où parce que leurs habitantx se foutent d'aller sur cette lune qui n'a jamais dēcouzu les logos des couvertures ni protégē personnes d'une mētēorite. Les bulles de rēalitē que nous revendiquons ne sont ni uniques, ni hermētiques. Elles s'inter-pēnētrent, se superposent, se dēdoublent et se dēmultiplient. Nos idées évoluent et nos lieux changent de forme et d'usage quand ils deviennent obsolētes-rēpondant et agissant dans un mēme mouvement à la rēalitē qui les entourent. Sans finalitē, ni ligne d'arrivēe, ils n'ont aucune prētentioñ à la vēritē ni à

la perfection. Ils ne prétendent pas être en mesure de pourvoir à tous les besoins ni ne répondront à tous ceux que nous n'avons pas encore découverts. Cette incertitude, ils la revendiquent pour ne pas prendre le risque d'un jour diriger. Ils savent bien que si le refus de dominer avait la même violence, la même énergie que celui d'être dominé, il y a bien longtemps qu'on ne réverait plus de révolution. Nous ne pouvons pas perdre, ni rater, car ces mots font partie d'un lexique qui ne nous intéresse pas. Nous ne serons pas les meilleurs, tout en l'étant, nous serons riches et célèbres, sans argent et sans que personne ne nous connaisse. Notre seule inquiétude sera de nous éloigner de celles et ceux que nous croyions être des amis, ainsi que la récupération et l'intégration à laquelle aucune idée n'échappe

Echo du demi sous-sol
Camille Lacroix

Fin de l'été, début de l'automne, on sera quinze, vingt, je dirais en moyenne douze, presque chaque semaine. Dans une salle nue, en demi sous-sol, éclairée au néon. Angela a amené des tapis tissés ou cousus par ses soins. Des messages qui se cachent sous nos fesses ou nous isolent d'un contact trop dur, froid, sous nos pieds. Des logos ou des revendications qu'on piétine pour mieux les absorber, par capillarité, comme ces compresses d'oignons déguisées en semelles orthopédiques, en cas de grippe. On ne fait plus ça, c'est des vieilles histoires, des trucs de grand-mères, on a trouvē d'autres solutions, moins encombrantes dans les chaussettes, pour soigner le mal. Mais ici, nos grand-mères ne sont pas loin, elles nous ont ouvert le chemin, libérées de ces souliers trop petits pour nous, on l'avait presque oublié.

Prune
Framboises

Et comme elles avaient l'esprit de conservation, elles ont tout noté, enregistré, compilé des étapes, développé des recettes, loin de la pâtisserie ou de la chimie, il y a certes quelques ingrédients élémentaires mais le reste est libre d'interprétation. On a ouvert le livre, plus ou moins suivi la marche à suivre, c'était un cortège intéressant à rejoindre.

Avant de commencer à parler, il fallait déjà discuter car un autre était là, il s'intéressait au sujet, il voulait en faire partie, c'était plutôt joli. Il n'avait peut-

être pas lu l'intitulé jusqu'au bout, non mixité choisie, séparatisme, encore maintenant nécessaire pour poser des bases. Il est parti, un peu déçu, et il a fallu débriefer, parce que ce n'était pas n'importe où, c'était à l'école, et l'école, a priori n'exclut pas, enfin, pas explicitement. Il y avait peut-être là quelques décalages de vagues, deuxième, troisième, quatrième, ces histoires de marées, c'est fluctuant, vague.

Madeleine pélites de chocolat Poire

Donc oui, l'école, pour toustes, sauf qu'ici, on est plus à l'obligatoire ou l'élémentaire, on se spécialise, on est passés par un concours et un entretien, on est pas là pour rien, d'après ce dispositif, future élite non professionnelle, il faudra toujours -sauf quelques exceptions- avoir un emploi mal payé, on le sait, on sera l'élite qui vit en dessous du seuil de pauvreté. Mais ce n'est pas le sujet, enfin, pas que.

Il y avait des archives sonores, des cassettes, des voix venues des années 1970, témoignant des discussions de leur groupe d'auto-conscience. On savait qu'elles existaient, quelque part chez Angela, héritière de ces femmes Italiennes. On ne les a pas écoutées, on s'est basées sur une guideline américaine, consciousness raising, on était plus à parler l'anglais que l'italien, difficile d'être ignorantes de la langue du capitalisme, comme on dit.

Traversée commune de toute la liste des thèmes, le temps n'est pas extensible à souhait, il fallait faire des choix.

Raisins blancs

INTRODUCTION/CHILDHOOD/PUBERTY/SEX ROLES/
SELF-IMAGE-PERSONALITY/SELF-IMAGE-BODY/
FRIENDSHIP/LOVE/MOTHERS/FATHERS/SIBLINGS/
MARRIAGE/MOTHERHOOD/PREGNANCY-CHILDBIRTH/
ABORTION/CHILDREN/SEX/LESBIANISM/AGING/
INDEPENDANCE-DEPENDENCE/AMBITION/COMPETI-
TION/WORK/POWER/MONEY/ANGER-VIOLENCE/RAPE/
RACISM/RELIGION/HEALTH/ACCEPTANCE-CHANGING
OUR LIVES/SUPPLEMENTAL GUIDELINES FOR BLACK
WOMEN/SUPPLEMENTAL GUIDELINES FOR YOUNG WOMEN
(14-19)...

Ça en faisait des choses à décortiquer. Là on comprenait mieux aussi l'utilité de la non-mixité, comment aurait-on pu trouver des oreilles comprises, profondément, sur la totalité des thèmes autrement qu'entre nous ?

C'était lancé. On a commencé. Très vite, une écoute attentive et active et bienveillante s'est instaurée au sein du cercle. Je ne sais plus si la parole tournait autour, ou si chacune la prenait quand elle le voulait ou le sentait, hors circonvolution préétablie. Plus tard, j'ai entendu dans un autre groupe qu'on pouvait appeler ça la technique «pop-corn». Mais ne romançons pas. Je crois bien que la parole s'est facilitée avec le temps et la confiance, les première fois n'étaient pas aussi fluides.

Mandarine
Orange
Pain d'épice

Les paroles ne seront pas retranscrites ici, non, il y a des règles, et même si l'intime est politique, les vies des autres leur appartiennent, pas de détails fumeux, pas d'atteinte aux intimes, les intimidations par contre on peut en parler, parce que ce qui s'est passé, ce n'était pas un cercle de

pleureuses apitoyées, c'était de créer du commun avec du personnel, et ça, c'était beau, et consternant aussi parce que des grandes lignes, des fils rouges, des Ariane sauveuses, ça il y en avait, et c'est ici aussi que tous ces échanges deviennent forces, c'est quand on constate que, malgré des parcours très différents, on s'est toutes retrouvées confrontées aux mêmes situations, on y arrive à la constatation systémique délirante, ce n'est pas juste toi qui t'es faite insultée, rabaissee, ce n'est pas que de tes capacités subjectives dont on t'a fait douter, ce n'est pas que ta personne qui s'est faite emprisonnée dans un corps perçu comme matière appropriable, ce n'est pas que toi qu'on a fait taire, non, elles ont toutes vécu tout ça, tout en même temps, ou diluée, de petites gouttes d'acide dans l'estime, des auréoles de moisissure entre l'émotionnel et l'intellectuel, une vaporisation d'embruns trop salés troublant la vision globalisante, quand ce n'était pas une soudaine attaque de grêle, imprévisible, assommante, dévastatrice.

Chocolat noir fleur de sel

Beaucoup de chutes de mères, de pères.

Galette de riz

Des intolérables marées de patron·nes inadéquat·es, ou tout autre hiérarchisation contextuelle.

Noix

Des insidieuses coulées d'amoureux·e·x rudoyant·es, des jaillissement d'ami·es, de frères, de sœurs réprobatrices, réprobateurs.

Clémentines

Beaucoup de gravats à ramasser... on a tout ramené, posé là, au milieu, on a fait du tri sélectif, pour pouvoir reconstruire des châteaux loin des principes de princesses imposés, ces citadelles-là sont construites à l'envers, elles marchent sur la tête, c'est mauvais pour la colonne, le pilier, presque à bout de poutre. Alors on fait quoi avec ces états de fait? Parce que la colère ça ronge, la tristesse ça noie, l'injustice ça brûle très fort, la dépression ça engloutit tout, la résignation ça met des faux skis à la place des pieds, des propositions de reconstruction, il y en a beaucoup à trouver, difficile de tout compiler, mais la première des solutions, on a pu le remarquer, enfin, non, je ne peux pas parler à la place des autres, j'ai pu le remarquer, c'est déjà le lien, fort et tendre qui a pu se tisser là, dans ce demi sous-sol, assises ou vautrées, à grignoter des fruits et des gâteaux comme un support à l'absorption des histoires des autres, cette histoire devenue commune, des femmes, des oreilles de choix, des tremplins à regain d'énergie, mais pas que.

Pomme Myrtilles

Peut-être qu'avec le temps j'idéalise aussi. Comme ces anciennes amours dont on a oublié pourquoi elles se sont dissolues, sûrement que ma mémoire a fait un peu de tri dans les possibles et passagères incompréhensions ou désaccords, oui, probable, mais ce qu'il en reste, ça n'a pas de forme descriptible, c'est joli comme des amitiés, doré comme la fascination, complexe comme des ramures et heureusement ça colle un peu, pas à la peau,

plus profond, une capsule où revenir parfois ou une à avaler au petit déjeuner en cas de carence, c'est là, quelque part et c'est très précieux parce qu'on est à l'école, en fin de cursus, mais si l'école était vraiment hors de la société, ça se saurait, c'est très précieux parce qu'il y a eu rencontre dans un système d'apprentissage pas exempt de compétition, que ces thèmes, oui, non, ces problèmes, car oui ce sont des problèmes, des équations à dénouer pour les remettre à plat, et bien on les retrouve partout, même au cœur de l'Institution, même quand on a bien appris à réfléchir, même quand on a lu, surtout quand on a prétendu comprendre, et manifestement aussi quand on s'est persuadées que nos grands-mères, celles-là même qui ont décousu ce qu'elles pouvaient pour tenter une autre ligne avec ce qu'elles avaient entre les mains, avaient eu le temps de terminer l'ouvrage, non, c'était une réparation de fortune qui tient ce qu'elle tient, ici, maintenant, attention aux épingle, la coupe est encore trop ajustée, il y a des millions de finitions à affiner, on en est pas encore à la bière de fin de chantier.

Abricots
Cerises
Petits ours en gélatine

C'était une chance, cette expérience, le contexte de l'école le permettait, un lieu fixe, une grande salle, des horaires, un tapis rouge déroulé, on avait plus qu'à arriver, pas comme des stars, comme des privilégiées, de se voir offrir la possibilité de questionner le dedans, le chez soi, le chez l'autre et le dehors, pour mieux s'aventurer, ensemble, chacune de son côté, une année, un courant d'air violet.

Références:

Texte écrit suite à la participation au
Lab.zone Affidamento/Rivolto Femminile dirigé par Angela Marzullo, dans le programme d'étude du Work.Master, HEAD-Genève, 2017-2018.

Sharpe, L., Ginsburg, J., Gordon, G., Kaba, M., Shine, J. (2017). *Trying to Make the Personal Political: Feminism and Consciousness-Raising by Women's Action Alliance*. Chicago: Half Letter Press

À propos de l'illisible Claire Fontaine

«Je ne suis enregistrée nulle part, ma parole est du vent. Si vous me reniez, je redeviendrai de l'air, si vous dites «non, elle ne parle pas», comment puis-je dire «non, j'ai parlé» ? Si vous ne témoignez pas pour moi, qui peut témoigner pour des mots qui n'ont pas été entendus ?»

Lonzi, C. (1980). *Vai pure. Dialogo con Pietro Consagra*

Carla Lonzi a abandonné son travail de critique d'art peu après 1968 pour s'investir pleinement dans la libération féministe. Son vitalisme est la clé pour comprendre son abandon de la posture de critique, qu'elle interprète comme une position d'autorité intellectuelle et académique présumée donnant abusivement de la valeur aux expressions artistiques. La production de hiérarchies au nom de critères établis pour séparer et exclure semble une aberration pour Lonzi. En fait, toute stratégie orientée vers l'auto-préservation et l'affirmation de soi est courageusement écartée par elle, même si le prix à payer est l'illisibilité politique et l'inexistence sur le plan social. Dans *Auto-ritratto* [Autoportrait], Lonzi trouve encore la position de l'artiste politiquement plus honorable que celle de la critique, surtout plus sincère car à l'époque la déformation que le marché produisait dans la réception de l'œuvre d'art semblait moins néfaste que celle provoquée par la critique faisant dire aux œuvres d'art des choses qu'elles ne sont pas censées dire.

Son opinion des artistes et de l'art se radicalisera avec le temps, un exemple en est son texte de 1971 intitulé *L'absence de*

la femme dans les moments de célébration de la créativité masculine¹.

Dans son journal, on peut lire un texte de 1975 qui clarifie ses préoccupations :

« Je me réveille troublée : le mythe de la créativité me barre la route. C'est comme le mythe de l'innocence infantile, créé par les adultes et leur sentiment de culpabilité. Le mythe de la créativité a été inventé par les exclus. Devant celui qui se propose comme candidat de lui-même, l'humanité s'incline comme face à quelqu'un touché par la grâce divine. Même la psychanalyse a reculé devant le mythe de l'artiste. La catégorie de l'artiste est la seule intouchable dans la destruction contemporaine de toutes les catégories. L'artiste persécute l'humanité en affichant continuellement une assurance qui, du niveau existentiel, a été élevée par la culture au rang d'assurance ontologique. [...] Le mythe de l'art continuera d'écraser l'humanité qui l'a produit en raison de son besoin d'idéaliser et de séduire son persécuteur. Je voudrais un monde où chaque expression resterait à un niveau existentiel : écrire, jouer d'un instrument, peindre, faire toutes sortes d'opérations et avec toutes sortes de moyens. Pour cela, tout le monde devrait accepter la nécessité de s'exprimer. Si une seule personne restait inhibée, bloquée, l'art planterait ses racines dans son esprit »².

Les racines des lettres majuscules dans l'âme des gens ont des conséquences terribles. Les recherches de Lonzi à travers et

¹ Lonzi, C. (1974). *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*. Milano: Scritti di Rivolta femminile. P. 63-65

² Lonzi, C. (1978). *Taci, anzi parla, diario di una femminista*. Milano: Scritti di Rivolta Femminile. P. 1173-1174

dans une langue d'une «littérature mineure»³ pour exprimer la forme de vie féministe ont été partagées par d'autres membres de Rivolta femminile et d'autres subjectivités de cette époque.

La reconnaissance réciproque, la lisibilité, n'était pas une priorité car il n'était pas question d'établir un dogme ou de trouver un leader à suivre, il ne s'agissait pas de réduire l'incompréhension mais d'accroître plus fidèlement la complexité.

Si les subjectivités sont lisibles, c'est parce que le langage de la domination a écrit sur elles des choses qu'elles-mêmes n'aprouvent pas ou auxquelles elles ne croient pas.⁴ Le féminisme de Lonzi est un voyage qui consiste à ignorer ou à effacer le texte du pouvoir et à explorer la confusion et la transformation: dans sa perspective, le démantèlement de l'autorité n'est pas une action volontaire, c'est le résultat d'un travail sur ses désirs.

Tant que l'homme restera l'interlocuteur désirable, il répandra la rivalité entre les femmes, écrit-elle, la culture féministe doit combattre ce problème, mais une autre option est possible, vivre l'insécurité sans institutionnaliser des rôles ou des compétences qui la limiteront de l'extérieur; reconnaître les difficultés et les impulsions qui en découlent, distinguer la paix intérieure de la passivité, le moment

³ Le concept de littérature mineure vient de Deleuze, G., Guattari, F. (1975). *Kafka, pour une littérature mineure* Paris: Editions de Minuit. On y trouve une vive description du processus pour trouver une langue étrangère dans la langue, le monde tiers intérieur. «Comment devenir le nomade et l'immigré et le tzigane de sa propre langue? Kafka dit: voler l'enfant au berceau, danser sur la corde raide.»

⁴ Cette conception se retrouve chez Foucault mais aussi chez certaines féministes telle que G. C. Spivak.

de l'action de l'activisme; accepter ses propres limites sans les considérer comme insurmontables, c'est ainsi que la liberté pourrait être vécue et partagée.

Après avoir abandonné son rôle de critique d'art (parce que cela imposait des limites trop lourdes à son expression), Lonzi décrit son appartenance à un groupe de femmes qui avaient été tenues à l'écart de la culture: «J'ai éprouvé» écrit-elle «un réel regret pour l'intégrité originelle dont je me sentais éloignée: Le vide culturel auquel il faut s'identifier n'est pas l'intégrité originelle, mais la consommation continue des liens subconscients avec le monde masculin en les vivant et en prenant conscience de celui-ci»⁵.

Ne pas craindre cette zone floue, dans laquelle les catégories qui définissent les subjectivités sont rejetées et non encore recréées, est la condition préalable à ce voyage. En décrivant un dîner avec des personnes qui ne connaissaient pas le féminisme ni aucune de ses activités, Lonzi écrit les lignes mémorables suivantes dans son journal intitulé *Taci, anzi parla, diario di una femminista*.

«Ce que je suis est pathétiquement invisible et inaudible et je ne peux pas l'utiliser. Maintenant, je suis sûre que je n'en fais pas un drame, parce que c'est en fait un drame, ma décision de ne plus tomber dans le piège est prise [...] Moi, qui n'existe pas socialement, je peux reconnaître une autre femme qui n'existe pas socialement et ainsi de suite. Mais ma conscience n'est pas reconnue par la culture, donc cette chaîne de reconnaissance entre non-existants n'est valable qu'entre nous. Je ne vois pas la possibilité d'un homme

différent car il est impensable qu'il puisse abandonner une identité sociale qu'il a pour une autre qui n'existe pas».⁶

La prise de conscience de ce fait rend toute relation sociale, même la plus banale (et commune), totalement insupportable parce qu'elle dévoile sa complicité avec les forces en œuvre dans la situation même. Lonzi comprend parfaitement que la récompense qui est donnée aux subjectivités masculines n'a aucune valeur pour les femmes et ne leur permet d'acquérir que de la tristesse séparatrice. Là réside en effet la vérité amère de l'émancipation réformiste et l'impassé de ses illusions. L'inexistence, le résultat d'un refus du chemin qui mènerait à l'égalité entre hommes et femmes, si douloreuse dans la violence banale du quotidien –autant que dans la situation absurde d'une soirée passée avec des gens qui ne sont même pas si déplaisants– se manifeste dans toute sa puissance dans la position de Lonzi de devenir illisible, une arme impossible à employer. Dans cette situation, il est clair que le paradigme de maître/esclave au sein de la matrice dialectique hegelienne devient (un outil) inutile pour interpréter le problème homme/femme, qui n'est autre que le nom des relations humaines en général.⁷ Pour cette raison, l'attaque faite par Lonzi envers la culture comme institution patriarcale est extraordinairement violente et pertinente. C'est un point de vue crée à partir de l'angle mort d'un langage qui non seulement inclue son silence mais aussi la cause de celui-ci. Les paradoxes, dont les subalternes devraient

6 Lonzi, C. *Taci, anzi parla*, op.cit., p. 1172-1173

7 Voir Boccia, M. L. (2014). *Con Carla Lonzi. La mia opera è la mia vita*. Roma: Ediesse. P.20-21

en être les victimes peuvent être renversées – et en effet, ils le sont – dans nombre de ses écrits, tel que dans *Mito della proposta culturale*.

« Je me demande : pourquoi l'ouvrier de Bovisa ne doit pas savoir ce qu'est la haine d'une femme ? Pourquoi le mettre à l'abri de cette expression ? Peut-être que dans d'autres domaines on emploie des traitements plus doux pour qui doit prendre conscience de l'abus de pouvoir ? Pourquoi les attaques directes sont-elles gardées en suspens jusqu'à ce que l'on ait trouvé le moyen de les valider entre deux citations de Marx ? Pourquoi approcher les hommes comme si c'étaient des enfants à qui il faudrait présenter leur propre vérité en adoptant le langage de leurs livres de lecture ? Pourquoi ce sérieux, cette affliction ? Pour leur faire comprendre, c'est-à-dire pour ne pas perdre l'attache culturelle. Alors quel est la pratique qui fait dépérir la Politique (et les majuscules en général) ? Celle de « poser des questions qui dérangent le pouvoir-savoir constitué », ou alors de faire tous les gestes d'expression de soi et de reconnaissance de l'autre (feminin) qui ouvre les portes des limbes dans lesquelles les femmes cherchent sans trouver une incarnation réelle ? Chaque femme, une à une, doit forcer le barrage : ceci est le passage nécessaire à la naissance de sa propre individualité, la prédisposition à tout changement. »⁸

La nécessité de se soumettre aux hommes masculins parce qu'ils sont détenteurs de tous les critères de reconnaissance et de lisibilité, politique et intellectuelle – et par conséquent, contrôleurs du processus de subjectivation – est stigmatisée par Lonzi sans merci, mais de manière pragmatique, to-

⁸ Lonzi, C. (1978). «Mito della proposta culturale». in Jaquinta, A., Lonzi, C., Lonzi, M. *La presenza dell'uomo nel femminismo*. Milano: Scritti di Rivolta femminile. P. 141-142

talement dépourvue de ressentiment. En fait, il n'est pas question de défendre un point de vue théorique mais de forcer le blocus pour que les femmes puissent sortir du silence et commencer à parler, même si cela advient dans le royaume de l'illisible, même si ce geste n'est pas codifié ou compris par le féminisme existant: c'est une nécessité vitale et le monde en a besoin. Mais plonger dans cette brume afin de poursuivre une quête identitaire redéivable du pouvoir et de ses logiques est aussi dangereux car le résultat pourrait être incompris, facilement rejeté ou demeuré inexploré. La question de l'illisibilité dans la pensée de Lonzi, nous ramène à son refus du marxisme en tant que dispositif de lisibilité optique de la société et du conflit. Dans *Sputiamo su Hegel* [Crachons sur Hegel], ce qui signifie «Crachons sur Marx»⁹, comme elle le déclare explicitement, elle relève que l'aveuglement d'une interprétation de la société basée sur la catégorisation des classes confine dans l'invisible et l'oubli l'exploitation domestique et émotionnel, autrement dit, le travail reproductive sans lequel la société ne pourrait simplement pas exister.

Ce travail reproductive a une qualité particulière, artisanale et «humaine», possiblement parce que, comme l'écrit Giovanna Franca Dalla Costa¹⁰, personne ne se soucie du temps que ce travail prend et à quel point il est éprouvant pour la travailleuse quand le travail lui-même n'est pas rémunéré.

Mais aussi parce que le travail re-

⁹ Lonzi, C. (2011). *Vai pure, dialogo con Pietro Consagra*. Milano: et al. Edizioni. P.110

¹⁰ Dalla Costa, G. F. (2006). *The Work of Love: Unpaid Housework, Poverty and Sexual Violence at the Dawn of the 21st Century*. New York: Autonomedia

productif est des plus difficile à quantifier et à séparer artificiellement de la vie quotidienne. Son omniprésence et son infinitude questionnent l'idée même de rémunération du travail et mettent implicitement en crise l'entièreté du marché du travail.¹¹ Solliciter une rémunération en échange de ce service inestimable est une façon évidente d'affirmer l'échec du capitalisme, ou sa nature parasitaire. Étant donné que le capitalisme ne prospère pas seulement grâce à l'accumulation primitive, l'exploitation des terres, la privatisation et l'esclavage, il se développe aussi et avant tout grâce au travail reproductif, qui ne signifie pas uniquement donner la vie et élever les humains qui deviendront la force de travail du futur, mais aussi le travail d'amour qui nous nourrit, qui nous maintient en santé et nous évite d'être déprimés, malades ou mentalement instables. Les compétences nécessaires pour un tel travail sont extrêmement complexes et leur reproduction hautement éprouvante. Effectivement, le capitalisme ne parasite pas seulement ce travail mais nie également sa valeur en payant des salaires comparativement inférieurs aux femmes qui travaillent en dehors de la sphère domestique, contraintes d'accomplir une double tâche qui impacterait leur performance professionnelle de manière négative. Cette forme d'illettrisme se traduit par une «arriération sentimentale» typique du patriarcat qui nous a menés là où nous en sommes aujourd'hui. Que les relations sexuelles et sociales entre femmes et hommes aient nécessité durant les

¹¹ Voir à ce sujet Federici, S. (1976) *Salario contro il lavoro domestico*.
https://monoskop.org/images/8/8f/Federici_Silvia_Salario_contro_il_lavoro_domestico_1976.pdf

dernières années un examen continu au vu de la signification qui a été donnée à la violence et à l'abus, et que le consentement puisse encore être perçu comme une zone grise définie confuse et ambiguë, montre que l'il-lisibilité est le résultat d'un illettrisme volontaire du pouvoir. Les institutions et les hommes masculins qui les gouvernent ne maîtrisent pas encore cette langue étrangère dans la langue, qui est celle avec laquelle s'exprime la libération des femmes, mais très bientôt, tout un chacun sera apte à la lire.

1^e ISCOISINE
ENTRE!

Cours des 150 heures.
150 hours courses.

Le donne
e le donne

(o valutazione della) 1a
versione di apprendimento

donne dell'anno

intervista donna e donna

verso altre donne nella scuola

verso altri insegnanti donne

verso donne

Le donne sono dei veri colleghi donne di apprendimento il mondo
delle donne.

Le donne e i colleghi, perché non è altro che la loro appartenenza
a un gruppo o a una comunità di persone che hanno lo stesso
tempo, lo stesso luogo, lo stesso modo di fare le cose. Le donne sono delle donne. Le donne delle donne sono donne.
Le donne sono delle donne. Le donne delle donne sono donne.
Le donne sono delle donne. Le donne delle donne sono donne.





Cours monographique sur le corps.
Monographic course on the body.





Lea Melandri et Amalia Molinelli. Photo par Paola Mattioli.
Lea Melandri and Amalia Molinelli. Foto by Paola Mattioli.

1° iscrizione
Evule!



Preface

Birth, life, and death of Gervasia Broxon

GESTATION

150 hours:

5 hours of school per day for 1 month.

150 hours:

25 minutes of writing at home per day for 1 year.

150 hours:

2.5 hours of filming per month for 5 years.

150 hours:

5 hours of partying and dancing every night for 1 month.

150 hours:

25 minutes of editing per night for 1 year.

Do you write Gervasia Broxon, or Gervasia Brocson?

"Ah yes, this is wonderful! The name! We were racking our brains, what should we call it? And then someone said, 'But, there's this name', this lady said, 'there's this name that's very suffragette, very classic feminist: Gervasia Brocson.' Sometimes we wrote it as 'Brocson' and other times we'd write 'Broxon', as in sometimes we'd write 'cs' and other times we'd write 'x'.¹

¹ Excerpt from the conversation between Lea Melandri and Camilla Paolino following in this book.

BIRTH

When Gervasia Broxon was born, she was already in her fourties, perhaps in her fifties even, with several children of her own and quite a life experience behind, yet the learning of a new practice ahead: the practice of typography. The year was 1980.

Mothered by a group of women and constituted by the same—Amalia, Ada, Antonia, Teresa, Rina, Micci, Paola, Maria, Lea, Adriana—she was multiple and ever morphing, accommodating the plurality of voices she carried within her. Even her name was in constant re-negotiation, transforming from Broxon to Brocson at will as it suited the fictive shield it was. A name which concealed the joint action of a collective body in motion. No one ever asked who she was, and in this negligence her autonomy rested.

Do you write Gervasia Broxon, or Gervasia Brocson?

Lea continues: "The incredible thing is that nobody has ever asked us who Gervasia Brocson was. EVER. Which means that it was a name that was so typical that nobody ever questioned it. Everybody thought that it was a real person. And we decided that every year, we would hold a different celebration, dedicated to a different Gervasia Brocson. In the sense that we told the story of a different Gervasia Brocson every year. It was so fun, you know, the fact that Gervasia Brocson travelled across Lombardy, across Europe, and nobody ever asked who she was."²

2 Excerpt from the conversation between Lea Melandri and Camilla Paolino following in this book.

YOUTH

Gervasia reaches the volume button and raises the music that will make Antonia and Amalia dance around the room. The psychedelic pattern of the wallpaper on the wall mingles with the interlaced lines of the images from the film. In the classroom, Broxon seeps into the chemistry books, and those of mathematics, technical drawing, architecture. Struggling with institutionalised culture and systematised language, she soon finds her own ways to access the first and make it hers, while she makes up languages of her own. Like Amalia, who says "We will end up 'impensate' (unthought)," Gervasia turns theory into poetry and then uses it like a magic formula. To mobilise and share the knowledges she is gradually embodying, she authors graphic posters and prints. One goes like this:

More dust in the house less dust in the brain
If you don't have a middle school or elementary school license, BE AWARE: I have an important communication for you. Do you know that there are 150 hours? [...]

The experience of this school is especially useful to us women, housewives, because it gives us an opportunity to get out of the isolation of the home and to meet other women.

For those of us who have attended the course this year, the 150 hours have been an injection of vitality; they have served to add other tools to our culture, but also to make us see more clearly many things that happen around and within us.

It was also nice to be able to live together in the school without competition and without careerism.

The women of the 150-hour course in via
Gabbro

For Gervasia has an anti-elitist, anti-authoritarian understanding of pedagogy, and a militant approach to culture.

Do you write Gervasia Broxon, or Gervasia Brocson?

"That's the pen name of Bibi Tomasi, a poet", specifies Adriana Monti, the director of *Scuola senza fine*. "She was a central figure in the women movement of Milan. We liked that it was a name without history. We didn't want a known figure, we wanted an anonymous name. The fake, fictive name, would work well. Bibi Tomasi had no connection with the '150 hours' school, but she was a good friend of the teachers".³

ADULTHOOD

Gervasia travels between different places, from Affori, in the periphery of Milan, to Bogli or Fusignano, in the Emilia-Romagna countryside. She accompanies Amalia during her walks in the dusk, imitating the juvenile song of the owl of Athena. In Lea's flat, in Milan, she takes the shape of the eight leaf lobes of the Aralias, which are bordered by large blunt teeth, in a pot bathing in the sun. Then, she moves on, morphing again. She takes the shape of a woman dancing liscio.

Somehow, we are responsible for this physical editing of her body. Like Adriana says, "When you cut an image, it's not just a simple cut. We take responsibility for putting something together that represents a person, so we have to be responsible. You can't say 'it's just a movie'. They are people". Gentili Signore (1988), for instance, is a

³ Excerpt from the conversation between Adriana Monti and Camille Dumond following in this book.

movie and it is people as well: it tells the semi-fictional story of a semi-fictional character (Gervasia herself), shuttling between the printing workshop to the dance-floor of the Nuova Idea ballroom, just like Gervasia's mothers used to do. In-between, she also deals with the printing workshop's budget and bookkeeping, though using the registers as personal diaries, for writing her thoughts and feelings. Within her, Ada writes "Oggi mi sento triste perchê..."⁴. The obligation to assume managerial positions and deal with money casts the first shadows on Gervasia's path. Worse than that, a dark illness is coiling inside her.

Do you write Gervasia Broxon, or Gervasia Brocson?

When the question arose as to what to call the graphic design cooperative that they would create as a result of the 150-hour experiment, and which would become an experimental school, like Affori's workshops, the choice fell on a name that was not known. A name that does not take us any further than the incarnation of a fictional protagonist.

"The fake, fictive name, would work well."⁵

DEATH

Gervasia Broxon did not have a long life: by 1986 she was gone. Before getting to the end, though, we take a step back and linger a moment longer in the place Gervasia came from: the classrooms of the "150 hours" courses. For that is the place where her mothers met.

⁴ Excerpt from the conversation between Lea Melandri and Camilla Paolino following in this book.

⁵ Excerpt from the conversation between Adriana Monti and Camille Dumond following in this book.

Introduction

This second issue of "Entretiens pour un film", entitled *Gervasia Brocson*, takes place around a table where a conversation among women is happening, before the eye of Adriana Monti's camera. *Scuola senza fine* [never-ending school] is the title of the resulting film, released in 1983.

The film is about the shared experience of a group of housewives from the Affori-Bovisasca district, on the outskirts of Milan, who, at the age of thirty, forty, and fifty years old, decided to break out from the condition of isolation engendered by their domestic confinement by returning to school. They hence enrolled in the so-called "150 hours" courses: an educational program initially set up for metalworkers by the unions in 1973, to provide them with a total of three hundred paid hours of school aimed at their cultural development and personal growth. As time went by, the "150 hours" courses were attended by more and more categories of waged workers, until 1976, when a group of unwaged housewives also showed up in the classrooms of the via Gabbro state school, in Affori. Once the latter got there, they decided that school for them should have never ended and eventually-class after class, one monographic course after the other-spent up to ten years together in school. This is how *Gervasia Broxon* came to life.

As *Scuola senza fine* shows, the "150 hours" turned out to be a transformative experience for the women who took part in it, as it gave them access to collective learning processes, forms of sociability, and a sororal intimacy unknown before. A classroom in the school basement, as much as a shared

dinner table or a dance floor, turned into the places where knowledges became embodied, ideas emerged, subjectivities formed. There, the Affori housewives got involved in valuable conversations, writing exercises, forms of self-narration, and streams of words about their fears, their feelings, their families, their origins. Most of them had experienced different forms of paid work (in rural contexts, factories or cottage industries) before deciding (or feeling compelled) to stay at home. The "150 hours" came as their chance to escape from it. One hundred fifty hours spent learning, discussing, practicing, finally having the space and time to see more clearly around them, within them, and to write about it and write for themselves. Some wrote for others as well, those who did not remember, or those who did not know what to write about. Far from family responsibilities, Amalia, Ada, Antonia, Teresa, Rina, Micci, Paola, Maria, and Lea met and talked for 150 hours, and beyond.

As a fundamental listening device, *Scuola senza fine* gives us the opportunity to spend time with them, to listen to them as they spoke and read their own writings out loud. Moreover, as artists, writers, theoreticians, curators, we talked with the one who shoot the images (Adriana Monti), and one who taught in the "150 hours" courses (Lea Melandri). The following book is a way for us to respond to all we heard, and felt, and learnt by their side.

The second publication of "Entretiens pour un film", Gervasia Brocson, gathers a number of writings inspired by *Scuola senza fine* and the Affori housewives' experience lived in the "150 hours" classrooms.

The frame encompassing these pieces of writing is outlined by the transcriptions

of two conversations taking place between Camille Dumond and Adriana Monti, and Camilla Paolino and Lea Melandri. These two exchanges touch upon a set of questions ranging from the movie and its very production process, to the problem of the traditional sexual division of labour and, in particular, of women's forced performance of reproductive work in 1970s Italy (and not only); the encounter with and appropriation of culture by the working-class housewives taking part to the "150 hours" courses; the embracement of alternative, anti-authoritarian, and feminist pedagogies by some of the "150 hours" teachers as tools of emancipation; the position of the body within processes of collective learning and women's subjectivation; the act of writing and the appropriation of women-only spaces as forms of empowerment and ways to escape domestic segregation and social marginalisation; the importance of dancing for revolution. These horizons of thinking, emerging directly from the life experiences narrated by Adriana Monti and Lea Melandri, are mobilised beyond their historical dimension and geographical specificity to set the conceptual and theoretical framework structuring this publication, while providing us with precious tools for thinking through the contemporary moment.

At the core of it, the reader will find two streams of consciousness addressing the tangle of space appropriation, collective learning, practices of self-narration, and political awakening from two contemporary perspectives, as well as a theoretical reflection bridging the "150 hours" experience with the figures of Carla Lonzi and the women of Rivolta Femminile through a hypothetical common denominator underlying these apparently antithetical positions: the struggle

with institutionalised culture and dominant uses of language that Italian women pursued across the 1970s while countering their oppression and becoming political subjects.

The first stream of consciousness, by Roxane Bovet and her text *Places to Exist*, seems to expand the room-of-one's-own well-known metaphor of suitable conditions for cultural production and alternative forms of life in common. It revolves around the projection of three "castles"-meaning three spaces of cohabitation, built on contradictions-imagined as autonomous relational spaces where one could appropriate physical space, freedom from constructed time, and adequate material conditions for engaging with knowledge, culture, and art-making while building collective bodies.

The second stream of consciousness, by Camille Lacroix and her text *Echoes from the Semi-basement*, narrates the artist's experience of carving a separatist space devoted to practices of collective self-narration and consciousness raising within the classroom, as the result of a seminar she enrolled in while studying in art school. Rhythmed by the ingredients of some sort of recipe or a shopping list, her reflections unravel echoing somehow the experience lived by the housewives enrolled in the "150 hours" classrooms, while recalling other practices employed by radical feminist collectives in 1960s and 1970s Italy in their struggle to become political subjects-ex. "autocoscienza".

The theoretical reflection, by Claire Fontaine, revolves around the concept of linguistic, social, and political illegibility incarnated by women in their historical struggle to find a voice to speak/write beyond the dominant uses of language, as a first and fundamental step to counter their oppression

and engage in processes of subjectivation.

This second issue of "Entretiens pour un film" develops as a tribute to the protagonists of *Scuola senza fine* and invites you to engage with a rich set of reflections emerging and revolving around the film, whether you watched it or not.

Conversation between Camille Dumond and Adriana Monti
Summer 2019

INTRODUCTION

I first saw *Scuola senza fine* in Venice, in August 2017. At the time, I was coordinator of the Swiss Artistic Research Network (SARN). I was there for a few days, working with SARN members on a Biennale research project helmed by various artists and contributors: an exploration of the artistic practices of theatrical and theoretical staging. On the second evening of my stay, Nicolas Vermot-Petit-Outhenin and Petra Koehle—both artist contributors and SARN members—suggested we host a film screening in the flat they were renting. The flat was located off a beautiful, sprawling paved square.

My first contact with Adriana Monti was by email. I had written to the Libera Università delle Donne to ask for her contact information. Then, one day, she wrote to me directly. She seemed interested in screening her film and was willing to mediate screening rights negotiations between myself and the distributor.

The following year, I got together with Colline Grosjean, a musician, artist and co-director of the Centre Culturel des Grottes¹, and Géraldine Beck, co-founder of the bookstore La Dispersion.²

It was 2018 and we were looking to screen *Scuola senza fine* at the Centre Cul-

¹ Centre Culturel des Grottes–CCG, rue des Grottes 26, Geneva

² Librairie La Dispersion, rue des Vieux-Grenadiers 10, Geneva

turel des Grottes, which has a small screening room with a stage. London-based distributor Cinenova, a volunteer-run organisation that preserves and distributes works by feminist film- and videomakers, gave us permission to screen the film for a fee of 120f. We also organised a post-screening discussion with Geneva artist Angela Marzullo and Italian artist-researcher Fulvia Carnevale of the Claire Fontaine collective. With Fulvia's assistance, Géraldine and I compiled a glossary of Italian feminist terms, some of which are used in Adriana Monti's film. For the event, Jonas Hauert from La Dispersion designed a poster in flashy pink tones inspired by the psychedelic motifs of the kitchen wallpaper shown in the dance scenes of *Scuola senza fine*.

A few months later, Olga Rozenblum, an instructor at HEAD-Genève and co-director of the Paris art space Treize³, expressed interest in holding a screening of the film at Treize—a means of tying the space into a seminar she was giving at the École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy (ENSAPC). For the occasion, we decided to work on French subtitles for the film, but Cinenova refused to cover the associated costs. So friends at La Dispersion volunteered their translation services from Italian and English into French. Piero di Clemente from Raggio Verde Sottotitoli created the subtitle file. Adriana offered to cover the costs herself. So we carried on with our volunteer effort.

A few months later I met Adriana at last. One year after the screening that Colline, Géraldine and I had organised, the Centre d'Art Contemporain Genève invited her

to host a screening of both *Scuola senza fine* and *Filo a catena* (1986). Adriana was only in town for a few days, so we made plans to meet at the Centre as soon as she arrived in Geneva. The following conversation took place that day, just prior to the screening of *Scuola senza fine* at the Cinéma Dynamo of the Centre d'Art Contemporain Genève in August 2019.

CONVERSATION

ADRIANA MONTI: Gervasia Broxon was an experimental school funded by the European Union. It lasted three years. All the instructors were feminist women. Students took classes in art, graphic design, science, philosophy, literature, maths, psychology and general studies. I taught the art class. The Gervasia Broxon group was both an "autocoscienza" group and a vocational education group. I don't know if they could be considered "autociente". Consciousness-raising groups didn't exist in the 1980s. We had the symbolism group, the art group, the women's university. After that, we started the Libera Università delle Donne [the Women's Free University]. Women's participation began with the "150 hours" courses and evolved over time. Some female students went on to attend the university. I started filming *Scuola senza fine* in 1976 and it was thanks to the experimental film school of Albedo⁴ that I was able to finish the film.

CAMILLE DUMOND: Are the women in *Scuola senza*

⁴ Laboratorio di Cinematografia - Albedo [Albedo Experimental Film School], founded in 1983 by Adriana Monti.

fine all students of the “150 hours” courses?

AM: Yes, aside from Lea Melandri,⁵ who was teaching in the program and Grazia Zerman,⁶ who only shows up at the beginning of the film, in the socialisation scenes.

CD: I read that you started filming in 1974...

AM: Not exactly. The “150 hours” courses took place between 1974 and 1982. I started filming in 1976, when we got a grant from the unions funding the “150 hours” courses. It was all thanks to Paola Melchiori, head of the Formazione insegnanti 150 ore.⁷ The first part was filmed between 1976 and 1979. Then, when we ran out of funding, everything came to a halt and the film crew left. I filmed the second part between 1979 and 1981, just me and the students, who made creative contributions to the script and filming.

CD: Where did the texts recited in the film come from?

AM: The first part of the film is structured around the group interviews that went on during the socialisation meetings. The second part—the “portraits”, you might say—is structured around texts the students wrote in class, as well as a few written by the

⁵ Lea Melandri (Fusignano, 1941) is a key figure of the Italian feminist movement. She is a writer, journalist, activist and essayist who taught classes for the “150 hours” courses and the Libera Università delle Donne. She collaborated with Elvio Fachinelli on an anti-authoritarian educational experiment, as well as on the review *L’erba voglio*.

⁶ Grazia Zerman (Verona, 1949–Milano, 1995) was a philosopher and member of the Libreria delle Donne, as well as an instructor of the “150 hours” courses.

⁷ In-house training for the “150 hours” instructors.

Gervasia Broxon collective, mainly between 1976 and 1982. Lea Melandri, the instructor, also wrote a few of the texts. We selected the texts together prior to filming. Lea's and Ada's texts—Ada was one of the students who wrote about science—were the last ones I incorporated into the final cut.⁸ I edited the film in 1983 because I had the opportunity to use the *moviola*—the editing table—at the Albedo film school, which was open 24/7. I would take it whenever the students weren't using it, mostly at night.

CD: When Amalia says “*Finiremo impensate*”, it reminds me of something you said about the role of theory in the film—how it's used like a magic spell.

AM: That's true. Amalia had a poetic way of using theory.

CD: For the “portraits”, did you travel to film the women in different places?

AM: Yes. We travelled together and worked together to select filming locations. We filmed in Lea Melandri's flat in Milan and at her parents' house in Fusignano, near Ravenna. With Amalia,⁹ we filmed in the flat in Milan where she wrote at night and we also filmed in a village called Bogli, atop the Ligurian mountains, north of Genoa. That's where she was born and first started writing. She wrote stories about her isolated life in the moun-

8 Ada Flaminio, “150 Hours” student. After her divorce, she went by her maiden name, Ada De Crescenzo, as a member of the board of directors of the Women's Free University.

9 Amalia Molinelli (Bogli, 1928), “150 Hours” student. Between 1976 and 1982 she wrote *I pensieri vagabondi di Amalia*.

tains. We accompanied these women writers to different places in different seasons, with a 16 mm camera borrowed from some friends who made activist films in the 1960s and 70s.

CD: Where does the name Gervasia Broxon come from?

AM: It's the pen name of Bibi Tomasi, a poet.¹⁰ She was the central figure of the Milanese women's movement. We liked the fact that it was an ordinary name. We didn't want someone famous; we wanted an anonymous name. A made-up, fictitious name worked well. Bibi Tomasi wasn't directly involved with the "150 hours" courses, but she was a good friend of the instructors.

CD: That reminds me of a conversation we had. I asked what you thought of the author Silvia Federici.¹¹ You told me that you weren't particularly versed in or even interested in feminist political theory. The film *Scuola senza fine*—and this, as I see it, is its greatest strength—doesn't really set out to expound a political discourse; it speaks for itself.

AM: I find it compelling to tell "hidden" everyday stories. It felt important for me to write and tell stories that no one cared about. The moment I realised that, it became really essential to me. You can see that in *Filo a catena*, *Gentili signore* and *Scuola*

¹⁰ Bibi Tomasi (Bologna, 1925–Milano, 2000) was a feminist writer, journalist and poet.

¹¹ Silvia Federici (Parma, 1942) is an Italian (naturalized American) sociologist, academic, philosopher, activist and essayist. She is associated with the Marxist and feminist labour movements.

senza fine.

CD: Getting back to the editing process. How did you approach it?

AM: Editing was quite easy because we hadn't filmed much material. Film and film processing were expensive and once the union funding ran out, I put up my own money to finish the film. We filmed only what was strictly necessary to tell the story. As I see it, there should be a 2:1 ratio between filming and editing. That's how I always work. I film what I need and that's it. It's rare for me to film ten hours for a one-hour film. Same for *Filo a catena*. It's interesting, because I was trained in editing and yet when I'm filming, I just end up editing as I go. I don't spend much time humming and hawing. That's why the editing process was easy. The hard part was "cutting" the film. It was like I was cutting my mother's body; it was a very strange feeling. When you think about images, you conceive them as objects, not as bodies or people. But in truth, that's what they are. And that places the burden of responsibility on you in terms of what you cut and what you assemble. It's a very strange feeling and I try to impart that to my students. When you cut an image, you're not just "cutting". You're assuming the responsibility of piecing together the elements that represent a person. So there's this sense of accountability. You can't say "it's only a movie". It's people.

CD: Are you currently teaching in Canada?

AM: No. In Canada I worked as a costume designer for the theatre. I worked as a journalist, correspondent and story producer at

OMNI, a multicultural television channel. For fifteen years I told stories about Italians. Every Italian community was represented on TV, except for Italian women. So I went out and collected stories about women and I showed their successes, their strengths: female politicians, heads of organisations, corporate CEOs and, of course, housewives.

CD: What form did these televised stories take?

AM: News reports, biographies, interviews. And given that the stories were timeless, they were re-broadcast many times on OMNI. Some of them were even subtitled and broadcast on Rogers TV. Multicultural television didn't produce fictional content; its sole mission was to produce news programming like mini-documentaries or short features. But very few interviews were conducted in-studio. That mattered because it showed we were pushing the boundaries. Italians tended to depict men first and foremost, while women remained in the background or invisible. They were always behind the men, never in the spotlight. So it was important to give them the spotlight.

CD: You also explored the representation of women in fiction...

AM: Yes. I worked on that topic with the "150 hours" instructors. Between 1976 and 1984 we had the chance to teach classes on visual language and image analysis. The instructors would analyse films and their female roles. It gave the students new perspectives. These female instructors were teaching mostly to men. So their approach to teaching the topic shifted. When they were teaching to blue-collar workers (most of the "150 hours" students

were labourers) they emphasised gender roles in films and tried to explain what was going on in the story and how it was perceived by the audience. It was really important for the instructors to do their part towards this continuing education, because it was a way of shedding light on the role of women and enabling students to see the difference between films directed by women and films directed by men. In the classes I taught with Giulia Alberti we mainly screened and analysed classics of European independent film.

CD: So the instructors of the "150 hours" courses were teaching as much to women as to men. Wasn't the school originally geared towards male labourers? Did the curriculum change?

AM: There were quite a few feminist instructors at the "150 hours". In Italy in the 1970s, teaching middle school-level classes was mainly a woman's vocation. The "150 hours" courses for women started later, with Lea Melandri in Affori, a neighbourhood on the outskirts of Milan. It was an experimental initiative, but given its success, similar classes were set up in other neighbourhoods. As Lea Melandri said: "Sometimes, walking into a classroom of labourers, you would find men talking about love; walking into a classroom of women, you would hear them talking about philosophy and science." During the divorce campaign of 1974,¹² I remember

12 A popular referendum was held on 13 May 1974 in Italy. Italians were called to vote on repealing a law which allowed married couples to divorce. A 1972 protest in Campo di Fiori was a defining moment in the Italian feminist movement. Some 20,000 women rallied together to demand the right to bodily and reproductive autonomy, as well as gay liberation and the legalization of abortion.

our "Lotta femminista" group from Milan had screened Audiovisivo—a nearly thirty-minute piece featuring a series of slides set to narration—for assembly line workers from the Alfa Romeo plant outside Milan. It was the first audiovisual work to explore the condition of Italian women. The recited text was later published by a small publisher in Padua, under the title *Siamo tante, siamo donne, siamo stufe!* [We are many, we are women, we are fed up!].¹³ We started a discussion with the workers about love and their relationship to women. It was amazing to see how progressive their ideas were. Men in overalls talking about women's liberation. It was a revelation to discuss the issue with men who weren't intellectuals and to find out that they were quite open to women's rights.

CD: Have you kept up your connection with Italian culture?

AM: Yes. There are multicultural television channels in Canada. It was a good way of gaining insight into immigration culture, something I didn't really know much about. In a way, I found out that immigrant communities—all of them, not just the Italian community—are forever living in the time period of their emigration. To give you one example: Italian immigrants took their love of the popular 1960s singer Rita Pavone with them to Canada. These immigrants settled in Canada in the 1960s and 70s and remained

13 Gamba, C., Geri, F., Monti, A., Zerman, G. (1975). *Siamo tante, siamo donne, siamo stufe!*. Padoue: Collettivo editoriale femminista-Nuovi Editori.

The book is adapted from the eponymous audiovisual piece directed, for a maid's salary, by Chiara Gamba, Franca Geri, Adriana Monti and Grazia Zerman of the Gruppo Femminista Milanese.

bound to that period. That's why they have a fondness for the music and films of the period. Sometimes when I talk to them about Fellini or Rossellini, they aren't familiar with them. Those who arrived before the Second World War preferred to go to dances or listen to traditional music, the music of their region, and they preserved their dialect. As a result, some very rare dialects are still spoken in Canada, even though they've disappeared in Italy. Some pre-war immigrants opposed fascism and racial laws. A group of them founded the Italian-Canadian Construction Union and published the latest news from the left-wing immigrant community. They probably felt more comfortable protecting their cultural identity. The intellectual immigration of the 1990s was a very different story. Students came to attend university and blended seamlessly into the multicultural environment. They assimilated easily and had less of an attachment to Italian culture due to the rise of globalisation starting in the 1980s.

CD: You finished *Scuola senza fine* in 1984 and left for Canada ten years later. What went on in the intervening period?

AM: The film screened at the New York University Convention in 1984. It was the world premiere. I organised the event with Giuliana Bruno,¹⁴ a doctoral student at the university, and Maria Nadotti,¹⁵ a New York-based writer and editor. We screened the Italian

¹⁴ Giuliana Bruno (Naples, 1957) is known for her research at the intersection of the visual arts, architecture, film and media.

¹⁵ Maria Nadotti (Turin, 1949) is a journalist, essayist, editor, consultant and translator.

feminist films of Anabella Miscuglio¹⁶ and Ronny Daopulo¹⁷ among others, and presented articles by Italian scholars. After that, we held one or two private screenings of *Scuola senza fine* in Italy. The film was quite well received at the convention. So we decided to publish the script in book form, along with some companion articles. The book, called *Off Screen*, was published by Routledge in London.¹⁸ It features articles by Lea Melandri, Paola Melchiori,¹⁹ Giovanna Grignaffini²⁰ and other scholars.

After New York, there was a long silence. There was just one rebroadcast on RAI, which helped me recoup the post-production costs. I was already in Canada at the time. Then, in Sweden, Cecilia Wendt²¹ wrote an

16 Annabella Miscuglio (Lecce, 1939–Rome, 2003) was a writer, documentary maker and iconic activist in the Italian filmmaking scene of the 1970s and 80s. She was the inspiration for the character Arabella in Emanuela Piovano's *The Golden Age* (2016).

17 Ronny Daopulo was an Italian filmmaker. She directed *Processo per stupro: riprendiamoci la vita* [Rape Trial: Our Lives Should Be Our Own]. (1979). Produced by RAI and broadcast on Rai 2.

18 Bruno, G., Nadotti, M. (eds). (1988). *Off-Screen. Women ans Film in Italy: Seminar on Italian and American directions*. London (2016): Routledge, Library editions-Cinema.

19 Paola Melchiori (1946) is the founder and former president of the "bib" in Milan and of "Crinali", an association for intercultural research and education. She is the current president of the "International Feminist University Network", a global think tank devoted to feminist critical thought and education.

20 Giovanna Grignaffini (Fontanellato, 1949) is a politician and film historian. Her work was published in the aforementioned book *Off Screen. Women and Film in Italy: Seminar on Italian and American directions*. Her article, "Criticism: Theory/Practice", explores the issue of women's identity as represented in 1950s Italian cinema.

21 Cecilia Wendt is a Swedish artist. In 1990, as a student at the Royal Danish Academy of Fine Arts, she wrote her thesis on the film *Scuola senza fine*. She also oversaw the English subtitling of Adriana Monti's film, which was then distributed by Cinenova.

article about the film in the late 1990s and subtitled it in English. That's when the distributor Cinenova decided to take on the film.

CD: After the release of *Scuola senza fine*, you taught at Albedo, the film school in Milan.

AM: Yes, I taught there and headed the experimental school, the "Laboratorio di Cinematografia", with four other people. The school was open 24/7, which meant students had access to the facilities and equipment at all times. After Albedo, I worked on the production of Luigi Comencini's *Cuore* (1984) and directed *Gentili signore*.

Back in Milan, I taught at the school where I had studied in the 1970s, the Civic Film and Television School of Milan. It was an evening school. Students would come after their university classes, between 6 and 10 p.m. It was a vocational school of sorts with a three-year diploma course that allowed students and working people to attend evening classes. The school now also offers day classes.

Evening schools were very popular in Milan, especially among labourers looking to hone their knowledge and skills. Some evening schools date back to the 18th century, though they really took off in the 19th century. One of the first texts about women's rights, published in the late 19th century, was written by Cristina Trivulzio

Belgiojoso.²² She was a fervent advocate of evening schools. So, when labourers decided they wanted to further their education, a program designed for that very purpose was already in place. It was part of the culture in Italy as a whole, but especially in Milan. That's how the "150 hours" courses started. I was taking classes at the film school while working as a fashion designer until 1978. Then I changed career.

CD: Why did you found your own production studio?

AM: I always self-produce my work because I don't want some producer telling me what to do. I belonged to an Italian film cooperative that had both male and female members. When I got to Canada, I was too busy to learn the language and get to know the customs and culture. When I left my job at OMNI Television, I created my own documentary production company. I produced *Three Women: Adapting Lives, Adopting Lines* for OMNI TV in 2010 and it's still being broadcasted today. The film follows three generations of women immigrants who arrive in Canada before and after the Second World War and in the late 20th century. I was part of the immigration wave of the late 20th century. I found out that, around that period, there was a wave of immigration linked to the sexual liberation, which was more tolerated in Canada than in the conservative families of Italy, Ireland

22 Trivulzio Belgiojoso, C., C. (1866). "Della presente condizione delle donne e del loro avvenire" [The present condition of women and their future]. *Nuova Antologia - Scienze lettere ed arti*, Vol. I
Cristina Trivulzio Belgiojoso (Milan, 1808-1871) was a princess, a patriot, a writer, a journalist and a publisher of revolutionary newspapers.

and other countries where homosexuality was illegal. The last interview in the film is with Elena Basile²³ and she talks about leaving Italy due to her sexual orientation. Because of that interview, the film did not go over well with the Italian community in Canada.

In the 1970s and 80s, initially, there were one hundred fifty women directors in Italy. By the late 1980s, there were, at most, five or ten. Even though there were women out there producing films, the male producers would read screenplays by women and say, "Oh no, not again!" They didn't want to produce films directed by women. They wanted a director "son", not a director "daughter". When Berlusconi came to power, it became even harder to produce films by women. At one point a friend said to me, "You know, someone from the mafia is willing to put up the funds to produce your film." I said, "No thanks." And I left the country.

CD: *Filo a catena* was filmed in a textile factory. You had worked there yourself and that's what compelled you to make a film about it. As a fashion designer, you'd had the chance to spend time around a group of women who worked with you in the factory.

AM: When the textile industry started changing in Lombardy, the factories shut down and smaller workshops opened. Teresa had worked

23 Elena Basile is a teacher, researcher, poet and translator. She is portrayed in the film *Three Women: Adapting Lives, Adopting Lines* (2010), in which three women of different generations discuss the personal and ethical changes they underwent following their emigration from Italy to Canada. The film thus explores how new identities are constructed in the process of adaptation. Elena immigrated to Canada in 1995 to pursue her doctorate. As she sought to assert her place in the queer community, she discovered the challenges of Canadian multicultural diversity.

with me in the factory for a few years. When it became clear that the economy was shifting, we encouraged her to open her own workshop. That way, she was able to keep working in the textile industry.

CD: *Filo a catena* hasn't been subtitled. Are you looking to do something about that?

AM: Yes, we might work with the University of Udine on it. They are currently digitising the work I had left with the Musil (the Luigi Micheletti archives in Brescia), but I haven't heard from them, so I don't know where things stand. Subtitling *Filo a catena* makes sense to me. I filmed it after working in a women-only factory, from 1969 to 1979. What was interesting was how women workers coped with working the assembly line eight hours a day every day. I knew the feeling of hearing the same noise and seeing the same women repeating the same motions for hours on end. You really need to understand that. Simone Weil did a stint in a factory to get a sense of it, and several passages from her work are about female assembly line workers. I cited some passages from her book in my film.²⁴

CD: What kind of relationship did you have with the women workers?

AM: The head of production would send the workers suffering from mental disorders to my department. They worked for me and I helped them recover from the repetitive work they were doing. I needed to expand my collections

24 Weil, S. (1951) . «Journal d'usine (1934-1935)». *La condition ouvrière*, no. 52

team. We were producing apparel collections for a few department stores. One of the workers in Filo a catena is an employee I had hired in my department at that time.

CD: You were about thirty when you filmed *Scuola senza fine*. I'm wondering about age, and specifically about "affidamento" theory.²⁵ Is that something you talked about with the women from the "150 hours" courses—all of whom were older than you?

AM: "Affidamento" theory actually emerged later on and comes from the Libreria delle Donne in Milan, not from our group. We never talked about it, not even after the creation of Gervasia Broxon. We had a different way of working. The women of the "150 hours" courses didn't need to lean on another person for support. They needed people like Lea Melandri or Grazia Zerman who played the role of mother, or rather midwife, and helped them express themselves, helped them give birth to expression. Lea didn't see the others as "girls"; she was very independent. To her, I will always be Adrianina. But... how shall I put it...she imbued the other women's work with value, without having to meddle in it. She always saw me as a young woman who made images and art. That meant a lot to me because my mother had no formal education and she never supported me in my work. In the "affidamento" group I had a sort of sentimen-

25 "Teoria dell'affidamento": "Affidamento" can be understood as a kind of empowering complicity, a handing down; entrusting something to or confiding in someone. This theory centres on the relations between women in a dual alliance. The younger woman "confides" in a woman with greater social and cultural maturity. Much like the figure of the mother to whom a child is entrusted, the older woman entrusts the younger woman with the knowledge she needs to be free and empowered.

tal attachment to Lia Cigarini²⁶ because we'd joined the "gruppi dell'inconscio" [Group of the Unconscious Mind] together. When you're working on consciousness raising in a group, you get close to the other participants. If memory serves, Luisa Muraro²⁷ joined the group later on, after the "gruppi dell'inconscio" split in two. Then things got complicated.

CD: Were the practices of these "gruppi dell'inconscio" at all similar to those of "autocoscienza"?

AM: No, the "gruppi dell'inconscio" were more along the lines of group psychoanalysis, inspired by Luce Irigaray²⁸ and Julia Kristeva.²⁹ That group gave rise to some feminist theories. It was the late 1970s and new perspectives were emerging in philosophy and psychoanalysis. In my group there were a few psychoanalysts, a group of artists—including myself—and a group of writers. The therapists analysed each person. Each one of us put her problems—whether affective, sentimental or sexual—on the table. There was

26 Lia Cigarini is a key figure of Italian feminism. A lawyer, she was a vital contributor to the "autocoscienza femminile" a feminist consciousness raising movement.

27 Luisa Muraro (Montecchio Maggiore, 1940) is an Italian philosopher, writer, educator, activist, translator and scholar. Along with Elvio Fachinelli and others, she wrote about experimental anti-authoritarian education for the review *L'erba voglio: pratica non autoritaria nella scuola*, published in Milan from 1971 to 1977.

28 Luce Irigaray (Bernissart, 1930) is a Belgian-born French philosopher, linguist, psycholinguist, psychoanalyst and cultural theorist. Her research examines the uses and misuses of language in relation to women. She is the author of *Speculum of the Other Woman* (1974).

29 Julia Kristeva (Sliven, 1941) is a Bulgarian-French philosopher, literary critic, semiotician, psychoanalyst, and cultural and feminist theorist, as well as, most recently, a novelist.

no group facilitator; it was a collaborative effort. I think my approach to filmmaking comes from that kind of experience, where everyone has a voice. In 1977, the "Gruppo dell'inconscio" I was part of decided to explore the structure of language in greater depth. So the group turned into "Writing and Sexuality", at which point it linked up with the review Lapis. In that same group, we started analysing the symbols that were important to us. So we became "Sexuality and Symbolism". That group had ties to Lapis and to the Libera Università delle Donne. Then it split in two. The women's bookstore was created in 1975 and was not directly connected to the "150 hours" courses. Some volunteers from the bookstore did teach classes, but, unless I'm mistaken, not the women's classes. At the time they were headed in a totally different direction.

There were two branches: the one that led to "affidamento" theory; and the other—the "Sexuality and Symbolism" group—that interrogated the ways in which masculinity and femininity affect and influence our values. There were two groups: the Libreria delle Donne was made up of a number of intellectuals, professors and artists working on "affidamento" theory; our group was less structured in terms of our theoretical approach. It was more heterogeneous, too, focused on certain issues and exploring differences. So the Gervasia Broxon experiment paved the way for the Libera Università delle Donne. I can say that, from the "Lotta femminista"³⁰ all the

³⁰ The "Lotta femminista-Salario per il lavoro domestico" [Feminist Struggle-wage for the domestic labour]—was founded in Italy in June 1971 when Mariarosa Dalla Costa, drawing on her years of experience in the "operaismo" [the labour movement] and her political relationship with Selma James in London, held a meeting in Padua.

way through the formation of the "Sexuality and Symbolism" group, I was working with women of all ages and social backgrounds. We were always working with housewives, mothers, primary school teachers. The goal was to raise consciousness, or to initiate women to "autocoscienza". The women's bookstore gave greater visibility to women's labour and feminism, whereas our projects were, for a while at least, less visible. Some of the women we worked with were intimidated by the women's bookstore. Our work brought us closer to the people, to ordinary people, and the questions they asked were quite thoughtful—there were some really compelling questions that sometimes shaped our ideas and theories. It was a fascinating period.

Translated from French by Christine Gutman

Conversation between Lea Melandri and Camilla Paolino
Spring 2020

CAMILLA PAOLINO: I'd like to start with the film *Scuola senza fine* by Adriana Monti, and with a few aspects in particular. Something that really intrigues me, just to begin with, is the soundtrack and the dancing element, which recurs throughout the film at various moments: in the group scenes during the first half of the film, and also in the part dedicated to you in the second half. What was this choice based on do you think? What's the wider context, what's the background?

LEA MELANDRI: I should probably start by just pointing out that many, many years have passed and so—how can I put it?—my memories are fading. And when we think back, our reconstruction responds to the way in which an experience can be relived today—relived mentally, remembering which people were a part of it, some of whom are sadly no longer with us. So, it's important to bear in mind that it will never be a faithful reconstruction of what happened: it's what's left deep down, engraved in our memory and in our own personal experience of what happened.

However, I have to tell you that there's background music playing throughout the entire film: there are waltzes, there are mazurkas, and there's *liscio* from Romagna. Within this, there's certainly the imprint of my own personal story: I come from a very poor farming family of sharecroppers, and along with the poverty and the violence—which often comes with poverty, but also with relationships between different sexes—are my experiences of fiercely dynamic women—grandmothers, aunts,

mothers. Women who work in the field and in the home, and who were sometimes mistreated, but who were always active and were exceptional at "ballo liscio"—the popular dance par excellence. Both my mother and my father were extraordinary *liscio* dancers, as am I, I must say. In Romagna, it's impossible to escape the *liscio* "initiation" that happens when you're very young: they'd practically force us to go! Sometimes, I'd say, "I want to stay with Nonna," "No!", two slaps and "Off you go! Dance!" [ahahah]... And so, I guess you can say that this music is deeply engraved in my DNA, after spending so much time listening and dancing to it at parties there in the country. The parties that they used to have after a day at work on the farm: all they needed was an accordion and everyone would be up dancing! For the people in this farming village, dancing was really the key element, the predominant element of any celebration—group celebrations in the piazza where everyone would dance together. And because I lived with my farming family until the age of twenty-five, in that little village in the Romagnolo countryside, I couldn't get away from dancing. When I arrived in Milan at the age of twenty-five, in my quest to escape the countryside, I realised, going out to the dancing halls, that I was a true *liscio* dancer... I'd pretty much grown up in a dancing hall! It was like Jekyll & Hyde: all my friends were completely stunned when they saw that all I needed was some *Romagnolo liscio* music and I would instantly start to dance, I'd turn into a different person: I was... dancing. The reason I'm mentioning this is to help you understand why the *liscio* music is so present in Adriana's film, in the big group scenes, yes, but in the smaller ones too—because I dance at home by myself

too, in my own space, right? And so, there's this back story, my own personal story, and the legacy of my rural past, which I always carried with me, even to Milan. There, I was able to re-cultivate it, to revive it and to live it again, when in 1976, I was appointed teacher of one of the "150 hours" courses: the first to be attended by a cohort of 90% housewives. There were also men, but it was primarily a group of women, given that it was a course that was specifically requested by the housewives in the Affori-Bovisasca area, however I had to fight the resistance of the trade union on this, as they didn't understand why housewives, who didn't need a middle school certificate, wanted to come to school.

CP: In principle, who were the "150 hours" courses for?

LM: The "150 hours" courses were primarily intended for workers and farmers. Because they were half paid for by the employer, who would be responsible for one hundred and fifty hours, and half by the Ministry of Education, which paid for the other one hundred and fifty hours.

CP: So who paid for the housewives then?

LM: Nobody! Nobody paid. It was the most democratic law in the world. The Workers' Statute, the metalworkers' great victory, recognised the right to paid leave for study for adults. This meant one hundred fifty hours paid by the employer—as in, the workers could leave the factory for one hundred fifty hours and it was as if they were still working, because they would be paid—and one hundred fifty hours paid by the Ministry.

Obviously, women did their three hundred hours of school but nobody paid for it. As in, the Ministry paid for one hundred and fifty but nobody paid for the rest: they just came and that was it.

CP: And were the teachers paid by the Ministry?

LM: Yes, we were full-time employees, and it was like a state school: the "150 hours" were paid for by the State. I'd come from the compulsory middle school, as I'd requested the transfer, and for me it was the same: the salary was the same, it was all the same. Apart from that there was this clause: that whoever was working could deduct one hundred and fifty paid hours. It's clear that the school trade unions didn't want the housewives: they didn't understand! Because they wanted a worker school. They wanted to politicise, to unionise the workers. So, I really fought hard for this, because I came from a background of feminism, from politics linked to relationships between sexes. The notion of women's status came from feminism, not from traditional politics. And so, the Affori housewives were a major revolution. And it was they who created the revolution, they really carried it forward! Because to the heart of school, to the heart of education, they brought bodies.

CP: And how did it happen, as in, how did the Affori housewives relate to school and culture? How did the new social relations made possible by this new context manifest themselves? Maybe we can go from when you first met them, from your relationship, the things you did together that we get a little taste of in Adriana's film.

LM: So, at the Affori school, I had the chance to meet these women, some of whom came from the countryside. They were ex-farmers who had done every job imaginable, women who reminded me of the feminine figures in my own story, of my Romagnolo origins. Like Amalia Molinelli, a farmer from Emilia who looked so much like me: freckly skin, a bit red, and a farmer's face, like mine! There, from the very first year, I seized the opportunity to take advantage of every single celebration possible—birthdays, dinners and all kinds of festivities—to put on dances. Because my great passion, other than feminism, writing and thought, is liscio, like I said before. I stress liscio, as I can't really dance anything else. But liscio is ingrained in me, I don't know how to explain it. In Affori, I taught a lot of courses—I was there 10 years—but I think I held more dance parties than I taught courses [ahahah]. But no, it's true! But I held so, so many dance parties. We also had a little orchestra of older people: one played the accordion, another the guitar, another the drum... In short, you can see that dancing was a really prominent part of the ten years I spent there. And much, much more, I have to say, than the feminist movement, because the feminists, apart from the fact that lots were younger than me, not all of them had that love for liscio. Not many of them were dancers. The women who attended the "150 hours" courses, and also those who came after 1976, those yes! So, I rediscovered this aspect more with the Affori women, because they danced liscio, they knew it well. These were women who had danced before, even before marrying, and who then I guess, you know, all the problems, the difficulties, the strain of living in Milan as an "immigrant"—like it was for me,

as I, after all, came from elsewhere just like them. And I have to say that dancing was a real catalyst right from the start. So much so that their husbands at home were worried [eheheh], their wives dancing! They didn't only dance at school, but they also started going to dances out in the city too. They would get together and they would want to go out and dance. A few of their husbands then enrolled onto the "150 hours" course, as they saw that it was a place where, in addition to culture and education, they could experience moments of pleasure and enjoyment, and, specifically, lots of dance parties. So many, that after the ten years that I was there—during which I built monographic courses, the experimental two-year course, and the Broxon cooperative... —in 1986, the year I also decided to leave the school to fully dedicate my time to feminism and when the Broxon cooperative shut down, the story ended like this: I broke my arm whilst dancing at a party [eheheh]. I would always try to not get over-excited, but at one point during this particular party, the band started playing a tarantella. So, I get up straight away, I get everyone in a circle, and we start to spin. And I slip. And one of my students, who was young and strong, picked me up by the arm and basically tore it off. So, I left the school in a stretcher with a broken arm, in a beautiful dress... It was February, it was carnival and I was wearing a beautiful velvet dress covered in confetti. So, that was the end of my ten years in Affori. As you can see, dancing acts as a type of closure: it happens at the start and at the end. And so, we decided to integrate it into this film with Adriana—Adriana who, incidentally, is an extraordinary *liscio* dancer too, as is her mother, just like my own mother. And in fact,

both our mothers ended up dancing together. Basically, at the end of the school year, I used to get my parents up to Milan. Exhausting! Two poor farmers, getting around the city, the trains, etc., etc... but they would come up. And my mother and Adriana's mother became really good friends. Two exceptional dancers. That's what ties me to Adriana, beyond my fondness for her and our work together. We held parties at school, but we also held them, for example, at Paolo Pini, the former mental hospital, where there were a few patients still, who would dance with us. My parents never realised it, because everyone danced like crazy people, and some were [ahahah]. We were a beautiful group of women and we would go together to the Milan dance halls, which were absolutely the best part of this city, because there were so many of them, with magnificent names, like the *Ragno d'Oro*, the *Old Fashion*, and then there was the *Apollo*, the *Arizona*... yeah. They were extraordinary dance halls, where the Milanese people would go, just normal people. And we were a group of, you know, fifteen or twenty women—just women—and we would go to these dance halls, and if someone came up to us and asked me, "But who are you?", I would say, "A school trip!" [ahahah], that's what I'd say [ahahah]. At one, in particular, the crowd was primarily made up of homosexuals and you could just enjoy dancing with anyone. As in, it was a gay bar, but there was a bit of everything: men could dance with men, women with women, you could dance by yourself... anything! It was just about the enjoyment of dancing. We often went to the *Nuova Idea*, and that was where Adriana shot her second film *Gentili signore*, linked to the story of the Gervasia Broxon cooperative. And with these fifteen or twenty women, we

also went to Rome together, with one of the Roman feminist groups, and there we danced like crazy. I couldn't ever take them back to Milan, you know? So dancing—how can I put it?—it was like a kind of thread that held us together. It's not by chance that Adriana's film starts with music—I don't remember any more if it's a waltz or a mazurka, but anyway it was music from Romagna—and it starts and we hug, if I remember well. And then there's this table, laden with food, with sandwiches, pasta... nothing special. There was something really straightforward about the joy of these meetings where the social relationships were—how can I put it?—more playful, tied to when we first met in 1976, when the course first opened on via Gabbro 6 in Milan. That's how it was, and Adriana definitely captured this aspect in *Scuola senza fine*.

CP: And what impact did these kinds of social relationships have on the learning process? How did you design the teaching method and what did you base your teaching approach on?

LM: So, as I mentioned before, it wasn't just a course focused on culture, thought etc. but on bodies, on life in its entirety. We're made up of body and thought, we're feelings, we're joy, we're suffering. Adriana understood that in these women returning to school, women who had lived the traditional role of women, of wife and mother, there was an opening towards a journey that many would have liked to have started when they were children, when they were teenagers. And that instead they're experiencing it as adults. And that, in my opinion, is really significant. When you go back to school as an adult, you go back with your whole life. And so, it's not just a book you have in front of

you: it's what you're going to look for in that book. You're going to look for answers to your life. I appreciate that I offered a route that didn't separate school from life. I introduced them to a route that said: your life carries so many stories, so much culture. A life you need to give a voice to! The culture that I can offer you is also the culture of my studies, in snippets. Snippets. I never brought an entire book. Even from texts by Freud, from an essay, a poem—texts that had excited me and that had changed my life during the course of my long school career—I would bring snippets of these texts and I brought them because I thought that those snippets ought to be like shards that penetrated them and worked deep inside them, in their memories, their experiences, their lives. They were snippets of writing that legitimised the expression of their thoughts and their words. So, let me tell you: I went into that school in December and all it took was one or two months for these women, who had left primary school after the fourth or fifth year or even less, to suddenly write extraordinary things about themselves, about their lives, their experiences as women, in particular. It's as if I'd opened a door and, once that door was open, what came out was extraordinary. I, immediately, these short texts that they'd written, I typed them out—at that time we had typewriters—and gradually, I started collecting them. One woman in particular, Teresa, was never happy with how she wrote. She would write and then she would scrunch the paper up into a ball and throw it in the bin. I would run over to the bin and take it out [ahahah]. Do you know what it means to... all those newspapers in which I then collated all their work... We made these amazing "giornalini" booklets, as we

used to call them. In these I collected all their work, all cyclostyled. Do you know what cyclostyling is? Laying the printed sheets out on the ground, waiting for them to dry?

CP: How does a cyclostyle work?

LM: A cyclostyle? Uhm, it's an inking machine: the pages would be inked and then you'd have to leave the ink to dry. I get shivers when I think about what I did. But obviously, I was really passionate, I was fully immersed in feminism and then there were my rural roots, the memory of these women who I found amongst my students. In Affori, I combined these two things, evidently, and that's what kept me there with such tenacity. The love I had, the immense love, for this explosion of intelligence, of self, of life! And I'm sure that it was because they'd experienced the notion of being a woman as their fate—how can I explain it?—but also the notion of being a woman for what it can bring: relationships, motherhood, care for their children and for their family. And for those aspects of intelligence about themselves: for what they'd suffered, but also for what they'd learned. It was as if these women, shut away at home for years, were extraordinary thinkers. As in, women who saw with extraordinary clarity what a man's power was, what violence was, but also their affection for their children, their help... Basically, they knew so much about what happened inside their homes, but not enough to create a life of more freedom. And so, school gave them this opening. In fact, in the film, Teresa Paset says, "My son pushed me to walk out of that door and once I'd left, I never wanted to go back." This encapsulates that extraordinary experience. Then, of course, there's the writing

element. I finally saw the birth of what I call "scrittura d'esperienza" [writing of experience]: words that come from lives, let's say, and that don't have any of the limits of the kind of writing that I'd seen at school. So, it was my moment in which we—I and the other feminist intellectuals who had come down and who, after years of hard work, risked becoming theorists of some sort—were brought back down to earth by these women. They forced us to rethink our approaches towards acculturation, to ask ourselves what culture was to us, how much it stripped back, how much it revealed. It was pivotal for me, in my success in bringing body and thought together and in pursuing this notion of "scrittura d'esperienza", which then became my main focus. As in, how to bring thought closer to our own personal experiences in order to construct another language: a language that knows, that knows how to reason with recollections of the past, memories of the body, etc. And, at the same time, that knows how to contaminate social languages. Starting from the self, our deepest self, to manipulate our languages and knowledge. Those ten years at Affori were really a crucial transition for me.

CP: So a transition of two-way understanding and learning: on the one hand, the students were learning, but on the other hand so were their teachers. The part about writing, and specifically "scrittura d'esperienza" that you talk about, brings us to the second half of *Scuola senza fine*: the part of the film divided into chapters, each one dedicated to the texts and thoughts of a different woman in particular. Could you talk to me a little bit about this second part and the writing of its protagonists?

LM: In the film, there are only four women, five including myself, but there were another thirty or forty at the school. And what these four students wrote, as you say, appears in the second part of the film, in which each of them either reads or recites short texts. But the other thirty or forty women on the course also wrote wonderful things. What came out was this untold, unpublished story, of the lives of women inside their houses, what they managed to understand there inside their submission, and that often, their emancipation overshadows. During the years after this, female workers, etc., started coming as well, but they didn't find it as easy to question themselves deeply, to analyse what their fate as a woman had been. Emancipation brings you closer to the notion of being a man. In some way, it's escaping what it means to be a woman, as seen from a man's eyes. But the women, the housewives of Affori: true philosophers. And then, they became this avant-garde movement! Because these are the women, who from the beginning, were the reason the course first started, who lived an avant-garde experience. Then, they were interviewed by newspapers and also by the radio, and in the late '70s and early '80s there were suddenly two-thousand women in Milan coming to the courses. So, they were real pioneers, they paved the way. Our experience, of the monographic courses, the two-year course, etc., were also echoed in other areas. They were a model, they set an example. And what I keep asking myself, what perplexes me: why is this extraordinary experience less well-known in Italy than abroad? We presented Adriana's film in '85 at the New York University, right? You read the book. There, it attracted a lot of attention, huge interest, because, as a film that's also very

simple, it has a very clear message. But in Italy, no apart from recently, here in Milan, where the young feminists of Non una di meno screened it twice, in the community centres, and they loved it. Because well, in Italy, we were Affori, whilst at that time feminism was dominated by the Libreria delle Donne, hegemonic feminism, let's say, and so it was all on a completely different wave. It was all "Let's live comfortably," "More women than men," "The patriarchy is dead," etc. Stories so far from our own, an ideology distant from what we were living that is the complexity of uniting body and thought. Literally, body and thought, and everything related: sexuality, motherhood, etc., everything that defines what it means to be a woman, setting it side by side with great culture. Because there, over the course of those ten years, we addressed all languages, all forms of knowledge: from philosophy to science to mathematics to chemistry. This was primarily at the Broxon cooperative, i.e. during the last phase from 1980 to '86. There, all forms of knowledge were scrutinised based on the lives of these women. It was an exceptional adventure, pushing us beyond our limits, you know. Culture-body-thought. Because, like I said before, to the heart of school and culture, they brought bodies. With all the emotions and conflicts that pass through our bodies. And what they wrote was truly incredible. And they literally sat down, picked up a... I didn't even need to correct it! Because when you bring your thoughts up close with your experiences, your writing doesn't need correcting. Right? You write properly! You write well!

CP: I see.

LM: You see? Because what produces so many difficulties, also in terms of grammar and syntax, is the fact that culture is so far away from people's thoughts, from their lives, right? It becomes a matter of learning as if it were a means. Just a means, a tool. Culture is not a tool! Writing is part of your thoughts, it's not "a tool for": it's thoughts that in this case take the form of writing, of written words and not spoken words, but it isn't—how can I put it?—you can't isolate writing as a tool! Yeah? Anyway. So, the two key elements of that journey were: bodies and writing. Bodies, with their presence and in all their manifestations, whether it was parties, dancing, dinners, lunches together, hugs and so on. Bodies with all their memories, with everything they'd accumulated in life and they carried behind them. And writing, which was the prevailing element. Why? Because here too, I brought my passions with me, aside from my memories, and my biggest passion was writing: "scrittura di esperienza". As in, writing related to life, to experiences. Something that in those years, I never managed to do: I would still write in a theoretical way, referring to my life, yes, but theoretically.

CP: Actually in the film you mention a book that you were writing during those years, and you say that the Affori students read it and didn't understand it.

LM: Yes, the book I was writing was my book on feminism, *L'infamia originaria*¹ which came out in '77. It was my first book.

¹ Melandri, L. (1977). *L'infamia originaria. Facciamola finita col cuore e la politica*. Roma: Manifestolibri

CP: So right at the beginning of your experience in Affori, at the beginning of the courses too.

LM: Yes! I wrote it in '77, and published it the year after. It was a collection of the texts I had published in the magazine *L'erba oglio*: my first public piece was in '70 and '71, when there was the conference on anti-authoritarian practices. And then, I wrote another piece for the same magazine, *L'erba voglio*, and in 1977 I collated these articles in the book I was talking about, *L'infamia originaria*.

CP: This allusion to *L'infamia originaria* brings us back to *Scuola senza fine*. Given that first we spoke about the soundtrack and the verbal component, could you talk a little about the images with which Adriana chose to accompany the part dedicated to you and your writing?

LM: Yes, so I need to explain. So, Adriana is a genius. And a genius of cinema, of images... In the film, she superimposes images from two places. One corresponds to the forty metres squared of my Milan apartment, where there was a kitchen, a bookcase on which sat all the editions of *L'erba voglio*—for years, the *L'erba voglio* headquarters were at my home in via Eustachi 35, and in those forty metres squared, we held meetings of thirty or forty people: we produced the magazine with Elvio Fachinelli, gluing it together like you did back then—and there was also a big hallway, the one you can see in the background. In the hallway, there was a whole catafalque of books and documents, all stacked on top of each other. The apartment was really small.

In fact, if you look, I'm dancing between two rooms: between the kitchen and the other room, where there was a sofa, where in the day we would sit and hold our meetings and, in the night, would become my bed. Then there was the balcony, which looked out onto the internal courtyard, and, to block out the neighbours, who were right in front of me, I'd put some big leafy plants—aralias actually! Plants with big leaves. So I couldn't see my neighbour, but I also couldn't see anything at all [ahahah]. So that was one of the two places: Milan. However, Adriana then came to my country home in Fusignano, where by then my parents no longer lived: there was my aunt, my uncle and my grand-dad. And there, well, there are images of the outside, where you can see the farmhouse and the surroundings. Some fields. And then the inside, it's that bedroom, a tiny room where I used to sleep with my parents next to me. And in that bed, for twenty-five years, I witnessed everything imaginable: sex, violence, everything. I almost left my mind there, my head. Profound, painful scars. I don't know how I didn't go crazy there! And afterwards, I had to spend a long time analysing those twenty years, during which I witnessed a mixture of violence and sex, which for a teenager, a child... It's difficult to understand where one finishes and the other starts... And so that's the subject of my book *Amore e violenza*². So, anyway. Adriana comes there, to that little room, and so you see that window. And that room was awful too: in the winter it was freezing, as we didn't have heating and the rain would

2 Melandri, L. (2011). *Amore e violenza. Il fattore molesto della civiltà*. Torino: Bollati Boringhieri

fall on us, it would literally be snowing onto your pillow. And then in the summer it was sweltering, because the window was so small. Adriana shows the inside of both the apartment in Milan—she films me as I look out of the window—and the country house. And where the images are superimposed, there are points at which it's difficult to tell whether it's Milan or Fusignano. By superimposing the images, she wanted to create a sort of reference. Adriana put together analogies, she always used analogies, to create references, similarities, including with the dancing element. In Milan, you see me dancing by myself, whilst in Fusignano you see my parents dancing. And actually, something that always moves me is my face as I watch my parents' feet, it's really emotional. Something I'll never forgive Adriana for is that she only filmed their feet! They were both dressed from head to toe...I promise, my poor parents! Oh god, they had wonderful shoes...

CP: Yes, I was just about to say that anyway they have really beautiful shoes...

LM: Amazing shoes! They were dressed so well. And she didn't... Do you know that I never showed my parents that film?

CP: I can imagine! Before, you mentioned another of Adriana's films, *Gentili signore*, also relating to the collective experience of dancing at the Affori school, particularly at the Broxon cooperative. Could you tell me a bit more about this other film and about the Gervasia Broxon cooperative?

LM: *Gentili signore* tells the story of a long journey. And Adriana was with us for the whole time. From '76 to '86. During these ten

years, I was a permanent employee, so each year I taught a nine-month course, at the end of which the students would get their middle school certificate. And each year, after the school had opened with the thirty or forty women we were talking about, what happened? Word got around the area and new women came. And these new women joined the first group of women who didn't want to go home: they wanted to continue. And so I had to invent something so that they could carry on. So, what did I invent? Given that we were in the basement of the school, where there were other rooms, I created the famous "monographic courses". I invited my feminist friends to teach these: one who did animation and theatre—Maria Martinotti, the one who can be seen putting on her make-up at the end of the film, and who taught subjects linked to the body. Theatre, choreography, etc., all starting from the body and ending up at subjects like health and so on. And that's how the first group started. Then I invited Paola Redaelli, who taught literature. And then, Ida Farè, who taught science. So yeah, I invited my feminist friends who came to teach the courses, and that's how the school continued. Alongside these single-subject monographic courses, I continued with the compulsory school, for continuity. I used to yo-yo between the two. Then, in '77, '78, we took it even further. Some of my youngest students said, "But why don't we do something harder that gives us an extra qualification, in addition to the middle school certificate?" And so, we started an experimental two-year programme: for eight to ten months, we prepared privately, together, with women who came for free to teach maths, etc.. Then the students went on to sit the exam, and honestly: at a technical college in Sesto San Giovanni, the exam

sat by these thirty women was exhilarating. They couldn't ask them any questions because they kept on presenting their writing, they spoke about the body, about life... you know! It was the most exhilarating thing we'd ever seen. Anyway, they give them this certificate and still they want to continue. What can we create for them? So, between 1980 and 1986, we decided to set up this cooperative. We obtained funding in line with Article 4 of the European regulation, which provided for these courses for the emancipation of women etc., etc., and we set up a cooperative for graphic courses: the Gervasia Broxon cooperative.

CP: Why did you choose graphics?

LM: We chose graphics because, you know, emancipation was conceived as going on to do "men's work". And so, you know, of the men's jobs, the one that seemed most "feminine" or closest to us was graphics. Our first big challenge was to create a calendar, and that took us thirteen months. So, we weren't reliable graphic designers... not at all. I have to say that all the credit has to go to Paola Melchiori, who, through the regional government managed to get us this European funding, provided for by Article 4 of the European Union regulation, for the emancipation of women. Women who lived in the outskirts, or housewives: it was literally made for us. So, we got this funding. It was me, Adriana, Paola Melchiori and Henriette Molinari, and we had to draw up a report to present to the regional government. Note that I—I was always poor, but particularly so during those years—I didn't even know how to write one million, it was so far from my reality. We had no idea about money, none of us did.

One Christmas, we took a trip to Freiburg, to get away and to draw up this proposal together. And there [ahaha], we got up to 80,000 lire at the most, and when I saw the figure going up, I said, "80,000 lire! But you're crazy! But it's so much! But it's so much!"—so ignorant I was! Anyway, they then went to the regional government with the report, who laughed and said, "Look, these proposals are for 400,000 or 500,000 lire, at least!" And so they came back down, we reformulated the proposal, and this time I went to the regional government as well, and I looked at them and said, "And not a lira less!" [ahah] I who'd said that 80,000 lire was too much! I, who once said, "But you're joking, it's so much" at the authorities was saying, "And not a lira less!" [ahah] Anyway. So, we got the funding and I have to say, that's when the problems started, with the money... You should read the book by Paola Melchiori called *Verifica di identità*³. The first fifty pages explain everything about Broxon. That step, creating the Broxon cooperative brought about great complexity, as there was maths, chemistry, physics, design, architecture... Everything. There were around fifteen main subjects. Anthropology and philosophy too. It was extraordinary! Because this notion of interrogating culture, knowledge, based on our lives, bodies, feelings, etc., etc., produced really original images, fantasies and also insights. For example, there was poor Sara Sesti teaching maths, who would say, "I don't know what to do: they want to measure the perimeter with their bodies!" [ahaha] They would all join hands and wanted

³ Melandri, L. (1987). *Verifica di identità. Materia-
li, esperienze, riflessioni sul fare cultura tra donne*. Roma:
Utopia

to calculate the perimeter using their bodies. It was amazing, because that's how you prove your theoretical premises. And they didn't have any embarrassment, it was just: I'm me, I have my knowledge as I have things to say. For me, it was an exceptional experience, hugely tiring—I was exhausted and I left in a stretcher, with a broken arm... Which tells you everything. Then—and this was what really saddened me—the cooperative in the end was dissolved when Ada became ill and died of a tumour. Ada De Crescenzo, the beautiful woman who appears in Adriana's film. Ada, the youngest, the lady who was separated from her husband but still living with him at home and then, with the school, found the strength to leave... but she left with a tumour. She stayed with us, we looked after her until she died. But once Ada was dead, we had problems, it was painful... In 1986, I said, "If you can't manage to run a graphics shop, at least set up a photocopy shop, set up a tea room! Keep this place!"—that we had got from the regional government, and had become important for women in the area. But then in the end it was dissolved. It was difficult, and I felt such pain that I couldn't step foot in Affori for years and years and years.

CP: I understand. And why did you choose the name Gervasia Broxon for your cooperative?

LM: Ah yes, this is wonderful! The name! We were racking our brains, what should we call it? And then someone said, "But, there's this name," this lady said, "there's this name that's very "suffragette, very classic feminist: Gervasia Broxon". Sometimes we wrote it as "Brocson" and other times we'd write "Broxon", as in sometimes we'd write "cs" and other times we'd write "x", also because this

Gervasia Broxon never even existed! That's the best part: she never existed. The incredible thing is that nobody has ever asked us who Gervasia Broxon was. EVER. Which means that it was a name that was so typical that nobody ever questioned it. Everybody thought that it was a real person. And we decided that every year, we would hold a different celebration, dedicated to a different Gervasia Broxon. In the sense that we told the story of a different Gervasia Broxon every year. It was so fun, you know, the fact that Gervasia Broxon travelled across Lombardy, across Europe, and nobody ever asked who she was.

CP: Before, speaking of the funding that Gervasia Broxon obtained from the European Commission, you said that when the money arrived, that's when the problems started. What did you mean? What happened?

LM: Yes, with that money, that's when the problems started. Because first it was like a body of love, together: us with our culture and them with their lives and their gratuitousness. Then, the matter of money brought with it the first dark clouds. Despite the fact that they'd received a huge opportunity to study, because they basically had a salary, as in they received a monthly contribution just for studying, plus another to buy all the materials they needed. So it was as if they had a special study grant, a fixed sum every month, plus other money, lots of it, to buy the materials they needed. And I'll always remember, the first time we went to buy the materials, we bought a million coloured pens, I thought I was going to faint! [ahahah] It was wonderful in that stationery shop... A million felt tips.

CP: Well, to spend 400,000 lire...

LM: Exactly, we had to spend it! And then, with finances back then, we made an error: we didn't want to hire someone who actually understood it, like an administrator, a secretary, but we still needed to do our accounts, our records. We needed to keep track of it all, in case we were inspected. And so instead, we relied on the accounting skills of Ada De Crescenzo, who was the most intellectual but also the furthest from this kind of thing. And I have to be honest: we risked so much, as Ada used these records every now and again as a diary. She would write, "Today I'm really sad because..." [ahahah]. And I would say, "If the European Commission comes, we're finished!" [ahahah] Or, I don't know, if one of the ladies went to the regional government and had to do a calculation and miscalculated a certain sum, at the next meeting we'd all say, "But why is there that sum missing there?" and she'd say, "Ah, sorry, it was me: I cut it when I was at the authorities!" [ahahah] Do you see? It was all things like that, we risked so much, so much. But they gave them a certificate in the end. And unfortunately, they couldn't continue any more, no. They never met again. But, in conclusion, those ten years were wonderful. Exhausting, but intense... nothing like it ever happened again.

CP: This story, in some way, brings me to the present moment. I'm thinking of an article you published on 1 May 2020 in *Riformista*, which talks about sexual division at work—a subject that has been hugely topical in Italy ever since the coronavirus pandemic struck and lockdowns were imposed. Thinking about the fact that with Gervasia Broxon, rifts

and problems began arising as soon as money came into play, leads me to question the relationship between these women and that money, and, by extension, between housewives and their wages. As in, I wonder how we can understand this link with domestic work—that for centuries has been assigned to women, who have never been compensated nor, therefore, acknowledged—both historically, and in terms of the legacies that still influence the way in which care work is automatically considered a woman's job, and on the way in which women are compensated (or less) for their work in each field. Maybe it's a bit of a confusing question...

LM: No no no, it's super-clear, current, necessary, etc. This is exactly what we're starting to think about again in the current climate, also because the role of carer, whether that's caring for our children, family, etc., now—during the global pandemic—has become even more burdensome for women. That's clear to see. So, the topic has become extremely relevant again. What's more, today, it's clear that the notion of caring cannot continue to be a woman's fate, as in, it can't be considered the natural extension of motherhood. Caring also means caring for society, for the world, for the environment: it's clearer now that we need to break away from the idea that caring is a woman's fate. But it's still a problem. The problem, for now, is women's attachment to this kind of work. Women, they find it hard to let motherhood go, even when they have a partner who could and would like to take care of it. And the other problem is that within the notion of caring is obviously the notion of work, but there's something else too. There's something else that enters the

realm of feelings, affection, love, a gift and so on. This makes the matter complex, such that in the '70s—so literally when I was in Affori—a feminist group campaigning for wages for housework was formed, out of which a book was recently, finally, published for my *Letture d'archivio* series, by Antonella Picchio—a great feminist and communist—and Giuliana Pincelli, who narrates it. It's no coincidence that the discussion surrounding wages for housework was started by Afro-American women, like Selma James. The Italian women, I used to watch them—our own feminists fighting for wages for domestic work, who were linked to the Potere Operaio—I would watch them and I would say, "But these women don't really seem like housewives..." At the demonstrations, they would be wearing Palazzo pants, I don't know. And I would say, "I'm from the country, but these housewives don't seem like they are!" [ahahah]. I was joking around, obviously. The importance of what they did wasn't so much demanding that this kind of work was paid—something I was against, as I still saw it as very economicistic, so I didn't really appreciate it—but they were right in what they were saying, which I was forced to recognise later. They were saying, "Look, all the work done in the house, for free, by women, etc., is an economic aggregate: it's sustaining, supporting Capitalism!" So, monetising it was like saying: "Look, this is work! It's not a gift, it's not love!" That was very important, even just revealing this. Then, from there, asking for proper wages wasn't that easy, as that would have formally defined the role of the housewife, which we didn't want to do. Like I said before, the work I had done had given rise to something quite different altogether: the power relationships

between sexes, but also their complexity, which is why you can't call it "just" a job. There's the relationship between mother and son, the relationship between man and woman, the relationship between women: all kinds of things come into play inside the home. You should find relationships between love and care, between feelings and work. You should look for connections and not just go ahead and say, "It's a job, and that's that: pay us!" In fact, even now when most women are paid, because there are carers and cleaning ladies, and so the majority of care work is paid, even in this case we need to keep asking ourselves, "What relationship do these women have with these elderly people?" Care brings something else into play, that isn't just work. There's something else to it. And, for me, this something else, we need to salvage both for men and women.

CP: I understand.

LM: You see? Endearment, affection, care for others, consideration, it's the same for men and for women. And this additional component should be acknowledged. But, there's a side of feminism—my friends in my generation—that insists on using this paradigm of care to say that it applies to all of society, and that it goes, rightly so, beyond the walls of our homes, but to which they still insist on attributing the stamp of "feminism". Female and feminist. Well, I don't want to do this. Because even if we take it outside of the home, if we say, "It's us women who are carrying it across the world!", it's still us, the feminist subject, giving directions to everyone else. But feminism is a reference, for the discussions it raises, it's not the subject! Continuing to attribute this female

and feminist trait to them... I want care work to be something taken on by everyone: men and women! If not, we go back to sexual differentiation, to praising gender, which would now mean praising who is taking care of the world, right? Do you see? I want to get away from that. Let's recognise what feminism has done in terms of dissecting life in all its aspects, but I don't want this to carry the stamp of feminism, by its very nature... that shouldn't be what it's all about.

CP: I agree.

LM: Oh! We've been talking for two hours! But it's been a pleasure, it's been a real pleasure.

Places to Exist

Roxane Bovet

Amalia Molinelli is a woman, a mother, a housewife. In a school classroom in Affori, Milan, she is taking classes with other women like her who have gone back to school at age forty, fifty or sixty. They are enrolled in the "150 hours" courses, a program that trade unions wrested from the hands of bosses and that women wrested from the hands of trade unions. Here, they study history and philosophy, they learn about poetic and political emancipation, they dance, they eat, and Adriana Monti films her documentary *Scuola senza fine*. Looking straight into the camera, Amalia asks what writing is: "Is it the omnipotent dream that one exists in thought in several places at once? Is it the pleasure of tempting the imagination?" Place and the imagination, contour and the impalpable, the material and that which may yet materialise. In my mind, her words unleash a cascade of thoughts, each one calling forth the next: writing allows one to exist in several places -> imagination is the originary site from which places emerge -> only then can the materialisation of place bring into existence all that has been thought.

This is the story of three places. Two villas and one converted factory. Three different types of castles, one might say. Three places of privilege: three houses in which one dwells, thinks, works, talks and exists with others; three Italian places bound by a common rhythm of comings and goings; three different ways, as essential as they are divergent, of dealing with rules; three different ways of existing in a social fabric to which residents do not fully conform. Three

houses where one can invent a politics of everyday life and ponder the ways in which ideas take form in the layout of a garden, in a certain method of cooking or raising children.

In Catania, an eighteenth-century Palazzo overlooks the beach. Modesta's house is home to some twenty women and children who live together in community. It is the early twentieth century, in the novel *The Art of Joy* by Goliarda Sapienza.

In the heart of present-day Rome, the Villa Maraini hosts the activities of the Istituto Svizzero. Behind its towering walls lies a 6,800-m² oasis of exhibitions, conferences and residencies for artists and scholars.

In Turbigo, a former tannery is about to be converted into a self-managed (multi)cultural centre. With onsite housing, wood and metal workshops, a library, a concert hall and a thousand terraces, Rita will be a residency site designed to foster social, economic and creative mix.

Each one of these houses is an anomaly of sorts in the customary functioning of the neighbourhood, territory and era it inhabits. To fit into a shared reality, these places would have to share its constraints. Yet, material constraints—whether those dictated by law or those to which the majority bows in order to “keep their feet on the ground”—are nowhere to be found here. In the villa in Catania, social roles are rejected, as are all traditions and morals that deny the

unique subjectivity and agency of women and children. Residents of the Villa Maraini are not subject to material constraints: they are grant recipients and do not pay rent. Their meals are cooked for them, their sheets are washed for them. Rita exists outside of constructed time and it rejects the superstitions—employment, competition and rationality—that neoliberal societies pass off as natural.

ME: But it feels like a Thursday.

HIM: That's impossible, a day of the week isn't something you can feel.

HER: You just need to know the order. Yesterday was Tuesday, today is Wednesday and tomorrow will be Thursday. If you can't get a handle on that, existence is nothing but chaos.

HIM: Exactly, that's just the way it is, for everyone.

"Rox, can you hear me or what?! I've been calling you to lunch for a thousand years now. It's already half past one, I wonder what Carlo has whipped up for us. He's a miracle cooker, you know—even won over the vegetarians." We have just arrived at the Swiss Institute in Rome, a castle perched on a hilltop, the second highest point in the city, or so they say...after the Vatican. Power, then money. We will be here for ten months. The grant money we receive will allow us to devote ourselves entirely to our artistic endeavours. Like Adriana, we are here to make a film. On our way out of the studio, we run into Benigni, the Italian film icon. While we were working on our screenplay, he was philosophising with Alessandro's turtles. Alessandro tends the garden. He has elevated gardening to an art form, masterfully reproducing the plans

drawn up by Countess Carolina over one hundred years ago. The institute makes a point of perpetuating the site's noble image. The garden is intended not to feed the castle but to represent it—the secret being to keep it at as great a distance as possible from pragmatic reality and the lowly concerns of everyday life. In 1947, Countess Carolina, a charitable philanthropist, donated the Villa Maraini to the Swiss people. And yet the servants...ahem, the cleaning staff...are still required to dress in black. Charity is the surest method of hindering equality.

Here, the moon is ever-present: she follows us everywhere, keeping watch to make sure we are wearing our masks. When I look at her, she reflects back to me the image of an infinite vastness with an infinite variety of lives unfolding within it. My head reels at the thought that every single molecule on this hemisphere might, at this very moment, also be looking up at her, each with its own questions and preoccupations. As I stare up at the moon, I find myself in an ancient ruin, behind two young boys who are picnicking on a blanket with the CasaPound logo embroidered on it. The first boy is determined to find a garage. The second boy doesn't understand. "You know, Jeff Bezos and all those other assholes, it's how they all got their start. We just need a garage." Funnily enough, for them as for me, *making it* is associated with the image of a place.

I must leave. I am at a beach in Catania in the 1940s. The meal is over. I am a little girl and I hear Modesta warn us: "Watch out, Bambolina, Crispina, Olimpia: beware! In twenty or thirty years, don't blame men when you find yourselves crying in a cramped room with your hands rubbed raw by bleach... Be careful, you who have had the privilege

of culture and freedom, not to follow the example of these perfectly aligned slaves. Instead of hands worn away by bleach, years of dismal mannish training await you-training in how to chain the poorest women to the assembly line-along with atrocious sleepless nights: efficiency at all costs.”¹ Behind us, on the hill, stands a villa similar to the one where we are staying in Rome. Room upon room built by the nobility of yore to accommodate the pomp and splendour of a life of privilege. And yet, inside this seaside villa, an ex-princess categorically rejected noble titles and servant labels, and cast off her material inheritance so that everyone, regardless of their birth, heritage, age or gender, might enjoy access to the same food, the same education, the same spaces and the same activities. Residents live together in community, children are raised collectively. Their upbringing is centred on building autonomy, kindness and critical thinking, fostering knowledge and recognising different forms of creative intelligence. These children are the ones who have organised the dinner on the beach. Now everyone is dancing in the lantern light, in the moonlight—that vast moon which now whisks me back to Rome.

Each year at the Villa Maraini, the luxury of living with servants is temporarily granted to a dozen carefully selected residents. For ten months they will lead a life of privilege, and then resume the hand-to-mouth existence that has been the artist’s lot since the dawn of time. A handful of elect individuals who feel like kings: beggars with Gucci bags. Here, one speaks of

¹ Passages from *The Art of Joy* quote Anne Milano Appel’s translation (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2013).

equality whilst living off charity.

"Ciao come stai? Tutto a posto?" Pink-haired Federica pulls me from my thoughts. She and Beniamino tend to the annexe, the main house, the visitors—and to us. We residents are living the life Modesta should have lived in *The Art of Joy*. A life totally divorced from reality, as evidenced by a tell-tale sign: the eternal moon, that classic sci-fi trope.

And yet, since our arrival here, we are experiencing something quite real: when one's setting and means change, so too does the world. The Roman villa offers residents the time to devote themselves entirely to the thing of their choosing. Liberated from bread-and-butter employment and the quick-sands of bureaucracy, thought now has the space and energy to flourish in a whole new dimension.

A liberating and creative mental availability that should have been the revolutionary's primary fight and that, if offered to everyone, would forge a very different kind of humanity. Life at the Villa Maraini may be an absurd interlude and the villa in Catania may only exist in Goliarda Sapienza's novel, but we are about to take up residence in the former tannery in Turbigo. Settings change and interchange, and we have the advantage of being able to build the ones we lack.

An argument erupts on the beach. Modesta says to Joyce: "Jô, come to your senses! What have we been talking about all these years? I see that we have merely been conversing amiably about progress, about science, like people do in sophisticated salons. But at the first slight confrontation with reality, you want to drag me into the panic that seizes you as it does all intellectuals at the sole idea of putting into practice the

theories so often expounded."

In order to be transformed into tangible realities, the logical contradictions we invoke must be supplemented by pragmatic and performative contradictions—how many eggs for breakfast? Much remains to be done: finish the woodworking workshop, repair the block and tackle, build a stockroom at Clinamen. But we've pulled it off: the former tannery has been converted. Rita exists. Sometimes all it takes to create a world are four people and a few friends. It is a matter of reorganising parameters, something squatters figured out long ago. When you don't have a job, you have time, and time enables you to learn how to do things by yourself, with others or in a different way. That reality has stayed with us. Everything we do is free and free of cost. We refuse to consume and we reject employment. All we have is our knowledge and we know that, in that regard, we remain Bezoses compared to those who are hungry, to the millions who stagger home at the end of the day stultified by labour—those who have neither the energy nor the imagination to so much as glimpse another path in life. In exchange for this freedom, we enjoy none of your security.

The task of Rita's first residents is to help us set up the production workshops. Bastien is an artist. Back in Geneva, he built the caravan in which he now lives and repairs bicycles, creating wildly intricate contraptions. Bastien and Yoan are poring over a list of used machines they'll need to salvage to fit out the metal workshop. Through the hole in the block and tackle, they hear Anaïs say to Lucas: "Touch the sheet. Handicraft is a wondrous thing. I like having this physical connection to the metal letter blocks, to the weight of the trays,

to the rhythmic press of the machine. When you're printing, you take on some of the solidity of the metal—the force and power of the machine. Every triumph is a conquest of the body—your fingers, your muscles. You're exercising your thoughts by confronting them with new problems. Technical, mechanical problems. Problems that can be solved." Anaïs is a poet. In her New York studio, she operates the presses and assembles lead printing blocks. When her editors decided to choose her words for her, she decided to learn how to produce her own books. Now she is passing her expertise on to Clinamen.

Rita is not unlike the classroom in *Scuola senza fine*: a place born of an urgent, irrepressible need. Castles are built on hills so their residents won't have to keep their feet on the ground. Our castles can pop up anywhere because their residents don't care about going to a moon that has never ripped embroidered logos from blankets or shielded anyone against a meteorite. The bubbles of reality we call our own are neither unique nor hermetic. They intermingle, overlay one another, split like atoms and multiply. Our ideas evolve and our places change form and function when they become obsolete, acting and reacting in a single, unified movement to the surrounding reality. Without finality, without a finish line, they have no claim to truth or perfection. They do not claim to be capable of providing for all needs nor will they meet any as-yet-undiscovered needs. This uncertainty is their justification for not taking the risk of someday controlling. They are well aware that if the refusal to dominate harboured the same violence, the same energy as the refusal to be dominated, all dreams of revolution would have ended long ago. We can neither lose nor fail, for those

words belong to a lexicon that does not apply to us. We will not be the best, and yet we will be; we will be rich and famous, without money or celebrity. Our only worries will be about distancing ourselves from those we thought were our friends and resisting the vortex of recuperation and commodification from which no idea escapes.

Translated from French by Christine Gutman

Echoes from the Semi-basement
Camille Lacroix

It was late summer/early autumn. Some fifteen to twenty of us, twelve on average, convened on a near-weekly basis. In a bare semi-basement room, in the glare of fluorescent lighting. Angela brought her hand-woven and hand-stitched mats. Messages hidden under our bums or insulating us from direct contact with the cold, hard surface beneath our feet. Logos or claims we trampled on to better absorb them, by osmosis, like a flu-soothing onion compress disguised as an orthopaedic insole. You don't see those anymore, the old folk remedies of our grandmothers. We've since found other ways to treat ills—ways that don't stretch out our socks. Yet, here, our grandmothers were never far, they paved the way for us, liberated us from shoes that constricted our feet, though we had nearly forgotten.

Plum
Raspberries

And keen as they were to hold onto everything, they would jot down, file away, list out steps and come up with recipes that defied the rules of baking and chemistry: a few basic ingredients, of course, and the rest is up to you. We opened the book and more or less followed the steps of an enthralling dance.

Before we could even start talking, there was another matter to discuss: an Other was here. He had an interest in the topic, he wanted to join us, it was all rather sweet. Perhaps he hadn't read the course title all the way through. Women-only space. Separatism, still key to laying the foundations.

He left, a little disappointed, and a debate ensued, because we weren't just anywhere: we were in a school, and schools were supposed to be non-exclusionary—well, not explicitly exclusionary—spaces. Perhaps it was all a question of discrepancies between the second, third and fourth waves, those murky, fluctuating tidal phenomena.

Chocolate chip madeleine Pear

So, yes, education for all, it's just that this was no primary school, we passed an exam and an interview to get here, we chose our field of study, and within the Future Non-Professional Elite System one must always—barring a few exceptions—hold a low-paying job. We were aware of this. We would be the elite from below the poverty line. But that wasn't the point... well, not the only point.

There were sound archives: cassettes, voices coming to us from the 1970s, the immortalised discussions of an autocoscienza group. We knew they existed, that Angela, the heiress of these Italian women, had them lying around somewhere. We didn't listen to them—we looked to the American school of consciousness raising. We spoke more English than Italian. It's hard, as they say, not to know the language of capitalism.

A group expedition through a full list of topics. Time can't be stretched to infinity. Choices had to be made.

White grapes

INTRODUCTION/CHILDHOOD/PUBERTY/SEX ROLES/
SELF-IMAGE-PERSONALITY/SELF-IMAGE-BODY/
FRIENDSHIP/LOVE/MOTHERS/FATHERS/SIBLINGS/
MARRIAGE/MOTHERHOOD/PREGNANCY-CHILDBIRTH/

ABORTION/CHILDREN/SEX/LESBIANISM/AGING/
INDEPENDANCE-DEPENDENCE/AMBITION/COMPETI-
TION/WORK/POWER/MONEY/ANGER-VIOLENCE/RAPE/
RACISM/RELIGION/HEALTH/ACCEPTANCE-CHANGING
OUR LIVES/SUPPLEMENTAL GUIDLINES FOR BLACK
WOMEN/SUPPLEMENTAL GUIDELINES FOR YOUNG WOMEN
(14-19)...

This left us with a few ideas to unpack and a better understanding of how valuable a women-only space could be—for where, other than among ourselves, could our words have fallen on such thoroughly understanding ears, on each and every topic?

So we dove in. It began. Almost immediately an atmosphere of attentive, active and non-judgemental listening settled over our circle. I don't remember whether each of us spoke in order or whether each of us spoke up when she wanted or felt compelled to, outside of the pre-established rotation. Later on, in another group, I learned that this approach was known as the "popcorn technique". But enough idealising. I do think talking got easier with time and confidence; the first few sessions weren't so free-flowing.

Mandarin
orange
Gingerbread

There are no written records of our words, after all there were rules, and though the personal is political, the lives of others belong to them, so no sordid details, no violations of privacy—intimidation, however, was fair game for discussion, because what took place here was not some circle of weepy wallowing women, it was the act of creating the communal out of the personal and it was beautiful, yes, but also distressing because

there were guidelines, those red threads, lifelines spun by Ariadne, and it was here, too, that all these conversations became powerful forces, for each time we observed that, in spite of our very different backgrounds, we had all found ourselves in the same situation, we arrived at the outrageous systemic observation that it wasn't just you who were insulted, belittled, it wasn't just your subjective abilities that you had been made to doubt, it wasn't just your self that had been imprisoned in a body perceived as appropriable matter, it wasn't just you who had been silenced, no, they had all experienced the same thing, all at the same time, sometimes diluted like tiny droplets of acid in one's self-respect, mildew stains between the emotional and the intellectual, a mist of brackish sea spray clouding one's globalising vision, and sometimes as a sudden, unpredictable, oppressive, devastating onslaught of hail.

Dark chocolate with sea salt

A cascade of falling mothers, fathers.

Rice cake

Unbearable tidal waves of inadequate bosses or other hierarchised relationships.

Walnuts

Insidious lava flows of bullying lovers, volcanic bursts of reproachful friends or siblings.

Clementines

Lots of rubble to clean up... We took it all

back with us, set it down in the circle, sifted through it and took only what we needed to rebuild our castles far from the realm of dictated "princess" principles: citadels like ours are built upside down, they walk on their head, which is bad for their columns, their pillars, their beams buckling under the weight. So what were we to do with such states of affairs? For anger is erosive, sadness is engulfing, injustice is corrosive, depression is all-consuming and resignation will take away your feet and replace them with fake skis...

There was no shortage of proposals for rebuilding, hard to list them all, but the most effective of them, or so we observed—well, no, I can't speak for the others: or so I observed—was the strong, affectionate bond forged in that semi-basement, seated or sprawled, munching on fruit and cookies as though it would enhance our absorption of the others' stories, of this now-common story, of women, of select ears, of revitalising springboards and so much more.

Apple Blueberries

Yes, perhaps time has smoothed over the rough edges. Like an old love affair, broken off though you can't remember why, my memory has surely filtered out the odd misunderstanding, the fleeting disagreement, yes, it's most likely, but what's left eludes all describable form, it is lovely like friendship, gilded like fascination, complex like a network of branches, and luckily it sticks a bit, not to the skin, but deeper down, a capsule to dig up every now and then or to take with breakfast in the event of a deficiency, it is there somehow, and it is quite valuable because we are at school, about to graduate—

though if school really did exist outside of society we would know—, it is valuable because encounters took place in a learning system not exempt from competition, because these issues, yes, no, these problems, since that's what they really are—equations we must unravel and solve only to reformulate them—well, they are everywhere, even at the very heart of the Institution, even when we learned to think, even when we read, especially when we claimed to understand, and also, clearly, when we convinced ourselves that our grandmothers—women who unravelled whatever they could to coax another thread, another lifeline, out of whatever was in their hands—had the time to finish their work, no, it was a patch-up job that more or less held together, here, mind the pins will you, it's still too fitted, millions of finishing touches still needed, we haven't yet made it to the part where we clink glasses over the fruit of our labours.

Apricots
Cherries
Gummy bears

This experience, this opportunity, was made possible by the school setting—a fixed place, a large room, a timeslot, a red carpet rolled out—and all we had to do was show up, not like stars, but like women afforded the chance, the privilege, to question the inside, the havens of self and other, and the outside in preparation for this collective-individual adventure: one year, a burst of purple air.

References:

Text written following participation in the Lab.zone
Affidamento/Rivolta Femminile led by Angela Marzullo, in the
study programme Work.Master, HEAD-Geneva, 2017-2018.

Sharpe, L., Ginsburg, J., Gordon, G., Kaba, M., Shine, J.
(2017). *Trying to Make the Personal Political: Feminism and
Consciousness-Raising by Women's Action Alliance*. Chicago:
Half Letter Press

Translated from French by Christine Gutman

On the illegible Claire Fontaine

"I am not recorded anywhere, I am talking air.
If you deny me I will go back to being air,
if you say 'no, she doesn't speak' how can I
say 'no, I have spoken'? If you don't witness
for me, who can witness for words that haven't
been heard?"

Lonzi, C. (1980). *Vai pure. Dialogo con Pietro Consagra*

Carla Lonzi gave up her work as an art critic shortly after '68 to fully invest herself in feminist liberation. Her vitalism is the key to understanding her abandonment of the posture of the critic, that she interprets as a position of presumed intellectual and academic authority abusively giving value to artistic expressions. The production of hierarchies in the name of criteria established to separate and exclude seems an aberration to Lonzi. In fact any strategy oriented towards self-preservation and affirmation of oneself is courageously discarded by her, even if the price to pay is political illegibility and non-existence on a social level. In *Self-portrait* Lonzi still finds the position of the artist politically more honourable than the one of the critic, mainly more sincere as at the time the deformation that the market produced within the reception of the artwork seemed less harmful than the one caused by the critique making the artworks say things they are not meant to say.

Her opinion of the artists and art will radicalise with the passing of time, exemplary of this is her text from 1971 entitled *The absence of the woman from the*

*celebrative moments of masculine creativity*¹. In her diary we can read an entry from 1975 that clarifies her concerns:

"I wake up troubled: the myth of creativity is barring the road. It is like the myth of infantile innocence, created by the adults and their sense of guilt. The myth of creativity has been invented by the excluded. In front of who proposes himself as the candidate of himself, mankind bows as if facing someone touched by divine grace. Even psychoanalysis has backed off in front of the myth of the artist. The category of the artist is the only untouchable one within the contemporary destruction of every category. The artist persecutes mankind through the continuous display of a self-assurance that from the existential level has been elevated by culture to the rank of ontological assurance. [...] The myth of art will continue to crush mankind who produced it because of its need of idealising and seducing its persecutor. I would like a world where every expression remained at an existential level: writing, playing an instrument, painting, making all sort of operations and with all sort of medium. For this to happen everybody should accept the need of expressing themselves. If only one person remained inhibited, blocked, Art would plant its roots in his mind."²

The roots of capital letters in people's souls do have terrible consequences, Lonzi's research through and within a language

¹ Lonzi, C. (1974). *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*. Milano: Scritti di Rivolta femminile. P.63-65

² Lonzi, C. (1978). *Taci, anzi parla, diario di una femminista*. Milano: Scritti di Rivolta Femminile. P. 1173-1174

of a "minor literature"³ to express the feminist life-form was shared by other members of Rivolta femminile and other subjectivities from that time.

Reciprocate recognition, legibility, wasn't a priority because there was no aim of establishing a dogma or finding a leader to follow, it wasn't a matter of reducing the incomprehension but enhancing more faithfully the complexity.

If subjectivities are legible it is because the language of domination has written things about them that they don't themselves agree with or believe in⁴. Lonzi's feminism is a journey into ignoring or erasing the text of power and exploring confusion and transformation: in her perspective dismantling authority isn't a voluntary action, it is the result of a work on one's desires.

As long as the man remains the desirable interlocutor he will spread rivalry amongst women, she writes, feminist culture must fight this problem, but another option is available, living through insecurity without institutionalising roles or competences that will limit it from the outside; recognising the difficulties and the impulses that derive from them, distinguishing inner peace from passivity, the moment of action from activism; accepting one's own limitations without considering them insurmountable, that's how

3 The concept of minor literature comes from Deleuze and Guattari's *Kafka: Toward a Minor Literature*, University of Minnesota Press, 1986. There we can read the description of the process of finding the foreign language within language, finding one's inner third world. "How to become a nomad and an immigrant and a gypsy in relation to one's own language? - Deleuze and Guattari write-Kafka answers: steal the baby from its crib, walk the tightrope."

4 This conception comes from the work of M. Foucault but it can be found in some feminists' works such as G.C. Spivak.

freedom could be experienced and shared.

After quitting her role of art critic (because it imposed too heavy limitations to her self-expression) she describes being in a group of women that had been kept secluded from culture "I experienced-she writes-a real regret for the original integrity from which I felt I had taken my distances: in the disorientation of desiring the resonance of another lost woman, I became aware of myself" "The cultural void with which one must identify isn't the original integrity, but the continuous consumption of the subconscious ties with the masculine world by living through them and becoming aware of them".⁵

Not fearing this blurred area, in which the categories that define subjectivities are rejected and not yet recreated, is the precondition for this journey. Describing a dinner with people that weren't familiar with feminism or any of her activities Lonzi writes the following memorable lines in her journal entitled *Shut up rather speak*.

"What I am is pathetically invisible and inaudible and I can't use it. Now I am sure that I am not making a drama of it, because it is in fact a drama, my decision of not falling into the trap anymore is taken [...] I, who don't exist socially, can recognize another woman who doesn't exist socially and so on. But my consciousness isn't recognised by culture so this chain of recognition between non-existing is valid only between us. I don't see the possibility of a different man because it is unthinkable that one can give up a social identity that he has for one that doesn't exist."⁶

The awareness of this fact renders

5 Lonzi, C. È già politica, op.cit. p.36

6 Lonzi, C. Taci, anzi parla, op.cit., p. 1172-1173

social relationships, even the most banal and common, totally unbearable because it unmasks their complicity with the forces at work within the current situation. Lonzi perfectly understands that the reward that is given to masculine subjectivities is valueless for women and doesn't allow them to buy anything but separating sadness. Here lays in fact the bitter truth of the reformist emancipation and the dead-end of its illusions. The inconsistency, the result of the refusal of the path of "equality with men", so painful in the banal violence of daily life - as much as in the absurdity of an evening spent with people who aren't even unpleasant - manifests itself with all its power in Lonzi's position that becomes illegible, a weapon impossible to use. In this situation becomes also clear that the dialectic paradigm of master/slave of the Hegelian matrix is a useless tool to interpret the man/woman problem, which is the other name for the human relationship in general.⁷

That's why the attack by Lonzi against culture as a patriarchal institution is extraordinarily violent and pertinent. It is a point of view created within a blind spot of a language that not only includes its silence but the very cause of it.

The paradoxes, that the subalterns should be the victims of, can be reversed - and in fact they are - in many of her writings, like in the *Myth of the cultural proposal*.

"I ask myself why shouldn't the worker of the Bovisa know what is the hatred of a woman? Why sheltering from our expression? Is it that in other fields one uses special precautions

⁷ See Boccia, M. L. (2014) *Con Carla Lonzi. La mia opera è la mia vita*. Roma: Ediesse. P.20-21

with people that have to understand what are the limits to their prevarication? Why are the direct attacks silenced until they can be placed between two quotes of Marx? Why approaching men as if they were children to whom one has to present truth in the language of their reading books? Why such seriousness and heartache? To make them understand, in other words not to lose the connection with culture. So what would be the practice that will cause Politics to perish (and the capital letters in general)? The one that "asks questions that derange the instituted power-knowledge", or making all the gestures of expression of oneself and of recognition of the other woman that open up the limbo in which women look, without finding it, a real incarnation? The blockade needs to be forced one by one: this is the necessary step for the birth of one's individuality, the presupposition of any change."⁸

The necessity of submitting to men because they are the owners of all the criteria of recognition and legibility, political and intellectual - therefore controllers of the processes of subjectivisation - is mercilessly stigmatised by Lonzi, but in a way totally deprived of resentment and simply pragmatic. It isn't in fact a matter of defending a theoretical point of view but of forcing the blockade so that women's bodies can exit the silence and begin to speak, even if this happens in the realm of the illegibility, even if this gesture isn't codified or understood by the existing feminism: it's a vital necessity, the world needs it.

But plunging in this exciting fog in order to pursue the quest of an identity not indebted to power and its logics is also dangerous because the outcome might still be

⁸ Lonzi, C. (1978) «Mito della proposta culturale». in Jaquinta, A., Lonzi, C., Lonzi, M. *La presenza dell'uomo nel femminismo*. Milano: Scritti di Rivolta femminile. P. 141-142

misunderstandable, easy to dismiss or stay unexplored.

Choosing the question of the illegibility in Lonzi's thinking brings us to her refusal of Marxism as a device of optical legibility of society and conflict. In Let's spit on Hegel, that - as she explicitly states - means "Let's spit on Marx"⁹, she makes the essential point that the blindness of the interpretation of society on the basis of the pure category of classes leaves in the invisibility and submersion domestic and emotional exploitation, basically the reproductive work without which society simply wouldn't exist. This reproductive work has a particularly "human" and artisanal quality, possibly because, as Giovanna Franca Dalla Costa writes¹⁰, nobody cares how long the work takes and how taxing it is for the worker, when the work is unpaid.

But also because reproductive work is the hardest to quantify and to artificially separate from daily life. Its omnipresence and endlessness questions the very idea of remuneration of work and implicitly put in a crisis the whole wage economy.¹¹ Requesting a remuneration for this inestimable service is obviously a way of stating the failure of capitalism, or its parasitical nature. As capitalism isn't only thriving on primitive accumulation, theft of land, privatisation and slavery, it is also thriving first of all

⁹ Lonzi, C. (2011). *Vai pure, dialogo con Pietro Consagra*. Milano: et al. Edizioni. P.110

¹⁰ Dalla Costa, G. F. (2006). *The Work of Love: Unpaid Housework, Poverty and Sexual Violence at the Dawn of the 21st Century*. New York: Autonomedia

¹¹ See Federici, S. (1976). *Salario contro il lavoro domestico*
https://monoskop.org/images/8/8f/Federici_Silvia_Salario-contro_il_lavoro_domestico_1976.pdf

and essentially on reproductive labour which means not only the actual labour of giving birth and raising humans who will become the future work-force, but also on the love labour that keeps us fed, healthy and not depressed, sick or mentally impaired.

The skills demanded for this kind of labour are extremely complex and their reproduction totally taxing. In fact capitalism not only parasites this work but also negates its value by paying working women outside their house lower salaries than men, because they have to perform their double duty and this supposedly will reflect negatively on their professional achievements.

This form of illiteracy translates into the "sentimental retardation" typical of patriarchy that has taken us to the place where we find ourselves today. That sexual and social relationships between women and men have needed during the past years continuous scrutiny in the light of the meaning that was given to the concepts of violence and abuse, that consent can still be seen as a grey area defined as confusing and ambiguous shows that the illegible is the result of the voluntary illiteracy of power. Institutions and the men that rule them don't all yet master the foreign language within the language of women's freedom, but very soon everyone will be able to read it.

Indice dei contenuti / Table des matières /
Table of contents

- 5 Prefazione, Camille Dumond e
Camilla Paolino
11 Introduzione, Camille Dumond e
Camilla Paolino
17 Conversazione tra Adriana Monti e
Camille Dumond
39 Conversazione tra Lea Melandri e
Camilla Paolino
67 Luoghi per esistere, Roxane Bovet
77 Eco dal seminterrato, Camille Lacroix
85 Dell'illeggibile, Claire Fontaine
- 101 Préface, Camille Dumond et
Camilla Paolino
107 Introduction, Camille Dumond et
Camilla Paolino
113 Conversation entre Adriana Monti et
Camille Dumond.
135 Conversation entre Lea Melandri et
Camilla Paolino
165 Des lieux pour exister, Roxane Bovet
175 Echo du demi sous-sol, Camille Lacroix
183 À propos de l'illisible,
Claire Fontaine
- 199 Preface, Camille Dumond and
Camilla Paolino
205 Introduction, Camille Dumond and
Camilla Paolino
211 Conversation between Camille Dumond
and Adriana Monti.
231 Conversation between Lea Melandri
and Camilla Paolino.
259 Places to Exist, Roxane Bovet
269 Echoes from the Semi-basement,
Camille Lacroix
277 On the Illegible, Claire Fontaine

TRADUZIONI / TRADUCTIONS / TRANSLATIONS
FR - IT: Francesca Bononi, Chiara Bertini.
IT - FR: Lucas Cantori
FR - AN: Christine Gutman
IT - AN: Rebecca Durose

COPERTINA / COUVERTURE / COVER
Vela Arbutina

IMAGINI / IMAGES
Courtesy Lea Melandri & Adriana Monti

STAMPA / IMPRESSION / PRINT
Maud Bosset, Bahnhofstrasse, Genève

DISITRIBUZIONE / DISTRIBUTION
Les presses du réel

Creative commons
CC-BY-SA

Clinamen
Genève, mai 2022

ISBN 978-2-940684-02-1