

## CORPI

### Quartetto di "J" per autrice e lettrice. *Female Man* di Joanna Russ

Laura Salvini

Si dice che un buon film, come anche un buon romanzo, dovrebbe essere contenuto in una frase. Una proposizione che ne spieghi il nucleo profondo e lasci l'ascoltatore voglioso di saperne di più. Per la struttura suddivisa in nove parti a sezioni multiple, la polifonia di voci narranti e i continui salti temporali, pensare di raccontare in breve *Female Man* di Joanna Russ appare impresa impossibile.<sup>1</sup> Donna Haraway dimostra di esserne capace quando, citando il romanzo nel suo manifesto *cyborg*, scrive: "*Female Man* è la storia di quattro versioni dello stesso genotipo che si incontrano ma che, anche insieme, non formano un intero, non risolvono il problema dell'azione morale violenta, non rimuovono il grande scandalo del *gender*".<sup>2</sup>

Tuttavia, queste tre righe possono ancora suonare misteriose per chi non ha dimistichezza con le convenzioni della *science fiction* (anche se, alla sua uscita nel 1975, questo romanzo dal contenuto e dallo stile particolari ha suscitato perplessità tra gli stessi appassionati del genere) non solo perché si parla di genotipi identici in grado di incontrarsi, ma anche – e soprattutto – perché si dà per acquisita la capacità di questo genere letterario di affrontare questioni come "l'azione morale violenta" e "lo scandalo del *gender*".

Torniamo dunque alla storia, provando a espandere la sintesi di Haraway. Le quattro versioni dello stesso genotipo si materializzano in altrettanti personaggi femminili, uniti anche dalla stessa iniziale del nome: Janet, Jeannine, Jael e Joanna. L'appartenere a quattro universi paralleli – o più precisamente a quattro versioni possibili del nostro stesso pianeta – ha sviluppato in loro personalità distinte. Janet

---

\* Laura Salvini è dottore di ricerca in letterature di lingua inglese. La sua tesi è incentrata sulle immagini della riproduzione nella *science fiction*. Tra i suoi altri interessi di ricerca citiamo le riletture del Romanticismo e le relazioni tra *science fiction* e teoria femminista.

1. Joanna Russ, *The Female Man*, Bantam Books, New York 1975, tr. it. di Oriana Palusci, *Female Man*, Editrice Nord, Milano 1989. D'ora in avanti i numeri di pagina verranno indicati nel testo tra parentesi.

Tra le più raffinate scrittrici di *science fiction*, Joanna Russ (New York, 1937) ha vinto numerosi premi letterari tra cui il Nebula Awards, lo Hugo Award e il National Endowment for the Humanities Fellow. *Female Man* (1975) è il suo

romanzo più noto, ma altrettanto apprezzati sono *The Two of Them* (1978, ristampato nel 2005 dalla Wesleyan University Press) e le raccolte di racconti *Extra(ordinary) People* (1984), *The Adventures of Alyx* (1976), *Kittatinny: A Tale of Magic* (1978). "Professor Emerita" alla University of Washington dal 1977, Russ ha pubblicato anche diversi saggi, tra cui *How to Suppress Women's Writing* (1983), *To Write Like a Woman: Essays in Feminism, and Science Fiction* (1995) e *What Are We Fighting For? Sex, Race, Class, and the Future of Feminism* (1998).

2. Donna Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (1991), Feltrinelli, Milano 1995, p. 80, tr. it. di Liana Borghi.

proviene da una Terra in un futuro lontano chiamata "Whileaway", dove gli esseri umani di genere maschile, secondo la storiografia del pianeta, sono scomparsi in seguito a un'epidemia. Questa circostanza – un tema ricorrente nella letteratura utopistica femminile alla base di un classico come *Terradilei* di Charlotte Perkins Gilman, ma anche di una novella a tinte forti come *Houston, Houston, Do You Read* di James Tiptree Jr. – ha permesso a Janet di crescere sviluppando pienamente le proprie potenzialità di essere umano, senza essere costretta ad adeguarsi a una società che considera normativo il genere maschile.<sup>3</sup> È proprio Janet a viaggiare nel tempo e tra le realtà parallele, per esplorare le alternative della Terra.

Jeannine, bibliotecaria ventinovenne dalle prospettive sbiadite, legge distrattamente dell'apparizione di Janet a Broadway dai giornali, un lunedì di marzo del 1969. Nel mondo che abita, le donne si muovono in spazi sociali ridotti, in attesa di sposarsi o invecchiare come zitelle stravaganti. La Terra del futuro prossimo in cui vive Jael è invece un luogo violento dove uomini e donne vivono separati. In questa realtà parallela, le tensioni di *gender* sono aumentate fino a esplodere, per poi sclerotizzarsi in conflitto perenne. Jael è una guerriera dai capelli argento e i denti che "sembrano essere un singolo nastro fuso d'acciaio" (p. 218); vive agiatamente e possiede uno schiavo per il suo piacere sessuale, Davy, che considera "una parte integrante della casa" (p. 256).

Infine c'è Joanna. La sua voce prende fisionomia nel terzo capitolo, esordendo senza mezzi termini: "Questa è una conferenza, se non vi piace potete saltare al prossimo capitolo" (p. 43). Provocazione da non raccogliere, perché le pagine che seguono sono tra le più esilaranti del romanzo. Joanna – quarta co-protagonista e co-narratrice omonima dell'autrice – racconta di sé, dell'incontro rivitalizzante con Janet, di un pretenzioso party in un appartamento di Riverside Drive a Manhattan, di reggiseni bruciati e dello stupore di Janet (cresciuta in una società al femminile) di fronte alle affermazioni degli uomini che, conversando amabilmente, le rivelano ambizioni e aspettative per lei inconcepibili, del genere maschile nei riguardi delle donne.

Dalle particolarità di ciascuna delle quattro "J" emerge, come ha osservato Haraway, che l'insieme delle loro caratteristiche non forma un intero. Esse sono simili in alcuni tratti, si intendono tra loro, ma non possono essere complementari perché rappresentano la stessa tipologia di donna immersa in spazitempo diversi. Come spiega Jael alle altre "J", dopo averle chiamate nel proprio mondo: "Gli schemi genetici talvolta si ripetono da un possibile universo presente a un altro; questo è uno degli elementi che può variare tra gli universi. Talvolta si verifica una ripetizione di genotipi anche nel lontano futuro. Ecco Janet da quel lontano futuro, ma non il mio futuro, né il vostro; ma ecco voi due che provenite quasi dallo stesso periodo" (p. 223). E ancora: "Quello che vedete è essenzialmente lo stesso genotipo, modificato dall'età, dalle circostanze, dall'educazione, dalla dieta, dall'apprendimento, e Dio sa cosa" (p. 223).

3. Charlotte Perkins Gilman, *Herland* (1915), Dover Publications, Mineola, NY 1998, tr. it. di Angela Campana, *Terradilei*, La Tarta-

ruca, Milano 1980; James Tiptree Jr., *Houston, Houston, Do You Read?* (1976), TOR, New York 1989.

---

Laura Salvini

Nell'introduzione all'edizione italiana del romanzo, Oriana Palusci sottolinea un ulteriore elemento utile a immaginare questi quattro personaggi femminili:

[...] L'unione tra il maschile e il femminile operata a livello ideologico dalla Woolf, e a livello di genetica fantastica dalla Le Guin, è pur sempre correlata alla dimensione esistenziale del personaggio maschile: Orlando è prima uomo e poi si trasforma in donna; così come ne *The Left Hand of Darkness* l'inviato della Terra sul pianeta alieno è anch'egli un uomo. Inoltre nei due esempi citati, l'androgenia è vista come mito della primigenia unità tra gli opposti e sembra quindi suggerire una conciliazione ideale che è estranea alle intenzioni della Russ.<sup>4</sup>

Con le proprie ragioni e con i mezzi di cui dispongono, le quattro "J" di *Female Man* tentano di venire a patti con i loro rispettivi mondi senza essere costrette a negare la propria *sensazione* di diversità. Ognuna combatte con la sua inquietudine personale, cercando di stabilire quella distanza dalle cose senza la quale nessuna conciliazione, nemmeno ideale, sarebbe possibile. In ciascuno dei quattro universi, la difficoltà di soluzione è prodotta da vari fattori, tesi a sopprimere con metodo sistematico qualsiasi espressione di deviazione dalla norma. Se per tre di loro il nucleo della questione si annida nella riluttanza ad aderire agli schemi di femminilità – qualità questa che esiste solo in relazione al riferimento universale di maschilità – per Janet la situazione è complicata ulteriormente dal suo essere cresciuta in un mondo in cui non esiste il genere maschile. Janet ha costruito la propria identità fuori dal contesto binario maschile/femminile e dunque agisce trasgredendo continuamente le aspettative degli uomini che incontra.

In un saggio che Russ ha pubblicato nello stesso anno di *Female Man*, intitolato *Towards an Aesthetic of Science Fiction*, Russ – partecipando al dibattito, costantemente in corso, sulla definizione di *science fiction* – comincia la sua analisi domandandosi quali siano gli strumenti critici adeguati a valutare un testo fantascientifico.<sup>5</sup> Russ concorda con Darko Suvin nel considerare la *science fiction* "quasi medievale" per le sue qualità didattiche e divulgative nei riguardi della scienza, sua imprenscondibile cornice di riferimento. Rileva inoltre che i protagonisti delle storie di questo genere sono sempre entità collettive e mai singoli individui, se non nel caso in cui appaiono come figure rappresentative. Le quattro "J" di *Female Man* sono il modello straordinario di questa affermazione: condividono il medesimo codice genetico, ma sono plasmate da condizioni di vita diverse. A differenza degli individui prodotti in serie descritti da Aldous Huxley in *Il mondo nuovo*, le quattro "J" di Russ non sono affatto replicanti prive di personalità, anzi contribuiscono a scardinare la dicotomia tra natura e cultura proprio attraverso la loro relazione di cloni, in cui l'aver uno stesso genotipo azzera le basi biologiche legate alla natura e sposta di getto il discorso sugli aspetti culturali.<sup>6</sup>

---

4. Oriana Palusci, *Introduzione*, in Russ, *Female Man*, cit., pp. IV-V.

5. Joanna Russ, *Towards an Aesthetic of Science Fiction*, "Science Fiction Studies", VI, 2 (1975), reperibile al sito <http://www.depau>

[w.edu/sfs/backissues/6/russ6art.htm](http://www.edu/sfs/backissues/6/russ6art.htm), gennaio 2006.

6. Mi riferisco a ciò che Huxley chiama nel suo romanzo "metodo della bakanovskificazione".

Identiche e differenti, l'essenza delle loro particolarità produce una figura di donna unica, ma allo stesso tempo multiforme. In questi termini, le quattro protagoniste di *Female Man* vanno oltre la rappresentazione di una possibile "everywoman", assumendo piuttosto le caratteristiche di ciò che, quasi vent'anni dopo, Rosi Braidotti chiama "soggetto nomade": "[...] Il soggetto di enunciazione 'donna' non è un'essenza monolitica definita una volta per tutte ma, piuttosto, il luogo di un insieme di esperienze molteplici, complesse e potenzialmente contraddittorie, un luogo definito dalla sovrapposizione di variabili come la classe sociale, la razza, l'età, lo stile di vita, le preferenze sessuali e così via".<sup>7</sup>

La capacità di creare personaggi e situazioni adatte a rappresentare questioni derivanti dalla scienza è propria della *science fiction*; come osserva Russ, in questo ambito il termine scienza include le discipline cosiddette dure (fisica, astronomia, chimica), quelle considerate morbide (etologia, psicologia, sociologia) e anche le materie speculative, come per esempio la storia o la teoria politica. Chi si avvicina a un testo di questo genere non può prescindere dalla sostanza scientifica che lo compone. Come suggerisce Ursula Le Guin, la scienza è il megatesto della *science fiction*, in questo senso va individuato quale fenomeno l'autore ha scelto per creare la propria rappresentazione.<sup>8</sup> Nel caso di *Female Man*, l'esistenza dei quattro mondi possibili è costruita sulla teoria degli universi paralleli – in cui si sostiene che tutti i mondi quantistici alternativi e possibili sono reali e coesistono in parallelo l'uno vicino all'altro – che funziona così da meccanismo narrativo.

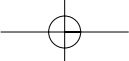
Come spiega ancora Jael, se si ammette tra gli universi possibili che ne esista uno in cui le leggi della realtà fisica sono diverse dalla nostra avremo un numero infinito di universi, ma, se ci limitiamo a considerare i mondi in cui le leggi della fisica sono le stesse che conosciamo, il numero di mondi possibili è limitato e le differenze tra uno e l'altro possono essere anche molto piccole, fino a un quanto di luce. Si chiarisce così l'ipotetico insieme fisico in cui vivono le quattro "J". Secondo Jael i viaggi temporali nel passato e nel futuro non sono fattibili; non è credibile – come invece accade in alcune trame anche cinematografiche – che ci si muova avanti e indietro nel tempo come lungo una linea retta, magari mettendo a rischio la propria esistenza futura per uno scontro inconsapevole con un proprio antenato. Gli spostamenti sono possibili solo per moto diagonale, passando da un mondo possibile a un altro, e dunque Jael ha chiamato le altre "J" nel proprio universo utilizzando questa possibilità di viaggio. Jael, che è una dipendente dell'Ufficio di Etнологia Comparata, pensa di poter analizzare il suo futuro, attraverso la comparazione, appunto, tra il presente di mondi alternativi. La costruzione di *Female Man* non solo attinge agli aspetti scientifici della teoria degli universi paralleli sfruttandone le capacità d'intrattenimento per raccontare una storia appassionante, ma ne utilizza l'ossatura per riflettere su questioni teoriche legate all'identità femminile.

L'abilità di Russ nell'utilizzare le conoscenze della genetica e della fisica quan-

7. Rosi Braidotti, *Soggetto nomade* (1994), Donzelli Editore, Roma 1995, tr. it. di Anna Maria Crispino e Tina D'Agostino, p. 7.

8. Vedi Ursula Le Guin, *Introduction*, in Ur-

sula Le Guin e Brian Attebery, a cura di, *The Norton Book of Science Fiction*, W.W. Norton & Company, New York-London 1993, p. 23.



Laura Salvini

tistica per scardinare da vari punti di vista l'opposizione binaria tra maschile e femminile rende questo romanzo un esempio impeccabile del connubio fruttuoso, sottolineato da Sarah LeFanu, tra *science fiction* e teoria femminista.<sup>9</sup>

Nel suo saggio sull'argomento, LeFanu dedica un capitolo alla narrativa di Russ, soffermandosi in particolare sulle strategie di relazione rivolte dalla scrittrice a chi legge i suoi testi. L'osservazione di LeFanu evidenzia come le lettrici, anche di area femminista, spesso scelgano i lavori di Russ per le qualità assimilabili al sotto-genero dell'utopia. La creazione di *Whileaway*, il pianeta felice abitato solo da donne, che fa da scenario al racconto *When it changed*, ha senza dubbio contribuito a suscitare questo tipo di ricezione da parte del pubblico femminile.<sup>10</sup> Tuttavia, proprio per questo motivo, la ricomparsa di *Whileaway* come realtà possibile nell'orizzonte più complesso e spiazzante di *Female Man*, ha spesso distolto l'attenzione da quello che, secondo LeFanu, fonda il nucleo centrale e la forza politica di un testo che, nel mettere in scena la decostruzione dell'identità di *gender*, anticipa le teorie della differenza.

La reazione del pubblico maschile non è meno interessante. Riguardo ai lettori, LeFanu rileva che gli uomini non sembrano infastiditi dall'utopia esclusivista di *Whileaway*, ma piuttosto dalla messa in discussione di ciò che è di norma considerato in modo intrinseco maschile e femminile. LeFanu cita un commento della stessa Russ in cui la scrittrice rimprovera a un critico (di cui non fa il nome) di fare convergere esageratamente l'attenzione su due delle quattro scene di violenza presenti nel romanzo (in cui si racconta, rispettivamente, l'aggressione mortale di Jael a un uomo al termine di un incontro d'affari scandito da continue provocazioni, e il gesto istintivo di Joanna che in un'esplosione di furia sbatte una porta e schiaccia il pollice a un uomo), liquidando l'intero testo, a causa di questi due episodi, come una fantasia rabbiosa sull'inversione dei ruoli.

Del resto Russ dimostra di essere consapevole nell'atto stesso della scrittura delle eventuali crisi di rigetto da parte dei lettori, al punto da prevederne i commenti negativi. Si legge: "L'avremmo ascoltata con piacere (dissero) *se solo avesse parlato come una signora*" (p. 195), seguito poi da una serie di frasi separate da puntini di sospensione – incentrate sull'immatunità, l'irresponsabilità, l'isteria, l'inesperienza, la mancanza di chiarezza e di intenzionalità – che suona come un incessante coro denigratorio indirizzato all'autrice. Certamente Russ riesce a togliere di bocca ai suoi futuri detrattori parecchie espressioni di senso comune per soffocare, screditare, esautorare – senza nemmeno provare ad analizzare il suo prodotto – chi ha scritto il romanzo, dando prova di resistere con un attacco preventivo a quelle manovre di soppressione nei confronti della scrittura femminile di cui lei stessa parlerà anni dopo nel saggio *How to Suppress Women's Writing*.<sup>11</sup>

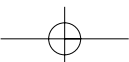
L'accento che LeFanu pone sulla ricerca di dialogo dell'autrice con le sue lettri-

**9.** Sarah LeFanu, *In the Chinks of the World Machine*, The Women's Press, London 1988.

**10.** Joanna Russ, *When It Changed*, in Har-

lan Ellison, a cura di, *Again, Dangerous Visions*, Doubleday, New York 1972.

**11.** Mi riferisco a *How to Suppress Women's Writing*, University of Texas Press, Austin, TX 1983.



ci è giustificato dalla relazione che Russ costruisce con il suo stesso romanzo. "Autore, testo e lettori si muovono intorno al paradigma madre/figlia", scrive LeFanu, "in modo complesso e a volte contraddittorio. Il risultato è piuttosto sorprendente: chi scrive si rivolge in modo diretto a un referente femminile, che diventa 'lettrice ideale', frammentata tanto quanto le narratrici sulla pagina, ma non meno intelligente e senza minore potenziale effettivo".<sup>12</sup>

La relazione madre/figlia a cui allude LeFanu appare in modo palese nella toccante conclusione del romanzo. Nella settima parte del nono capitolo, come dopo una gestazione, le quattro "J" prendono commiato dalla storia. È la sezione degli addii; comincia Jeannine che saluta i manichini nelle vetrine, le madri, le ragazze, le attese davanti al telefono che non suona. Le quattro "J" si incontrano poi in un ristorante per la cena del Ringraziamento, parlano di cibo e di denaro (il quadro, proiettato nel futuro, somiglia a molte scene di *Sex and the City!*). Jael vuole coinvolgere le altre nella guerra dei sessi del suo universo e rivela a una incredula Janet che gli uomini non sono scomparsi da Whileaway per un'epidemia, ma in seguito al conflitto che si sta combattendo proprio nel mondo possibile di Jael.

"Addio, addio, addio" (p. 295). Ricominciano i saluti a Jael, a Janet, a Jeannine. Resta solo un io a parlare, probabilmente Joanna. Forse proprio l'autrice, perché si rivolge al libro come a una figlia, esortandola ad andare per la propria strada, comportandosi con discrezione sugli scaffali dei salotti, delle librerie e dei negozi alle stazioni degli autobus:

Vivi allegramente, piccolo libro-figlia, anche se io non posso e noi non possiamo; declama te stesso a tutte quelle che ascolteranno; rimani fiducioso e saggio. Lavati il viso e occupa il tuo posto senza creare troppo trambusto nella Biblioteca del Congresso, poiché, alla fine, tutti i libri finiscono lì, sia quelli piccoli che quelli grandi. Non lamentarti quando alla fine diventerai eccentrico e fuori moda, quando diventerai logoro come le crinoline di un'altra generazione e sarai classificato insieme a *Western piccanti*, *Elsie Dinmore* e *Il figlio dello sceicco*; non borbottare irosamente a te stesso quando i giovani ti leggeranno e se ne usciranno con esclamazioni infastidite, non deprimerti quando non sarai più compreso piccolo libro. Non maledire la tua sorte. Non balzare dal grembo della lettrice per rifilarle un pugno sul naso.

Rallegrati, piccolo libro!

Perché quel giorno, noi saremo libere (pp. 296-297).<sup>13</sup>

Russ, dunque, non presenta sulla carta un conflitto per offrire a chi legge la sua soluzione del problema. Non basta ascoltare la narrazione per seguire le vicende delle protagoniste. I cambi continui di voce narrante, di stile e di tempi verbali, forzano l'immaginazione e sollecitano chi legge a mettersi piuttosto nella posizione di

**12.** LeFanu, *In the Chinks*, cit., p.178, traduzione mia.

**13.** L'idea del libro come figlio/figlia è parte di un tema complesso e dibattuto. Si veda ad esempio Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, *The*

*Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven-London 1979, in particolare tutto il primo capitolo.

---

Laura Salvini

chi guarda, a osservare la storia. È la vista che predomina sugli altri sensi, mentre Russ si comporta come una regista, una *femme auteur*, che scrive la sceneggiatura, recita in mezzo agli attori e, scomparendo ogni tanto per raggiungere l'operatore dietro la macchina da presa, dirige le riprese. La descrizione della festa a cui partecipano Joanna e Janet avviene, come in un copione, per mezzo di dialoghi. Si tratta di una successione di conversazioni dai contenuti triti, scontati, ma è proprio la loro vacuità che mette a disagio. Sono discorsi che tutti conosciamo, di cui spesso siamo stati complici, anche solo per noia, senza protestare.

All'interno dell'abitazione, le due donne si imbattono subito in alcune ospiti che, per stile e perfezione dei modi, sembrano uscite direttamente da un rotocalco di moda. Le ospiti sono accomunate da nomi che con il prefisso evocano la commedia morale e con il suffisso le possibili eroine di romanzi alla Richardson: "SPOSISSA, ELEGANTISSA, AFRODISSA, CLARISSA, LAGNISSA, LAMENTISSA, SGOBISSA (buon Dio, ma quante sono?) SACCHARISSA, LUDICRISSA – (è arrivata tardi) Oh no, no, no! (Ridono tutte)." (p. 54).<sup>14</sup>

Joanna si inserisce svogliatamente nel flusso della conversazione, in attesa di sentire uno dei soliti commenti del tipo "Le donne non possono..." oppure "Perché le donne..." (pp. 50-51) provenire da uno o l'altro dei parlanti. Seguono due sezioni impaginate con il formato di brevi sceneggiature, che potrebbero funzionare senza problemi come cortometraggi illustrativi sulla serata in corso. Il primo intitolato: *Una partita di "La sua Piccolina"* contiene lo scambio di battute tra Saccharissa e un ospite, che chiude la conversazione con "Allora devi essere stupida". Il secondo, *Una mano simultanea di "Non-è-terribile"*, prevede un duetto tra Lamentissa e Lagnissa, che si confidano il proprio disappunto per la scarsa attenzione dei rispettivi uomini alle loro attività domestiche. Il dialogo si chiude con l'accorato: "Non-è-terribile" di entrambe, e il commento laconico di un invitato che passando loro accanto sottolinea: "Voi donne siete fortunate a non dover uscire per andare al lavoro" (pp. 50-51).

Chi invece manomette le sequenze verbali è Janet, che ne ignora lo scontato gioco delle parti. Per lei si tratta di atti linguistici, di cui non conosce le posture, le parole, le inflessioni. Soprattutto, Janet non sa nulla su ciò che le donne non possono/devono/sanno fare. "Lo sai che sei affascinante", le dice un ospite, "Huh?" (pp. 50-51) è l'unico verso che riesce a emettere, al posto di un più consona cinguettio di ringraziamento. Ma ecco che Joanna, come in un gioco di squadra, interviene al fianco di Janet per prevenirne reazioni eccessivamente anomale, deviando sulla scelta di un drink l'attenzione dell'interlocutore perplesso.

Spesso le conversazioni sono anche accompagnate da note tra parentesi del tipo: "(Segue un piccolo intervallo mentre noi ci diamo di gomito mormorando con veemenza: 'Janet, se tu...')", oppure "(È raggiante con l'aria di uno che ha appena intrattenuto una folla di ospiti)" (p. 54). L'uso dei verbi al presente le fa sembrare non solo annotazioni estemporanee rivolte al lettore, ma anche appunti di regia, segnati a margine del testo per essere usati da chi interpreta il personaggio.

---

**14.** Trattandosi di nomi parlanti ecco di seguito la versione originale inglese: Sposissa, Eglantissa, Aphrodisa, Clarissa, Wailissa, Lamentissa, Travailissa, Saccharissa, Ludicrissa.

La lettrice è allora coinvolta in modo attivo nella ricerca di una via d'uscita. Non resta spettatrice seduta in poltrona, si trasforma piuttosto in assistente di scena: qualcuno a cui è richiesta una certa preparazione e la capacità di interventi rapidi. Come chi lavora sul set, la destinataria del testo non usufruisce del prodotto finito, ma accede anche alle fasi intermedie della lavorazione. Usa le annotazioni a fianco delle battute e, come si richiede per esempio a una brava segretaria di edizione, tiene in ordine il set del racconto, memorizza i raccordi tra una scena e l'altra, facendo attenzione alla continuità di costumi e arredamento, senza bisogno che le venga ricordato ogni volta.

Come accade quando si capita nella troupe di un regista particolarmente esigente, non tutti sono disposti a sopportare condizioni di lavoro troppo snervanti, o a correre da una parte all'altra della scena facendo pure attenzione a non inciampare nei cavi elettrici. Il privilegio offerto a coloro che accettano di stare al gioco, però, è di partecipare al divenire di un'opera, che non ha ancora raggiunto il montaggio definitivo, ma è piuttosto una "copia-lavoro", ancora disponibile alla manipolazione.

La lettrice di *Female Man* non è spinta a identificarsi con un personaggio in particolare. Russ non punta sul rapporto empatico, non costruisce nel testo un gioco emotivo attraverso cui sentire l'esperienza del personaggio, ma costringe chi legge a produrre un proprio dialogo interno con le emozioni che derivano dal testo. C'è un episodio raccontato da Jael che aiuta a spiegare perché l'identificazione con una delle figure femminili del libro sarebbe in contraddizione con i meccanismi interni al testo, racconta Jael: "Una donna barbarica si innamorò di me. È terribile vedere quella servilità negli occhi di un'altra, sentire quell'aureola che ti mette intorno, e conoscere di persona la natura di quella spontanea deferenza che gli uomini spesso percepiscono come ammirazione. *Riconoscimi per quel che valgo!* Ella gridò. *Giustificami! Elevami! Salvami dagli altri!*" (p. 262).

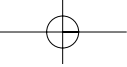
Russ si aspetta dalle sue lettrici un sguardo indipendente e distaccato. Nella scena in cui la giovane Laura Rose e Janet fanno l'amore, non è richiesta l'immedesimazione con le due donne per entrare nel percorso intimo che le porta una nelle braccia dell'altra, bensì l'essere testimoni del desiderio sessuale femminile. Non si procede dunque attraverso l'identificazione con le due protagoniste della scena per giustificarne le scelte, ma si finisce piuttosto a fare i conti con le proprie emozioni al riguardo. In questo procedimento c'è qualcosa di affine allo straniamento brechtiano, che può esplicitarsi, come spiega Peter Szondi, "mediante il prologo, l'antefatto o la proiezione di titoli. Essendo esplicitamente presentata [l'opera scenica], non possiede più l'assolutezza del dramma, e viene riferita al momento ora scoperto della 'presentazione' come oggetto di questa".<sup>15</sup>

La mancata identificazione con i personaggi produce alla fine un effetto di particolare attrazione verso il libro in sé, come osserva LeFanu: "Non si permette al lettore di fare una scelta politica in modo indiretto, perché non è presente un io coe-

**15.** A questo proposito Darko Suvin mi ha segnalato che Russ, nel periodo in cui studiava alla Yale School of Drama, ha lavorato in modo

approfondito su Brecht. Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)* (1962), Einaudi, Torino 2000, p. 99, tr. it. di Cesare Cases.





---

Laura Salvini

rente con cui identificarsi [...] invece [... Russ] apostrofa il libro stesso, reclamandone l'efficacia politica ed esigendo una presa di responsabilità dai propri lettori".<sup>16</sup>

Il testo è dunque atto e soggetto politico, circola tra chi lo legge per produrre cambiamenti; la ricerca di soluzioni possibili non si compie nel percorso di un personaggio all'interno di un testo, bensì nel passaggio del libro/personaggio da chi crea il testo a chi lo riceve.

Tutto ciò non è semplice vezzo, ma artificio dettato dalla necessità di trovare un nuovo ordine e le parole per descriverlo. La "female man" è la donna che non è un sesso, perché è dentro un ordine simbolico che non ha termini per nominarla. Il pensiero filosofico di Luce Irigaray è una vena sotterranea del testo, che affiora e prende fisicità nella descrizione di *Whileaway* come "[...] il luogo dove le labbra del cielo e dell'orizzonte si baciano, e per questo le abitanti di *Whileaway* lo chiamano La Porta e sanno che tutte le cose leggendarie provengono da lì" (p. 295).<sup>17</sup> Per un attimo si materializza e poi scompare.

---

**16.** LeFanu, *In the Chinks*, cit., p. 192, traduzione mia.

**17.** Russ usa il termine "labia", che è lo stesso termine utilizzato da Luce Irigaray. Si veda

Luce Irigaray, *Speculum. L'altra donna*, Feltrinelli, Milano 1975; Id., *Questo sesso che non è un sesso*, Feltrinelli, Milano 1978; Id., *Etica della differenza sessuale*, Feltrinelli, Milano 1985.

