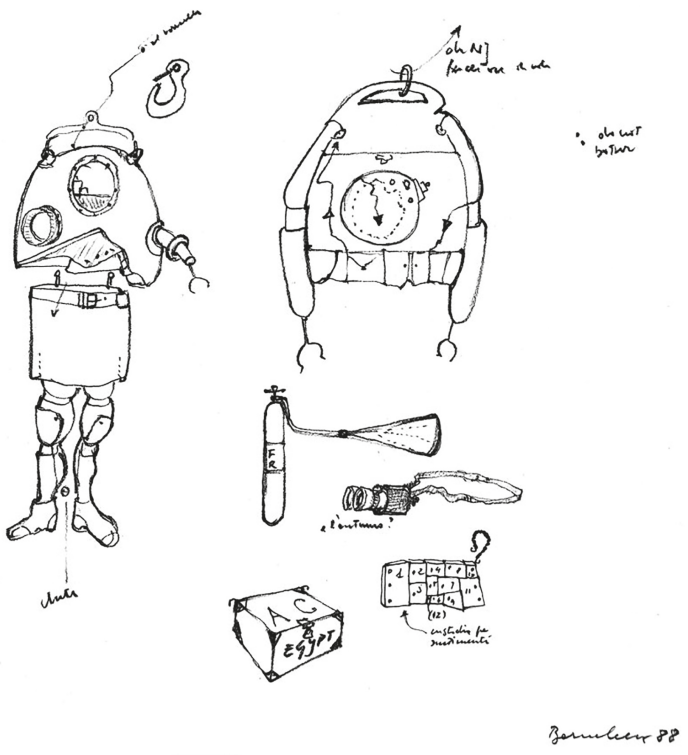
Studi e Ricerche

Studi umanistici – Serie Interculturale

# Il corpo degli altri

a cura di

Anna Belozorovitch, Tommaso Gennaro, Barbara Ronchetti, Francesca Zaccone




University Press

Sapienza Università Editrice

Collana Studi e Ricerche 84

Studi umanistici
Serie Interculturale

# Il corpo degli altri

*a cura di*
*Anna Belozorovitch, Tommaso Gennaro,*
*Barbara Ronchetti, Francesca Zaccone*

SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE
2020

Copyright © 2020

**Sapienza Università Editrice**
Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it
editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-133-7

DOI 10.13133/9788893771337

Pubblicato ad aprile 2020

Quest'opera è distribuita
con licenza Creative Commons 3.0
diffusa in modalità *open access*.

Impaginazione/layout a cura di: Francesca Zaccone

In copertina: Gianfranco Baruchello, *Progetto corpo/mostro*, 1988, Courtesy Fondazione Baruchello, Roma.

A mariantonietta.
Una sola parola con la lettera minuscola. Come piace a te.
Per trovare voce insieme.
Per ricordare il tuo sorriso gentile.
Per condividere passione e impegno.
Con affetto

le amiche e gli amici del Seminario di Studi Interculturali

… insieme, dentro e oltre la cornice dello scatto

Andrea, Anna, Annalisa, Antonella, Arianna, Armando, Barbara, Camilla, Carla, Christos, Emmanuel, Franca, Francesca, Francesca, Gabriele, Giulia, Igina, Lucyna, Luigi, Maria Serena, Mariella, Matilde, Michalis, Monika, Paola Maria, Serena, Stefano, Tommaso, Valentina.

# Indice

Introduzione: proviamo ancora col corpo 1
*Anna Belozorovitch e Tommaso Gennaro*

Parte i - Corpo a corpo

La singolar tenzone fra corpo proprio e altrui.
Con esempi dalla letteratura russa 13
*Barbara Ronchetti*

Corpi di guerra: necrofilia e feticismo 35
*Giulia Iannucci*

Corpo nemico, corpo amico: il caduto come specchio dell'identità 49
*Stefano Romagnoli*

Divagazioni a tema. *I Sing the Body Electric*, tutto il contrario
di quel che Whitman aveva cantato? 67
*Igina Tattoni*

Parte ii - Il controllo dei corpi

La testualità del corpo nel *Resto* di Kostas Tachtsìs 79
*Francesca Zaccone*

Il corpo di chi? Il corpo in alcune poesie del Cinquecento italiano 95
*Maria Serena Sapegno*

Guardando due corpi in una gabbia: L'altro politico culturale
di Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña 111
*Carla Subrizi*

Parte iii - Ai confini del corpo

Ombra e cenere. Il corpo tra limiti e confini 127
*Tommaso Gennaro*

Il corpo femminile e la violazione dei confini.
Tre voci italofone dell'Europa Centro-orientale 141
*Anna Belozorovitch*

Merda, potere e verità (da San Francesco a Wat) 155
*Luigi Marinelli*

Indice dei nomi 179
Contributors and Abstracts 185

# Il corpo femminile e la violazione dei confini. Tre voci italofone dell'Europa Centro-orientale

*Anna Belozorovitch*

Riconoscere l'inizio della 'violazione' di un corpo e i suoi limiti può non essere semplice. Tre autrici italofone, originarie di diversi paesi dell'Europa Centro-orientale, ne offrono letture differenti, dalle quali emergono il coinvolgimento dei sensi, l'azione della memoria, l'impatto delle circostanze storiche e sociali.

Il racconto di Tamara Jadrejčić, proveniente dalla Croazia, *La guerra di Mira* (2007) è ambientato durante la guerra dei Balcani. Mira, la protagonista, passa le giornate in casa, ascolta lo scoppio delle bombe e attende che suo marito torni – o non torni più – a casa.

> – Eccolo! Stava arrivando!
> L'ascensore atterrò con un cigolio. [...] Il rumore della porta che si chiude lentamente, poi uno, due, tre, [...] passi, il click delle chiavi, i passi nel corridoio.
> Lentamente, come un pistolero al duello, trascinando i piedi e dondolandosi, entrò in cucina. E in un istante segnò lo spazio con il suo odore (Jadrejčić: 2007, 75-85).

La descrizione di questo avvicinamento graduale corrisponde, nella narrazione, all'inizio di un lungo crescendo ed esprime molta più inquietudine, da parte della protagonista, di quella generata dalla guerra di cui è testimone. Nonostante quanto accade fuori dall'abitazione, infatti, la 'guerra' di Mira è la «guerriglia casalinga» (Jadrejčić: 2007, 82) che consiste nel respingere gli attacchi dell'uomo appena rientrato in casa. La descrizione dei suoi movimenti anticipa l'attacco: egli è armato e pronto al duello.

La violenza inizia dall'invasione dello spazio a livello sensoriale: dapprima la donna è raggiunta dal suono dei passi, poi l'odore del marito invade la cucina, dove lei si trova. Il suo organismo è già sfiorato

dal contatto indesiderato e temuto nel momento in cui si trova a dover elaborare il suono udito e l'odore percepito. Infine, è la vista a venire colpita: il linguaggio del corpo maschile minaccioso conferma ufficialmente l'attacco appena cominciato. Mentre le parla, l'uomo guarda la moglie «dall'altra sponda del tavolo, tenendosi con entrambe le mani allo schienale della sedia» (Jadrejčić: 2007, 81). È una danza di avvicinamento, la coreografia è nota alla donna, tanto che

> Mira cominciò a tremare. Oramai la sua presenza le provocava dolore fisico, le rigirava la pancia come un guanto e poi la riempiva di sudore freddo e crampi. [...] Dall'altro lato della cucina fiutava un cannibale, che dopo aver visto i morti e dopo essere a sua volta morto, era pronto a mangiarsela o almeno ad addentarla fino alle ossa (Jadrejčić: 2007, 81).

La conversazione tra i due è sin da subito impari. Il palcoscenico domestico è, spesso, proprio quello in cui le maschere si gettano e ogni equilibrio raggiunto nella vita pubblica viene spezzato. Lo svantaggio della voce maschile a favore di quella femminile è talvolta frutto della collaborazione attiva fra le due figure (Ochs, Taylor: 2012, 435-451). Mira offre a suo marito il potere di gestire la conversazione: lui fa domande, lei rende conto. Ma dalla parte del primo c'è la forza fisica e la prontezza nell'utilizzarla. L'uomo attira la donna a sé e la trattiene con un braccio. Un palmo della mano «umidiccio e appiccicoso» comincia ad accarezzarla:

> Mira si irrigidì ricordando con disgusto le sue attenzioni coniugali. [...] E allora, senza pensare, tentò di farla finita e smise di respirare. Pensava che avrebbe resistito per due, massimo tre minuti, poi senza ossigeno avrebbero dovuto esploderle i polmoni, fermarsi il cuore o spegnersi il cervello. Era uguale, bastava morire (Jadrejčić: 2007, 82).

La reazione della donna trova inquietante riscontro in testimonianze di vittime di tortura, come strumento messo in pratica, consapevolmente e non, nel momento in cui un nuovo 'intervento' si avvicina (Beneduce: 2010). Mira vede nel tentativo di morire o quanto meno stordirsi con la mancanza di ossigeno una soluzione più valida, più sicura del tentare un rifiuto. Il rifiuto del rapporto sessuale all'interno del matrimonio non è un'opzione in ogni contesto culturale come non lo è in ogni sistema giuridico; così, non è univoco il riconoscimento dello stupro quando a perpetrarlo è il marito nei confronti della propria

moglie (Dworkin: 2006, 208-209). Il 'no' per Mira non è un'opzione: lo è invece ogni pratica di alienazione possibile di fronte a tale evento. La violenza che la donna subisce si estende in luoghi reconditi della sua persona, si esprime anche nello stordimento e nell'alienazione che lei stessa si impone per sopravvivere.

Anche la protagonista del romanzo di Barbara Serdakowski (2009), originaria della Polonia, non pronuncia alcun 'no' né tenta di resistere, perché consapevole della completa inutilità di qualsiasi reazione. Gli uomini sono tre, ed entrano in casa mentre suo marito, Josef, è fuori. Ci troviamo in un'imprecisata città interessata dalla guerra, che vaghi indizi portano a situare nei Balcani. Ogni volta che Josef esce di casa, la donna non sa se rientrerà e resta tra quattro mura a prendersi cura della bambina nata da poco. L'episodio dello stupro viene presentato in maniera secca ed improvvisa:

> Quando entrarono aprii le gambe subito e aspettai che avessero finito. Erano in tre soltanto, fecero presto. Uno di loro mi diede un panino, il primo mi picchiò sul viso e pisciò sul panino e io restai nuda, senza coprirmi, senza guardarlo. Non avevo sentito niente, non importava, non ero vergine. Niente che non andasse via con acqua e sapone, avrebbero potuto rompermi ma non lo avevano fatto (Serdakowski: 2009, 7).

In questo passaggio, ad apparire fredda è la donna, mentre un conflitto interiore è riconoscibile nel comportamento degli uomini. Due di loro sembrano applicare delle strategie per affermare il proprio dominio sulla situazione. Uno offre una ricompensa, un panino; ora il suo rapporto con la donna è definito da una transazione, quella tra chi acquista sesso e chi vende il corpo. La stessa protagonista sembra riconoscere un confine nella propria condizione di donna non più 'illibata': nel territorio della verginità perduta, le esperienze intime appaiono intercambiabili, variando soltanto nei modi e nei segni che lasciano.

Un altro fra i violentatori trova una soluzione diversa: picchia la donna, urina su di lei. Andrea Dworkin offre una lettura di un simile gesto: la donna è vista come sporca a priori, il desiderio di lei genera contestualmente repulsione, il gesto di sporcarla, di 'ornare' di sporcizia l'atto sessuale, è parte dello sforzo oggettivante, necessario per riconfermare l'inferiorità di lei. Lo sporcare, infine, è intimamente connesso al distruggere, in ultima istanza uccidere (Dworkin: 2006, 3-24, 103-151, 213-147). Così l'uomo non ha bisogno di offrire un compenso:

la sua preda è deprivata di dignità umana e, per quegli attimi, anche di vita.

La morte è presente in sottotraccia nel racconto *Vetri Rosa* di Ornela Vorpsi (2006), originaria dell'Albania: la protagonista e voce narrate infatti è già morta, e la morte la accompagna sin dalla tenera età sotto forma di una figura silenziosa e sempre presente. Fino alla fine del racconto non si assiste ad alcun rapporto tra due corpi adulti, né viene mai esplicitato in che modo sia morta la protagonista. La morte, tuttavia, sembra fare la sua apparizione insieme al desiderio, alla scoperta del maschile e del femminile. Possiamo richiamare ancora la lettura di Dworkin quando osserva che, nell'immaginario sessuale della modernità, la perdita di sangue da parte della donna, una volta richiesta come 'prova' di purezza al primo rapporto sessuale, non è più limitata, infatti, al suo primo rapporto ma viene estesa all'intero arco della vita: si profila una verginità 'esistenziale' compatibile con la femminilità stessa mentre il divenire carnale coincide con la morte (Dworkin: 2006, 150). Il racconto *Vetri rosa* si apre infatti con 'l'inizio della fine', collocato su una traiettoria che porta alla morte della protagonista e corrisponde anche a una proiezione e un'aspettativa della carnalità:

> La mano di Bianca si infilò d'improvviso sotto le mie mutande accarezzandomi piano. [...] Bianca era diventata un uomo. [...] Non girare la testa, sussurrò, guarda i tuoi vetri rosa, io sono un uomo che passa di qua, sono un passante, ti ho vista, mi sei piaciuta ma non ho visto il tuo viso e non lo voglio vedere. [...] Adesso fai finta che non vuoi, proponeva, fai finta che non vuoi che io ti tocchi. Signore, la smetta, mormoravo tremante. Ma no, protestava Bianca-uomo, è per questo che tu sei seduta così, in questa posizione [...], perché volevi che io ci infilassi dentro le dita. Volevi che ti facessi le cose che fanno i grandi (Vorpsi: 2006, 12-13).

La violazione qui è mimata e al tempo stesso reale. Il contatto fisico da parte dell'amica è imprevisto ma accettato. L'uomo, tuttavia, che viene evocato tramite questo gioco, l'uomo che Bianca è nel corso di questa rappresentazione e che è presente nell'immaginario di entrambe le bambine, agisce violando, per definizione. L'intrusione fisica, pur non richiesta, viene accettata perché la violazione stessa si presenta come essenza del contatto sessuale tra uomo e donna. «A human being has a body that is inviolate; and when it is violated, it is abused», scrive ancora Dworkin, «A woman has a body that is penetrated in intercourse:

permeable, its corporeal solidness a lie» (2006, 154). L'esplorazione che le due giovani protagoniste compiono sui propri corpi sembra andare incontro all'immagine classica del corpo femminile delle teorie ippocratiche, un corpo marginalizzato perché privo di «forza sufficiente per muoversi nel mondo», liquido e permeabile per sua natura (Angeletti: 2007, 208-209 ).

Attraverso il gioco dei corpi le due bambine non soltanto sperimentano la sessualità di coppia ancora distante, ma mettono in scena equilibri di vita sociale. Ancora una volta, la violazione è, prima che del corpo fisico, nella scoperta di un potere ridotto, di una volontà non destinata al riconoscimento.

La violazione – dei confini corporei, della volontà, dell'innocenza – è una violenza e un evento traumatico. «Il trauma prodotto dalla violenza umana mette allo scoperto», scrive Roberto Beneduce, «in tutta la sua drammatica indeterminatezza [...] il dilemma di che cosa farsene e di che cosa dire» (Beneduce: 2010, 190). Dimenticare può sembrare una delle vie percorribili. Ma «il ricordo perduto non è perduto per caso»: solo in quanto appartiene a una certa regione della vita che si vuole rifiutare, proprio perché ha un certo significato. «La dimenticanza è quindi un atto: tengo a distanza questo ricordo allo stesso modo in cui guardo di sbieco una persona che non voglio vedere» (Merleau-Ponty: 2006, 229).

Ciò che viene in apparenza lasciato indietro, poi, trova modi per emergere. La protagonista di *Katerina e la sua guerra*, violentata da tre uomini, sembra inizialmente trattare la questione con eccessiva freddezza: «niente che non possa andare via con acqua e sapone», sentenzia (Serdakowski: 2009, 7). Ma ecco che, nel corso della narrazione, la donna non può fare a meno di ricordare e rivivere l'evento con altre parole. In un diverso momento, infatti, tornerà a descrivere l'episodio:

> I tre uomini stavano sopra di me e io li lasciavo fare. All'inizio m'immobilizzarono per terra ma poi non ce ne fu bisogno perché non mi dimenavo. Dopo il primo non sentivo più dolore. Ero tutta coperta di sperma e gli altri due avevano il pene piccolo. Il primo ogni tanto sputava, lo fece due volte. Non avevano toccato [la bambina], non so nemmeno se l'avevano svegliata, uno di loro mi diede un panino... (Serdakowski: 2009, 29).

La scena viene ripercorsa con un ritmo veloce, simile a quello della prima descrizione, tuttavia qualcosa è cambiato. L'ordine delle azioni sembra nuovo, emergono dettagli dapprima non nominati. Si fa solamente adesso, infine, menzione del dolore. Sembra quasi che, nel rielaborare il ricordo, i diversi aspetti che hanno caratterizzato l'evento traumatico acquisiscano un valore nuovo.

La violenza subita si pronuncia nella protagonista attraverso un lento movimento centrifugo, partendo dal nucleo fisico che ha subito l'attacco, per poi uscirne ed invadere lentamente altre sfere della sua vita. La freddezza inizialmente ostentata comincia a smentirsi. La donna arriva a sognare:

> Il cielo era sereno, ero da sola davanti al mare, portavo un vestito di cotone bianco. [...] Con le mani fermavo le onde, le alzavo come un piumone e mi ci sdraiavo sotto, sulla sabbia calda. [...] Le alghe mi si attorcigliavano intorno alle caviglie [...] la sabbia cedeva sotto di me a ogni risacca, mi assorbiva e mi vuotava. L'acqua bagnava il cotone trasparente, il corpo offerto, quasi proteso. Le onde diventarono uomini ed erano loro su di me adesso, grandi e silenziosi. Io non potevo niente contro il mare, allora lo lasciai fare, il mare era più forte di me (Serdakowski: 2009, 35).

Una lettura di queste immagini può essere proposta, nell'ottica dello sviluppo del personaggio: il desiderio intenso di protezione che la donna manifesta nel corso di tutto il libro è l'anello che lega il suo destino a quello di Josef, suo marito. Eppure questo legame è ambiguo: ancora prima delle violenze sessuali che lei subirà, i rapporti sessuali con Josef non sono desiderati. Si tratta sempre di un piccolo sforzo nel nome dell'alleanza tra due persone disperate. Ma ecco che lo stesso mare, le cui trappole e intrusioni sembravano fino poco prima sopportabili, si rivela per ciò che è: non può essere controllato, non agisce secondo le aspettative. Nel sogno, la donna conclude che contro il mare è inutile lottare, e «lascia fare», come aveva fatto con gli uomini. Il sogno sembra denunciare il suo intimo tormento: un tentativo di giustificare se stessa, vedendosi, pur contro la propria volontà, come complice di ciò che ha subito.

Nelle dinamiche descritte nei testi affiora anche l'elemento dell'autoaccusa, di una velata attribuzione di responsabilità a colei che subisce. Questo meccanismo, ampiamente documentato, di ricercare tra i propri comportamenti proprio quelli che possano aver attirato il gesto

violento su di sé è diffuso tra diverse tipologie di vittime (Beneduce: 2010, 143), in maniera particolarmente evidente tra quelle di violenza sessuale (Vezzadini: 2006, 265). D'altronde, l'idea che una donna vistosa, dal comportamento disinvolto, possa considerarsi provocatrice dei propri guai è anche, tristemente, un luogo comune. Così Bianca, la 'violentatrice' della protagonista di *Vetri Rosa*, dice alla propria vittima: «è per questo che tu sei seduta così, in questa posizione [...]. Volevi che ti facessi le cose che fanno i grandi» (Vorpsi: 2006, 13). Esporsi non è pericoloso solo per una donna in età fertile, ma anche per una bambina la quale così indicherebbe di non volerlo più essere. Questo meccanismo sembra essere accettato e riconosciuto dalle giovani protagoniste nel racconto di Vorpsi.

La protagonista del romanzo di Barbara Serdakowski non si dà pace perché diventa vittima una seconda volta: in un momento della trama, un uomo le si avvicina senza alcuna minaccia e lei non lo ferma. A posteriori, la donna continua a domandarsi dove finisca la sua volontà e dove abbia inizio la violenza. Si chiede se avrebbe potuto comportarsi diversamente. Si domanda se si fosse trattato, da parte sua, di cautela o di complicità. Il tormento della donna rappresentato nel romanzo riassume bene tale fenomeno di autoaccusa: la 'colpa' può ricadere sulle proprie scelte, su un tratto del proprio carattere, persino su una percezione di 'fatalità' associata al proprio destino. Le diverse modalità di spiegare l'accaduto servono a gestire il dolore, ma nessuna di queste costituisce una vera risposta (Bisi: 2004, 18).

L'evento si ripropone nella vita della protagonista di *Katerina e la sua guerra*, quasi come lei stessa lo avesse cercato o si fosse esposta al pericolo con inspiegabile leggerezza. Il suo modo di andare incontro a tali eventi e la confusione provata in seguito ricorda il meccanismo descritto da Beneduce, in cui è la stessa esperienza traumatica a generare risposte chimiche associate al piacere, predisposte dal corpo per proteggere l'individuo ma in ultima istanza capaci di generare forme di 'dipendenza' da eventi stressanti (Beneduce: 2010, 67). Man mano che, con lo scorrere della trama, emergono altri episodi in cui la protagonista del romanzo di Serdakowski è coinvolta in contatti sessuali indesiderati, appare sempre più ambivalente il tormento psicologico che ne consegue, che si mostra talvolta quasi come fonte di energia per la donna.

L'unica via, per lei, sembra essere l'oblio, un oblio che passa ancora una volta attraverso il corpo. La donna, infatti, riconosce di non sentire

la presenza di quell'uomo «nel ventre» (Serdakowski: 2009, 60), e solo così può cominciare a disconoscere un ricordo con il quale non ha mai fatto pace. La memoria, figlia della percezione, è più che mai selettiva negli eventi traumatici (De Leo, Scali, Caso: 2005, 20-32); così la donna può permettersi di dubitare dell'accaduto, attivando un meccanismo di rimozione che tuttavia lascia irrisolto il problema di valutazione del proprio desiderio e della propria volontà (Freud: 2012, 57, Caviglia, Della Casa: 2003, 115-116).

Anche Mira, nel racconto di Jadrejčić, deve ingegnarsi per trovare strategie di risposta a quanto sta vivendo. Il marito tenta di spogliarla mentre lei, ancora viva dopo il tentativo di trattenere l'aria, mette in atto un nuovo piano:

> – Aspetta un attimo! Prima la cena! Non dicevi di aver fame?!
> [...] Dal suicidio non riuscito Mira passò alla recitazione con la facilità di una mente sdoppiata, triplicata, centuplicata. Ora sembrava una gattina amabile e persuasiva. [...] Riusciva persino a sorridere. [...] Appena si fu liberata dalla stretta, gli portò un'altra birra, sapendo che c'era un limite dopo il quale perdeva ogni altro bisogno tranne che buttarsi sul letto e dormire (Jadrejčić: 2007, 82).

A Mira non resta che la manipolazione: il terrore le fornisce una forza straordinaria, e lei recita, come probabilmente ha recitato tante altre sere. Ma la recitazione le costa cara: la sua mente è «sdoppiata, triplicata, centuplicata» come accade a molti individui che hanno subito forti traumi. La trappola non ha effetto e la lotta tra i due diventa sempre più intensa: il marito si alza da tavola e segue Mira per casa, mentre lei sente «sollevarsi tutti i peli del corpo e trasudare, puzzando di paura» (Jadrejčić: 2007, 82). È il contatto fisico a far precipitare gli eventi: il marito blocca Mira e lei si sente «sorda e cieca. Senza niente sotto i piedi o sopra la testa o tutt'intorno» (Jadrejčić: 2007, 82). Precipita, così, dentro il proprio corpo senza lasciare fuori, ora, nessuna parte di sé. Le figure prodotte dalla mente 'centuplicata' tornano a fondersi in una come tirate da una potente molla, cadono verso il centro di quel corpo che così dalla realtà si distacca: le estensioni di sé che mediavano tra il sé e l'universo esterno come dei tentacoli, ora sono interrotte. E, «sorda e cieca», Mira colpisce il marito, che cade. Caduto, sembra morto, ma non lo è. La donna allora, «con profonda delusione e disprezzo» prende la decisione consapevole di ucciderlo davvero. Dal proprio corpo la mente di Mira apprende le scelte che farà.

Merleau-Ponty riflette sul peso dello sguardo altrui rivolto al proprio corpo: l'esposizione allo sguardo corrisponde a una perdita di difese. Ma queste difese sono essenziali, il rapporto tra chi viene guardato e chi guarda è quello «del servo e del signore» (Merleau-Ponty: 2006, 235). Lo studioso parla dello sguardo fra corpi nudi, dell'esposizione fisica in un rapporto carnale, ma lo sguardo ha un peso non minore in un rapporto impari come è quello tra Mira e suo marito, che «con una sola occhiata […] ordina» di sedersi sulla sedia di fronte per ascoltarlo (Jadrejčić: 2007, 77-78). Mira è perennemente nuda, alla presenza con lui; lui, di fronte a lei, è perennemente colui che guarda.

La protagonista di *Katerina e la sua guerra*, invece, dopo essere giunta in un campo profughi si trova a condividere la tenda con un uomo che la fissa insistentemente: «All'inizio era uno sguardo lento, occasionale, di sfuggita. [...] Mi ricordai di avere un ventre, dei seni, una bocca. Il mio corpo diventò corpo di donna, i miei gesti si fecero più armoniosi, più precisi». Lo sguardo che non può, ancora, penetrare verso la nudità, agisce sul corpo della donna conferendogli un sesso, quello femminile. «Poco a poco, senza sapere veramente quando, lo sguardo si fece attento. [...] diventò uno sguardo persistente, che prende di mira, che non lascia più». Infine, l'uomo si avvicinerà alla protagonista per abusare di lei. E nel portare a termine l'azione, ridiventa «un uomo comune, sudato e spento» che non la guarda mai più, «mai più», pur restando nella stessa tenda (Serdakowski: 2009, 50-52). Lo sguardo, qui, si rivela come principio del possesso e, se rivolto al corpo, diventa possesso della persona.

Quando Blerinda, l'amica della protagonista di *Vetri rosa*, invade l'intimità della ragazza le dice «sono un passante, ti ho vista, mi sei piaciuta [...]. Continua a guardare i vetri rosa, sono belli». Gli sguardi non sono reciproci: alla vittima, a colei che diventa donna nell'essere trasformata in oggetto, viene concesso di guardare/possedere altri oggetti, distrarsi con la loro bellezza. Non a caso, i vetri rosa, da cui il titolo del racconto, sono frammenti che incantano la piccola protagonista. L''uomo', invece, può guardare la ragazza: ma soltanto il suo corpo, non il viso, poiché si rischierebbe un principio di reciprocità. Blerinda, quindi, proporrà all'amica un nuovo incontro: «Facciamo finta di essere in un negozio di gioielli, tu vieni a vedere i gioielli, io te li mostro. Sarò ancora uomo». Affinché il gioco riesca, è necessario stabilire dove verrà rivolto lo sguardo di ognuna delle partecipanti. Tramite questo gioco, che implica incarnare le vesti di un uomo, si mette in scena non

la relazione tra due adulti ma il possesso del corpo di un essere umano da parte di un altro. Non a caso, la protagonista fa notare: «Diventai anch'io uomo a volte ed ebbi Blerinda e Albana» (Vorpsi: 2006, 12-14).

Il comportamento delle bambine nel romanzo di Vorpsi può suggerire un ambiente e un passato in cui la disuguaglianza e il comportamento violento siano noti a entrambe le protagoniste, portandole a forme di accettazione, persino dipendenza verso simili azioni, tanto da emularle (Barbero Avanzini: 2007, 261). Il loro comportamento può richiamare il concetto di de-sensibilizzazione, come risposta che fa sbiadire, nel tempo, il giudizio su certi tipi di aggressione e non permette più di riconoscerli come tali (Gili: 2007, 148-149). Ma ancora, in Vetri rosa si può richiamare il concetto psicanalitico della «identificazione con l'aggressore» (Freud: 2012, 113-125) caratteristica dell'infanzia. Le bambine, in questa chiave di lettura, indosserebbero il ruolo della figura che in loro genera paura. In questo gioco che esplora le modalità più spersonalizzanti del contatto tra uomo e donna, le bambine di Vetri rosa sembrano realizzare un vero e proprio rituale esorcizzante, indossando una alla volta la maschera spaventosa, sperimentando la natura liquida del potere e la sorprendente estensione delle sue conseguenze.

La protagonista del romanzo di Barbara Serdakowski si sente confusa dopo le violenze subite e non sa se considerare tradimenti verso il marito i rapporti avuti contro la propria volontà. Ciò accade perché lei ha difficoltà a priori nel riconoscere la propria volontà nella dinamica del rapporto sessuale. Non la individua chiaramente, indipendentemente da chi sia l'uomo che attualmente la possiede. La volontà non ha mai fatto parte, per lei, del rapporto sessuale anche nei momenti più pacifici e a Josef, suo marito, si concede con amore ma malvolentieri.

La volontà non è richiesta, anzi risulta indesiderata, in *Vetri rosa*. La partecipazione all'atto sessuale può essere espressa così come la interpretano le ragazze: «Adesso fai finta che non vuoi», suggerisce Belinda mentre 'fa l'uomo', e la protagonista risponde: «Signore, la smetta» (Vorpsi: 2006, 13). Nella dinamica sessuale tra uomo e donna il rifiuto dell'ultima è elemento costituente: così sembrano percepirlo le giovani amiche. Come già accade per l'apparenza fisica, dove il femminile sembra costruirsi in opposizione al maschile ma proprio per rispondere alla necessità maschile di evitare ogni contaminazione fra mascolinità e femminilità (Burr: 2000, 123), così a livello comportamentale al desi-

derio maschile sembra dover corrispondere la fuga o quanto meno la riluttanza femminile.

Questo tema è sviluppato nel saggio sulla performatività della parola 'no' di Kulick. Mentre è ben noto il luogo comune secondo il quale 'il no della donna significa sì', come giustificazione di un'insistenza che può terminare nell'abuso, ciò che il linguista e antropologo fa notare è che il 'no' rappresenta non solo la prima risposta «normale», ma persino quella realmente «attesa» di fronte al desiderio sessuale maschile (Kulick: 2012, 494-495). Lo studioso parla di una «grammatica culturale» nella quale la risposta negativa produce di per sé il soggetto femminile nel proprio ruolo reciprocamente percepito, al punto da diventare, nel contesto, la «risposta positiva» perché 'culturalmente desiderabile' (Kulick: 2012, 495).

MacKinnon utilizza, provocatoriamente, il termine 'guerra' referendosi alla violenza sulle donne perpetrata a livello mondiale (MacKinnon: 2012, 125-149): un paradosso, sottolinea, in quanto una delle parti non è armata. Non essere considerati combattenti priva di determinati diritti e benefici di cui gode chi è riconosciuto tale. Delle tre opere letterarie citate, ben due riportano il termine 'guerra' nel titolo. Eppure, nonostante vi sia un conflitto bellico sullo sfondo della trama, in entrambi i casi la 'guerra' non riguarda la situazione storica vissuta dalle protagoniste.

Tramite la lettura di queste tre opere, si è voluto mettere in evidenza come il limite del corpo fisico non è, e non in maniera univoca, lo stesso che sancisce una violazione di tipo sessuale in atto. Il corpo della donna in *La guerra di Mira* è immerso nello spazio che lo circonda e lo scontro traumatico con il corpo altrui inizia dall'invasione dello spazio attraverso numerosi stimoli sensoriali che precedono il tatto e persino la vista. La donna al centro del romanzo Katerina e la sua guerra riconosce i limiti labili del proprio corpo e accoglie la violazione direttamente nelle profondità della propria psiche, quasi come se il passaggio carnale fosse di secondaria importanza. In *Vetri rosa*, infine, la giovane protagonista scopre, crea e definisce il proprio corpo femminile attraverso la violazione dello stesso: diventa donna scrollandosi di dosso l'inviolabilità.

Quando Nussbaum osserva che «la letteratura mette a fuoco il possibile» (Nussbaum: 2012, 39), suggerisce che essa non è solamente utile a comprendere i meccanismi della vita privata e dell'immaginazione personale, ma può offrire un contributo unico anche nella comprensio-

ne di interessi più ampi che riguardano la sfera pubblica (Nussbaum: 2012, 37). Così il linguaggio artistico sembra avere il potere di codificare le esperienze umane traumatiche, offrendo quelle che Beneduce chiama 'teorie implicite'(Beneduce: 2010, 181), ovvero connessioni altrimenti invisibili o difficili da riconoscere restando all'interno di confini disciplinari (Beneduce: 2010, 179). In queste tre opere, Tamara Jadrejčić, Barbara Serdakowski e Ornela Vorpsi riflettono sul tema della violenza carnale in maniere differenti, ma nel farlo offrono la lettura di una «identità narrata come espressione tangibile dell'esistenza» (Cavarero: 1997, 90), svelando in maniera lucida una soggettività femminile nella quale il rapporto con e l'uso del corpo si configurano come argomenti di critica culturale.

## Riferimenti bibliografici

Angeletti Luciana Rita, Cosmacini Giorgio (2007), *Da Ippocrate. Il corpo*, in Dionigi (2007), pp. 193-219.

Barbero Avanzini Bianca (2007), *Vittime di maltrattamento in famiglia: il problema dell'abuso tra cultura, diritto e intervento sociale* in Bisi & Faccioli (2007), pp. 261-265.

Beneduce Roberto (2004), *Frontiere dell'identità e della memoria. Etnopsichiatria e migrazioni in un mondo creolo*, Milano, Franco Angeli.

Beneduce Roberto (2010), *Archeologie del trauma. Un'antropologia del sottosuolo*, Roma-Bari, Laterza.

Bisi Roberta, Faccioli Patrizia, a cura di (2007), *Con gli occhi della vittima: approccio interdisciplinare alla vittimologia*, Milano, Franco Angeli.

Bisi Roberta (2004a), a cura di, *Vittimologia. Dinamiche relazionali tra vittimizzazione e mediazione*, Milano, Franco Angeli.

Bisi Roberta (2004b), *Luoghi di cambiamento tra limite e possibilità*, in Bisi (2004a), pp. 11-22.

Burr Vivien (2000), *Psicologia delle differenze di genere*, a cura di N. Cavazza, trad. it. di G.G. Stella, Bologna, Il Mulino.

Cavarero Adriana (1997), *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli.

Caviglia Giorgio, Del Castello Emanuele (2003), *La diagnosi in psicologia clinica*, Milano, Franco Angeli.

De Leo Gaetano, Scali Melania, Caso Letizia (2005), *La testimonianza. Problemi, metodi e strumenti nella valutazione dei testimoni*, Bologna, Il Mulino.

Dionigi Ivano, a cura di (2007), *I classici e la scienza*, Milano, Bur.

Duranti Alessandro, a cura di (2012), *Linguistic anthropology. A reader*, West Sussex, Wiley-Blackwell.

Dworkin Andrea (2006), *Intercourse*, New York, Basic Books.

Freud Anna (2012), *L'io e i meccanismi di difesa*, Firenze, Giunti.

Gili Guido (2007), *La violenza televisiva: logiche, forme, effetti*, Roma, Carocci.

Jadrejčić Tamara (2007), *La guerra di Mira* in *I prigionieri di guerra*, S. Giovanni in Persiceto, Eks&Tra.

Kulick Don (2012), *No* in: Duranti (2012), pp. 493-501.

MacKinnon Catharine A. (2012), *Le donne sono umane?*, Roma-Bari, Laterza.

Merleau-Ponty Maurice (2005), *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di A Bonomi, Milano, Studi Bompiani.

Nussbaum Martha C. (2012), *Giustizia poetica. Immaginazione letteraria e vita civile*, a cura di C. Greblo, trad. it. G. Bettini, Milano-Udine, Mimesis.

Ochs Elinor, Taylor Carolyn( 2012), *The "Father Knows Best" Dynamic in Dinnertime Narratives* in Duranti (2012), pp. 435-451.

Philips Susan U., Steele Susan, Tanz Christine, a cura di (1987), *Language, Gender, and Sex in Comparative Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.

Serdakowski Barbara (2009), *Katerina e la sua guerra*, Torino, Robin.

Vezzadini Susanna (2004), *Violenza domestica: dinamiche autore-vittime* in Bisi (2004a), pp. 66-105.

Vezzadini Susanna (2006), *La vittima di reato tra negazione e riconoscimento*, Bologna, CLUEB.

Vorpsi Ornela (2006), *Vetri rosa*, Roma, Nottetempo.