

Questioni di genere

Tra vecchi e nuovi pregiudizi
e nuove o presunte libertà

a cura di

Margarete Durst, Sonia Sabelli



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Publicato con il contributo finanziario dell'Unità di ricerca
dell'Università degli studi di Roma "Tor Vergata"
coordinata da Margarete Durst e facente parte del Prin nazionale:
I diritti incarnati. Vita delle donne e costruzione dell'identità
di genere coordinato da Marisa Forcina dell'Università del Salento*

© Copyright 2013

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

PDE, Via Tevere 54, I-50019 Sesto Fiorentino [Firenze]

ISBN 978-884673766-3

Capitolo Nono

I corpi e le voci delle “altre”

Genere e migrazioni in Christiana de Caldas Brito e
Fernanda Farias de Albuquerque

Sonia Sabelli

C'è bisogno di far sentire la mia voce, dal momento che io posso parlare di me meglio di quanto nessun altro possa fare. C'è bisogno che si senta la mia voce. Non racconto solo del mio dolore. Voglio farvi sapere la mia storia, la quale non deve essere narrata da chi ritengo possa essere altro o, peggio ancora, il mio colonizzatore [...] Non devo essere celebrata da chi pensa di dire la mia storia meglio di quanto possa fare io stessa.

G. Makaping, *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?*

ABSTRACT – A partire da una prospettiva femminista e postcoloniale, il saggio offre una lettura critica di due opere letterarie: *Amanda Olinda Azzurra e le altre*, la raccolta di racconti di Christiana de Caldas Brito, scrittrice e psicoterapeuta brasiliana che vive e lavora a Roma, e *Princesa*, l'autobiografia di Fernanda Farias de Albuquerque, transessuale in fuga dal Brasile all'Europa, scritta in collaborazione con Maurizio Jannelli durante la reclusione nel carcere di Rebibbia.

Entrambi i testi introducono un punto di vista “inedito” nei discorsi pubblici sulla libertà femminile e sulla mercificazione dei corpi delle donne nella società italiana, proprio perché le autrici scrivono a partire dall'esperienza delle migrazioni transnazionali, mostrando una profonda consapevolezza delle intersezioni di sessismo e razzismo. Paradossalmente, la sovraesposizione dei corpi delle donne e delle transessuali immigrate, imprigionate negli stereotipi della colf, della badante e della prostituta, si traduce spesso in un processo di invisibilizzazione e di riduzione al silenzio, che queste autrici contribuiscono però a mettere in discussione, intervenendo in prima persona su temi che sono al centro del dibattito femminista in corso.

Corpi fuori luogo

Negli ultimi anni, il tema della rappresentazione dei corpi delle donne nei media italiani è stato spesso al centro del dibattito pubblico, anche in seguito all'esplosione degli scandali politici che hanno smascherato i nessi tra sesso, denaro e potere. Le analisi condotte da una prospettiva di genere hanno dimostrato che si è prodotto un cortocircuito tra la libertà per le donne di esibire il proprio corpo e la schiavitù di essere rappresentate solo come oggetti dello sguardo maschile; inoltre, alcuni recenti interventi femministi hanno smascherato le contraddizioni implicite in una concezione della libertà femminile che risulta ancora in bilico tra vecchi pregiudizi e nuove o presunte libertà¹. Un limite evidente in questi dibattiti è la quasi totale assenza di dialogo – a parte poche e rare eccezioni² – con le voci delle donne migranti che vivono in Italia e che contribuiscono attivamente a disfare l'immagine della “donna italiana” come cittadina (cioè “nativa”, provvista di passaporto italiano e diritti di cittadinanza), bianca, eterosessuale e di classe media. Infatti, come ha notato Chiara Bonfiglioli, gli interventi che hanno denunciato la mercificazione dei corpi delle donne e il sessismo diffuso nella politica e nei media italiani contemporanei «sono stati enunciati principalmente dalle posizioni di soggetti bianchi, di classe media ed eterosessuali»; inoltre, la maggior parte di questi interventi non ha preso in considerazione il fatto che «i corpi sono simultaneamente razzializzati e genderizzati, e che la violenza di genere sussiste nelle intersezioni con altri assi naturalizzati del potere e del privilegio»³.

¹ Per un resoconto di questi dibattiti, che hanno prodotto un'ampia bibliografia, rimando ai due fascicoli della rivista «DWF» curati dal Laboratorio di studi femministi “Anna Rita Simeone” Sguardi sulle Differenze: “Modelli femminili”, «DWF», n. 3-4 (87-88), luglio-dicembre 2010; “Libertà. I percorsi del femminismo”, «DWF», n. 3-4 (91-92), luglio-dicembre 2011.

² Segnalo qui solo due interventi che costituiscono delle significative eccezioni: la lettera indirizzata all'allora presidente del consiglio dalla scrittrice albanese E. DONES, “In nome delle belle ragazze albanesi «Signor Berlusconi, basta battutacce», «Repubblica», 15 febbraio 2010, http://www.repubblica.it/politica/2010/02/15/news/scrittrice_albanese-2292563; l'appello rivolto alle donne impegnate nella politica dalla poeta, scrittrice e attivista contro la tratta I. AIKPITANYI, “La percezione del femminicidio e della violenza fra le vittime della tratta”, 2 gennaio 2013, <http://www.africa-news.eu/italiano/italia/5023-la-percezione-del-femminicidio-e-della-violenza-fra-le-vittime-della-tratta.html>.

³ C. BONFIGLIOLI, “Intersezioni di razzismo e sessismo nell'Italia contemporanea. Una cartografia critica dei recenti dibattiti femministi”, trad. it., «DWF», n. 3-4 (87-88), 2010, p. 64.

Infatti, nel dibattito pubblico e nelle rappresentazioni letterarie, i corpi delle donne immigrate risultano ancora imprigionati negli stereotipi della colf, della badante o della prostituta⁴; come ha spiegato bene Manuela Coppola, i corpi delle donne immigrate sono oggettificati, mercificati e tenuti costantemente sotto stretta osservazione:

tramite le braccia delle lavoratrici domestiche oppure tramite le impronte digitali prese sui polpastrelli dalla polizia, le loro soggettività sono spesso offuscate e occultate dalla realtà corporale predominante che è stata loro assegnata. Paradossalmente, questa sovra-esposizione del corpo della donna migrante si risolve in una sua persistente invisibilità nella società di accoglienza in generale⁵.

Nei dibattiti sulla libertà femminile, in effetti, sono emerse le voci delle donne *italiane*, ma sono spesso rimaste inascoltate le voci delle donne che vivono *in Italia* pur essendo nate altrove, delle ragazze nate o cresciute in Italia da genitori immigrati, delle donne nere, delle lesbiche e delle persone transessuali che hanno sperimentato l'emigrazione. È dunque con l'obiettivo di instaurare un dialogo con le voci di queste "altre"⁶ – cioè delle soggettività che sono state considerate come tali e che perciò sono state spesso ridotte al silenzio nei dibattiti in corso – che in questo capitolo analizzo la raccolta di racconti *Amanda Olinda Azzurra e le altre*⁷, di Christiana de Caldas

⁴ Per un'analisi di questi stereotipi nella letteratura italiana contemporanea, nelle opere di scrittrici e scrittori italiane/i e migranti, cfr. M.C. MAUCERI, M.G. NEGRO, *Nuovo immaginario italiano. Italiani e stranieri nella letteratura italiana contemporanea*, Sinnos, Roma 2009.

⁵ M. COPPOLA, "Rented spaces": Italian postcolonial literature", in S. PONZANESI, B.B. BLAGAARD (eds.), *Deconstructing Europe. Postcolonial Perspectives*, Routledge, London 2012, p. 123 (traduzione mia).

⁶ Al tema dell'alterità femminile nelle scritture di donne che vivono ai confini tra due o più culture è dedicato il libro di L. CURTI, *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Meltemi, Roma, 2006.

⁷ C. DE CALDAS BRITO, *Amanda Olinda Azzurra e le altre*, Lilith, Roma 1998 (le citazioni che seguono si riferiscono a questa prima edizione); seconda edizione Oèdis, Roma 2004; nel 2003 questa prima raccolta di racconti ha vinto il premio di scrittura femminile "Il Paese delle donne". L'autrice ha pubblicato anche un'altra raccolta di racconti, *Qui e là*, Cosmo Iannone, Isernia 2004; un romanzo, *Cinquecento temporali*, Cosmo Iannone, Isernia 2006; un racconto per bambini, *La storia di Adelaide e Marco*, Edizioni Il Grappolo, Sant'Eustachio di Mercato San Severino (Salerno) 2000; un manuale di scrittura creativa, *Viviscrivi. Verso il tuo racconto*, Eks&Tra, San Giovanni in Persiceto (Bologna) 2008. Ulteriori informazioni sono reperibili sul sito <http://www.miscia.com/christiana>. In occasione degli esami di maturità nel 2006, una riflessione

Brito, scrittrice e psicoterapeuta brasiliana che vive e lavora a Roma, e *Princesa*⁸, l'autobiografia di Fernanda Farias de Albuquerque, transessuale in fuga dal Brasile all'Europa, scritta in collaborazione con Maurizio Jannelli. Entrambe le autrici prendono la parola e scrivono proprio a partire dalla consapevolezza che i soggetti sono sempre incarnati e che si autorappresentano (e sono rappresentati) a partire dalla propria appartenenza di genere, etnica o razziale e nazionale. Infatti i corpi sono anche i primi confini del soggetto: quando guardiamo un corpo, noi gli attribuiamo immediatamente un sesso, un sangue e un colore. Inoltre, stabiliamo quasi automaticamente una connessione tra quel determinato corpo e gli spazi che esso è libero di occupare e attraversare, oppure quelli che gli sono preclusi.

In queste pagine mi interrogo allora su che cosa avviene quando dei corpi che infrangono la «norma somatica» bianca, maschile ed eterosessuale invadono lo spazio pubblico, il dibattito politico e accademico, oppure il canone della letteratura italiana. Secondo la sociologa femminista Nirmal Puwar, questi corpi sono considerati come degli intrusi, come «fuori luogo» e, addirittura, come «invasori dello spazio»⁹. Ma forse è arrivato il momento in cui è possibile – anzi è urgente e necessario – pensare a queste soggettività come “interne” alla cultura e alla società italiana, o meglio, come a coloro che oggi contribuiscono attivamente a introdurre nuove prospettive nel femminismo italiano e a costruire una nuova idea di italianità¹⁰.

dell'autrice sull'esperienza dell'emigrazione è stata proposta come tema per l'elaborazione di un saggio breve (cfr. <http://www.miscia.com/christiana/documenti.htm#2006%20maturit%C3%A0>).

⁸ F. FARIAS DE ALBUQUERQUE, M. JANNELLI, *Princesa*, Sensibili alle Foglie, Roma 1994; seconda edizione Marco Tropea, Roma 1997 (per le citazioni uso qui la seconda edizione). Nel 1996 Fabrizio De André ha tratto ispirazione dal testo per una sua canzone e successivamente sono stati realizzati anche un documentario e un film; per un'analisi del complesso percorso biblio-disco-filmografico dell'opera rimando a U. FRACASSA, “Il viaggio intertestuale di *Princesa*”, in *Patria e lettere. Per una critica della letteratura post-coloniale e migrante in Italia*, Giulio Perrone, Roma, 2012, pp. 114-136.

⁹ N. PUWAR, *Space Invaders. Race, Gender and Bodies out of Place*, Berg, Oxford-New York 2004.

¹⁰ Alla centralità delle migrazioni nei processi di trasformazione dell'italianità è dedicato un recente fascicolo di *Zapruder*: A. BRAZZODURO-E. CAPUSSOTTI-S.MARCHETTI (a cura di), “Made in Italy. Identità in migrazione”, «Zapruder. Rivista di storia della conflittualità sociale», n. 28, 2012. Per un'analisi dell'impatto dell'immigrazione sul femminismo italiano rimando invece a W. POJMANN, *Donne immigrate e femminismo in Italia*, trad. it., Aracne, Roma 2010.

Christiana de Caldas Brito: «storie di donne senza voce»

Le protagoniste della maggior parte dei racconti inclusi in *Amanda Olinda Azzurra e le altre* sono donne immigrate che vivono in Italia e che – spiega Christiana de Caldas Brito a proposito dell'esperienza dell'emigrazione – subiscono un distacco traumatico dalla madrepatria, dalla madre biologica e dalla madrelingua¹¹. Le loro voci introducono inoltre un punto di vista "inedito" nel dibattito contemporaneo sulle rappresentazioni sessiste dei corpi delle donne, proprio perché in questi racconti emerge una profonda consapevolezza dell'estraneità e della differenza delle protagoniste, che subiscono simultaneamente sessismo e razzismo.

Inizialmente il titolo pensato da Christiana de Caldas Brito per la sua prima raccolta di racconti era *Storie di donne senza voce*: le protagoniste sono infatti donne che sperimentano una condizione di subalternità – immigrate, lavandaie, malate di mente, lavoratrici domestiche e sessuali – donne sole, costrette a vivere nell'ombra e in un ostinato silenzio, a volte persino violente. L'esperienza di dare voce a donne che non sono state ascoltate, che non hanno mai avuto la possibilità di esprimersi, ha rappresentato per l'autrice quasi un'auto-rivelazione: la scoperta che tutto ciò che racconta – nonostante il costante ricorso all'elemento fantastico – svela sempre l'emergere di un elemento personale di cui lei stessa prende coscienza solo attraverso la scrittura. Tutti questi personaggi femminili coltivano il soliloquio nel silenzio del proprio mondo interiore, ma poi un avvenimento inatteso provoca in loro una reazione, le fa esplodere e vivere nella scrittura, dando ai lettori e alle lettrici la possibilità di conoscerle e di ascoltarle.

Si tratta di personaggi che scaturiscono dalle esperienze dell'autrice: nascono da incontri con persone reali o da attente osservazioni e sono, per usare le parole di Christiana de Caldas Brito, «partimie di cui prendo coscienza attraverso la scrittura»; ma sono anche creature della sua immaginazione, che – afferma l'autrice nella postfazione alla raccolta – «Hanno cominciato a parlarmi piano. Poi, un po' più forte. Alla fine gridavano. Volevano farsi sentire. Non ho fatto altro che ascoltarle e permettere loro di impadronirsi della mia voce»¹². Dunque la sua non è la pretesa di parlare per conto di altre

¹¹ Da una e-mail di Christiana de Caldas Brito del 14 marzo 2003.

¹² C. DE CALDAS BRITO, *Amanda Olinda Azzurra*, cit., p. 114.

donne costrette al silenzio, ma l'impegno a parlare di sé insieme e accanto ad altre: «Non scrivo solo storie di donne, ma mi piace cogliere l'evolversi della donna nella società. Scrivere di donne è anche sviluppare una forma di autoconoscenza», spiega l'autrice in un'intervista¹³; e infatti conclude la postfazione alla raccolta rivolgendosi direttamente a chi legge: «Il mio scrivere, vi confesso, è il modo più gradevole di cercare *la mia voce* in Italia»¹⁴. Per le protagoniste dei suoi racconti, dunque, far sentire la propria voce è un primo passo per uscire dal silenzio, per esprimere la propria soggettività, per instaurare un dialogo con i lettori e soprattutto, come si vedrà, con le lettrici italiane.

L'aspetto più evidente della scrittura di de Caldas Brito è la sua capacità di "giocare" con la lingua italiana¹⁵: cioè di rinnovare il linguaggio, superando le restrizioni imposte dalla grammatica, per creare nuove modalità narrative, capaci di rappresentare il volto interculturale che l'Italia sta assumendo in seguito alle migrazioni. La deformazione linguistica che caratterizza i racconti inclusi in *Amanda Olinda Azzurra e le altre* è il risultato di un duplice procedimento che l'autrice sperimenta di volta in volta nei singoli testi: da una parte, la creazione di una lingua deliberatamente "scorretta" dal punto di vista grammaticale e sintattico – il «portuliano», una lingua ibrida costruita a partire dall'incrocio tra italiano e portoghese – riproduce gli errori tipici delle persone immigrate che imparano l'italiano come seconda lingua, ma anche quelli degli italiani che emigravano in Brasile nel secolo scorso; dall'altra parte, l'inserzione di parole portoghesi nel testo italiano introduce anche un ritmo e delle sonorità nuove per la nostra lingua. Questa mescolanza linguistica raggiunge l'apice in *Lavandaie in quattro tempi*, l'unico racconto che contiene un vero e proprio glossario per spiegare il significato dei termini usati: si tratta in particolare di toponimi (ad esempio la città di *Porto Alegre*, il quartiere di *São Cristóvão* a Rio de Janeiro, e ancora *Paço*, per il palazzo imperiale, e *Feira*, per il mercato rionale settimanale); di appellativi come *Dona* (signora), *Seur* (signore), *Doutor* (dottore), *Vovò* e *Bivò* (nonna e bisnonna); oppure di nomi di cibi e bevande

¹³ C. BONADONNA, "Estasi e saudade, C. de Caldas Brito", in «RaiLibro. Settimanale di letture e scritture», anno I, n. 9, 23 giugno 2003, <http://www.railibro.rai.it/interviste.asp?id=28>.

¹⁴ C. DE CALDAS BRITO, *Amanda Olinda Azzurra*, cit., p. 119 (corsivo mio).

¹⁵ *Giocare con le parole* è il titolo di un'intervista all'autrice inclusa in D. BREGOLA, *Da qui verso casa*, Edizioni Interculturali, Roma 2002, pp. 101-102.

(*brigadeiros, carne secca e guaraná*). Inoltre, anche quando le parole sono italiane, senza alcuna storpiatura, la costruzione logica della frase è lusofona.

Nel caso del «portuliano» invece, in primo luogo scompaiono le lettere doppie, visto che la sensibilità auditiva dei parlanti di origine sudamericana non è abituata a percepirle (ad esempio *latina* per *lattina*, o *sciaquare* per *sciacquare*). In alcune frasi mancano anche gli articoli, mentre si può rilevare l'aggiunta del prefisso «e-», che contribuisce decisamente ad amplificare l'intensità dei vocaboli che iniziano coi nessi consonantici «sc» (ad esempio *escarpe* oppure *escordare*) e «st» (ad esempio *estivale* o *estelle*). Ma il fenomeno più frequente è certamente la sonorizzazione delle consonanti occlusive sorde in posizione intervocalica, che riguarda non solo alcuni generici esempi di verbi e sostantivi (*sabere, risada, vida*), ma si rileva in tutti i participi passati (*piovudo, bagnado, mangiado, venuda, mandado, tagliado, domandado, vestido, vergognado, fuggido, attaccado, desperado, portado, regalado, dado*). Con questi espedienti la scrittrice brasiliana introduce efficacemente nell'italiano le sonorità della lingua portoghese, il suo ritmo e la sua melodia. Racconti come *Chi* e *Azzurra* – spiega l'autrice nella postfazione – sono nati proprio in questo modo: “giocando” con nuove parole e sperimentando nuovi suoni¹⁶.

L'immigrata *Chi*, protagonista del racconto omonimo, con cui si apre la raccolta, proprio come il pronome relativo da cui prende il nome, che designa una persona o una cosa non nominata, è una presenza indefinita, silenziosa e invisibile, che si prende cura degli altri ed è sempre a disposizione di tutti, ma non ha nessuno che si prenda cura di lei:

All'inizio, Chi aveva un nome. Poi, solo Chi. Domandavano: chi carica i pesi? Chi porta i pacchi? Chi pulisce le scale? Chi? Rispondeva sempre lei. Bastava che dicessero: Chi? e Chi era lì, pronta a rispondere.

Chi da quando è Chi, non è più quella che era, ma questo lo sa solo Chi. Solo Chi lo sa e chissà se lo sa Chi.

Chi chiunque. Chi Dovunque. Chi Comunque.

Indefinita e relativa, l'immigrata Chi¹⁷.

¹⁶ C. DE CALDAS BRITO, *Amanda Olinda Azzurra*, cit., p. 118.

¹⁷ *Ivi*, p. 11 (corsivo mio).

E ancora, la protagonista di *La triste storia di Sylvinha con la Ypsilon* è una giovane venditrice di calzini che sogna di fare l'attrice e di essere amata, ma è costretta a seguire l'esempio materno, "impiccando" letteralmente il suo cuore, cioè rinunciando al suo desiderio di una vita diversa da quella della madre:

Quando Sylvinha con la Ypsilon tornò a casa, stanca di tanto vendere calzini, la madre la abbracciò forte forte e le fece i complimenti per aver impiccato il cuore. Il suo cuore di madre già era stato impiccato tanto tempo fa, ma solo adesso Sylvinha con la Ypsilon seguiva l'esempio materno. "Vedrai come tutto adesso sarà più facile per te – disse la madre"²⁰.

Dopo aver impiccato il suo cuore palpitante d'amore e aver gettato dalla finestra la sua Ypsilon (una lettera che non esiste nell'alfabeto italiano), Sylvinha continuerà a vendere calzini per i piedi di tutti i clienti bisognosi, ai quali non importa se i suoi di notte rimarranno ghiacciati. Evidentemente il suo sacrificio allude al percorso di impoverimento affettivo, e di annullamento di sé come soggetto desiderante, che molte donne migranti sono costrette a sperimentare nelle società occidentali.

Lo stesso tema dell'organo-senza-corpo ritorna in *Tum tum, tum tum*, racconto tutto centrato sull'immagine surreale di un cuore ancora pulsante, trovato abbandonato nel bel mezzo della strada: i passanti incuriositi se lo sballottolano a vicenda senza sapere cosa farne, finché finiscono per gettarlo in mare provocando un terribile diluvio di acqua salata, accompagnato per tutto il tempo dal rumore sinistro di un battito cardiaco. Questo «tum tum, tum tum, tum» che chiude significativamente la raccolta di racconti – spiega l'autrice stessa – non è altro che «il suono di tutte queste voci femminili inascoltate, assenti» che Christiana de Caldas Brito si propone di amplificare²¹. Come ha osservato Franca Sinopoli nell'introduzione alla raccolta, «l'immagine del cuore impiccato o abbandonato sulla strada può suggerire considerazioni infinite sull'impoverimento affettivo nelle società occidentali osservate dalla prospettiva di coloro che vengono da noi dalle culture del Sud del mondo e sulla rinuncia dei medesimi affetti che spesso il migrante deve fare per resistere»²².

²⁰ *Ivi*, p. 17.

²¹ *Ivi*, p. 113.

²² F. SINOPOLI, "Introduzione", *ivi*, p. 9.

L'artificio narrativo che consiste nell'isolare una singola parte del corpo dal resto dell'organismo, sperimentato nei due racconti appena citati, verrà portato all'estremo compimento nel racconto *Io, polpastrello* 5.423, pubblicato su internet in occasione del dibattito parlamentare relativo all'approvazione della legge Bossi-Fini e poi incluso nel volume *Qui e là*²³. In questo racconto l'autrice immagina che, per rispettare la nuova legge sull'immigrazione, seimila polpastrelli di lavoratrici e lavoratori immigrati si presentino davanti alla Questura di Roma. Protagonista e voce narrante del racconto è appunto un polpastrello, staccatosi dalla mano del suo padrone per andare a consegnare la propria impronta digitale:

La questura era un subbuglio di polpastrelli neri, bianchi, polpastrelli sudamericani, africani, asiatici e quelli dell'Europa dell'est. I poliziotti ci stringevano e ci macchiavano con quel liquido nerastro. In quel dannato mattino dell'estate romana, non c'era polpastrello che si reggesse più in piedi. E guardate che per un polpastrello non è facile stare in piedi... Alcuni polpastrelli rischiavano la disidratazione. Altri erano mosci come fiori dopo il funerale. Un caldo da record. I giornali continuavano a ripetere che erano almeno dieci anni che i romani non sentivano tanto caldo. Confesso che anche a noi, polpastrelli, quel caldo dava fastidio. L'idea di staccarci dai corpi dei nostri padroni per andare in questura, era il nostro battesimo non di acqua ma di fuoco. A trentasette gradi all'ombra, possiamo proprio parlare di fuoco, no?²⁴

Il racconto – che costituisce una risposta polemica alla proposta legislativa di schedare tutte le persone migranti presenti sul territorio nazionale per scopi polizieschi – propone dunque una critica all'idea che l'immigrazione possa essere intesa solo come un problema di sicurezza e controllo sociale. Mentre lo smembramento del corpo e dei suoi organi allude chiaramente alla frammentazione dell'identità e al mancato riconoscimento dell'integrità delle persone migranti come esseri umani. Il polpastrello sporco «di pomodoro» sottintende infatti lo sfruttamento della manodopera immigrata nell'agricoltura; mentre i polpastrelli «macchiati di sangue» (uno è addirittura «sporco di cacca») alludono all'impiego delle donne immigrate nei lavori

²³ Il racconto è stato pubblicato inizialmente sul sito <http://digilander.libero.it/vocidalsilenzio/polpastrello.htm>; poi in A. GNISCI, N. MOLL (a cura di), *Diaspore Europee & Lettere Migranti*, Edizioni Interculturali, Roma 2002, pp. 46-49 e successivamente nella raccolta di racconti *Qui e là*, cit., pp. 89-93.

²⁴ C. DE CALDAS BRITO, *Qui e là*, cit., p. 89.

di cura e di assistenza agli anziani. Come ha rilevato giustamente Alessandro Portelli²⁵, il racconto propone un'ironica ed efficace metafora della frammentazione e della reificazione che caratterizza l'esperienza migratoria:

La metafora delle impronte digitali, staccate dal corpo e designate da numeri, è l'immagine di una società che tratta gli esseri umani come numeri e frammenti. Basta pensare alla definizione di tutti lavoratori come "*bands*" [in inglese] o come "braccia", in italiano, e infatti molti immigrati lavorano nei campi di pomodori del meridione come *braccianti*. L'agricoltura e l'industria sono interessate solo alle loro braccia e mani, la polizia solo alle impronte digitali e il crescente mercato della prostituzione ai loro corpi. Perciò, nel racconto di Christiana de Caldas Brito, le impronte digitali diventano un significante dell'intera vita dei loro proprietari²⁶.

Le impronte digitali sono infatti l'espressione visibile dell'individualità della persona – «Sapevamo bene che, grazie a noi, ogni persona è diversa» afferma il polpastrello numero 5.423 – e rappresentano l'unicità di ogni essere umano, che l'autorità dello Stato pretende di accomunare «in un'indifferenziata discriminazione». Come la ferita che scompone in più parti il corpo e la lingua della «*mestizaje*» nell'opera di Gloria Anzaldúa, l'immagine dello smembramento dei corpi e della frammentazione della soggettività suggerisce anche la posizione "eccentrica" delle persone migranti rispetto a un sistema culturale e linguistico dato²⁷. Il tono surrealista di questo racconto svela quindi un preciso atto politico, con cui Christiana de Caldas Brito sostiene fermamente che le persone immigrate sono individui portatori di preziose risorse creative, e non dovrebbero essere considerate solo come un problema di ordine pubblico o come delle braccia da sfruttare nei lavori pesanti:

le braccia degli immigrati [...] non sono *braccia surrealiste, staccate da un corpo*, ma fanno parte di un essere complesso, chiamato umano, braccia

²⁵ Cfr. A. PORTELLI, "Fingertips stained with ink. Notes on New 'Migrant Writing' in Italy", «Interventions: International Journal of Postcolonial Studies», Volume 8, Issue 3, 2006, pp. 472-483.

²⁶ *Ivi*, p. 474 (traduzione mia).

²⁷ Cfr. G. ANZALDÚA, *Terre di confine/La frontera*, trad. it., Palomar, Bari 2000. Qui il senso della ferita che taglia in due il corpo della lesbica («mezza e mezza»), facendo di lei «uno strano doppio, una deviazione della natura che mette orrore, una creatura dalla natura invertita» (pp. 47-48), allude a una molteplicità non pacificata e a una frammentazione linguistico-culturale-sessuale che si dà anche come minaccia e come dolore.

che hanno una famiglia, che hanno bisogno di una casa, di un lavoro, e che terminano in mani capaci anche di scrivere²⁸.

Dunque, queste mani sono capaci anche di scrivere e di prendere la parola, intervenendo esplicitamente su alcuni dei nodi cruciali per il dibattito femminista oggi in Italia. Uno dei temi centrali che emergono nella scrittura di de Caldas Brito è infatti la questione delle differenze e delle relazioni di potere tra le donne, come in *Menina de rua / Menina bem*, che contrappone la storia di Conceição, una bambina di strada, dalla pelle scura e dall'infanzia «inesistente», a quella di Isabel Luísa, bianca e viziata erede di una ricca famiglia brasiliana. Il racconto non ha una struttura narrativa: il testo è suddiviso in due colonne nelle quali l'autrice elenca e contrappone, semplicemente affiancandoli graficamente, informazioni, desideri, paure ed episodi delle vite di queste due bambine dai destini paralleli e opposti, che si incrociano drammaticamente solo nel finale, quando la bambina di strada viene accusata di aver rubato il portafogli della bambina di "buona" famiglia.

In un altro racconto, intitolato *Ali, Alina, Alice*, de Caldas Brito simula una seduta psicanalitica, sovrapponendo le riflessioni di una paziente a quelle della sua psicoterapeuta. Durante le lunghe notti trascorse in un ospedale psichiatrico, Alina avverte la sensazione di un battito d'ali e chiede spiegazioni alla sua analista, Alice, che invece di ascoltarla comincia a rimuginare sui suoi problemi e finisce per mettere in dubbio la propria presunta superiorità o sanità mentale, fino a desiderare tra sé e sé di prendere il posto della paziente: non si tratta di un dialogo, ma di due soliloqui completamente indipendenti l'uno dall'altro, che si susseguono all'interno dello stesso racconto.

Olinda è invece un'ex-prostituta immigrata dal Brasile, che fa le pulizie nella parrocchia di un piccolo paese di provincia, dove si scontra con l'incomprensione (accentuata anche dalla diversità linguistica), il moralismo e i pregiudizi di Assunta, una cittadina italiana che la accusa di intrattenere una relazione con il parroco. Perciò Olinda non ha altra scelta che andarsene – abbandonando l'unica persona che l'aveva accettata in maniera incondizionata e che aveva dimostrato interesse per lei, per il suo passato e per le sue origini – e tornare a lavorare sulla strada.

²⁸ C. DE CALDAS BRITO, "L'apporto degli scrittori migranti nella letteratura e nella società italiana", in R. SANGIORGI (a cura di), «Gli scrittori della migrazione», n.1, anno 2003, p. 13 (corsivo mio); la rivista è disponibile sul sito <http://www.eksetra.net>.

Questi ultimi tre racconti, in particolare, suggeriscono la necessità di una profonda riflessione sulla possibilità/impossibilità di un dialogo tra donne di diversa nazionalità e classe sociale, oltre che sulla necessità di mettere in discussione l'idea di una presunta solidarietà universale tra le donne.

Un'altra delle emozioni che caratterizzano l'esperienza della migrazione è la nostalgia, che viene narrata nel racconto intitolato *Amanda*: l'omonima protagonista, dopo aver trascorso una lunga estate solitaria, sogna di incontrare qualcuno capace di colmare la sua vita fredda e la sua ansia nostalgica, da qui nasce la figura di Mauro, *Lammazza-nostalgia*. Nel racconto *Se avete occhi per leggere ascoltate* compare invece l'unica donna che probabilmente nessuno vorrebbe ascoltare, la morte, la cui principale attività è l'editoria, perché trasforma in libri le persone che porta con sé: la narratrice riesce ad allontanarla lusingandola con la promessa di fare di lei il personaggio principale della sua nuova opera. *Azzurra* e *Fausta*, protagoniste dei racconti omonimi, sono due donne capaci di tradurre la loro disperazione solo in un'esplosione di violenza: la prima (già citata sopra) è un'immigrata che reagisce alla solitudine e all'isolamento finendo per accoltellare il suo compagno; mentre la seconda trova l'unica ragione per resistere alla vita in collegio nelle visite notturne di uno scarafaggio, tanto che per salvargli la vita uccide una suora che stava per calpestarlo. Josefa, Braulia, Alzira e Joaquina rappresentano invece quattro generazioni di lavandaie – *Lavandaie in quattro tempi* si intitola appunto il racconto di cui sono protagoniste – che si tramandano con passione e dedizione il loro lavoro, alla fine reso inutile dall'invenzione della lavatrice. Antonella – la protagonista del racconto intitolato *Il pinga pinga* (dal portoghese «*pingar*», gocciolare), il nome del traballante piccolo autobus che butta fuori i suoi passeggeri uno ad uno come gocce – decide di affrontare un viaggio per conoscere il Brasile non come una turista, ma come una persona qualunque, mimetizzata in mezzo alla gente: nel finale del racconto anche questa donna, spiazzata dallo spostamento dei punti di vista, rimane in silenzio, non riuscendo a comunicare la sua sconvolgente esperienza.

Ma il racconto che più di tutti mette a fuoco le differenze e le relazioni di potere tra le donne — e in particolare quelle che si instaurano tra donne immigrate e cittadine italiane — è decisamente *Ana de Jesus*, più volte rappresentato come monologo teatrale, tradotto anche in inglese e divenuto ormai un "classico" della narrativa

migrante scritta in lingua italiana²⁹. La protagonista del racconto è una lavoratrice domestica che tenta di esprimere il disagio legato all'esperienza migratoria, nel disperato tentativo di comunicare con una datrice di lavoro che non la comprende, che ha sempre fretta e che non ha né il tempo né la voglia di ascoltarla, fino a che Ana non decide di rinunciare al proprio progetto migratorio e di tornare in Brasile.

A differenza della maggioranza delle persone migranti che vivono in Italia, per le quali la migrazione è stata una scelta forzata, Christiana de Caldas Brito non è stata costretta a lasciare il suo paese di origine per motivi economici, ma in questi racconti dimostra comunque una profonda consapevolezza delle sofferenze e delle ingiustizie sociali subite da chi emigra³⁰. L'autrice mostra infatti una particolare sensibilità per le esperienze di subalternità ed emarginazione, offrendo una lucida e intensa rappresentazione delle relazioni di potere che si instaurano tra donne di diverse nazionalità e classi sociali, come nel caso della relazione problematica tra una lavoratrice domestica immigrata, Ana de Jesus, e la sua datrice di lavoro. Come sostiene Sabrina Marchetti³¹, la complessa relazione che si instaura tra la «padrona» di casa e la «domestica» deve essere analizzata sia tenendo presenti le elaborazioni femministe sul patriarcato e sulla diseguale distribuzione del lavoro domestico e di cura tra uomini e donne, sia riconoscendo quei privilegi di classe e colore che consentono – solo

²⁹ Premiato nella prima edizione del concorso letterario nazionale per scrittori migranti promosso dall'associazione "Eks&Tra", il racconto è stato pubblicato inizialmente nell'antologia *Le voci dell'arcobaleno*, a cura di R. SANGIORGI, A. RAMBERTI, Fara Editore, Santarcangelo di Romagna (Rimini) 1995, pp. 54-57. Nel 1998 una nuova versione, parzialmente rivista e ampliata, è stata inclusa nella raccolta *Amanda Olinda Azzurra*, cit., pp. 29-34. La traduzione inglese, di R.A. FRANCONI e G. PARATI, è in G. PARATI (ed.), *Mediterranean Crossroads. Migration Literature in Italy*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison 1999, pp. 162-164. Dal racconto è stato tratto anche un monologo teatrale, più volte rappresentato in diverse città italiane dal 1996 a oggi.

³⁰ Cfr. M.C. MAUCERI, "La scrittura come ponte tra due culture e realtà diverse", in «El Ghibli rivista online di letteratura della migrazione», Anno 4, Numero 16, giugno 2007, supplemento dedicato a Christiana de Caldas Brito, <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it>.

³¹ S. MARCHETTI, "Serve & Padrona", in S. MARCHETTI-J.M.H. MASCAT-V. PERILLI (a cura di), *Femministe a parole. Grovigli da districare*, Ediesse, Roma 2012, pp. 253-256. Oltre a questo breve testo, Marchetti è autrice di diverse pubblicazioni sui temi della migrazione e del lavoro di cura; per un approfondimento rimando in particolare a *Le ragazze di Asmara. Lavoro domestico e migrazioni postcoloniali*, Ediesse, Roma 2011.

ad alcune donne – di «globalizzare» la disuguaglianza «delegando» tali mansioni alle «altre» da sé, cioè alle migranti transnazionali:

La questione sembra essere che il patriarcato, ragione di oppressione per le donne di tutto il mondo, pone sia «la signora» che «la domestica» di fronte ad uno stesso incommensurabile problema: la cura dei propri cari. Per le donne in carriera dei paesi ricchi però si profila una sua soluzione, almeno parziale, nella possibilità di delegare una parte delle proprie mansioni alla donna del paese «allo stremo», e salvare così il proprio progetto individuale di emancipazione³².

L'impossibilità di un dialogo tra Ana de Jesus e la sua «signora» – che non ha un nome e non trova mai il tempo per ascoltare la protagonista, costretta a esprimersi solo nella forma di un soliloquio – costringe dunque chi legge il racconto di Christiana de Caldas Brito a riconoscere quelle differenze tra le donne rilevate da Marchetti:

Siamo di fronte ad una spaccatura all'interno di quei ruoli di genere che abbiamo prima descritto come due blocchi contrapposti (uomini *vs.* donne) per arrivare al punto in cui non possiamo negare il peso delle differenze di classe e «razza» all'interno della macrocategoria «donna». Ecco che allora, in linea di continuità con quanto accaduto in passato in regimi di tipo coloniale o di *apartheid*, ciò che viene oggi globalizzato non è tanto (o non soltanto) «la cura», ma un meccanismo di frammentazione dei modelli di genere per cui da una parte stanno le donne bianche, educate, abbienti, cittadine e dall'altra le donne non bianche, povere e straniere³³.

Nella rappresentazione di Christiana de Caldas Brito, la relazione tra le due donne non si configura allora come un rapporto di sorellanza – quell'ideale di reciproca solidarietà universale che il femminismo occidentale ha considerato un tratto naturale dei rapporti tra le donne – ma assume la forma di una relazione gerarchica. Come ha osservato Caterina Romeo, in questo caso il termine più appropriato per descrivere una tale relazione di potere non è tanto «sorellanza», quanto piuttosto «*sisterarchy*», il neologismo coniato dalla poeta nigeriana Nkiru Nzegwu unendo i termini «sorellanza» e «patriarcato»³⁴. E infatti è solo in assenza della «signora» che Ana

³² *Ivi*, p. 254.

³³ *Ivi*, p. 256.

³⁴ C. ROMEO, «Rappresentazioni di razza e nerezza in vent'anni di letteratura post-coloniale afroitaliana», in F. PEZZAROSSA, F. ROSSINI, *Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, Clueb, Bologna 2011, p.142. Il neologismo citato da Romeo è tratto da

de Jesus riesce a prendere la parola e a farsi soggetto della propria auto-narrazione: la protagonista acquisisce autonomia e sprigiona finalmente le proprie potenzialità espressive solo grazie alla sottrazione dell'elemento di potere che è rappresentato dalla sua datrice di lavoro³⁵.

Fernanda Farias de Albuquerque: «la figura di una donna»

Princesa, l'autobiografia di Fernanda Farias de Albuquerque – scritta insieme a Maurizio Jannelli e pubblicata da Sensibili alle foglie nel 2004 – è la storia di una transessuale: di un corpo in transito dal maschile al femminile, della sua metamorfosi al silicone e chirurgia plastica, e della sua fuga dal Brasile all'Europa, dall'esperienza della prostituzione fino alla reclusione nel carcere di Rebibbia, a Roma, dove significativamente il racconto si interrompe.

Anaciclín, sempre quattro pasticche al giorno. Fernando si consuma lentamente. Il pene rimpicciolisce, i testicoli si ritirano, i fianchi si allargano. Fernanda cresce. Pezzo dopo pezzo, gesto su gesto, io dal cielo scendo in terra, un diavolo – uno specchio. Il mio viaggio³⁶.

La progettualità, la consapevolezza e la determinazione con cui Fernanda fa emergere il suo corpo di donna racchiuso dentro un corpo di uomo, sotto l'effetto degli ormoni e delle protesi al silicone liquido iniettate dalle *bombadeiras* brasiliane, non può non far pensare ai tanti personaggi in bilico tra vita organica ed esistenza metallica, tra umano e artificiale, che popolano la letteratura e la cultura popolare contemporanea. Infatti, il pensiero postmoderno trova nel *cyborg* – figura ibrida di assemblaggio e montaggio – una possibilità per rendere in letteratura la frammentazione e il disorientamento della personalità che caratterizzano il nostro presente, alludendo a un'immagine mobile e incerta, eterogenea e incompiuta, della realtà

N. NZEGWU, "Sisterhood", in O. Oyèwùmí (ed.), *African Women and Feminism: Reflecting on the Politics of Sisterhood*, Africa World Press, Trenton 2003, pp. vii-viii.

³⁵ Si tratta di un procedimento analogo a quello rilevato da Gilles Deleuze nel teatro di Carmelo Bene, che agisce per sottrazione degli elementi del potere: il servo acquisisce autonomia a partire dall'amputazione del padrone, facendo scaturire la proliferazione di qualcosa di inatteso, come una protesi. Cfr. G. DELEUZE, "Un manifesto di meno", in C. BENE, G. DELEUZE, *Sovrapposizioni*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 69-92.

³⁶ F.F. DE ALBUQUERQUE, M. JANNELLI, *Princesa*, cit., p.57.

in cui viviamo. Mi riferisco in particolare a Donna Haraway, che ha proposto il *cyborg* come una figurazione che rispecchia la ridefinizione dei confini tra i soggetti, i loro corpi e il mondo esterno, e che offre nuove possibilità per un universo *post-gendered*³⁷.

Per Fernanda Farias de Albuquerque la scrittura rappresenta la medicina «per resistere all'azione devastante della reclusione, per non dimenticare di essere nati liberi», ma è anche lo spazio per l'incontro con il co-autore della sua autobiografia, Maurizio Jannelli, che approda al carcere dopo la partecipazione alla lotta armata e la militanza nelle Brigate Rosse. Dalla comunicazione tra loro nasce una nuova lingua, «la variazione, scritta e orale, che risultò dalla chimica delle nostre lingue materne»: il portoghese di Fernanda, il dialetto sardo di Giovanni, il compagno di prigionie che per primo l'ha incoraggiata a raccontare la sua storia, e la stesura finale di Maurizio Jannelli, a cui l'editore Renato Curcio ha affidato il compito di rendere accessibile al pubblico la straordinaria lingua ibrida del testo originale, come spesso è avvenuto per i primi testi letterari pubblicati in italiano da migranti³⁸. A differenza di de Caldas Brito, che invece ha sempre rivendicato la propria libertà di «trasgredire» le regole della lingua italiana, Farias de Albuquerque affida il proprio racconto alle mani del coautore. A partire dal manoscritto autobiografico e dalla capacità di ascolto di Maurizio Jannelli, il libro è anche il frutto di intensi dialoghi e di una fitta corrispondenza, scaturiti in primo luogo dalla necessità di chiarificare la storia della protagonista-narratrice e di definire meglio le sue parole, a volte inventate – quando i suoni appena imparati venivano trasformati in segni – o utilizzate in senso improprio. La genesi del libro è ricostruita in un dialogo tra Jannelli e de Albuquerque, pubblicato sul primo numero della rivista *Caffè*:

Maurizio: [...] Per esempio i “seni” diventano i “segni”. *E sono “segni” se uno li costruisce*. Ci sono dei passaggi in cui lei dice “i segni del petto”, cioè

³⁷ D.J. HARAWAY, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1995.

³⁸ Nei primi anni novanta l'industria culturale italiana ha manifestato un certo interesse per il fenomeno dell'immigrazione, che si è tradotto nella pubblicazione di testi autobiografici di scrittori e scrittrici migranti, a cui la casa editrice affiancava spesso un co-autore italiano, col fine di “normalizzare” il loro plurilinguismo. Per un'analisi del genere delle “autobiografie collaborative” cfr. C. ROMEO, “Esuli in Italia. Vent'anni di letteratura della migrazione e di letteratura italiana postcoloniale in Italia: un excursus”, «Bollettino di italianistica», n. 2, 2011, pp. 381-408.

“i seni del petto”, intende. Io mi faccio portare da questo gioco. Ci sto dentro un giorno, e quel gioco mi porta a leggere Baudrillard, Roland Barthes, cioè mi fa fare una serie di viaggi per poi scrivere magari solo due righe. Un altro esempio. Lei usa la parola “copia” per dire la sua “somialianza”, con Perla. Questo mi consente di costruire l’incontro tra l’originale, il modello da lei assunto (Perla) e la sua copia (Fernanda). *Una dimensione seriale della costruzione dei corpi* per come avviene in Brasile ad opera delle Bombadeire³⁹.

Nonostante sia praticamente impossibile individuare con precisione il ruolo e gli interventi dei due co-autori, la redazione finale del testo conserva sicuramente i segni delle differenze che li separano, le tracce di itinerari e culture diverse: il processo che precede il farsi di questa nuova lingua – quaderni e bigliettini viaggiarono per un anno attraverso tre celle – rappresenta dunque un passo verso quella «lotta per il linguaggio, contro la comunicazione perfetta, contro il codice unico che traduce perfettamente ogni significato, dogma centrale del fallologocentrismo», che Haraway identifica con la politica dei *cyborg*⁴⁰.

In un articolo su *Le origini della letteratura afroitaliana e l’esempio afroamericano*, Alessandro Portelli ha letto una accanto all’altra l’autobiografia di Fernanda Farias de Albuquerque – «una persona che ha letteralmente due lingue, due nomi, due corpi» – e la poesia *Prigione*⁴¹ del poeta camerunense Ndjock Ngana, noto in Italia anche col nome di Teodoro, che rappresenta «l’uscita dalla “prigione” dell’identità e della logica logocentrica»⁴². Portelli individua dunque una contraddizione – esemplificata da questi due testi letterari – tra l’idea di multiculturalismo come evento liberatorio, come apertura di una possibilità antiautoritaria, associata all’ideale postmoderno di un soggetto molteplice e frammentato, da una parte (in *Prigione*), e l’aspetto tragico e doloroso della frammentazione, denunciato da

³⁹ F.F. DE ALBUQUERQUE, M. JANNELLI, “La figura di una donna”, in *Caffè, per una letteratura multiculturale*, n.1, 1994, pp. 4-5 (corsivi miei). In queste stesse pagine compare anche l’unico frammento del manoscritto originale che sia mai stato pubblicato finora.

⁴⁰ D. J. HARAWAY, *Manifesto cyborg*, cit., p.76.

⁴¹ N. NGANA, “Prigione”, in *Nbindó Nero*, Anterem, Roma 1994, pp. 134-35.

⁴² A. PORTELLI, “Le origini della letteratura afroitaliana e l’esempio afroamericano”, in «Lospite ingrato. Annuario del Centro Studi Franco Fortini», Anno III, 2001, pp. 69-86. Poi anche in «El Ghibli rivista online di letteratura della migrazione», Anno 0, n. 3, marzo 2004, <http://www.el-ghibli.provincia.bologna.it>.

chi subisce sulla propria pelle l'esperienza della discriminazione e dell'emarginazione, dall'altra (in *Princesa*):

Come il *cyborg*, postmoderna metafora di sessualità e identità trans-genere, Fernanda crea se stessa per mezzo di impianti e silicone. Ma il risultato non è la realtà virtuale di una sessualità immaginata, bensì un'approfondita esplorazione del dolore⁴³.

Ritengo che l'accento posto qui sull'aspetto negativo e doloroso della frammentazione debba essere connesso alla necessità di distinguere Fernanda («la protagonista di un'autobiografia») da Princesa («il personaggio di un libro»). Infatti – mentre gli intellettuali che avevano riconosciuto il valore del libro, dappprincipio, le avevano identificate in una sola persona – il ritorno alla prostituzione, al carcere e infine il suicidio di Fernanda ci costringono a riconoscere la differenza tra l'autrice e il suo personaggio. Il manoscritto originale rimane tuttora inedito (ad esclusione del frammento citato sopra, pubblicato sulla rivista *Caffè*), perciò, nell'impossibilità di identificare chiaramente il ruolo svolto da Jannelli nel trasformare Fernanda – «peraltro, su richiesta di lei» – in Princesa, un personaggio della finzione letteraria, Portelli preferisce restituirci la brutalità della verità storica e sottolineare il dolore e la sofferenza, più che la costruzione consapevole di una nuova identità. Ribadire la differenza tra Fernanda e Princesa mi sembra comunque un atto doveroso per riconoscere la complessità di questo testo, la cui forma rispecchia un lungo lavoro non solo di trascrizione-traduzione ma di vero e proprio montaggio e assemblaggio con altre fonti, altri racconti e immaginazioni: dunque non la testimonianza di un'esperienza "autentica", ma il tentativo di rappresentare nella scrittura il «cortocircuito» tra i differenti percorsi dei co-autori.

Da una parte c'è il duplice movimento di Maurizio Jannelli verso quella che si percepisce come un'assoluta alterità: dapprima il sogno, «una sorta di allucinazione personale», affrontato per ricostruire dal chiuso della sua cella l'ambientazione del Nordeste del Brasile, attraverso le pagine di Guimarães Rosa e i racconti degli altri detenuti che avevano trascorso in quel paese la loro latitanza. A questo primo movimento si aggiunge un secondo viaggio, quello più difficile, per vestire i panni di Fernanda ed entrare nel corpo di una persona transessuale: «E devo dire che questa è stata forse l'esperienza

⁴³ *Ivi*, p. 75.

più ricca – sostiene Jannelli – che mi ha letteralmente scaraventato *dentro le ragioni dell'Altro*⁴⁴ (o dell'altra, al femminile, visto che la protagonista è una trans MtF, *male to female*).

Dall'altra parte c'è il viaggio reale di Fernandinho: da un villaggio del Nordeste brasiliano alla fuga disastrosa verso le grandi metropoli prima del Brasile e poi dell'Europa; a cui si affianca la metamorfosi del corpo maschile in corpo femminile, che gli permetterà di diventare Fernanda. E in Europa comincia anche la nuova vita di Princesa che, solo dopo l'applicazione delle protesi di silicone al seno, scopre finalmente

cosa volesse dire essere donna in mezzo a mille sconosciuti. Cambiò tutto, persino i suoni della mia lingua vibrarono diversi. Cambiai anch'io. Fui letteralmente trascinata *in un mondo altro*: quello delle donne». ⁴⁵

Come nel gioco di parole suggerito sopra da Jannelli, il «seno» che Princesa si è costruito artificialmente è anche un «segno» del suo attraversamento dei confini di genere. Infatti, il seno – sostiene Angela D'Ottavio – è «un significante privilegiato per analizzare, attraversare e far saltare diversi confini», come quelli tra maschile e femminile o tra naturale e artificiale, sui quali si fonda la produzione, sociale e semiotica, non solo del genere ma del nostro stesso essere umani⁴⁶. Eppure Fernanda rimane comunque sempre in bilico tra la volontà di divenire donna («lo conquisterò come una donna conquista un uomo. I miei seni cresceranno. I miei fianchi saranno perfetti, come quelli di Rubirosa») e la certezza di non poterlo essere mai completamente («Non riuscirò mai ad essere donna giorno e notte»)⁴⁷:

In molti sanno, capiscono. Vedono, eppure si comportano *come se* io fossi tutta donna. E quel *come se* per me è già tanto. Forse tutto. Nell'imbarazzo di un disagio i più s'appoggiano all'apparenza del convenzionale: seni culo tuttoapposto, allora signorina. Nella spiaggia come al ristorante. E per me è un'altra vita⁴⁸.

⁴⁴ F.F. DE ALBUQUERQUE, M. JANNELLI, "La figura di una donna", cit., p. 5 (corsivo mio).

⁴⁵ F.F. DE ALBUQUERQUE, M. JANNELLI, *Princesa*, cit., p. 60 (corsivo mio).

⁴⁶ A. D'OTTAVIO, "I sensi del seno: immagini e parole sui confini del corpo, del genere e dell'umano", in E. BELLÈ-B. POGGIO-G. SELMI (a cura di), *Attraverso i confini del genere. Atti del secondo convegno nazionale del Centro di Studi Interdisciplinari sul Genere*, Università degli studi di Trento, Trento 2012, p. 305.

⁴⁷ *Ivi*, p. 50.

⁴⁸ *Ivi*, p. 60 (corsivo mio).

Se lo sguardo della gente la condanna a rimanere per sempre «l'uomodonna», il «maschiofemmina», cioè un soggetto perennemente in transito, «una cosa di mezzo», «non proprio una donna, ma la figura di una donna»; sarà soprattutto l'esperienza del carcere – un carcere maschile, perché sui documenti Fernanda è ancora registrata come un uomo – a ribadire l'assurdità di una logica dualistica che contrappone il maschile al femminile: «Lì [in carcere] io abito in un ambiente dove un transessuale che più femmina che è ma chiamano sempre al maschile»⁴⁹. La società con cui si scontra Fernanda Farias de Albuquerque sembra ancora incapace di concepire una differenza che sia al di là dell'opposizione binaria tra maschile e femminile, una società che è incapace di comprendere e sostenere «il problema che accade ai confronti di queste persone che sarebbe le persone del terzo sesso, o persone del terzo, diciamo, mondo»⁵⁰. L'italiano incerto dell'autrice non dovrebbe sminuire l'estrema lucidità di una tale osservazione, che sottintende una profonda intuizione delle disuguaglianze globali fondate sulle intersezioni di genere, classe ed etnicità.

Ed è proprio qui che entra in gioco la funzione terapeutica della scrittura: infatti per Fernanda Farias de Albuquerque scrivere rappresenta forse l'unica risposta possibile all'esigenza di proporre un'ironica auto-rappresentazione che – proprio a partire dalle continue conferme e disconferme della propria identità, dagli sguardi, dai comportamenti e dalle parole dei suoi interlocutori – sveli i paradossi che si celano dietro alla violenza definitoria degli altri. L'ironia dell'autrice traspare spesso sia nelle descrizioni dei «vizi», delle richieste e delle ipocrisie dei clienti italiani (contrapposti a quelli dei maschi brasiliani), sia nei resoconti dei giudizi contraddittori con cui Fernanda/Princesa si scontra quotidianamente. Ed è proprio a partire da questa caratteristica della narrazione che ho pensato di seguire la suggestione proposta da Alessandro Portelli, leggendo *Princesa* alla luce delle riflessioni di Donna Haraway sul *cyborg*. La studiosa femminista statunitense ha definito infatti il *cyborg* come «un ironico mito politico», come una strategia retorica per costruire «una via di uscita dal labirinto di dualismi attraverso i quali abbiamo spiegato a noi stessi i nostri corpi e i nostri strumenti»⁵¹. L'ironia dunque si configura qui non solo come una figura retorica ma come

⁴⁹ F.F. DE ALBUQUERQUE, M. JANNELLI, "La figura di una donna", cit., p. 5.

⁵⁰ *Ivi*, p. 4.

⁵¹ D.J. HARAWAY, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1995, p. 86.

una strategia politica radicale, che ci consente di uscire dall'illusione di una visione unilaterale di noi stesse e del mondo, per guardare da entrambe le prospettive a un tempo, mostrando sia il dominio, sia le inimmaginabili possibilità dell'altra posizione.

Se i nostri corpi sono mappe del potere e dell'identità – come Haraway sostiene – allora il corpo *cyborg* non fa eccezione, non cerca un'identità unitaria e quindi non genera quegli antagonistici dualismi che sono da sempre la chiave del pensiero occidentale: «considera più seriamente l'aspetto parziale, a volte fluido, del sesso e dell'abitare sessualmente il corpo»⁵². Ecco perché il «soggetto *cyber*» ha suscitato un tale interesse nel femminismo contemporaneo: perché rappresenta la figurazione più appropriata per tutte quelle identità sessuali minoritarie che trasgrediscono i confini del genere e che cercano una via d'uscita dal dualismo eterosessualità/omosessualità che è intrinseco alla nozione di un soggetto universale⁵³. Il mondo *cyborg* coincide allora con l'utopia di un mondo senza il genere – inteso come una costruzione normativa a cui tutti i soggetti dovrebbero per forza uniformarsi – un mondo che non teme identità parziali, *in transito*, e nemmeno punti di vista contraddittori: perché non aspira a costruire una teoria totale e totalizzante, ma si limita a sperimentare la continua costruzione e decostruzione dei confini. Il racconto dell'esperienza transessuale in *Princesa* è stato letto anche come una metafora della condizione di dualità e di ambiguità che caratterizza l'esperienza migratoria⁵⁴, ma quello che vorrei sottolineare qui, invece, è il nesso tra la figurazione del *cyborg* – che ci offre appunto la possibilità di superare i dualismi maschile/femminile, sé/altra, naturale/artificiale – e l'esperienza transessuale. Secondo Porpora Marcasciano, infatti,

Un importante insegnamento dell'esperienza trans è proprio nel percorso, in quel passaggio che genera movimento e movimento nel movimento, nello sfalsamento di prospettiva che offre nuovi punti di vista, nell'esodo da un sesso all'altro, da un genere all'altro, in quel nomadismo che ci stacca

⁵² *Ivi*, p. 83.

⁵³ R. BRAIDOTTI, "La molteplicità: un'etica per la nostra epoca, oppure meglio cyborg che dea", in D.J. HARAWAY, *Manifesto Cyborg*, cit., p. 23.

⁵⁴ Cfr. A. PROTO PISANI, "L'identità ambigua: il corpo maschile e femminile in *Princesa* di Fernanda Farias de Albuquerque", in «Narrativa», n. 30, 2008, pp. 241-256; D. COMBERIATI, *Scrivere nella lingua dell'altro: la letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Peter Lang, Bruxelles 2010.

dalle certezze e ci spinge a ricercare un nuovo punto, un nuovo mondo.⁵⁵

Non so se Fernanda Farias de Albuquerque si sarebbe riconosciuta in un mito postmoderno frutto dell'immaginazione di «una femminista invasata» – come ironicamente si autodefinisce l'autrice del *Manifesto Cyborg* – e ovviamente Haraway, scrivendo, non aveva in mente l'autobiografia cruda e violenta di una transessuale brasiliana immigrata in Italia. Ma non è questo il punto. Personalmente leggo in *Princesa* il racconto di un corpo bloccato sul confine tra un'identità sessuale e l'altra: paradossalmente questo si traduce sia in infinite possibilità, sia nell'angoscia profonda della marginalità e dell'esclusione; la protagonista si scontra infatti con una norma sociale e culturale che la svaluta nello stesso momento in cui fa di lei un oggetto del desiderio maschile, che la considera come una merce a buon mercato o come un prodotto "esotico" da consumare. Mentre leggo in Donna Haraway la capacità di riconoscere il potenziale liberatorio delle tecnologie, pur mantenendo sempre una profonda consapevolezza dei paradossi, delle ineguaglianze e delle forme di sfruttamento, in una parola delle ingiustizie che l'«informatica del dominio» comporta.

Sulla base dell'affinità (cioè una «parentela non per sangue ma per scelta», come ci insegna Haraway) che individuo in questi due testi così diversi, e a partire della sensazione di complicità reciproca che essi suscitano in me, ho voluto proporre qui solo un'alleanza: «un'unità poetico/politica» che non sia basata sull'identità, né su una logica di appropriazione e incorporazione, ma sulla necessità di proporre strategie oppositive ed efficaci contro le dominazioni di genere, sessualità, razza e classe.

“Altre” da chi?

Come sostengono le femministe afroamericane e postcoloniali, la possibilità di costruire alleanze e coalizioni tra le donne (e con le soggettività lesbiche, gay e transessuali) che attraversino i confini di genere, classe, razza e appartenenza nazionale – un «femminismo senza frontiere», come direbbe Chandra Talpade Mohanty – non

⁵⁵ P. MARCASCIANO, “Trans, donne e femministe, coscienze divergenti e/o sincroniche”, in T. BERTIOTTI *et al.* (a cura di), *Altri femminismi. Corpi Culture Lavoro*, manifestolibri, Roma 2006, p. 53.

si può fondare solo su una comune esperienza di oppressione (che farebbe delle donne o delle minoranze sessuali un gruppo naturale, preconstituito e dotato di caratteristiche omogenee), ma sul riconoscimento delle reciproche differenze e su una seria politica del posizionamento⁵⁶.

Dunque, di fronte alla presenza significativa di autrici che prendono la parola proprio a partire dall'esperienza delle migrazioni e dalla consapevolezza della propria presunta alterità, il femminismo italiano oggi non può prescindere dalla necessità di interrogarsi sulle differenze e sulle relazioni di potere tra le donne – e tra le donne e le soggettività LGBTQI –, cogliendo la sfida a costruire un “noi” del pensiero e della pratica femminista che sia capace di superare una volta per tutte la contrapposizione binaria tra “sé” e “altre”.

⁵⁶ Cfr. C.T. MOHANTY, *Femminismo senza frontiere. Teorie, differenze, conflitti*, trad. it., Ombre Corte, Verona 2012.

Indice

Premessa <i>di Margarete Durst e Sonia Sabelli</i> Vecchie e nuove frontiere degli studi di genere. Femminismo, omosessualità, ecologismo, bioetica	9
<i>Luisella Battaglia</i> Femminismo ed ecologismo: una prospettiva bioetica	15
« <i>Terra Mater</i> ». Donne e natura	16
Il pensiero androcentrico	19
Trascendenza e immanenza.	
La critica al femminismo umanistico	21
Etica ecologica ed etica della cura	25
Femminismo e « <i>deep ecology</i> »	29
La natura come madre	33
Cultura della differenza ed etica della liberazione	36
Verso una nuova sintesi	40
<i>Lorenzo Benadusi</i> Nascita e sviluppo della storia delle mascolinità: per un'analisi critica dei <i>gender studies</i>	43
Dalla storia delle donne alla storia di genere	43
La storia della mascolinità	46
La storia dell'omosessualità	51
La teoria <i>queer</i>	56
<i>Margarete Durst</i> Post-umano, amore e questioni di genere nei testi "sui generis" di Rosi Braidotti	
1. Introduzione	61

- | | |
|---|----|
| 2. Diritti di genere e/o degeneri? | 65 |
| 3. Dei vari modi di “esporsi alla vita” | 70 |
| 4. Una vita d’altro genere | 72 |
| 5. Dal passato al presente e viceversa | 76 |
| 6. Come si può captare all’unisono presente e passato
prossimo e futuro? | 78 |
| 7. Questioni morali ed etiche inerenti donne, uomini
e animali di vario genere | 79 |
| 8. Perché l’omosessualità non sia più un tabù.
Un’educazione al rispetto da diffondere capillarmente | 82 |

Heather Gardner

- | | |
|--|-----|
| Corpi di donne come campi di battaglia:
<i>Ruined</i> di Lynn Nottage | 87 |
| Nota biografica e bibliografica su Lynn Nottage | 100 |

Elvira Lozupone

- | | |
|--|-----|
| Tradizione e innovazione nelle scelte di vita
al femminile nella letteratura e nel sociale:
un contributo per la definizione del «genio»
delle donne secondo il paradigma della complessità | 103 |
| Introduzione | 103 |
| Libri di donne sulle donne: alla scoperta del «genio» | 105 |
| <i>Ave Mary</i> : contro il maschilismo clericale | 106 |
| Costanza Miriano: amore estremo, senza paura | 109 |
| Gioconda Belli: lo Stato come la propria casa | 111 |
| Maschile e femminile nel sociale: apprezzare la differenza | 114 |
| Apprendere il bilinguismo di genere | 115 |
| Unidualità: con lo sguardo del Creatore | 117 |
| Conclusione | 118 |

Elisabetta Marino

- | | |
|---|-----|
| La prigionia del corpo:
la figura di Catherine in <i>Cime tempestose</i> | 121 |
|---|-----|

Maria Caterina Poznanski

“I corpi delle donne”.

Le riflessioni di Alice Schwarzer sul tema dell’aborto in Germania tra arbitrio pubblico e scelta privata	131
1. Alice Schwarzer: l’autobiografia	131
2. Alice Schwarzer: il paragrafo 218	138

Giorgia Rocca

La riabilitazione delle capacità delle donne migranti vittime di violenza di genere: un caso di studio	157
1. Introduzione	157
2. La teoria dell’approccio delle capacità	158
3. L’indice di sviluppo umano e la valutazione della qualità della vita	163
4. Storia di S.: prima del viaggio	166
5. I migranti forzati in Italia	168
6. Storia di S. dopo il viaggio: la riabilitazione delle capacità	171
7. SAMIFO: un ambulatorio dedicato alla riabilitazione delle vittime di tortura e violenza di genere	176

Sonia Sabelli

I corpi e le voci delle “altre”: genere e migrazioni in Christiana de Caldas Brito e Fernanda Farias de Albuquerque	185
Corpi fuori luogo	186
Christiana de Caldas Brito: «storie di donne senza voce»	189
Fernanda Farias de Albuquerque: «la figura di una donna»	200
“Altre” da chi?	207

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di ottobre 2013