

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA CAMPANIA 'LUIGI VANVITELLI'  
DIPARTIMENTO DI LETTERE E BENI CULTURALI

## SCONFINAMENTI DI GENERE

DONNE CORAGGIOSE CHE VIVONO NEI TESTI E NELLE IMMAGINI

### *Crossing Gender Boundaries*

*Brave Women Living in Texts and Images*

a cura di Cristina Pepe e Elena Porciani

DiLBeC Books  
2021 Santa Maria Capua Vetere (CE)

ISBN 979-12-80200-01-3  
ISSN 2704-7326  
Polygraphia (Quaderni)  
[online]

# ANAÏS NIN E LA DOLOROSA SCOPERTA DELLA SESSUALITÀ

MARIA SERENA SAPEGNO\*

Celebrata tra le artefici della nuova tradizione femminile del Novecento, Anaïs Nin intraprende un viaggio di auto-scoperta e di rivelazione della sessualità attraverso numerosi scritti autobiografici e finzionali nei quali mette continuamente in discussione gli stereotipi di genere con cui si è scontrata. Tale percorso non è privo di inquietanti attraversamenti di traumi e fa tesoro di una lunga esperienza analitica che permette alla scrittura di addentrarsi nei confini tra conscio e inconscio, raggiungendo una straordinaria lucidità e nitidezza espressiva.

*Celebrated among the creators of the new female tradition of the twentieth century, Anaïs Nin undertakes a journey of self-discovery and revelation of sexuality through numerous autobiographical and fictional writings in which she continually questions the gender stereotypes with which she clashed. This journey is not without disturbing crossings of traumas and is based largely on a long analytical experience that allows the writing to penetrate the boundaries between conscious and unconscious, reaching an extraordinary lucidity and expressive clarity.*

It's all right for a woman to be, above all, human.  
I am a woman first of all.  
*The Journals of Anaïs Nin, I (1966)*

Lo sconfinamento sembra essere nel DNA di Anaïs Nin. Spiega sia il suo acume che il suo dolore.

Noi vogliamo però sottrarci a ciò che sappiamo di una vita passata molto a lungo sotto gli occhi di una opinione pubblica assetata di mondanità e di scandalo, per rivolgerci esclusivamente a ciò che la scrittrice ci ha lasciato nella sua ricchissima produzione.

Infatti sono stati molti i critici e biografi che hanno voluto sottolineare innanzitutto lo sconfinamento tra vero e falso, quello che viene presentato come un tradimento non solo dei suoi lettori e lettrici ma soprattutto di se stessa: la sua come una voce menzognera, in linea con una vita reale basata sull'inganno, la bigamia, l'artificio gratuito.

Certamente il primo confine da lei attraversato ripetutamente per tutto il corso della sua attività letteraria è precisamente quello che potremmo definire, in prima battuta, "tra pubblico e privato", anche se nel suo caso si tratta di un'opposizione inadeguata a rendere la complessità dei confini implicati. E che qui cercheremo di evidenziare, pur senza ambire ad una disamina esaustiva né della sua opera né dei molti temi e problemi che la attraversano.

Testimonianza principe di tale scavalco di confini è fornita dalla straordinaria vicenda dei suoi *Diari (The Journals of Anaïs Nin, in sei volumi, 1931-1966)* che cominciarono ad essere pubblicati nel 1966

e ai quali deve la sua prima notorietà al di fuori di un circolo limitato di lettori. Kate Millett, autrice di *Sexual Politics*, definì Nin «Anaïs – A Mother to Us All» e i suoi Diari «the first real portrait of the artist as a woman»<sup>1</sup>. La stesura di tali testi, iniziata nella preadolescenza e poi sempre portata avanti, rivela una lunga e antica consuetudine alla memoria e alla rielaborazione letteraria dell'esperienza che, intrecciata a partire dagli anni '30 con varie terapie psicoanalitiche freudiane, produrrà una scrittura originale fondata su una singolare attenzione allo scavo interiore e alle dinamiche relazionali.

Già dalla prima opera pubblicata (*D.H. Lawrence: An Unprofessional Study*, 1932) si evince in effetti uno sguardo particolare su un autore assai discusso e spesso oggetto di aspra censura per i contenuti esplicitamente erotici dei suoi romanzi, lo sguardo di una donna che è attratta e incuriosita da una narrazione nuova e coinvolgente della sessualità:

The world D.H. Lawrence created cannot be entered through the exercise of one faculty alone: there must be a threefold desire of intellect, of imagination, and of physical feeling, because he erected his world on a fusion of concepts, on a philosophy that was against division<sup>2</sup>.

Si tratta di un atteggiamento certamente trasgressivo per una donna del tempo, forse motivato anche dalla

\* Sapienza Università di Roma - Dipartimento di Studi europei, americani e inter-culturali (mariaserena.sapegno@uniroma1.it)

1. MILLETT 1991, p. 3.

2. NIN 1964, p. 13.

convinzione che lo scrittore riuscisse a intuire e rappresentare le problematiche esistenziali delle donne, il loro disagio. Convinzione del resto non infondata se si pensa ad alcune sue opere, come *The Rainbow* (1915).

L'opera di Nin che vede la luce per seconda, *House of Incest* (1936), trova nella forma della prosa poetica di ispirazione surrealista una modalità particolarmente funzionale a rappresentare lo slittamento/sconfinamento continuo tra il livello inconscio e l'immaginario, all'interno di un percorso di rielaborazione di traumi profondi che hanno lasciato tracce indelebili: la voce narrante evoca ricordi lontani, esprime in immagini turbamenti e dolori altrimenti indicibili, anche facendo ricorso a figure della tradizione occidentale che plasmano l'immaginario collettivo. Una scrittura onirica, talora associata alla droga, al delirio, alla permanenza in una stanza chiusa. Soprattutto alla scissione/fusione di 'due donne diverse', insieme ad una particolare intimità e dolcezza dell'essere dentro un universo femminile.

In alcune pagine conclusive, più dense, sembra definita quasi materialmente the *House of Incest*: un luogo immobile per paura, chiuso all'esterno, una prigionia, una fortezza d'amore. Nel pellegrinaggio al suo interno appare la figura emblematica e simbolica di

Lot with his hand upon his daughter's breast [...] Joy of the father's hand upon the daughter's breast, the joy of the fear racking her. [...] No cry of horror from Lot and his daughter but from the city in flames, from an unquenchable desire of father and daughter, of brother and sister, mother and son<sup>3</sup>.

Il confine tra il 'dentro' e il 'fuori' di quel luogo dell'immaginario va assolutamente attraversato, da lì bisogna fuggire, si sa, ma non basta il saperlo:

If only we could all escape from this house of incest, where we only love ourselves in the other. [...] Yet we knew that beyond the house of incest there was daylight, and none of us could walk towards it<sup>4</sup>.

A quegli stessi fecondi e difficili anni Trenta, passati da Nin a Parigi all'interno di una viva comunità intellettuale e artistica, sono riconducibili tre romanzi brevi, raccolti sotto il titolo del più lungo dei tre, *Winter of Artifice*: sono pubblicati a Parigi nel 1939, quando, a causa dell'esplosione del secondo conflitto mondiale, la scrittrice, sempre ai confini tra lingue e culture diverse, è costretta a tornare a New York dove aveva passato la sua giovinezza e affrontato gli studi. In questi romanzi la narrazione è lineare e passa attraverso la costruzione di personaggi femminili che si muovono nel complicato e contraddittorio territorio della relazione tra padre e figlia, o che si misurano in relazioni amorose con figure paterne, la cui autorevolezza e influenza può nascondere abissi di fragilità. Stiamo sempre parlando di confini: tra amore filiale e incesto, tra autonomia

e dipendenza, tra fusionalità e ribellione, tra potere e fragilità. È proprio su quel confine scivoloso che si può giocare anche la partita di una nuova soggettività femminile, ciò che Nin sembra intuire più o meno consapevolmente, e che rappresenta in forma talora ironica e talora drammatica.

Sono padri incapaci di amore, inaffidabili, sempre infantili e narcisisti, accanto a madri che 'amano troppo', tuttavia sono padri adorati, corteggiati, rimpianti, e anche odiati.

Nel lungo inverno newyorkese del testo che dà il titolo alla raccolta, ha luogo il rapporto tra un padre e una figlia che non si vedono da quando, dopo la rottura tra i genitori vent'anni prima, la figlia adolescente è stata portata a New York dalla madre. Un padre cui, secondo la madre, lei somiglia troppo: l'immagine imposta dalla madre, tutta negativa, convive con quella mitica sotterranea («her true God was her father»<sup>5</sup>). Ma al di sotto di quella superficie c'è anche un lutto fondativo: è lei in realtà che si sente rifiutata dal padre perché non abbastanza graziosa o intelligente.

Un padre apologetico e seduttivo, geloso e narcisista, racconta le sue avventure e gioca con la sensualità («they will take you for my mistress, that will be delightful»<sup>6</sup>) e lei, felice di avere finalmente un padre, vorrebbe sottrarsi ma cede alla sua gelosia e deforma la propria storia secondo i desideri di lui. «She had such a need to worship, to relinquish her power. It made her feel more the woman»<sup>7</sup>. Se per la figlia cedere il potere significa accettare di essere una donna, il padre le propone invece un'immagine forte ma diversa, quella dell'Amazzone, in cui lei legge con chiarezza il desiderio del padre come abdicazione alla funzione paterna... la richiesta di essergli madre... cerchi un padre e trovi un figlio...

Why? Because an Amazon did not need a father. Nor a lover, nor a husband. [...] He was abdicating his father role. [...] All through the world...looking for a father [...] to be made a woman ... and again to be asked ... to be the mother ...always the mother [...] seeking a father ... loving the father ... awaiting the father ... and finding the child<sup>8</sup>.

L'attraversamento di tale difficile passaggio verso la definizione di sé che giungerà a compimento nel testo («With the little girl died the need of a father»<sup>9</sup>) rappresenta narrativamente ed efficacemente una analisi molto acuta, anche se talora un po' didascalica, delle radici profonde di molte dinamiche uomo donna, e della necessità per una donna di uscire dalla dipendenza

3. NIN 1979, p. 199.

4. NIN 1979, pp. 206-207.

5. NIN 1979, p. 64.

6. NIN 1979, p. 68.

7. NIN 1979, p. 79.

8. NIN 1979, pp. 79-81.

9. NIN 1979, p. 118.

e dalla subalternità al giudizio paterno. Per diventare un soggetto, adulta. Ma è anche testimonianza della avvertita sensibilità di Nin che mette a fuoco, intrecciandolo nel proprio racconto, un processo più ampio che sta attraversando nel profondo la cultura occidentale del momento, portando a consapevolezza territori profondi finora sconosciuti.

Negli anni Quaranta e Cinquanta l'attività letteraria di Nin sfocia in varie pubblicazioni tra le quali *A Spy in the House of Love* (1954), il quarto di una sorta di 'romanzo continuo' in cinque diversi volumi dal titolo *Cities of the Interior* (1959).

Il romanzo ha una protagonista, Sabina, la cui professione di attrice indica già simbolicamente la ambivalenza della sua esistenza tra verità e finzione (ancora un confine impalpabile!) e più in generale la possibilità, ma anche la necessità, spesso incontrata dalle donne, di rappresentare una immagine di sé o di confezionare una personalità che si conformi alle proprie aspettative o alle richieste altrui. Ma è la stessa identità della protagonista ad essere raccontata come molteplice, a partire da una scissione fondante tra il rapporto con il marito e una vita parallela di continua sperimentazione sessuale. Se il marito rappresenta una figura protettiva, un padre positivo, mite e forte per il quale essere quella che lui vuole («a pure abstraction of a woman») a lui deve necessariamente affiancare storie di sesso che non la facciano sentire prigioniera. Una doppia vita di cui a lui non dice nulla, assolvendosi da una 'doppiezza' vissuta come inevitabile.

Le radici di tale 'doppiezza' vanno via via rivelandosi come assai profonde, prima nel confronto con un amante forte e assertivo e l'invidia verso la capacità degli uomini di vivere avventure senza dipendenza e poi nella scoperta dell'attrazione verso un altro tipo di uomini, verso uomini quasi efebici. Uomini con pose marcatamente femminili e spesso una continua irrisione delle donne, un odio verso le donne (verso la madre!) mascherato dalla gentilezza. Sempre in ascolto dei propri messaggi corporei e delle risposte maschili di conferma, in un continuo gioco di specchi, Sabina arriva alla scoperta dentro di sé di una figura materna e oblativa. Ma non solo. Si apre un conflitto tra le sue due anime: quella materna, generosa e amorosa (ma sacrificale) e quella paterna egocentrica e seduttiva, dongiovannese, odiata per il dolore inflitto alla madre, complice subalterna.

Was it Sabina now rushing into her own rituals of pleasure, or was it her father within her, his blood guiding her into amorousness, dictating her intrigues, he who was inexorably woven with her by threads of inheritance she could never separate again to know which one was Sabina, which one was her father whose role she had assumed by alchemy of mimetic love<sup>10</sup>.

10. NIN 1973a, p. 96.

Possiamo forse parlare di un romanzo di formazione se tale viaggio di attraversamento delle parti fratturate di sé conduce la protagonista alla percezione di sé come 'spia nella casa dell'amore', l'immagine che dà il titolo al libro: le rivela la sua incapacità di amare davvero le persone invece che costruire delle funzioni separate per proteggersi dalla paura di una vera relazione.

Assai significativa pare, per allora ma certamente ancora oggi, la scelta di Nin di privilegiare la dimensione erotica come esperienza conoscitiva che dà accesso immediato all'inconscio e nella quale si manifestano in modo netto, ma complesso e articolato, sia le figurazioni simboliche di genere che l'immaginario. È verosimile che tale scelta si fondi su una pulsione profonda, su un interesse specifico, presente in lei come abbiamo visto fin dal lavoro su Lawrence, ma anche sull'esperienza di scrittura di testi erotici su commissione condotta negli anni Quaranta a New York.

I testi non erano intesi per la pubblicazione, ma per la lettura privata di un danaroso e anonimo committente, che si era rivolto ad Henry Miller; egli a sua volta aveva passato la proposta a Nin che aveva in quel periodo un disperato bisogno di danaro. Solo sul finire della vita, negli anni Settanta, Nin aveva poi riletto e presumibilmente rivisto i suoi testi e acconsentito ad una pubblicazione postuma, avvenuta nel 1977. La motivazione originaria dichiarata, e ribadita nella prefazione alla pubblicazione, era solo economica. Ciò consentiva anche una ambivalenza rispetto ai contenuti, al loro essere stati concepiti per un *voyeur*, un uomo con una richiesta pressante e con delle indicazioni abbastanza precise, rivelate da Nin nella stessa *Preface*. Quando il committente inizia a leggere i testi di Nin la sua indicazione, attraverso un intermediario, è sempre univoca: «It is all wonderful. But he likes it better when it is a narrative, just storytelling, no analysis, no philosophy. [...] leave out the poetry and description of anything but sex. Concentrate on sex»<sup>11</sup> (dicembre 1940). Indicazione tanto perentoria quanto problematica vista la non banalità della definizione di cosa sia in effetti 'sesso'. Infatti ci racconta Nin, mettendo le mani avanti:

So I began to write tongue-in-cheek, to become outlandish, inventive, and so exaggerated that I thought he would realize I was caricaturing sexuality. But there was no protest. I spent days in the library studying the *Kama Sutra*, listened to friends' most extreme adventures<sup>12</sup>.

Ma Nin precisa che, mentre l'esperienza si ripropone assieme alla mancanza di danaro, da essa scaturisce anche una riflessione di più ampio respiro, che investe in realtà tutta la sua scrittura:

[February 1941]  
[...] I had a feeling that Pandora's box contained the mys-

11. NIN 2000, p. VIII.

12. NIN 2000, p. VIII-IX.

teries of woman's sensuality, so different from man's and for which man's language was inadequate. The language of sex had yet to be invented. The language of the senses was yet to be explored. D.H. Lawrence began to give instinct a language, he tried to escape the clinical, the scientific, which only captures what the body feels<sup>13</sup>.

Il fuoco è sul tema, molto originale, della ricerca di un linguaggio che sia in grado di accedere ad una dimensione della sessualità che non fosse puramente tecnica (l'inconscio?), riprendendo così il filo con le sue prime riflessioni su Lawrence, ma d'altra parte anche sulla specificità della sessualità femminile, per la quale non bastava nemmeno la ricerca di Lawrence, ma era necessario aprire una nuova strada. La sua? Allo stesso tempo si interroga sulla mancanza negli Stati Uniti di una tradizione letteraria erotica paragonabile a quella, di alto livello, che ha conosciuto in Francia. E, nel momento in cui recluta per la nuova impresa un certo numero di scrittori spiantati, gioca con un'immagine trasgressiva di sé: «The idea of my being the madam of this snobbish literary house of prostitution, from which vulgarity was excluded»<sup>14</sup> (ottobre 1941).

Ma anche la ricerca linguistica e letteraria sul sesso può diventare un gioco, una sorta di trasgressione alla rovescia:

I gathered poets around me and we all wrote beautiful erotica. As we were condemned to focus only on sensuality, we had violent explosions of poetry. Writing erotica became a road to sainthood rather than to debauchery<sup>15</sup>.

Racconta di essere perfino giunta a scrivere una lunga lettera al collezionista, a nome di tutti, una articolata rivendicazione di una scrittura erotica complessa, densa di emozioni e di pensiero, opposta ad ogni meccanica ripetizione di stanchi rituali, noiosa e pornografica:

[December 1941]  
[...] Sex loses all its power and magic when it becomes explicit, mechanical, overdone, when it becomes a mechanistic obsession. It becomes a bore. [...] Intellectual, imaginative, romantic, emotional. This is what gives sex its surprising textures, its subtle transformations, its aphrodisiac elements. You are shrinking your world of sensations<sup>16</sup>.

L'estensione e la ricchezza di queste meditazioni e della lettera, tutte datate ad un tempo molto vicino alla scrittura, testimoniano di un bisogno di giustificare, spiegare e interpretare una impresa in effetti molto trasgressiva e censurabile, per una donna, nella cultura statunitense del tempo. Ma la prefazione al testo pubblicato contiene anche una riflessione *ex-post* (*Post-script to the Preface*), di un momento ben più vicino alla pubblicazione, comunque pensata postuma: uno

sguardo e un bilancio che sembrano molto intonati agli anni '70 in cui ormai il femminismo aveva spostato i termini del problema, esplicitando molte delle domande che Nin si era posta.

At the time we were all writing erotica at a dollar a page, I realized that for centuries we had had only *one model* for this literary genre – *the writing of men*. I was already conscious of a difference between the masculine and feminine treatment of sexual experience. [...] Women, I thought, were more apt to fuse sex with emotion, with love, and to single out one man, rather than be promiscuous. [...] But although women's attitude towards sex was quite distinct from that of men, we had *not yet learned how to write about it*. [...] I believed that my style was derived from a reading of men's work. For this reason, I long felt that I had compromised my feminine self. [...] Rereading it [...] I see that *my own voice was not completely suppressed*. In numerous passages I was intuitively using *a woman's language*, seeing sexual experience from a woman's point of view. I finally decided to release the erotica for publication because it shows the beginning efforts of a woman in a world that had been the domain of men<sup>17</sup>.

La riflessione, che abbiamo visto in effetti già presente negli estratti di diario del 1941, riportati nella prefazione, assume qui uno spessore nuovo, la consapevolezza della potenza del modello maschile, il timore della propria subalternità e allo stesso tempo la rivendicazione della propria originalità che proprio in quegli anni gli era stata riconosciuta da Kate Millett, una figura di enorme spicco nel femminismo accademico del tempo, e non solo. La scelta di un punto di vista specifico da cui far discendere un linguaggio specifico, proprio sulla sessualità, il vero e proprio centro del femminismo di quegli anni.

*Delta of Venus: Erotica* fu perciò pubblicato postumo nel 1977, quando ormai dall'inizio della pubblicazione dei *Journals of Anaïs Nin*, nel 1966, l'attenzione dell'opinione pubblica sulla scrittrice era già divenuta molto alta e la sua reputazione controversa.

Si tratta di una raccolta di racconti, vari per lunghezza e stile narrativo, nei quali si ripresentano parecchi dei temi già visti nella produzione non esplicitamente erotica, come l'incesto, la pedofilia e il tradimento. Le protagoniste sono sempre donne e la costruzione dei personaggi così come le descrizioni degli ambienti sono accurate e complesse e di solito sfuggono alla ripetizione stereotipica. Ma è precisamente da questo punto di vista che la stessa autrice ci ha dato una chiave di lettura nella prefazione, come abbiamo visto: ci aspettiamo di incontrare la necessaria indulgenza verso le forme dell'immaginario erotico dominante, di impronta fortemente maschile e all'insegna dell'eccesso, ma non solo.

13. NIN 2000, p. X.

14. NIN 2000, p. XI.

15. NIN 2000, p. XI.

16. NIN 2000, p. XII.

17. NIN 2000, pp. XIII-XIV.

In *Mathilde*, ad esempio, la giovane protagonista va a Lima per vendere cappelli francesi e diviene una specie di prostituta d'alto bordo, in un'atmosfera oppiacea e senza violenza. Le scene erotiche collettive sono fonte per lei di immenso piacere, fisico e narcisistico (specchio, masturbazione). C'è una descrizione molto accurata di diverse scene erotiche in una città divenuta un immenso bordello colorato e vario, descritto con fantasia. La storia si conclude con Mathilde, drogata e salvata dalla polizia mentre sta per essere ferita da un personaggio violento. Conclusione che testimonia della consapevolezza non banale dell'autrice.

In altri racconti come *The Ring* si ha un racconto lieve di come le emozioni forti, vicino alla violenza, possano eccitare. Al contrario, *Mallorca* è solo un bellissimo incontro tra due giovani in mare, il trionfo della sessualità tra le onde marine, la scoperta del corpo.

Siamo sempre su quel confine, rappresentato da molteplici punti di vista, tra incontro e scontro, tra gioco di ruoli e sfida di potere. Ma la narrazione può arrivare a mettere a fuoco temi complessi.

In *Artists and Models* la finzione narrativa si fa più sottile perché il narratore è invece un uomo, uno scultore che intrattiene la protagonista con un racconto erotico di desiderio incontenibile da parte di una donna, definita *ninfomane*: potere e sottomissione («She was now indeed the slave of this enormous brown man. He ruled like a king. Her pleasure was subordinated to his»<sup>18</sup>). E naturalmente l'esito sarà la guarigione della 'ninfomane' dalla sua insoddisfazione.

Ma questo è solo il primo racconto dello scultore. Il secondo è su un uomo-donna di Montparnasse.

E qui la cosa si complica perché nel racconto si espongono e si smentiscono tutti gli stereotipi di genere possibili perché protagonista è un ermafrodita:

I don't like men. I feel a desire for women only, but I can't take them as a man could. My penis is like a child's – I cannot have an erection." "You are a real hermaphrodite, Mafouka," I said. "That is what our age is supposed to have produced because the tension between the masculine and the feminine has broken down. People are mostly half of one and half of the other." [...] "I desire women, but I do suffer [...]. Also I do not like the companionship of women. They are petty and personal. [...] I like the character of men better"<sup>19</sup>.

Se il narratore produce questo florilegio di stereotipi è anche vero che alla fine, proprio attraverso i suoi racconti, riuscirà a sedurre la protagonista.

La novità e la rilevanza dell'operazione di Nin in questa raccolta di racconti mi sembra esemplificata in particolare da quello che definirei un romanzo breve:

*Elena*.

La protagonista, Elena, è un'intellettuale molto bella, ma frigida, che per caso incontra un uomo, Pierre, che la sa 'rivelare a se stessa': la sessualità viene raccontata in grande dettaglio e le offre una esperienza totalizzante e completa, senza limiti, che la trasforma per sempre. Il racconto è fatto con grande eleganza e capacità di analisi, pur nel realismo, e l'esperienza viene descritta come una conoscenza profonda, di sé e dell'altro, con una forte sottolineatura della perfezione dell'incontro. Ma non ci si limita a questi rassicuranti stereotipi. Da un lato il rapporto tra i due passerà attraverso fasi diverse, rivelando problemi e suscitando conflitti che si ripercuotono nella sessualità in modalità non banali, dall'altra il percorso 'formativo' di Elena non si fermerà lì, pur restando all'interno della relazione.

Infatti Elena incontra delle lesbiche e di nuovo si pone il problema dei ruoli di genere. In particolare Leila, una sorta di lesbica militante, che veste e si comporta in modo maschile ma ispira autorevolezza e rispetto per le donne. Il solo contatto occasionale con lei le ha aperto un nuovo mondo erotico che prova a descrivere: «Instead of reaching right to the center of her body, Leila's voice and touch had enveloped her in a voluptuous mantle of new sensations, something in suspense that did not seek fulfillment but prolongation»<sup>20</sup>. Ne è attratta e ne ha paura. Osservando la coppia di Leila con un'altra donna, Elena nota il comportamento infantile dell'altra e osserva che

Women were not as tolerant as men toward women who made themselves small and weak by calculation, thinking to inspire an active love. Leila must suffer more than a man, because of her lucidity about women, her incapacity to be deceived<sup>21</sup>.

Il punto di vista di una donna sulle altre apre una nuova possibilità, chiede alle donne di uscire dal gioco di ruoli, e se Elena continua a leggere Leila come 'maschile e forte', poi riprende

just as the passive homosexual male became a caricature of a woman for the active male, women who submitted to dominant Lesbian love became a caricature of women's pettiest qualities. [...] Leila had acquired a new sex by growing beyond man and woman...a mythic figure, enlarged, magnified<sup>22</sup>.

L'identità femminile e gli stereotipi in cui questa è imprigionata sono decisamente al centro di una ricerca espressiva e letteraria che interroga innanzitutto il corpo, che fa i conti con ruoli secolari che determinano l'immaginario collettivo e interagiscono con l'inconscio. Lo sguardo che interroga tutto ciò è quello di una donna che esplora le diverse esperienze delle donne e

18. NIN 2000, p. 31.

19. NIN 2000, p. 35.

20. NIN 2000, p. 106.

21. NIN 2000, p. 105.

22. NIN 2000, p. 112.

le mette a confronto.

Nello stesso romanzo *Elena*, infatti, tale confronto viene plasticamente rappresentato dall'incontro tra tre tipi di donne: la prostituta d'alto bordo (Bijou) la lesbica militante (Leila) e la donna intellettuale (Elena) che si incontrano e si guardano l'un l'altra. E le osservazioni che emergono da tale confronto vanno a scavare nelle dinamiche di potere e desiderio, grazie allo sguardo acuito da esperienze molto diverse di sé e della sessualità.

Per Bijou

Elena represented to men a type of woman who was the opposite of the whore, a woman who poetized and dramatized love, mixed it with emotion, a woman one imagined created by a legend. Yes, Bijou knew men well enough to know this was also a woman they were incited to initiate to sensuality, whom they enjoyed seeing become enslaved by sensuality. The more legendary the woman, the greater the pleasure in desecrating, eroticizing her. Deep down, she was, under all the dreaminess, another courtesan, living also for the pleasure of men<sup>23</sup>.

Gli sguardi delle donne si incrociano e si valutano e tutte e due desiderano sperimentare la posizione dell'altra, solo Leila sembra sfuggire al dominio dell'immaginario maschile, ma forse anche quella, alla fine, potrebbe rivelarsi solo un'illusione:

Elena pined to be raped anew each day, without regard for her feelings; Bijou pined to be idealized. Leila alone was satisfied to be born free of man's tyranny, to be free of man. But she did not realize that imitating man was not being free of him<sup>24</sup>.

È la sessualità che le avvolge e le definisce a tenerle insieme. Si tratta di una scena per gli occhi di un uomo guardone? Certamente, ma anche qualcosa di più. Una esplorazione reciproca e di se stesse, dentro il dominio degli uomini ma anche al di fuori dello sguardo maschile. Domande radicali sull'essere donna. Uno sconfinamento continuo e anche coraggioso, che mette in gioco diverse parti della soggettività femminile, che attraverso l'evocazione della sessualità socchiude le finestre sull'inconscio da cui emergono figure conturbanti, arcaiche e modernissime, per gli occhi degli uomini e per quelli delle donne.

Do I feel my own self definite, encompassable? I know its boundary lines. There are experiences that I shy away from. But my curiosity, creativeness, urge me beyond these boundaries, to transcend my character. [...] I enlarge and expand myself; I do not like to be just one Anaïs, whole, familiar, contained. As soon as someone defines me [...] I seek escape from the confinements of definition<sup>25</sup>.

23. NIN 2000, pp. 115-116.

24. NIN 2000, p. 116.

25. NIN 1973b, p. 35.



**RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI**

MILLETT 1991 = K. Millett, "Anaïs: A Mother to Us All: The Birth of the Artist as a Woman", in *Anaïs: An International Journal* 9, 1991: 3-8.

NIN 1964 = A. Nin, *D.H. Lawrence: An Unprofessional Study*, Denver 1964.

NIN 1973a = A. Nin, *A Spy in the House of Love*, Londra 1973.

NIN 1973b = A. Nin, *The Journals of Anaïs Nin I 1931-34*, Londra 1973.

NIN 2000 = A. Nin, *Delta of Venus: Erotica*, Londra 2000.

NIN 1979 = A. Nin, *Winter of Artifice & House of Incest*, Londra 1979.