

Ministero dell'Insegnamento Superiore e della Ricerca Scientifica

Università di Algeri 2 Abou El Kacem Saâdallah



Facoltà delle Lingue Straniere

Dipartimento di Tedesco, Spagnolo e Italiano

TESI DI DOTTORATO

Specialità: Lingua e letteratura italiane

Poetica del corpo femminile e spazio-temporalità in “Zakirat El Jassad” di Ahlem Mostaghanemi, “Festin de mensonge” di Amin Zaoui, “L’amica geniale” di Elena Ferrante e “Le Beatrici” di Stefano Benni

Tesi presentata da: Zoubeida OUCHTATI

Membri della commissione

Leila Rezkia BELKADI	Maître de conférences A	Università di Algeri 2	Presidente
Souad KHELOUIATI	PROFESSORE	Università di Algeri 2	Relatrice
Salvatore CINGARI	PROFESSORE	Università per stranieri di Perugia	Correlatore
Kaddour MERIBOUT	PROFESSORE	Università di Badji Mokhtar- Annaba	Membro
Nadjiba AOUDI	Maître de conférences A	Università di Blida 2	Membro
Merouane ADDOU	Maître de conférences A	Università di Blida 2	Membro

Anno accademico

2019-2020

Ringraziamenti

Al termine di questo mio lavoro, desidero ringraziare tutti quelli che mi hanno aiutato con suggerimenti, critiche e osservazioni: a loro va la mia riconoscenza.

In primo luogo, ringrazio profondamente la mia relatrice: la Prof.ssa ***Khelouiati Souad***, per la sua grande professionalità, la sua disponibilità, il suo sostegno, i suoi incoraggiamenti e soprattutto per la sua enorme pazienza, per cui merita un ringraziamento particolare. La ringrazio soprattutto per la sua “Umanità”.

Desidero inoltre ringraziare il mio correlatore: il Prof. ***Salvatore Cingari***, per la sua disponibilità, la sua pazienza e la sua cordialità.

Senza dimenticare il Prof. ***Meribout Kaddour***, la Prof.ssa ***Belkadi Rezkia Lila***, la Prof.ssa ***Aoudi Nadjiba*** e il Prof. ***Addou Marouane*** che hanno avuto l’amabilità di leggere e di valutare il mio lavoro.

Vorrei inoltre ringraziare tutti i professori che ci hanno formato durante il percorso di Dottorato: la Prof.ssa ***Khelouiati Souad***, il Prof. ***Meribout Kaddour***, la Prof.ssa ***Hachouf Amina***, la Prof.ssa ***Abbas Djaouida***, la Prof.ssa ***Belkadi Leila Rezkia***, il Prof. ***Beddek Badredine***, il Prof. ***Salvatore Cingari***, il Prof. ***Marcello Silvestrini***, la Prof.ssa ***Sandra Covino***, il Prof. ***Zenati Djamel*** e la Prof.ssa ***Ait Yahia Karima*** per il loro impegno ed i loro incoraggiamenti.

Un ringraziamento particolare e sentito va al Prof. ***Assouane Mohamed Karim*** per il suo sostegno e i suoi preziosi consigli e suggerimenti. Senza dimenticare il Prof. ***Aberkane Ali*** per il suo aiuto e il suo sostegno.

Un omaggio particolare va al mio defunto professore: il Prof. ***Touzouirt Madjid*** e la mia defunta correlatrice; la Prof.ssa ***Monia Andreani***.

Meritano un ringraziamento particolare, l’ateneo dell’**Università per Stranieri di Perugia**; in particolare, i responsabili della **Biblioteca Centrale dell’università per Stranieri di Perugia** e quelli della **Biblioteca Comunale di Perugia** senza dimenticare le responsabili della **Biblioteca delle pari opportunità di Perugia**. Ringrazio, inoltre, la **Biblioteca dell’Università di Torino** e specie le responsabili del **Centro Interdisciplinare di Ricerche e Studi delle Donne e di Genere CIRSDE (Università di Torino)**: la Prof.ssa ***Angela Calvo***, la Prof.ssa ***Norma De Piccoli***, la Prof.ssa ***Beatrice Manetti***, la Prof.ssa ***Alessia Angioni***, la Prof.ssa ***Federica Turco***, non solo per avermi ospitata presso il centro ma anche per aver messo alla mia disposizione le loro competenze professionali, fornendomi tutta la bibliografia necessaria.

Infinita gratitudine va ai miei professori dell’**Università di Badji Mokhtar di Annaba** che mi hanno sempre incoraggiata ad andare avanti e che mi hanno insegnato la bellezza della lingua italiana: oltre al Prof. ***Meribout Kaddour***, che ho già citato, ringrazio anche la Prof.ssa ***Hachouf Amina***, la Prof.ssa ***Triki Sandra Sabrina*** e il Prof. ***Ali Rachedi Saddek***.

Merita un ringraziamento particolare l’**Università di Algeri 2 Abou El Kacem Saadallah** e soprattutto il dipartimento di Italiano, Spagnolo e Tedesco per avermi dato l’opportunità di fare il Dottorato e di incontrare delle persone veramente eccezionali.

Un grande ringraziamento alla mia famiglia, con il suo dolce e instancabile sostegno, sia morale sia economico, mi ha permesso di arrivare fin qui davanti a voi oggi, contribuendo alla mia formazione personale.

Infine, ringrazio tutte le persone che non ho citato ma che hanno contribuito direttamente o indirettamente a finire la mia tesi.

Dediche

Dedico questo lavoro a tutti quelli che mi hanno sostenuto e incoraggiato.

Riassunto

In una prospettiva comparativa che vaglia il modo, in cui il corpo femminile è rappresentato e soprattutto come s'inserisce in un'opera letteraria, e basandoci sull'approccio antropologico culturale del testo letterario, questa ricerca mira a mostrare il condizionamento culturale del corpo femminile in *"Zakirat El Jassad"* di Ahlem Mostaghanemi, *"Festin de mensonge"* di Amin Zaoui, *"L'Amica geniale"* di Elena Ferrante e *"Le Beatrici"* di Stefano Benni.

In effetti, seguendo quest'approccio, si notano le interazioni esistenti fra il corpo e lo spazio e anche quelle fra il corpo e il tempo nelle opere prese in esame. Il corpo che agisce in uno spazio seguendo e rispettando la cultura dominante diventa a sua volta uno spazio in cui e attraverso cui si manifesta questa cultura. Il tempo, inoltre, non è più un'infinita successione di attimi, si produce dal corpo; ne è la vita.

La scrittura del corpo con tutte le sue sfumature contribuisce al rinnovamento della letteratura perché manda in crisi non solo l'ordine socio-culturale prestabilito e messo in rilievo nell'opera letteraria, ma manda in crisi anche quello letterario. Il corpo messo in prima posizione diventa così non solo il filo conduttore del racconto ma anche lo spazio della narrazione.

Parole chiavi: corpo, genere, corpo femminile, donna, spazio, tempo.

Abstract

In a comparative perspective that examines the way, in which the female body is represented and above all how it fits in the wake of a literary work, and based on the anthropological cultural approach of the literary text, this research aims to show the cultural conditioning of the female body in “*Zakirat El Jassad*” by ahlem Mostaghanemi, “*Festin de mensonge*” by Amin Zaoui, “*L’Amica geniale*” by Elena Ferrante and “*Le Beatrici*” by Stefano Benni.

In fact, following this approach, we note the existing interactions between the body and the space and also those between the body and time in the works examined. The body that acts in a space following and respecting the dominant culture becomes a space in which and through which this culture is manifested. Time, moreover, is no longer an infinite succession of moments, it is produced by the body; it’s his life.

Writing the body with all its nuances contributes to the renewal of literature because it sends into crisis not only the pre-established socio-cultural order which is emphasized in the novel but also the literary one. The body put in first position thus becomes not only the common thread of the story but also the space of the narrative.

Keywords: body, gender, female body, woman, space, time.

Résumé

Dans une perspective comparative qui explore la façon dont le corps féminin est représenté et surtout comment il s'insère dans une œuvre littéraire, et en nous basant sur l'approche anthropologique culturelle du texte littéraire, cette recherche vise à montrer le conditionnement culturel du corps féminin dans «*Zakirat El Jassad*» d'ahlem Mostaghanemi, «*Festin de mensonge*» d'Amin Zaoui, «*L'Amica geniale*» d'Elena Ferrante et «*Les Beatrici*» de Stefano Benni.

En effet, en suivant cette approche, on remarque les interactions qui existent entre le corps et l'espace ainsi que celles qui existent entre le corps et le temps dans les ouvrages étudiés. Le corps qui agit dans un espace en suivant et en respectant la culture dominante devient à son tour un espace dans lequel et à travers lequel se manifeste cette culture. De plus, le temps n'est plus une succession infinie d'instant, il se produit par le corps; il en est la vie.

L'écriture du corps avec toutes ses nuances contribue au renouveau de la littérature parce qu'elle met en péril non seulement l'ordre socioculturel préétabli et mis en évidence dans l'œuvre écrite, mais aussi l'ordre littéraire. Le corps mis en première position devient non seulement le fil conducteur du récit mais aussi l'espace de la narration.

Mots clés : corps, genre, corps féminin, femme, espace, temps.

ملخص

من منظور مقارن يهدف إلى استكشاف الطريقة التي يتم بها تمثيل جسد الأنثى وخاصة كيفية ملاءمتها للعمل الأدبي ، واستنادا إلى المنهج الأنثروبولوجي الثقافي للنص الأدبي ، يهدف هذا البحث إلى إظهار التكيف الثقافي للجسد الأنثوي في " ذاكرة الجسد" بقلم أحلام مستغانمي ، "Festin de mensonge" بقلم أمين زاوي ، و "L'Amica geniale" لإلينا فيرانتني ، و "Le Beatrici" بقلم ستيفانو بيني.

في الواقع ، باتباع هذا النهج ، نلاحظ التفاعلات الموجودة بين الجسم والفضاء وكذلك تلك الموجودة بين الجسم والوقت في الأعمال الأدبية التي اخترناها للدراسة. الجسم الذي في يعيش في فضاء مجتمعي معين باتباع الثقافة السائدة واحترامها يصبح بدوره مساحة تتجلى فيها هذه الثقافة . علاوة على ذلك ، لم يعد الوقت سلسلة لا نهائية من الدقائق ، بل ينبع و يخلق من الجسم انه حياته و عمره.

تساهم كتابة الجسد بكل فروقه الدقيقة في تجديد الأدب لأنه لا يعرض للخطر النظام الاجتماعي والثقافي المحدد مسبقاً الذي تم إبرازه في العمل المكتوب فحسب ، بل أيضاً النظام الأدبي. يصبح الجسم الذي تم وضعه في المركز الأول ليس فقط الخيط المشترك و القيادي للقصة ولكن أيضاً مساحة القصة في حد ذاتها.

الكلمات المفتاحية: الجسد ، الجنس ، الجسد الأنثوي ، المرأة ، المكان ، الزمان.

INDICE

Ringraziamenti	II
Dediche	III
Riassunto in italiano	IV
Riassunto in inglese	V
Riassunto in francese	VI
Riassunto in arabo	VII
Indice	VIII
Indice delle figure	XIV
Indice dei grafici	XV
Indice delle tabelle	XVI
INTRODUZIONE	1

PARTE PRIMA

QUADRO TEORICO E CONCETTUALE

Premessa	7
Capitolo primo: Poetica del corpo e spazio-temporalità: Approccio e concetti	8
1.1.Poetica o poetiche? Verso uno studio antropologico culturale di un testo letterario ..	9
1.2.Dal corpo reale a quello “ <i>romanesque</i> ”	18
1.3.La spazio-temporalità	22
1.3.1. Lo spazio	22
1.3.2. Il tempo	25
Capitolo secondo: Il corpo femminile e la spazio-temporalità in chiave antropologica culturale	31
2.1.Il corpo fra Natura e Cultura	32
2.1.1. L’essere umano e il mondo circostante	33
2.1.1.1.I miti e la giustificazione dell’esistenza.....	34
2.1.1.2.Le dicotomie	37

2.1.2. Identità e Alterità	39
2.1.3. Il corpo e la cultura.....	41
2.1.3.1.L’Habitus	44
2.1.3.2.Le tecniche del corpo.....	48
2.1.3.3.Le dressage.....	49
2.1.3.4.La disciplina	50
2.2.Femminilità e Mascolinità	50
2.2.1. Classificazione e divisione	51
2.2.2. Genere.....	53
2.2.3. Sesso o Genere?	55
2.2.4. Le teorie di genere.....	57
2.2.5. Le caratteristiche del genere	60
2.2.6. Verso la creazione del genere	64
2.3.Corpo femminile e spazio-temporalità	66
2.3.1. Il tempo e il corpo	66
2.3.1.1.Il tempo del corpo o il corpo nel tempo?	66
2.3.1.2.La temporizzazione del corpo sessuato	69
2.3.2. Lo spazio e il corpo	73
Conclusione	77

PARTE SECONDA

IL CORPO DELLA DONNA IN ALGERIA E IN ITALIA: DUE CULTURE A CONFRONTO

Premessa	79
Capitolo terzo: Il corpo della donna nella cultura algerina	80
3.1.La spazio-temporalità nell’immaginario magrebino	81
3.2.La donna algerina fra tradizioni e modernità: Un percorso labirintico	85
3.2.1. Il codice di famiglia	86

3.2.2. Scolarizzazione delle donne e dominazione maschile	87
3.2.3. Il lavoro delle donne e l'oltraggiamento di un codice socioculturale ...	89
3.2.4. Corpo e violenza	90
3.3. Il rituale educativo all'uso del corpo nella cultura magrebina	92
3.4. Il corpo nella sfera intima: Dalla tabuizzazione all'oggettivazione sessuale	97
3.4.1. Purezza e tabù degli escreti	97
3.4.2. Il tabù della sessualità	100
3.4.3. Controllo e strumentalizzazione del corpo della donna	106
Capitolo quarto: Il corpo della donna nella cultura italiana	109
4.1. Femminismo italiano e oltre: Verso la politicizzazione del corpo della donna	110
4.2. Il culto del corpo nella cultura occidentale	117
4.3. L'oggettivazione del corpo della donna	121
4.4. Corpi femminili violentati e femminicidio	129
Conclusione	133

PARTE TERZA

POETICA DEL CORPO FEMMINILE E SPAZIO-TEMPORALITÀ NELLA LETTERATURA ALGERINA E QUELLA ITALIANA: DUE LETTERATURE/CULTURE A CONFRONTO

Premessa	136
Capitolo quinto: Poetica del corpo e spazio-temporalità in “Zakirat el jassad” di Ahlem Mostaghanemi e “Festin de mensonge” di Amin Zaoui.....	137
5.1. La centralità del corpo nella letteratura algerina e il dilemma linguistico.....	137
5.2. Poetica del corpo e spazio-temporalità in “Festin de mensonge” di Amin Zaoui..	144
5.2.1. Verso una poetica liberatrice del corpo femminile	145
5.2.2. Il contesto socioculturale e i pregiudizi nei confronti delle donne	149
5.2.3. Il corpo e la vita.....	153
5.2.4. I corpi femminili e le loro vite.....	157

5.2.4.1.	Il corpo della madre “Hadile”	158
5.2.4.2.	Louloua e la rinascita del corpo di Hadile	160
5.2.4.3.	Il corpo di Jade fra tabù e temporizzazione	161
5.2.4.4.	Il corpo femminile e la religione	164
5.2.4.5.	I corpi femminili in campagna e in città	165
5.2.4.6.	Il corpo di Doudja: Disparità e stupro	166
5.2.5.	La descrizione dei corpi femminili	168
5.2.6.	Il corpo maschile e il corpo femminile	169
5.2.7.	Il corpo femminile e lo spazio	170
5.2.8.	Verso la temporizzazione del corpo femminile	172
5.3.	Poetica del corpo e spazio-temporalità in “ <i>Zakirat el jassad</i> ” di Ahlem Mostaghanemi	175
5.3.1.	Dal dominio maschile e sociale a quello letterario	179
5.3.2.	Costantina e la sua cultura peculiare	180
5.3.3.	Per una poetica memorativa del corpo femminile	181
5.3.3.1.	Dall’incorporazione dello spazio all’incorporazione del tempo	181
5.3.4.	Le dimensioni del corpo	183
5.3.4.1.	La dimensione politica, nazionalista sacrificale del corpo	183
5.3.4.2.	La dimensione spirituale e affettiva del corpo	185
5.3.5.	La donna e il peccato	187
5.3.6.	Il corpo femminile fra sacro e profano	188
5.3.7.	Il corpo e lo spazio	193
5.3.7.1.	Il corpo femminile come spazio incorporatore	193
5.3.7.2.	Il corpo femminile nello spazio: un rapporto di obbedienza e di annientamento	194
5.3.7.3.	Il rituale della sposa	197
5.3.7.4.	La virginità e la sessualità	198
5.3.7.5.	Il matrimonio della figlia e il controllo familiare	199
5.3.7.6.	La disgrazia di nascere donne	200
Capitolo sesto: Poetica del corpo e spazio-temporalità in “<i>Le Beatrici</i>” di Stefano Benni e “<i>L’amica geniale</i>” di Elena Ferrante		202
6.1.	Quando la letteratura italiana prende corpo	202

6.2.Poetica del corpo femminile e spazio-temporalità in “Le Beatrici” di Stefano Benni	208
6.2.1. Corpo femminile e poetica della rêverie	211
6.2.1.1.Monologo e Umoreismo	211
6.2.1.2.L’influenza della poetica di Gaston Bachelard sulla spazio-temporalità del corpo in “Le Beatrici”	214
6.2.2. La Beatrice benniana: Dall’esaltazione della corporeità al riconoscimento del carattere socioculturale dell’opera letteraria	216
6.2.3. Suor Filomena: Verso la robotizzazione del corpo della donna	224
6.2.4. La vecchiaccia: il tempo e la sofferenza del corpo	228
6.2.5. La mocciosa: I media e lo smarrimento del corpo femminile	233
6.3.Poetica del corpo e spazio-temporalità in “L’amica geniale” di Elena Ferrante	236
6.3.1. Il corpo fra la poetica dell’abbandono e quella della differenza	240
6.3.1.1.L’ “amica geniale”: Amicizia, corpo, stereotipi e differenza	241
6.3.1.2. “Cancellare le tracce”: Sparizione di un corpo o espunzione di un’identità	247
6.3.2. Il corpo femminile fra spazi e anti-spazi	251
6.3.2.1.Rimanere o fuggire?	252
6.3.2.2.Il corpo nei meandri della violenza simbolica	254
6.3.2.3.Sesso e violenza	255
6.3.2.4.Corpo e molestie	257
6.3.3. Corpo e tempo: Un’ambivalenza lapalissiana	259
6.3.3.1.Il corpo come filo conduttore della/e storia/e	260
6.3.3.2.Il corpo e la datazione della/e storia/e: Verso una cronologia corporea	261
6.3.3.3.Fusione Passato/presente/futuro: Il corpo fra infinità e ripetizione	263
6.3.4. Le interazioni fra il corpo, lo spazio e il tempo	265

Capitolo settimo: Conclusioni (Risultati analitici ed elementi di confronto)	268
7.1. Corpo e cultura: Un dissidio fra tre corpi	269
7.2. Le poetiche dei corpi femminili	273
7.3. Il corpo femminile e lo spazio	275
7.4. Il corpo femminile e il tempo	278
CONCLUSIONE	281
BIBLIOGRAFIA	287

INDICE DELLE FIGURE

Figura 1 : Lo schema di comunicazione di Jakobson.....	12
Figura 2 : Lo sport e il culto del corpo sotto il fascismo	111
Figura 3 : Le conseguenze dell'oggettivazione sessuale	125
Figura 4 : Immagine del Convegno “Bellissima: Ma... L'immagine della donna nella comunicazione” organizzato da FNP e CISL il 26 Novembre 2009 a Roma	128
Figura 5 : La poetica dello spazio in “Le Beatrici” di Stefano Benni	215
Figura 6 : Il corpo fra antropologia e letteratura (Schema riassuntivo)	280

INDICE DEI GRAFICI

Grafico 1 : Vittime di femminicidio nel mondo nel 2017	131
Grafico 2: Vittime di omicidio in Italia in base alla relazione con l'omicida.	132
Grafico 3: Dati sul Femminicidio in Italia dal 2012 fino al 2020	132

INDICE DELLE TABELLE

Tabella 1: Champs anthropologiques et identités relatives propres à l'œuvre littéraire, Jean-Pierre Gerfaud & Jean-Paul Tourrel (2004)	17
--	----

INTRODUZIONE

Il corpo è uno dei temi salienti in tutte le letterature; sia in quelle composte nelle società definibili “*aperte*”, sia in quelle scritte nelle società dette “*chiuse*”. Esso svolge un grande ruolo nella vita degli esseri umani, perché gli permette di essere in armonia con il mondo che li circonda. Con la sua “*codificazione*” e le sue “*rappresentazioni*”, come sostiene Claude Fintz (2000), il corpo è al centro delle preoccupazioni di tutte le discipline e le arti che tendono a capire sia l’essere umano sia le sue re/azioni quotidiane.

Infatti, sia le azioni sia le reazioni, che l’Uomo manifesta attraverso il proprio corpo, hanno un rapporto diretto con una determinata cultura. A tale proposito, David Le Breton (2007), sostiene che il corpo è una costruzione culturale contrariamente alle idee preconcepite che lo collocano sul piano naturale. Il corpo naturale non avrebbe, quindi, senso se non ci fosse una cultura che lo definisce e lo caratterizza.

Per crearsi un posto in questo mondo immenso, l’Uomo ha bisogno di appartenere a una cultura per socializzarsi e sentirsi esistente nel contesto socioculturale al quale appartiene. Infatti, egli entra in contatto con il mondo che lo cinge attraverso il suo corpo che è messo sotto il controllo della cultura dominante.

La cultura modella i corpi, li fabbrica, e li divide basandosi sulle loro caratteristiche anatomiche: maschile o femminile. Infatti, essa crea dei codici con i quali l’essere umano agisce e reagisce, con il proprio corpo, in uno spazio e in un tempo ben determinato. Questa spazio-temporalità del corpo (Galimberti, 1987; Fabietti, 2010) è studiata minuziosamente nell’antropologia culturale facendo notare le interazioni che si possono avere fra il corpo e il tempo e quelle esistenti fra il corpo e il tempo.

Da una prospettiva antropologica culturale, “*avere un corpo*” non significa “*essere un corpo*” perché la cultura ci modella, ci fabbrica e dà dei significati al corpo biologico che abbiamo. La cultura fa del corpo uno spazio in cui incorpora i suoi parametri e le sue regole. Se da un lato il corpo è controllato

dalla cultura dominante nello spazio in cui esso si trova, dall'altro il corpo diventa uno spazio attraverso/in cui questa cultura è manifestata. Si tratta, infatti, di una “*incorporazione*” delle norme e dei valori culturali che condizionano la vita degli esseri umani in un determinato contesto socioculturale. Oltre a ciò, il corpo ha anche delle interazioni con il tempo. Il tempo non è un'infinita successione di attimi ma è la vita del corpo (Galimberti, 1987); in questo senso il tempo si produce dal corpo e rappresenta la sua evoluzione; la sua età.

Oggi, il corpo si studia in chiave inter-disciplinare. Lo studio del corpo scritto in chiave antropologica è ormai indispensabile perché l'antropologia e la letteratura hanno un legame molto forte. Difatti, grazie alle opere letterarie, anche se sono frutto dell'immaginazione dell'artista, si può scoprire la cultura di una certa società, in un determinato tempo. L'opera letteraria nasce, infatti, dal reale, dal vissuto e dall'esperienza umana. Essa non solo parla all'Uomo ma anche parla di lui.

In letteratura, il corpo non è soltanto un tema da trattare, ma è anche una delle componenti fondamentali del testo letterario. A tale proposito, il critico letterario Marco Antonio Bazzocchi (2016) afferma che la letteratura racconta il mondo attraverso i corpi dei personaggi; i loro comportamenti, le loro azioni e le loro reazioni.

Queste sono le riflessioni che hanno dato vita a questa nostra ricerca in cui vorremmo fare uno studio comparativo fra la letteratura contemporanea algerina e quella italiana. Lo scopo principale è di trarre le differenze e le somiglianze sia nella rappresentazione del corpo femminile messo al centro delle opere letterarie che abbiamo preso in esame, sia nei rapporti esistenti fra il corpo, lo spazio, e il tempo. Per raggiungere questo nostro obiettivo ci siamo basati sull'approccio antropologico culturale del testo letterario per mostrare il condizionamento culturale del corpo femminile e le interazioni di quest'ultimo con il tempo e con lo spazio in opere appartenenti a due letterature/culture completamente diverse.

Quindi, la problematica su cui si basa questa nostra ricerca è la seguente:

I corpi femminili rappresentati in delle opere letterarie appartenenti a due culture diverse (nel nostro caso: italiana e algerina) sono diversi e sono controllati diversamente da queste due culture. Le concezioni stesse del corpo femminile, del tempo e dello spazio variano subordinatamente alla cultura, così i corpi femminili avrebbero delle interazioni spaziali e temporali completamente differenti. Oltre a ciò, il corpo scritto è sottomesso a un doppio controllo: sia da quello esercitato da parte del contesto socioculturale descritto nell'opera letteraria sia da parte delle poetiche degli autori.

Il nostro corpus di studio è composto da quattro opere:

1. *La memoria del corpo* di Ahlem Mostaghanemi
2. *Festin de mensonge* di Amin Zaoui
3. *L'Amica geniale* di Elena Ferrante
4. *Le Beatrici* di Stefano Benni.

La scelta degli autori non è anodina. Prima di tutto, abbiamo scelto due autori "uomini" e due autrici "donne" per due ragioni:

- ✦ Perché non sia un'indagine sulla scrittura maschile o femminile.
- ✦ La scelta di un autore maschio ci permette di vedere lo sguardo dell'*altro*; come vede la donna e il suo corpo e come ne parla nell'opera letteraria.

Abbiamo scelto questi autori per due ragioni. La ragione principale è che leggendo le loro opere possiamo notare l'interesse di ognuno di loro verso la tematica del corpo femminile e verso l'intimità della donna. Di più, ognuno di questi autori tende a descrivere il contesto socioculturale enfatizzando così non solo i rapporti esistenti fra il corpo della donna e lo spazio ma anche quelli esistenti fra il corpo della donna e il tempo.

Per quanto riguarda gli autori algerini, abbiamo scelto, prima di tutto, Ahlem Mostaghanemi. È una scrittrice algerina contemporanea nota per essere stata la prima donna a utilizzare la lingua araba nelle sue opere dopo la

colonizzazione francese. Inoltre, è la scrittrice più letta nel mondo arabo. È stata l'unica autrice scelta per scrivere su Shakespeare. Nelle sue opere più famose, come quella che abbiamo preso in esame, cerca sempre di dare risalto all'identità e all'interiorità femminili legandole sia al contesto socioculturale sia alla Storia del paese. Oltre ad Ahlem Mostaghanemi, abbiamo scelto Amine Zaoui; giornalista e scrittore algerino che spinge fino ad ora la rappresentazione esplicita del corpo femminile, e in particolare della sua sessualità. Egli è uno degli intellettuali interessanti alla società algerina e alla condizione della donna. Le sue opere saranno sicuramente un ottimo materiale che ci permetterà di raggiungere i nostri obiettivi.

Quanto agli autori italiani, abbiamo scelto Elena Ferrante, o forse Anita Raja¹, perché, nella sua saga che vorremmo prendere in esame, evidenzia il personaggio femminile parlando minutamente del suo corpo, delle sue relazioni sociali e delle sue avventure facendo del corpo non solo lo spazio della narrazione ma anche il filo conduttore del racconto. Oltre ad Elena Ferrante abbiamo scelto Stefano Benni; scrittore, umorista, giornalista, sceneggiatore, poeta e drammaturgo italiano. I suoi scritti sono stati tradotti in più di 30 lingue. Stefano Benni, come vedremo nella parte analitica di questa tesi, parla del corpo femminile e del condizionamento culturale della donna in un modo particolare, tutto "benniano" che non si concentra sulla dimensione sessuale del corpo femminile ma sul suo stato all'interno della società italiana. L'interesse di Benni per il teatro permetterà al corpo delle protagoniste; ovvero "*le Beatrici*", di mettere in luce la propria corporeità in un modo del tutto peculiare.

Per raggiungere il nostro obiettivo, intendiamo rispondere alle seguenti domande:

↳ Che tipo di società/cultura rappresentano gli autori?

¹ Elena Ferrante è forse lo pseudonimo di Anita Raja, una donna di 63anni, traduttrice per la casa editrice E/O (la stessa casa che edita i romanzi di Elena Ferrante). A rivelare la vera identità di Elena Ferrante dopo ventidue anni di tentativi è stato Claudio Gatti. Quest'ultimo è un giornalista del quotidiano economico Il Sole 24 Ore, è persuaso che ha finalmente trovato la risposta. Anche per provocare la ira degli scrittori e dei lettori di tutto il paese. I risultati della sua indagine - pubblicati contemporaneamente su *New York Review of Books*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* e *Mediapart*.

- ↪ Quale posto occupa il corpo femminile nelle opere prese in esame?
- ↪ Com'è rappresentato il corpo femminile?
- ↪ Che rapporto c'è fra la cultura e il corpo?
- ↪ Come interagisce il corpo femminile con il tempo?
- ↪ Come interagisce il corpo femminile con lo spazio?
- ↪ Com'è rappresentato da Ahlem Mostaghanemi ed Elena Ferrante?
E invece da Amin Zaoui e Stefano Benni?

La presente tesi si suddivide in tre parti:

Nella prima parte teorica intitolata *“Quadro teorico e concettuale”* si cerca di spiegare sia l'approccio adottato in questa ricerca, sia i concetti chiavi su cui ci siamo basati per lo studio del nostro corpus letterario. Nel primo capitolo, si spiega l'approccio antropologico culturale del testo letterario, e si definiscono i concetti chiavi della nostra ricerca: corpo, spazio, tempo. Nel secondo capitolo, si definisce il corpo in chiave antropologica per evidenziare i suoi rapporti con il tempo e con lo spazio.

Nella presente ricerca, si parte dal generale allo specifico. Dopo aver parlato generalmente del corpo in chiave antropologica, si passa alla seconda parte teorica intitolata *“Il corpo della donna in Algeria e in Italia: Due culture a confronto”* in cui si cerca di parlare, con preciso riferimento, della condizione della donna e il corpo nelle due società/culture; algerina e italiana basandosi sulle tematiche trattate nel nostro corpus di studio.

La terza parte analitica intitolata *“Poetica del corpo femminile e spaziotemporalità nella letteratura algerina e quella italiana: due letterature/culture a confronto”* è composta da tre capitoli.

Nel primo, capitolo si studia il corpo femminile, le interazioni esistenti fra il corpo e il tempo e quelle esistenti fra il corpo e lo spazio nel corpus algerino: *“La memoria del corpo”* di Ahlem Mostaghanemi e *“Festin de mensonge”* di Amin Zaoui.

Nel secondo, si studia il corpo femminile, le interazioni esistenti fra il corpo e il tempo e quelle esistenti fra il corpo e lo spazio nel corpus italiano: “*L’amica geniale*” di Elena Ferrante e “*Le Beatrici*” di Stefano Benni.

Nel terzo e ultimo capitolo, si distinguono i risultati cui siamo giunti attraverso la nostra ricerca. Si fa, infatti, il confronto fra le opere prese in esame basandosi su quattro basi di confronto:

- ↪ Il posto del corpo femminile nell’opera letteraria, e il suo rapporto con la cultura descritta;
- ↪ Le poetiche del corpo e gli sguardi degli autori;
- ↪ Il rapporto fra lo spazio e il corpo femminile;
- ↪ Il rapporto fra il tempo e il corpo femminile;

PARTE PRIMA
QUADRO TEORICO E CONCETTUALE

Premessa

Lo studio di un'opera letteraria richiede un approccio preciso e una concettualizzazione accurata. Per studiare il corpo femminile nel nostro corpus letterario da una prospettiva antropologica e culturale, abbiamo dedicato questa prima parte, che è eminentemente teorica e d'inquadramento, allo studio del corpo, della femminilità e della spazio-temporalità in chiave antropologica. Questa parte è divisa in due capitoli:

Nel primo capitolo intitolato *“La poetica del corpo e la spazio-temporalità: Approccio e concetti”*, cercheremo di chiarire l'approccio adottato nella nostra ricerca e, di definire i nostri concetti-chiave: corpo, spazio e tempo.

Nel secondo capitolo intitolato *“Il corpo femminile e la spazio-temporalità in chiave antropologica e culturale”*, cercheremo di spiegare il corpo femminile in senso antropologico culturale. Si approfondiranno aspetti peculiari quali: il corpo fra natura e cultura, il corpo come prodotto culturalmente fabbricato, femminilità, il rapporto fra il corpo e lo spazio e anche quello esistente fra il corpo e il tempo.

CAPITOLO PRIMO

POETICA DEL CORPO E SPAZIO-TEMPORALITÀ:

APPROCCIO E CONCETTI

“Come il corpo umano è costituito da quattro elementi, così lo è la parola: l’acqua, che la “inumidisce”; l’aria grazie alla quale si trasforma in vibrazione sonora; la terra, che dà il peso alla parola, cioè il suo significato; il fuoco, che dà calore alla parola come riflesso dello stato d’animo del parlante.” (Fabietti, 2010, p. 90)

Vivere è una realtà, continuare a vivere è stata da sempre una delle preoccupazioni dell’Uomo. Essendo consapevole della sua caducità, della vanità del proprio corpo che attesta la sua presenza, l’essere umano aveva da sempre voluto perpetuare le sue esperienze; la sua esistenza. I geroglifici egizi e le incisioni rupestri per esempio dimostrano due caratteristiche interdipendenti della specie umana: la paura del trapasso e l’ossessione per l’immortalità. Perciò troviamo scritture che risalgono a tempi lontani e libri trasmessi di generazione in generazione. In *“Elogio degli amanuensi”*, Tritemio e Bernardelli sostengono che:

Sarà la scrittura a rendervi immortali e a permettervi di sopravvivere anche dopo la morte. Qualunque cosa un uomo abbia fatto, e qualunque gloria abbia potuto ottenere nella propria attività, sarà solo attraverso la scrittura che potrà essere ricordata anche dopo la morte. (1997, p. 104)

Le parole non hanno, in effetti, un’esistenza visiva, le pronunciamo in un tempo ben determinato e con esso svaniscono. La scrittura, invece, conserva la memoria, trasmette il sapere e tramanda la cultura. La cultura e la società s’iscrivono così negli scritti attraverso la Storia, in particolare attraverso le leggende e i racconti, ma anche attraverso le massime, i proverbi, i detti e le opere di finzione. È questo che conferisce a tutte queste produzioni verbali o scritte, una dimensione antropologica innegabile.

L’antropologia e la letteratura hanno, infatti, un legame molto importante perché grazie alle opere letterarie che anche se sono frutto dell’immaginazione

dell'artista, si può scoprire la cultura di una certa società, in un determinato tempo. L'opera letteraria nasce, infatti, dal reale, dal vissuto e dall'esperienza umana.

La littérature entre en corrélation avec la société avant tout par son aspect verbal. De même pour les séries littéraires mises en corrélation avec la vie sociale. Cette corrélation entre la série littéraire et la série sociale s'établit à travers l'activité linguistique, la littérature a une fonction verbale par rapport à la vie sociale. (Tynianov, 1965, pp. 131-132)

Come abbiamo già spiegato nell'introduzione di questa nostra tesi, abbiamo scelto l'approccio antropologico culturale nello studio delle opere che avevamo preso in esame. Nel titolo di questa ricerca, abbiamo usato quattro parole-chiave: Poetica, corpo, spazio e tempo. Questi ultimi sono generici e richiedono una precisione. Per questo abbiamo dedicato questo primo capitolo alla chiarificazione della terminologia, l'approccio scelto così anche alla messa in risalto del rapporto esistente fra l'antropologia letteraria e la poetica.

1.1. Poetica o Poetiche? Verso uno studio antropologico culturale di un testo letterario

“Socio-critica”, “Sociologia della letteratura” e “Antropologia letteraria” sono tre vocaboli usati nel mondo accademico per riferirsi a quel tipo di approccio con il quale si studia un testo letterario da una prospettiva socioculturale. L'evoluzione di questi termini va, infatti, a pari passi con quella della “poetica”. In questa parte, vedremo l'evoluzione dell'approccio antropologico del testo letterario parlando dell'evoluzione della *poetica* come teoria letteraria.

In “*Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss*”, l'antropologo e Claude-Lévi Strauss (1950, p. XIX) sostiene che :

Toute culture peut être considérée comme un ensemble de systèmes symboliques au premier rang desquels se placent le langage, l'art, la religion [...].

Leggendo questa citazione capiamo che la letteratura non è un campo estraneo all'antropologia perché il linguaggio, si considera come un sistema

simbolico di una certa cultura. Al pari del linguaggio che veicola una cultura pure la scrittura veicola la cultura. Secondo Viala (2002, p. 15), il rapporto esistente fra l'antropologia e la letteratura, può essere inteso in due modi: per illuminare una concezione dell'uomo e dei suoi comportamenti espressi nei testi, e per analizzare il letterario come una delle componenti dell'antropologia culturale.

In questa parte vedremo, appunto, che l'antropologia non è una disciplina distante dalla letteratura e dalla poetica; l'opera letteraria è, in realtà, un'esistenza linguistica di una realtà socioculturale.

Iniziamo il nostro discorso con questa citazione di Tzvetan Todorov (Ducrot & Todorov, 1972, p. 107):

La première question à laquelle la poétique doit fournir une réponse est : qu'est-ce que la littérature?... En d'autres termes, elle doit essayer de ramener ce phénomène sociologique qui a été appelé « littérature » à une entité interne et théorique (ou démontrer l'absence d'une telle entité); ou encore, elle doit définir le discours littéraire par rapport aux autres types de discours, se donnant ainsi un objet de connaissance, produit d'un travail théorique et, partant, décalé des faits d'observation.. La réponse à cette question sera à la fois point de départ et point d'arrivée : tout, dans le travail du « poéticien », doit contribuer à son élucidation par définition jamais achevée.

La poetica è uno dei termini ricorrenti nella critica letteraria e ha una storia molto lunga. Anche se si usa in ambito letterario e si associò prima alla poesia e non alla prosa, la poetica oggi, come termine e come teoria, supera i limiti fissate dalla tradizione letteraria occidentale considerandola adesso come “teoria della letteratura in generale”.

Definendo la letteratura come “fenomeno sociologico”, Todorov suggeriva di considerare il testo letterario non soltanto come entità fatta di parole, bensì come un prodotto artistico che segue l'evoluzione della cultura e dei cambiamenti socioculturali. L'opera letteraria diventerà poi, come lo sostengono Jean-Pierre Gerfaud e Jean-Paul Turrel (2004), una “realtà umana” prodotta in un “gruppo umano”; cioè una realtà eminentemente sociale creata da “un individuo” ma “apparentemente isolato”. L'uso dell'aggettivo “isolato” non è

anodino; gli studiosi rendono evidente la singolarità dello scrittore. Nella realtà sociale ci possono trovare molti argomenti da trattare, gli scrittori li sviluppano diversamente perché ognuno ha, appunto, la sua “*poetica*”.

In Occidente, si è soliti situare gli inizi della poetica nell'antichità greca; (con *La poetica* di Aristotele) ma simultaneamente, o anche in precedenza, una tale riflessione si era costituita in Cina e in India (Ducrot & Todorov, 1972, p. 108).

La poetica è un trattato scritto da Aristotele probabilmente intorno al 335a.C. S'incentra sull'arte poetica e in particolare su queste tre nozioni: tragedia, epopea e imitazione. Influenzò la riflessione occidentale e suscitò numerosi dibattiti.

Secondo Todorov (Ducrot & Todorov, 1972), questo trattato è sistematico; si tratta di un insieme di note in vista di un corso, queste ultime contengono sia lacune e passaggi incomprensibili; ma Aristotele aveva mirato esplicitamente alla costituzione di una teoria generale della letteratura sviluppano solo due generi: la tragedia e l'epica. Lo studioso aggiunge che l'influenza di Aristotele non fu immediata, perciò l'interesse verso la sua opera apparve solo nel Rinascimento. Il suo trattato, infatti, non fu menzionato in molti capolavori come il trattato anonimo *Del sublime* o anche in *l'Arte poetica* di Orazio.

Dal Rinascimento, il riferimento ad Aristotele divenne obbligatorio, spiega Todorov (Ducrot & Todorov, 1972); il trattato fu, appunto, riletto da parte di molti filosofi e teorici in tutta l'Europa partendo dall'Italia grazie a Giulio Cesare Scaligero. Lo studioso aggiunge che nel Seicento e nel Settecento, si formarono dottrine “*pragmatiche*” che s'interessarono maggiormente al rapporto tra l'opera scritta e il lettore. Nella prima metà dell'Ottocento, il romanticismo mise l'accento sull'autore e sul suo genio personale; perciò in questo periodo si parla di “*teorie espressive*”.

Nella seconda metà dello stesso secolo e con lo sviluppo del simbolismo, s'inaugurò l'era delle teorie “*oggettive*”, che descrivono l'opera in quanto tale. La

poetica divenne una disciplina teorica autonoma all'inizio del Novecento grazie allo sviluppo della critica letteraria in diversi paesi (Ducrot & Todorov, 1972, p. 110). Si può osservare questa evoluzione attraverso l'esempio del Formalismo (in Russia), della scuola morfologica (in Germania), del New Criticism (negli Stati Uniti e in Inghilterra), dell' *"analisi strutturale"* (in Francia).

S'iniziò a riflettere sull'opera letteraria in chiave interdisciplinare con lo sviluppo del Formalismo russo fra il 1915 e il 1930. Si tratta di una scuola di linguisti e di teorici della letteratura che rivoluzionò il campo della critica letteraria dandogli metodi innovativi. Si distinsero due gruppi: il primo fu guidato da Roman Jakobson a Mosca, mentre il secondo da Victor Chklovski a San Pietroburgo.

Jakobson segnò *"il punto di partenza di ogni poetica"* (Ducrot & Todorov, 1972, p. 110) proponendo uno schema di comunicazione:

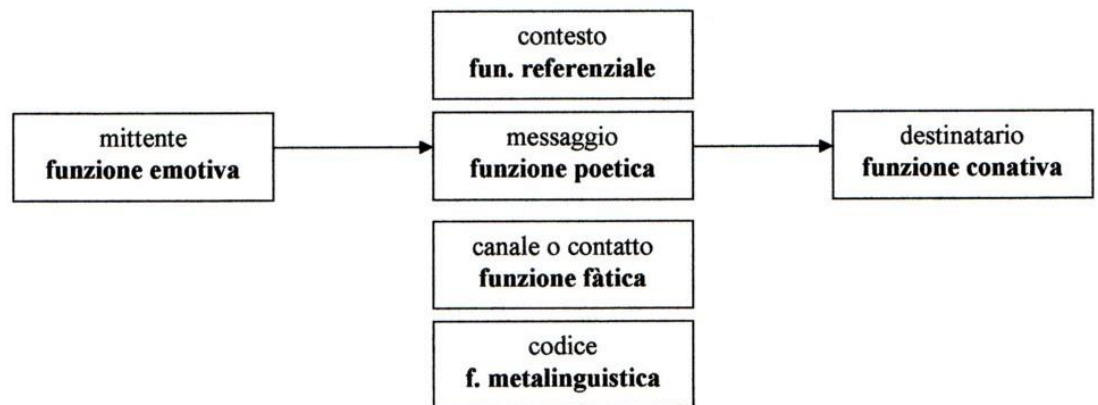


Figura 1: Lo schema di comunicazione di Jakobson

Osservando lo schema di Jakobson notiamo che egli attribuisce al contesto una funzione referenziale. Questa funzione del messaggio è centrata sul mondo (un oggetto o un evento esterno): il contesto o il referente. Il contesto orienta la comunicazione fra l'emittente e il destinatario e garantisce la buona comprensione del messaggio.

Al pari della comunicazione verbale, il testo letterario trasmette un messaggio pieno di codici da decifrare. Infatti, le ricerche di Jakobson e quelle

degli altri formalisti prendono in considerazione diversi aspetti dell'opera letteraria (Ducrot & Todorov, 1972, p. 110):

- ❖ Le strutture narrative: studiate da Chklovski, Tomachevski e Propp
- ❖ Le strutture stilistiche: studiate da Eikhcnbaum, Tynianov, Vinogradov, Bakhtine e Volochinov
- ❖ Le strutture ritmiche: studiate da Brik e Tomachevski
- ❖ Le strutture sonore: studiate da Brik e Jakobson
- ❖ L'evoluzione letteraria (Shklovski, Tynianov),
- ❖ Il rapporto tra letteratura e società (Tynianov, Volochinov)

L'idea di concepire i rapporti tra il testo letterario e la società, come una relazione linguistica significativa, è quindi nata grazie alle ricerche dei formalisti russi, tra cui come abbiamo scritto, Tynianov e Volochinov.

Tynianov insiste, infatti, sul carattere linguistico di questa “*correlazione*” tra la letteratura e la società, opponendosi così alla critica marxista degli anni '20 che tendeva a ridurre la letteratura a strutture concettuali:

La littérature entre en corrélation avec la littérature avant tout par son aspect verbal. De même pour les séries littéraires mises en corrélation avec la vie sociale. Cette corrélation entre la série littéraire et la série sociale s'établit à travers l'activité linguistique, la littérature a une fonction verbale par rapport à la vie sociale.
(Tynianov, 1965, p. 131)

Secondo Tynianov, il rapporto tra letteratura e società si stabilisce dunque innanzitutto a livello verbale, ciò che egli chiama appunto “*correlazione della letteratura con le serie vicine*” è proprio questo legame al quale s'interessa il critico letterario cercando di far emergere il rapporto tra le strutture verbali del testo (quindi a livello del discorso) e le strutture sociali del contesto di produzione dell'opera. Con la scoperta del Formalismo in Francia verso il 1960, si sviluppò la “*Sociocritique*”.

La “*Sociocritique*”, in italiano “*socio-critica*”, è un termine creato da Claude Duchet nel 1971 per designare l'approccio con cui si studia la letteratura in chiave sociale. Questo approccio apparve con Claude Duchet e Edmond Cros

in seguito ai conflitti fra i formalisti e i marxisti. L'obiettivo della socio-critica è di *“aggiornare le modalità che gestiscono l'incorporazione della storia nelle strutture testuali.”* (Cros, 2003, p. 13) oltre a costruire una *“poetica della socialità, inseparabile da una lettura dell'ideologica nella sua specificità testuale”* (Duchet, 1971).

Secondo la definizione classica di Èmile Durkheim (2005, p. 14), si definisce come *“fatto sociale”*, ogni modo di fare, fissato o meno, capace di esercitare sull'individuo un vincolo esterno; oppure, che è generale nell'estensione di una data società pur avendo un'esistenza propria, indipendente dalle sue manifestazioni individuali. La letteratura in questo senso, aggiunge Durkheim (2005, p. 7) è considerata non solo come *“fatto sociale”* ma anche come *“fenomeno di natura collettiva”*, iscritto in un gruppo e in un'epoca, controcorrente di una *“doxa letteraria”* costruita sulla *“fede nella natura indeterminata e singolare delle opere letterarie”*.

L'originalità della socio-critica sta nel fatto che essa non scarta nel testo ciò che è ideologico, ma tende piuttosto a distinguere nel lavoro estetico questa produzione ideologica dal senso indotto. Comprendere e analizzare le forme culturali e artistiche si mettono, quindi, in relazione con la loro origine socio-ideologica. Ciò presuppone che la socio-critica s'interroghi sui problemi lasciati da parte dallo strutturalismo; problemi legati al legame fra il testo letterario e la Storia, il soggetto, il contesto e l'autore.

A tale proposito, Pierre Zima, che è uno dei teorici della *Sociocritique*, traccia dapprima le vie di una rottura epistemologica dalla filosofia. Da qui si è giunti alla socio-critica che secondo lo studioso trova i suoi fondamenti nelle basi della filosofia, della sociologia e poi della sociologia della letteratura.

Les philosophies, les idéologies politiques et les théories scientifiques sont considérées, à l'instar des textes littéraires, comme des langages. Ce point de vue « textuel » permet d'envisager toute société sous son aspect verbal sans toutefois la réduire aux textes. (Zima, 2011, p.11)

Come possiamo dedurre da questa citazione, l'ideologia ha un'importanza fondamentale nelle teorie di Zima. È, infatti, vissuta dalla maggior parte degli

individui come naturale; cioè come parte del loro ambiente sociale quotidiano. Tende a considerare i valori ideologici che determinano le loro azioni come dati, umani e universalmente validi. L'opera letteraria trasmette una certa visione del mondo che corrisponde a quella che si fanno gli autori delle loro rispettive società, ed è ciò che dà al testo letterario una dimensione eminentemente antropologica.

Il est possible de définir le texte littéraire comme une structure autonome qui, loin de refléter le réel [...] réagit à ses différents langages. (Zima, 2011, p. 45)

Riconoscere il carattere antropologico del testo letterario significa riconoscere la sua natura sociale; si tratta quindi di fare una lettura del testo letterario considerandolo come una reazione non solo ai discorsi del suo tempo ma anche alla cultura che si manifesta nel suo contesto socioculturale. Lo scrittore, in questo caso, può essere considerato come testimone della sua epoca, è in realtà quello che trasforma una realtà socioculturale in un'esistenza linguistica. Quindi, lo scrittore reagisce e interagisce ai cambiamenti che lo circondano adottando un discorso particolare di fronte ai discorsi circostanti.

L'écrivain ou l'écrivaine se constitue en tant que sujet en adoptant une attitude spécifique à l'égard des discours qui l'entourent et qui articulent. (Zima, 2011, p. 45)

Il testo letterario non è quindi solo la produzione dell'autore, ma anche l'emanazione del suo ambiente, della sua società. La complessità della letteratura non può quindi essere trattata a livello individuale. Ogni individuo è una parte integrante di una società, è evidente che il testo letterario deve essere considerato come la risultante di un fenomeno collettivo, la cosa che Zima (2000, p. 18) considera come "coscienza collettiva".

A proposito del rapporto fra l'opera letteraria e l'autore, Pierre Bourdieu sostiene che:

La mise en forme qu'il (lo scrittore) opère fonctionne comme un euphémisme généralisé et la réalité littérairement déréalisée et neutralisée qu'il propose lui permet de satisfaire (chez son lecteur) une volonté de savoir prête à se contenter de la sublimation que lui offre l'alchimie littéraire. (Bourdieu, 1992, p. 60).

Oltre a Pierre Zima, un'altra voce degna di ascolto è quella di Marc Angenot. Come abbiamo già reso evidente, per Zima, l'interesse per i testi letterari è messo in rapporto con il contesto sociale. Angenot (1992), dal canto suo, scrive che ciò che si dice in un testo letterario ha sempre un traguardo, quindi non è mai casuale né *"innocente"*. Stando allo studioso, le regole del discorso letterario formano un oggetto particolare, pienamente autonomo, essenziale allo studio dell'uomo in una determinata società e immerso nella sua cultura. Ogni testo letterario forma, quindi, un'entità propria e un sistema globale d'interazione. Per Angenot, possiamo considerare come *"discorso sociale"* è tutto quello che si scrive, si legge, si stampa, si pubblica in forma cartacea o elettronica oltre a quello che si presenta ovviamente nei media. Lo studioso aggiunge che tutto ciò che si analizza come segno, linguaggio e discorso, è ideologico.

L'approccio socio-critico si basa, quindi, sulla sociologia e sui suoi postulati teorici. Per questo, possiamo dire che la socio-critica permette di rimettere alla luce l'inconscio collettivo sociale che ha prodotto il testo letterario e che l'ha alimentato.

Secondo Jean-Pierre Gerfaud, Jean-Paul Turrel (2004), il testo letterario rientra nel campo antropologico delle rappresentazioni sociali che corrispondono al modo in cui un gruppo sociale vede il mondo in un dato momento della sua storia. La letteratura diventa, in questo senso, una produzione simbolica e sociale, cioè *"segno di una realtà antropologica"*. I due studiosi creano, infatti, una tabella riassuntiva di tutti gli approcci che uno può adottare nello studio di un testo letterario.

APPROCHES	CHAMP DISCIPLINAIRE DES SCIENCES HUMAINES	DÉFINITION DU TEXTE	CHAMP ANTHROPOLOGIQUE SPÉCIFIQUE	IDENTITÉ RELATIVE
STRUCTURALE	Linguistique	Le texte se définit comme un fait de langue autonome qui n'a de sens que par les structures ou relations internes qui constituent son système signifiant.	Langage	Inconscient linguistique et « catégorial »
PSYCHO-CRITIQUE	Psychanalyse	Le texte se définit comme un lieu où s'énonce et se structure le discours inconscient personnel de l'auteur.	Domaine du symbolique	Psychisme et inconscient individuel
SOCIOCRIQUE	Sociologie	Le texte se définit comme le produit d'une société (ou d'un groupe social) et des tensions idéologiques qui la traversent.	Représentations sociales	Appartenance sociale et inconscient collectif
THÉMATIQUE	Psycho-linguistique et Art	Le texte se définit comme l'expression d'un monde imaginaire personnel reconnaissable à sa thématique propre et au traitement de cette thématique.	Imaginaire	Imaginaire personnel
SÉMIOLOGIQUE et PRAGMATIQUE	Linguistique, Sémiologie, Pragmatique	Le texte, aux différents niveaux de sa structuration, se définit comme la manifestation formelle de sens et de valeurs qui ne sont pas saisissables en eux-mêmes mais à travers les formes concrètes de cette manifestation.	Discours, signe, sens et valeurs	Système de production du sens
INTERTEXTUALITÉ	Sémanalyse littéraire	Le texte se définit comme un tissu de citations révolues.	Littérature, textualité	Inconscient personnel et collectif.
MYTHOCRIQUE	Mythologie et Anthropologie	Le texte se définit comme un récit qu'anime(nt) et structure(nt) en profondeur un (ou plusieurs) autre(s) récit(s) mythique(s) antérieur(s) et résurgent(s).	Pensée symbolique ou mythique	« Inconscient collectif » (Jung) et culturel

Tabella 1: Champs anthropologiques et identités relatives propres à l'œuvre littéraire, Jean-Pierre Gerfaud & Jean-Paul Turrel (2004)

In questa tabella, i due studiosi hanno raggruppato tutti gli approcci (compresa anche la *Socio-critica*) sotto l'etichetta "*Antropologia letteraria*". Infatti, mentre nel mondo francofono si usa "*Sociocritique*" e "*Sociologie de la littérature*", nel mondo anglofono si usa "*Literary anthropology*" traducibile in italiano con "*Antropologia letteraria*" per parlare di un approccio interdisciplinare che permette di studiare culturalmente e socialmente un'opera letteraria.

Come abbiamo già spiegato l'opera letteraria è considerata come "*fatto socioculturale*". Il testo appartiene all'insieme delle produzioni umane che sono fatti culturali perciò diventano oggetti di analisi antropologica. In questo senso la figura dell'autore è molto importante perché funge da testimone di una realtà socioculturale. L'autore è, in questo senso, un produttore culturale perché, nel suo elaborato, mette in atto una competenza fatta di saperi e di saperi-fare accumulati e trasmessigli socio culturalmente. Oltre a questo, anche se parla della realtà, l'autore scrive seguendo la sua ideologia. Perciò diciamo che ogni scrittore ha una sua "*poetica*". Quest'ultima la costituisce in conformità a ciò che egli riceve da parte del suo contesto socioculturale.

Yves Chevrel (2009) parla di "*poetica occidentale*" e "*poetica non occidentale*" per mettere in rilievo la dimensione culturale dell'opera letteraria. Il corpus che abbiamo scelto in questa tesi, è composto di quattro opere scritte da scrittori (uomini e donne) appartenenti a due culture diverse perciò la scrittura del corpo sarà condizionata non solo dalla cultura degli scrittori ma anche dal loro genere e anche dalle loro ideologie. Parliamo quindi di "*Poetiche del corpo*" in riferimento sia al rapporto esistente fra il corpo e la cultura, sia a quello fra il corpo e lo scrittore.

Dopo aver spiegato l'approccio antropologico culturale che abbiamo adottato nella nostra analisi, e aver chiarito il legame che ha con la poetica e l'ideologia dell'autore, passiamo adesso alla seconda parte di questo capitolo, dove specifichiamo i concetti chiave della nostra ricerca: corpo, spazio e tempo.

1.2. Dal corpo reale a quello "romanesque"

Nella voce "*corpo*" nell'enciclopedia Treccani leggiamo:

Corpo Termine generico con cui si indica qualsiasi porzione limitata di materia oppure la struttura fisica dell'uomo e degli animali oppure un insieme di cose o persone che formino un tutto omogeneo.

Corpo è un termine che deriva dalla parola latina *corpus* che ha il significato di: corpo, organismo, complesso. Come vediamo nella definizione citata, il termine è definito come "*generico*" perché si usa in diversi ambiti.

Numerose discipline, dalla biologia alla filosofia, passando per la psicologia, la psicoanalisi, la sociologia, l'antropologia e la medicina, hanno studiato il corpo. Tuttavia, rimane fino a oggi, un argomento difficile da affrontare sia per la sua complessità sia per la molteplicità delle discipline che lo studiano, il che fa del termine *corpo* una voce enigmatica. Jean-Marie Brohm (1991, p. 88) definisce il corpo come “*objet fantôme*” perché esistono varie definizioni che tendono a fare di esso un “*luogo geometrico dell'assenza, della mancanza, dell'illusione, del vuoto e del fantasma*”. A tale proposito, Claude Reichler (1983, p. 1) scrive:

Diversifié à l'extrême, appelé par des modèles contradictoires, le corps semble menacé de voir disperser sa substance et sa cohérence, puisque rien de lui ne nous paraît accessible sans la médiation des discours sociaux, imaginaires collectifs et systèmes symboliques.

Fra tutte le definizioni del corpo offerte da parte di molte discipline, abbiamo scelto quella usata in antropologia culturale e più precisamente quella di formulata da Ugo Fabietti (2010, p. 151) per studiare le nostre opere letterarie:

Il corpo è una specie di mediatore tra noi e il mondo, un mezzo attraverso il quale entriamo in relazione con l'ambiente circostante. Noi comprendiamo il mondo che ci circonda perché il nostro corpo è stato esposto fin dalla nascita alle “regolarità” del mondo.”

In antropologia culturale, il corpo è definito come “*prodotto socioculturale*”. La cultura modella il corpo, lo fabbrica e lo sottopone al suo controllo. Secondo David le Breton, la condizione umana è corporea. L'essere umano conosce e percepisce il mondo che lo circonda grazie al suo corpo (Bourdieu, 1999). Il corpo diventa, in questo senso, lo spazio nel quale si manifesta la cultura e attraverso il quale ognuno di noi afferma la sua esistenza e la sua appartenenza a una certa cultura. In questa ricerca, ci interessa studiare il corpo femminile e il suo rapporto con la cultura descritta nell'opera letteraria. Questo corpo scritto diventa vivo grazie alla poetica di ogni scrittore. Per parlare di questo corpo scritto, Roger Kempf (1968, p. 5) usa l'espressione “*corps romanesque*”.

Par corps romanesque j'entends des êtres de chair qui ne préexistent aucunement au livre. Ni emprunté ni transcrit, mais écrit [...] le corps romanesque n'est rien de moins que le corps du de roman.

L'immaginario del corpo è privo di limiti, ma ogni cultura gli impone dei limiti che lo caratterizzano e danno luogo a rappresentazioni verbali e visive (Moser-Verrey et al., 2009). Il corpo, in quanto oggetto di studio in ambito letterario, è fondamentalmente legato ad un contesto senza il quale non potrebbe esistere: questo contesto, sociale o testuale. Siccome l'opera letteraria è come abbiamo già detto, “*un fatto socioculturale*” pure il corpo scritto diventa un corpo-specchio di un certo contesto socioculturale.

Il corpo “*romanesque*”, in questo caso, rinvia a dei valori ancorati in un immaginario collettivo di un certo gruppo sociale. Oltre a ciò, emette un insieme di segni che restano da decodificare. Il legame esistente tra il corpo e la scrittura è fondamentale. Oltre al carattere discorsivo, il corpo scritto ha anche un carattere sociale. La funzionalità di questo corpo sociale, scrive Paul Ricoeur (1985, p. 442-446), si basa in gran parte sulla sua distinzione, la sua designazione e in modo successivo, la sua obbedienza al principio di assegnazione.

Axel Hammas (2003, p. 73) dal canto sostiene che:

En ce sens, le « corps » est ce qui permet l'inscription de l'écriture sur la page du livre. Toute écriture donc contient d'ores et déjà en elle le corps de la lettre. Dans son essence, dans sa lettre même, l'écriture est estampillée de l'empreinte du corps. Dès lors, écrire le corps ne constituerait qu'un redoublement, un prolongement du corps et une mise en abyme de l'écriture. À l'inverse, nous pouvons dire que tout corps est toujours déjà écrit, déjà défini par l'effet de langage, d'un nom propre qui l'assigne à jamais à un genre à la fois grammatical et sexuel.

Il corpo, per essere identificato e svolgere le sue funzioni sociali, deve essere “*nominato*”. Questa nomina del corpo sociale comporta delle conseguenze per la scrittura di quest'ultimo. La rappresentazione del corpo nel testo come “*figura*”, permette di far notare quest'oggetto che diventa così “*percettibile sul piano dell'espressione*”; il che avviene senza che si possa occultare del tutto il contesto sociale e le connotazioni di cui carica il corpo rappresentato (Bazié, 2005).

Il corpo scritto non è quindi un oggetto indipendente ma è sempre legato a una cultura, a un immaginario socioculturale. In questo caso, si usa come metafora per mettere in rilievo certe problematiche socioculturali. A tale riguardo, Christian L. Hart-Nibbrig (1983, p. 99) scrive:

La littérature lui donne parole par des voies détournées. Non pas en le thématissant, mais plutôt en le remplaçant: par le texte. Couvert de blessures et de cicatrices, lisse ou cuirassé. Il s'agit là d'une métaphore, certes. Mais peut-on somme toute parler du corps autrement que par le biais de la métaphore?

Parlando della scrittura del corpo, Chenet-Faugeras e Dupouy sostengono che:

Toute représentation donne son objet comme absent. Le corps n'existe littérairement explicitement désigné ou non-dit qui se cache dans les périphrases ou les métaphores qu'en creux, enveloppé dans le voile du texte. (Chenet-Faugeras & Dupouy, 1981, p. 15)

Siccome è condizionato dalla cultura descritta nell'opera letteraria, il corpo “romanesque” si trasforma (al pare del corpo reale) in uno spazio che riproduce testualmente un certo ordine socioculturale. Il corpo scritto diventa così un rappresentante testuale di quest'ordine poiché è la società che dà senso e valore sia al corpo reale sia a quello scritto. Il corpo non è, infatti, scritto ma è, come scrive Paule Collet (1992, p. 83): “*il est toujours lié à un portrait moral et social*”.

Per capire questo, bisogna ritornare all'esigenza del contesto definita in precedenza dall'antropologo David Le Breton. Se il corpo è una “costruzione socioculturale”, bisogna ricordare che questa “costruzione” si basa su un contesto che la rende “comprensibile”. Il corpo reale può creare equivocità e diventa non compreso da parte di chi appartiene a una cultura diversa perciò anche il corpo scritto può creare incomprensione o shock culturale perché sia il corpo reale sia quello scritto sono “immagini socioculturali” e rispecchiano una certa cultura. Il corpo reale la riflette mediante l'immagine corporea, quello scritto la riflette mediante le parole. È idoneo però ricordare che entrambi i corpi sono sottomessi al controllo della cultura: il corpo reale è sottoposto al controllo

socioculturale, quello “romanesque” è sottoposto a un doppio controllo (socioculturale e letterario).

Produit d'une machine textuelle, le corps dans la littérature n'est pas le simple reflet du corps vécu, mais bien un « effet de réel ». Il dépend donc du fonctionnement même de l'écriture qui le transforme en objet-dans-le-texte, c'est-à-dire en « objet littéraire ».(Chenet-Faugeras & Dupouy, 1981, p. 15)

Il corpo scritto viene condizionato sia da parte della cultura descritta nell'opera letteraria, sia da quella dell'autore, sia dalla “poetica” dell'autore e la sua ideologia, sia dalla cultura del lettore che lo scrittore prende in considerazione quando scrive. Per questo, nella parte analitica di questa nostra ricerca incontreremo diversi corpi e ognuno ha una certa poetica e rispecchia una certa cultura.

Dopo aver spiegato il termine “corpo” che usiamo in questa nostra ricerca, passiamo adesso all'ultima parte di questo capitolo, dove spieghiamo due altri concetti-chiave: Tempo e spazio. Spiegheremo, inoltre, i rapporti che intendiamo fra “corpo”, “spazio” e “tempo” in chiave antropologica.

1.3. La spazio-temporalità

1.3.1. Lo spazio

Tempo e Spazio sono due termini che si considerano come “*basi essenziali nella struttura di ogni racconto*” (Jouve, 1997, p. 35). In senso letterario, lo spazio è un luogo o un'estensione in cui si manifestano il tempo, gli oggetti e gli esseri.

Insieme alla dimensione del vissuto, lo spazio rappresenta l'apprensione dei luoghi, dove si sviluppa un'esperienza: non è quindi una copia di un luogo referenziale ma funge da connettore tra lo spazio del mondo reale e quello dell'immaginario dell'artista (Achour & Bekkat, 2019, p. 50). Lo spazio romanzesco è, quindi, lo scenario reale o immaginario della trama. Potrebbe essere chiuso così rafforza la drammatizzazione, o aperto così permette lo sviluppo della trama in funzione del movimento dei personaggi.

La delimitazione e l'analisi dello spazio di un testo, secondo Goldenstein (2005), avviene mediante uno schema molto preciso costituito da diverse tappe decisive. Questi passi si presentano sotto forma di tre domande centrali: Dove? Come? e Perché? Lo studioso spiega che sapere “*dove*” si svolge la storia, permette di localizzare l'azione collocandola in un luogo determinato, poiché ogni finzione deve essere localizzata. Lo spazio romanzesco rispecchia, in questo caso, uno spazio geografico reale. Una volta localizzata la finzione, l'analisi deve vertere sui modi rappresentativi di tale spazio rispondendo alla domanda “*Come?*”.

Oltre alla descrizione, Goldenstein (2005) identifica due modi per presentare i luoghi dell'azione:

- L'astrazione della decorazione;
- L'insistenza sulla decorazione.

Contrariamente al secondo che tenta accuratamente di creare il reale, il primo modo fa appello all'immaginazione. Una volta individuati la finzione e lo spazio, si passa all'ultima domanda che s'interessa alle funzioni romanzesche dello spazio; “*perché?*”. Rispondendo a quest'ultima, il lettore potrà scoprire le motivazioni di una tale scelta dei luoghi. Il primo approccio ci permette di dire se lo spazio “*ancora*” il romanzo nella realtà per concedergli un effetto realistico, o se invece cerca di accordargli “una dimensione universale, parabolica, o anche critica”. (Reuter, 2003, pp 55-56).

Lo spazio romanzesco ha diverse funzioni. L'organizzazione e il raggruppamento dei luoghi possono produrre senso. Secondo la sua diversità, della sua natura (esotica, rurale) e del suo carattere passato, presente, esterno o interno, lo spazio può svelare il genere o la tematica del racconto stesso. Oltre a questa funzione referenziale, lo spazio può avere anche una funzione simbolica.

Spesso quando si dice la parola “*spazio*”, si ricorda il termine “*luogo*”. Questi due termini sono molto rilevanti in diversi campi di ricerca e soprattutto

nella geografia umanistica. Ricordiamo, però, che essi significano la stessa cosa. Per spiegarne le differenze, siamo ricorsi agli studi effettuati dal filosofo Yi-Fu Tuan e dal geografo Edward Charles Relph.

Per distinguere questi due concetti, in *“Space and Place: the perspective of experience”*, Yi-Fu Tuan (1977, p. 3) scrive: *“Space is freedom, place is security”*. Secondo lo studioso, lo spazio è *“libertà”* cioè qualcosa di astratto e di più ampio, senza alcun significato sostanziale. Potrebbe essere definito, infatti, come un luogo senza valori e che non ha connessioni sociali per l’Uomo. A differenza dello spazio, spiega Yi-Fu Tuan, il *“luogo”* è invece visto come uno spazio che ha un significato; è uno spazio in cui ci sono dei valori e dei nessi sociali grazie a cui l’Uomo entra in relazione con gli altri; il luogo rappresenta infatti *“la sicurezza”*. In questo senso, esso si riferisce a come le persone sono consapevoli di questo determinato *“spazio significativo”* creato dall’Uomo e dalle sue esperienze.

Una tesi molto simile la troviamo pure da Edward Charles Relph (1973, pp. 16-17), secondo il quale lo spazio geografico, *“riflette la consapevolezza dell'uomo, le sue esperienze e i suoi legami intenzionali con il suo ambiente”*. *“I nomi”* che incarnano *“le esperienze dell’Uomo”* sono notevoli e permettono allo spazio ovvero *“l’ambiente”* di essere più ordinato e soprattutto *“significativo”*. Quest’ultimo diventa però *“caotico”*, *“privo di orientamento”*, *“pauroso”* quando non vi troviamo dei nomi che si considerano come *“punti di riferimento umanizzati e familiari”*.

Lo spazio pieno di significati incarna, infatti, la cultura che diventa a sua volta *“umanizzata dalla denominazione dei luoghi, dalle sue qualità per l’Uomo e dal suo rifacimento per servire meglio i bisogni dell’umanità”*. Questa *“fenomenologia del luogo”*, secondo Relph (1973, pp. 4-7), è lo studio esegetico delle esperienze dell’Uomo. Lo spazio quindi ha un ruolo importante nell’immaginario collettivo di un gruppo sociale.

In senso antropologico, lo spazio è la Natura, cioè il contesto che la cultura codifica. Perciò, è considerato dagli antropologi come un elemento centrale della vita sociale; rappresenta insieme al tempo un fondamento di ogni cultura. Quest'ultima si manifesta in uno spazio ed evolve attraverso il tempo.

Lo spazio inteso in questa nostra ricerca è: quel contesto socioculturale in cui gli individui condividono una determinata cultura. Quest'ultima li controlla e condiziona i loro corpi, perciò il corpo diventa anch'esso uno spazio in/ attraverso il quale si manifesta questa cultura. Oltre a ciò, ci interessa “*lo spazio di genere*” (lo spighiamo nel capitolo seguente) cioè uno spazio culturalmente attribuito agli individui in base ai loro sessi, così si hanno spazi specifici per le donne e altri per gli uomini (come il Harim nella cultura araba).

1.3.2. Il tempo

Il termine *Tempo* deriva dalla parola latina “*Tempus*” che viene a sua volta da quella greca “*temnein*” cioè “*tagliare, recidere, dividere*”. (Barletta, 1992, p. 15). È uno dei concetti enigmatici e studiati in diverse discipline. Lo studio del tempo in un'opera letteraria non è del tutto facile perché l'equivocità del termine richiede una precisione accurata. In ambito letterario, il tempo aveva da sempre suscitato l'interesse di molti teorici. Citiamo le ricerche di Tzvetan Todorov (1969), quelle di Gérard Genette (1972) senza dimenticare le ricerche di Paul Ricoeur (1985).

Nel suo studio dedicato al romanzo intitolato “*A La recherche temps perdu*” di Marcel Proust, Gerard Genette (1972, p. 71) definisce la nozione “*racconto*”. Secondo lo studioso, il termine “*racconto*” è polisemico e ha tre sensi diversi:

- Potrebbe essere inteso come: enunciato narrativo orale o scritto che assume la relazione di un evento o di una serie di eventi;
- Oppure come: successione di eventi che costituiscono l'oggetto del discorso e le loro diverse relazioni di concatenamento, di opposizione, di ripetizione;

- Il racconto è l'atto di narrare stesso.

Genette si è interessato essenzialmente allo studio delle relazioni tra il racconto e la storia e quelle esistenti tra il racconto e la narrazione. Per quanto riguarda i problemi del racconto, il teorico si è interessato alla grammatica del verbo perché secondo lui il racconto non è altro che un'espansione del verbo. Lo studioso riprende, in parte, Todorov che fu il primo ad aver costatato e poi classificato questi problemi del racconto in: problemi di tempo, voce e modo.

Todorov (1969) coniò il termine “*narratologia*” per indicare lo studio delle strutture narrative. Con *Tempo*, lo studioso (citato da Genette, 1972, p. 75) indicava tutti i problemi che potevano esistere tra il tempo della narrazione e quello della storia. In altre parole, faceva notare tutte le deformazioni cronologiche che potrebbero manifestarsi riguardo alla successione degli eventi raccontati.

Secondo Genette (1972), esiste una dualità temporale al livello di ogni racconto: il tempo della storia e quello della narrazione. La concezione delle relazioni tra questi due tempi comprende tre elementi essenziali che sono: l'ordine, la durata e la frequenza. In modo sintetico, con il termine “*ordine*”, Genette indica i rapporti tra l'organizzazione degli eventi narrati e quella della loro realizzazione. Con il termine “*durata*”, indica le relazioni tra la durata degli eventi narrati e la lunghezza del racconto che li narra. Infine, con “*frequenza*”, designa i rapporti di ripetizione che possono stabilirsi fra la storia e il racconto.

Il tempo, quindi, è un elemento essenziale in ogni racconto, a tale proposito Paule Ricoeur scrive:

Le caractère commun de l'expérience humaine, qui est marqué, articulé, clarifié par l'acte de raconter sous toutes ses formes, c'est son caractère temporel. Tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prend du temps, se déroule temporellement ; et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté. (Ricoeur, 1986, p. 12)

Il tempo fissato nel calendario che ognuno di noi usa per mettere in ordine la propria vita è cronico; tuttavia, questo tempo oggettivo rimane estraneo al tempo vissuto, come descritto ad esempio dalla filosofia fenomenologica. Stando

a Èmile Benveniste (1974, p. 73), l'esperienza umana del tempo si manifesta attraverso la lingua. Per questo, oltre al tempo narrativo, esiste anche il tempo linguistico. A differenza del primo, il tempo linguistico è, secondo Benveniste, organicamente legato all'esercizio della parola, che si definisce e si ordina come funzione del discorso.

Il tempo linguistico è gestito dalla parola. Secondo Benveniste, tutto s'incentra intorno al presente, definito come il momento in cui il locutore parla. Per esempio, l'avverbio "*adesso*" designa solo il momento in cui il locutore dice "*adesso*". Questo presente si rinnova o si reinventa attraverso l'uso della parola. Nell'opera letteraria, esistono perciò delle enunciazioni che servono a esprimere contemporaneità, anteriorità e posteriorità: come l'uso dei tempi verbali (passato prossimo, imperfetto, presente, futuro ecc).

L'autore Claude Simon (1986, p. 25) enfatizza le emozioni che sente e i ricordi che gli vengono in mente quando si trova davanti a una pagina bianca. Questo magma di emozioni costituisce, con la lingua, l'unico bagaglio dello scrittore. In questo senso, il racconto che uno scrive è frutto del suo stato d'animo nel momento della scrittura. Si tratta infatti di un tempo fenomenologico che nasce dal corpo. Per Claude Simon, la scrittura ha un solo tempo, il presente.

Il tempo, diceva Kant (1944), non è lontano da noi; è dispiegato dalla nostra coscienza. Questa è la coscienza intima del tempo, per un fenomenologo come Edmund Husserl: quando noi percepiamo qualcosa, questo è il presente; ma questo presente è a volte orientato verso l'attesa, l'anticipazione, e la posteriorità. Il presente di oggi, diventerà l'ieri di domani e così via. Il tempo, in questo senso, non è fisso o ovvio; il tempo lo percepiamo con il nostro corpo, quando noi esistiamo nella vita che è chiamata "*tempo*".

Da una prospettiva fenomenologica, tutto dipende dal corpo che abbiamo; quest'ultimo ha delle interazioni non solo relazionali ma anche temporali e spaziali. Esso definisce lo spazio esterno e diventa a sua volta lo spazio, dove la cultura incarna i suoi parametri. Questi ultimi sono incorporati attraverso il

corpo, i suoi comportamenti e soprattutto attraverso il suo agire nel mondo esterno. Al pari delle altre specie animali e vegetali, l'Uomo vive nel mondo fisico e percepisce tutte le trasformazioni che ci accadono tali: la notte e il giorno, le stagioni, la veglia e il sonno. Si colloca e si auto-percepisce nei confronti di altre cose o di altri soggetti grazie al suo corpo che funge da "rilevatore" (Fabietti, 2010, p. 113).

Il corpo è, come abbiamo già detto un mediatore fra noi e il mondo esterno. Il suo agire è sempre condizionato da un insieme di regole culturali. Il che quindi rappresenta un patto socio-culturale da rispettare. Quest'ultimo non è perenne perché si modifica secondo due dimensioni costitutive di qualsiasi modo di pensare: "Il tempo" e "lo spazio".

La sperimentazione delle trasformazioni che accadono nel mondo fisico ed esterno da parte dai nostri corpi è sottoposta a quello che Immanuel Kant chiamò alla fine del XVIII secolo le "intuizioni a priori universali"; cioè "tempo" e "spazio". Tutto quello che facciamo, sentiamo o sperimentiamo si colloca in un determinato spazio e avviene entro una continua successione temporale:

La trasformazione delle cose e di sé è sperimentata dagli umani sotto forma di ciò che noi chiamiamo tempo; e in riferimento al posizionamento del proprio corpo e delle cose rispetto ad altri corpi e ad altre cose, gli umani percepiscono ciò che noi chiamiamo spazio.
(Fabietti, 2010, p. 113).

Galimebrti (1987) dal suo canto aggiunge: "Lo spazio si coniuga col tempo [...] la domanda circa il senso dello spazio attende la sua risposta dalla distensione del tempo." (p. 141). Queste "due categorie del pensiero umano" sono quindi interdipendenti, la loro percezione rappresenta "la funzione primaria della nostra attività mentale" senza di cui non si può dare forma al pensiero (Fabietti, 2010, p. 113) e rappresentano anche due "istituzioni sociali" (Durkheim et al., 1951).

Una delle domande fondamentali che sono fatte e che suscitano l'interesse, non soltanto degli antropologi e dei sociologi, ma di tutti quelli che vengono consapevoli della loro esistenza è: Dove e quando ci troviamo? La

risposta non è del tutto ovvia perché ci spinge a riflettere lungamente su quello che noi chiamiamo “Io”.

René Descartes scrisse “*Io penso quindi sono*”, non scrisse però “*Mi muovo quindi sono*” o “*Reagisco quindi sono*” e neanche “*Sono un corpo quindi sono*”. Secondo quest’approccio Cartesiano, il corpo diventa un oggetto intrinseco, in altre parole un fantoccio controllato e comandato dalla mente. In questa parte intitolata “*Spazio-Temporalità del corpo*” si dimostra il potere del corpo rispetto a due dimensioni che costituiscono il nostro modo di pensare: “*Il tempo*” e “*lo spazio*”.

Il tempo e lo spazio per gli antropologi derivano dal lavoro di Durkheim (1915) e dei suoi associati come Hubert e Mauss (1909). Ma ci sono anche importanti questioni metodologiche riguardanti il tempo e l’antropologia sociale che sono state sollevate in modo particolarmente acuto da Bourdieu (1980).

Per Durkheim il tempo e lo spazio possono essere concepiti solo nella misura in cui sono mediati dalla società, o piuttosto dalle rappresentazioni collettive generate dai membri di una determinata cultura o società. La consapevolezza dell’estensione come spazio e durata come tempo è possibile solo distinguendo le diverse regioni e momenti e incontrando i loro confini e intervalli associati. Queste divisioni e distinzioni hanno la loro origine nella vita sociale e collettiva. Non possiamo concepire il tempo, se non a condizione di distinguerne i diversi momenti, il che vale anche per lo spazio. (Durkheim, 1915, pp.10-11).

Da una prospettiva antropologica e culturale, lo spazio rappresenta la Natura, mentre il tempo rappresenta la cultura che dà significato alla Natura; cioè al contesto socioculturale. Oltre a ciò, il tempo, come scrive Galimberti, non è un fiume che scorre, in antropologia è considerato come “*la vita del corpo*”:

Il tempo non è un fiume che scorre, una sostanza fluente, ma la vita del corpo. Il corpo, infatti, nasce e muore e quindi la temporalità gli compete per una necessità interiore. Questo è tra gli altri, uno dei motivi per cui la scienza, che non conosce il tempo, è nell’impossibilità di comprendere il corpo come corpo vivente. (...)

nella natura del tempo essere e passare sono sinonimi. (Galimberti, 1987, pp. 142-143)

In questa nostra ricerca, con la parola “*tempo*” intendiamo quindi:

- La cultura; cioè l’evoluzione culturale che modella il corpo;
- Il tempo prodotto dal corpo; l’età.

Dopo aver spiegato l’approccio antropologico culturale, chiarito il suo legame con la poetica e specificato le definizioni che abbiamo adottato nella nostra ricerca, passiamo al secondo capitolo di questa prima parte teorica. Nel capitolo seguente, spighiamo perché il corpo è definito come “*costrutto socioculturale*”. Delucidiamo anche il concetto “*corpo femminile*” in senso antropologico culturale. Alla fine, metteremo in evidenza i legami che ha con il tempo e lo spazio.

CAPITOLO SECONDO
IL CORPO FEMMINILE E LA SPAZIO-TEMPORALITÀ
IN CHIAVE ANTROPOLOGICA CULTURALE

“Da sempre il corpo è superficie di scrittura atta a ricevere il testo visibile della legge che la società detta ai suoi membri marchiandoli. Ogni cicatrice è una traccia incancellabile, un ostacolo all'oblio, un segno che fa del corpo una memoria.”
(Galimberti, 2009)

Ogni individuo diventa consapevole della sua presenza non soltanto quando viene a contatto con gli altri ma soprattutto quando interagisce con loro. Questa interazione gli permette di scoprire la sua singolarità rendendosi conto di ciò che condivide (o non condivide) con quelli che lo cingono. Ognuno di noi si riconosce quando si trova in un determinato contesto socioculturale; cioè uno spazio geografico dominato da una cultura ben determinata. In realtà, l'essenza di ognuno di noi dipende dalla presenza dell'altro che, anche se è diverso, in realtà ci è molto simile perché ognuno è condizionato dalla sua cultura di appartenenza.

La cultura può condizionare gli individui quando appartengono a un gruppo sociale. L'appartenenza a un gruppo non significa soltanto adottare un certo modello culturale che è ovviamente convenzionale e condiviso da tutti quelli che fanno parte di questo gruppo, ma anche sottomettere i propri corpi al condizionamento di questa cultura perché diventino degli spazi riflettenti di un determinato modello culturale. Il gruppo sociale diventa, in questo senso, come lo sostiene Ugo Fabietti (2010, p. 149) un *“Sé collettivo”* al quale gli individui possono far parte condividendo, almeno parzialmente, un determinato modello culturale.

La condivisione di un determinato modello culturale avviene attraverso il corpo che ci permette non solo di venire a contatto con gli altri ma di affermare la nostra presenza e la nostra appartenenza a un determinato gruppo sociale. Però: *“Che cos'è il corpo?”*, *questo corpo ce l'abbiamo o lo siamo?* Queste sono le domande alle quali diversi antropologi e sociologi provarono a trovare una

risposta. Per rispondere a queste domande bisogna studiare il corpo non come un oggetto che l'essere umano ha ma come un costrutto socioculturale. In questo senso, il corpo segue due evoluzioni: quella biologica o naturale che è lenta, e quella culturale che è rapida. Così, possiamo distinguere due corpi: quello biologico nel quale ognuno di noi nasce e quello culturale che è plasmato, modellato e condizionato dalla sua cultura di appartenenza. Il che lo afferma (Descamps, M. A., 1986, p.9) scrivendo:

Il corpo è un simbolo usato da una società per parlare delle sue fantasie. [...] Il corpo in cui viviamo non è mai completamente nostro. Siamo penetrati dalla società che ci attraversa, questo corpo non è il mio corpo, è un'immagine sociale.

L'antropologia del corpo è un campo di ricerca che è emerso, come abbiamo già accennato, negli anni Settanta ed esplora i rapporti tra la società, la cultura e il corpo umano mettendo sempre in rilievo le norme socioculturali secondo cui una certa società definisce come normale o desiderabile, anormale o indesiderabile quanto al *Gender* (maschilità e femminilità), all'altezza, al peso o ad altri marcatori fisici.

In questo capitolo, proveremo a rispondere a queste domande:

- ❖ Che cos'è il "corpo"?
- ❖ Perché lo mettiamo nella dicotomia "Natura/Cultura"?
- ❖ Come si può definirlo in chiave antropologica?

2.1. Il corpo fra Natura e Cultura

In "*Apologia della Storia*" (1998), Marc Bloch scrive:

L'oggetto della Storia è l'uomo. Diciamo meglio: sono gli uomini che la Storia vuoi cogliere. Chi non vi riesce non sarà mai altro, nel migliore dei casi, che un manovale dell'erudizione. Il buono storico, lui, somiglia all'orco della fiaba. Là dove fiuta la carne umana, là sa che è la sua preda. (p. 23)

L'Uomo aveva da sempre destato la curiosità degli studiosi in diverse discipline. Da tutto quello che produce, sorgono vari codici difficili da decifrare. Riuscire a capire l'Uomo significa riuscire a posizionarlo nel cosmo e metterlo in

relazione con tutto quello che lo circonda. La continua interazione esistente fra l'Uomo e il cosmo avviene solo attraverso il suo "corpo".

Il corpo è in realtà, più di un "contenitore dell'anima"; è il mezzo attraverso cui noi ci posizioniamo nel mondo e affermiamo la nostra esistenza. Rene Descartes scrisse una volta "Io penso quindi sono", non scrisse però "Mi muovo quindi sono" o "Reagisco quindi sono" e neanche "Sono un corpo quindi sono". Secondo quest'approccio Cartesiano, il corpo diventa un oggetto intrinseco, ovvero un "fantoccio" controllato e comandato dalla mente.

Una tesi simile la troviamo nelle religioni monoteiste, secondo cui, la parte sacra, che è degna di raggiungere Dio è l'anima, invece il corpo è quella parte profana che diventa "cadavere" senza utilità dopo che l'anima se ne va via. Il corpo deve per forza obbedire alle regole mandategli dalla cultura di appartenenza. Contravvenire a queste regole implica la sua stigmatizzazione culturale.

Per capire il corpo in chiave antropologica, bisogna metterlo nella dicotomia "Natura/Cultura" per comprendere l'origine del pensiero umano. La cultura che aveva da sempre tentato di dare significato a tutto quello che facciamo e a tutto quello che ci circonda, crea i paradigmi con cui si può studiare l'Uomo e il suo corpo. Ed è proprio per questo che ci pare opportuno incominciare il nostro discorso parlando del rapporto dell'essere umano con il mondo che lo cinge prima di parlare del suo corpo e definirlo in chiave antropologica.

2.1.1. L'essere umano e il mondo circostante

La percezione del mondo aveva da sempre torturato lo spirito dell'Uomo che è curioso di natura, vuole ancora decifrare tutti i codici che fanno dell'Universo un mondo enigmatico. La "natura" è una realtà che ci spinge a riflettere, a darle un senso e a interpretare tutte le sue sfumature. Il mondo ovvero "la natura" dovrebbe avere un senso: chi l'aveva creata? Perché e come? La percezione da sola non ci permette, in realtà, di rispondere a queste domande,

occorre riflettere per dedurre delle conclusioni. Però, come si può arrivare a una risposta persuasiva?

In questo caso, l'uomo usa la sua immaginazione non solo per soddisfare la sua curiosità ma soprattutto per creare un ordine a questo mondo che lo circonda. Per capire *“la natura”* occorre *“la cultura”* che oltre ad essere il frutto di un lungo processo dell'immaginazione umana, sistema la *“natura”* stessa.

I miti, che sono creati dall'Uomo, costituiscono, infatti, una parte essenziale del pensiero umano, della cultura di un gruppo, e permettono di giustificare l'esistenza di tutto quello che si trova nella *“natura”*: *“Lo stato delle relazioni tra gli uomini e le divinità, tra gli esseri umani e gli animali, tra gli esseri umani stessi oppure quelle fra i sessi.”* (Ugo Fabietti, 2010, p.139)

L'immaginazione non si limita solo alla creazione dei miti ma cerca anche di classificare e categorizzare *“la natura”* creando delle dicotomie su cui si basa tutto il pensiero umano. In questa parte vediamo come l'essere umano si armonizza con la realtà, in altre parole con il mondo che lo cinge attraverso la creazione dei miti e delle dicotomie che subito influenzano anche il modo in cui egli percepisce il proprio corpo.

2.1.1.1. I miti e la giustificazione dell'esistenza

Che rapporto c'è fra la *“natura”* e la *“cultura”*? La *“natura”* avrebbe senso senza la *“cultura”*? E la *“cultura”* a sua volta avrebbe luogo senza l'esistenza della *“natura”*? La risposta si trova studiando le interazioni esistenti fra questi due concetti.

Secondo Ugo Fabietti (2010, p.19), l'essere umano non potrebbe pensare, agire e sopravvivere senza la presenza dei modelli culturali: infatti, ogni atto o comportamento umano finalizzato a un obiettivo, intellettuale o materiale, è sottoposto a un controllo culturale. La cultura è definita come *“operativa”* perché ci mette nella condizione di agire in rapporto ai nostri traguardi conformandoci all'ambiente naturale e socio-culturale che ci attornia. Provando a definire la cultura, Ugo Fabietti (2010, p.14) scrive:

La cultura è un complesso d'idee, simboli, azioni e disposizioni storicamente tramandate, acquisiti, selezionati e largamente condivisi da un certo numero d'individui, mediante i quali questi ultimi si accostano al mondo in senso pratico e intellettuale.

Basandoci sulla definizione data dallo studioso, possiamo dire che la cultura è un mezzo attraverso cui gli individui si avvicinano alla Natura e trovano la loro posizione in essa. La cultura non è iscritta nel patrimonio genetico e va quindi acquisita, strutturata e trasmessa di generazione in generazione. Parlando del tramandare della cultura, Lia Viola (2013, p.46) aggiunge:

Il ciclo delle nascite e delle morti porta con sé il rischio della perdita culturale. Ogni nuovo nato deve imparare ciò che gli altri hanno a loro volta appreso e saperlo interpretare, analizzare, utilizzare e quindi trasmetterlo a sua volta ai nuovi nati. È un ciclo continuo in cui il rischio di perdita culturale è altissimo.

La studiosa qui introduce una tematica molto importante. Se da un lato, la cultura organizza la natura e dà un senso al mondo circostante, da un altro lato, la sua esistenza è condizionata dalla presenza della natura e specie dell'essere umano che garantisce la sua evoluzione. Lo sparire della natura e la specie umana genera automaticamente la cessazione dell'evoluzione culturale.

Un'altra caratteristica della cultura è capita leggendo le parole di Edgar Morin. Secondo lo studioso, non esiste un'unica cultura ma diverse culture inventate da diversi gruppi di individui:

Les cultures sont essentiellement différentes les unes des autres par les conceptions du monde, les mythes, les rites sacrés et profanes, dont les rites de courtoisie, les pratiques, les tabous [...], ainsi que par les historiens ont appelé les sensibilités, si différentes d'une société à l'autre. (Edgar Morin, 2001, p.51)

Edgar Morin cita, infatti “*i miti*” che sono una parte essenziale nella concezione del mondo. La natura ovvero l'Universo supera i limiti della nostra riflessione, l'essere umano non è altro che uno dei suoi componenti. Per raggiungere l'immensità della Natura, l'Uomo non ha altro che usare la sua inventiva. Dal capolavoro di riferimento intitolato “*Il ramo d'oro*” di Frazer (1973), la mitologia è stata vista come il deposito di formule cosmologiche centrali e tante spiegazioni di origine.

Il mito, come lo ricorda Ugo Fabietti (2010, pp. 142-145) ha varie funzioni speculative, sociologiche, pedagogiche e classificatorie. Lo studioso cita Malinowski (1954) che riteneva che il mito e la realtà sociale fossero funzionalmente correlati. Il mito ha, infatti, confermato, sostenuto e mantenuto la situazione sociale. Ha fornito un resoconto delle origini del mondo, delle persone e delle loro convenzioni.

Oltre a ciò, Malinowski (1954) riteneva anche che i miti fossero una specie di “*autorizzazione*” a compiere certi riti e la “*giustificazione dell’ordine esistente*”. Secondo lo studioso, il mito è un mezzo attraverso cui si può leggere una morale che determina una normativa di pensiero, comportamento e di disposizioni.

Oltre a Malinowski, un’altra voce degna di ascolto è quella di Radcliffe-Brown (1968, p.134), secondo cui i miti australiani e nordamericani rappresentano la realtà sociale nei suoi aspetti funzionali, complementari e contraddittori. Lo studioso finisce la sua riflessione scrivendo: “[*nei miti*] *Il mondo della vita animale è rappresentato in termini di relazioni simili a quelle della società umana.*”

Il mito fornisce, come sostiene Weiner (1992) una visione, una prospettiva obliqua e nuova che ci disabilita dalla normale, quotidiana abitudine di prendere il nostro mondo, le nostre descrizioni di esso, il nostro modo di agire in esso, e le nostre credenze come vere, naturali e auto-evidenti.

Un diverso studio del Mito è stato elaborato da Lévi- Strauss nel suo classico articolo, “*Le geste d’Asdiwal*” (1957) in cui cominciò commentando il lavoro mitologico di Franz Boas.

Nei primi anni di del Ventesimo secolo, Boas insieme al suo assistente americano George Hunt, si sono impegnati nella registrazione e lo studio, nel modo più completo possibile, dei miti dei Tshimshian, un popolo della costa del Pacifico dell’America nordoccidentale. Studiando questo popolo, Boas voleva giungere ad una descrizione della vita, dell’organizzazione sociale e delle idee e pratiche religiose di un popolo come appare nella loro mitologia (Boas & Hunt, 1916, p.320).

Lévi-Strauss, nella sua reinterpretazione dei miti studiati da Boas, è giunto poi alla conclusione che nella formulazione dei suoi risultati, Boas non è riuscito a stipulare una relazione tra mito e altri fenomeni sociali. Ed è proprio per questo che nella sua indagine (essendo influenzato dalla linguistica sviluppata nella prima metà del Novecento e dallo Strutturalismo) sostiene che il mito sia analizzato in termini di “*strutture*” e di “*mitemi*” che trovano un senso solo se appressate ad altre dello stesso tipo.

Anche se parte dall’osservazione del mondo naturale, il mito si libera e oltrepassa i limiti posti dallo spazio e del tempo. Per questa capacità di fuggire al mondo naturale, il pensiero mitico è definibile come un pensiero libero che ha i propri limiti soltanto in se stesso: il mito sarebbe, così, esito di un “*pensiero che pensa a se stesso*” (Ugo Fabietti, 2010, p.144).

Dopo aver esposto le funzioni del Mito nell’esistenza umana e nella dicotomia “*Natura/Cultura*”, adesso parliamo di un altro sistema di organizzazione del mondo attraverso “*le dicotomie*” per poter poi capire la rilevanza dello studio del mito e delle dicotomie nella fabbricazione/controllo culturale dell’essere umano con il suo corpo che gli è offerto dalla Natura.

2.1.1.2. Le dicotomie

Secondo Greg Smith (1996) una dicotomia chiamata anche un’opposizione binaria (cioè un sistema binario) è una coppia di termini o concetti correlati i cui significati sono opposti. L’opposizione binaria è il sistema del linguaggio o/e del pensiero mediante cui due opposti teorici sono “*rigorosamente*” definiti e contrapposti. È un concetto importante dello Strutturalismo, che vede tali distinzioni come fondamentali per tutti i linguaggi e i pensieri.

Le dicotomie in realtà spesso si oppongono, si completano, dipendono reciprocamente l’uno dall’altro e anche , come lo sostiene Jacques Derrida (1992, p.41) “*uno dei termini governa l’altro*”.

A tale proposito, Lévi-Strauss offre una spiegazione logica di questo rapporto di complementarità/interdipendenza nel suo “*Il crudo e il cotto*” (1990). In questo capolavoro, l’antropologo francese mostra che le qualità puramente

sensibili ed empiriche come *“il crudo”* o *“il cotto”* si articolano in una rete astratta di relazioni, spesso *“binarie”*, che formano *“un sistema”*. Lo studioso osserva che i popoli che non conoscono *“la cottura”* degli alimenti non hanno una parola per dire *“cotto”*. E così, non hanno nemmeno una parola per dire *“crudo”*, poiché se non ci fosse *“il cotto”*, non avremmo più *“il crudo”*. Alla fine del suo studio, Levi-Strauss fa un'osservazione molto importante: il vissuto e l'esperienza permettono allo sviluppo di nuovi paradigmi; infatti, per raggiungere il reale bisogna prima poter fare astrazione dal vissuto.

Le dicotomie si basano, infatti, sulla dicotomia base che è *“presenza/assenza”*. Il corpo che è visto in tutte le religioni monoteiste come la parte mondana che si oppone all'anima che è la parte si salva quando il corpo muore. L'anima rappresenta la *“presenza della sacralità”* invece il corpo rappresenta *“l'assenza della sacralità”* cioè *“la presenza della profanità”*.

L'attenzione degli esseri umani non si limita solo alla percezione del mondo circostante ma va più in fondo fino a creare altre dicotomie classificando la specie umana/animale per categorie. Un esempio di opposizione binaria della specie umana è la dicotomia *“maschile/femminile”*.

Da una prospettiva post-strutturalista, il maschio può essere visto, secondo il pensiero tradizionale, come dominante rispetto alla femmina perché il maschio è la presenza di un fallo, mentre la vagina è un'assenza o perdita. Questa dicotomia coincide con quella di *“io/altro”* cioè *“identità/alterità”* che evoca rapporti di conflitto. Anche in questa dicotomia, l'*“io”* rappresenta *“la presenza”* degli attributi *“assenti”* nell'*“altro”* che è *“diverso”* ma alla cui *“presenza”* dipende la presenza dell'*“io”*.

Gli esseri umani usano percepiscono e organizzano il mondo naturale circostante usando degli strumenti forniti loro dalle rispettive culture. Fra questi strumenti abbiamo citato *“i miti”* che servono a giustificare l'esistenza e dare significato a tutto quello che ci circonda, e *“le dicotomie”* che servono a classificare il mondo per creare ordine e comprensione. Fra le dicotomie citate abbiamo *“Maschile e Femminile”* e *“io e altro”* che rimandano a ciò che si è soliti chiamare *“identità”*.

2.1.2. Identità e Alterità

Il termine “*identità*” è troppo ambiguo. Da un lato, esso si riferisce a delle proprietà di “*unicità*” e “*individualità*”, cioè delle differenze essenziali che rendono una persona distinta da tutte le altre, come in quello che chiamiamo “*identità individuale*”. Dall'altra, si riferisce a delle qualità d'identità, poiché le persone possono associarsi, o essere associate da altri, con gruppi o categorie in conformità a alcune caratteristiche comuni salienti, come nel caso dell’ “*identità etnica*”. Le espressioni dell'identità, secondo Daniel Benamouzig (2012, p.117), variano in funzione ai riferimenti culturali, professionali, religiosi, geografici, linguistici, ecc.

L'ambiguità fondamentale (per sé/per gli altri) rileva che l'identità non è chiusa su di essa, anche se essa risulta al contrario da interazioni dinamiche che intervengono fin dall'infanzia e che possono trasformarsi ulteriormente in ambienti sociali più vasti (Mead, 1934).

L'identità, come lo spiega Daniel Benamouzig (2012, p.117) può essere descritta come l'articolazione tra una «*identità per sé*» che Goffman chiama «*reale*» e una «*identità per gli altri*» o «*virtuale*». Questa distinzione si basa su due concezioni ispirati da Emile Durkheim e Max Weber.

La prima forma dell'identità riunisce i tratti che si considerano gli elementi costitutivi della propria personalità, mentre la seconda caratterizza lo sguardo di se stessi di altri. Le due forme di identità riescono più o meno ad articolarsi (Goffman 1963, Dubar 1993).

In conformità a una prima concezione, ispirata da Emile Durkheim, l'identità è il risultato di “*una trasmissione metodica*”, ricevuta massimamente durante l'infanzia. Questa «*inculcazione*» assicura l'appartenenza dell'individuo a gruppi sociali, di cui garantisce la stabilità temporale (Durkheim 1922 citato da Daniel Benamouzig, 2012, p.117).

Una seconda concezione, piuttosto ispirata da Weber, si interessa meno alla riproduzione dell'identità che alla sua «*emergenza*» in seno a forme sociali

specifiche, ad esempio professionali (Sainsaulieu 1977 citato da Daniel Benamouzig, 2012, p.117). In questo contesto, l'identità si intende come il prodotto di percorsi o di atteggiamenti singolari piuttosto che come il risultato di inculcazioni, più o meno passive.

Vivendo e interagendo con gli altri, ognuno di noi sente la sua presenza, scopre la propria singolarità e si rende conto di ciò che condivide con quelli che lo circondano. Noi ci riconosciamo quando ci troviamo in un contesto socioculturale ben preciso, nel senso che la “*nostra essenza*” dipende dalla “*presenza dell'altro*” che ci è diverso e simile nello stesso tempo. Appartenendo a un gruppo significa adottare un certo modello culturale convenzionale e condiviso da tutti quelli che fanno parte di questo gruppo ovvero di questo “*Sé collettivo*”, come lo conferma Ugo Fabietti scrivendo:

L'appartenenza di un individuo a un gruppo è resa possibile dalla condivisione, almeno parziale, di determinati modelli culturali. L'idea di far parte di un Sé collettivo, di un “Noi”, (una tribù, una nazione, una confessione religiosa, una casta, una tifoseria ecc.), si realizza attraverso comportamenti e rappresentazioni che contribuiscono a tracciare dei confini, delle frontiere nei confronti degli “altri”. Appartenenza da un lato e distinzione dall'altro sembrano, infatti, costruire due aspetti opposti, e tuttavia complementari del vivere e del sentire umani. (Fabietti, 2010, p.149)

La distinzione fra “*quello che/chi siamo noi*” e “*quello che/chi sono loro*” si trova in ogni modello culturale perché come abbiamo già spiegato l'essere umano, è una parte del mondo naturale circostante da percepire, le differenze corporali destano la curiosità dell'Uomo:

Il problema di sapere “Chi siamo noi” e chi invece “siano loro” o quello di poter leggere, al di là della diversa morfologia sessuale, quali siano i tratti del “carattere” femminile piuttosto che di quello maschile; o di stabilire la differenza tra un bambino e un adulto, e anche di che cosa sia “una persona” come qualcosa di distinto da una pianta o da una roccia, è presente in tutte le culture. (Fabietti, 2010, p.149)

Secondo Ugo Fabietti (2010, p.149), il senso comune tende a suddividere l'Umanità in categorie (razze per esempio). Queste suddivisioni non si fondano su fattori “oggettivi” e “naturali”, sono in realtà “*frutto di costruzioni culturali*”. Oltre a ciò, il fatto di suddividere l'Umanità in categorie significa

cadere in “*stereotipi, pregiudizi, xenofobia, interessi politici e problemi sociali*”, questa distinzione così come la definizione del “Sé” e dell’ “Altro” si articolano con riferimento a:

- ❖ Il corpo: cioè riguardo al sesso, al genere e alla sfera emotiva.
- ❖ L’appartenenza ai gruppi: Caste, Classi, etnie ecc.

Appartenere a un gruppo significa anche rispettare la cultura collettiva e non trasgredire le regole che essa ci manda. Il non rispetto di queste regole genera la stigmatizzazione della “*persona*” da parte di questa comunità. A tale proposito, Ugo Fabietti (2010, p. 150) aggiunge:

Essere esclusi da un gruppo al quale pensavamo di appartenere, subire un’ingiustizia dal gruppo al quale ci affidavamo perché ci proteggesse, o vivere alterazioni nella nostra vita – come accade in occasioni quali una crisi professionale, affettiva o di salute, uno straordinario territoriale ecc. – sono fatti che possono far vacillare la nostra identità, fino a mettere in pericolo il nostro equilibrio psichico.

Questo disquilibrio psichico è dovuto alla “*fragilità*” delle nostre certezze che sono sempre minacciate perché viviamo in ambienti “*concorrenziali e conflittuali*”:

Più vive in ambienti concorrenziali e conflittuali, (...) più si sviluppa per contro “la retorica dell’identità” intesa come dimensione irriducibile dell’“Io” o del “Noi”. E con la retorica dell’identità si acuisce il senso del confine tra sé e l’altro, tra “noi” e “loro”. (Fabietti, 2010, p.150)

L’identità si percepisce attraverso l’esperienza corporea. Adesso, vediamo il rapporto che c’è fra il corpo e la cultura. Vedremo, infatti, come la cultura ci fabbrica e poi ci controlla mettendo delle norme da non trasgredire.

2.1.3. Il corpo e la cultura

Noi entriamo in contatto con il mondo che ci circonda attraverso il nostro corpo che è considerato come un “*mediatore*” fra noi e il mondo circostante (Pierre Bourdieu, 1999). Gli esseri umani sentono, comunicano, desiderano e percepiscono il mondo circostante grazie ai loro corpi. Il corpo è un mezzo che ci permette di entrare in relazione con il mondo che ci circonda. Noi comprendiamo

questo mondo perché il nostro corpo è stato esposto fin dalla nascita alle “regolarità del mondo”. (Fabietti, 2010, p.151)

Pierre Bourdieu (1999) parla di una “*conoscenza attraverso il corpo*”; quest’ultimo mi permette di venire a contatto con l’altro, di comunicare, di affermare non solo la mia presenza ma anche la mia essenza in questo mondo pieno di simboli. Mi permette anche di appartenere a una comunità e di esserne membro.

Appartenendo a una cultura significa assorbirne le norme, le regole ed i simboli. La “*conoscenza*” di cui parla Pierre Bourdieu è una conoscenza particolare, va spiegata in chiave fenomenologica. Si tratta di una conoscenza “*incorporata*” (Fabietti, 2010, p. 152). Anche se non ce ne accorgiamo, il nostro essere dipende dalla cultura che ci modella e ci fabbrica.

Nella voce “*Natura e Cultura*” nell’Enciclopedia Treccani delle scienze sociali, Francesco Remotti scrive:

Ritualità e tradizione svolgono, infatti, funzioni conservative e ripetitive delle scelte inizialmente adottate e, con la memoria, garantiscono la continuità culturale, sottraendo la cultura (fascio o flusso d'informazioni trasmesse attraverso il medium comportamentale, non iscritte nel patrimonio genetico) al rischio dell'evanescenza' e della dispersione delle informazioni, che incombe, in effetti, su ogni forma di cultura, sia essa animale o umana. Il rischio dell'evanescenza dell'informazione è il prezzo che tutti gli animali culturali (uomo compreso, ovviamente) sono costretti a pagare per sfruttare al meglio il vantaggio della molteplicità di scelte e della flessibilità comportamentale. Per ridurre tale prezzo e per ovviare a tale rischio gli animali culturali ricorrono all'irrigidimento rituale del comportamento e ai meccanismi ripetitivi tipici delle tradizioni. La cultura dunque si sviluppa da una situazione caratterizzata da una molteplicità di scelte; ma i suoi prodotti più tipici, i suoi segni più inequivocabili (ritualità e tradizioni) riducono drasticamente la molteplicità originaria, incanalando il comportamento ed eliminando (o emarginando) le possibilità alternative. (Remotti, 1996, p.156)

Lo studioso introduce una tematica molto importante. Si tratta infatti di una “*fabbricazione del corpo umano*” o “*Antropopoiesi*” e come lo chiama Francesco Remotti (1996; 2002). Il nostro corpo incorpora tutto quello che gli è mandato dalla cultura di appartenenza. L’incorporazione è, infatti, uno dei

concetti chiave dell'antropologia culturale perché è capace di descrivere “*il nostro essere nel mondo*” (Csordas, 1998, 2003).

Andare contro il sentire comune e le regole culturali generano la stigmatizzazione del corpo/la nostra essenza dalla comunità/cultura di appartenenza. Il corpo veicola la cultura; è infatti lo spazio in cui la cultura si manifesta ed è allo stesso tempo lo strumento attraverso cui la cultura viene trasmessa. Pierre Bourdieu dal canto suo sostiene che:

[...] una comprensione immediata del mondo familiare, ciò che pende dal fatto che le strutture cognitive messe in opera da lui sono il prodotto dell'incorporazione delle strutture del mondo in cui egli agisce. Nonché dal fatto che gli strumenti impiegati per conoscere il mondo sono costruiti da e attraverso il mondo. Questi principi pratici di organizzazione del dato sono costruiti a partire dell'esperienza di situazioni incontrate con una certa frequenza, sono suscettibili di essere rivisti e respinti in caso di fallimento ripetuto. (Bourdieu, 1999, pp. 142- 143)

Nella nostra vita quotidiana, nel fare le cose che facciamo e dire quello che diciamo, il nostro comportamento è così altamente sfumato, così sottilmente accomodante a nuove situazioni, che non possiamo seguire le regole ‘o agire in termini di rappresentazioni ‘ Ne consegue che non vi è motivo di supporre che altri lo stiano facendo. Bourdieu ri-propone l'idea di “Habitus” da cui dipende “*la conoscenza incorporata*” e “*il nostro essere/stare nel mondo*”.

Questo « *stare al mondo* » come lo descrive Ugo Fabietti (2010, p.152) è di “*natura sociale e culturale*”; e aggiunge che perciò l'Habitus varia secondo:

- ❖ I nostri tratti psicologici e fisici,
- ❖ I nostri modelli comportamentali,
- ❖ Le rappresentazioni che noi interpretiamo poiché siamo individui e facciamo parte di una cultura.

Però, cosa significa “*Habitus*”?

2.1.3.1. L'Habitus

L'Habitus è uno dei concetti chiavi in Sociologia e in Antropologia. Difatti le origini di questa nozione risalgono all'antichità greca nel pensiero di Aristotele e nella Scolastica medievale, più esattamente in quello di Tommaso d'Aquino (1225-1274).

La parola *Habitus* è composta infatti da *Hexis*; una nozione elaborata da Aristotele in “*Etica Nicomachea*” (350 a.C.) con cui si riferisce a tutto quello che facciamo con il nostro corpo (il nostro modo di camminare, tono ecc.) e da *Ethos* (cioè le nostre credenze, opinioni, desideri ecc.) (Loic Wacquant, 2015, p.68). L'unione di questi due termini crea la parola *Habitus* con cui si indica un carattere o una regola acquisita i cui fondamenti consci e inconsci vengono condivisi dai membri di un gruppo.

Tommaso d'Aquino legge, riformula e traduce l'*Hexis* di Aristotele in “*Habitus*” (participio passato del verbo *habere*, cioè avere o tenere) in *Summa Theologiae* (1269). Lo studioso scrive: «*habitus quodammodo est medium inter potentiam puram et purum actum.* » (De Beate & Gebauer , 2009, p.25). Cercando di chiarire la riformulazione elaborata da D'Aquino, Juliette Grange (2009, p.2) scrive:

Si les habitudes sont faites de la seule accumulation passive d'usages devenus spontanés à force d'être réitérés, on sait que l'habitus n'est pas un état, mais une manière d'être, une disposition physique et morale de l'individu à telle ou telle action, attitude ou comportement, une « qualité durable et difficile à modifier.

A tale proposito, Raymond Boudon (2012, p.113) aggiunge:

[...] le concept d'Hexis- que Thomas d'Aquin (1225-1274) traduit par habitus- désigne les dispositions psychiques qui peuvent être influencées par exemple par l'éducation, mais qui ne sont ni inconscientes, ni soustraites à l'action de la volonté, ni déterminées de manière exclusivement sociale, ni a fortiori déterminées par la seule position dans le système de stratification sociale ; de plus, ces dispositions ne déterminent nullement de manière mécanique ni les représentations ni les actions du sujet. Il faut les concevoir plutôt comme des cadres ou des guides, dont le sujet peut se détacher avec plus ou moins d'aisance.

È importante però precisare che questa nozione è stata “ripresa” e “rielaborata” dal sociologo francese Pierre Bourdieu dopo gli anni sessanta come una reazione allo Strutturalismo, ma non è stata creata da lui come lo ritengono molti (Wacquant, 2015). Lo stesso Pierre Bourdieu dichiara di aver preso a prestito da Tommaso d’Aquino l’uso della nozione “*habitus*”, già presente, anche se poco lavorata, nella terminologia, in particolare, di Durkheim e Weber. (Grange 2009, p.4)

In “*L’évolution pédagogique en France*” (1990, pp.36-37) di Emile Durkheim (1858- 1917), l’*Habitus* designa l’insieme degli apprendimenti e delle disposizioni acquisiti dal bambino nel corso della sua educazione. Nel suo studio, Durkheim parla di un *Habitus Cristiano* ovvero della “*cristianizzazione dell’interiorità soggettiva*”. L’educazione, come la spiega Durkheim, non consiste soltanto nell’acquisizione di una serie di abilità particolari o di conoscenze definite. Si tratta, infatti, di un “*habitus de notre être moral*” cioè di “*un habitus dell’anima*”:

Pour être chrétien, il ne suffit pas d’avoir appris ceci ou cela, de savoir discerner certains rites ou prononcer certaines formules, de connaître certaines croyances traditionnelles. Le christianisme consiste essentiellement dans une certaine attitude de l’âme, dans un certain habitus de notre être moral. Susciter chez l’enfant cette attitude, tel sera donc le but essentiel de l’éducation. (Durkheim 1990, p. 37)

Questa concezione cristiana dell’*Habitus* sarà poi adottata nell’educazione moderna per formare, non un cristiano, ma un Uomo capace di “essere in questo mondo”:

[...] non de donner à l’enfant des connaissances plus ou moins nombreuses, mais de constituer chez lui un état intérieur et profond, une sorte de polarité de l’âme qui l’oriente dans un sens défini, non pas seulement dans l’enfance, mais pour la vie. (Durkheim, 1990, p. 38)

Si tratta, infatti, di una “*formation intégrale de l’homme*” (Durkheim, 1990, p. 399). È proprio in questo senso che la letteratura, la storia, le scienze; come lo spiega Juliette Grange (2009, p.4), sono congiuntamente formatrici di un *habitus* come “*modo di essere al mondo*”, di “*un atteggiamento fondamentale al*

tempo stesso morale e sociale”, e non soltanto di conoscenze peculiari e precise. Secondo la studiosa, la cultura è quindi un habitus che si presenta come “*atteggiamento mentale interiorizzato e naturalizzato*”, e continua a spiegarla, in senso aristotelico, come “*una forma generatrice di atti particolari*”. Parlando sempre di cultura, la studiosa (2009, p. 4) aggiunge: “*(La culture) Ce n'est pas simplement une "mentalité" ou un esprit du temps, mais une affinité profonde entre les personnes.*”

Emile Durkheim può vedere nell’istruzione non un addestramento, un’inculcazione o una programmazione, ma un processo che contribuisce effettivamente ad aumentare l’autonomia dell’individuo. (Raymond Boudon, 2012, p.113)

Max Weber (1864- 1920) in “*Economia e società*” usa, più volte, il termine “*habitus*” per esprimere la trasformazione sistematica dell’habitus fisico attraverso l’ascesi religiosa. Lo studioso si interroga infatti sulla sua influenza nella preghiera e nella devozione (Grange, 2009, p.4). Lo studioso si pone le seguenti domande per raggiungere i suoi obiettivi:

- ❖ Qual è la relazione tra i gesti molto regolamentati e molto frequentemente ripetuti, ad esempio, e la disposizione interna?
- ❖ Che cosa è un abito spirituale?
- ❖ Assume il corpo e la mente?
- ❖ Secondo quali modalità?

Weber sostiene che la rottura rituale quotidiana, la cerimonia o la rituale, le pratiche ascetiche o ripetitive (salmodie, gesti o esercizi pianificati) hanno a che fare con quello che sta in fondo cioè la vita interiore (Juliette Grange, 2009, p.4) nel senso che lo stato interiore si riflette mediante quello che appare dall’esterno. Qui è tutta la complessità della nozione di disposizione che si dispiega a proposito del sentimento religioso.

Oltre a Emile Durkheim e Max Weber, pure Norbert Elias (1887-1990) usa il termine *Habitus* che appare per la prima volta nel suo “*Über den Prozess der Zivilisation*” (1939) e con cui mira ad aggirare “*l’essenzialismo indotto dalla*

nozione di carattere nazionale, troppo statico". Si tratta di un insieme di differenze tra le traiettorie degli Stati europei, dove si sono sviluppate, più particolarmente, concezioni della cultura e della civiltà molto distinte. (Delmotte, 2010, p.33)

L'Habitus secondo Elias, è una specie di "*sapere sociale incorporato*" che evolve, si sedimenta nel tempo e forma, come una «*seconda natura*», l'identità sia individuale sia collettiva dei membri di un gruppo umano (che si tratti di famiglia, partito, nazione) (Delmotte, 2010, p.33).

Dopo aver parlato delle diverse spiegazioni date al concetto di Habitus da parte di Emile Durkheim, Max Weber e Norbert Elias, vediamo adesso cosa si intende, con il termine, Pierre Bourdieu.

A differenza dei suoi predecessori che, come abbiamo già visto hanno fatto dell'Habitus un uso limitato, Pierre Bourdieu ne fa un uso abbastanza distinto. L'Habitus, secondo lo studioso è un complesso di atteggiamenti psichici e fisici grazie al quale l'Uomo sta nel mondo. L'Habitus conduce un gruppo e ne rappresenta, infatti, un patrimonio socioculturale che si manifesta attraverso le sue pratiche quotidiane. In "*Esquisse pour une théorie de la pratique*" (1972, p. 272), Pierre Bourdieu lo definisce scrivendo:

L'habitus est une « loi immanente, déposée en chaque agent par la prime éducation, qui est la condition non seulement de la concertation des pratiques mais aussi des pratiques de concertation, puisque les redressements et les ajustements consciemment opérés par les agents eux-mêmes supposent la maîtrise d'un code commun et que les entreprises de mobilisation collective ne peuvent réussir sans un minimum de concordance entre l'habitus des agents mobilisateurs (e. g. prophète, chef de parti, etc.) et les dispositions de ceux dont ils s'efforcent d'exprimer les aspirations.

In "*Réponses*" (1992, p.101), Bourdieu continua la spiegazione del concetto sostenendo che sia "*l'individuale*", che il "*soggettivo*" e anche il "*personale*" sono "*sociali e collettivi*" perché l'essere umano è il prodotto della sua cultura di appartenenza. Egli aggiunge che l'Habitus è "*une subjectivité socialisée*". A tale proposito lo studioso scrive anche in "*Questions de sociologie*":

L'évidence de l'individuation biologique empêche de voir que la société existe sous deux formes inséparables : d'un côté les institutions

qui peuvent revêtir la forme de choses physiques, monuments, livres, etc. ; de l'autre les dispositions acquises, les manières durables d'être et de faire qui s'incarnent dans des corps (et que j'appelle des habitus). Le corps socialisé (ce que l'on appelle l'individu ou la personne) ne s'oppose pas à la société : il est une de ses formes d'existence. (Bourdieu, 1980, p. 29)

Questo “*corps socialisé*” è culturalmente plasmato e diventa così non solo il mezzo attraverso cui si manifesta la cultura ma anche lo spazio in cui essa incorpora i suoi parametri, i suoi standard. Esso diventa “*la persona*” che sta al mondo e che agisce seguendo le regole mandate dalla sua cultura.

L’Habitus di Bourdieu è una serie di predisposizioni a certi comportamenti inculcati nel corso della socializzazione, per spiegare il modo in cui le persone ovunque arrivano ad avere un “senso” di come comportarsi, e quindi dare per scontate le proprie idee e pratiche come giuste, come l'unico modo corretto di essere nel mondo. Ma l'habitus di Bourdieu, mentre era quasi riuscito a far crollare la distinzione mente-corpo, non era sufficientemente teorizzato per creare un nuovo paradigma rispetto alle teorie precedenti.

L’Habitus lo troviamo pure negli studi di Marcel Mauss, il quale per parlarne usa l’espressione “*Tecniche del corpo*”.

2.1.3.2. Le tecniche del corpo

Che cosa intende Mauss con questa espressione?

Per capirla ci vuole, infatti, una lettura approfondita del suo omonimo testo che lo inizia proponendo di prevedere la nozione di “*tecniche del corpo*” come un insieme coerente di diverse tecniche rappresentative della tecnicità corporea di una cultura o ovviamente di una società.

Dico bene le tecniche del corpo, perché si può costruire la teoria della tecnica del corpo partendo da uno studio, da una esposizione, da una descrizione delle tecniche del corpo. Intendo con questa espressione i modi in cui gli uomini, nelle diverse società, si servono, uniformandosi alla tradizione, del loro corpo. (Mauss, 2017, p.385)

Lo studioso usa appunto la parola “*tecniche*” al plurale perché ogni tecnica prodotta dal corpo si produce da un'altra o altre tecniche del corpo. Le

tecniche della danza per esempio fanno parte di una sfera di tecniche più ampia di quella del ballo; cioè le tecniche del movimento. Facendo molti esempi di tecniche che fa nella sua vita quotidiana, Mauss sostiene che quello che garantisce la trasmissione e l'apprendimento di queste tecniche è *“l'educazione”*. Partendo da quello che egli stesso chiama *“il triplice punto di vista dell'Uomo totale”*, Mauss osserva che le tecniche del corpo sono all'incrocio di tre settori: *“Biologico”*, *“Sociologico”* e *“Psicologico”*.

Secondo Mauss, le tecniche prodotte dal corpo si dividono in base al sesso, all'età, al rendimento del corpo e in base anche alla trasmissione della forma della tecnica stessa.

2.1.3.3. Le dressage

Oltre alla spiegazione dell'espressione *“Tecniche del corpo”*, Marcel Mauss scrive: *“Le tecniche sono le norme umane dell'addestramento umano”* (2017, p.376).

Non è un caso che lui usa la parola *“addestramento”* cioè *“dressage”* perché egli paragona *“le dressage”* del corpo umano a quello dell'animale domestico. Il corpo umano è simile a quello degli animali. L'intero processo di socializzazione/dressage mira a marcare la natura del corpo. Per i pastori nomadi, il corpo non è proprio dell'uomo e può servire a designare tutti gli altri. Nei mongoli, le corrispondenze tra socializzazione, dressage nel senso di Mauss e domesticazione sono costanti.

La nozione di *“Tecniche del corpo”*, e *“le dressage”* cioè *“addestramento”* del corpo che implicano, l'*habitus*, l'imitazione, l'educazione evocati da Mauss nel suo articolo, subiscono varie modificazioni e sviluppi. Così, i lavori di Pierre Bourdieu riguardanti la nozione di *“habitus”* e quelli di Michel Foucault sul *“somato-potere”* e *“i corpi docili”* affrontano la questione del dressage corporale e del controllo sociale manifesto in quest'addestramento.

Michel Foucault offre anche un'altra espressione per delucidare il condizionamento socioculturale del corpo umano. Egli, infatti, parla di *“disciplina”* e *“corpi docili”*.

2.1.3.4. La disciplina

In un suo celebre studio sui meccanismi di controllo e di repressione nell'Europa dell'età moderna intitolato *“Sorvegliare e Punire”* (1975), il filosofo francese Michel Foucault (1926-1984) sottolinea che il corpo è *“culturalmente disciplinato”*. L'osservazione e il controllo dei corpi dei prigionieri, sottoporli ad un processo di una *“disciplina dell'individualità”* permette alla creazione di *“corpi docili”*, perfetti per le richieste ed i bisogni moderni in diverse discipline: economia, politica e guerra.

Dopo aver spiegato la costruzione del corpo da parte della cultura, passiamo alla seconda parte di questo capitolo per spiegare cosa significa *“femminilità”*.

2.2. Femminilità e mascolinità

Quando entriamo in qualsiasi negozio di giocattoli per bambini, notiamo la divisione dei giocattoli in due spazi completamente distinti. Lo spazio colorato in blu, pieno di piccole macchine di polizia, aerei, soldati, armi, è per i bambini maschi. Invece quello spazio colorato in rosa, pieno di bellissimi barbi che possiamo truccare, delle cucinette in cui ci sono degli utensili troppo carini, è per le bambine femmine. Un altro esempio molto frequente è la scelta dei colori per i neonati, compriamo vestiti blu per i neonati di sesso maschile invece per le femmine gli compriamo vestiti in bianco o in rosa. La domanda circa questa divisione è molto semplice: perché diamo al bambino una macchina, un soldato e diamo una cucinetta alla bambina?

Cercando di rispondere a questa domanda, notiamo che noi siamo educati a assumere un certo ruolo sociale fin da bambini. La società, infatti, insieme alla famiglia plasmano le nostre personalità sin dalla nascita. Ognuno di noi cresce pensando che è un essere libero e che tutto quello che fa o che desidera è una cosa che proviene dalla sua mente, in realtà non siamo altro che un prodotto della nostra educazione e del contesto socioculturale in cui ci troviamo. I nostri corpi sono sottoposti al principio di incasellamento e di classificazione fin dalla

nascita. Il corpo con tutti i suoi tratti fisionomici e anatomici è una buona materia da modellare e da concettualizzare mediante le dicotomie e i miti che l'essere umano crea per dare significato al mondo che lo cinge. “Essere donna” o “essere uomo” richiede una riflessione molto profonda piuttosto che vedere solo l'aspetto biologico corporeo della persona.

Infatti, in questo capitolo cercheremo di approfondire le nostre riflessioni che hanno un rapporto con la classificazione, la differenza fra gender e sesso così come anche l'evoluzione teorica sul gender e come quest'ultimo si acquisisce attraverso i criteri approfonditi di seguito.

2.2.1. Classificazione e divisione

Nella realtà, tutto è classificato seguendo le leggi culturali. Questa classificazione si basa, infatti, sulla differenza tra quello che è definito *maschile* o *femminile*. La dicotomia “maschile/femminile” che è definita da Ugo Fabietti (2010, p. 163) come “*confine identitario*” si trova in quasi in tutte le società umane e ne rappresenta i due “*principi*” a cui gli oggetti e i fenomeni sono sempre ricondotti.

I Kanak¹, studiati da Maurice Leenhardt (1937, p. 22), classificavano tutto, visibile o invisibile, entro una griglia concettuale generica che si basava sull'opposizione femminile/maschile perché sostenevano che “*tutto è uomo o donna*” e non potrebbe essere qualcos'altro. Questa scissione, secondo l'antropologa Françoise Héritier (1996, p. 19) è presente in tutti i sistemi di pensiero; sia in quelli tradizionali “*chiusi*”, sia in quelli scientifici “*moderni ed aperti*”. Per la studiosa, questa separazione costituisce una specie di “*butoir ultime de la pensée*” cioè “*ultimo limite del pensiero*” sul quale l'umanità intera fonda una determinata opposizione concettuale: vale a dire quella che oppone l'*identico* al *differente*. Seguendo l'antropologo e l'etnologo Claude Lévi-Strauss, Françoise Héritier spiega che l'umanità aveva costruito tutte le

¹ **Kanak**: Appellativo che davano a sé stessi gli indigeni delle isole Hawaii e con cui furono designati dai coloni Europei gli aborigeni della Nuova Caledonia (Melanesia). Kanak. (n.d.) In Enciclopedia Treccani. Trovato in: <http://www.treccani.it/enciclopedia/kanak> [15/07/2018 alle 14:50]

opposizioni binarie sul rapporto di opposizione fra rappresentazioni o valori concreti e altri astratti:

Support majeur des systèmes idéologiques, le rapport identique/différent est à la base des systèmes qui opposent deux à deux des valeurs abstraites ou concrètes (chaud/froid, sec/humide, haut/bas, inférieur/supérieur, clair/sombre, etc.) valeurs contrastées que l'on retrouve dans les grilles de classement du masculin et du féminin comme respectivement chaud et froid, animé et inerte, souffle et matière. (Héritier, 1996, p. 20)

Quello che non segue questo principio di separazione o classificazione viene stigmatizzato: a tale riguardo ricordiamo l'esempio dell'omosessualità, per esempio, che è biasimata e considerata come “*anomalia*” e non come orientamento sessuale, perché non rappresenta più questo principio di diversità (Fabietti, 2010, p.163). A tale riguardo, Héritier osserva come la riflessione umana si basava da sempre sull'*osservazione*. Infatti, fin dalle origini, l'essere umano esercita la sua attenzione su quello che è davanti ai suoi occhi: il corpo e l'ambiente in cui si muove:

[...] le corps, et le milieu dans lequel il est plongé. Le corps humain, lieu d'observation et constante- place des organes, fonctions élémentaires, humeurs- présente un trait remarquable et certainement scandaleux, qui est la différence sexuée et le rôle différent des sexes dans la reproduction. (Héritier, 1996, pp. 19-20)

L'antropologa fa notare anche la manifestazione spontanea di questa griglia interpretativa arcaica nel discorso scientifico. Avendo per oggetto la riproduzione umana, il linguaggio della scienza descrive l'ovulo femminile come una materia inerte e vegetativa, mentre, lo spermatozoide maschile come un principio attivo e portatore di vita (Héritier, 1997, p.7).

Nonostante, il forte diffondersi del pensiero moderno, vige ancora forte questa separazione la cui origine si trova nell'osservazione primitiva della differenza fra i sessi. A tale proposito, Ugo Fabietti (2010) nota che nonostante la diffusione della moda unisex nelle società postindustriali e postmoderne, la scissione fra il “*maschile*” e il “*femminile*” è ancora presente: “[...]colori, modelli di consumo, aspettative, emozioni, sentimenti e atteggiamenti in generale sono considerati “*cose da donne*” o “*cose da uomini*”. (Fabietti, 2010, p.163)

Le rappresentazioni delle relazioni fra i sessi si differenziano da una cultura all'altra. Hétier (1997, pp. 7-8) sostiene che questa distinzione non è altro che “*una costruzione sociale*” risultato di una serie di manipolazioni simboliche e concrete che riguardano gli individui. Citando il caso degli Inuit², la studiosa mette in risalto il condizionamento socioculturale dell'identità e della distinzione femminile/maschile.

Nel caso di questa popolazione, il “sesso” o “l'aspetto anatomico” non determina “il genere”; quest'ultimo si lega all'identità sessuale dell'*anima-nome* (che potrebbe essere maschile o femminile) reincarnata assegnata al neonato nel momento della nascita, sulla base di “segni” leggibili dagli scambi. Aggiunge Ugo Fabietti (2010, p. 165):

Quando arriva il momento, l'individuo deve tuttavia inserirsi nei ruoli del suo sesso “apparente” (anatomico): fare certi lavori piuttosto che altri, sposarsi, accoppiarsi, riprodursi, assumersi le responsabilità del suo “sesso”. Tuttavia, la sua identità sarà sempre funzione della sua anima-nome. Così un ragazzo dall'anima-nome femminile sarà allevato fino ad una certa età come una ragazza ma, una volta raggiunta la pubertà, dovrà assumere i tratti, i comportamenti e i ruoli sociali di un maschio, pur mantenendo per tutta la vita la sua anima-nome, quindi la sua “identità femminile”.

Sotto le denominazioni di Femminilità e di Mascolinità sono compresi vari concetti chiavi che richiedono una spiegazione dettagliata perché s'intrecciano l'un l'altro: “Sesso” e “Genere”.

2.2.2. Genere

La parola *Genere* o in inglese *Gender* viene dal termine latino *Genus*, in antico francese *Gendre*. Innanzitutto, la parola aveva il significato di “*categoria, specie, tipo*” e poi ha avuto il significato di “sesso” con il quale è generalmente confuso.

La parola *Gender* è stata usata per la prima volta in grammatica per indicare appunto il genere grammaticale. Ad usarlo con un senso non

² **Inuit** : Popolazione indigena delle coste artiche dell'America, distribuita dalla Groenlandiasino all'Alaska; in Asia occupano l'estremità della penisola dei Ciukci(n.d.) In Enciclopedia Treccani. Trovato in: <http://www.treccani.it/enciclopedia/kanak> [15/07/2018 alle 15:20]

grammaticale era John Money differenziandolo da *sex* nel 1955. Egli propone il concetto “*gender role*” in italiano “*ruolo di genere*”. Secondo Money, l’identità di genere è l’espressione di sé come maschio o femmina con il relativo comportamento sessuale, mentre il ruolo di genere è la manifestazione all’esterno dell’identità di genere. Lo studioso scrive a tale proposito:

Nel linguaggio teatrale, un ruolo di genere non è solo un copione dato ad un attore, ma un ruolo in corporato nell’attore che lo trasforma e lo manifesta. Così come un attore, un bambino non impara semplicemente un ruolo, lo assimila e lo vive. (Money, 1994, p. 166)

Money associa l’acquisizione del ruolo di genere alla sua “*performance*” nella realtà. Una tesi molto simile la troviamo in sociologia negli studi di Max Weber, il quale sostiene che la realtà sia l’insieme di molte realtà diverse in cui ci sono vari attori:

[...] non solo il mondo viene considerato una costruzione continua degli attori, ma la "realtà" (in senso oggettivo) viene dissolta in una serie infinita di "realtà multiple", di "provincie finite di significato" il cui referente ultimo è comunque l'esperienza dell'attore” (Muzzetto, 1997, p. 232)

Nella voce *gender* nell’Enciclopedia Treccani delle Scienze sociali, leggiamo:

“gender <ğëndë> s. ingl. (propr. «genere»; pl. genders <ğëndëſ>), usato in ital. al masch. – La distinzione di genere, in termini di appartenenza all’uno o all’altro sesso, non in quanto basata sulle differenze di natura biologica o fisica ma su componenti di natura sociale, culturale, comportamentale: gli studi sul g.; anche in funzione appositiva: la conferenza ha affrontato tematiche gender.

Leggendo questa spiegazione, notiamo che il termine *gender* è affiancato al termine *sesso* quindi questi due termini orbitano alla dicotomia maschile/femminile. La parola *gender* è inglese, il suo uso va oltre i paesi anglofoni. Pur avendo due significati completamente diversi, spesso questi due termini *gender* e *sesso* si usano come se fossero sinonimi anche negli Stati Uniti dove, come vedremo, gli studi sul gender avessero luogo.

Oggi, si assiste a una celebrazione chiamata “*gender reveal*”; una festa che i genitori fanno alla famiglia per rivelare il sesso del bambino. Ma perché la

chiamano “*gender reveal*” e non “*sex reveal*”? Se riflettiamo un po’ su questa celebrazione, notiamo che l’essere umano, fin da bambino, è considerato “*donna*” o “*uomo*” in base alle sue caratteristiche anatomiche. Chi garantisce che quel bambino sarà “*uomo*” nel futuro? E chi garantisce che quella bambina sarà “*donna*” nel futuro?

Un altro esempio simile, lo troviamo nella società algerina, dove le famiglie perforano le orecchie delle neonate femmine per metterci un bel gioiello di oro. Ai neonati maschi invece non si fa questa pratica perché sia nella tradizione algerina sia nella religione mussulmana, l’uomo non deve perforare le sue orecchie e non deve neanche portare gioielli di oro. Quando la mamma decide di perforare un orecchio al neonato maschio è solo per scacciare il malocchio; perché avere un bambino maschio, è un orgoglio, per paura di perderlo, mettono un gioiello di oro che è culturalmente associato alle femminine.

Citiamo appunto questi due casi sia per mettere in rilievo la differenza fra sesso e genere che richiede una spiegazione dettagliata, sia per mostrare il peso della cultura che ci controlla fin da bambini.

Prima di spiegare cosa vuol dire gender, in italiano genere, incominciamo il nostro discorso parlando della differenza fra *Sesso* e *Genere*.

2.2.3. Sesso o Genere?

Quando si parla del corpo, spesso si parla di altri due termini: Sesso e Genere. Si tratta, infatti, di due termini che orbitano intorno a un altro termine-chiave: Identità; secondo cui, il corpo scopre il nesso che ha con il mondo esterno. È importante, però porre l’accento sul fatto che erano usati i termini: identità sessuale o identità psicosessuale (come nel caso di Freud), per riferirsi all’identità di genere; questa confusione tra “*l’aspetto legato all’identità*” e “*quello connesso alla sessualità*” ha durato per molto tempo (Ouchtati, 2019, p. 22). In realtà, vi è una grande differenza tra sesso e genere.

Il termine sesso si riferisce all'insieme delle caratteristiche biologiche, ormonali e cromosomiche che permettono alla distinzione fra il maschio e la femmina. Il termine genere si definisce, invece, come l'insieme degli aspetti biologici e psicosociali oltre ai vissuti interni legati all'essere maschio o femmina. Possiamo dire che a differenza di "sesso", il termine "genere" indica un insieme di attributi psicologici e altri socioculturali. Per chiarire a differenza fra questi due termini, i Tyson (1990, p.323) scrivono:

Il termine sesso fa riferimento a una definizione biologica di maschile e femminile, mentre l'identità di genere è un concetto più ampio. Esso definisce una configurazione psicologica che assomma ad integra identità personale e sesso biologico ed alla quale i rapporti oggettuali e gli influssi culturali offrono importanti contributi.

Nella prima parte di questo capitolo, abbiamo visto come gli esseri umani per dare senso al mondo creano i miti e per ordinarlo creano le dicotomie. Secondo Stefano Allovio (2015), l'essere umano è ossessionato dal bisogno di categorizzazione, dall'identificazione, e dall'esigenza di creare confini.

Diamond (2002) dal canto suo sostiene che sia gli esseri umani sia gli animali si classificano come maschi o femmine, a seconda che producano uova o spermatozoi. Individui con caratteristiche anatomiche femminili e maschili sono stati, nel passato, definiti ermafroditi. Inoltre, sulla base delle caratteristiche genetiche e anatomiche, sono classificati come intersessuali quelli che presentano componenti morfologiche sia maschili, sia femminili (Diamond, 2002).

Il genere si riferisce, infatti, ai diversi significati che la società e gli individui attribuiscono a due categorie: maschile e femminile (Eagly, 1987, p. 4) mentre il termine ruolo di genere definisce una serie di comportamenti prescritti che la cultura ritiene "appropriati" per le donne e per gli uomini (Lipman-Blumen, 1984). È, infatti, "*una categoria sociale imposta a un corpo sessuato.*" (Joan Wallach Scott, 2013, p.36)

(Il genere comprende) uomini e donne, maschile e femminile, relazioni e interazioni, infine il modo con cui questi due tipi umani esperiscono, subiscono e modificano nel tempo il rapporto tra loro e col mondo. (Piccone, 1996, p. 9)

In altre parole, secondo Money, *l'identità di ruolo di genere* è il frutto di un compromesso tra chi siamo e chi è meglio o bene essere. Essa è anche il risultato di una fusione tra la personalità maschile e femminile. Inoltre essa dipende dall'educazione ricevuta, dalle attese genitoriali e ambientali. A differenza di Freud che pone l'attenzione sulla *psicosessualità*, Money introduce il termine *gender* distinguendolo da *sex* e mettendo in evidenza che tra il sesso biologico e quello psicologico, può non esserci una totale corrispondenza, il che ci spiega il fenomeno dell'omosessualità o anche la bisessualità. Oltre a ciò, egli sottolinea come sia importante il ruolo rivestito dai fattori ambientali nell'organizzazione dell'identità della persona, infatti sostiene che le fonti da cui attingere una ipotesi attendibile dell'identità futura del bambino si trovano nelle modalità di allevamento da parte dei genitori.

Gli studi sul Gender si erano intensificati in sociologia, antropologia e psicologia durante la seconda metà del ventesimo secolo. Sono emerse sei scuole di pensiero predominanti nel tentativo di spiegare perché le donne e gli uomini occupano ruoli diversi all'interno di una data cultura, creando così diverse teorie di genere.

2.2.4. Le teorie di genere

La prima teoria è quella biologica che suggerisce che le differenze nei ruoli di genere maschili e femminili dipendono dalle differenze biologiche innate nei due sessi; perciò si basa sui cromosomi, dimensione del cervello e ormoni. (Maccoby, 1966 ; Christen, 1995).

La seconda teoria è quella strutturale e funzionale. Secondo questa teoria, ogni sesso dovrebbe avere ruoli, caratteri e lavori che mantengono efficientemente il buon funzionamento della società. (Parsons & Bales, 1955 ; Eagly, 1987).

La terza teoria è quella dello sviluppo cognitivo; citiamo le ricerche di Kohlberg (1966) e di Baldwin (1971). Questa teoria si basa sullo sviluppo del bambino/ o la bambina in diverse fasi della sua vita. Si tratta di una teoria

modellata sul lavoro di Jean Piaget (1952; 1954) che si basa sulle differenti fasi di apprendimento intellettuale e sociale nei bambini. Questa teoria presuppone che un bambino costruisca una rappresentazione cognitiva dell'ambiente distale in base alle fasi generali di: *“apprendimento-contiguità”*, *“generalizzazione”*, *“rinforzo”* e *“ripetizione”* (Baldwin, 1971).

La quarta teoria è quella dell'apprendimento sociale. Si tratta di una teoria basata sulle ricerche di Mischel (1966) e Bandura (1971). Secondo questa teoria, la formazione del genere e dei ruoli di genere avviene usando un orientamento al processo di sviluppo. I due studiosi rilevano che i ruoli di genere non sono innati ma sono appresi dai bambini a tappe. Oltre a ciò, questi ruoli si basano sulle ricompense per il comportamento definibile *“corretto”* di genere.

La quinta teoria è quella dello schema di genere. Secondo questa teoria, gli esseri umani sviluppano degli schemi per l'apprendimento dei loro ruoli di genere (Bem, 1988). Essa si basa sul processo attraverso cui l'essere umano riesce a capire le differenze di genere che lo distinguono (Hargreaves, 1987 ; Bem, 1988). Si concentra sulla comprensione della scissione tra maschio e femmina ma non su quello che costituisce il maschio e la femmina.

La sesta teoria è quella dell'interazione simbolica. Secondo questa teoria, il genere è una costruzione sociale, perciò i diversi ruoli di genere sono trasmessi e rinforzati dalla società e i suoi meccanismi socioculturali. La definizione stessa del maschile e del femminile varia da una società a un'altra (Mead, 1964 ; Blumer, 1969 ; Lipman-Blumen, 1984). L'interazione simbolica, come lo sostiene Lindsey (1997, p. 53) attribuisce lo sviluppo del ruolo di genere al processo di socializzazione. Questo processo, spiega lo studioso, è permanente e permette alle persone di imparare la loro cultura e così diventano membri funzionanti all'interno della loro società.

La base di questa teoria è il lavoro di George Herbert Mead (1964). In realtà, dagli scritti di questo studioso, si sono sviluppati vari approcci teorici che si basano sull'idea secondo cui l'identità dell'individuo è prodotta dal suo

contesto socioculturale circostante. George Herbert Mead insieme a Charles Horton Cooley sostengono che il Sé nasce dall'interazione dell'individuo con il suo gruppo di appartenenza. Quest'interazione potrebbe essere: “*simbolica*” o “*non simbolica*”.

La settima teoria è quella psicosessuale che costituisce una base importante per le altre teorie sociologiche e antropologiche. Dopo Freud, Robert Stoller introduce il concetto “*identità di genere*” nel 1968 in “*Sex and Gender; The development of Masculinity and Femininity*” in cui egli differenzia “*il genere*” dalla “*sessualità*”.

L'espressione identità di genere (gender identity) è uno strumento di lavoro (working term). Per quanto tale espressione abbia a che vedere con un ambito di sentimenti, pensioni e di comportamento diverso da quello che possiamo definire come ambito dell'attività sessuale, le due espressioni sono contigue e inestricabilmente interrelate. Con genere che è un'espressione difficile e identità che rappresenta ancora una sfida per i teorici, noi abbiamo bisogno di insistere con forza sulla sacralità dell'espressione 'identità di genere'. (Stoller, 1968, p. VI.)

Stoller distingue, infatti, il “ *sesso*” che si riferisce agli attributi biologici, cioè essere maschio o femmina da “ *genere*” che è connesso all'aspetto psicologico e culturale che contrassegnano la mascolinità e la femminilità, dicendo. Paolo Zatti (2011, p. 738), dal canto suo, afferma che:

L'identità legata al sesso è di carattere meramente biologico, è dotata dal fatto di avere un assetto ormonale [...] e caratteri sessuali primari e secondari morfologicamente tipici di maschi o di femmine.

R.Stoller distingue anche il “ *ruolo di genere*” che indica un'insieme di comportamenti che una persona adotta per comunicare a se e agli altri la propria femminilità o virilità, dall'identità di genere che è il senso che si conferisce alla mascolinità dai maschi e alla femminilità dalle femmine.

Parlando della mascolinità e femminilità, Diamond (1999) sostiene che il ruolo di genere maschile è associato con la forza e con tutto quello che è pericoloso, mentre quello femminile è associato con il prendersi cura dei figli e le emozioni.

Si può generalmente dire che alla donna è stato tradizionalmente riconosciuto il dominio sul mondo interno (sfera emotiva-relazioni private) e all'uomo l'impegno sul mondo esterno (sfera sociale-relazioni pubbliche). (Cesàro, 1996, p.3)

Questi sono chiaramente degli stereotipi di una determinata cultura in una determinata epoca. La mascolinità e la femminilità sono così rinchiusi in comportamenti determinati. Erich Neumann (1975, p. 65), nel suo saggio *“La psicologia del femminile”* differenzia il femminile dal maschile secondo due processi d'elaborazione simbolica. Secondo questa teoria, l'uomo ha una *“coscienza-testa”*, ovvero una sua capacità razionale che desta in primo luogo la sua attività mentale. Invece la donna possiede una *“coscienza-cuore”* che esalta il potere della sua interiorità e emozionalità. Secondo lo psicanalista, per la donna :

Capire è un atto del sentimento[...] e abbastanza spesso questo atto- ad esempio nel processo creativo- deve avvenire con la più forte partecipazione affettiva affinché qualcosa possa rilucere e illuminare. (Neumann, 1975, p. 65)

Queste teorie permettevano a capire il genere e soprattutto il ruolo di genere che si differenzia secondo lo spazio e il tempo.

2.2.5. Le caratteristiche del genere

Il genere prima di tutto è un prodotto socioculturale. Non è innati bensì acquisito. A differenza del sesso che è innato e legato al corpo stesso, il genere dipende dal contesto socioculturale in cui si trova il soggetto.

For many sociologists there is no identity without society, and society streees identity formation while individuals attempt to navigate the passage. (Côté, 1996, p. 133).

La seconda caratteristica è che è relazionale. Poiché il genere si riferisce a un insieme di comportamenti specifici per le donne o per gli uomini che la cultura ritiene appropriati o no, questi ultimi avvengono quando le persone vengono a contatto fra loro.

Il concetto di genere deve essere considerato non solo come la costruzione culturale del sesso, ma anche come una pratica relazionale che emerge dalle interazioni tra individui, una tensione tra due poli dicotomici - il maschile e il femminile - che si definiscono continuamente l'uno in relazione all'altro. In questa prospettiva, piuttosto che qualcosa "che abbiamo", come suggerisce il linguaggio

comune, il genere si configura come qualcosa "che facciamo" con e per gli altri. E, dunque, non qualcosa che necessita di un corpo di un determinato sesso per esistere (per esempio la corrispondenza necessaria tra il sesso femminile e il genere femminile), ma qualcosa che si dà come repertorio culturale disponibile agli individui per costruire le proprie performance di genere. (Gamberi, 2010, p.19)

La relazionalità del genere è legata anche a un'altra caratteristica molto importante. Il cambiamento del genere è dovuto al fatto di ricevere messaggi conflittuali all'interno di un contesto socioculturale preciso. A tale proposito, Jane Kroger (2006) sostiene che l'identità di genere subisce cambiamenti diversi dato che il contesto in cui si trova la persona non è fisso perché evolve seguendo l'evoluzione culturale. L'identità quindi, è essenzialmente un prodotto del "discorso sociale". La stabilità del proprio senso d'identità, potrebbe esserci solo se i contesti socioculturali rimangono immutati o se i soggetti non ricevono alcun messaggio conflittuale, da altri significativi su chi si è o chi si dovrebbe essere nel mondo.

A proposito del conflitto, Wallace Wolf (1985) sostiene che:

Il primo afferma che gli individui possiedono un certo numero di "interessi" di base che essi cercano di realizzare e che non sono peculiari di ogni singola società ma piuttosto comuni a tutte (...). Seconda e centrale per l'intera prospettiva del conflitto, è l'enfasi sul concetto di potere come nucleo della struttura e delle relazioni sociali e sulla conseguente lotta per ottenerlo (...). Il terzo aspetto distintivo della teoria del conflitto è la visione dei valori e delle idee come se fossero armi e non strumenti. (pp. 92-93)

Kenneth Gergen (1991) fa notare anche il ruolo delle tecnologie di comunicazione alle quali le persone fanno riferimento e che li permettono di relazionarsi sia fra di loro che con le istituzioni sociali. Gergen, quindi, definisce l'identità di genere come il risultato dell'interazione sociale ma questa molteplicità di rapporti è un lavoro difficile per il proprio sé e di conseguenza, provocando dilemmi sulla propria identità.

La terza caratteristica del genere è che è dinamico e fluido. Il corpo subisce due evoluzioni: quella biologica che è legata ai cambiamenti fisiologici corporali resi evidenti con l'andar del tempo attraverso l'età. La seconda evoluzione è quella culturale che è veloce rispetto a quella prima. Il genere segue

infatti quest'evoluzione, la sua connotazione cambia con il cambiamento culturale e si adegua al tempo e allo spazio (Scott, 2013, p.65).

A tale proposito, Judith Butler scrive:

Termini come "maschile" e "femminile" sono notoriamente mutevoli: vi è una storia sociale per entrambi e i loro significati cambiano radicalmente a seconda dei confini geografici e politici e delle implicazioni culturali. È senz'altro interessante rilevare quanto i termini "femminile" e "maschile" siano universalmente ricorrenti, ma è bene ricordare che la loro ricorrenza non è indice di uniformità: è indice, piuttosto, dell'elevata articolazione sociale del termine, che dipende proprio dalla sua ripetizione, e la ripetizione è una dimensione della struttura performativa del genere. Ne consegue che i termini "maschile" e "femminile" non sono mai fissati una volta per tutte, ma fanno parte di un processo in cui vengono continuamente riformulati. (Butler, 2014, p.43)

Busoni dal canto suo scrive:

In una data società, operazioni riservate in un dato momento storico al gruppo femminile possono diventare di pertinenza maschile in un'epoca successiva. (Busoni, 2000, p. 27)

A differenza dal sesso che è fisso, potrebbe essere cambiato solo mediante un'operazione chirurgica, il genere è dinamico e cambia da uno spazio ad un altro e segue l'evoluzione culturale.

Nella sua complessa analisi, Strathern (1988) sostiene che le idee di dominio e subordinazione che si applicano nel pensiero occidentale sia alla natura che alla cultura (il dominio della natura per cultura), e alla donna e al maschio (la subordinazione delle donne da parte degli uomini) non può essere trasposto su costrutti culturali Hagen. Nel Monte Hagen il selvaggio e il domestico non esistono in un ordine gerarchico; né si considera che siano anteriori, né gli attributi maschili e femminili o le relazioni sono percepiti in termini semplici di dominanza e subordinazione. Le donne possono essere culturalmente associate agli interessi egoistici della famiglia individuale, e gli uomini con il bene sociale maggiore dei rapporti di scambio, ma questo non implica gerarchia o dominazione.

Barnes (1973) aveva dimostrato un decennio prima che le credenze occidentali relative alla biologia, anche se rappresentate come fatti “*naturali*”, erano culturalmente determinate.

Nelle campagne polacche ci si aspetta che i giovani siano in qualche modo selvaggi e violenti fino al matrimonio, quando le loro energie dovrebbero rivolgersi alla produzione e riproduzione basata in casa e fattoria, e incentrata sulla coppia adulta sposata. Gli uomini che non riescono a fare questa transizione, che continuano a bere eccessivamente e si comportano violentemente all'interno del matrimonio, sono giudicati negativamente dai loro coetanei, e sono suscettibili di essere esclusi dai circoli di reciprocità che sono fondamentali per l'agricoltura e la vita comunitaria. In questi esempi, non è solo il genere, ma anche l'età e lo stato civile a fornire la base per distinzioni simboliche tra categorie di persone e comportamenti normativi.

Il genere si combina con l'età e la parentela nella rappresentazione di diversi tipi ideali, e i singoli attori sociali si spostano da un tipo all'altro in diverse fasi della loro vita. La famiglia e il pubblico possono essere riconosciuti come domini separati, ma nessuno dei due è legato esclusivamente al maschio o alla femmina; piuttosto, sia le donne sia gli uomini hanno un ruolo culturalmente appropriato da svolgere in ogni dominio (Fabietti, 2010).

Quando il genere è visto come una costruzione simbolica, o come una metafora per i tipi di azione, è possibile scomporre il rapporto (assunto come non problematico e quindi poco analizzato nel lavoro femminile iniziale) tra: i corpi ‘naturali’, i sessi, le rappresentazioni simboliche di donne e uomini e il comportamento reale di singoli uomini e donne. Nella loro introduzione ai significati sessuali, Ortner e Whitehead sostenevano che:

(When) gender, sexuality and reproduction are treated as symbols...the approach to the problem of sex and gender is...a matter of symbolic analysis and interpretation, a matter of relating such symbols to other cultural symbols and meanings on the one hand, and to the forms of social life and social experience on the other. (Ortner & Whitehead, 1981, p. 2)

2.2.6. Verso la creazione del genere

In “*Uomini e donne. Una fratellanza inquieta*” (1995, p.8), Nadia Fusini scrive:

Di un essere che definiamo un uomo, una donna, dovremo poi dire il come: come è donna quella donna? E uomo quell'uomo? E troveremo che siamo tutti presi in un gioco di anamorfosi, sempre spostati, sempre obliqui, sempre almeno in parte eccentrici rispetto a quel significante, alla sua legge. Questa è la condizione della donna e dell'uomo moderni.

L'uso del verbo “*definire*” non è anodino, infatti, gli esseri umani sono chiamati “*donne*” o “*uomini*” in conformità a quello che fanno e come lo fanno. Noi siamo educati a essere “*donne*” o “*uomini*” fin da bambini. Si tratta infatti di una creazione del genere.

La creazione del genere e soprattutto il suo assestamento all'interno di una determinata società o cultura avvengono attraverso: la socializzazione e l'educazione (Crespi, 2015) e la creazione di miti (Galimberti, 2009). Talcott Parsons (1996, p. 215) definisce la socializzazione come un processo volto ad integrare il soggetto nella società:

L'acquisizione degli orientamenti richiesti per un funzionamento soddisfacente in un ruolo costituisce un processo di apprendimento, ma rappresenta non già l'apprendimento in generale, bensì una sua forma particolare. Questo processo sarà chiamato processo di socializzazione; e i processi motivazionali in virtù dei quali esso si realizza, considerati nella loro significanza funzionale per il sistema di interazione, saranno chiamati meccanismi di socializzazione.

Questo modello, secondo Isabella Crespi (2015, p.19) si fonda sul buon funzionamento e sull'ordine in cui diventa rilevante la dimensione della “*conformità sociale*”. Secondo James Henslin (1999, p. 76) una parte importante della socializzazione è l'apprendimento di ruoli di genere culturalmente definiti. La socializzazione di genere si riferisce all'apprendimento e l'acquisizione di comportamenti considerati “*appropriati*” per un determinato sesso. I ragazzi imparano a essere “*ragazzi*” e le ragazze imparano a essere “*ragazze*”.

Questo “*apprendimento*” o “*educazione*”, secondo Cromdal Jacob (2011, pp. 296-309) avviene attraverso diversi agenti di socializzazione. Il

comportamento ritenuto adatto per ciascun genere è determinato dai valori sociali, culturali ed economici di una determinata società. La socializzazione di genere può quindi variare considerevolmente da una società a un'altra con valori completamente diversi. La famiglia è senza dubbio importante per rafforzare i ruoli di genere, ma lo sono anche gruppi che includono amici, colleghi, scuola, lavoro e anche i mass media. (James Henslin, 1999, p. 76).

Oltre alla socializzazione e all'educazione, abbiamo in terzo luogo la creazione degli stereotipi e dei miti. Milton Diamond (2002) offre una riflessione molto importante sull'evoluzione e l'acquisizione dell'identità di genere maschile e quella femminile. Secondo lo studioso, il ruolo di genere maschile è associato con la forza e con le attività pericolose, mentre quello femminile è associato alla vita domestica, soprattutto al prendersi cura dei figli. Chiaramente queste sono concezioni che riflettono gli stereotipi di una data cultura in un dato momento storico, che tendono a rinchiudere la mascolinità e la femminilità in tipici atteggiamenti e comportamenti (Dèttore, 2005).

Davide Dèttore (2005) pone in evidenza, infatti, l'importanza degli stereotipi nella consolidazione dell'identità di genere. Secondo lo studioso, quando l'identità di genere deve essere consolidata, gli stereotipi sono interpretati dai bambini in modo *“rigido”*, per diventare poi *“più flessibili”* e quindi permettere dei cambiamenti nello stereotipo, senza che questo metta in crisi il personale senso d'identità.

Nella prima parte di questo capitolo, abbiamo visto come gli esseri umani creano delle dicotomie per creare ordine nel mondo naturale e creano i miti per dare senso a tutto quello che li circonda, in questa parte vediamo come i miti sono creati per consolidare i generi. Femminilità e mascolinità sono associate a vari miti che noi consideriamo ovvi e reali.

Quando si parla della mascolinità, ci vengono in mente tante caratteristiche tra cui: la forza, il coraggio, la virilità. Invece quando si parla della femminilità, si pensa alla sensibilità, all'amore materno e alla debolezza; non è

un caso che le donne si considerano “*il sesso debole*”. In realtà, la virilità e la maternità per esempio, sono due miti culturalmente creati per giustificare l’attribuzione di certi ruoli alle donne per esempio e non agli uomini.

Nel suo “*I miti del nostro tempo*” Umberto Galimberti (2009) descrive l’amore materno come un mito individuale. Le donne, come lo sostiene Ugo Fabietti (2010, p. 166) si considerano individui destinati naturalmente alla riproduzione solo perché hanno la vagina. Gli uomini che non hanno la capacità di partorire, hanno altri poteri tra cui il lavoro duro fuori e gli spazi privati. A tale proposito scrive Galimberti (2009, p. 17):

E invece così non è, e non lo è soprattutto per la donna che, con la possibilità di generare e di abortire, sente dentro di sé, nel sottosuolo mai esplorato della sua coscienza, di essere depositaria di quello che l'umanità ha sempre identificato come "potere assoluto": il potere di vita e di morte che il re ha sempre invidiato alla donna che genera, e in mille modi ha cercato di far suo. [...] Nella donna, infatti, molto più marcatamente che nel maschio, si dibattono due soggettività antitetiche perché una vive a spese dell'altra: una soggettività che dice "io" e una soggettività che fa sentire la donna "depositaria della specie".

Le ragazze imparano così a essere un essere destinato a partorire e allevare figli, il che implica la loro messa in spazi privati riducendo così le loro opportunità fuori con i ragazzi. Oltre al mito della maternità, Galimberti (2009) cita anche il mito della giovinezza e quello della vecchiaia così anche come il mito della bellezza e quello della bruttezza. Questi miti sono creati, secondo lo studioso, da parte della cultura e creano degli stereotipi al genere femminile. Parleremo di questi miti nella parte che segue quando mettiamo in rilievo le interazioni fra il corpo e il tempo.

2.3. Corpo femminile e spazio-temporalità

2.3.1. Il tempo e il corpo

2.3.1.1. Il tempo del corpo o il corpo nel tempo?

Nel suo “*Essere e tempo*” Heidegger (1927, p. 507) scrive:

La temporizzazione non è una “successione delle estasi temporali. L'avvenire non è posteriore al passato e quest'ultimo non è anteriore al presente. La temporalità si temporizza come avvenire che va al passato venendo al presente.

Quando pensiamo al significato del tempo, pensiamo a un'infinita successione di attimi in cui noi siamo ospiti. In realtà, se pensiamo più in fondo scopriamo che il tempo è una creazione tutta nostra, la sua essenza dipende dal nostro corpo. Il tempo non è eternità, è la vita del nostro corpo, come lo sostiene Galimberti :

Il tempo non è un fiume che scorre, una sostanza fluente, ma la vita del corpo. Il corpo, infatti, nasce e muore e quindi la temporalità gli compete per una necessità interiore. Questo è tra gli altri , uno dei motivi per cui la scienza, che non conosce il tempo, è nell'impossibilità di comprendere il corpo come corpo vivente. (...) nella natura del tempo essere e passare sono sinonimi. (Galimberti, 1987, pp. 142-143)

Studiando le interazioni esistenti fra il corpo e il tempo, notiamo che:

- ❖ L'evoluzione dell'immagine corporea e la concezione del corpo vanno di pari passo con l'evoluzione della cultura.
- ❖ Il corpo è in realtà il creatore del tempo.

Sia la concezione del corpo che la sua modellazione variano da un'epoca a un'altra. Il corpo interagisce con il tempo e ne traccia, infatti, i limiti. Nelle popolazioni (Melanesiana) chiamate (i canak), il corpo prende le sue caratteristiche dalla Botanica. È considerato come una parte integrata nell'universo, esso garantisce la sua essenza con l'essenza degli alberi, le piante. Esso obbedisce alle regole delle piante. La parola “cava” significa la pelle dell'uomo e quella dell'albero. La carne e gli organi sono la noce, come quella della frutta. Le parti solidi come le ossa vengono chiamati noce.

L'immagine del corpo varia secondo la cultura, società, il tempo e lo spazio. Non si può parlare di una sola immagine del corpo ma di molte e diverse immagini che rispecchiano lo sviluppo della società. Il corpo è una costruzione simbolica e non una realtà (Paul Schilder, 1968). In questa società (canak) la

concezione dell'essere umano non esiste. Nessuno è chiamato (persona) esiste solo quando fa parte di una comunità (totem). Il corpo, il Karo, non può essere isolato dalla natura, dal mondo esterno perché esso non indica l'essenza di una persona e dalla sua identità. È un elemento essenziale ma connesso/legato alla struttura simbolica della comunità del gruppo. Così il corpo non potrebbe essere considerato come barriera tra l'uomo e gli altri (Durkheim, 1968, p. 386).

La civiltà medievale e quella rinascimentale rappresentano una fusione dell'insieme di diverse tradizioni popolari/locali e tradizioni cristiane e religiose. Questa cultura definisce il corpo e precisa il suo rapporto con chi lo possiede. Il carnevale come festa popolare è di carattere popolare e collettivo. I corpi in questa festa si avvicinano attraverso il ballo e partecipano alla stessa situazione sociale, cioè la stessa performance. Non si poteva ballare individualmente perché la festa è naturalmente collettiva. Le feste ufficiali si basano, infatti, sulla separazione delle persone cioè dei corpi fissando un protocollo da seguire. Il corpo libero (carnevale) non è separato dalla persona. La cultura del tempo rifiutava la separazione del corpo dal cosmo e dalla persona e della persona dal suo corpo.

Il regresso progressivo del ridere nei luoghi pubblici è l'inizio dell'emergere del "*corpo moderno*" considerandolo una parte separata dalla persona/ una caratteristica che differenzia l'uomo dagli altri. Nel Cinquecento e con l'apparire delle "*couches savantes*" si era costruito quello che si chiama (il corpo razionale) che mette una barriera tra l'uomo e l'altro e così le parti del corpo diventano "*objets de pudeur*" cioè private e intime. Le feste così diventano più organizzate (Le Breton, 1990; 2008).

In seguito poi al pensiero di Galileo Galilei e Copernico e lo sviluppo della critica della religione cristiana, il corpo non appartiene più alla natura e alla comunità. Il corpo si libera e diventa indipendente. Le leggi che lo condizionano non si trovano più nella natura esterna ma si trovano in esso: sono leggi fisiche. Il corpo è visto così come una macchina (Robert le Noble, 1969, p. 326)

Il tempo non appartiene alle cose ma al rapporto che il nostro corpo ha con esse. Questa idea è pure condivisa da Galimberti (1987, p. 144), il quale aggiunge:

Il presente riafferma tutto il passato che allontana e anticipa il tempo che ha da venire; il presente, cioè, non è chiuso in se stesso, ma si trascende, non verso un'eternità com'è sotteso al pensiero scientifico e religioso ma più modestamente verso un avvenire e un passato che non devono essere pensati come contrari, ma come inseparabili.

In “*Fenomenologia della percezione*” Merleau Ponty (1972, p. 538) scrive:

Il tempo conserva ciò che ha fatto essere nel momento in cui lo allontana dall'essere: infatti, il nuovo essere era annunciato come imminente da quello precedente, e per esso era la medesima cosa divenir presente ed essere destinato a passare.

Il tempo quindi non è un insieme di periodi distinti e suddivisi in “passato”, “presente” e “futuro”, ma è la vita del corpo. Il corpo che nasce e muore segna l'esistenza del tempo; del suo tempo creato dal corpo stesso.

2.3.1.2. La temporizzazione del corpo sessuato

Al pari del tempo che per dargli una spiegazione, l'essere umano lo divide in “*passato*”, “*presente*” e “*futuro*”, anche l'evoluzione biologica del corpo segue la stessa logica. Come la notte e il giorno che si alternano, anche il corpo che evolve, che cambia suscita l'interesse dell'Uomo. A quest'evoluzione biologica sono attribuite varie connotazioni come: giovinezza, vecchiaia. Il tempo, come abbiamo già evidenziato, non è una successione infinita di attimi ma è la vita del corpo. Cosa s'intende con “la vita del corpo”?

Quando usiamo l'espressione, “*la vita del corpo*” ci riferiamo alle stagioni del corpo cioè: l'infanzia, la giovinezza, la maturità e la vecchiaia. Queste stagioni corrispondono all'evoluzione biologica del corpo umano che, anche se è un fatto completamente ovvio e naturale, viene “*culturalmente*” divisa e connotata di varie caratteristiche. Il mito della giovinezza è, secondo Galimberti (2009):

un'idea malsana che contrae la nostra vita in quel breve arco in cui siamo biologicamente forti, economicamente produttivi ed esteticamente belli, gettando nell'insignificanza e nella tristezza tutti quegli anni, e sono i più, che seguono questa età felice, la quale, una volta assunta come paradigma della vita, declina nella forma della mesta sopravvivenza tutto il tempo che ancora ci resta da vivere.

Il mito della giovinezza genera il rifiuto della crescita del corpo e l'invecchiamento della pelle che “*culturalmente*” segna la non produttività, la debolezza e per le donne la bruttezza. A tale proposito, nel suo “*La forza del carattere*”, Hillman (2000, p. 218) scrive:

Finché consideriamo ogni tremito, ogni macchiolina epatica sulla pelle, ogni nome dimenticato esclusivamente come indizio di declino, affliggiamo la nostra mente tanto quanto la sta affliggendo la vecchiaia. Il ripetersi spesso, ogni volta che vediamo la nostra faccia allo specchio, di questa diagnosi negativa su ciò che ci sta accadendo dimostra la potenza dell'idea alla quale abbiamo imbrigliato l'ultima parte della vita.

Con il mito della giovinezza nasce così il mito della vecchiaia, e con essi nascono anche il mito della bellezza e quello della bruttezza che segnano la guerra del genere con il tempo.

Il brutto potrà allora semplicemente definirsi come il contrario del bello, sia pure un contrario che cambia col mutare dell'idea del suo opposto? Una storia della bruttezza si pone come contraltare simmetrico di una storia della bellezza? (Eco, 2018, p. 16)

Il controllo della cultura non si limita soltanto nella codificazione del mondo naturale e nelle separazioni dei sessi e dei ruoli che devono assumere. Esso si è rivolto fino all'immagine corporea. Secondo Paola Pizza (2016; 2010), il corpo è “*una metafora*” della nostra psiche. È una “*pelle contenitiva*” di tutto quello che abbiamo dentro. Gli abiti che mettiamo per abbellire e arricchire il corpo, non comunicano soltanto la nostra identità, ma anche “*che vorremmo essere*”. Costituiscono, in effetti, un transfert che trasferisce i nostri contenuti psichici all'esterno.

Ma non è che tutto quello che abbiamo nella nostra psiche è la conseguenza della pressione imposta dalla cultura sulla nostra “*immagine corporea*”? Uno dei temi centrali della società postmoderna è “*il corpo come immagine*”. Il corpo è celebrato in tutti i modi possibili e immaginabili. L'essere

umano è consapevole della caducità del corpo e proprio per esorcizzare le paure, lo cura, lo vuole proteggere dall'evoluzione del tempo per renderlo in qualche modo immortale per far sì che duri molto tempo. Il corpo è valorizzato in tutti i modi possibili; truccato, messo a dieta, tenuto in forma, vestito, tatuato ecc.

Quando si riflette su quest'ossessione per il corpo, si arriva a due conclusioni:

- ❖ Curiamo il corpo e facciamo attenzione alla sua immagine perché vogliamo proteggerlo e salvarlo dalla sua evoluzione biologica.
- ❖ L'ossessione per la cura del corpo non è altro che un transfert del dominio che la cultura esercita sul nostro corpo e sulla nostra psiche.

Gli abiti di pelliccia dei primitivi ci permettono di capire la rilevanza di quello che mettiamo sopra il nostro corpo. Quest'abito ha due funzioni, da una parte protegge dal freddo, dalle temperie ecc, dall'altra ha una funzione quasi magica perché si pensava che ritenesse di assumere le caratteristiche dell'animale di cui vestivano la pelle (Pizza, 2010). Il collegamento del corpo con la psiche è creato dagli abiti. Questi ultimi sono una sorta di un linguaggio che collega il corpo alla psiche, e la psiche alla cultura.

Il fatto di avere cura del proprio corpo e dei vestiti che ci mettiamo sopra ci fa pensare alla dicotomia Natura/Cultura. Il corpo nudo, anche se è in realtà un il corpo che abbiamo, non ha un senso senza i vestiti che mettiamo. La cultura della moda e della bellezza permettono al corpo di sbarazzarsi dal suo stato naturale, lo possiamo descrivere come “*animalesco*”. A tale proposito, Uberto Galimberi (2009, p. 36) aggiunge:

E questo perché se il corpo nudo è la realtà, il corpo che si lascia intravedere sotto la trasparenza delle vesti non è abbastanza definito per bloccare l'immaginazione, e non è abbastanza nascosto per non suscitare. In questo frammezzo tra il visibile e l'invisibile, io scopro il mio desiderio nelle peripezie che solo il gioco ambiguo della presenza e dell'assenza inaugura come desiderio che oltrepassa le vesti per catturare un corpo che, solo sfuggendo, alimenta il desiderio.

Prima di Galimberti, Hegel scrisse:

Vestire non è altro che un ricoprire, ricoprire la materialità del corpo, che "in quanto semplicemente sensibile, è senza significato", perché ogni significato è raccolto nella libertà dello spirito, tanto più espressivo quanto più dimentico della "vergogna del corpo" (Hegel 1963, pp. 982-983)

Nel ventesimo secolo, l'immagine del corpo divenne, infatti, idealizzata e onnipresente. Dall'archetipo del corpo ariano della propaganda nazista verso l'eroina chic e gli sguardi dell'alta moda, i corpi sono stati e continuano ad essere esposti e caricati di nuovi significati, politici, razziali o culturali. Il mito della bellezza diventa oggi una parte del sistema dell'oggettivazione del corpo femminile o maschile mediante le industrie della pubblicità, della moda e dell'intrattenimento, che insegnano all'individuo come impacchettare, se stesso per il consumo.

Attraverso l'esercizio, il duro lavoro e la dieta, o, se falliscono, attraverso l'editing o l'aerografia di fotografie o l'acquisto di "foto glamour" di sui social, l'individuo si sforza di presentare il suo corpo nel suo stato più bello, attraente e senza difetti. Attraverso l'accoppiamento dell'immagine del corpo con la produzione e il consumo, e rendendo l'immagine che può essere acquistata, il corpo, in particolare il corpo femminile, diventa un oggetto del feticismo delle merci (Stratton, 1996, pp. 87-112).

In "Il sistema della moda", Roland Barthes scrive:

Se produttori e consumatori dell'indumento avessero una coscienza identica, l'indumento non si comprerebbe (e non si produrrebbe) che secondo i tempi lentissimi della sua usura. La moda, come tutte le mode, poggia su una disparità delle due coscienze: l'una deve essere estranea all'altra. Per obnubilare la coscienza contabile del compratore è necessario stendere davanti all'oggetto un velo di immagini, di ragioni, di senso, insomma creare un simulacro dell'oggetto reale, sostituendo al tempo greve dell'usura un tempo sovrano, libero di distruggersi da solo in un atto di potlach annuale. (Barthes, 1967, p. XVI)

Una tesi molto simile la troviamo in "La société de consommation" di Beaudrillard, il quale parla, infatti, dell'oggettivazione del corpo che è diventato

“una merce” e “un oggetto di consumo”. Il posto del corpo nella società occidentale odierna, secondo lo studioso, è diventato collegato al consumo.

Nel gioco della seduzione, il desiderio non è un fine ma un'ipotetica posta in gioco. Anzi, più precisamente, la posta in gioco è provocare e deludere il desiderio, la cui unica verità è brillare e restare deluso. Un desiderio che abusa del suo potere, un potere che gli è stato dato solo per essergli tolto. Non riuscirà neppure a sapere che cosa gli stia succedendo. Certo, colei o colui che seduce può amare o desiderare realmente, ma più in profondità (o in superficie, se si vuole, nell'abisso superficiale delle apparenze) si gioca un altro gioco, che nessuno dei due conosce e in cui i protagonisti del desiderio sono soltanto comparse. (Beaudillard, 1998, p.87)

Vestirsi, avere cura del proprio corpo non è più in realtà una scelta personale bensì è un transfert del peso che la cultura esercita su di noi e sulla nostra immagine corporea che deve per forza corrispondere agli standard convenzionali.

Stando a Charles Siebert (1996, pp.20-22) Il modo più ovvio di promuovere se stessi in questa grande società altamente mobile è attraverso la bellezza, che può essere immediatamente ottenuta e uno dei modi più efficaci per ottenere un corpo desiderabile è attraverso la chirurgia estetica.

La chirurgia estetica è relativamente permanente, va alla radice dell'imperfezione manifestata o difetto, e in definitiva richiede meno sforzo quotidiano. Nella chirurgia estetica, la scienza e la razionalità sono utilizzate per porre rimedio a tutte le deviazioni dalla norma della bellezza. Il mito della bellezza quindi, oltre ad essere un'ossessione malsana, è usato dalle industrie di moda e di pubblicità per approfittare del corpo rendendolo un oggetto da consumare al pari di qualsiasi oggetto che compriamo dal supermercato.

2.3.2. Lo spazio e il corpo

2.3.2.1. Se non avessimo un corpo, ci sarebbe uno spazio?

Secondo Galimberti (2010, pp. 134-135), noi ci collochiamo secondo quello che ci è vicino e quello che ci è lontano. Lo spazio è definito, infatti, secondo le cose che sono disposte relativamente alle esigenze del nostro corpo. Il cielo per esempio è lontano, ci siamo abituati a vederlo sopra, il che ci sembra

“naturale”, se ci mettiamo con la testa all’insù, lo vediamo sotto, il nostro corpo prova una vertigine e lo spazio è sentito come “non naturale” ovvero “contro natura”.

Secondo lo studioso, la prossimità o la distanza delle cose costituiscono la forma in cui il corpo dispiega lo spazio intorno a sé. Il corpo chiama “vicine” o “lontane” le cose che richiedono uno spazio maggiore o minore per essere raggiunte, e “confine” la frontiera in oltrepassabile delle sue azioni misurandosi sulle possibilità delle sue azioni. Questo spazio risponde a una serie di atti che permettono al corpo di dislocare le cose (sopra, sotto, a destra, a sinistra ecc.).

A tale proposito, nel suo “Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica” Husserl scrive:

Ogni io non può prescindere dal percepire le cose sotto un dato orientamento, per cui ogni cosa appare vicina o lontana, sopra o sotto, a destra o a sinistra. Ora per l’Io, il corpo proprio ha un posto privilegiato, perché porta con sé il punto zero di tutti questi orientamenti. (...) infatti, tutte le cose del mondo circostante hanno un loro orientamento rispetto al corpo, così come tutte le espressioni dell’orientamento portano con sé questa relazione, per cui il corpo proprio si dà, come costante latore del centro dell’orientamento. (Husserl, 1976, pp. 453-461)

Le nostre relazioni con il mondo circostante che si dipartono dal nostro corpo determinano il nostro “essere nel mondo”. Noi esistiamo perché abbiamo un corpo da cui escono tutte le possibili direzioni per metterci in rapporto con gli oggetti circostanti che osserviamo ogni giorno. Afferma Galimberti (2010, p. 134):

Ora la localizzazione puntuale della soggettività è espressa dalla sua incarnazione in un corpo, che è la sorgente di tutte le possibili direzioni. Queste non esprimono più un puro rapporto tra le cose, ma il rapporto originario dell’uomo con le cose.

La conoscenza del mondo non è posta per principio al di fuori del mondo come lo sostiene Sartre nel suo “L’essere e il nulla” dicendo:

La conoscenza non può essere altro che un nascere implicito ad un punto di vista determinato che si è. “Essere nel mondo” significa per la realtà umana essere - là, cioè “là, sulla sedia”, “là, a quel tavolo”,

“là, in cima alla montagna”, con quelle dimensioni, quell’orientamento ecc. (Sartre, 1980, p.384)

Secondo Galimberti (1987), le cose acquistano senso solo quando diventa possibile collocarle rispetto al nostro corpo. Quest’ultimo, non è un semplice frammento nello spazio, è, infatti, la sorgente da cui nasce questo spazio esterno. Il corpo costituisce l’elemento da cui dipartono le relazioni oggettuali e allo stesso tempo la frontiera che esse non possono oltrepassare. Lo spazio corporeo è, infatti, situazionale e non è posizionale:

Lo spazio corporeo non è posizionale, non è cioè l’ambito reale e logico in cui le cose si dispongono in base ad un sistema astratto di coordinate presupposte da uno spirito geometrico che prescinde da qualsiasi punto di vista, ma è situazionale, perché si misura partendo dalla situazione in cui viene a trovarsi il corpo di fronte ai compiti che si propone e alle possibilità di cui dispone. (Galimberti, 1987, p. 135)

Una tesi simile la troviamo in “*Fenomenologia della percezione*” di Merleau-Ponty, il quale osserva che:

Lo spazio non è l’ambito (reale o logico) in cui le cose si dispongono, ma il mezzo in virtù del quale diviene possibile la posizione delle cose. [...] E questo perché lo spazio è un certo possesso del mondo da parte del mio corpo, una certa presa del mio corpo sul mondo. (1945, pp. 326-334)

Il corpo è, infatti, la sorgente di ogni riferimento e di ogni possibile organizzazione. Al pari del tempo, pure lo studio delle interazioni fra lo spazio e il corpo ci fa notare che:

- ❖ Il corpo agisce seguendo e rispettando le regole mandategli dalla cultura dominante in uno spazio sociale preciso,
- ❖ Il corpo crea lo spazio perché grazie al corpo noi collochiamo le cose e tracciamo lo spazio.
- ❖ Il corpo può a sua volta diventa non solo un mezzo attraverso cui si manifesta la cultura ma diventa anche uno spazio in cui si notano i segni e le caratteristiche di una certa cultura.

A fare dello spazio corporeo e dello spazio esterno un sistema unico è “l’azione” come lo afferma Galimberti (1987, pp. 139-140), ma non è che l’azione è sottoposta al controllo culturale?

Il corpo agisce rispettando e allo stesso tempo incorporando la sua cultura di appartenenza. Studiando le azioni del corpo e lo spazio, notiamo che il corpo agisce diversamente in un certo spazio secondo il suo “gender”. In antropologia urbana e femminista abbiamo il concetto “gendered space” cioè quello spazio (privato o pubblico) specifico a un certo genere. Il gineceo nella Grecia antica, il caffè nell’Europa mediterranea del secolo scorso, l’haram femminile nei paesi musulmani, le toilette per signori e signore ecc, sono chiamati “spazi di genere” costruite dalle culture.

La geografia di genere studia le relazioni tra lo spazio e il genere nelle loro forme più diverse, e dei ruoli e funzioni che gli uomini e le donne occupano. La riflessione su queste tematiche si è sviluppata in modo strutturato a partire dalla seconda metà degli anni settanta contemporaneamente allo sviluppo delle teorie femministe che avevano messo in discussione il mondo del lavoro e le sue divisioni sulla base del genere.

Studiando i Cabili dell’Algeria, Pierre Bourdieu (2003, citato da Fabietti, 2010) nota che la comunità separa i due sessi. Questa distinzione è realizzata mediante “simboli, pratiche e attribuzione di ruoli di genere”. Lo spazio si divide in questo caso, in “pubblico” e “privato”. Il primo è per gli uomini, il secondo invece è per le donne.

Il corpo obbedisce quindi alle regole mandategli da parte della sua cultura di appartenenza e diventa così uno spazio in cui si manifesta questa cultura. Il corpo femminile in questo caso, diventa:

- ❖ Uno spazio in cui si manifestano ingiustizie e violenze di genere; giustificate dalla cultura (come il caso della punizione della moglie da parte del marito in seguito a “nushuz” nella cultura musulmana)

- ❖ Uno spazio di controllo sessuale. Diventa “*Custode dell’onore della famiglia*”, come il caso del corpo femminile nei paesi arabi e musulmani; quindi diventa uno spazio in cui si praticano i valori culturali;
- ❖ Uno spazio da sfruttare come il caso del corpo femminile mercificato nei media nelle società occidentali;

Conclusione

In questa parte iniziale abbiamo cercato di dare delle chiavi di lettura per poter capire la nostra parte analitica in cui studiamo, da una prospettiva antropologica e culturale, il corpo femminile scritto nelle opere che abbiamo preso in esame.

Possiamo riassumere tutto ciò che abbiamo già spiegato dicendo che “*avere un corpo*” non è “*essere un corpo*” perché il corpo che abbiamo non è veramente nostro. La cultura ci modella, ci fabbrica, ci offre degli strumenti non solo per capire il mondo circostante ma anche per poter “*stare in questo mondo*”.

Il corpo viene classificato in base alla sua fisionomia in “*corpo femminile*” e “*corpo maschile*”; questi ultimi ricevono due educazioni diverse da parte della loro cultura di appartenenza, la quale cerca di creare dei ruoli socioculturali destinati ad essere incorporati da parte dei maschi e delle femmine per garantire il buon funzionamento della società. Il gender quindi è l’insieme degli atteggiamenti che il corpo sessuato deve avere per corrispondere alla cultura di appartenenza. Questi atteggiamenti li acquisiamo attraverso la socializzazione, l’educazione e soprattutto attraverso la creazione dei miti legati al corpo. Il corpo femminile diventa sia oggetto di sfruttamento da parte della cultura e perciò lo vediamo ostentato come nelle culture capitaliste di consumo, sia coperto e controllato come nel caso delle società patriarcali.

Dopo aver spiegato l’approccio adottato nella nostra ricerca e chiarito le interazioni che esistono fra il corpo femminile e lo spazio e quelle esistenti fra il corpo femminile e il tempo, passiamo alla seconda parte di questa tesi, dove

cerchiamo di parlare del condizionamento socioculturale del corpo della donna in Algeria e in Italia.

PARTE SECONDA

**IL CORPO DELLA DONNA IN ALGERIA E IN
ITALIA: DUE CULTURE A CONFRONTO**

Premessa

“*Quale corpo per quale società?*” e “*Quale corpo da quale società?*”; questi due interrogativi (Détrez, 2012, p. 23) ruotano attorno a due assi principali. La prima asse, spiega Berthelot (1983), sarebbe l'esplorazione delle ritualizzazioni, delle rappresentazioni, dei valori, delle norme e della conformità del corpo reale a un altro ideale. La seconda sarebbe lo studio del livello più fondamentale; cioè quello in cui il corpo (attraverso la sua messa in gioco ripetuta) si presenta come “*strumento*” simultaneamente prodotto come forma corporea determinata.

In conformità a ciò che abbiamo spiegato sopra e tenendo conto di quello che avevamo messo in rilievo nei due capitoli precedenti, possiamo dire che il corpo è modellato e plasmato dalla cultura cui esso appartiene. Dopo aver fatto una rassegna della letteratura esistente sul corpo e sul genere in chiave antropologica e culturale, in questa seconda parte si cerca di parlare del corpo femminile e della condizione della donna in Algeria e in Italia per facilitare lo studio del nostro corpus letterario.

L'obiettivo principale di questa parte è, quindi, di mostrare non solo la rilevanza e il posto del corpo e della donna nella cultura algerina e in quella italiana ma di spiegare i modi in cui questo corpo è controllato da queste due culture. Per raggiungere questo nostro traguardo, cercheremo di spiegare su che cosa si basano queste due culture. Inoltre, evidenzieremo la condizione della donna e il suo corpo.

CAPITOLO TERZO

IL CORPO DELLA DONNA NELLA CULTURA ALGERINA

“Le corps dans le rituel éducatif maghrébin est d’abord une question de “techniques du corps” et de leur intégration dans l’édifice global de la culture traditionnelle. Le rôle joué par l’environnement a été signalé plus haut ainsi que le caractère quasi inconscient du processus d’individualisation.” (Chebel, 1984, p. 34)

Premessa

Il Maghreb è una regione ricca e particolare. Questo spazio nordafricano che è vicino all’Europa ha un’ottima posizione geografica. In questa regione, il culto del corpo s’interpreta nei rituali sociali e educativi all’interno della famiglia che è una parte costituente della società. Sia il corpo della donna sia quello dell’uomo subiscono, infatti, delle pratiche rituali che fanno di esso una base biologica naturale da sfruttare per motivi culturali.

L’interesse per gli studi sulla donna magrebina e la sua condizione risalgono al XIX secolo, come lo rileva Ali Wijdan in *“Les femmes musulmanes : entre cliché et réalité”* (2002, p. 96):

Le sujet des femmes prit la place centrale des représentations occidentales de l’islam à la fin du XIXe siècle, lorsque les Européens commencèrent à se poser en puissance coloniale dans les pays musulmans. Ce positionnement central de la question féminine dans les récits occidentaux et coloniaux sur l’islam semble résulter de la fusion entre la narration ancestrale de l’islam en ennemi de la Chrétienté et de nouveaux récits que la domination coloniale répandait à tout propos pour prouver l’infériorité de toutes les autres cultures et sociétés sur la culture européenne.

La religione musulmana occupa, in effetti, un posto importantissimo nell’immaginario magrebino. Essa è considerata come la fonte da cui la società trae le sue norme socioculturali e comportamentali. Il corpo si sottopone così a questo controllo culturale.

“L’imaginaire arabo-musulman” (2013) è un libro scritto dall’antropologo Malek Chebel. Questo studio è uno dei prerequisiti

indispensabili per qualsiasi ricerca sulle basi e sui segni fondamentali della civiltà arabo-islamica. Lo studioso costruisce la sua ricerca attorno a un triplice “*inconscio*”: arabo, berbero e musulmano. Ci siamo basati su questo libro perché ci offre uno sguardo d’insieme sulla cultura magrebina dividendo il macro-immaginario arabo-musulmano e berbero in cinque micro-immaginari dove il corpo occupa un posto fondamentale:

- L’immaginario sociale e politico
- L’immaginario religioso
- Immaginario del mondo e della creazione
- L’immaginario estetico
- L’immaginario sessuale e innamorato

In questo capitolo, parliamo del condizionamento socioculturale del corpo della donna in Algeria. Per raggiungere quest’obiettivo, abbiamo seguito la logica di Malek Chebel (2013) nella struttura di questo capitolo. Prima di enfatizzare la rilevanza del corpo nella cultura algerina, ci sembra doveroso e necessario incominciare il nostro discorso spiegando i significati dello spazio e del tempo nell’immaginario magrebino così potremmo delucidare il significato della corporeità in questo spazio geografico particolare. Faremo notare, di seguito, il posto della donna nella sfera sociale e politica. Evidenzieremo poi il ruolo dell’educazione all’uso del corpo. Alla fine, parleremo della tabuizzazione della strumentalizzazione del corpo della donna nella cultura magrebina.

3.1. La spazio-temporalità nell’immaginario magrebino

“*Inchallah*” è una parola che gli algerini usano comunemente nel loro quotidiano. Essa è traducibile in italiano con “*Se Dio vuole*”. Già riflettendo su questa parola, notiamo quanto è importante la divinità per gli algerini. Tutto quello che avviene, è nelle mani di Dio. La realtà e la natura con tutte le sue componenti, si mettono sotto un controllo soprannaturale, divino e a volte irrazionale. L’antropologo Malek Chebel (2013, p.27), sostiene che il tempo e lo

spazio costituiscono “ *les bases de données* ” dell’immaginario arabo-musulmano e berbero.

L’ethos d’un peuple commence aux mesures qui lui permettent d’appréhender son environnement immédiat. La densité, l’espace et le temps sont parmi les garanties élémentaires qui offrent à l’individu immergé dans un socius donné de se situer dans son univers objectif dont la tridimensionnalité psychophysique est le repère, par rapport aux tiers, dont il partage les valeurs de proximité et d’interaction et - au-delà - par rapport aux référents universels, abstraits pour la plupart (position sur un planisphère par exemple). (Chebel, 2013, p.27)

Le concezioni del tempo variano da una cultura all’altra. Nel mondo occidentale, dove il capitalismo è forte, il tempo ha una connotazione economica. È considerato come un’entità misurabile e preziosa con la quale si sacrifica la vita alla produzione e allo sviluppo perché “*il tempo è denaro*”. Nel mondo arabo e magrebino, il tempo ha una connotazione sempre legata alla divinità.

Nella religione musulmana, la Natura non è perenne, ha una fine, è creata da Dio che è l’Unico che può farla sparire. Il tempo quindi ha una fine, nessuno sa quando accade, ma tutti la aspettano e sono certi della sua esistenza. Il tempo così si divide in due parti: la prima è legata al tempo terreno che finisce con la fine del mondo, il secondo quello dell’aldilà, è illimitato comincia con la fine del primo. A tale proposito Osman Chahine (1972, p. 353) scrive: “*L’instant apparait à toute la communauté musulmane comme un rappel autoritatif de la Loi, aussi inévitable qu’inattendu.*”

Malek Chebel (2013) cita, infatti, l’“*attesa*” come uno dei tempi esistenti nell’immaginario arabo, berbero e musulmano. L’attesa è una condizione in cui si trovano i musulmani, la cui vita è nelle mani di Dio.

L’attente, selon le calendrier folklorique chez l’arabo-berbère, chez lui l’attente peut devenir le moment le plus privilégié et le temps propice à un enrichissement de soi, non pas seulement par un empilement fractionné de la donnée extérieure, mais surtout par un approfondissement des voies de l’intériorité. Celle-ci peut être heureuse et pénible, ouverte sur une vacuité nonchalante ou pleine, sereine ou angoissée, passionnée ou linéaire, agitée ou impassible. Le temps de l’ « attente » devient ainsi un temps-témoin de ce qui recèle la personnalité du sujet en forces et en carences ; c’est un temps cathartique. (Chebel, 2013, p.32)

Oltre all'attesa, lo studioso cita anche:

- *Assaa, Al-Ajal*: è il tempo eternale, l'intangibile dell'aldilà, è l'Ora fatidica,
- *Al waqt, Al-hal, Al-An*: è il tempo contingente, il presente,
- *El-Moudda, Al-Amad, Al-Dahr* : è il tempo che scorre
- *Al-Intidhar* : cioè l'attesa.
- *Assabr*: la pazienza, è un'altra forma d'adeguazione al tempo. È la "chiave del destino". È connotata positivamente a differenza della dimenticanza.
- *Nessoua, Nissiyene*: è l'antitesi del tempo che scorre, connotata negativamente perché è l'opera d'Ibliss, il demone, "le lapidé, l'impudent".
- *Il mektoub*, significa letteralmente "quello che è scritto", è una topologia sensibile.

I tempi citati dallo studioso sono affettivi (Chebel, 2013, p.34) perché sono caricati d'intenzioni non materializzabili, si definiscono così come emozionali, legati alla spiritualità. Il tempo quindi nella cultura magrebina ricorre alla divinità e alla metafisica. Non è misurato economicamente, come lo fanno gli occidentali, ma è già misurato dalle forze divine e perciò è definibile "meno produttivo".

Malek chebel (2013, p.31) parla di un "tempo reale" e un altro "tempo escatologico" dove il "liturgico" cioè il contatto con il divino, incontra il "cerimoniale" cioè "le pratiche dell'adeguazione con la purezza richiesta" e forma di quest'incontro non atteso ma probabile un "entrelacs d'instantes charnières aux fortes connotations spirituelles".

A tale proposito leggiamo:

De même, l'Espace-temps relève chez les arabes d'une perception de la métrique imprégnée d'une religiosité répétitive qui donne son étendue au temps que, faute de mieux, nous appellerons « sacré ». En effet, les arabes cultivent un amour singulier pour les éphémérides.
(Chebel, 2013, p.27)

Al pari del tempo, pure lo spazio è una delle basi del pensiero magrebino. Secondo Malek Chebel (2013, pp. 35-36), lo spazio, nell'immaginario musulmano, si percepisce vedendo la struttura delle città e soprattutto delle case. Distinguiamo, infatti, due spazi: il primo è pubblico, il secondo è privato. Lo spazio pubblico potrebbe essere economico (souk), politico (allegorie materiali del potere (repubblica, governo), sacrale (la moschea), o potrebbe essere con dipendenza igienica come (hammam). Lo spazio privato invece è molto più stretto (Harim).

La notion d'espace en terre arabe est structurée autour de deux pôles, l'un et l'autre reliés au sacré. Le premier pôle procède d'une topographie locale ou l'on retrouve les référents traditionnels du village ou de la tribu : l'emplacement du cimetière, avec notamment les tombes ou mausolées des ancêtres, les contiguïté spatiale des parcours « civils » (voisinage avec son code de réciprocité (jivâr), chefferie, aires de jeu...), les espaces de l'échange : aire des croisements (place du village, café, souk, hammam...) ; espace sacré (mosquée, oratoire, école coranique, medersas, couvents...) et l'espace économique du travail (labours, semailles, récoltes, pâturages...). (Chebel, 2013, pp. 35-36)

Gli spazi si distinguono anche in base ai soggetti che ci accedono. Si hanno così “*gli spazi di genere*”. L'Harem per esempio è destinato ad essere occupato dalle donne. L'Hamмам¹ dall'altra parte non è solo per le donne ma non dovrebbe essere misto. La divisione degli spazi non si limita solo al sesso o al genere dei soggetti, essa può avvenire anche in base ai loro orientamenti religiosi. Un esempio molto importante è quello del cimitero. Non si può seppellire per esempio un musulmano in un cimitero di cristiani.

Nell'immaginario algerino, il corpo ha un legame fortissimo con lo spazio e con il tempo. Il tempo che, come abbiamo già spiegato, ha un rapporto stretto con la divinità. Il tempo terreno che secondo la religione musulmana è limitato rappresenta la vita del corpo mondano e “*impuro*” che si lascia dopo la morte sulla terra perché non è in grado di continuare fino alla vita oltre - terrena. Le nozioni “*corpo*”, “*spazio*” e “*tempo*”, hanno, dunque, un rapporto con la divinità e la sacralità.

¹ Precisiamo che nel Hammam ci sono orari per le donne e altri per gli uomini.

Dopo aver chiarito il significato dello spazio e del tempo nell'immaginario magrebino (compreso quello algerino), passiamo ora ad un'altra parte del nostro capitolo, dove delucidiamo il condizionamento socioculturale del corpo della donna in questa cultura assai peculiare. Ci sembra doveroso però dedicare una parte del nostro capitolo alla condizione femminile in Algeria perciò ne parliamo nella parte che segue.

3.2. La donna algerina fra tradizioni e modernità: Un percorso labirintico

“*Il tuo posto è in cucina*” era una voce collocata in punti lontanissimi nel territorio nazionale, pronunciata con ribrezzo da molti algerini durante le manifestazioni avvenute in Algeria nel 2019. Con questa espressione, una percentuale del popolo vuole (fino a oggi) esprimere la loro opposizione nei confronti della presenza delle donne fuori, con loro, ogni venerdì. La strada è, secondo loro, uno spazio pubblico destinato a essere occupato solo dagli uomini; è il loro campo di battaglia. Le donne invece hanno un loro posto privato; la casa e la cucina.

Quest'espressione; anzi ordine, è ormai un *hashtag* diffusissimo sui social, condiviso non solo da certi uomini ma anche da alcune donne. Queste ultime incorporano, in realtà, un discorso socioculturale fissato dalle tradizioni e rafforzato dal sistema educativo fino a diventare un'ovvietà. In Algeria, parlare dei diritti delle donne significa andare contro tutta una cultura. Secondo Kamel Kateb (2015), la lotta delle donne nei paesi del Maghreb è, infatti, una “*révolution inachevée*”.

Quando si parla della condizione della donna algerina, è come se parlasse della condizione dell'Algeria; seguendo l'evoluzione del paese notiamo che esso oscilla sempre fra modernità e tradizioni come se avesse perso i propri riferimenti. La donna, anche se ha il diritto all'istruzione e al lavoro, è ancora sottomessa a un forte controllo da parte della famiglia e della società. Parlare

della sua condizione e quella del suo corpo, significa riflettere su un codice socioculturale difficile da oltraggiare.

Negli ultimi anni, si è assistito a una forte e rapida trasformazione della società algerina in tutti i settori. Secondo Wassila Aissat (2017, p. 169), lo sconvolgimento della società algerina è dovuto a diversi cambiamenti vissuti: crisi sociali, culturali e politiche. Secondo la studiosa, gli effetti della modernità e della globalizzazione hanno accelerato i cambiamenti in Algeria; la struttura tradizionale della società algerina è cambiata sotto lo stimolo della “modernità”, che ha assunto un posto nuovo e centrale nei mutamenti vissuti a livello individuale e sociale.

La donna algerina aveva da sempre marcato la sua presenza nella Storia del paese basti pensare al periodo in cui lottò contro il colonialismo francese accanto all'uomo. Durante e dopo il colonialismo, la donna studiò non solo in francese ma anche alla francese, il che creò una differenza fra due generazioni; quella delle madri e quella delle figlie. In seguito all'introduzione della cultura francese in Algeria, il corpo delle donne algerine si liberò dalle tradizioni; non totalmente, ma il loro modo di vestirsi per esempio cambiò e con esso cambiò anche il loro modo di pensare nei confronti della loro presenza nella società.

3.2.1. Il codice di famiglia

Il 9 giugno del 1984, è una data molto significativa nella Storia delle donne algerine. In questo giorno, l'Assemblea popolare nazionale adottò il primo *Codice di famiglia* in cui furono raggruppate le regole che determinano le relazioni familiari in Algeria. Questo codice include elementi della *sharia* sostenuta dagli islamisti e i conservatori. È stato però fortemente contestato fin dalla sua promulgazione da parte delle femministe, tra cui ricordiamo Fettouma Ouzeguène, Zhor Zerari e Louisa Hanoune, nonché da una parte della popolazione algerina, che era contro la modifica di alcune regole che condizionano la poligamia.

Oltre alle femministe, pure i partiti di sinistra criticarono questo codice e si concentrarono in particolare sulle condizioni di vita imposte alle donne e che negano la piena parità tra i sessi, in particolare in materia di matrimonio, divorzio e perfino la tutela dei bambini. La riforma “leggera” del Codice della famiglia avvenuta nel 2005, è ancora criticata da parte delle femministe e dai partiti di sinistra. Nell’articolo n°72 del codice di famiglia, leggiamo ad esempio:

En cas de divorce, il incombe au père d’assurer, pour l’exercice de la garde, à la bénéficiaire du droit de garde, un logement décent ou à défaut son loyer. La femme ayant la garde est maintenue dans le domicile conjugal jusqu’à l’exécution par le père de la décision judiciaire relative au logement.

Il codice modificato ordina al marito di provvedere alla moglie e ai bambini un alloggio decente. La moglie, però, può esserne esclusa una volta che i bambini diventino maggiorenni. Ciò si considera come una minaccia costante nei confronti della donna e serve come mezzo di repressione da parte del marito. Questo è solo un esempio attraverso cui vorremmo mettere in risalto la situazione di frenaggio in cui si trovano le donne algerine.

3.2.2. Scolarizzazione delle donne e dominazione maschile

I diritti al lavoro e all’istruzione si studiano tenendo presente i tipi delle famiglie algerine. La società algerina è definibile, infatti, eterogenea; perciò ci sono tre tipi di famiglie: conservatrici, moderate e modernizzate.

La politica di scolarizzazione condotta dopo l’indipendenza dell’Algeria mira a un uguale accesso dei bambini all’istruzione indipendentemente dai sessi e dalle classi sociali, il che era possibile grazie alla costruzione delle scuole e a una politica volontaristica di assunzione d’insegnanti algerini e stranieri. L’istruzione delle ragazze è nelle mani della famiglia. Anche se, oggigiorno, le ragazze frequentano la scuola e vanno pure all’Università, ci sono altre ragazze che lasciano la scuola fin da piccole.

La decisione se (e fino a che età) la figlia frequenta la scuola spetta al padre. Nel caso delle famiglie numerose, composte di molte ragazze, l’obiettivo dei genitori è di sposarle il più presto possibile e di liberarsi di un onere

economico pesante. Nelle famiglie conservatrici, il padre può opporsi alla scolarizzazione delle sue figlie e farle sposar giovanissime. Rimarranno così senza diploma, senza alcun mezzo di difesa e di protezione. Le donne non istruite non conoscono ovviamente i loro diritti e a causa di questa mancanza di conoscenza sono costrette a subire, con passività, la loro disgrazia, senza protestare o cercare di cambiare qualcosa. (El Khayat, 2001, pp. 96-97)

A tale proposito, Magdalena Malinowska (2020, p. 44) scrive che non si può parlare di un solo statuto della donna nella famiglia algerina, poiché i suoi ruoli cambiano con l'età: giovane figlia sottomessa al padre; riproduttrice-casalinga sottomessa al marito e alla suocera; nonna anziana e rispettata, detentrica del potere. Nella società algerina ovvero magrebina, la vecchiaia rima con la valorizzazione sociale e, di conseguenza, costituisce l'unico periodo nella vita in cui la posizione sociale della donna è alta e quindi non è più soggetta a nessuno. Per ottenere questo potere, è costretta a subire tutti gli statuti citati sopra con “*docilità*”.

Il potere è culturalmente attribuito al maschio: lo troviamo nelle mani del nonno, del padre, del fratello, del marito. Perciò, la donna vive sempre in un'ansia causata dal rischio di vedere realizzato il suo più grande terrore: il disappunto della famiglia o il ripudio del marito.

La donna si sottomette culturalmente al potere maschile. Quando lascia la casa del padre, va da quella del marito. Una volta ripudiata da quest'ultimo, dovrebbe ovviamente tornare alla sua casa paterna o essere ospitata da suo fratello. A volte il disinteresse dei genitori e i famigliari fa sì che si ritrovi per strada, senza tetto, senza reddito, senza mezzi di sussistenza.

Questa situazione difficilissima in cui si trovano purtroppo molte donne algerine, ci fa capire il peso esercitato da parte delle tradizioni sulla donna e soprattutto sul suo corpo. Il corpo della donna algerina, magrebina ovvero quella mussulmana si considera come “*custode*” dell'onore non solo della famiglia ma di tutta una cultura. Per liberarsi e salvare il suo corpo, le donne dovrebbero

essere finanziariamente indipendenti. Per raggiungere quest'obiettivo, dovrebbero lavorare.

3.2.3. Il lavoro delle donne e l'oltraggiamento di un codice socioculturale

Nella cultura algerina, il lavoro delle donne è considerato come condivisione di uno spazio con gli uomini. Si pone spesso la questione del valore emancipatore del lavoro femminile, che è un fenomeno relativamente nuovo, dato che è apparso negli anni sessanta, cioè con l'avvento dell'indipendenza nazionale. Il lavoro è in realtà una minaccia per la struttura della famiglia tradizionale algerina secondo la quale la responsabilità della casa concerne l'uomo (padre, fratello, marito ecc). Il lavoro delle donne è considerato così come "*fattore liberatore*" (Rebzani, 1997, p. 55).

Secondo Haddab Zoubida (1999), il reddito, essenzialmente salariale, cambia i *ruoli di genere* in una società che aveva conosciuto soltanto il lavoro delle contadine. Qualunque cosa si dica, il lavoro cambia la realtà delle donne: non sono più confinate nelle quattro mura della casa, diventano più indipendenti e così potranno prendere cura di se stesse.

La loro presenza nel mercato del lavoro, è diventata una concorrenza per gli uomini, ma allo stesso tempo, perturba l'ordine socioculturale cercando di realizzare parità di trattamento e di opportunità fra i due sessi. La confusione dei ruoli che accompagna questo fenomeno rimette in discussione i fondamenti della società patriarcale e nega la supremazia maschile. Così, la società algerina subisce notevoli cambiamenti con la generalizzazione della scolarizzazione e l'arrivo di donne istruite nel mondo del lavoro. Ait Sabbah (2010, p. 39) dal canto suo, sostiene che ciò che disturba l'Islam conservatore sia la confusione dei ruoli e degli spazi. L'immagine di un uomo che rimane a casa e quella di una donna che vive una parte della sua giornata all'esterno disturbano l'ordine socioculturale.

Da un punto di vista antropologico e sociale, il lavoro delle donne ha oltraggiato il codice dello spazio di genere. Il luogo di lavoro riconosce così le competenze delle donne e gli dà la possibilità di prendere in mano il loro futuro. Questa indipendenza finanziaria, come sostenne il comunista e rivoluzionario Vladimir Ilitch Lénine, permette alla donna di salvarsi (e salvare il suo corpo) dalla violenza.

3.2.4. Corpo e violenza

Secondo l'antropologo René Girard (1972), le società umane avevano da sempre considerato la donna come un capro espiatorio e ne facevano un oggetto sacrificale; una violenza sacra che aveva lo scopo di evitare, fermare, le altre violenze che potrebbero mettere in pericolo la scomparsa della comunità.

La violenza è, culturalmente, legittimata e giustificata fino al punto di diventare normalizzata, o "*habitus*" come lo sostiene Pierre Bourdieu. Quest'ultimo ha, in effetti, introdotto nel 1970 uno dei concetti chiavi della sociologia del corpo; "*la violenza simbolica*". Con questo termine, lo studioso si riferisce alle forme di violenza che sono esercitate in un modo indiretto e non fisico; cioè attraverso l'imposizione di una certa visione del mondo, di certi ruoli sociali mediante i quali i dominati dovrebbero percepire e pensare il mondo che gli circonda.

Questo tipo di violenza, lo tratta anche Johan Galtung (1969) sotto un'altra denominazione: "*violenza strutturale*". Il sessismo insieme alla violenza di genere entra a far parte di questo tipo di violenza perché sono il risultato di tutta una struttura socioculturale che caratterizza uno spazio geografico preciso.

Parlando della violenza di genere in Algeria, Mahmoud Boudarene sostiene che:

Les violences faites aux femmes dans le milieu familial et conjugal, dans l'espace public, mais également dans le milieu du travail sont ordinaires dans notre société. Elles sont endémiques. Mais c'est sans doute les violences conjugales qui ont l'impact psychologique le plus important parce que d'une part, elles sont perpétrées dans le huis clos

familial, et parce qu'elles sont d'autre part, de ce fait généralement tuées par les victimes. (Boudarene, 2017, p. 91)

La violenza contro le donne è, infatti, una delle principali preoccupazioni della Lega algerina per i diritti dell'uomo (LADH). La violenza s'iscrive in linea con le rivendicazioni femminili e denuncia con tutti i mezzi appropriati, la violazione di tali diritti chiedendo l'eliminazione di tutte le forme di discriminazione contro le donne.

Lo studio della violenza contro le donne in Algeria da una prospettiva antropologica e culturale richiede un'analisi molto accurata. Si tratta, infatti, di una violenza normalizzata e legittimata dall'ambiente socioculturale. Si parla quindi di una “*violenza per correzione*” per descrivere ogni atto di violenza commesso nei confronti della donna da parte di suo padre, fratello, o marito. Un uomo che picchia sua figlia, un altro che maltratta sua sorella, considera il suo atto come una soluzione per correggere il comportamento della donna. Quest'ultima ha sempre bisogno di un tutor in una società definibile maschilista. Si tratta appunto di un “*dominio maschile*” (Bourdieu, 1999) improntato nella cultura arabo-berbera musulmana. A tal riguardo, Yazid Haddar (2017, p. 139) spiega che:

[...] la femme algérienne est victime à deux niveaux de violence: violence symbolique et violence réelle. Je m'explique. La violence symbolique réside au niveau de la représentation de la femme dans l'imaginaire de la société algérienne. Cette représentation est la résultante de la tradition patriarcale où la place de la femme est réduite à des tâches domestiques et de reproduction, mais aussi religieuse par la légitimation morale : la polygamie, la permission de frapper sa femme, toujours sous la tutelle de l'homme, que ce soit le père, le frère, le mari, le fils... et enfin cette violence réside dans le statut juridique par la confusion de son statut de citoyenne ou croyante, surtout les contradictions dans le Code de la famille par rapport à la question des droits de l'Homme. Cependant la violence réelle concerne les violences physiques : la femme est frappée, répudiée, violée, etc., mais aussi les violences verbales : les insultes les attouchements, le harcèlement, etc. Toutes ces violences laissent des séquelles au niveau psychologique, qui se reproduit au niveau générationnel.

Stando a Rita El Khayat (2001, p. 111), “*il peso delle tradizioni e dei valori ancestrali*” costituisce il primo ostacolo per il miglioramento della situazione delle donne. I fondamenti della famiglia tradizionale si trovano ancora

in quella odierna: l'organizzazione patriarcale della famiglia, così come la struttura “agnatica” e “endogamica” che ne deriva sono fattori costitutivi della sottomissione della donna (Rebzani, 1997, p. 20).

Nel modello tradizionale, le funzioni della donna si limitano alla madre e alla moglie. Tuttavia, a livello simbolico, le sue funzioni sono molto più importanti. Da un lato, a causa della concezione patriarcale della società e del conseguente sistema di filiazione, la donna svolge il ruolo di “*custode della purezza*” nella trasmissione della “*genealogia patrilineare*”. Dall'altra, la donna è pure “*custode delle tradizioni*”, cioè colei che tramanda un sistema definibile “*atavico*” (Pruvost, 2002, p. 19). La protezione dell'onore della famiglia avviene attraverso, infatti, il controllo del corpo femminile.

Dopo aver mostrato le problematiche che rendono il percorso delle donne, verso la loro emancipazione, “*labirintico*”, passiamo adesso alla terza parte di questo capitolo, dove facciamo notare la centralità del corpo nella cultura algerina.

3.3. Il rituale educativo all'uso del corpo nella cultura magrebina

La rilevanza del corpo, nella cultura algerina, può essere notata nei comportamenti quotidiani dell'individuo nei confronti delle sue abitudini nel vestirsi e nel modo in cui la donna può apparire davanti agli altri. La cultura algerina è fatta di vari valori diversi che influiscono direttamente sul comportamento corporeo della donna in questa società. Ci sono, infatti, valori stranieri dovuti al colonialismo e altri all'educazione acquisita in seno alla famiglia magrebina.

La cultura contemporanea dei magrebini si articola essenzialmente attorno alla religione musulmana, che svolge un ruolo centrale e strutturante nella società, sia per i valori e le norme che regolano la vita quotidiana sia per le occasioni e le celebrazioni culturali (Festa dell'Aid, Ramadan, Mawlid e tante altre). Inoltre, la società magrebina subisce anche influenze culturali occidentali e altre mediorientali, specie attraverso i canali televisivi satellitari. Le influenze

occidentali contribuiscono a una maggiore francesazione della cultura magrebina arabo-berbera, mentre quelle mediorientali contribuiscono a un'arabizzazione della regione. Perciò, la cultura algerina oltre ad essere ricca e complessa, sempre oscilla fra tradizione e modernità (Aissat, 2017).

Questa caratteristica peculiare della cultura algerina, si riflette sul corpo della donna. Pur essendo presente quasi dappertutto (nelle università, per strada, nei luoghi di lavoro ecc), il suo corpo è sempre condizionato da un sistema di regole e valori tradizionali. Stando a Malek Chebel (1984, p.15), il rituale educativo, nel suo senso analitico e non dogmatico, ci fa capire che l'importanza data al corpo si considera alla volta: "*stampo e nozione*", "*pastella e struttura*".

Il corpo delle donne nella società magrebina è, infatti, in rapporto diretto con il sistema di relazioni sociali, come i legami di parentela che costituiscono il sistema familiare patriarcale. Quest'ultimo, in seno alla famiglia magrebina, è un sistema che si basa sul rapporto di forza e di autorità nella cerchia familiare, conosciuta come "*norme paterne*". L'educazione familiare ha un ruolo importantissimo nella modellazione dei corpi fin da giovane età.

A tale proposito Malek Chebel (1983, p. 16), scrive che i rapporti madre-figlio o madre-figlia sono molto vari. Questi ultimi vanno dalle cure corporali più semplici, dal sorriso iniziale, fino al comportamento più complesso (attivismo ludico della madre nei confronti del bambino) che inglobano nel Maghreb l'insieme dei membri della famiglia tradizionale (el-ayla) e i vicini. I bambini imparano dei ruoli sociali (ruoli di genere) definiti in base al loro sesso prima dell'adolescenza, i bambini conoscono, così, le differenze sessuali molto prima di questo punto di separazione. Una volta definiti i ruoli, si tracciano anche gli spazi di genere.

Il rituale educativo all'uso del corpo permette ai bambini non solo di acquisire la mentalità magrebina ma anche di poter vivere armoniosamente la loro vita adulta:

L'éducation corporelle au sens large s'entend comme la conduite la mieux adaptée à la mentalité maghrébine afin de mener du stade indifférencié de la prime enfance à celui plus intégré, différencié et harmonieux, de l'état adulte ; un être dont le primat est mis sous le chef de la « malléabilité » originelle. (Chebel, 1984, p. 15)

Il delineamento del sistema gerarchico familiare favorisce l'obbedienza dei figli ai loro genitori, il che influisce sullo status e sulla condizione sia della femmina sia quella del maschio. Si tratta di un'educazione che si basa sulla differenza sessuale fra il ragazzo e la ragazza fin dalla nascita. L'iniziazione del maschio nei suoi primi anni di vita avviene mediante l'apprendimento rigoroso di molti principi elementari, di condotte come quelli del peccato (haram), della vergogna (al ayb) e del pudore (hachma) che metteranno dei limiti alla vita sessuale del corpo quando cresce. (Toualbi, 1994, p. 62)

Per spiegare la modellazione dei corpi dei bambini, Malek Chebel scrive:

Le petit garçon peut par exemple se rouler dans tous les sens, lever ses jambes en l'air, procéder à la découverte de son corps et apprécier précocement ses possibilités et ses limites. La fille, par contre, ne peut ni se coucher comme aurait probablement tendance à le faire, copiant son petit frère ou créant des positions originales, ni lever ses jambes en l'air, ni ouvrir ses cuisses, ni écarter les genoux quand elle est assise, ni sautiller si elle est plus grande. Son corps doit être exemplaire de rigidité et de tenant. Ceci peut être solidifié et concrétisé davantage dans une identité perspective qui la poursuivra durant toute sa vie. (Chebel, 1983, p. 18)

Monia Lachheb (2012, p. 175) aggiunge dal canto suo:

Ce sont les attrait corporels et leur visibilité qui génèrent la hichma (pudeur), qui exigent ettahachoum (être pudique) et qui requièrent la soutra (la nécessité de se couvrir), c'est-à-dire tous les dérivés de la pudeur.

Si tratta, infatti, di un'educazione del corpo del bambino o della bambina. Malek Chebel (1984) sostiene che l'educazione del corpo avviene tramite l'apprendimento delle posizioni e delle gestualità corporali. A questi ultimi saranno poi attribuiti dei significati etici adatti sia a certi spazi abitativi sia alle persone con le quali questo corpo viene a contatto. Il corpo impara così a manifestarsi seguendo le regole fissate dalla sua famiglia.

L'apprendimento a variare i modi in cui si siede dipende dalla differenza sessuale fra i bambini che ricevono due educazioni completamente diverse. La donna tradizionale che si accovaccia, per esempio, sulla treccia, incrociando i piedi (*tettrabaa*). L'uomo adotta una posizione laterale e allungata, può anche sedersi su una sedia bassa posando i piedi davanti, il che non potrebbe mai essere fatto dalla donna. Questa libertà corporea è data per educazione al corpo maschile e non a quello femminile.

Il corpo così sarà culturalmente studiato e codificato attraverso la creazione dei tabù. Le parti tabù, nel corpo del ragazzo, si limitano al sesso e alle regioni annesse (glutei, basso ventre), mentre nel corpo della ragazza, condizionano tutto il corpo. La sessualizzazione del corpo della ragazza è consolidata soprattutto della madre che la educa fin da giovane età a essere una “*donna rispettosa*” come se il corpo fosse qualcosa umiliante. Quando si vuol definire la cultura magrebina attraverso la sua “*monade*” familiare, si citano vari “*cliché*” come: famiglia tradizionale (al-‘ayla), senso dell’onore (charaf, nif), gelosia (ghira), separazione dei sessi (‘azl), endogamia/poligamia. (Chebel, 2013, p.44)

La madre è, in realtà, uno dei personaggi-chiave che giocano un ruolo decisivo nell’immaginario infantile e adulto nella cultura magrebina. Il suo ruolo all’interno della famiglia insieme alla funzione simbolica dell’Harem s’interconnettono con gli interdetti socioculturali. In “*La mère dévorante, essai sur la mythologie des contes africains*”, Denise Paulme (1976, p. 282) osserva che : “*Mais la femme [...] est un être senti comme ambigu, à la fois redoutable et délicieux, bénéfique et maléfique.*”

A questo riguardo, Malek Chebel (2013, p. 48) spiega che:

Pôle d’attractions et d’aliénation, contradictoire, contraste, fascinante et répulsive source de haine parfois, support d’amour, la mère est l’un des socles constructeurs de l’imaginaire arabe, mais un socle mutilé, destructeur. On la croit tendre et aimante un instant, la voilà qui se découvre dévoratrice et Carnivore de manière permanente.

La madre si occupa, infatti, dell'educazione dei bambini e al trasferimento della mentalità dell'immaginario collettivo magrebino. Fino ad oggi, la madre controlla il corpo dei suoi bambini e specie quello della femmina. La famiglia, in questo senso, riflette per analogia il contesto socioculturale grazie alla donna; la madre. Il corpo della donna (della figlia) si considera così come custode dell'onore della famiglia perciò dovrebbe essere coperto. La purezza di quest'ultimo protegge la reputazione e l'onore dei suoi parenti. Alla figlia, si insegnano: la prudenza e la *hichma* attraverso la creazione di vari tabù legati alla nudità e alla sessualità.

Infatti, esistono varie differenze fra il maschio e la femmina, generate dal sistema di educazione all'interno della famiglia. Perciò, all'immagine di "*donna sottomessa*" si affianca quella di "*uomo macho*". A tal riguardo, Mestiri Soumaya (2016, p. 52) scrive: "*À l'image de la femme indigène de carte postale inféodée et recluse dans la sphère privée répond l'image du mâle autochtone bestial et machiste.*"

Questa divisione ultima sembra essere nell'ordine naturale delle cose come se fosse innata, normale o addirittura inevitabile. Pierre Bourdieu (1998, p. 23) spiega chiaramente che è presente sia allo stato di oggettività, sia nelle cose (nella casa, per esempio, le cui parti sono "*sessuate*"), in tutto il mondo sociale e, allo stato incorporato, nei corpi, negli habitus degli algerini, funzionanti come sistemi di schemi di percezione, di pensiero e di azione.

La forza dell'ordine maschile (come si presenta in Cabilia più in particolare) si vede dal fatto che la divisione si priva di giustificazione, è naturalizzata. L'ordine sociale funziona come un'immensa macchina simbolica tendente a ratificare il dominio maschile su cui è realmente fondato.

La differenza biologica e sessuale dei corpi (fra la donna e l'uomo) incoraggia tutte le altre divisioni sessuali come logica naturale. La differenza tra il corpo maschile e quello femminile, quindi la differenza anatomica sarà la giustificazione della differenza sociale di genere. Quest'organizzazione sessuata

è completamente integrata dagli uomini e dalle donne nel Maghreb, e particolarmente in Cabilia.

In quest'ottica, il corpo è considerato come un dato da studiare, è un fenomeno culturale che fa notare le distinzioni fra il mondo maschile e quello femminile. Questa divisione permette l'attribuzione di ruoli diversi alle donne in seno alla società magrebina, ma anche una serie di norme di condotta e di apparenza che si affiancano al gruppo sociale magrebino. Gli strumenti utilizzati dall'educazione familiare plasmano il comportamento della figlia e poi della donna, applicando la moralità dell'onore e della purezza.

Il rituale educativo all'uso del corpo insieme ai tratti distintivi della cultura magrebina ha contribuito alla creazione di un vocabolario specifico al corpo. Quest'ultimo funge da regolatore della vita delle donne e degli uomini all'interno del contesto socioculturale magrebino. Attorno al mondo femminile ruotano concetti simbolici legati al pudore, alla vergogna e all'onore; questi ultimi lo indeboliscono e lo rendono vulnerabile e sensibile, rispetto a quello maschile.

3.4. Il corpo nella sfera intima: Dalla tabuizzazione all'oggettivazione sessuale

3.4.1. Purezza e tabù degli escreti

“*Tabu*” è uno dei concetti-chiave in etnologia. Deriva da “*Tapu*”; un concetto tradizionale polinesiano che denota qualcosa di divino o sacro, con “*restrizione spirituale*” o “*proibizione indiretta*”; perciò implica regole e divieti. In polinesiano, il contrario di tabù è “*Noa*”; questa parola si usa per descrivere tutto ciò che è ordinario e accessibile a tutti.

Le tabou présente deux significations opposées : d'un côté, celle du sacré, consacré ; de l'autre, celle d'inquiétant, de dangereux, d'interdit, d'impur. En polynésien, le contraire de tabou se dit noa, ce qui est ordinaire, accessible à tout le monde. C'est ainsi qu'au tabou se rattache la notion d'une sorte de réserve, et le tabou se manifeste essentiellement par des interdictions et restrictions. Notre expression terreur sacrée rendrait souvent le sens de tabou. (Freud, 1975, p. 30).

In etnologia, il tabù è un atto vietato perché riguarda il sacro e il divino, perciò la sua trasgressione comporterà una punizione soprannaturale. Oggigiorno, la parola “*tabù*” è universale, si usa, infatti, in diverse culture. Per estensione, il vocabolo designa, in senso popolare, un argomento che non deve essere evocato secondo le norme di una data cultura come la politica, la religione ecc.

La natura del corpo aveva da sempre destato la curiosità dell’Uomo. Stando a Malek Chebel (1984, p. 95), la coscienza che l’individuo ha del suo corpo, dell’organizzazione di quest’ultimo e del suo funzionamento gli è fornita dall’osservazione delle sue secrezioni corporali. Da queste ultime, ricava “*delle informazioni*” che fanno notare “*l’interno del corpo*”. Queste informazioni si possono ricavare dalla straordinaria disposizione degli organi oltre al funzionamento meticoloso del corpo. Secondo lo studioso, tutto ciò costituisce, agli occhi del profano, l’unico luogo tangibile che lo mette in rapporto con la sua interiorità corporea, con tutta la sua complessità strutturale. Il corpo comunica delle informazioni dal suo interno mediante le “*escrezioni*” che saranno cifrate e tabuizzate dall’Uomo.

Roger Caillois (1960, p. 39) pone l’accento sul rapporto esistente fra le escrezioni emanate dal corpo umano e la purezza. Lo studioso sostiene che nelle culture, dove le secrezioni organiche del corpo umano sono associate alla “*souillure*” cioè “*la contaminazione o la macchia*”, il minimo riferimento a una di esse crea reazioni di rigetto e di ripugnanza. Gli escreti del corpo, pur essendo biologici e naturali, provocano l’impurità del corpo da un punto di vista culturale. Infatti, le regole della purezza e quelle della macchia sono direttamente collegate agli oggetti concreti. Il sangue, lo sputo o il pus non sono impuri nel corpo, ma lo diventano invece quando ne sono espulsi.

Abdelwahab Bouhdiba (1998, p.61) dal canto suo, aggiunge che il gas, l’urina e le sostanze fecali sono universalmente disapprovati. Infatti, parlando dei motivi che causano l’impurità tra i musulmani, lo studioso pone l’accento

sull'impurità corporea legata alla digestione. La purezza simbolica è interrotta quindi da atti legati agli escreti:

Les ablutions sont rompues par tout ce qui sort des deux voies d'écoulement, urine, selles, vents lâchés par derrière, sperme et autres liqueurs séminales, vers, calculs. Les selles, l'urine, les vents lâchés par derrière entraînent la nécessité de se purifier, quelle qu'en soit la quantité. (Bouhdiba, 1998, pp. 2-3)

Da una prospettiva arabo-musulmana, lo sperma, il sudore e il sangue non sono soltanto degli escreti, ma possono anche nuocere alla purezza del corpo. “*La teoria delle essudazioni del corpo*”, spiega Chebel (1984, p. 97), aveva portato un rispondente e un'applicazione molto seguiti dai posteri. Così, tra le precauzioni da prendere per evitare il contatto delle evacuazioni con altre parti del corpo, quelle che riguardano il sangue mestruale sono le più evidenti.

A tale riguardo, lo studioso aggiunge:

Le tabou du sang menstruel, est celui d'un certain nombre d'excrétions, peut être conscient comme il peut être complètement masqué par d'autres considérations. [...] Le sang menstruel a ses propriétés curatives et thérapeutiques mais ainsi, et surtout, ses vertus talismaniques. (Chebel, 1984, pp. 97-98)

Il sangue, in questo senso, occupa un posto rilevante nei rituali magici. Malek Chebel (1984, p. 98) spiega anche che il sangue più ricercato, nel talismano, è quello della ragazza vergine che ha appena avuto le sue prime mestruazioni. Il sangue della vergine suscita, infatti, la passione delle ragazze per gli uomini che le corteggiano.

Lo studioso nota, in questo caso preciso, che la credenza nel potere del sangue mestruale si raddoppia di un altro tabù, isolato da lungo tempo dagli etnologi, tra cui Frazer, cioè la potenza delle “*primizie*” che può essere il motivo di un tabù classico o la causa di una “*paura incontrollabile*”. La verginità, è in questo senso, oltre ad essere un tabù legato alla sessualità, è legata anche al tabù del sangue perciò ruotano a essa vari valori legati alla purezza e all'onore. Oltre a ciò, nell'immaginario magrebino, le mestruazioni temporizzano il corpo della donna, a tale riguardo Malek Chebel (1984, p. 98) aggiunge che le mestruazioni

delle donne più anziane sono soggette a difese più grandi e la nozione d'impurità, 'ngàssa', gli è correlativamente legata.

L'expression populaire 'alya ed-dem' (litt. J'ai sur moi le sang) et signifiant que les menstrues se déclarent est connotée de la valence d'impureté, de nocivité et de tabou. La notion de « débordement sanguin » y est comprise. Elle prouve que cette période d'indisposition féminine est extrêmement redoutée : car qui ne surveille cette opération risque de se noyer, n'fidh, litt. Je me noie, sous mon propre sang. (Chebel, 1984, p. 98)

Così gli escreti organici del corpo umano sono impuri e provocano la rottura con il sacro. Il sangue mestruale, per esempio, non permette alla donna di pregare e sconsacra il suo corpo. Il tabù del sangue si associa anche al sangue della verginità di cui parleremo nella parte che segue in cui spiegheremo il tabù della sessualità. La purezza del corpo, nell'immaginario magrebino, non viene macchiata solo dagli escreti, ma anche dall'atto sessuale.

3.4.2. Il tabù della sessualità

Nella religione musulmana, ci sono tre tipi d'interdetto (Chebel, 2013, p. 135):

- ❖ Gli interdetti alimentari: alcol, droga, euforici, carni suine, cinghiale, animalletti domestici e cani ecc.;
- ❖ Gli interdetti legati alla vita sociale: speculazioni finanziarie, arricchimento illegale, usura, gioco d'azzardo, gioco d'azzardo, tesaurizzazione;
- ❖ Gli interdetti legati alla sfera intima: morale individuale, *Harim*, abbigliamento, civetteria, etica sessuale.

Il tabù della sessualità è un intermediario tra la natura e la cultura. Occupa un posto centrale nell'immaginario magrebino. Bisogna precisare che all'inizio il senso del tabù sessuale era associato, in antropologia, alla dicotomia purezza/impurità, il suo significato ha preso oggi un'altra piega secondo l'approccio sociologico; si tratta della sua associazione alla "teoria della devianza" e alla diade "onore/disonore".

Ci piacerebbe cominciare il nostro discorso con questa citazione:

La rappresentazione del nudo, oppure evocare l'argomento della sessualità: è hchouma! Hchouma; è difficile tradurre: tanto è la vergogna, vergogna di aver commesso tale o tale atto, tanto è il pudore; la hchouma interdice di condursi in tale o tale maniera. Ma hchouma non è, infatti, né l'una né l'altra cosa: più che la vergogna, più che il pudore, è presente costantemente, in ogni luogo, in ogni circostanza. La parola non ha bisogno di essere pronunciata, la hchouma detta, controlla, interdice, si profila dietro gli atti. Concerne il povero, ma anche il ricco; l'uomo ma anche la donna; il cittadino, ma anche il contadino, il nomade; il colto, ma anche l'analfabeta. È un codice al quale ci si conforma senza riflettere, e che legifera in tutte le situazioni dell'esistenza. È ciò che si dirà che fa paura, e il discredito sarà gettato non solo sul colpevole, ma anche su tutti i parenti e il suo entourage. (Khelouciati, 2009, p. 141)

I concetti simbolici: vergogna, onore, disonore e *hchouma* s'intrecciano per porre l'accento sull'interiorizzazione fin dall'infanzia del divieto sessuale (Mernissi, 1983, p. 9). Nella realtà sociale magrebina (compresa quella algerina ovviamente), l'educazione e la trasmissione dei valori sono affidate alla madre. Quest'ultima assicura la continuità dei modelli morali e si occupa della preservazione dell'onore su cui si basa la società. La preservazione dell'onore richiede la delineazione di una serie di tabù che garantisce il controllo della vita dell'uomo e della donna. Siccome la vita è un'esperienza corporea, i tabù mirano il corpo.

Quando si studia la sessualità nell'immaginario magrebino, si nota che il corpo è paradossalmente:

- ❖ Tabuizzato;
- ❖ Strumentalizzato sessualmente.

Da un punto di vista islamico, l'Uomo è stato creato non solo con delle qualità che lo caratterizzano ma anche con dei bisogni che deve soddisfare. Nell'Islam, la fede non riguarda solo la spiritualità e lo spirito; il cammino verso Dio si fa attraverso il corpo. Per questo, ogni musulmano deve per forza ascoltare il suo corpo e di rispondere alle sue richieste. Oltre ai bisogni spirituali, l'Uomo ha anche dei bisogni sessuali che l'Islam riconosce e controlla. La sessualità, e

più precisamente il desiderio sessuale, è considerata come sensazione naturale, ma questo non significa che bisogna viverla naturalmente e liberamente.

Nell'Islam, ogni individuo è responsabile del suo corpo e ogni credente dovrebbe ricordare, nel giorno della risurrezione, di ciò che avrà commesso come colpa: ogni musulmano è responsabile delle sue azioni e delle sue colpe davanti a Dio. Questo principio d'individualità è in realtà orientato da un codice etico da non oltraggiare. Sia il musulmano sia la musulmana deve padroneggiare i loro bisogni naturali per ritrovare la dignità davanti a Dio e per non cadere nel peccato. Il corpo con cui si prega, non dovrebbe essere sporcato. La purezza del corpo dipende dalla sua disciplina (Bouhdiba, 2003; Chebel 2013).

Quando il corpo sente un'attrazione per il sesso opposto, il musulmano (o la musulmana) diventa responsabile nei confronti di Dio. Dalla pubertà, i desideri per il sesso opposto e tutto ciò che si svilupperà intorno a questo desiderio, diventeranno "*bisogni naturali*" che dovrebbero essere "*controllati*" per chi vuole avvicinarsi a Dio.

L'istinto sessuale deve essere vissuto con cautela seguendo delle regole. Per questo, deve essere istituzionalizzato dal matrimonio. La sessualità non è solo un mezzo di procreazione, ma è anche un modo per farsi piacere e soddisfare legittimamente i suoi bisogni naturali.

Quando si tratta di sessualità nella religione musulmana, ci sono due regole da rispettare:

- La sessualità deve essere vissuta solo nel quadro lecito del matrimonio;
- La sessualità riguarda unicamente gli eterosessuali;

Queste due regole o norme sono la base dell'immaginario magrebino. Nell'Islam, la sessualità non è considerata come "*un peccato*" se è praticata in un quadro legale. Il matrimonio è l'unica soluzione grazie alla quale si può soddisfare i propri bisogni sessuali. Oltre a ciò, è l'unico modo naturale per la procreazione.

A tale riguardo, Khmailia Mohamed (2011, pp. 39-61) scrive:

Sauvegarder l'honneur à travers l'intégrité physique dans la virginité implique l'interdiction de toute expérience sexuelle et induit l'idée de la fermeture du corps à toute sexualité en dehors du cadre légitime du mariage.

Nel Corano, gli obiettivi della sessualità sono:

- La stabilità e la serenità;
- La salute fisica e morale;
- La procreazione;
- Il godimento e la soddisfare i bisogni naturali;

Malgrado che il diritto di godimento sia concesso a ciascuno dei coniugi, ci sono alcuni divieti da tenere in considerazione:

- È vietato tutto quello che può guastare l'altro nel rapporto intimo;
- È vietato tutto quello che non è naturale: zoofilia, esibizionismo, sesso in gruppi ecc;
- È vietato ogni atto sessuale durante il periodo mestruale;
- Sono vietate la sodomia e l'omosessualità.
- È vietato l'adulterio.

Il non rispetto di queste regole è considerato come devianza sessuale e una rivolta contro Dio. I rapporti sessuali al di fuori del matrimonio sono, quindi, biasimevoli. Come abbiamo già detto, l'immaginario magrebino si basa sulla religione musulmana perciò la sessualità diventa un macro-tabu sotto il quale si può elencare altri micro - tabu: la fornicazione, la verginità e l'omosessualità.

Stando a Bouhdiba (2003), il matrimonio ha un senso sociologico: esso implica, in realtà, l'ammissione e il riconoscimento pubblico. Per questo motivo non può ridursi a una semplice legittimazione sessuale, ma esso dà alla sessualità un nuovo significato; la sacralizza. La fornicazione (Al zina) è quindi un peccato. Il matrimonio ha quindi la vocazione di rendere lecito e "sacro" quest'atto sessuale.

Un altro tabù legato a quello della fornicazione, è quello de “*la verginità*”. Quest’ultimo è diventato, secondo la cultura arabo-musulmana o quella berbero-musulmana, una componente imprescindibile della morale dell'onore. Qualsiasi deviazione sessuale femminile al di fuori del matrimonio, disonora la famiglia e attacca simbolicamente la dignità dei genitori e dei maschi della famiglia. Per questo, ogni rapporto sessuale al di fuori del matrimonio è percepito come un'aggressione nei confronti del padre, del fratello e di tutta la famiglia.

L’idealizzazione di questo tabù nell'immaginario popolare è il frutto di tutto un processo educativo ideologico controllato dalla famiglia e soprattutto dalla madre. Gli strumenti utilizzati dall'educazione tradizionale hanno la missione ultima di plasmare il comportamento della figlia e poi della donna, secondo la moralità dell'onore riguardo alla verginità. Quest’ultima diventa una responsabilità da assumere da parte della donna fin da giovane età per non disonorare la sua famiglia. (Lacoste-Dujardin, 1995; Bouamama & Sad Saoud, 1996; Bouhdiba, 2001).

Bennoune (1999, p. 53) dal canto suo, riporta la rigida raccomandazione di salvaguardare la verginità. La trasgressione esporrà la figlia indegna a castighi che il padre o il fratello eseguirà senza pietà per lavare via la macchia del disonore. Parallelamente, nel caso in cui i genitori non sospettassero la perdita della verginità della loro figlia, è lo sposo che può umiliarli facendo loro portare il danno del disonore con il ripudio della moglie in tutta “*impunità*”, a volte nella notte di nozze.

La verginità, quindi, non riguarda soltanto il corpo della donna, ma riguarda tutta la famiglia. In questo caso, possiamo dire che il corpo della donna non le appartiene ma appartiene alla sua famiglia e soprattutto alla sua cultura. Per capire fino a che punto, nei paesi magrebini, la sessualità (come argomento) costituisce un'infrazione all'ordine pubblico, occorre innanzitutto indicare il posto dell'individuo rispetto al gruppo.

Ali Aouattah (2007), sostiene che *“il mondo psicologico arabo-musulmano non è centrato sull'ego, ma sul concetto comunitario; il primato del collettivo vi si è talmente imposto che l'“io” individuale si dissipa davanti al “noi” collettivo.”*. Ciò significa che, contrariamente alla cultura occidentale, nel mondo arabo-musulmano l'individuo è immerso nella comunità, intesa sia come famiglia sia come società. Le sue opinioni personali, i suoi bisogni, le sue preoccupazioni, le concepisce solo in rapporto alla collettività (cioè al suo gruppo di parentela), confrontandole con le opinioni, le esigenze e le preoccupazioni del gruppo, poiché *“la frontiera tra l'interesse dell' “Io” e l'interesse comunitario si cancella.”*

Fatima Mernissi (1992, p. 32) osserva che nella religione musulmana, la nozione di *“individuo”* è inesistente. Secondo la studiosa, la società tradizionale produceva musulmani, letteralmente *“schiavi sottomessi alla volontà del gruppo”*. L'individualità in tale sistema è *“scoraggiata”*.

La posizione dell'individuo nella società tradizionale arabo-musulmana è direttamente legata alla più grande virtù che costituisce la *hichma*, il pudore. Questo concetto molto complesso comprende valori come la modestia, la riserva, l'umiltà, *“la cancellazione del sé di fronte al gruppo di parentela”* (Aouattah, 2007) e *“l'attitudine quasi immutabile ad accettare di essere un non-soggetto della società islamica”* (Chebel, 2002, p. 59).

Ma per tornare alla sessualità nel Maghreb, ai tabù feroci che la governano e ai suoi rapporti con la religione, El Khayat (2001, p. 81) scrive schematicamente che un uomo *“normale”* con una donna *“normale”* hanno tutte le possibilità di costruire una coppia *“normale”* nei codici religiosi stabiliti dall'Islam. Questi ultimi sono, in realtà, più forti dell'individuo stesso perciò ogni comportamento libero è considerato come una *“devianza”*. A tale proposito, citiamo anche di un altro tabù molto importante: l'omosessualità.

L'omosessualità non trova i suoi massimi ostacoli di espressione nella norma religiosa, ma piuttosto nella norma sociale che ad essa si intreccia,

perpetuando un sistema patriarcale che poco spazio lascia alla libera espressione anche sessuale e che alimenta le conflittualità tra pulsioni attese dell'individuo e della comunità. Infatti, Malek Chebel (citato da Khelouiati, 2009) offre un'altra considerazione sulla particolarità del rapporto tra gli omosessuali magrebini:

A suo avviso è caratterizzato da una “dicotomia” per cui culturalmente si è “più favorevoli al partner attivo che al suo omologo passivo”; quest'ultimo è “irrevocabilmente bandito dalla sfera sociale”, mentre “gli apprezzamenti nei confronti del primo sono impregnati di una complicità che a volte sconfinava nell'ammirazione”.

3.4.3. Controllo e strumentalizzazione sessuale del corpo della donna

Oltre alla tabuizzazione, notiamo che il corpo della donna è sessualmente controllato e strumentalizzato. La rappresentazione della sessualità nell'immaginario popolare magrebino valorizza due principi:

- ❖ Il principio della procreazione per la donna;
- ❖ Il principio del piacere per l'uomo.

L'uomo ha il diritto al piacere sessuale che egli può ottenere dal corpo della donna. Quest'ultima deve essere sempre sessualmente disponibile quando la vuole suo marito. Il Corano concede, infatti, all'uomo la libertà di prendere l'iniziativa in materia di posizione sessuale. Nel versetto (2, 223) Allah dice agli uomini:

Le vostre spose per voi sono come un campo. Venite pure al vostro campo come volete, ma predisponetevi; temete Allah e sappiate che Lo incontrerete. Danne la lieta novella ai credenti! (Traduzione di Omar Piccardo)

Leggendo questo versetto, notiamo che il corpo della donna diventa “*un campo*”; cioè un luogo di procreazione. Nella religione musulmana, la donna non può rifiutare un rapporto sessuale voluto dal marito, leggiamo, infatti “*come volete*”. La tradizione musulmana disapprova la moglie che dimostrava una ribellione contro il desiderio maschile; si tratta di un “*nushuz*” condannato da Allah. La disponibilità sessuale della moglie è percepita come un diritto dello sposo. Il corpo della donna è, in questo senso, uno strumento privo di vita e di

desiderio, e deve essere sempre disponibile e pronto a dare piacere all'uomo. Oltre a ciò, il corpo della donna è visto come un apparato con il quale si può avere figli.

Nedejema Plantade (1988, p. 148) dal canto suo, pone l'accento sul desiderio femminile nell'immaginario mediterraneo. La studiosa sostiene che nel pensiero mediterraneo è la donna che trabocca di desiderio sessuale e attizza quello degli uomini:

Un mythe kabyle raconte qu'à l'origine ce furent les femmes qui prirent l'initiative sexuelle et violèrent les hommes. La situation se renversa lorsque les hommes construisirent des maisons et décidèrent de prendre la position supérieure dans le coït. La femme "omnisexuelle" sème le désordre entre les couples et provoque les incestes; l'homme, lui, ne fait que suivre. La responsabilité sexuelle est toujours le fait de la femme, c'est donc elle qu'il faut condamner. (Plantade, 1988, p. 148)

Il desiderio sessuale femminile minaccia la struttura della società magrebina. Perciò, La sessualità dell'uomo dovrebbe essere sempre attiva perché è un segno della sua virilità. Quella della donna dovrebbe, invece, essere inerte e passiva altrimenti la donna appare "bestiale"; il corpo femminile è, così, usato solo per:

- ❖ Dare piacere all'uomo;
- ❖ La procreazione.

In conclusione, il tabù della sessualità è fondato principalmente, in diverse società, sulle dicotomie "puro/impuro" e "onore/disonore". Inoltre, una categorizzazione della sessualità tra l'uomo e la donna conferisce a quest'ultima una sessualità concepita fondamentalmente sul principio della riproduzione e dell'esclusione dell'eros. Appare tuttavia abbastanza chiaro come, nel caso della sessualità come in quello dell'emancipazione femminile, il percorso non possa che essere all'insegna di una transizione di lunga durata, densa di ambivalenze e di squilibri, soggetta a blocchi, soluzioni di ripiego, vie di fuga individuali e ribellioni.

Gli ultimi decenni hanno prodotto importanti cambiamenti nella sfera pubblica e privata dei musulmani, agevolati oggi dai nuovi media che consentono inedite forme di espressione e comunicazione, anche al riparo dell'anonimato, soprattutto nel web. Con il tempo e in seguito ai cambiamenti culturali della regione del Magreb, notiamo che il corpo femminile si è relativamente liberato dalle forti tradizioni perché è ancora legato al principio della “purezza” e dell’*“onore”*. Infatti, molte ragazze ricorrono all’imenoplastica per ricostruire l’imene lacerato perché quest’ultimo è il custode dell’onore delle loro famiglie. Le tradizioni nei paesi magrebini sono difficili da sorpassare perché sono legate alla religione.

Dopo aver parlato della condizione della donna in Algeria e messo in rilievo la centralità e il controllo del corpo nell’immaginario magrebino, passiamo ora al seguente capitolo, dove presenteremo una cultura completamente diversa da quella algerina. Nel capitolo seguente, parleremo del controllo del corpo dalla cultura occidentale e più particolarmente da quella italiana.

CAPITOLO QUARTO

IL CORPO DELLA DONNA IN ITALIA

“Sono millenni che ci imponete i vostri vocaboli, i vostri precetti, i vostri abusi. Sono millenni che usate il nostro corpo senza rimetterci nulla. Sono millenni che ci imponete il silenzio e ci relegate al compito di mamme. In qualsiasi donna cercate una mamma. A qualsiasi donna chiedete di farvi da mamma: perfino se è vostra figlia. [...] Siamo stanche della parola “mamma”, che avete santificata per il vostro interesse. [...] La maternità non è un dovere morale. Non è nemmeno un fatto biologico. È una scelta cosciente.”

(Fallaci, , 1975, p. 85)

Al pari della donna algerina pure la donna italiana subisce un controllo socioculturale enorme. Il corpo non segue soltanto l'evoluzione socioculturale ma soprattutto quella politica. La società italiana è molto complessa, per la sua Storia, il suo regionalismo, la presenza del Vaticano nonostante i cambiamenti socioculturali nei paesi occidentali negli ultimi decenni. L'immagine della donna veicolata nella televisione italiana è percepita in modo molto negativo sia da parte delle femministe italiane sia dagli altri paesi europei.

Il sistema capitalista non è diverso da quello patriarcale perché entrambi sfruttano gli individui e creano divergenze di classe e altre di genere. In questo capitolo cerchiamo di parlare del condizionamento non solo socioculturale ma anche politico del corpo della donna in Italia.

Dal “*patriarcato fascista*” e la “*ridefinizione della politica sessuale*” di Mussolini (De Grazia, 1993, pp. 141-142) fino allo sfruttamento del corpo femminile in politica nei tempi di Berlusconi arrivando fino all'oggettivazione del corpo in tv e in pubblicità, la donna e il suo corpo rimangono sempre controllati e sfruttati da chi controlla e chi ha il potere.

In questo capitolo, metteremo in rilievo il condizionamento socioculturale del corpo della donna in Italia facendo notare problemi legati all'oggettivazione del corpo femminile, la violenza e il femminicidio.

4.1. Femminismo italiano e oltre: Verso la politicizzazione del corpo della donna

“*Vaticano*”, “*Moda*”, “*Tv*” e “*pubblicità*” non sono più termini, bensì delle chiavi di lettura che ci fanno capire quanto è difficile studiare il corpo della donna italiana.

La società italiana è piena di modelli contraddittori, basti pensare alla coesistenza del Papa e di Silvio Berlusconi per un periodo di tempo. Antiche tradizioni patriarcali e cattoliche, ancora visibili nei grandi testi che regolano il Bel Paese, come la Costituzione, convivono con le showgirl; queste ragazze giovani, belle, e famose che vediamo in tv e in pubblicità negli ultimi vent'anni, e che stanno gradualmente mettendo piede nel mondo della politica. Accanto alle showgirl, ci sono anche altre donne religiose e suore che subiscono un controllo di un'altra cultura. Notevole è il ruolo del Femminismo nella Storia della donna italiana e nella liberazione del corpo di quest'ultima da chi lo sta sfruttando.

Il Femminismo è un movimento sociale, politico e culturale che mira al miglioramento della condizione della donna in diversi campi. La Storia della donna italiana coincide con la Storia dell'Italia; sia la sua condizione sia quella del suo corpo possono essere, infatti, spiegati solo quando si studia la Storia dell'Italia attraverso i secoli. Solo nella seconda metà del Novecento, si può parlare di una vera emancipazione femminile dopo molti anni di oppressione da parte del regime fascista:

[...]E quando all'inizio del nuovo secolo un piccolo cammino di emancipazione sarà compiuto, il fascismo reprimerà l'autonomia delle donne e imporrà la sua mistica della femminilità, la sua idea della donna madre e moglie del soldato". (Rasy, 2000, p. 136)

Nel momento in cui le donne italiane erano ancora rimaste all'ombra maschile, altre europee (inglesi e francesi) hanno iniziato a uscirne. Fino al Novecento, molte donne si sono trovate in una situazione d'incapacità di affermarsi in diversi campi e così il loro percorso verso il guadagnarsi della loro emancipazione era lento e faticoso. Nel campo giornalistico, per esempio, molte donne dovevano usare uno pseudonimo maschile per circolare i loro scritti ed

era, infatti, il caso della scrittrice italiana Elsa Morante, la quale collaborando alla rivista “*Oggi*”, fra il 1939-1941) usava lo pseudonimo maschile Antonio Carrera. (Zangrandi, 2011, p. 121)

L’episodio distinto del dominio patriarcale nella Storia delle donne italiane fu la dittatura mussolina. Un episodio importante per capire quanto furono centrali il culto e la disciplina del corpo sia maschile sia femminile. La propaganda fascista e il delineamento delle caratteristiche del fascista “*ideale*” ovvero del “*superuomo*” implicavano il controllo del corpo sia maschile sia femminile.



Figura 2 Lo sport e il culto del corpo sotto il fascismo (Marcello Veneziani, 2015)

Nel primo capitolo abbiamo spiegato la teoria della disciplina e dei “*corpi docili*” di Michel Foucault. Studiando il corpo femminile durante il Fascismo ci fa capire che esso è un sistema di sfruttamento a base sessuale per il consolidamento del potere nazionale. Il corpo sessuato è un corpo politico controllato ai fini politici e nazionali. Il regime però affrontò due politiche: “*l’emancipazione femminile*” e “*la politica demografica*”.

Il patriarcato fascista teneva per fermo che uomini e donne fossero per natura diversi. Esso politicizzò pertanto tale differenza a vantaggio dei maschi e la sviluppò in un sistema particolarmente repressivo, completo e nuovo, inteso a definire i diritti delle donne come cittadine e a controllarne la sessualità, il lavoro salariato e la partecipazione sociale". (De Grazia, 1993, p. 141)

Modellare corpi diversi è una politica che garantisce il buon funzionamento del regime. Il corpo della donna era disciplinato ad essere sano, forte, capace di produrre figli e allevarli. Le donne fasciste badavano alla salute

dei loro corpi perché da questi ultimi dipende la salute della famiglia e soprattutto quella del marito soldato.

Nel dodicesimo articolo delle “Direttive per la stampa”, diramate nel 1931 dall’Ufficio Stampa della presidenza del Consiglio. Disegni e fotografie di mode femminili, citato da Ferdinando Loffredo (1938) leggiamo:

La donna fascista deve essere fisicamente sana, per poter diventare madre di figli sani, secondo le “regole di vita” indicate dal Duce nel memorabile discorso ai medici. Vanno quindi assolutamente eliminati i disegni di figure femminili artificialmente dimagrate e mascolinizzate, che rappresentano il tipo di donna sterile della decadente civiltà occidentale.

Quest’eredità patriarcale accentua lo stereotipo della “donna madre”, che non può essere “brava” tranne in questo ruolo di madre educatrice e allevatrice di bambini. La strumentalizzazione del corpo della donna italiana attraversa vari momenti decisivi che coincidono con la Storia politica dell’Italia. Dopo il Fascismo il corpo femminile attraversa un’altra tappa determinante: Il periodo femminista di cui parliamo di seguito.

Ciò che ha permesso alla donna italiana di farsi posizione in diversi campi del sapere e soprattutto all’interno della società italiana è stato il Femminismo degli anni Sessanta e Settanta. Il Femminismo è un movimento molto complesso sviluppato in molti paesi nel mondo e in diverse epoche. In ogni paese, il movimento acquista dei tratti specifici legati sia alla situazione sociopolitica del paese sia a quella culturale.

C’è stata un’inquietudine, un malessere che si nota quasi in tutto il mondo e pure in Italia. In Inghilterra, per esempio, esponente di questo movimento fu Virginia Woolf. Quest’ultima sostiene che tra l’uomo e la donna c’è una differenza, secondo lei, positiva. In Francia, Simone de Beauvoir, anche se si ritiene non femminista, dà il suo sostegno al movimento femminista. Nel suo saggio “*Le deuxième Sexe*” (1989, p. 27), cercava di scoprire quali sono i motivi dell’inferiorità in cui si trovava la donna.

Ogni individuo che vuol dare un significato alla propria esistenza, la sente come un bisogno infinito di trascendersi. Ora, la situazione

della donna si presenta in questa singolarissima prospettiva: pur essendo, come ogni individuo umano, una libertà autonoma, ella si scopre e si sceglie in un mondo in cui gli uomini le impongono di assumere la parte dell'Altro [...] pretendono di irrigidirla in una funzione di oggetto e di votarla all'immanenza, perché la sua trascendenza deve essere perpetuamente trascesa da un'altra coscienza essenziale e sovrana.

Per la studiosa, *l'Altro* (con la A maiuscola) è la donna che a differenza di ogni *altro* (con la A minuscola) è diversa e cosicché differenza fra *il primo sesso* cioè gli uomini e “*il secondo sesso*” cioè le donne. La donna, è definita, da De Beauvoir, come un essere particolare e fiacco. Non è un caso, infatti, che nella sua celebre definizione, usa il termine *castrato*:

Donna non si nasce, lo si diventa. Nessun destino biologico, psichico, economico definisce l'aspetto che riveste in seno alla società la femmina dell'uomo: è l'insieme della storia e della civiltà a elaborare quel prodotto intermedio tra il maschio e il castrato che chiamiamo donna. (de Beauvoir, 1989, p. 325)

Virginia Woolf e Simone de Beauvoir sono le più grandi esponenti della prima ondata del femminismo. Negli Stati Uniti poi, il movimento si è sviluppato grazie a Gayle Rubin, Susan Brown Miller e tante altre esponenti del femminismo nero che denunciava anche il razzismo, come Michelle Wallace e Angela Davis.

Il Femminismo in Italia iniziò con Anna Maria Mozzoni e Elisa Salerno. La Mozzoni fondò la “*Lega promotrice degli interessi femminili*” nel 1881. La Salerno ebbe il compito di gestire il giornale “*La donna e il lavoro*” dal 1909 al 1927. Ma per parlare di un vero e proprio trionfo del movimento in Italia, bisogna aspettare fino agli anni Sessanta e Settanta nei quali era messa in discussione la condizione d'inferiorità in cui si trovava la donna.

Parlando del Femminismo italiano del Novecento, è doveroso ricordare Carla Lonzi e Luisa Muraro che sono considerate due esponenti del femminismo italiano della “*seconda ondata*”. La Lonzi è stata un'intellettuale femminista e fondatrice del gruppo “*Rivolta Femminile*” che si prefiggeva di difendere l'identità femminile. Esso non proponeva una teoria, bensì la pratica di un'autocoscienza costante partendo dall'idea che l'autenticità del pensiero femminile avrà luogo quando quest'ultimo rimane legato all'essere.

La Muraro fondò nel 1975 la “*Libreria delle donne di Milano*” che diventerà una delle istituzioni storiche del femminismo italiano. Il suo femminismo è “*femminismo di differenza*” perché condivide le teorie di Luce Irigaray, secondo le quali l’unica differenza esistente tra l’uomo e la donna è quella sessuale.

Il movimento femminista è nato perché le donne sentivano l’esigenza di farsi posizione nella società. Fino a quel momento, il mito della complementarità è stato usato dall’uomo per giustificare il proprio potere. Infatti, la donna ha un valore soltanto quando si definisce in relazione ad un uomo come “*sorella di*”, “*madre di*” e “*moglie o compagna di*”.

Accanto a tanta modernità c’è una cultura vecchia e autoritaria, c’è un benessere illusorio. L’Italia di oggi è stata costruita sul lavoro delle donne, ciononostante esse si riconoscono solo come madri e mogli. Negli anni Sessanta, le donne si rendono conto di questa ingiustizia e cominciano a lottare per la loro uguaglianza. Sono, infatti, l’aborto e il divorzio a caratterizzare gli interessi dei movimenti femministi di questa “*seconda ondata*”.

Riassumendo ciò che la società ha assegnato alle donne, si può dire che: essere una donna italiana vuol dire figlia, moglie e poi madre e basta. A tale proposito racconta Laura Minguzzi, presidentessa del “*Circolo della Rosa*” di Milano:

Per me è stato come un momento di separazione totale, di pulizia da quello che era il dover essere : dover essere figlia, poi moglie, poi madre in un percorso già segnato dalla società, con un destino già previsto. Partimmo dal concetto di sé, ascoltando i desideri e le aspettative della propria interiorità, della propria vita. (Libreria delle Donne di Milano, 2010)

Esisteva una mentalità sessista anche nel movimento del ’68 del quale molte donne facevano parte. Il rapporto tra uomo e donna all’interno del movimento non si caratterizzava da un’uguaglianza tra i sessi. Le donne si rendono conto di essere relegate ai margini e solo all’attività domestica. Questa discriminazione all’interno di un movimento fondato su uguaglianza incitava le donne a creare spazi in cui incontrarsi e discutere della loro situazione sociale e

politica. Questi spazi sono poi diventati i gruppi femministi degli anni Sessanta. Le donne erano capaci di porre attenzione su ciò che riguarda il loro corpo e la loro sessualità.

Senza cambiare i rapporti tra i due sessi non si può ovviamente cambiare la società. Nasce così *“il Movimento di liberazione della donna”* nel 1969 che mira alla legalizzazione dell’aborto e la creazione degli asili-nidi. Le femministe invadono le piazze e lasciano i gruppi politici maschili. Iniziano a fare collettivi femministi che si guadagna subito l’ammirazione di molte persone in diverse città: Trento, Milano, Roma, Napoli, Genova. Se all’inizio ammettano gli uomini, poi gli chiudono le porte e cosicché questi gruppi diventano puramente di donne ovvero femministi (Schiavo, 2002).

In quegli anni le donne lottavano su due fronti: partecipavano al movimento politico del ’68 e allo stesso tempo facevano parte del movimento femminista. La politica era comunque un dominio maschile e quindi le donne praticavano una doppia militanza (femminismo e movimento politico del ’68).

La società italiana cambiava con il referendum abrogativo sul divorzio del ’74 e la riforma del diritto di famiglia del ’75 secondo cui i coniugi hanno diritti e responsabilità uguali e poi soprattutto nel 1978 raggiungono il culmine, le manifestazioni delle donne che chiedono una legge che renda l’aborto libero e gratuito per permettere, a chi ne ha bisogno, di rivolgersi a una struttura pubblica.

Nel 1968, dopo una lunghissima battaglia in parlamento è stata approvata la legge 194 per la tutela sociale per la maternità e per l’interruzione volontaria della gravidanza. Il 29 luglio 1965, passa la legge 405 che istituisce i consultori familiari. Mentre il ’68 degenerava nel movimento armato criminale delle Brigate Rosse, il movimento femminista aveva creato nuovi modi di protestare pacificamente. Esso aveva, infatti, più successo del ’68. Le femministe hanno lottato per cambiare sia le leggi sia la mentalità della gente. Il movimento nato nel ’68, grazie ai suoi successi, è il vero eroe di quel tempo di agitazione ed è considerato l’inizio dell’emancipazione femminile. Il movimento femminista

sperava che la donna diventasse una persona nuova cioè sicura di sé stessa e che tenesse in mano il proprio destino.

Il femminismo non contribuiva solo al miglioramento della condizione sociale della donna ma anche al riconoscimento delle sue capacità in diversi campi del sapere, così il suo ruolo culturale si è radicalmente modificato. Infatti, le donne hanno incominciato ad affacciarsi in diversi campi di ricerca e di cultura. Allo scopo di colmare quella lacuna che ha ignorato il loro ruolo, le donne hanno iniziato a interessarsi al campo storiografico.

Un altro campo in cui si sono affermate è quello filosofico. A datare dagli anni Settanta, inizia a manifestarsi una forte percentuale di lavori filosofici che trattano il tema della differenza sessuale tra la donna e l'uomo grazie alle teorie femministe e quelle psicoanalitiche sul genere. Nel campo giornalistico e editoriale, invece, le donne non sono riuscite ad affermarsi perché è rimasto nelle mani degli uomini.

Pure nel campo letterario e culturale, assistiamo a una forte presenza femminile nel panorama letterario europeo. La scrittura è ormai considerata uno dei modi che permette alla donna di realizzarsi, di farsi rispettare e di superare i pregiudizi che la relegano all'attività domestica e familiare. Nonostante tutte le difficoltà che hanno impedito alla donna di affermarsi nel panorama letterario novecentesco, il numero delle scrittrici è sempre stato in aumento. A tale riguardo Alberto Casadei (2005, p. 121): *“Significativo però il nuovo spazio riservato alla narrativa delle donne, sulla spinta del femminismo e dei cambiamenti dei ruoli derivati dalle rivolte del 1968.”*

Non è un caso che queste donne cittadine scrittrici mettevano in evidenza tematiche legate alla loro condizione soprattutto negli spazi privati. Infatti, il Femminismo della seconda ondata, oltre all'aborto, si focalizzava sullo sfruttamento e l'umiliazione del corpo femminile in pornografia. Catharine MacKinnon (1995) sostiene che il corpo femminile usato nei film pornografici non sia altro che un corpo sfruttato e controllato.

Il corpo femminile di cui parla la studiosa è un corpo usato perché sia sfruttato da un numero grandissimo di persone. Con l'evoluzione tecnologica, il corpo femminile diventa preda nelle mani delle istituzioni capitaliste che aspirano al guadagno a tutti i costi anche sfruttando i corpi e facendoli una *“merce da vendere e da consumare”* come lo sostiene il filosofo Baudrillard nel suo libro intitolato *“La société de consommation”*.

Il femminismo italiano attuale lotta contro:

- L'oggettivazione del corpo femminile nei media;
- Il sessismo esistente nella lingua italiana
- La violenza di genere e il femminicidio

Il corpo è, come abbiamo già detto in precedenza, un prodotto socioculturale. Prima di parlarne, è doveroso rilevare le particolarità della cultura alla quale esso appartiene. Infatti, prima di evidenziare i problemi legati al corpo della donna in Italia, bisogna parlare appunto, della cultura occidentale evidenziandone i fondamenti.

4.2. Il culto del corpo nella cultura occidentale

Secondo Milan Zafirovski (2010), i valori della società occidentale del XXI secolo prendevano le mosse dalle idee divulgate dagli scrittori del XVIII secolo. Questi ultimi aspiravano a una società umanistica ed equa, democratica e liberale, laica e razionale. Stephen Blaha (2002) dal canto suo aggiunge che la cultura occidentale agogna alla felicità e al benessere personale. Si tratta, infatti, di una cultura a dimensione futuristica che si basa sulla laicizzazione che garantisce il diritto alla libertà personale e alla democrazia, sulla prosperità economica grazie al capitalismo e il commercio, e sulla modernità (Gilinskiy & Gilly, 2009).

Stando a Marta Maia (2009), la cultura occidentale dà molta importanza all'aspetto fisico. La scelta dell'abbigliamento è considerata, infatti, una tecnica per mettere in risalto la propria identità, il proprio genere e soprattutto il proprio

status sociale. La studiosa pone l'accento sull'educazione alla femminilità e alla mascolinità attraverso il modo di vestirsi.

Secondo la studiosa, ai ragazzi, s'insegna a essere coraggiosi, forti, combattivi e autonomi. Infatti, secondo varie ricerche (Jennifer Craik, 1994; Marta Maia, 2009; Julia T. Wood, 2010), i vestiti degli uomini sono caratterizzati da una facilità di movimento: sono concepiti per essere soprattutto funzionali, hanno tasche, sono relativamente ampi e progettati per permettere di spostarsi facilmente. Gli abiti da donna mirano alla seduzione perciò sono concepiti in modo da attirare l'attenzione sul loro corpo e renderli più attraenti: sono attillati, appiccicosi, rivelano le forme del corpo; le scarpe sono progettate per affinare le gambe a scapito della facilità dei suoi movimenti.

S'insegna, invece, alle ragazze che la bellezza dipenderà dal trio: bellezza, magrezza e seduzione. La cura del corpo e il suo abbellimento sono considerati come valori fondamentali per le ragazze. La bellezza è inquadrata in due concetti: magrezza e attrattiva. Secondo Jennifer Craik (2009), docilità, sensualità, fragilità, passività, seduzione e civetteria sono considerati tratti caratterizzanti della donna, perciò il mondo della moda cerca di mettere in risalto il suo lato sensuale e seducente.

A tale proposito, Claudia Georgia Brebeck,, Maria Cristina Chiarelli sostengono che:

La società moderna enfatizza l'aspetto esteriore della donna invitandola ad allinearsi al modello estetico proposto dalla pubblicità, dalle riviste femminili e dalla televisione. Cosa vuol dire, dunque, essere donna oggi? E in cosa consiste la "vera" bellezza? È un corpo "perfetto" modellato, con il bisturi e/o con tanta fatica, o è piuttosto una bellezza che illumina dal di dentro. (Brebeck & Chiarelli, 2017, p. 50)

Le immagini diffuse in tv e in pubblicità contengono vari codici. Secondo Sue Jones (2005) La mascolinità per esempio è segnalata dalla cravatta, dai pantaloni e dai colori scuri. La femminilità, invece, è segnalata da gonne, scollature, abiti stretti e lucidi o trasparenti, senza dimenticare i tacchi "alti" e i colori chiari.

A tale proposito, Silvia Ladogana (2007, p. 25) distingue il corpo “*sociale*” da quello “*mediale*”. Mentre il primo è un risultato di una modellazione realizzata dalla cultura, il secondo (mediale) è considerato come “*mezzo*” usato dalla cultura e diffuso al pubblico per proporre un modello dell’immagine corporea che tutti dovrebbero imitare per corrispondere agli standard della loro cultura di appartenenza. Jennifer Craik (1994) dal canto suo, aggiunge che la definizione culturale dell’ideale della femminilità è influenzata dalle celebrità.

Mentre la magrezza è un criterio di bruttezza in alcune culture africane, in quella occidentale è senza dubbio un criterio di bellezza. Per questo, il corpo dovrebbe essere curato, snello e bello. In questo caso, le donne ricorrono alla dieta, allo sport e ai prodotti cosmetici. Si tratta, infatti, di un’autodisciplina; è un impegno imposto alla donna perché possa corrispondere all’immagine del corpo femminile diffusa in tv e in pubblicità, il che ha causato problemi di anoressia e di disturbi alimentari e psichici (Craik, 1994; 2009).

Jennifer Craik (1994) mette la moda in rapporto con il progresso economico e il sistema capitalista. Secondo la studiosa, la società occidentale è orientata verso l’economia e il progresso, la moda rinnova i vestiti, il che contribuisce nella prosperità dell’economia. A tale riguardo Jean-Michel Durafour (2007, p. 148): “*Conformément aux valeurs capitalistes, le corps féminin est une marchandise comme une autre.*”

Secondo Pascal Duret (2003, p. 7), il posto privilegiato che il corpo occupa nella società occidentale è legato al consumo. Esso svolge un ruolo molto significativo nella costruzione delle identità, sui modi di controllo sociale e sull’evoluzione contemporanea delle norme di bellezza. In “*La Société de consommation*” (1998) Jean Baudrillard spiega che, nelle società occidentali, le relazioni sociali sono controllate dal sistema economico: il sistema di consumo.

Secondo lo studioso, il consumo non è più visto come un mezzo per soddisfare i propri bisogni (teoria dei bisogni), ma è piuttosto un mezzo che crea differenze fra gli individui. Nelle società in cui il consumo prende il posto della morale e dei valori, il corpo diventa un “*oggetto*”, un “*capitale*” da sfruttare.

Dans ce long processus, de sacralisation du corps comme valeur exponentielle, du corps fonctionnel, c'est-à-dire qui n'est plus ni « chair » comme dans la vision religieuse, ni force de travail comme dans la logique industrielle, mais repris dans sa matérialité (ou dans son idéalité « visible ») comme objet de culte narcissique ou élément de tactique et de rituel social –la beauté et l'érotisme sont deux leitmotiv majeurs. (Baudrillard, 1998, p. 205)

Stando a Baudrillard (1998), il potere della società di consumo è enorme. È allo stesso tempo distruttivo e creativo: ciò che è materialmente distrutto è così spesso ricreato in modo fittizio sotto forma di messaggi, simboli o segni. È uno “strumento e esponente di prestigio” (p. 250). A tale riguardo Maureen Turim (1979, p. 198) scrive: “Non seulement les diamants peuvent être considérés comme le meilleur ami d'une fille mais une fille peut être considérée comme un diamant.”

Nella cultura occidentale, il corpo è, in questo senso, sempre da riscoprire, da mantenere e da esporre. Per Baudrillard, il corpo è diventato appunto “un capitale” da sfruttare e “una materia” da modellare. Si tratta, infatti, di una disciplina del corpo. Per questo, come scrive Gilles Lipovetsky (1984, p. 54-55) si trovano sempre più prodotti, cosmetici, cure mediche, vestiti, libri di dieta e attività sportive perché si tratta di un processo di disciplina dei corpi per modellarli imitando il modello proposto dai media. Per questo, il corpo femminile è presentato nei media come una “carne da divorare”, si tratta infatti di un “Meat market” cioè “un mercato di carne” (Penny, 2011) nel quale il corpo è esposto “nudo e crudo” (Puccini, 2009).

La giornalista britannica Laurie Penny intitola il suo libro pubblicato nel 2011 “Meat Market: carne femminile sotto il capitalismo”. Come si può dedurre dal titolo, questo libro è femminista e anti-capitalista. La studiosa pone l'accento sulla sessualizzazione e la mercificazione delle donne oltre agli stereotipi di genere intensificati dai media. Come Baudrillard e Craik, Penny accusa il sistema economico capitalista perché secondo lei esso potenzia la discriminazione nei riguardi delle donne.

Femininity itself has become a brand, a narrow and shrinking formula of commoditised identity which can be sold back to women who have

become alienated from their own power as living, loving, labouring beings. (Penny, 2011)

Per quanto riguarda la condizione del corpo femminile in Italia, molti studi (Puccini, 2009; Zanardo, 2010, Ginsborg & Asquer, 2011, Lipperini, 2020) hanno messo in rilievo la sua oggettivazione da parte della tv e della pubblicità senza dimenticare il modello politico e culturale proposto da Silvio Berlusconi e che mercifica e oggettiva il corpo femminile e lo sfrutta mediaticamente. Nella parte seguente, parleremo appunto dell'oggettivazione del corpo della donna in Italia.

4.3. L'oggettivazione del corpo della donna

Il fenomeno dell'esibizione del corpo femminile da parte dei media e più specificamente dalla televisione è presente nella maggior parte dei paesi del mondo, in particolare i paesi occidentali. Tuttavia, per quanto riguarda l'Italia, questo fenomeno è particolarmente sviluppato, dagli anni 90, mettendo in scena donne mezze nude, giovani, belle, seducenti, sorridenti e a volte mute. Basti pensare alla Madre Natura del programma televisivo *Ciao Darwin*, o le Professoresse di *L'eredità*.

Il mondo dello spettacolo e dei media è diventato un sogno per la maggior parte dei giovani italiani. A tale riguardo, Caterina Soffici scrive:

Tutti i giovani d'Italia vedono nella televisione l'unica forma di mobilità sociale o annettono a fattori estetici l'unica molla possibile di avanzamento. (Soffici, 2010, p.107)

Il modello femminile messo in evidenza in tv è diventato “*il modello di successo*”, perciò molte giovani donne aspirano ad apparire in tv o ancora fare una carriera nei media: il successo per loro dipende, quindi, dal loro fisico; per questo devono riprodurre i criteri estetici imposti che invadono sia la televisione pubblica sia quella privata.

Il corpo femminile deve quindi essere “*ideale*” e rispondere alle “*esigenze*” televisive per raggiungere la perfezione. Questo rifiuto della naturalezza corporea spinge le donne a ricorrere alla chirurgia estetica. I codici

veicolati e integrati dalla società italiana sono quindi i seguenti: essere giovani, belle, magri, avere forme generose, un volto armonioso, preferibilmente con labbra carnose, gambe lunghe e capelli lunghi.

La giovinezza è un criterio fondamentale, a tale proposito, la scrittrice e la conduttrice radiofonica italiana Loredana Lipperini (2020) denuncia un “*dramma*” della cultura italiana: l’idea irrazionale della giovinezza come periodo d’oro e della vecchiaia come periodo inutile nella vita. Secondo Lipperini “*L’Italia non è un paese per vecchie*”.

Saveria Capecchi (2006) dal canto suo, sostiene che:

viene ripetutamente mostrato un corpo ideale – un corpo sempre giovane, tenuto sotto controllo, artificiale e plastificato – che diventa modello normativo per le spettatrici e soprattutto per le donne che lavorano in televisione, dalle soubrette alle giornaliste. (Capecchi, 2006, p. 78)

Rendere il corpo femminile a una “*materia*” da sfruttare è un problema causato dallo sviluppo tecnologico e dai media. Questo è il problema della donna italiana e soprattutto del suo corpo nell’età contemporanea che molti studiosi e intellettuali facevano notare, come Lalla Zanardo nel suo libro famosissimo “*Il corpo delle donne*” (2010).

La mercificazione del corpo della donna non è un problema odierno, già l’intellettuale italiano Pier Paolo Pasolini, in un’intervista su “*L’Espresso*” nel 1972, Pier Paolo Pasolini disse:

Qui la donna è considerata a tutti gli effetti un essere inferiore: viene delegata a incarichi d’importanza minima, come per esempio informale dei programmi della giornata; ed è costretta a farlo in modo mostruoso, cioè con femminilità. Ne risulta una specie di puttana che lancia al pubblico sorrisi di imbarazzante complicità e fa laidi occhietti.

Pasolini pone un problema di cui oggi giorno soffre la donna italiana: la femminilità fabbricata dalla cultura; la modellazione di un archetipo femminile da imitare. Non è un caso che lo studioso cita il pubblico, perché la situazione attuale della donna ha a che fare con i media.

Con l'evoluzione economica e il trionfo del capitalismo e con la prosperità economica, l'attenzione dell'Uomo si è concentrata sul principio del guadagno. Guadagnare di più significa raggiungere successo. In seguito al sistema patriarcale che suddivide la società per controllarla, anche il sistema capitalista fa la stessa cosa. Negli ultimi anni non si tratta più di una suddivisione economica in classe, assestiamo a una macro - suddivisione dei soggetti in base ai loro fondi e a una micro- suddivisione della società in base al genere.

La società consumistica, di cui i mass media sono l'espressione più diretta e conseguente, ha contribuito a rendere fasce della società particolarmente accorte e suggestionabili delle immagini femminili e maschili trasmesse. (Zecchini, 2005, p. 22).

Oggi giorno, il corpo umano (maschile o femminile) è sfruttato, sia al lavoro sia in altri ambiti. L'esito di un tale sfruttamento è semplicemente il guadagno. Le pubblicità, per esempio, sono innumerevoli, le persone che promuovono un prodotto cercano disperatamente l'attenzione dei consumatori per creare un legame tra i loro prodotti e i consumatori. A tale riguardo, Calefato scrive: “[...] complice il sistema dei media nel suo complesso, che riveste un ruolo fondamentale nel processo di costruzione sociale del corpo.” (Calefato, 2009, p. 37).

Quelli che fanno il marketing di un prodotto desiderano talmente sviluppare quest'ultimo, che probabilmente non si rendono conto che certe immagini utilizzate nelle pubblicità, tra cui quelle che oggettivano le donne, possono colpire e influenzare negativamente la società. Non è un caso che molte donne, prima di pubblicare una loro foto sui social, ricorrono ai ritocchi digitali. Il mito della perfezione si è intensificato diventando un'ossessione. Questo mito che sta distruggendo la vita di tante persone dappertutto in questo mondo, è causato dai media, dai programmi “tette-culi” (Campani, 2009, p. 74) e dal principio di guadagno.

Secondo Kant, la nozione di oggettivazione poggia, infatti, largamente sulla strumentalità. Le persone sono così prive di “umanità”, non cercano più di avere “dignità”, o un “valore”, ma corrono dietro un valore “relativo e

strumentale". (Papadaki, 2007). Lalla Zanardo, dal canto suo, scrive "*Occorre sia ristabilita la dignità*" in un suo celebre libro "*Il corpo delle donne*" (2010). La scrittrice disapprova l'uso del corpo della donna in tv; secondo lei le donne vere stanno scomparendo dalla tv e sono state sostituite da una rappresentazione grottesca, volgare e umiliante. Infatti, abbiamo oggi foto di donne perfette, bellissime, ma tante di loro sono "*disumanizzate*". Non sono corpi naturali, sono "*prodotti*" da mostrare per far ammirare il consumatore; in questo caso è il telespettatore. Zanardo (2010, p. 46) compara la tv alla madre e la descrive come "*educatrice*". La madre patriarcale ha lasciato il ruolo dell'educatrice alla tv che caratterizza una nuova era.

Oggi, come lo sostiene Lalla Zanardo, la maturazione delle esperienze vitali avviene attraverso la visione di centinaia di ore di programmi televisivi. A tale proposito aggiunge Caterina Arcidiacono (2012, p. 5):

L'attenzione a raggiungere la propria espressione [...] si è mercificata nell'auto-soddisfazione che deriva dalla perfezione del corpo. L'auto-espressione è divenuta ottimizzazione dell'espressione corporea nei canoni socialmente condivisi.

Questa "*auto soddisfazione*" di cui parla la studiosa è legata all'auto-oggettivazione. La teoria dell'oggettivazione di Fredrickson e Roberts (1997) definisce l'auto-oggettivazione come un tratto di personalità permanente e uno stato emotivo (situazionale) temporaneo. Questi ultimi sperimenteranno quindi l'oggettivazione di sé in due modi:

Some women may have internalized and consequently be dogged by observers' perspectives on their bodies in most of the contexts in which they find themselves, whereas others may only be made aware of these perspectives when, for example, they receive a "cat call" while walking down a busy street. (Fredrickson e Roberts, 1997, p. 180).

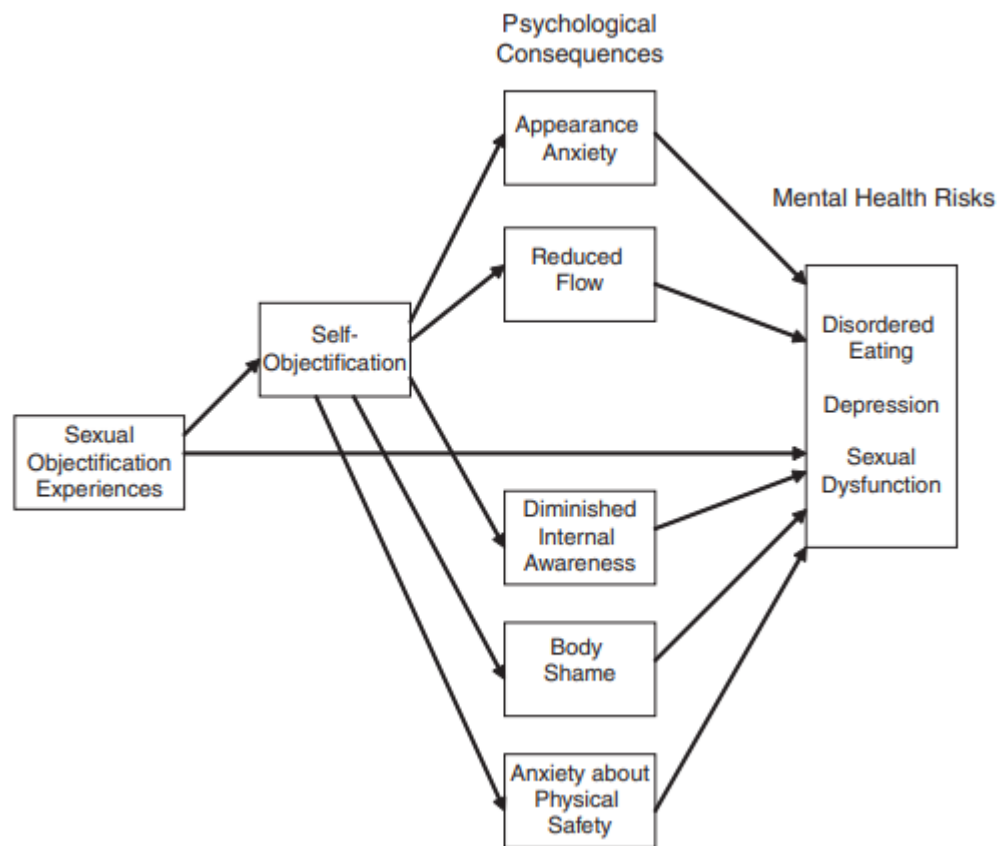


Figura 3 Le conseguenze dell'oggettivazione sessuale (Dawn M. Szymanski, Lauren B. Moffitt, e Erika R. Carr , 2011, p. 4)

La teoria dell'oggettivazione s'iscrive nel campo della psicologia sociale. È stata sviluppata da Barbara Fredrickson e Tomi-Ann Roberts (1997) per spiegare l'impatto dell'oggettivazione sessuale sulla salute mentale delle donne. L'oggettivazione sessuale ha luogo quando il corpo di una donna, le sue parti del corpo o le sue funzioni sessuali sono separati dalla sua persona, ridotti allo status di un semplice strumento. Quest'oggettivazione può indurre le donne a interiorizzare lo sguardo altrui su se stesse, un fenomeno che Fredrickson e Roberts qualificano come *"auto-oggettivazione"*. Vedendo la Tv italiana, assestiamo, infatti, a una forma di oggettivazione del corpo femminile.

L'oggettivazione sessuale come un tipo specifico di *"oggettivazione"*, consiste a focalizzare l'attenzione sull'aspetto, sul parti o funzioni sessuali del corpo delle donne, piuttosto che sui loro volti e su altri attributi non osservabili, come pensieri, sentimenti e desideri (Gervais et al., 2013).

Secondo Gervais (2013), studiare il ruolo della cultura nell'oggettivazione sessuale è inevitabile per esplorare ulteriormente i suoi effetti. Infatti, le norme di bellezza e la rappresentazione del corpo delle donne variano da una cultura all'altra. Nella loro teoria originale dell'oggettivazione, Fredrickson e Roberts (1997) hanno collocato questo fenomeno nelle culture occidentali, dove le donne sono spesso oggettivate nei media e nelle loro interazioni quotidiane. Questi incontri interpersonali includono interazioni sociali con persone che ci sono familiari (come la famiglia, gli amici, i colleghi, i datori di lavoro, e le conoscenze), così come con gli stranieri, e iniziano presto nel processo di socializzazione.

Martha Nussbaum (1991) distingue sette aspetti o dimensioni dell'oggettivazione:

- ❖ La strumentalità (quando il corpo è usato come strumento per il conseguimento dei traguardi altrui);
- ❖ L'inerzia (quando il corpo diventa immobile incapace di reagire);
- ❖ La negazione dell'autonomia (quando il corpo non è capace di autodeterminarsi);
- ❖ La fungibilità (tutti i corpi sono simili e interscambiabile);
- ❖ La violabilità (quando il corpo è facile da violentare);
- ❖ La proprietà (il corpo diventa dipendente a qualcuno, anzi, gli appartiene);
- ❖ La negazione della soggettività (quando al corpo vengono trascurati le esperienze e i sentimenti).

Insistere sulla bellezza del corpo femminile, o obbligare la donna ad avere un certo tipo di corpo, è una politica usata sia dal sistema patriarcale sia da quello di consumo. A tale proposito scrive Patrizia Calefato (2009, p. 40):

L'enfasi sulla bellezza del corpo femminile riprodurrebbe l'asservimento delle donne sia alla cultura patriarcale (nel far dipendere la propria autostima dal giudizio e dallo sguardo maschile, o male-gaze), che alle logiche del mercato (inducendole a spendere una fortuna per riuscire a riprodurre il corpo ideale snello, che garantirebbe appunto la possibilità di tale sguardo).

Le ragazze italiane non hanno in sostanza altri modelli di “*successo al femminile*” che le *showgirl* che si trovano in quasi tutti i programmi televisivi. Come fa notare Michela Marzano (2002; 2010; 2018), l’ingiunzione che è fatta alle donne attraverso questi programmi televisivi è sempre la stessa: controllare il proprio corpo per essere bella e desiderabile, questa bellezza la permetterà di riuscire nella propria vita personale e soprattutto professionale. Il successo, quindi, non si può più ottenerlo grazie agli studi ma passa più attraverso il corpo.

A tale riguardo, Lorella Zanardo (2010; 2012) critica la carenza di “*modelli positivi*” alternativi che potrebbero spingere queste giovani donne verso carriere più “gratificanti”, che permetterebbero loro di mettere a disposizione le loro conoscenze intellettuali e le loro competenze acquisite nel corso dei loro studi. Le donne prendono così coscienza fin da piccole (e in particolare attraverso la televisione) del potere dei loro corpi e del loro aspetto sugli uomini e della possibilità di utilizzare il loro fisico per riuscire professionalmente.

*L'invasione di donne spogliate è un'anomalia tipicamente italiana.
L'immagine della donna veicolata dalla televisione è un susseguirsi di corpi, gambe e seni scoperti.* (Soffici, 2010, p. 108)

Questo modello femminile è stato particolarmente promosso da Silvio Berlusconi, durante la costruzione del suo impero mediatico Mediaset (all’inizio Fininvest), negli anni '70, modello rapidamente seguito dalla Rai. (Ginsborg & Enrica Asquer, 2012). Da molti anni, il mondo dello spettacolo e della televisione e quello della politica mantengono legami molto stretti in Italia. Silvio Berlusconi, ne è, infatti, l’esempio più rilevante.

Berlusconi non esita a parlare del fisico delle donne che lo circondano, mettendo a volte in dubbio le loro capacità e le loro competenze professionali, soprattutto quando si tratta di donne politiche. Parlando di Mara Carfagna, Berlusconi dice: “*è la ministra più bella del mondo, se non fosse già sposata, la sposerei*”. Nell’Ottobre del 2009, su Rai 1 e sul set di Porta a Porta, Berlusconi ha detto a Rosy Bindi; che era “*più bella che intelligente*”.

Milly Buonanno (1991) e Saveria Capecchi (2006) mettono in risalto un altro aspetto della presenza femminile in tv; secondo le studiose, le donne nel mondo mediatico hanno un posto specifico, una visibilità non trascurabile, certo, ma “una visibilità senza potere”, a causa dell'assenza di donne nei posti di potere dei grandi canali e giornali. Per questo, non possono reagire contro l'immagine stereotipata e marginalizzante trasmessa mediante i canali televisivi.



Figura 4 Immagine del Convegno “Bellissima: Ma... L'immagine della donna nella comunicazione” organizzato da FNP e CISL il 26 Novembre 2009 a Roma

Un altro aspetto da tenere in considerazione è il rapporto fra l'oggettivazione della donna in tv e il rafforzamento degli stereotipi di genere. In “Senza chiedere il permesso. Come cambiamo la tv e l'italia”, Lorella Zanardo (2012, p. 170), sostiene che le rappresentazioni mediatizzate del corpo della donna e la sua oggettivazione consolidano gli stereotipi creati per controllare la donna e indebolire ancora di più la sua condizione.

La ricreazione di questi stereotipi si effettua da parte della regia dei programmi televisivi. Diffondere tali stereotipi genera la strumentalizzazione della donna, sia del suo corpo sia del suo “essere”, e la progressione di un'immagine predefinita e associata al genere femminile. L'istituzione di ruoli specifici associati alla femminilità nei media audiovisivi partecipa così a un

rafforzamento di alcuni *cliché* (la donna vittima, la donna bella e meno intelligente, la casalinga perfetta, la moglie perfetta, la madre perfetta ecc.) in seno alla società, in un vero e proprio circolo vizioso.

Secondo Chiara Volpato (2011; 2013) l'oggettivazione è una forma di "de-umanizzazione". Il corpo della donna, in questo senso, perde la sua umanità e con essa i suoi sensi perciò viene pensato e trattato come se fosse una merce oppure uno strumento. Questa "de-umanizzazione" infaucchisce la donna e così il suo corpo diventa uno spazio facile da violentare. La studiosa quindi sostiene che esista un legame fra l'oggettivazione e il problema della violenza di genere.

A tale propositivo, l'autore televisivo Carlo Freccero, nel suo libro intitolato "Televisione" (2013, n.d) scrive:

Da questo momento, la critica non sarà più radicale, non riguarderà più il medium in quanto tale, ma aspetti "interni" alla televisione stessa: il buon gusto, la qualità, il corpo delle donne, la violenza gratuita. Cosa è successo? La televisione si è definitivamente affermata come medium dominante e ha soppiantato la stampa nella scala dei valori correnti.

Leggendo questa citazione, notiamo che Freccero evoca un'altra problematica del corpo femminile in Italia: la violenza di genere. La violenza è un fenomeno molto complesso. Quella domestica non è una pratica nuova, risale, infatti, a tempi lontani. Questo fenomeno ha sempre segnato la relazione coniugale uomo-donna in tutti i tempi. Oggigiorno, il corpo femminile in Italia, oltre ad essere ostentato e sfruttato nei media cioè pubblicamente, è violentato negli spazi privati. Per questo, si parla ogni giorno di casi di Femminicidio.

4.4. Corpi femminili violentati e femminicidio

La violenza sulle donne è un fenomeno molto diffuso in tutto il mondo. Secondo Patrizia Romito (2006, p. 62), nelle società patriarcali il fenomeno è diffusissimo perché in queste strutture sociali gli uomini possiedono il potere, perciò la tradizionale divisione dei ruoli maschili e femminili è pregnante. Lo squilibrio tra gli uomini e le donne in materia di potere economico è decisionale;

l'indipendenza finanziaria permette alla donna di salvare il suo corpo dalle violenze sia fisiche che simboliche.

La violenza, oggi, si verifica in altre società che non sono definibili “*patriarcali*”. Infatti, il culmine della violenza, avviene oggi in forme atroci di uccisione delle donne; il che è definito come “*Femminicidio*”. Nel suo libro intitolato “*Femminicidio. Dalla denuncia sociale al riconoscimento giuridico internazionale*” (2015), la studiosa e attivista femminista Barbara Spinelli offre un contributo molto importante per comprendere che cosa si intende con la parola “*femminicidio*” e cerca di farci capire che questo fenomeno non è tipicamente italiano ma è un problema di cui soffrono tante donne nel mondo.

Il femminicidio, però, è riconosciuto come un crimine specifico in diversi paesi dell'America latina. La studiosa definisce questo fenomeno scrivendo:

Femminicidio è un neologismo che già nella fonetica esprime un grande potenziale evocativo. Il suo valore simbolico è intrinseco: la radice “-cidio” rimanda all’orrore dell’assassino, un assassino di donna. Per questo, in molte realtà italiane ed europee è stato adottato aprioristicamente. In realtà questo vocabolo non nasce per analogia, come femminile di omicidio: come si vedrà non tutte le uccisioni di donne possono definirsi femminicidi, e femminicidi non sono soltanto le uccisioni di donne. (Spinelli, 2015, p. 19)

L'oggettivazione del corpo femminile e il femminicidio sono due fenomeni diversi:

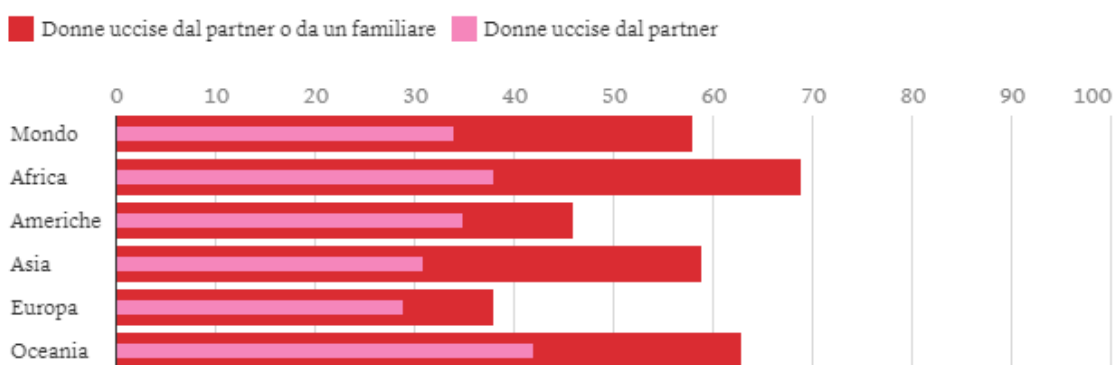
- Mentre l'oggettivazione mediatica ostenta il corpo e lo sfrutta in uno spazio pubblico, il femminicidio violenta il corpo in spazi intimi o privati.
- L'esito dell'oggettivazione è il guadagno economico, quello del femminicidio è psicologico e sociale.

Infatti, la donna vittima di un femminicidio, spiega Cristina Karadole (2012, p. 20) è uccisa da un uomo perché è una donna, il che distingue questo tipo di crimine da un qualsiasi altro omicidio di cui potrebbe essere vittima una donna. A livello del comportamento individuale, questo tipo di omicidio rientra in una logica di “*predominio maschile*”, “*controllo*” e “*possesso della donna*”.

Secondo Cristina Karadole (2012, pp. 21-22), il contesto sociale è importante per caratterizzare e comprendere questo fenomeno. Un'altra dimensione particolare di questo tipo di crimine è la relazione tra vittima e l'autore. Nella maggior parte dei casi, esiste un legame d'intimità o almeno di conoscenza fra loro. La studiosa spiega anche che, ci sono diversi tipi di femminecidi: quelli commessi dal “partner” (marito, ex marito, compagno, ex compagno), quelli commessi da un “familiare” (padre, fratello), e quelli commessi da un “conoscente” (amico, vicino) e in fine quelli commessi da uno “sconosciuto”.

Vittime di femmineicidio nel mondo

Su tutti gli omicidi di donne nel 2017, in percentuale



Fonte: *Unodc Global study on homicide 2018*

Internazionale

Grafico 1: Vittime di femmineicidio nel mondo nel 2017. Trovato in:

<https://www.internazionale.it/bloc-notes/giulia-testa/2019/11/25/dati-grafici-violenza-genero>

In Italia, il fenomeno continua a diffondersi. Ilaria Scolaro prova a spiegare nella sua tesi come i giornalisti italiani affrontano il problema del femmineicidio. La studiosa (2014, p. 14) spiega che in tutti gli articoli pubblicati nei giornali italiani, il posto assegnato alla vittima è minimo. Secondo gli articoli, “la colpa non è mai dell’uomo”. Oltre al suo nome e cognome, alla sua età e alla sua professione, ci sono relativamente poche informazioni su questo personaggio (l’uomo) tuttavia principale in questi fatti, il che lo fa passare in secondo piano.

Vittime di omicidio in Italia, in base alla relazione con l'omicida

Nell'anno 2017, in percentuale

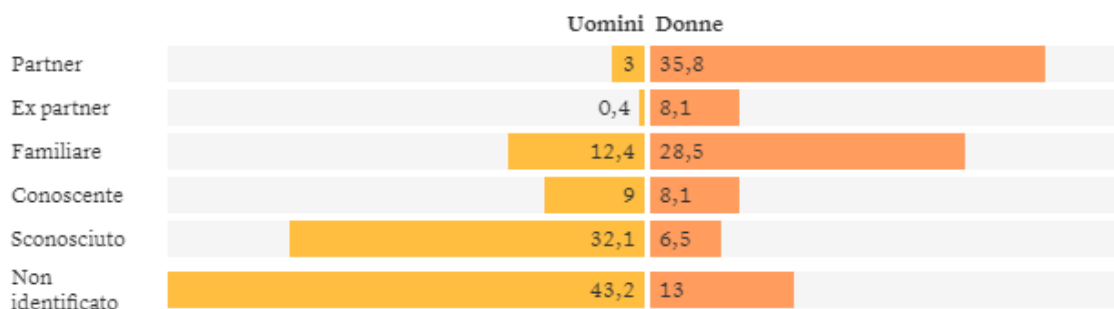


Grafico 2: Vittime di omicidio in Italia in base alla relazione con l'omicida. Trovato in: <https://www.internazionale.it/bloc-notes/giulia-testa/2019/11/25/dati-grafici-violenza-genero>. (Fonte originale: ISTAT)

Il femminicidio è diventato, in Italia, un fenomeno che tormenta il corpo femminile ogni anno. Basandoci sui dati pubblicati negli ultimi dieci anni da: CENSIS, ISTAT ed EURES, siamo riusciti a creare il grafico che segue:

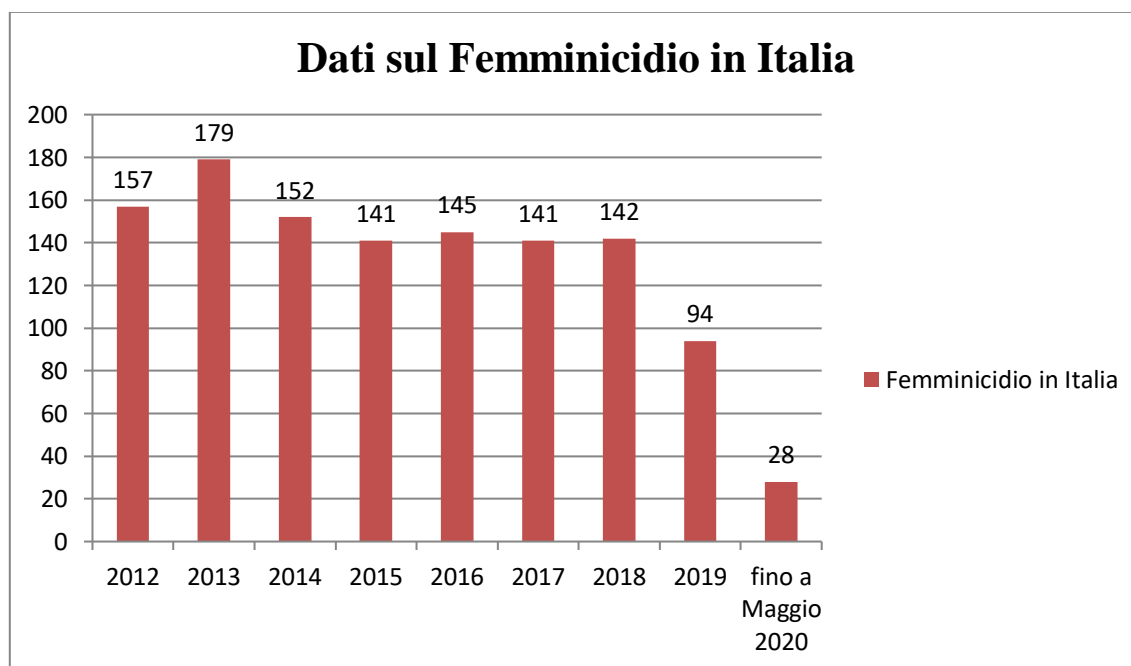


Grafico 3: Dati sul Femminicidio in Italia dal 2012 fino al 2020

Il femminicidio è, in realtà, un problema complesso e, soprattutto, culturale. Le violenze di genere sono un fenomeno strutturale che non regredisce; trova la sua origine, infatti, nelle disparità di potere tra uomini e donne e

nell'organizzazione patriarcale della società. Si tratta di un permesso dato, culturalmente, all'uomo perché esercita la sua autorità che gli è costruita dalla cultura. Il problema rimane, quindi, nell'ombra; le donne hanno paura di non essere credute perciò non osano denunciare le violenze.

L'Italia rimane uno dei paesi europei meno egualitari; le indagini che vi sono state condotte evidenziano un notevole divario tra il numero di donne che si dichiarano vittime di aggressioni e quelle che dichiarano di aver presentato denuncia. Ogni tre giorni, viene uccisa una donna. Il “delitto d'onore” era iscritto nel codice penale fino al 1981: l'omicidio di una moglie infedele era quindi giustificato e il coniuge se la cavava con una pena molto leggera. Fino al 1996, lo stupro era punito come un crimine contro la morale ma non contro la persona.

Conclusione

Nella parte precedente, abbiamo cercato di trovare le chiavi con le quali possiamo studiare il nostro corpus letterario. Dopo aver chiarito i concetti chiave della nostra ricerca e l'approccio metodologico adottato, abbiamo spiegato il corpo e il genere in chiave antropologica. In questa parte, abbiamo fatto la rassegna della letteratura esistente sulla condizione della donna e il suo corpo in Algeria e in Italia allo scopo di facilitare la comprensione della nostra analisi letteraria.

Il corpo della donna in Algeria, e anche in tutti i paesi del Maghreb, è sottomesso a un forte controllo da parte della cultura che si basa sulla religione musulmana. Al corpo viene controllato soprattutto il suo lato sessuale. Abbiamo spiegato, infatti, che esso è tabuizzato e allo stesso tempo oggettivato sessualmente.

Pure la donna italiana subisce un controllo socioculturale enorme. Il suo corpo non segue soltanto l'evoluzione socioculturale ma soprattutto quella politica. Dal “*patriarcato fascista*” e la “*ridefinizione della politica sessuale*” di Mussolini (De Grazia, 1993, pp. 141-142) fino allo sfruttamento del corpo femminile in politica nei tempi di Berlusconi arrivando fino all'oggettivazione

del corpo nei media, la donna e il suo corpo rimangono una preda nelle mani di chi controlla e chi ha il potere. Il sistema capitalista non è diverso da quello patriarcale perché entrambi sfruttano gli individui e creano divergenze di classe e altre di genere.

Nel quarto capitolo, abbiamo cercato di parlare del condizionamento non solo socioculturale ma anche politico del corpo della donna in Italia. Negli ultimi anni, assistiamo a due fenomeni (legati fra loro) che mettono il corpo femminile in pericolo: l'oggettivazione del corpo nei media e il femminicidio. Mentre il primo ostenta il corpo della donna e lo fa in uno spazio pubblico, il secondo si effettua in spazi intimi e privati.

PARTE TERZA

**POETICA DEL CORPO FEMMINILE E
SPAZIO-TEMPORALITÀ NELLA
LETTERATURA ALGERINA E ITALIANA:
DUE LETTERATURE/CULTURE A
CONFRONTO**

Premessa

Parlando della donna, gli autori cercano sempre di avere a mente la sua condizione socioculturale. Siccome è un elemento essenziale e importante nella società, la donna subisce diversi cambiamenti dovuti ai mutamenti socioculturali della società in cui si trova. Questi cambiamenti si possono notare sia a livello relazionale sia a quello corporale. In questo senso il corpo femminile, come abbiamo già spiegato nelle due parti precedenti, è sempre condizionato socioculturalmente.

Nelle due parti precedenti, abbiamo cercato di trovare le chiavi con le quali possiamo studiare il nostro corpus letterario. Abbiamo spiegato il corpo e il genere in chiave antropologica e abbiamo fatto anche la rassegna della letteratura esistente sulla condizione della donna e il suo corpo in Algeria e in Italia allo scopo di facilitare la comprensione della nostra analisi letteraria.

In questa parte cercheremo di studiare il corpo femminile scritto e descritto facendo notare le sue interazioni con il tempo e con lo spazio nel nostro corpus letterario. Si evidenzieranno i tratti salienti della cultura algerina e quella italiana e i modi in cui queste ultime plasmano i corpi femminili e li controllano. Si metteranno in risalto i rapporti fra il corpo e lo spazio e quelli esistenti fra il corpo e il tempo.

CAPITOLO QUINTO

POETICA DEL CORPO E SPAZIO-TEMPORALITÀ IN “MÈMOIRE DE LA CHAIR” DI AHLEM MOSTAGHANEMI E “FESTIN DE MENSONGE” DI AMIN ZAOUÏ

*“On la chronométrait du lycée à la maison et elle n’était jamais en retard. Lorsqu’elle allait chez des copines ou à la bibliothèque, un frère la surveillait. Elle n’avait jamais quitté les cités de la région parisienne où elle était arrivée à l’âge d’un an [...]. Elle n’avait jamais pris le métro ni le train [...]. Elle n’allait pas au cinéma. [...]. Elle avait dix-sept ans.” (Leïla Sebbar, *Fatima, ou, les algériennes au square*, (1981, p. 183)*

5.1. La centralità del corpo nella letteratura algerina e il dilemma linguistico

Fra le tematiche fortemente presenti nella letteratura algerina troviamo il tema del corpo femminile. La donna ha contribuito a nutrire i discorsi letterari partendo dalle opere dei pionieri come Assia Djebbar e Rachid Boudjedra fino alle opere contemporanee come quelle di Meïssa Bey e Nina Bouraoui. Sia le scrittrici sia gli scrittori algerini mirano a mettere in rilievo la donna algerina nelle loro opere, scegliendo dei personaggi femminili forti e capaci di esprimere se stessi al di là dei giudizi morali e le convenzioni socioculturali.

I temi trattati dagli autori algerini hanno un legame fortissimo con la cultura algerina. A tale proposito, Abdelkebir Khatibi (2002) studia gli aspetti sociali, culturali e artistici del corpo che si trovano sia nella cultura araba e magrebina sia nella letteratura appartenente a questa cultura. Lo studioso usa un termine molto importante per parlare del corpo sia in Medio Oriente sia nel Maghreb; “*Il sensorium*” ovvero “*La sensualità*”.

Secondo Khatibi, la sensualità si esprime attraverso il corpo e la possiamo notare sia nella realtà attraverso i rapporti esistenti fra gli individui di una determinata comunità, sia nelle produzioni letterarie nelle quali il corpo scritto rispecchia quello reale.

Il corpo come tema è presente “*in modo privilegiato*” (Segarra, 1997,p. 57) sia nella produzione letteraria delle donne sia in quella degli uomini. La differenza sta non solo nell'importanza del corpo considerato come un tema letterario, ma anche nel fatto che esso permette alla scrittrice di parlare di se stessa e del *proprio* corpo.

Il corpo della donna algerina è, come abbiamo già evidenziato nella parte precedente, è sottoposto a un controllo fortissimo esercitato dalla cultura algerina, perciò il corpo scritto nelle opere letterarie scritte dagli autori algerini si sottopone ad un doppio controllo:

- ❖ Il controllo letterario che riguarda il modo in cui il corpo è scritto nell'opera;
- ❖ Il controllo socioculturale messo in risalto attraverso la descrizione della cultura caratterizzante del contesto socioculturale in cui si svolge la storia.

Per capire fino a che punto, nei paesi magrebini, la scrittura del corpo costituisce un'infrazione all'ordine pubblico, occorre innanzitutto indicare il posto dell'individuo rispetto al gruppo socioculturale. Stando ad Ali Aouattah (2007), il mondo arabo-musulmano non s'incanta sull'ego, ma sul concetto comunitario; si tratta in realtà di un dissipamento dell' “*io*” individuale davanti al “*noi*” collettivo. Ciò significa che, contrariamente alla cultura occidentale, nel mondo arabo-musulmano l'individuo è immerso nella comunità, intesa sia come famiglia, sia come società.

Non esiste, perciò, una barriera fra i suoi interessi e quelli della comunità alla quale appartiene. Infatti, le sue opinioni personali, i suoi bisogni, le sue preoccupazioni, li concepisce solo in rapporto alla collettività, confrontandole con le opinioni, le esigenze e le preoccupazioni del suo gruppo di appartenenza. Fatima Mernissi (1992, p. 32) osserva che nell'Islam, la nozione dell'individuo, nel senso filosofico del termine, è inesistente. La studiosa spiega

che la società tradizionale produce musulmani, letteralmente schiavi sottomessi alla volontà del gruppo. L'individualità in tale sistema è “*scoraggiata*”.

La posizione dell'individuo nella società tradizionale arabo-musulmana è direttamente legata alla più grande virtù che costituisce “*la hichma*” cioè “*il pudore*”. Questo concetto molto complesso comprende valori come la modestia, la riserva, l'umiltà, il rispetto dell'autorità, la cancellazione dell'ego di fronte al gruppo (Aouattah, 2007) e l'attitudine quasi immutabile ad accettare di essere un non-soggetto in seno alla società islamica (Chebel, 2002, p. 59). Per di più, la *hichma* si applica soprattutto alle donne; per contro, la sua inosservanza, che può assumere, ad esempio, la forma di un'introspezione letteraria, è considerata come un attacco alle regole socioculturali che garantirebbero il buon funzionamento della società.

Perciò, come spiega Jean Déjeux (1994, pp. 61-62); studioso della letteratura francofona, il panorama culturale algerino non ha conosciuto produzioni artistiche polarizzate soltanto sull'individuo senza metterlo in una cerchia di relazioni con la sua comunità. Secondo lo studioso, l'intera società appare come se fosse colpita da un'incapacità di auto-analizzarsi, di mettere alla luce le proprie esperienze personali, di valorizzare l'“io” e di farlo parlare. Bisogna aspettare fino all'impatto della civiltà occidentale; francese e inglese per vedere emergere “*l'iodell'introspezione*”; cioè quell'“io” del personaggio che funge da rivelatore della condizione socioculturale messa in rilievo nell'opera letteraria.

A tale riguardo, Faouzia Bendjelid (2017, p. 166) collega il sorgere dell'espressione alla prima persona singolare all'emergere della letteratura postcoloniale e alla svolta della scrittura verso il servizio della causa nazionale anticoloniale. La studiosa si focalizza sull'apparizione di un “*soggetto*”, cioè di un “io” con il quale l'autore desidera segnare la propria “*individualità*” nella sua scrittura; per questo si comincia a distinguere la scrittura maschile da quella femminile perché ognuna mette in rilievo un'individualità particolare.

Bisogna comunque sottolineare che le scrittrici magrebine hanno osato esprimersi attraverso i testi letterari usando la prima persona singolare “io” prima degli uomini. Infatti, Jean Déjeux, specialista della letteratura algerina-maghrebina (1994, pp. 68-72), precisa che il primo racconto autobiografico era quello scritto da Marie-Louise Amrouche, “*Jacinthe noire*”, pubblicato nel 1948.

La scrittura è diventata, come lo sostiene Saunier (2013), una sfida associata ad una visione patriarcale della femminilità a causa dei precetti morali che pesano sulle donne e non sugli uomini. Il caso di Assia Djébar è significativo; la scrittrice non solo chiama il francese “*la sua lingua matrigna*” in “*L'Amour, la fantaisie*” (1985), ma lo vede come “*una lingua emancipatrice*”.

Par la langue française, elles se libèrent, libèrent leurs corps, se dévoilent, essaient de se maintenir en tant que femmes travailleuses et, quand elles veulent s'exprimer par l'écriture, c'est comme si elles expérimentaient ce risque d'expulsion. En fait la société veut le silence. À un moment donné toute écriture devient provocation.
(Chaulet-Achour, 1991, pp. 38–39).

Questa necessità di esprimersi ha permesso all'emergere di un'“io” femminile capace di parlare della sua interiorità e della sua corporeità nonostante il forte controllo della cultura. Questa libertà espressiva è, però, definibile “relativa” perché dipende soprattutto dalla lingua usata nella scrittura. La letteratura algerina è in realtà l'insieme di opere scritte in arabo e in francese; perciò il corpo femminile scritto in arabo (la lingua del Corano) è diverso da quello scritto in francese (la lingua del colonizzatore).

A tale proposito, Segarra (2010, p. 10), aggiunge che per i magrebini, l'opposizione tra le due lingue era meno evidente, poiché l'arabo era più spesso percepito solo come la lingua sacra del Corano, o anche “*la lingua del potere patriarcale e religioso che impedisce il miglioramento della condizione femminile*”, mentre il francese era considerato “*una via di liberazione e allo stesso tempo una lingua imposta dalla colonizzazione*”.

Per gli autori algerini, la scelta della lingua di espressione non è mai stata né anodina né facile. L'arabo e il francese si affiancano nelle produzioni letterarie; la scelta della lingua dipende da:

- ❖ La scelta personale dell'autore;
- ❖ Il pubblico trapiantato;
- ❖ Il messaggio trasmesso;
- ❖ La natura dei temi trattati.

Malinowska (2020) sottolinea che vari fattori imposti dalla situazione coloniale hanno contribuito all'emergere del bilinguismo (padronanza del francese e dell'arabo dialettale), e della coesistenza di due culture completamente diverse (francese e algerina) in Algeria. Il primo fattore è la scolarizzazione in francese e la scarsa conoscenza dell'arabo classico (assente nell'insegnamento). L'impossibilità di scrivere in arabo dialettale ha avuto come conseguenza un gran numero di scrittori che si servono unicamente della lingua francese nella loro produzione letteraria.

Jan Goes (2002, p. 24) dal canto suo osserva che la scelta fra l'arabo e il francese diventa il più grande dilemma dello scrittore. Secondo lo studioso, si tratta di un dramma linguistico del colonizzato; quest'ultimo possiede due lingue che non sono due strumenti di status uguale, ma che aprono due universi in conflitto. Il francese diventa così la lingua che tramanda e veicola una cultura completamente diversa da quella algerina. La scelta di scrivere in francese riverbera la voglia di un'emancipazione e di un'eventuale liberazione dalla cultura algerina.

A tale riguardo, Magda Malinowska (2020, p. 73) sostiene che nelle lotte contro la Francia coloniale o già dopo il recupero dell'indipendenza, la questione della scrittura in francese è diventata ancora più ambigua non solo in Algeria ma in tutti i paesi del Maghreb. Alcuni parlano, infatti, di un "*dramma linguistico*", come lo scrittore tunisino Albert Memmi (*Portrait du colonisé*, 1957); altri parlano di un "*esilio interno*" o ancora "*butin de guerre*" come l'autore algerino

Kateb Yacine (*Le Polygone étoilé*, 1966); altri considerano il francese come “*uno strumento di lavoro e di godimento personale*” come lo scrittore marocchino Mohammed Khaïr-Eddine.

Infatti, secondo Noiray (1996, p. 115) e Goes (2002, p. 25), la questione della lingua suscitante controversie, perciò ogni autore si sente in dovere di discolparsi dalla propria scelta. La scelta di una lingua è legata, in realtà, alla poetica dell'autore e all'universo che egli vuole creare all'interno della sua opera letteraria. Per questo, come lo sostiene Dugas (2001), molte scrittrici scelgono il francese per esprimere i loro corpi, le loro attese, se non di là di ogni pudore.

Nella sua concezione della scrittura-donna, Béatrice Didier (1981, p. 35) dal canto suo, pone l'accento sulla presenza del corpo nella creazione letteraria delle donne. Secondo la studiosa, la scrittura femminile appare come “*nuova*” e “*rivoluzionaria*” solo quando si tratta della scrittura del corpo femminile da parte di una donna. Marta Segarra (2010, p. 14) fa notare che:

Si le corps des femmes occupait déjà une place remarquable dans les romans antérieurs à 1997, dans les ouvrages plus récents cette thématique a subi une évolution très nette : l'image du corps n'y est plus toujours négative et oppressante, mais ouvre parfois le passage à l'expression du désir des narratrices et des personnages féminins, ce qui est nouveau dans cette littérature.

La creazione delle scrittrici è quindi non solo la scrittura del corpo, ma diventa, secondo Beatrice Didier (1981, p. 286), “*la scrittura del desiderio*”, quindi una “*scrittura di trasgressione*”; perché il desiderio femminile è più vessato, più represso dalla società. Questa scrittura scopre, quindi, un campo nuovo e singolarmente sovversivo. Per questo, il linguaggio al quale ricorrono le scrittrici è descritto da (Déjeux, 1994, p. 103) non solo come “*franco e autentico*” ma come “*reazione contro il linguaggio usato nella società tradizionale*”. I loro romanzi diventano così, sempre più audaci.

Magda Malinowska (2020, p. 79) osserva che dopo gli anni ottanta, non è più il gusto di provocazione che fa agire le romanziere; alcune autrici vanno dai primi tentativi ancora timidi verso la pornografia stessa. La studiosa si chiede se

questo sia dovuto ai cambiamenti di mentalità nei paesi del Maghreb o al riavvicinamento di questi paesi all'occidente. Nella produzione letteraria dei tre paesi magrebini, la studiosa osserva che le scrittrici che osano prendere la parola assumono la funzione di *“rappresentanti o messaggeri di tutte le donne”*. Pongono il soggetto femminile al centro dell'interesse, nonostante tutti gli ostacoli e le pene che deve affrontare quotidianamente, allo scopo di far notare le problematiche socioculturali. La studiosa aggiunge che la rivendicazione sociale presente in molte opere è molto legata alla realtà sociale e politica e ai cambiamenti che vi avvengono.

Nella letteratura algerina contemporanea, specie in quella scritta in arabo, esiste una forte presenza della Storia del paese, soprattutto dei suoi momenti dolorosi come la guerra di liberazione e il decennio nero. Basti pensare alla messa in evidenza dell'atrocità del colonialismo in *“La memoria del corpo”* di Ahlem Mostaghanemi e *“La vergogna al femminile”* dove la scrittrice Fadhila Al Farouk mette in risalto la violazione del corpo femminile da parte dei terroristi. Un aspetto da tenere in considerazione è il rapporto messo in evidenza fra il corpo e la storia del paese nella letteratura algerina.

Il tema del corpo è, appunto, sfruttato da parte delle scrittrici per rendere la loro creazione letteraria particolare e peculiare (Malinowska, 2020). Quando decidono di prendere la penna e la parola, vogliono finalmente scrivere i loro corpi e quelli di tutte le algerine. Si tratta, infatti, di una scrittura che esalta *“il libido”* e il *“godimento del corpo”* (Weltman-Aron, 2015, p. 76).

Inoltre, Marta Segarra (1997, p. 70) sottolinea che il corpo è scritto diversamente da parte delle scrittrici; il che dipende dalla loro cultura: dall'educazione, la religione o le abitudini sociali. Per questo, si hanno diverse poetiche del corpo anche quando si parla della scrittura femminile; infatti, ogni donna ha un background diverso e particolare perciò dà al corpo una dimensione tutta distintiva (Ghedira, 2003, p. 193; Segarra Montaner, 1996, p. 220)

Nella letteratura algerina contemporanea, la tematica del corpo è fortemente presente, il che non ci ha consentito di scegliere facilmente gli autori algerini sui quali lavorare nella nostra ricerca. Autori come Yasmina Khedra, Malika Mokeddem, Nina Bouraoui, Leila Marouane o Meissa Bey parlano quasi sempre del corpo femminile descrivendone l'aspetto, la sessualità e mettendone in risalto le relazioni erotiche e sociali. Abbiamo scelto Amin Zaoui e Ahlem Mostaghanemi perché sono completamente diversi e usano due lingue distanti.

Dopo aver messo in rilievo la centralità del corpo nella letteratura algerina e il dilemma linguistico (la scelta fra l'arabo e il francese) che è una delle caratteristiche della scrittura letteraria in Algeria, cerchiamo adesso di dare altre riflessioni sulla scrittura del corpo nella letteratura algerina studiandolo in chiave culturale. Analizzando "*Festin de mensonge*" di Amin Zaoui e "*La mémoire de la chair*" di Ahlem Mostaghanemi, mostriamo il posto del corpo in queste opere così anche come le sue interazioni con lo spazio e con il tempo.

5.2. Poetica del corpo femminile e spazio-temporalità in "*Festin de mensonge*"¹ di Amin Zaoui

Se si dovesse indicare un autore algerino in cui le descrizioni del corpo occupano una percentuale altissima di pagine, il nome più probabile da farsi sarebbe quello di Amin Zaoui. Da "*Sommeil du mimosa suivi de Sonate des loups*" (1999) fino a "*L'Enfant de l'œuf*" (2017), l'esibizione del corpo femminile, del nudo, dei rapporti sessuali, degli organi genitali è una costante formale e stilistica della sua scrittura. Parlando del corpo, descrivendolo ed evidenziandolo, Zaoui cerca di far capire al lettore il peso della cultura e del contesto socioculturale in cui si trova la donna.

Amin Zaoui è uno degli autori algerini molto letti. La sua abilità di scrivere in arabo e in francese fa sì che i suoi lettori siano eterogenei. Professore universitario di letteratura comparata, animatore e produttore di trasmissioni letterarie televisive come "*Parethèses*", Amin Zaoui offre al panorama letterario

¹Nelle pagine seguenti, abbrevieremo questo titolo in "fdm" per facilitare la citazione.

algerino, soprattutto a quello francofono, una produzione letteraria particolare, tutta sua.

Amin Zaoui, l'autore "*provocatore*" conosciuto per la trasgressione delle norme socioculturali nei suoi articoli pubblicati sui periodici, trasgredisce anche quelle letterarie nel romanzo che prendiamo in esame: "*Festin de mensonge*". L'autore mette il corpo femminile in una scia narrativa costituita di fatti reali e menzogneri. L'autore segna ancora una volta un romanzo provocante che fa notare il condizionamento socioculturale dei corpi maschili e femminili.

"*Festin de mensonge*" o "*festino o banchetto di menzogne*" è il decimo romanzo di Amin Zaoui, scritto in francese e pubblicato presso la casa editrice Fayard a Parigi nel 2007 e poi presso la casa editrice Barzakh nel 2010. Il romanzo si suddivide in dodici capitoli sottotitolati in modo diverso, distribuiti su 209 pagine dense di avventure erotiche lungo una vita mal vissuta.

5.2.1. Verso una poetica liberatrice del corpo femminile

In quest'opera, Amin Zaoui cerca di liberare il corpo femminile mettendo in rilievo tre tabù caratterizzanti della cultura algerina: Sesso, religione e politica. Questa poetica di Zaoui è evidente già dal titolo e dall'incipit provocatorio e scioccante del romanzo.

La scelta del titolo non è anodina, esso in realtà riassume tutto il contenuto dell'opera in due parole. La parola "*festin*" in italiano "*festino o banchetto*" significa: un lauto pranzo con molti invitati, di solito in onore di qualcuno o per solennizzare un avvenimento. Il romanzo si presenta come un festino di bugie; sia quelle del protagonista narratore sia quelle degli abitanti del villaggio, in cui si svolge la storia, i quali vivono una doppia vita per non essere condannati dal loro contesto socioculturale e soprattutto dalla religione.

Nel romanzo, la bugia o la menzogna è intesa come una via di fuga da quello che ci soffoca. I grandi non mentono come i piccoli. Koussaila, il protagonista del romanzo, ama "*la verità delle menzogne*" (fdm, p.41) non tutte

le menzogne però, soltanto quelle “*belle*” (fdm, p.58), mentire per lui è una creazione magica che gli permette di crearsi un mondo tutto suo anche cambiando la verità delle persone perché vuole che tutto vada a suo piacimento. I grandi invece, mentono e vivono sotto la maschera dell’ipocrisia che presto o tardi li mette in uno stato di depressione e di delusione.

La storia è narrata da Koussaila; o “*nems*”; un giovane molto curioso e ribelle che ricorda tutte le sue avventure dell’infanzia e dell’adolescenza. Nato in un villaggio perduto in Algeria negli anni 60, si descrive “*fortunato*” perché è cresciuto in una famiglia di “*chorfas*”.

Il romanzo evidenzia un periodo storico ed essenziale dell’Algeria indipendente: il golpe militare di Boumediene nel 1965 e la sconfitta araba, durante la guerra dei sei giorni, nel 1967. Il periodo descritto dall’autore è segnato da antagonismi politici e culturali. I fatti narrati si mescolano con delle menzogne create dal narratore per coinvolgere il lettore nel racconto.

Koussaila ama leggere; ammira la letteratura araba e quella francese, adora Gibran Khalil Gibran, El Mutanabi, così anche come Flaubert e il suo personaggio famosissimo Madame Bovary, Victor Hugo, Baudelaire tanti altri scrittori forti e coraggiosi. Si tratta, infatti, di un romanzo che mostra l’iniziazione sessuale e sociale di un giovane ragazzo che è sempre in conflitto con la sua cultura di appartenenza. Impara il Corano da una giovane età, frequenta le chiese cristiane tanto quanto le moschee; ama imparare le lingue: l’arabo; la lingua sacra del corano, il francese “*la lingua dei roumi*” e l’ebraico leggendo le pietre tombali di un cimitero riservato ai morti musulmani, cristiani ed ebrei.

Questo protagonista provocatorio ammira le donne vecchie, le descrive come “*angeli*” che permettono all’uomo di raggiungere Dio perché sono vecchie, i loro corpi stanno per morire e essere sepolti nelle tombe. Queste ultime, secondo il narratore, sono le porte che stanno in mezzo a due vite completamente diverse; quella mondana e quella dell’aldilà.

Da adulto, diventa un ricercatore ecologista e continua a divorare i corpi femminili che gli vengono a contatto. Racconta la sua vita familiare e scolastica, gli eventi politici, le storie reali e immaginarie, le relazioni con le donne, quelle incestuose e le altre illegittime e ingenuie. Oltre alle relazioni con le donne, il narratore parla dei suoi rapporti odiosi con gli uomini della famiglia.

La storia è narrata in prima persona e insiste molto sulla fase giovanile dando maggior importanza alle motivazioni inconsce del protagonista. Ma qualche volta, l'intimità della prima persona sbuca fuori di un narratore onnisciente creando così un particolare effetto di doppia osservazione interna e esterna. A volte la protagonista si rivolge direttamente ai lettori usando il "voi". In questo modo, coinvolge i lettori mettendoli nel vortice del racconto. Egli sorprende i lettori con le sue inclinazioni "sorprendenti" verso dei "divieti erotici" che egli paragona a una preghiera riservata a Dio.

Descrivendo le relazioni sessuali e carnali con le donne anziane: la signora Lorient; la moglie del suo maestro a scuola, e Lalla Rosa o Cécille; la religiosa cristiana, entrambi lo introducono al fascino dell'erotismo e della cultura occidentale. Divora anche il corpo di Douja, la portinaia del dormitorio, e quello di Zouina; la prostituta ebrea, che gli insegnò l'amore. Koussaila però preferisce sempre sua zia Louloua, donna matura, saggia e immorale. A differenza di tutte queste donne ribelli citate, Koussaila fa l'amore anche con sua cugina Jade. È una giovane ragazza con gli occhi verdi, rimane delusa dal fallimento di Koussaila che essendo abituato ad avere rapporti con delle donne mature, non riesce a deflorare Jade.

Il romanzo è la storia dell'Algeria postcoloniale, rovinata dalle menzogne e l'ipocrisia. Al pari dei personaggi che soffrono dei dissidi interiori, anche il paese soffre e oscilla fra i ricordi del passato doloroso e il destino sconosciuto.

Ambientato in un villaggio perduto nell'ovest algerino, il romanzo ne smaschera usi, costumi arretrati e pregiudizi soprattutto nei confronti delle donne. I personaggi femminili descritti in questo romanzo sono tanti. Ogni donna

descritta in questo romanzo aggiunge qualcosa sia alla Storia che alla vita di Koussaila. La storia è sconcertante perché è narrata da un personaggio furbo e che ha un carattere giocoso.

Quello che rende questo romanzo eccezionale è lo stile con cui l'autore affronta tematiche "tabù" e molto sensibili. Nel romanzo, la religione e la sessualità vanno a pari passi creando così un racconto scioccante e stravagante. In effetti, lo stile di scrittura non agevola i lettori bensì li mette in uno stato di confusione. Quest'ultima comincia già dall'*incipit* del romanzo, anche se secondo noi è definibile tradizionale, esso dà al lettore la chiave di lettura del seguito della storia. Il romanzo è, come abbiamo già detto, diviso in dodici parti, ognuna intitolata e tratta un tema diverso.

La prima parte s'intitola "*Délices d'une chair dormante*" traducibile in italiano con "*Delizie di una carne dormiente*", notiamo che parla del corpo femminile in un modo troppo realistico. Questa parte, infatti, comincia con questa citazione:

Cette belle femme qui parcourut silencieusement la vie n'est qu'une marchande d'ombres, condamnée à engranger ses gains avant le coucher du soleil puisqu' au crépuscule, personne ne veut plus de sa marchandise. (fdm, p.10)

Questa bella donna che cammina silenziosamente la vita non è altro che una mercantessa di ombre, condannata ad accumulare i suoi guadagni prima del tramonto, perché, al crepuscolo, nessuno vuole più della sua merce. (fdm, p.10)

Questa citazione è piena di codici che ognuno di noi potrebbe capire a modo suo. Perché la donna descritta qui è una "*mercantessa di ombre*"? cosa intende con la parola "*ombre*"? La parola "*ombra*" allude all'oscurità, allo sconosciuto, ai segreti, allo sdoppiamento e alla durabilità.

Con questa parola, Zaoui forse alluderebbe a quella personalità che una persona sceglie per vivere con gli altri. Le ombre potrebbero essere anche quelle sensazioni finte e menzognere che una donna dà all'altro per guadagnarsi la vita. Questa parola potrebbe anche alludere all'atto sessuale che dura solo qualche

minuto e finisce con esso il piacere. Non è un caso che il romanzo s'intitola "*festin de mensonge*" cioè, "*banchetto o convito di bugie o menzogna*".

L'autore descrive il corpo femminile come una merce da vendere e da comprare. Si tratta, infatti, di un corpo presentato come un oggetto sfruttabile e con cui si può guadagnare la vita. Il corpo così diventa una fonte dei segreti che possiamo definire come ombre. Le ombre non ci lasciano, ci affiancano quando c'è la luce. La luce del giorno ci fa pensare allo sguardo altrui, alla presenza dell'altro che ci vede e si accorge di quello che facciamo.

Quest'ombra invece ci lascia quando fa buio, quando ognuno va a casa sua, quando finisce il giorno e con esso vanno via le sofferenze e i sacrifici. Durante il giorno, ognuno cerca di lavorare per guadagnarsi il pane, il che è, in effetti, un sacrificio. È proprio per questo che l'autore usa l'aggettivo "*condannata*". Il corpo femminile, di cui parla Zaoui qua, è un corpo ambivalente; da un lato è un mezzo attraverso cui la donna sopravvive, da un altro lato invece fa della donna un oggetto di piacere.

A questo punto rimane da chiedersi se questa citazione iniziale sarà spiegata e chiarita nelle dodici parti da cui è composto il romanzo attraverso i personaggi femminili descritti, perciò cominciamo la nostra analisi del romanzo per evidenziare le particolarità del/i corpo/i femminile/i rappresentati così come anche le loro interazioni con la cultura dominante che è manifestata nello spazio geografico in cui si svolge la storia.

5.2.2. Il contesto socioculturale e i pregiudizi nei confronti delle donne

Il romanzo è ambientato a "Dachrat Ouled Sidi Salomane", un villaggio misero di cui il narratore fa una descrizione acutissima già dalle primissime pagine: "*Chez nous, dans notre douar pauvre et oublié.*" (fdm, p.25)

O anche :

Je haïssais ce village aride, abandonné dans une misère noire et dans l'hypocrisie absolue, où ses hommes se livraient à la fornication et ses femmes aux tromperies. (fdm, p.20)

Descrivendo questo villaggio e le persone che ci abitano, il romanzo rivela una cultura tutta chiusa basata sulla violenza, il tradimento e la depressione. Oltre a ciò, esso ne smaschera usi e costumi nei confronti sia dell'Altro che proviene da un altro contesto socioculturale sia delle donne. Non è un caso che, nella frase citata sopra, il narratore dice che il villaggio si caratterizza dell'ipocrisia dei suoi abitanti e che le donne sono fatte per tradire. La cultura che domina questo contesto è di descrivibile "maschilista". Le donne sono, infatti, considerate l'Altro che è diverso dall'uomo, e che è inferiore per ragioni culturali e religiose.

Gli abitanti del villaggio, compresi anche i membri della famiglia del narratore, mettono la religione in prima posizione. La religione è la base sulla quale si fonda questa comunità che non piace al narratore perché secondo lui è arretrata e soprattutto ipocrita. Il tema dell'ipocrisia è messo in evidenza attraverso tre personaggi: lo zio Hyochimin, il padre del narratore e la zia Louloua. Questi ultimi anche se fanno di tutto per "sembrare" dei buoni musulmani, i loro desideri corporali sono più forti di loro, perciò fanno tutto quello che vogliono di nascosto.

A proposito del padre, per esempio, leggiamo due descrizioni completamente contraddittorie:

On s'était habitué à l'image de mon père avec sa longue barbe blanche qui descendait jusqu'à la poitrine, soliloquant, riant à gorge déployée et récitant le Coran à haute voix tout au long de la nuit. Au bout de quelques mois, il était devenu un symbole du village : on venait lui demander des conseils pour les mariages, les divorces, les réconciliations, les ventes de terres, les voyages, la paix ou les guerres. Et malgré lui, il était considéré comme un saint ou un sage du village. On lui donnait à manger, on lui offrait à fumer et à boire. Puis mon père rentra dans un jeûne permanent. Sur la marche de la mosquée des chrétiens, il voulut finir ce qui lui restait de jours et de nuits en prophète ou en poète. (fdm, p. 48)

E anche :

Ainsi s'était-il trouvé malgré lui marié à Hadile. Et jusqu'à son dernier long voyage, il n'avait cessé de trembler, de vibrer quand il voyait ou croisait Louloua dans le patio de la grande maison. En vrai chien de chasse, il ne cessait de la flairer et de la suivre partout. (fdm, p. 47)

Questo atteggiamento è nato dalla repressione e la pressione esercitate dalla cultura dominante in questo villaggio dove parlare di libertà o di amore è una cosa immorale. Così, questa forte pressione ha fatto sì che tutto quello che è vietato o “*Haram*” diventa una cosa desiderabile e che tutti vogliono godere però di nascosto quando non c’è l’Altro con cui condividono la stessa cultura, le stesse tradizioni e soprattutto le medesime paure.

Al pari del narratore che nasconde i libri o i romanzi proibiti dentro la copertina del Corano per poter leggerli tranquillamente, tutti fanno quello che vogliono di nascosto, di notte quando non c’è nessuno.

A proposito dei libri, Koussaila dice:

[...] je protégeais ces romans écrits en français par une jaquette décollée du Livre Saint, le 'Coran. Ainsi, je pouvais lire et relire en toute quiétude Madame Bovary, dissimulée sous une vieille reliure en maroquin taché et usé. (fdm, p. 26)

Il contesto descritto si caratterizza anche dal fanatismo religioso e la xenofobia. Tutti gli abitanti non accettano l’Altro che porta una cultura diversa, un’altra religione diversa dall’Islam o che parla una lingua diversa dalla lingua del Corano. La lingua francese è chiamata “*la langue des roumis*”; è descritta come una lingua non sacra perché l’unica lingua che è degna di essere chiamata sacra è la lingua araba in cui è scritto il Corano; il libro che non mente.

A tale proposito, leggiamo infatti: “*Cette langue du roumi, dans ta bouche, est une malédiction. Cette langue ne tardera pas à te rendre fou, à te manger la tête.*”(fdm, p. 26)

E anche: “*la langue d'Allah et dans celle des roumis*” (fdm, p. 133)

Questo fanatismo religioso crea sentimenti di xenofobia e intolleranza verso gli stranieri. La divisione fra gli esseri umani si basa sulla religione; l’Altro è, infatti, giudicato in base alla sua fede e alla sua lingua. Secondo gli abitanti del villaggio, i cristiani e gli ebraici sono come gli atei; i nemici della fede musulmana.

Je ne savais pas que les roumis eux aussi priaient un Dieu qui ressemblait au nôtre et qui habitait lui aussi le ciel, ils le priaient dans leur langue impure, impropre, celle des mangeurs de cochon : en français, langue de l'enfer, d'après mon oncle. (fdm, p. 76)

I “roumi” sono diversi per le loro tradizioni, la loro fede, la loro lingua e soprattutto per i loro corpi che sono i contenitori della loro cultura. Infatti, la differenza fra uomini o donne di culture diverse si fa in base ai loro corpi. Il corpo si distingue così in “corpo sacro” e in “corpo profano”:

Mon frère aîné, celui qui a fait le pèlerinage à l'âge de dix-sept ans, qui est resté cinq ans sous le toit d'El Azhar et deux adossé au tombeau du Prophète - que le salut soit sur Son âme —, m'avait interdit de me marier avec ce roumi en disant : " Il est impur comme un cochon ". Il voulait me faire comprendre par " impur " que les roumis ne sont pas circoncis. (fdm, p. 148)

Nella cultura degli abitanti del villaggio, l'Altro significa sia, come abbiamo già spiegato, lo straniero che non appartiene alla loro cultura, sia la donna.

Leggendo il romanzo notiamo che ci sono due mondi completamente diversi, quello femminile e quello maschile. Gli uomini sono liberi, conquistano lo spazio pubblico e hanno il diritto di fare tutto quello che vogliono e non possono essere giudicati negativamente. Le donne invece sono sempre descritte in uno spazio ristretto e privato: la casa o l'Hamman. La loro libertà si limita in questi due spazi, fuori rischiano di essere protagoniste di dicerie e pettegolezzi.

Le donne del villaggio sono sempre vittime di sessismo e di maldicenze. Hadile; la madre del narratore è considerata dal villaggio come traditrice di suo marito. Suo figlio Koussaila, che è il narratore della storia, dice che tutti credono che lei abbia tradito suo marito con un soldato francese e credono che Koussaila sia il figlio di questo soldato non solo perché i suoi occhi sono blu ma anche perché non si dovrebbe lasciare la donna da sola per un lungo periodo perché, presto o tardi, tradisce suo marito.

Quand on aime une belle femme, il ne faut jamais partir en voyage trop longtemps, ne jamais rester loin des yeux. Les belles femmes ne sont pas faites pour attendre les hommes tourmentés partis pour des

voyages prolongés et incertains. Les belles femmes sont bercées dans le fond de l'œil. (fdm, p. 45)

Leggiamo anche :

Mon oncle disait, à ceux qui voulaient l'entendre, que mes yeux bleus étaient la preuve et le fruit d'une relation secrète, illégitime et extraconjugale, qu'avait entretenue ma mère avec un jeune soldat normand passionné de calva et de cidre. (fdm, p. 116)

L'episodio della madre è rilevante perché ci fa capire non solo la situazione della donna in questo villaggio ma anche la tolleranza nei confronti dell'uomo e l'intolleranza nei confronti della donna: tutti parlano di Hadile ma nessuno parla di suo marito che è andato all'estero e conosce tante donne mentre lei sta da sola con suo figlio nella casa della sua famiglia.

Questo clima caratterizzato dalla rabbia, dall'odio, dall'intolleranza e dalla paura ha fatto sì che tutti vivono un dissidio interiore troppo forte caratterizzato dall'esaltazione della religione da una parte e dalla sua trascrizione dall'altra. Questo dissidio influisce sul corpo e lo indebolisce. Non è un caso che il narratore dice: "*J'étais éteint, une cendre froide.*" (fdm, p. 20)

Koussaila pronuncia queste parole perché si sente soffocato dal peso che la cultura del villaggio pone sulla sua libertà e soprattutto sul suo corpo. Il corpo, infatti, occupa un posto molto importante nel romanzo. I corpi descritti sono controllati, disciplinati e oscillano fra la religione musulmana e le tradizioni rigide del villaggio.

5.2.3. Il corpo e la vita

Il corpo è così importante perché rappresenta la vita e la nostra essenza. "*La chair*" ovvero "*la peau*" (fdm, p. 58) è l'intermedio fra noi e il mondo che ci cinge, è il contenitore delle nostre esperienze cioè rappresenta la nostra essenza. Per parlare del corpo, l'autore usa "*chair*" e "*peau*" per dare vita al corpo che è spesso considerato un semplice apparato che permette di vivere e di comunicare. Il corpo in "*Festin de mensonge*" è un elemento chiave che garantisce la presenza dei personaggi in questo mondo cioè nella vita.

Ma che cos'è la vita nella filosofia di Amin Zaoui e ovviamente anche dei suoi personaggi? La vita e il corpo sono interdipendenti. Secondo Koussaila, la vita si vive attraverso il corpo: "*Cette vie que je traîne derrière moi ne se raconte pas, elle se vit.*" (fdm, p. 12)

E aggiunge poi: "*Je vous raconte cette vie de chiennerie, mais aussi de plaisirs. C'est ma peau, cette vie, je l'ai vécue.*" (p. 58)

Non si può parlare, infatti, di vita senza la presenza del corpo. Il corpo in quest'opera presa in esame è la vita alla quale l'individuo appartiene. I personaggi appartengono ai loro corpi e attraverso questi ultimi sentono il loro valore nel mondo e si sentono distinti dagli altri e simili a coloro con i quali condividono la stessa fede, le stesse norme culturali.

"Cette vie-là ne m'appartient pas. Je l'appartenais." (fdm, p.13)

Leggendo le primissime pagine del romanzo notiamo che i corpi dei personaggi non gli appartengono più, ma appartengono alla cultura dominante nel villaggio. Tutti dovrebbero fare quello che non trasgredisce le norme tradizionali e specie quelle religiose. Il romanzo pone l'accento sul controllo del corpo fin da bambini dalla religione.

Nella scuola *malikite*, mangiare con la mano sinistra non è considerato un peccato. Tuttavia, mangiare e bere con la mano destra è una *Sunnah* del Messaggero di Allâh. Abbandonare una *Sunnah* è *makrouh* cioè detestabile. Koussaila è stigmatizzato da parte della famiglia e soprattutto dalla madre e perfino dai suoi compagni a scuola solo perché mangia con la mano sinistra.

A tale riguardo leggiamo:

Je raconte cette vie satanique, terrible et angélique tout à la fois, je l'ai vécue. C'est ma peau, mon existence et ma sueur, mes jours et mes nuits, mes terres et mes ciels : tout cela n'est que moi. Moi au fond d'une glace fêlée. (fdm, p. 12)

E anche :

D'abord, je ne le vous cache pas, aux dires de ma mère et compte tenu de la pluie d'injures que sans cesse et sans merci mon oncle déversait sur moi, je suis né enfant maudit, un rebut : je mangeais avec la main gauche : lacatastrophe ! Une créature satanique. (fdm, p. 13)

Il corpo controllato dalla cultura e soprattutto dalla religione è considerato o “sacro” o “profano”. Per questo, esso può provocare la stigmatizzazione del soggetto da parte della comunità e dalla famiglia.

Un enfant musulman, d'une famille musulmane croyante et pratiquante, mangeait de la main gauche. C'était pour ma mère, pour mes quatorze tantes maternelles et paternelles ainsi que pour toutes les branches de ma grande famille éparpillée dans les cinq bourgs alentours, le signe de honte : un cataclysme, une condamnation divine. [...] Manger avec la main gauche était un acte illicite, surtout chez nous, dans notre famille de chorfas, descendants directs du Prophète Mohammed - que le salut et la paix soient sur Son âme et sur celles de Ses compagnons. (fdm, pp.13-14)

Sacralizzare o profanare il corpo o parti di esso è una forma non solo di controllo ma del segnare e della manifestazione della sua appartenenza ad una certa cultura. Il romanzo rende evidente anche il modo in cui i corpi sono disciplinati attraverso la preghiera e la creazione anche di un'altra preghiera; la siesta. Anche se quest'ultima non è considerata come preghiera nella religione musulmana, tutti gli abitanti la praticano per forza solo perché l'Imam (che è il nonno del narratore) ha deciso di considerarla come una preghiera.

Pour les gens de notre village, la sieste demeurait la seule prière respectée et accomplie par tout le monde, sans exception, sans parjure ni blasphème. (fdm, p. 92)

E leggiamo anche

Mon grand-père promulgua une fatwa dont le contenu était la proclamation d'une sixième prière obligatoire de cent vingt-sept prosternations. Cette prière, disait mon grand-père, avait été oubliée par les théologiens musulmans, qui, dans toute l'histoire, ne s'étaient occupés que de guerres religieuses, de fièvre du pouvoir et d'expansion territoriale. Cette prière recommandée par Allah, devait être pratiquée obligatoirement par les bons croyants durant six mois de l'année lunaire, le dernier mois du printemps, les trois mois d'été et deux mois d'automne. On l'appelait “La prière de la sieste”. (fdm, p. 94)

La disciplina del corpo attraverso la preghiera o la siesta ci fa capire quanto è importante e decisivo il ruolo della religione nella comunità descritta.

Queste pratiche dovrebbero però condivise da tutti gli abitanti altrimenti. La condivisione delle stesse norme socioculturali genera due forme di controllo dei soggetti:

- ❖ Una macro-forma di controllo esercitata dalla comunità.
- ❖ Una micro-forma di controllo esercitata dalla famiglia.

La famiglia ha, infatti, un ruolo molto importante nell'educazione dei figli e nel consolidamento della cultura e delle tradizioni. In questo romanzo, Amin Zaoui cerca di evidenziare questa tematica mettendo la madre come personaggio antagonista.

La madre è il personaggio che garantisce la buona pratica delle norme socioculturali. Hadile, la madre del protagonista, è la persona che si lamenta sempre di aver concepito un figlio “*maledetto*” che usa la mano sinistra. La punizione di Koussaila avviene attraverso la madre che in quel momento non è altro che un riflesso della società, un corpo che incorpora la cultura e le norme socioculturali:

Ma mère ne manquait pas d'intelligence. Un jour, il lui vint une idée salubre et diabolique : ainsi, avant que je ne prenne place entre mes six sœurs entassées trois fois par jour, à l'heure des repas, autour de la meida, ma mère m'attacha la main gauche dans le dos avec son foulard de soie orné de versets coraniques, d'oiseaux édeniques, d'arbres, de rivières, de cascades, en me lançant un regard impérieux, et en me tendant rudement une cuillère de bois usée pour manger la gassaa, du couscous ou des haricots blancs disposés sur le grand plateau en argile rouge. Elle prit place, à son tour, sur une peau de chèvre, non loin de la table, replia ses jambes, et, d'un œil vif de louve, elle me surveilla jusqu'à la dernière bouchée. (fdm, p. 15)

La scelta di mettere la madre come primo personaggio femminile non è anodina. Infatti, la madre è l'antagonista non solo di suo figlio Koussaila ma di tutti i personaggi femminili descritti in quest'opera. Tutte le donne di cui parleremo sono una reazione a questa figura femminile che incorpora la società, non ha un discorso suo, è, in effetti, uno specchio della società perché riproduce sempre il discorso del contesto socioculturale.

La madre è una figura importantissima in questo romanzo. La figura sacralizzata della madre da parte della religione e poi da parte di tutti i praticanti che vorrebbero a tutti i costi andare in paradiso è distrutta dall'autore perché è in realtà il mezzo attraverso cui la società esercita il suo controllo. Non è un caso che nella società arabo-musulmana e berbera, vale a dire la società descritta nel romanzo, la madre è la prima nemica delle donne.

Il romanzo è un affresco di molti personaggi femminili che ci raccontano e ci svelano dei segreti e fatti sulla condizione femminile nella società algerina attraverso i loro corpi. Nell'opera di Zaoui non si parla di un corpo al singolare ma di tanti corpi al plurale. Il corpo rappresenta la vita; i corpi presenti in questo romanzo ci permettono di scoprire tante vite travagliate di nascosto, negli spazi intimi e privati in cui sono imprigionati.

5.2.4. I corpi femminili e le loro vite

In questo romanzo, non si parla di un unico corpo femminile, sono messi in rilievo varie storie corrispondenti a tanti corpi femminili. I corpi descritti e rappresentati da Amin Zaoui, anche se sono nascosti, velati per motivi culturali e soprattutto religiosi, in realtà sono vivi non sono morti. Questi ultimi ci comunicano le loro vite, le loro esperienze mettendo in evidenza alcuni problematiche riguardanti alla condizione della donna e soprattutto del suo corpo nella cultura algerina.

Ogni personaggio femminile rappresenta una tematica. Dopo aver descritto il contesto socioculturale e aver parlato del posto del corpo in questo romanzo cioè nella cultura descritta, vediamo adesso i corpi femminili che si possono trovare in realtà nella società algerina e attraverso cui l'autore vorrebbe manifestare le sue riflessioni sulla condizione femminile in Algeria.

5.2.4.1. Il corpo della madre "Hadile"

La madre è la prima figura femminile del romanzo. È come abbiamo già spiegato, l'antagonista del narratore e di altri personaggi femminili. Leggendo il

romanzo, capiamo che Hadile è una vittima della sua famiglia e della società ma nonostante tutto questo continua a riprodurre lo stesso discorso della società. Il corpo della madre rappresenta le tradizioni con la loro pesantezza. Attraverso Hadile, l'autore rende evidente tre tematiche molto importanti:

A. Il corpo femminile nelle mani dei genitori

Nel romanzo leggiamo:

Et c'était ma grand-mère Yamna, l'aveugle et la diabétique, qui vérifiait plusieurs fois par jour si le tube d'essence de rosé et le paquet de benjoin étaient toujours dans le coffre en bois vert et jaune dont la clé pendait à la ceinture de son pantalon large : c'était sa seule activité. C'était elle qui avait ramené à mon père, la nuit de son mariage, la nuit nuptiale, Hadile au lieu de sa sœur jumelle Louloua. (fdm, p. 47)

Il padre del narratore ama Louloua; la sorella gemella di Hadile ma nel giorno del matrimonio la nonna porta Louloua al posto di Hadile e così suo padre non può fare niente e accetta di sposarla ma porta nel suo cuore, fino alla sua morte, l'amore immenso per Louloua.

La famiglia tradizionale è molto rigida, ci controlla e ci sorveglia. I nostri desideri sono posti sotto il suo controllo assoluto. In questa scena, il corpo di Hadile sembra "sottomesso"; non agisce perché la tradizione è più forte di esso. Accetta di vivere con un uomo che non l'ama solo per accontentare la sua famiglia. Inchiava i suoi desideri e con esse la sua autonomia.

Il corpo qua è un oggetto nelle mani dei genitori. Non è in realtà suo, non le appartiene ma appartiene a loro e alla loro forte tradizione. Oltre a ciò, la figura della madre evidenzia un'altra tematica molto importante.

B. Il corpo femminile fra etichettaggio e pettegolezzi

Nel romanzo leggiamo:

Mon oncle disait, à ceux qui voulaient l'entendre, que mes yeux bleus étaient la preuve et le fruit d'une relation secrète, illégitime et extraconjugale, qu'avait entretenue ma mère avec un jeune soldat normand passionné de calva et de cidre. (fdm, p. 116)

Le donne del villaggio sono sempre vittime di sessismo e di maldicenze anche da parte degli uomini della famiglia. Hadile; è considerata dal villaggio come traditrice di suo marito. Suo figlio Koussaila, che è il narratore della storia, dice che tutti credono che lei abbia tradito suo marito che è all'estero con un soldato francese e credono che Koussaila sia il figlio di questo soldato non solo perché i suoi occhi sono blu ma anche perché non si dovrebbe lasciare la donna da sola per un lungo periodo perché, presto o tardi, tradisce suo marito.

La donna è etichettata, stereotipata solo perché si trova in una società maschilista. I pettegolezzi non si fanno sugli uomini, perché gli uomini possono fare tutto quello che vogliono e niente sporca la loro reputazione. La donna, invece, non ha questa libertà perché è sottomessa a un controllo fortissimo non solo da parte della sua società ma soprattutto dalla sua famiglia.

C. Il corpo femminile come proprietà della famiglia del marito

Nel romanzo leggiamo:

Quand il rentra de ce long et dernier voyage, un voyage de vingt-cinq mois, dix-sept jours et dix-huit nuits, soit deux ramadans successifs, pendant lesquels il ne remit jamais les pieds dans la demeure conjugale, mon père découvrit que tout avait changé, que mon oncle, son frère cadet, l'avait fait passer pour mort et s'était emparé de sa femme, ma mère : Hadile. (fdm, p. 42)

Il corpo di Hadile passa dal controllo della sua famiglia quello della famiglia di suo marito. Il cognato di Hadile approfitta della sparizione di suo fratello (cioè il marito di Hadile) per sposarla dopo aver detto a tutto il villaggio che suo fratello è morto all'estero. La famiglia decide di farla sposare con il cognato invece di lasciarla libera e così forse sposerebbe qualcun altro fuori della famiglia. E di nuovo, il corpo di Hadile non è suo, come se fosse un oggetto da vendere e da comprare mediante un contratto.

La fragilità di questo corpo viene distrutta da un altro corpo femminile nel romanzo: il corpo di Louloua. Non è un caso che l'autore sceglie di distruggere Hadile con sua sorella gemella, vuole in realtà che il corpo di Hadile rinasca un'altra volta.

5.2.4.2. Louloua e la rinascita del corpo di Hadile

A differenza di sua sorella, Louloua è un personaggio molto forte, libero e fa tutto quello che gli piace. Diventa, nel corso della narrazione l'educatrice del narratore facendolo imparare a fare l'amore. Louloua e Hadile si assomigliano perché sono delle vere gemelle.

A differenza del corpo di Hadile che rappresenta la tradizione, quello di Louloua rappresenta la modernità e la ricreazione e la rinascita del corpo femminile privandolo del rapporto psicologico con la tradizione. È una donna furba e sa cosa vuole: "*Louloua savait cacher ses sentiments et ses caprices*".(fdm, p. 44)

A differenza di sua sorella che accetta di essere tratta come un oggetto da parte della sua famiglia e della famiglia di suo marito, Louloua rifiuta che qualcuno decida al suo posto. Anche se l'uomo che ama sposa sua sorella, lei continua vederlo di nascosto e lo incontra e fa l'amore con lui in un luogo santo: la moschea.

Il l'accueillit dans cette maison de Dieu sans rien dire. Pas un mot. On eût dit qu'il l'attendait depuis une vie, depuis son retour de ce long voyage maudit. Il n'était pas surpris, moi non plus. Il étouffa un rire, interrompit sa lecture des versets coraniques et leva son regard de renard pour le poser doucement sur le corps de Louloua. Elle avait les larmes aux yeux. Lui aussi. Je compris qu'elle était la seule cause de son retour de ce long voyage. A ses côtés, elle avait quelque chose de différent dans les gestes : comme une lueur. (fdm, p. 49)

La violazione di un luogo sacro da parte del corpo di Louloua è un modo per fare le vendette alla situazione della donna e il corpo femminile nel suo villaggio. Il corpo di Louloua è scritto per:

- ❖ Distruggere la figura della madre che riproduce il discorso della società e ostacola l'emancipazione delle donne;
- ❖ Reagire aspramente e ribellarsi ai luoghi sacri che rappresentano la religione e le tradizioni.

Oltre a queste tematiche, Amin Zaoui ne fa notare altre attraverso altri personaggi. Dopo Hadile e Louloua, un altro personaggio femminile molto importante è Jade.

5.2.4.3. Il corpo di Jade: fra tabù e temporizzazione

Jade è la cugina del narratore. Attraverso la descrizione e la rappresentazione del corpo di Jade, l'autore evidenzia i tabù legati al corpo femminile nell'immaginario algerino.

A. Il tabù del sangue

Il sangue ha un'importanza particolare nella cultura algerina. Capire la rilevanza del sangue è molto complesso perché esso ha un rapporto con la sacralità e il tabù. Koussaila, il narratore, nonostante la sua mentalità aperta, nonostante che legga i libri dei "roumis" e ammiri la cultura occidentale, vede nel corpo giovane di Jade, le mestruazioni e perciò lo disprezza.

Nella religione musulmana, è vietato fare un rapporto sessuale con una donna che ha le mestruazioni, anche se sono naturali e sono espressione biologica del corpo della donna, comunque, lei non può pregare, fare il digiuno, e neanche toccare il Corano ed entrare in un cimitero.

"Le Prophète nous a interdit de toucher une femme quand elle a ses règles." (fdm, p. 110)

Il sangue rende il corpo "impuro"; capace di profanare cose o luoghi sacri. Ognuno è il prodotto di una certa educazione, il disprezzo del corpo giovane che ha le mestruazioni da parte del narratore non è altro che un trasferimento della sua educazione.

Je me sentais gêné, dégoûté, mal à l'aise dans le lit d'une jeune fille dont les odeurs écœurantes émanant d'un corps élancé me donnaient envie de vomir : odeur du sang des menstrues mêlée aux odeurs de sueur et de parfums banals, forts ou aigus. Je détestais le sang. Celui de la virginité, celui de la circoncision, celui du sacrifice ou celui de la menstruation, peu importe. Je détestais le sang. Je sentais que je dissimulais en moi une sorte de haine sans égale, une abomination sauvage envers ces corps de filles nubiles qui camouflaient leur sang

entre leurs cuisses, dans des morceaux d'épongé, ou dans des torchons, de vieux tissus, des serviettes en coton turc ou pharaonique. Elles recelaient dans leur cœur la hantise de perdre leur virginité : l'honneur et la honte. (fdm, p. 89)

Non è un caso che in questa citazione, leggiamo che Koussaila preferisce le donne vecchie a quelle giovani. Nel corso della narrazione spiega il motivo dietro una tale scelta. Il corpo vecchio che non ha le mestruazioni permette al narratore di avvicinarsi a Dio in un momento d'intimità perché, secondo Koussaila, è vicino alla tomba.

Il tempo nell'immaginario magrebino, come abbiamo già spiegato nel terzo capito di questa tesi, è legato al Divino. Il tempo si misura in base alla morte e la vita dell'aldilà. Ci sono due tempi, quello terreno che finisce con la morte, e l'altro infinito che inizia con la morte. Al pare del tempo, pure il corpo femminile viene temporizzato. La sua età si misura in base alla sua vicinanza alla morte.

Par ses gestes gracieux, musicalisés, par sa beauté berbère lumineuse et son nez juif pointu, par son odeur charnelle de musc, Louloua, comme sa sœur jumelle, ma mère Hadile, savait comment déclencher en moi le feu de l'amour, une passion ardente de la chair dormante ou endormie, l'amour des femmes âgées, respectées, révérees et pieuses, des femmes que j'imaginai, toutes comme ça, assises sur le seuil des huit portes saintes du paradis d'Allah. (fdm, pp. 35-36)

E aggiunge anche

J'adorais écouter, savourer le temps qui s'écoulait comme du miel paradisiaque dans les bras de Louloua. Je me voyais en petit animal fantastique noyé dans l'océan de ses désirs enflammés et sans bords. (p. 84)

B. Il tabù della virginità

Il sangue evoca anche la virginità e il trauma di perderla da parte delle ragazze musulmane. Attraverso la messa in evidenza del tabù della virginità, l'autore fa notare due problematiche:

❖ **La virginità come conservazione dell'onore della famiglia**

Jade non può fare l'amore prima del matrimonio, quando decide di farlo con Koussaila, sceglie un luogo lontano degli sguardi degli altri perché ha paura dei suoi genitori.

La virginità rappresenta l'onore di tutta la famiglia, è una responsabilità che la donna assume fin da bambina. Per onorare la sua famiglia e non sporcare la sua reputazione. La donna deve per forza, conservare la sua virginità fino al matrimonio per non fare della sua famiglia la risata del villaggio.

Capiamo il peso di questa responsabilità nelle parole del narratore:

J'eus peur. Je perdis le sens de l'aventure. Je pensai aux fêtes de mariages, aux célébrations du sang sacré des nuits nuptiales. Je pensai au sang, à la circoncision, à l'immolation et à la virginité. Je pensai aux femmes qui, lors de la nuit nuptiale, dansaient en brandissant le linge blanc souillé du sang de la virginité : des youyous, du baroud et encore des youyous. (fdm, p. 98)

❖ **La virginità intesa come responsabilità dell'uomo: la deve deflorare per provare la sua virilità.**

La deflorazione è un momento tragico da cui dipende il futuro delle coppie nell'immaginario algerino. Poter deflorare una vergine senza problemi e senza paura è un segno di virilità. Questo mito è appoggiato anche dalle donne stesse. A tale proposito, leggiamo, infatti:

Et je ne pus la pénétrer. Lâche que j'étais. Je tremblais. Une envie hurlante, impérieuse de pisser me tenaillait. Les versets du livre d'Allah s'évaporent de ma tête et de mon cœur. Des youyous et des femmes en chaleur dévoraient le linge maculé du sang de la virginité. Plusieurs hommes plaisantaient en frottant leurs sexes camouflés dans de larges serouals de tergal. Jade n'avait qu'un petit trou caché entre les jambes, un tout petit trou, un rien, tout juste un petit hérisson au-dessous du bas-ventre, où il m'était difficile, voire impossible d'introduire mon sexe. Je tremblais et pensais au sang de la virginité, au sang de l'immolation et au sang de la circoncision. Je transpirais, elle aussi. Soudain mon sexe se fana, s'évanouit, fondit. Plus rien. (fdm, p. 101)

C. Il corpo femminile come fonte di guadagno da parte della famiglia

Un'altra tematica viene messa in evidenza mediante Jade è legata al controllo della figlia da parte dei genitori, i quali per migliorare la loro condizione sociale danno il corpo giovane della loro figlia a chi potrà salvarli dalla povertà.

Il corpo femminile qui, è un oggetto, un mezzo di guadagno:

Plus tard Jade m'oublia. Elle m'enterra dans le cimetière de l'oubli en épousant un bel homme, plus jeune qu'elle de sept ans, un vétérinaire fou, jaloux, possessif et passionné de politique, en particulier de son parti berbériste. La maman de Jade était heureuse de cette alliance. C'était un mariage de raison. J'avais envie de vomir. (fdm, p. 109)

D. Il corpo femminile controllato dal marito

Sposando l'uomo scelto da parte dei suoi genitori, Jade non ha il diritto di prendere in mano la sua vita perché il suo corpo l'avevano già venduto i suoi genitori. Anche se studia Giurisprudenza e vuole diventare avvocatessa, accetta gli ordini del marito al quale non piace che sua moglie lavori con altri uomini. Suo marito non controlla soltanto la sua professione ma anche il modo in cui lei si veste:

Six mois plus tard, ce dernier, c'est-à-dire son mari, le vétérinaire, le jaloux, le possessif qui, de plus, avait un très beau prénom, Amir, exigea d'elle qu'elle porte des lunettes noires, été comme hiver, afin de cacher la beauté, la tentation et la séduction de la couleur vert olive de ses yeux. Je savais que Jade m'avait oublié dans la routine de sa vie conjugale, dans les histoires de jalousie de son époux et dans les cris de ses trois enfants. Je dois dire que la troisième était une petite fille adoptive. (fdm, p. 109)

5.2.4.4. Corpo femminile e religione

Nella società magrebina, il corpo della donna è visto come una *fitna*, una parola araba che significa disordine pubblico. Questo termine del Corano rappresenta una minaccia ai valori morali e alle credenze religiose che dettano questa società tradizionale. La donna è dunque una prova per l'uomo poiché è vista come un elemento di distrazione che può allontanarlo e distrarlo a scapito del suo Signore e della sua obbedienza.

Questa rappresentazione della donna non è unica all'Islam; la ritroviamo anche nelle altre due grandi religioni monoteiste, l'ebraismo e il cristianesimo, che associano il corpo della donna al peccato. Secondo i testi sacri, questo corpo è all'origine delle sofferenze dell'uomo. Questa tematica è messa in evidenza da parte dell'autore attraverso Lella Rosa. È un personaggio molto importante nel racconto perché mette in rilievo il dissidio di un corpo che appartiene ad un'altra cultura diversa da quella degli altri personaggi di cui abbiamo già parlato.

Cécile o Lella Rosa è una suora, anche se è molto più grande di Koussaila fa un rapporto sessuale con lui ma si mette a recitare dei versi della Bibbia. Il corpo di Cécille vive un dissidio fortissimo fra la paura dal peccato e il desiderio carnale. Questo corpo non è diverso da quelli precedenti, perché tutti soffrono dalla pressione religiosa; mussulmana o cristiana. Questo avvicinamento a Dio, avviene o prima dell'atto sessuale o dopo:

“Quand elle eut fini ses prières, elle se mit par terre en s'appuyant d'un côté sur une marche d'escalier et de l'autre sur une des deux chaises cassées, confortablement allongée sur un tas de vieux journaux et de magazines religieux, où je pus distinguer quelques images du Christ crucifié. Elle m'attira vers elle. Je m'allongeai à ses côtés. Elle me déshabilla. J'étais docile et soumis.” (fdm, p. 76)

Il dissidio interiore sentito da parte di Cécile ci fa capire quanto sono forti la cultura alla quale lei appartiene e l'educazione che ha ricevuto da parte della sua famiglia. Anche se a volte, oltrepassa le regole, Cécile è sempre legata alle sue credenze.

5.2.4.5. I corpi femminili in campagna e in città

Oltre alla tematica della religione, attraverso il personaggio Cécile, l'autore mette in evidenza un'altra tematica importante. Louloua o la madre, sono personaggi definibili forti, rigidi e grotteschi, mantengono sempre un legame con la natura e la spontaneità. Quando Koussaila vede il corpo nudo di Cécile o quello di Madame Lorient (che appartengono ovviamente a un'altra cultura diversa da quella del paese nel quale è cresciuto) si rende conto delle differenze

che potrebbero esserci fra due corpi femminili cresciuti in due contesti completamente diversi:

Pour la première fois, je voyais une culotte de femme. Mes soeurs ne portaient pas de culotte, ni ma mère Hadile, ni ma tante Louloua.
(fdm, p. 63)

Leggiamo anche :

Elle avait un sexe soigneusement rasé, propre, mouillé et moussant.
(fdm, p. 76)

Questa differenza fra i corpi femminili, la notiamo nel modo in cui le ragazze gestiscono la loro sessualità. Mentre quelle della campagna hanno sempre paura delle loro famiglie, quelle che vivono in città non sentono la stessa pressione. La dicotomia “città/campagna” è fortemente presente in questo romanzo; se da un lato mette in risalto l’importanza del contesto socioculturale nella fabbricazione del corpo, dall’altro lato ci fa capire che ogni spazio accoglie il corpo e lo controlla in modo diverso. Per questo, la campagna è descritta come uno spazio rigido che opprime la donna, la città è invece descritta come uno spazio largo e liberatore della donna. Quando le ragazze della campagna vogliono liberare i loro corpi, si fuggono in altre città:

Cette maison close est renommée depuis sa création pour ses grosses et corpulentes femmes oranaises et annabies. La patronne, d'origine marocaine, obligeait les femmes à avoir les paumes et les cheveux en permanence colorés de henné. (fdm, p. 185)

5.2.4.6. Il corpo di Doudja: Disparità e stupro

Doudja è un altro personaggio femminile che viene a contatto con il narratore Koussaila. È una domestica che ha più di sessanta anni. Lavora a Tlemcen presso il collegio in cui lo zio aveva lasciato Koussaila. Attraverso questo personaggio, sono messi in rilievo due tematiche:

A. Il tabù di sposare un non musulmano

L’unione coniugale fra una musulmana e un non musulmano rappresenta uno dei grandi argomenti tabù dei dibattiti sull’islam. Infatti, è formalmente vietato per una musulmana di contrarre matrimonio con un non musulmano e

qualunque sia la religione di quest'ultimo. È permesso, invece, al musulmano di sposarsi con una non musulmana, preferibilmente cristiana o ebraica, queste ultime sono considerate dalla tradizione scolastica islamica come appartenenti a "Ahl al kitab".

Doudja s'innamora di un uomo francese che si chiama Maurice. Questo matrimonio è rifiutato da parte della sua famiglia ma soprattutto da parte di suo fratello che è un musulmano praticante. A tale proposito leggiamo:

En vérité, je m'appelle Douja, dit la femme au tablier rosé, un nom bizarre n'est-ce pas ? Je suis tombée amoureuse d'un Français. Il était beau. Il avait le cœur qui battait. Mon frère aîné, celui qui a fait le pèlerinage à l'âge de dix-sept ans, qui est resté cinq ans sous le toit d'El Azhar et deux adossé au tombeau du Prophète - que le salut soit sur Son âme —, m'avait interdit de me marier avec ce roumi en disant: " Il est impur comme un cochon ". Il voulait me faire comprendre par " impur " que les roumis ne sont pas circoncis. La première nuit, l'unique passée dans ses bras, j'ai découvert qu'il était circoncis. J'ai été étonnée. Toute la nuit, je n'ai regardé que son beau sexe circoncis et j'ai ri et ri très fort. Et j'ai pensé à mon frère qui m'avait interdit de me marier avec lui à cause de sa non-circoncision. Donc Maurice n'était pas impur comme un cochon. Puis, quand mon frère a su que Maurice était circoncis, il a été hors de lui. Affolé, il criait dans la maison : ce serpent que de se marier avec un juif. Un juif ! Un juif ! (fdm, pp. 148- 149)

Il corpo di Maurice è descritto, da parte del fratello di Doudja, come "impuro" e "un maiale". Leggendo questa citazione, ricordiamo il tabù del sangue di cui abbiamo già parlato. Il sangue è un elemento chiave nel mitico e nel religioso comunitario e individuale arabo-musulmano. Il corpo è al centro della sacralizzazione del sangue. È il corpo che è lo spazio di ogni metamorfosi, ferita, ablazione, penetrazione, o dolore. Il sangue, nella cultura algerina popolare è legato all'onore, come abbiamo già visto nel caso di Jade.

La virginità e la circoncisione rappresentano i due momenti in cui il sangue diventa il simbolo della sessualità femminile e maschile. Perché il ragazzo passi all'età della pubertà, bisogna prima che il suo corpo subisca la prova del sangue. Diventa uomo musulmano o ebreo attraverso il sangue. Il sangue permette alla sacralizzazione del corpo. Maurice per il fratello di Jade non è puro perché crede che non sia circonciso.

L'impurità del corpo di Maurice potrebbe causare l'impurità del corpo di Doudja. Si tratta qui di una disparità nei confronti del corpo della donna che a differenza del corpo maschile che ha il privilegio di sacralizzare un corpo femminile di un'altra cultura o religione, quello femminile invece è debole, subisce la sacralizzazione ma non sacralizza altri corpi. Dopo aver sposato Maurice, Doudja aspetta suo fratello che vuole ucciderla per onorare la sua famiglia.

B. Lo stupro del corpo femminile come violazione dell'Algeria

Oltre alla tematica spiegata sopra, il corpo di Doudja mette in evidenza la tematica dello stupro. Dopo la morte di suo marito Maurice, tre dei compagni di quest'ultimo stuprano Doudja. Il corpo stuprato qua non è un semplice corpo femminile, è un corpo che rappresenta l'Algeria, la terra da conquistare. Lo stupro del corpo di Doudja è una violazione dell'Algeria. Il corpo qui diventa un corpo politico, uno spazio in cui si manifestano ingiustizie e vendette.

Deux semaines après sa mort, j'ai été violée par trois de ses compagnons d'armes, qui ont été jugés par un tribunal de la Révolution le vendredi suivant. (fdm, p. 150)

5.2.5. La descrizione dei corpi femminili

La descrizione dei corpi femminili è, secondo noi, stereotipata. Essa è fatta dall'esterno, non dà veramente voce al corpo femminile di esprimersi, infatti, esso è rappresentato secondo il punto di vista di Koussaila, perciò il corpo appare un oggetto scioccante invece di essere rappresentato come un corpo che si giustifica.

Louloua per esempio è descritta così:

Elle était nue, toute nue ou presque, et haletait comme une chienne en chaleur. Je l'avais regardée. Elle avait une paire de jambes très blanches et hautement moulées, d'une blancheur neigeuse et lumineuse. Excitante. (fdm, p. 121)

Leggiamo anche:

Quand Louloua arriva à ranimer mon intérieur, quand ma verge fut devenue ferme et bien tendue, elle la nicha entre ses gros seins gonflés. Puis, elle me jeta un regard de louve affamée et plaintive. (fdm, p. 124)

A proposito di Doudja, scrive:

Elle évoqua avec gourmandise le sexe de son Maurice sans détacher son regard brûlant de mon bas-ventre. Elle me dévorait de ses yeux pleins de lumière et de souvenirs. Une louve en chaleur. (fdm, p. 149)

Tutti i corpi femminili appaiono come se fossero animali attraverso le descrizioni fatte da Zaoui. L'autore sceglie, infatti, di descrivere i corpi femminili con nomi di animali feroci forse per dire che essi si sentono soffocati dal forte peso della cultura e della religione. I corpi sono rappresentati come se fossero animali imprigionati. Sono corpi privi della loro libertà, la loro vera natura appare quando proviamo a privarli dei loro bisogni naturali e biologici.

5.2.6. Il corpo maschile e il corpo femminile

Il romanzo mette in rilievo due mondi completamente diversi: quello femminile e quello maschile. I maschi ricevono un'educazione diversa dalle ragazze. I significati della femminilità e della mascolinità sono consolidati prima di tutto da parte della famiglia.

Le mestruazioni e il sudore sono due espressioni corporali naturali e normali, però sono culturalmente associati alla femminilità o la mascolinità. Le bellissime donne descritte nel romanzo, sono sempre profumate, non si sente il loro sudore. Invece, il sudore per l'uomo è un segno di mascolinità e di virilità.

Cette première sueur était le signe annonciateur de la naissance de l'« homme » en moi, le mâle, la belle et douce bête : loup ou renard. La sueur masculine est le signe de virilité », affirmaient ma mère ou ma tante. Elles avaient la même voix, les jumelles. Et mes six sœurs d'ajouter : « L'homme qui ne transpire pas n'est qu'un chien errant, impuissant. Une serpillière. Une sorte de bois mouillé. Bravo mes sœurs, les serpents ! Et je devins un bouc. J'étais heureux. Un vrai coq. (fdm, p. 69)

Possiamo studiare i due corpi: maschile e femminile basandoci sulla dicotomia natura/cultura. Il maschio non deve sbarazzarsi della sua natura, la donna per essere "femmina" deve per forza liberarsi dalla sua natura e introdurre

al suo corpo sostanze e prodotti per corrispondere alle norme della femminilità postategli dalla cultura e dalla società. Per quanto riguarda il corpo femminile, leggiamo:

Elle avait des cheveux longs, noyés dans le henné. (fdm, p. 151)

J'aimais cette langue (espagnole), davantage encore notre professeur, cette belle femme appelée Madame Castilla. Elle avait un beau sourire. Elle était toujours parfumée. J'adorais son cours. (fdm, p. 152)

Elle était nue en train de prendre une douche. De l'eau, un corps nu parfumé. (fdm, p.168)

5.2.7. Il corpo femminile e lo spazio

Studiando questo romanzo, notiamo che l'autore fa notare la separazione fra i sessi sia fornendo loro due educazioni diverse sia attribuendogli spazi specifici. L'autore affronta la tematica dello "spazio sessuato" o "spazio di genere" che definisce il rapporto maschile/femminile nella società algerina. La disuguaglianza fra i sessi e l'ipocrisia della società sono trattati da un punto di vista spaziale. Notiamo, infatti, la presenza di due spazi.

A. L'Hamman

All'inizio del romanzo leggiamo:

Jadis, lorsque j'accompagnais ma mère au hammam, j'avais vu des corps de femmes nues. Mais à cause du savon qui me piquait les yeux et toute cette vapeur grise qui obscurcissait mon regard, je n'avais entrevu que des formes pareilles à des tortues, à des escargots ou à des hérissons placés entre deux jambes. Choses sans forme, ni belles, ni attirantes. Seule me hantait et jusque dans mes narines, cette affreuse odeur de pisse mêlée à celle du henné traditionnel. Les femmes urinaient n'importe où et n'importe comment, dans la grande salle, sans gêne, sans timidité ; puis, bavardant, elles jetaient des seaux d'eau par-dessus. J'en vomissais. Accompagner ma mère au hammam était une torture, un supplice. Dès que je pense au hammam je sens le trouble dans ma tête. (fdm, p. 28)

Il primo spazio femminile è l'Hamman, esso rappresenta per le donne descritte nel romanzo uno spazio di libertà e di spontaneità. Fuori, le donne devono rispettare le norme socioculturali che definiscono la loro femminilità, invece all'interno dell'Hamman dove non si trova nessun uomo, il corpo

femminile diventa libero e spontaneo. Oltre a ciò, grazie alla presenza di altri corpi femminili, non si sente da solo, bensì alleato. È, infatti, considerato da tutte le donne del villaggio come un luogo di evasione dalle norme socioculturali che le soffocano. Diventa un territorio destinato alle donne.

Accedere a questo spazio significa accettare di comunicare con esso e con tutte le donne che ci sono. Si tratta, infatti, di un'appartenenza a uno spazio sessuato, umido in cui le donne diventano un unico corpo grazie alla nudità. La nudità ci permette di ritornare alla nostra natura, noi siamo nati nudi, quando mettiamo i vestiti, ci travestiamo, assumiamo un certo ruolo e con esso acquisiamo una certa identità.

I comportamenti delle donne e le loro pratiche all'interno di questo spazio sono ironizzati con scene che accentuano la loro animalità; non è un caso che l'autore scrive che le donne urinano ovunque e in qualunque modo, senza imbarazzo, senza timidezza; poi, chiacchierano, gettano secchi d'acqua sopra l'urina. Come gli animali che per marcare i loro territori, ci urinano sopra, pure le donne fanno tutto quello che gli piace per marcare la loro presenza e per appropriarsi di questo spazio. I loro corpi sono naturali e spontanei e non hanno paura di esprimersi e di manifestarsi.

Oltre al Hammam, l'autore cita anche il lupanare.

B. Il lupanare

Nella parte finale del romanzo, leggiamo:

Des femmes à moitié nues, comme des grappes de raisin, étaient exposées aux balcons. D'autres, cigarette au bec, étaient installées sur les deux premières marches de l'escalier, au seuil de la grande porte en vieux bois moisi. (fdm, p. 175)

Lo spazio femminile descritto qui è il lupanare. Anche questo spazio è caratterizzato dall'unione fra le donne che ci abitano. A differenza dell'Hammam, a questo secondo spazio possono accedere gli uomini. I corpi

femminili del lupanare, sono forti e ognuno ha scelto questa vita. Il lupanare si trova a Tlemcen e le ragazze vengono da altre città per lavorarci.

Cette maison close est renommée depuis sa création pour ses grosses et corpulentes femmes oranaises et annabies. La patronne, d'origine marocaine, obligeait les femmes à avoir les paumes et les cheveux en permanence colorés de henné. (fdm, p. 185)

Si tratta, infatti, di un corpo femminile vivo, dinamico che dà e riceve. Dà piaceri e soddisfa bisogni di altre persone. Si tratta di un corpo che insegna e non ha paura di esprimersi. Ma la scelta di fare questo mestiere richiede il cambiamento del loro nome perché non siano riconosciute.

Je savais qu'elle changeait de nom, d'un client à l'autre. Au début, ses clients me faisaient de la peine et provoquaient en moi de la jalousie. Pourquoi les femmes du bordel changeaient elles leur prénom ? (fdm, p. 177)

5.2.8. Verso la temporizzazione del corpo femminile

Il tempo occupa un posto importante nella cultura descritta in questo romanzo. Esso si misura percependo la Natura. La natura è la fonte di tutte le certezze degli abitanti del villaggio in cui si svolge la storia. A tale riguardo, leggiamo:

On ne prêtait guère attention aux dates de naissance : ni à l'année ni au mois, choses sans importance aucune. Pour désigner ou pour se remémorer les dates de naissance des leurs, parents ou enfants, les gens des dchours disaient : celui-ci est né le jour où l'oued est sorti de son lit après une folle pluie automnale, emportant dans ses crues et ses eaux coléreuses, couleur rougeâtre, les deux chèvres de l'oncle Hô Chi Minh. Celui-là est né le premier jour de la première récolte des figues de Barbarie. Le troisième est né le premier jour de la cueillette des olives. Le fils de Flène ben Flène est né le jour du tonnerre où les quatre-vingt-dix-neuf chiens du bourg sont montés sur les terrasses en terre, là où on cultive une dizaine de carrés de haschisch, et ils ont commencé à braire en imitant les ânesses en chaleur. (fdm, p. 25)

Parlando del tempo, notiamo anche che esiste uno scontro generazionale fra i corpi maschili e femminili. Esistono due caratteristiche delle loro interazioni con il tempo. Il tempo prima di tutto è considerato è prodotto dal corpo, è la sua vita, è l'età che porta con sé esperienze e memorie. Il tempo ha una definizione

particolare nell'immaginario descritto in questo romanzo. Il tempo è l'età, la vita del corpo. Leggiamo, infatti:

J'adorais écouter, savourer le temps qui s'écoulait comme du miel paradisiaque dans les bras de Louloua. Je me voyais en petit animal fantastique noyé dans l'océan de ses désirs enflammés et sans bords.
(fdm, p. 84)

Nel terzo capitolo, abbiamo spiegato che l'immaginario magrebino associa il tempo a una dimensione sacra e divina. Infatti, nel romanzo, il tempo ha due dimensioni:

- ❖ La prima è biologica legata all'età;
- ❖ La seconda è spirituale e religiosa legata al destino.

Le destin n'en avait pas décidé autrement. Faire l'amour à une femme au seuil de la mort, à quelques pas, à quelques jours du paradis d'Allah, n'est qu'un profond amour et une interminable prière pour le grand Créateur : Allah (fdm, p. 84)

I rapporti fra i corpi maschili e quelli femminili sono definibili o di complementarità o d'insegnamento. Amando Selma, Ammi Mimoun che è più grande di lei, cerca di recuperare una parte presa dalla sua età facendo l'amore con il corpo giovane di Selma.

Nel brano che segue, il narratore spiega la relazione fra Ammi Mimoun e Sama. Lui è più grande di lei e che è sposato con Louloua. Desidera Selma che è più giovane di lui. Sono messi qui in concorrenza due corpi femminili diversi biologicamente; quello giovane e quello vecchio:

Ma tante le soupçonnait de l'avoir trompée avec ma mère, c'est-à-dire sa soeur. Ce n'était pas vrai. En vérité, le mari de Louloua avait un œil sur ma sœur, Sama, laquelle était fière de son nom : le ciel. Elle était la plus jeune et la plus belle de mes six sœurs. Sama aimait Ammi Mimoun. Elle n'avait jamais caché son attirance pour cet homme qu'elle rejoignait la nuit. Elle aimait écouter ses chansons et ses histoires aromatisées. Ammi Mimoun était séduisant. On disait de lui qu'il était homosexuel. Ce n'était pas vrai non plus. Il adorait ma sœur. (fdm, pp. 29-30)

Fra i corpi femminili invece, il rapporto è caratterizzato da sentimenti di gelosia e di rivalità. Il corpo della madre e quello di sua sorella Louloua, sono in

piena rivalità fra essi. Si tratta, infatti, di una gara contro il tempo attraverso il corpo.

Notiamo che ci sono due sguardi maschili nel racconto:

- ❖ Lo sguardo del giovane: che viene del corpo femminile vecchio una risorsa, vuole essere educato da questo corpo che ha tante esperienze. Ne è l'esempio Koussaila.
- ❖ Lo sguardo del vecchio: dispregia il corpo vecchio della donna perché cerca di recuperare la sua giovinezza. Ne è l'esempio il corpo di Ammi Mimoun
- ❖ Il giovane ha bisogno di esperienza, il vecchio ha bisogno di sicurezza, di ritornare giovane un'altra volta.

Dopo aver parlato della centralità del corpo in "*Festin de mensonge*", possiamo dire che questo romanzo è un inno alla libertà e alla tolleranza. In questo romanzo, l'autore fa notare la condizione della donna e soprattutto del suo corpo che non le appartiene, ma appartiene al contesto socioculturale descritto.

Esistono diversi corpi femminili, ognuno svela qualche problematica sulla condizione della donna nella cultura algerina. L'autore mette in rilievo la separazione dei sessi attraverso la descrizione degli spazi privati e pubblici così anche come la concezione del tempo, che è prodotta dal corpo e ne rappresenta la vita.

5.3. Poetica del corpo femminile e spazio-temporalità in “Zakirat el jassad” ; “La memoria del corpo”² di Ahlem Mostaghanemi

Fra le scrittrici algerine contemporanee che hanno dato grande importanza al corpo e allo spazio nei loro romanzi, troviamo Ahlam Mostaghanemi; la scrittrice arabo-fona più letta nel mondo arabo. Figlia di Mohamed Cherif, uno dei grandi militanti del PPA (Parti du Peuple Algérien). A causa dell'esilio del padre in Tunisia, Ahlem ha vissuto un'infanzia divisa fra due paesi; due spazi geografici che saranno eventualmente incorporati nelle sue opere. La militanza del padre sarà anche un tema base nei suoi romanzi.

Dopo l'indipendenza, e specie dagli anni Novanta, si assiste a una forte presenza delle donne nel panorama letterario algerino. La scrittura femminile, in arabo o in francese, ha conosciuto un forte successo rompendo così lo stereotipo secondo il quale la donna poteva scrivere solo poesie d'amore per esaltare la sofferenza di un amore fallito o una descrizione di una sottomissione vissuta. La donna algerina ha, infatti, dimostrato il contrario di questa visione ristretta e di questi pregiudizi ingiusti. La scrittura delle donne aveva da sempre arricchito il panorama letterario algerino affrontando argomenti nuovi con una poetica che è completamente diversa da quella maschile.

A tale riguardo Noiray (1996, p. 64) sostiene che il personaggio femminile ha bisogno di una scrittrice e non di uno scrittore; bisogna, infatti, essere donne per parlare legittimamente della situazione della donna nei paesi del Maghreb. Inoltre, per più di trent'anni, pochissimi algerini hanno afferrato la penna per dare un posto di primo piano al tema femminile. La scrittura in Algeria sembrava essere nella sua maggioranza un mestiere fatto e creato per gli uomini, e che deve per forza mettere in risalto l'uomo mentre la donna scritta era soltanto un figurante tra tanti altri. A tale proposito, Ahlem Mostaghanemi (1985, p. 306) osserva che: “[...] *paraît être dans sa majorité une littérature d'homme s'adressant à l'homme, où la femme n'est pas une cause en soi, mais simplement un figurant parmi bien d'autres.*”

²Nelle pagine seguenti, abbrevieremo questo titolo in “mdc” per facilitare la citazione.

Si tratta, infatti, di una “*urgence de la parole*” (Arnaud, 1986, p. 119) che all'incrocio del testo scritto e della finzione aveva già spinto gli artisti algerini alla creazione, in particolare durante le lotte nazionali per l'indipendenza. Questa volta, però, sono anche le donne che decidono di dare la loro prospettiva sul conflitto che scuote la loro patria; ed è il caso di Ahlem Mostaghanemi.

È solo verso gli anni novanta che si poteva notare una forte presenza di opere a firma femminile. Secondo Magda Malinowska (2020, p. 12), le circostanze di questa presenza massiccia nel panorama letterario algerino sono molto particolari. La studiosa pone l'accento sull'influenza dei cambiamenti sociopolitici dell'Algeria sulla produzione letteraria e artistica.

Infatti, il paese si vede trasformato in un'arena di lotta fratricida tra le forze dell'ordine e i gruppi armati degli islamisti la cui preda principale diventa i cittadini ordinari, molto spesso le donne. Il decennio nero serve, in questo caso, da motore a diversi romanzieri, uomini e donne, che ricorrono alla trasposizione letteraria per testimoniare l'orrore della guerra civile. Molte autrici mettono in rilievo questo periodo storico atroce per parlare della condizione della donna algerina e il suo corpo; citiamo l'esempio del romanzo intitolato “*La vergogna al femminile*” di Fadila el Farouk.

Anche quando la pace è ristabilita dagli anni duemila, le scrittrici continuano la loro lotta per la causa femminile, facendo della scrittura “*un loro luogo di resistenza*” (Bueno Alonso, 2004, p. 15) contro l'interpretazione misogina della religione e il sostegno delle tradizioni sclerotiche che tiranneggiano la donna.

Saunier (2013) dal canto suo sostiene che la presenza delle donne nel mondo artistico e letterario non contribuisce solo all'arricchimento tematico della letteratura contemporanea ma manda a effetto la loro aspirazione ad esistere sulla scena pubblica e letteraria, nella misura in cui esse rendono pubblico ciò che tradizionalmente fa parte della sfera privata e intima. Non si tratta, infatti, solo di

scrivere, ma di costruirsi un posto, di essere riconosciute come scrittrici e creatrici di cultura per affermare la loro autonomia e per mostrare il loro talento.

Ahlam Mostaghanemi non ha soltanto confutato l'idea della supremazia del talento maschile su quello femminile ma ha dato un'altra dimensione al testo letterario. Per Mostaghanemi, il testo letterario deve essere associato alla realtà del paese e alla sua Storia sociopolitica.

Mettendo in rilievo la patria, la scrittrice cerca di svelare le contraddizioni della sua società sommersa nei conflitti e nelle costrizioni fissate dalle leggi della potenza e dal potere dell'ingiustizia. Ahlam Mostaghanemi ha, così, potuto occupare un posto importante nel mondo della letteratura algerina, invade tutto il mondo arabo con i suoi romanzi preziosi che abbracciano temi molto ricchi di significato e che bramano l'attualità cercando di affrontare tutti i problemi di quest'ultima.

Il suo famoso romanzo intitolato *“La memoria del corpo”*, e che noi abbiamo preso in esame in questa ricerca, è considerato un capolavoro della letteratura araba. Il romanzo è pubblicato nel 1993. La traduzione francese, firmata Mohamed Mokeddem, è stata pubblicata nel 2002. Attraverso il percorso della Storia, questo romanzo caldo, inondato di contraddizioni e di amarezze, si frammenta in una successione d'immagini che si susseguono, e si moltiplicano perché ogni volta che saremo di fronte ad un personaggio, messo in rilievo da Ahlam Mostaghanemi, scopriamo un universo completamente nuovo e pieno di segreti. Khaled è l'eroe ma allo stesso tempo è il narratore della storia. È proprio lui che ci porta nei meandri delle sue riflessioni e dei suoi ricordi nei quali il corpo funge da protagonista.

Il romanzo è una storia di un amore fallito, proibito dalle circostanze della vita e anche dalle regole della cultura algerina. Khaled, è un combattente forte e coraggioso che ha partecipato fin da giovane alla guerra della rivoluzione algerina, dando una parte del suo corpo (il suo braccio), per la libertà del suo

paese. È stato ferito in una battaglia contro l'esercito francese, perciò è stato riportato in Tunisia per curarsi.

Il suo disgusto per la corruzione algerina e l'assurdità dello Stato algerino dopo l'indipendenza, lo spinge a vivere a Parigi, il suo esilio scelto volontariamente, dove ha iniziato la sua carriera di pittore. L'arte gli dà la possibilità di dimenticare le sofferenze del passato ma non riesce purtroppo a togliergli l'immagine della donna che ama: Hayat.

Khaled consacra tutto il suo tempo a dipingere e a fare delle mostre d'arte per guadagnarsi la vita. Un giorno, in occasione dell'inaugurazione di una delle sue mostre, Hayat appare davanti a lui; una giovane ragazza, attraente e bellissima. Ricorda la sua immagine quando era piccola. L'amore che sente questa volta non è più lo stesso, è inteso, è un amore di un uomo verso una donna, un amore carnale e pieno di sensualità.

S'innamora un'altra volta di Hayat pur sapendo che quest'amore è impossibile. Quest'incontro lo porta nei ricordi della sua giovinezza. Questa ragazza è la figlia del suo ex capo della guerriglia *Si Tahar* che gli concede "*la missione*" di iscrivere la neonata Hayat nello stato civile e darle il nome di Hayat; che significa "*la vita*". Quest'ultima torna per risvegliare tutti i suoi ricordi, quelli del suo paese e specie quelle della sua città natale; Costantina.

Dopo parecchi appuntamenti e incontri, Hayat e Khaled accennano il passato. Khaled si affeziona sempre di più a Hayat e un'amicizia amorosa si sviluppa fra loro, ma per Khaled era un'amicizia senza speranza, perché Hayat si è messa con Ziad, il suo amico; un poeta palestinese che viaggia spessissimo perché lotta per la causa del suo paese. Questa relazione ha sicuramente travagliato Khaled e continua a assillarlo ancora di più nel secondo e nel terzo romanzo della trilogia.

La famiglia di Hayat decide di farla sposare a Costantina con un uomo ricco che fa parte della classe politica, che ha approfittato del suo posto attenendosi alle apparenze materiali. Khaled torna a Costantina per assistere alle

cerimonie di questo matrimonio. Alla fine torna a Parigi da solo per impegnarsi nella scrittura di un suo romanzo intitolato “*La memoria del corpo*”.

Bien avant ce jour, je pensais qu'il était impossible de consigner le passé sans en être guéri. Peut-on piquer de la plume les anciennes blessures sans réveiller la douleur, regarder derrière soi sans nostalgie, sans folie, sans haine ? Est-ce vraiment possible ? Non. De la mémoire on ne guérit jamais. C'est pour cela qu'on écrit, qu'on peint. Certains en meurent.(mdc, p. 9)

“*La memoria del corpo*” è il primo romanzo della trilogia di Mostaghanemi. Il secondo romanzo s'intitola “*Caos dei sensi*” apparso nel 1997 e l'ultimo s'intitola “*Bed Hopper*” (2003). Ciò che caratterizza questa trilogia è la messa in evidenza della tematica del corpo. A differenza degli altri scrittori o le altre scrittrici algerine, Mostaghanemi vede e tratta il corpo da un'altra ottica: Il corpo scritto e descritto nelle sue opere ha varie dimensioni che vanno oltre la natura fisica corporea.

Prima di spiegare la poetica del corpo femminile nell'opera presa in esame, proviamo a descrivere il contesto socioculturale descritto per poter capire le tematiche trattate e legate al corpo. Ma prima di fare ciò, proviamo a rispondere a una delle domande che gli studiosi fanno quando si parla di Ahlem Mostaghanemi e specie del romanzo che abbiamo preso in esame.

5.3.1. Dal dominio maschile sociale a quello letterario

La domanda più ovvia che ci possiamo porre è la seguente: perché Mostaghanemi sceglie la voce narrativa maschile, mentre poteva scegliere una voce femminile? Dopo aver riflettuto a lungo su questa sua scelta, siamo riusciti a trovare tre ipotesi:

- ↳ In tante interviste Ahlam Mostaghanemi parla di suo padre e quanto lui è bravo in francese, perciò non conosce tanto bene l'arabo. Secondo noi questa è una delle ragioni per cui lei sceglie di scrivere questo suo romanzo in arabo perché il padre non possa decifrare tutti i codici che ci sono. Il padre, in questo caso, controlla sia sua figlia Ahlem nella vita reale, sia il modo nel quale lei scrive

e la lingua nella quale compone le sue opere. Si tratta di un doppio controllo: sociale (familiare) e letterario.

- ↳ Un'altra ragione potrebbe essere anche la sua voglia di non essere troppo "femminista" nei suoi giudizi. L'"io" narrante femminile è troppo forte; a volte diventa rigido e estremista. L'"io" narrante maschile darebbe più spontaneità e affidabilità alla narrazione.
- ↳ L'ultima e terza ipotesi riguarda la percezione dell'opera. Scegliendo un narratore maschio, forse vorrebbe giudicare la società maschilista da un uomo.

5.3.2. Costantina e la sua cultura peculiare

La storia mette in rilievo Costantina, la bellissima città d'arte e di musica. La scrittrice dà un'importanza particolare a questa città magica e peculiare per le sue tradizioni, i suoi dettagli e le sue donne pudiche e raffinate.

Nel romanzo leggiamo:

Dans d'autres villes, le café est servi dans une tasse, avec sucre et cuillère à côté. Mais Constantine est une ville qui exècre la simplification en toute chose. Elle étale ce qu'elle possède, s'habille de tout ce dont regorgent ses armoires, dit tout ce qu'elle sait. (mdc, p. 10)

Non è un caso che la scrittrice parla dell'esagerazione per cui si caratterizza Costantina. Leggendo il romanzo notiamo, infatti, che non solo la città esagera, esagerano anche le sue tradizioni, le sue donne che fanno attenzione al loro aspetto fisico, al modo in cui si vestono, si muovono e comunicano con gli altri.

Que la paix soit sur toi, ville qui vis cloisonnée dans son triangle sacré : religion, sexe et politique ! Combien d'hommes as-tu avalés sous ta habaya noire ? Qui parmi eux soupçonne ta ressemblance avec le triangle des Bermudes et son appétit insatiable de naufrages ? (mdc, p. 280)

Costantina diventa lo spazio della narrazione della storia e tutti i personaggi la incorporano nei loro gesti e nel loro quotidiano fino a fondersi con i loro corpi

diventando così un corpo vivo, uno spazio incorporato e vivente. Il corpo occupa, infatti, un posto centrale nel romanzo, ne parliamo di seguito.

5.3.3. Per una poetica memorativa del corpo

5.3.3.1. Dall'incorporazione dello spazio all'incorporazione del tempo

Già leggendo il titolo notiamo che il corpo è un tema centrale in quest'opera. Il romanzo s'intitola, *"la memoria del corpo"*, se riflettiamo un po' sulla scelta di queste due parole *"memoria"* e *"corpo"* notiamo che Ahlem Mostaghanemi, priva il corpo dalla sua materialità.

Rene Descartes scrisse una volta *"Io penso quindi sono"*, non scrisse però *"Mi muovo quindi sono"* o *"Reagisco quindi sono"* e neanche *"Sono un corpo quindi sono"*. Secondo quest'approccio Cartesiano, il corpo diventa un oggetto intrinseco, ovvero un *"fantoccio"* controllato e comandato dalla mente. Una tesi simile la troviamo nelle religioni monoteiste, secondo le quali, la parte sacra, che è degna di raggiungere Dio è l'anima, invece il corpo è quella parte profana che diventa *"cadavere"* senza utilità dopo che l'anima se ne va via.

Mostaghanemi mette il corpo in prima posizione attribuendogli la facoltà del ricordo e della sensualità. Ricordare, secondo la scrittrice, è una delle potenze del corpo perché è proprio il corpo che ci permette di vivere e di sperimentare e godere la vita. Il corpo, in quest'opera, non è inferiore alla mente, anzi, è la base della nostra esistenza.

La violenza fisica e l'atrocità che torturano il corpo, fanno sì che quest'ultimo diventa il luogo in cui s'inserisce un discorso sulla violenza contemporanea che colpisce l'Algeria non ancora guarita dalle sue ferite coloniali.

Khaled, il narratore che Mostaghanemi ha scelto per questo romanzo, è un ex Mujahid della guerra di liberazione nazionale che perde il braccio in una lotta all'età di venticinque anni. Il narratore lo incontreremo anche in *"Bed Hooper"*

dove perde ancora una volta un braccio, ma il nuovo Khaled ben Toubal; è un fotografo non è un pittore, perde il braccio mentre vuole fotografare una dimostrazione.

La guerra si presenta innanzitutto come esperienza corporea. Essa passa attraverso il corpo che è il suo primo obiettivo. Il colonialismo cancella l'identità o la modifica come fa la violenza al corpo. Il corpo porta in sé il peso e l'atrocità della violenza della guerra che è una “*violenza corporale*”. Il corpo quindi non è un semplice apparato è qualcosa di più rilevante.

Se non ci fosse il corpo, Khaled non sarebbe mai in grado di sperimentare o di ricordare il suo passato, e non avrebbe mai scritto questo suo romanzo.

Nel romanzo, leggiamo:

Quand était né en moi ce sentiment, qui avait grossi jusqu'à devenir concurrent de l'amour dans toute sa violence ? Était-ce suite à mes déceptions successives avec toi, après toutes ces années passées sans fêter notre rencontre, ou bien à cause de cette angoisse qui m'habitait, cette faim de toi qui cassait tout désir de désirer une autre femme que toi ? Je te voulais, toi et aucune autre. (mdc, p. 201)

I ricordi e il passato rappresentano il tempo in quest'opera che è prodotto dal corpo. Lo spazio corporeo è per eccellenza il luogo dove si esercita la violenza e dove hanno luogo i ricordi. Le persone che vanno sul campo di battaglia sono consapevoli delle scarse probabilità di uscirne vivi perché gli scontri con il nemico sono una questione di vita o di morte. Si familiarizzano quindi con la violenza e convivono con la morte.

Il corpo ha quindi vari significati:

- ❖ È il mezzo attraverso cui si vive e si creano esperienze e ricordi;
- ❖ Il corpo produce il tempo, non è un apparato che si colloca nel tempo, anzi, crea il tempo;
- ❖ Il corpo è lo spazio nel quale la vita si incarna;
- ❖ Il corpo è la porta alla quale bussano violenze, paure e avventure.

Dopo la perdita del braccio, il corpo di Khaled non è lo stesso. Adesso il suo corpo porta delle memorie registrate, incorporate. Si tratta, infatti, di un'incorporazione del tempo. Possiamo dire, infatti, che in quest'opera il corpo assume due ruoli:

- ❖ È il filo conduttore della storia perché il romanzo si basa sui ricordi dei personaggi;
- ❖ È lo spazio della narrazione perché esso incorpora lo spazio geografico; gli eventi accadono sul corpo e perciò saranno incorporati attraverso esso.

5.3.4. Le dimensioni del corpo

Leggendo “*La memoria del corpo*” notiamo che il corpo rappresentato ha varie dimensioni:

5.3.4.1. La dimensione politica, nazionalista e sacrificale del corpo

La prima dimensione è quella politica messa in evidenza attraverso il corpo maschile di Khaled e quello femminile di Hayat e di Catherine che sarà poi chiamata Françoise in “*Bed Hooper*”.

Come abbiamo già spiegato nel punto precedente, la guerra si presenta innanzitutto come esperienza corporea. Essa passa attraverso il corpo che è il suo primo obiettivo. Il corpo diventa una preda, una parte su cui si fa la guerra e si crea una battaglia. Il corpo porta in sé il peso e l'atrocità della violenza, la incorpora e diventa una parte di esso; una parte dei suoi ricordi e delle sue memorie.

La dimensione politica del corpo fa di esso la base dell'esistenza non solo della persona stessa ma anche di tutto il paese, di tutta la nazione; è un corpo che si sacrifica per la patria e per i suoi coetanei. Tutti i corpi diventano un unico corpo che rappresenta l'Algeria e attraverso cui si umilia e si violenta l'Algeria.

Il corpo quindi non è un semplice apparato è qualcosa di più rilevante. Se non ci fosse il corpo, Khaled non sarebbe mai in grado di sperimentare o di ricordare il suo passato. Se non ci fosse il corpo, il colonialismo non avrebbe mai potuto occupare l'Algeria. Possiamo anche dire che oltre alla dimensione politica, il corpo ha una dimensione nazionalistica e sacrificale.

Oltre al corpo di Khaled, possiamo notare questa dimensione politica e nazionalistica del corpo attraverso il corpo di Catherine:

Mais elle ne comprend pas pourquoi tous ces mystères aujourd'hui, pourquoi ce discours alambiqué auquel je ne l'avais pas habituée. Et même si elle a compris, son corps s'y oppose. Son corps a toujours été hors sujet. Son corps est un fonctionnaire français qui râle, exige toujours plus... exagère dans la liberté d'expression et les grèves.
(mdc, p. 326)

Catherine, o Françoise in “*Passager d'un lit*”, è francese. Khaled la incontra a Parigi, nasce fra loro una relazione molto particolare. Khaled fa rapporti sessuali con lei solo per riempire il vuoto lasciato da Hayat. Catherine rappresenta la Francia con la sua cultura e il suo passato con l'Algeria. Il corpo di Catherine richiama alla memoria di Khaled la Storia dell'Algeria e del colonialismo francese.

Il suo corpo diventa così uno strumento attraverso cui Khaled può vendicarsi contro la Francia che non gli aveva soltanto occupato la terra ma vede soprattutto la Francia che gli aveva preso un braccio lasciandogli una traccia che gli ricorderà per sempre la sua atrocità e la sua spietatezza. Non è un caso che Ahlem Mostaghanemi cambia il nome di Catherine in “Bed Hopper”; le cambia tutta un'identità. “Catherine” diventa “Françoise”; un nome che contiene la maggior parte delle lettere che si possono trovare nella parola “Francia”.

In “*Passaget d'un lit*” leggiamo:

Ho sentito il desiderio di abbracciare questa donna, la cui prima metà era Françoise e l'altra era la Francia...di dare un bacio a qualcosa che sta dentro di lei... di schiaffeggiarle qualcosa... di ferirla... di farla piangere e poi tornare in quel miserabile albergo a piangere da solo. (p. 52)

Catherine o Françoise è sempre paragonata a Hayat. Mentre la prima rappresenta la Francia, la seconda rappresenta e incorpora l'Algeria e soprattutto Costantina. Parlando di Catherine, Khaled dice:

N'y avait-il pas dans cette invitation quelque chose de précipité, un désir inavoué de réunir les conditions pour quelque autre dessein? Je t'attirais probablement dans mon antre, influencé par l'aveu de Catherine se donnant à moi au milieu de l'anarchie de l'atelier. (mdc, p. 136)

E la paragona a Hayat in questa citazione:

Tu n'étais pas Catherine... et ne le serais jamais. Aucune folie ne pouvait avoir raison des obstacles qui se dressaient entre nous. (mdc, p. 136)

A proposito di Hayat, invece, dice :

C'est ainsi que je te vois. Tu portes en toi certains traits de cette ville, la ligne de ses ponts, sa silhouette altièrre, ses falaises, ses grottes et ses précipices, et cet oued écumeux qui partage son corps, sa féminité, tout ce qui fait ses attraits secrets et ses vertiges. (mdc, p. 143)

La base su cui Khaled fa la differenza fra Hayat e Catherine o più precisamente fra i loro corpi è che ognuna appartiene a una cultura; le loro culture non sono le stesse, i loro corpi sono gestiti diversamente. A Khaled piace, infatti, la pudicizia di Hayat, il suo corpo pudico che rispetta la cultura algerina.

5.3.4.2. La dimensione spirituale e affettiva del corpo

Per Khaled, il corpo di Hayat è come rifugio o sorgente di affetto materno. Nella sua trilogia, Ahlam Mosteghanemi basa la sua trama su tre concetti chiave che una volta collegati, si può capire ciò che il corpo femminile realmente simboleggia. Questi tre concetti sono: “*il corpo*”, “*la patria*” o “*Costantina*” e “*la madre*”.

Il corpo che è un mediatore tra noi e il mondo esterno, trasmette la cultura dominante e diventa così proprietà della società e della cultura che lo condizionano. In “*La memoria del corpo*”, il corpo è descritto come servitore della nazione che rappresenta la figura materna. In “*Passager d'un lit*”, Khaled

dice: *“Lo so, si può anche essere orfani della propria patria. Ci sono patria senza istinto materno ... sembrano dei padri.”* (p. 243)

Khaled considera la nazione come una madre che gli potrebbe trasmettere affetto e amore. Infatti, le sacrifica pure il braccio. Il corpo diventa uno strumento di combattimento e arriva al sacrificio per la liberazione della patria e per il bene dell'intera comunità. Poiché la patria rappresenta la madre che ci protegge, il corpo femminile (quello di Hayat o quello di Françoise) rappresenta la nazione perché è visto da Khaled come un luogo in cui può trovare sua madre che non aveva mai vista. La mancanza dell'amore materno spinge Khaled nel terzo romanzo *“Passager d'un lit”* a cercare quest'affetto sia nel corpo di Hayat sia in quello di Françoise. Oltre a ciò, il corpo della madre è sacro; assomigliando il corpo di Hayat a quello della madre è una forma di sacralizzazione di questo corpo che rappresenta tutta la cultura algerina.

La scelta del titolo *“Passager d'un lit”* traducibile in *“Passeggero di un letto”* non è anodina. Scegliendo questo titolo, la Mosteghanemi non vuole soltanto riferirsi a un personaggio che si soddisfa sessualmente passando da una donna all'altra. Vuole mostrarci un personaggio che cerca affetto e amore materni condividendo il suo corpo con una donna.

Khaled, il narratore, stabilisce un rapporto materno-amoroso con ogni corpo femminile che gli viene a contatto. Lo vede, infatti, come un nido ovvero un rifugio perché non aveva mai visto sua madre.

In *“Passager d'un lit”*, Khaled dice:

[...] stabilisco una relazione di maternità con quelli che mi circondano. Ogni volta, scelgo una madre per me fino al giorno in cui il tempo colpisce ricordandomi che non sono suo figlio. (p.42)

Il corpo di Hayat, è legato alla patria, a Costantina, alla madre, alla maternità. Al pari della figura sacra della madre, il corpo di Hayat è sacralizzato perché ogni volta che si nasce donna o uomo in un contesto musulmano, non si ha un corpo, ma si diventa “un corpo che appartiene a questa cultura”.

5.3.5. La donna e il peccato

Nelle primissime pagine del romanzo leggiamo:

ô pomme, dis-moi pourquoi tu es si convoitée !

L'insanité de la chanson m'interpelle, me met soudain face au pays, me rappelle que je suis dans une ville arabe et que les années passées à Paris étaient un rêve.

Célébrer la gloire de la pomme serait-il un phénomène exclusivement arabe ? Ou bien est-ce parce que la pomme continuant de porter l'odeur délicieuse du péché originel, on ne cesse de la chanter dans presque tous les pays arabes ? Et si tu étais une pomme ? Non. Tu as seulement été la femme qui m'a incité à manger la pomme. Instinctivement tu as joué à Eve avec moi. Je ne pouvais qu'être stupide comme Adam. (mdc, pp. 12-13)

E anche :

Le pays tout entier va à la prière. La radio, elle, appelle à dévorer la pomme. Une multitude d'antennes paraboliques se dresse face aux minarets afin de voler aux chaînes de télévision étrangères les mille manières — modernes — de croquer une pomme ! (mdc, p.13)

Che cosa s'intende con la parola "pomme" o "mela"? Potrebbe essere la donna? Il corpo femminile?

La mela evoca il mito di Adamo ed Eva nella tradizione biblica perché ha causato la scesa di Adam sulla terra, lasciando il paradiso; il luogo sacro pieno di beni e scendendo sulla terra; il luogo profano pieno di peccati. La mela è un segno di peccato e di punizione.

Mangiare la mela o divorare il corpo femminile sono due peccati simili. La mela/donna ti rende peccatore, ti causa la maledizione, ti priva della sacralità, rischi così di annegarti nel peccato e nella profanità. Khaled non fa altro che riprodurre lo stesso discorso della società in cui regna la religione musulmana. La donna che invece di essere considerata come un essere libero, è sempre giudicata perché è donna e causa la maledizione divina. In questo romanzo, il corpo femminile è, infatti, sempre associato al sacro e al profano.

5.3.6. Il corpo femminile fra sacro e profano

Leggendo “*La memoria del corpo*”, per prima cosa distinguiamo due tipi di corpi femminili descritti da Khaled; il narratore, il primo è quello di Hayat, il secondo è quello di Catherine. Entrambi sono sensuali, ma ognuno ha le sue caratteristiche.

Hayat sembra essere “*Nedjma*” di Kateb Yacine. Il suo corpo rappresenta la cultura algerina con tutto il suo pudore e tutte le sue restrizioni. È un corpo timido, pudico, ma particolarmente desiderato. Ha sempre paura degli occhi di quelli che condividono la sua cultura e le sue tradizioni. Il corpo di Hayat evoca la bella Costantina e la sua cultura particolare. È descritto come “*delizioso*”, “*come un frutto*” che Khaled vuole “*mangiare*”.

Vivendo in Algeria, Khaled non può incontrare Hayat, il che lo rende facilmente pazzo. Ammira il suo corpo, che gli è proibito dalla società o da Hayat stessa, la quale non può gestire la sua sessualità a suo piacimento perché il suo corpo non è più suo, appartiene a Costantina, alla cultura algerina. Si tratta qui di una fusione magica fra il corpo e lo spazio in cui si trova.

A tale proposito leggiamo:

Je t'écris d'une ville qui ne cesse de te ressembler, et à laquelle je commence à m'identifier. Les oiseaux migrants continuent de passer au-dessus de ses ponts, et moi je suis devenu un autre pont suspendu ici. Cesse d'aimer les ponts.(mdc, p.11)

Constantine. Tout dans cette ville te rappelle. Te revoilà. Tu reviens par cette même fenêtre par laquelle tu es entrée, il y a des années, avec l'appel du muezzin, les cris des vendeurs, le bruit de pas des femmes voilées de noir et les chansons d'une infatigable radio...(mdc, p.12)

Da una prospettiva antropologica, il nostro corpo non è più nostro perché appartiene alla nostra cultura di appartenenza. Diventa così uno spazio nel quale si manifestano i fondamenti e i valori di questa cultura. Hayat fa parte della maggior parte delle ragazze algerine che non può esporre liberamente il proprio corpo e che non può avere un rapporto sessuale prima di sposarsi. Quando le ragazze algerine vogliono incontrare i loro amanti, lo fanno in segreto.

Il fatto di fare tutto ciò che si vuole segretamente ci mostra che Hayat non vuole più subire alla morale sociale. Vuole essere libera; libera delle sue scelte, del suo futuro e persino del suo corpo. Vuole liberarsi e liberare la parte della sua femminilità che la società vuole seppellire però di nascosto. Hayat che pur essendo spostata va da Khaled, in “*Bed Hopper*” di nascosto ma non è mai descritta negativamente. Basta solo un Hayek per nascondersi dallo sguardo degli altri e soprattutto per essere sempre una buona musulmana.

Il suo corpo dovrebbe essere gestito con cautela perché rappresenta Constantinae porta la sua cultura conservatrice.

A tale riguardo leggiamo:

Quand était né en moi ce sentiment, qui avait grossi jusqu'à devenir concurrent de l'amour dans toute sa violence ? Etait-ce suite à mes déceptions successives avec toi, après toutes ces années passées sans fêter notre rencontre, ou bien à cause de cette angoisse qui m'habitait, cette faim de toi qui cassait tout désir de désirer une autre femme que toi ? Je te voulais, toi et aucune autre. Vainement je rusais contre mon corps. Vainement je lui donnais d'autres femmes. Tu étais son unique désir, sa seule revendication. Le moment le plus cruel pour moi, ce fut quand ma main caressa les cheveux de Catherine. Son duvet court et blond annulait tout désir. Je sentais sous ma main ta longue chevelure noire, tel un drap, et Catherine disparaissait. C'était toi que j'étreignais quand j'avais son corps longiligne contre moi. Je désirais les contours et le relief de ton corps quand ma main caressait son buste plat. Ton odeur saisissait mes sens par son absence et annulait celle de Catherine. Tu te faufilais dans mon corps chaque matin et la chassais de mon lit. Le désir de toi, réprimé la veille, m'éveillait chaque matin sur un plus grand désir encore. La virilité se prononce-t-elle tôt le matin ou est-ce le désir qui ne dort pas ? Réponds-moi, ô femelle qui chaque nuit dors à poings fermés... pourquoi seuls les hommes perdentils le sommeil ? Pourquoi le corps s'angoisse-t-il, pourquoi ce besoin de pleurer dans les bras d'une femme, de lui avouer que je suis amoureux d'une autre, de lui expliquer que ma défaillance sexuelle a pour origine une autre, et que c'est toi qui en détiens les clés ? (mdc, p. 201)

Il corpo di Hayat è sacro per Khaled e non dovrebbe mai assomigliarsi a quello delle donne europee. La donna è privata di questa individualità che è trasmessa non a lei, ma ai ragazzi. La ragazza è vista come proprietà del suo *entourage* che la controlla a suo modo e le toglie la libertà.

La società patriarcale, quindi, non mira all'emancipazione della donna perché quest'ultima minaccia tutta una struttura sociale in cui regna la dominazione maschile.

Ahlem Mostaghanemi continua su questa strada adottando un discorso femminile ribelle per rompere il silenzio sulla sorte e il destino della donna magrebina. La personificazione di una parte del corpo femminile può dare risonanze erotiche e piacevoli di questo elemento individualizzato, ma agli occhi di chi lo subisce, questo processo ha un impatto negativo e lacerante, perché raggiunge la sua integrità psichica e fisica. Questa frammentazione produce un disturbo identitario molto marcato nelle donne magrebine. Risalendo al processo di costruzione della personalità tra le ragazze, l'età dell'adolescenza rappresenta il punto di partenza in cui l'identità femminile comincia a forgiarsi.

Il corpo della giovane adolescente svolge un ruolo funzionale in questo processo identitario nelle società magrebine perché l'immagine della femminilità è connessa a quella di una sessualità inquietante che minaccia l'ordine sociale. Questa frammentazione la notiamo nel corpo di Hayat, che nonostante tutto quello che fa per preservare la sua virginità, cede e va da Khaled mentre è spostata in "Passager d'un lit". L'immagine della donna algerina musulmana dovrebbe essere un modello da seguire da tutte le ragazze. A Khaled non piace, per esempio, il fatto che Hayat quando è in Francia, si veste come le europee:

M'aimes-tu ? Tu avais répondu :

- Je ne sais pas. Mon amour fluctue comme la foi ! Je pourrais dire aujourd'hui que ma haine pour toi était aussi fluctuante que ta foi.

- Es-tu croyante ?

- Bien sûr !

- Tu jeûnes ?

- Oui. C'est ma façon de tenir tête à cette ville ! Tes réponses à mes questions me laissaient coi. Je ne sais pourquoi je ne t'imaginai pas ainsi. Quelque chose en toi me faisait croire que tu étais une femme libérée... des sédiments de sa culture d'origine.

- *Comment peux-tu appeler la religion « traditions » ? C'est une conviction, et comme toute conviction cela reste une affaire personnelle. Il ne faut pas se fier aux apparences dans ce domaine. Comme l'amour, la foi est un sentiment intime, que l'on vit pleinement à l'écart des autres, quand on se retrouve avec soi-même. C'est notre réconfort secret, notre bouclier... la retraite inavouée de l'âme pour renouveler ses forces en temps voulu, quand elles commencent à nous faire défaut ! Ceux qui affichent un trop-plein de foi sont des gens qui se sont vidés de l'intérieur afin de paraître, pour des raisons qui n'ont rien à voir avec Dieu ! (mdc, pp. 203-204)*

Mosteghanemi mette in scena una palese omogeneità tra la Patria e la donna. Il corpo femminile ha la stessa bellezza e la stessa dignità della Patria. A sua volta la Patria, mercanteggiata dalla fine della rivoluzione e dal passaggio del potere, cede i suoi tratti avvizziti alla donna, alienata anche lei, sottomessa e debole.

Mostaghanemi, però, fa della sua eroina una donna libera e non stereotipata; una donna che è capace di mettere una barriera fra la sua libertà e la sua religione come se per dire che anche la Patria potrebbe rinascere.

A proposito di Catherine, leggiamo invece:

Nous avions ri. Entre Catherine et moi existait une certaine complicité corporelle qui nous apportait la joie, un bonheur inavoué que l'on savourait sans limites... Mais j'avais senti en la voyant vautreée dans un fauteuil en face de moi, occupée à regarder le journal télévisé en dévorant un sandwich, que c'était toujours une femme qui était sur le point d'être « mon amour », et que cette fois-ci non plus elle ne le serait pas. Une femme qui vit de sandwiches est une femme qui souffre d'un manque d'affectivité et d'un excès d'égoïsme... incapable de donner à un homme la sécurité dont il a besoin. Cette nuit-là, j'avais prétexté que je n'avais pas faim. En réalité, je m'étais refusé à la toucher. Peut-être que j'étais incapable de m'adapter à l'ère des sandwiches. (mdc, p. 64)

A differenza di quello di Hayat, il corpo di Catherine rappresenta un'altra cultura che è completamente diversa da quella algerina. Il suo corpo è, infatti, descritto come libero, permissivo e profano. Non è un caso che Khaled lo descrive come “*un panino da mangiare*” perché anche se lui fa l'amore con lei però dentro di lui disprezza il suo corpo che si dà facilmente.

Pur vivendo in Francia, Khaled non dimentica la sua cultura e l'immagine delle donne velate, nascoste e timide:

M'étaient revenus à l'esprit Catherine et le portrait que j'avais peint pour m'excuser auprès d'elle de ce jour où, de tout son corps exposé nu pour stimuler la créativité d'une salle des Beaux-Arts, je m'étais limité à reproduire son visage. Je l'avais priée de passer à l'atelier pour lui montrer son portrait achevé. Ainsi, l'innocente Excuse avait été à l'origine d'une relation complexe de deux années. (mdc, p. 136)

Descrivendo Catherine Khaled cerca sempre di evidenziare le differenze che lo separano da lei. Anche se condivide il letto con lui, essa è ancora (per Khaled) la ragazza che si è già offerta a un altro uomo prima di lui. Mentre Khaled considera l'atto sessuale fuori dal matrimonio come un peccato, Catherine lo vede come un momento magico per manifestare la sua femminilità: “*Catherine avait un appétit sexuel sans limites. — Je me sens un peu mal... je pars la première !*” (mdc, p. 63)

In “*Passager d'un lit*” sembra che non abbiano lo stesso linguaggio corporale, non sopporta le sue grida di piacere quando fanno l'amore:

Il letto di quel primo incontro era gremito dei fantasmi di coloro che mi hanno preceduto. Da solo, lo sentivo, cercando di mettere in discussione la sua memoria. Conosco la confusione di due corpi che si incontrano per la prima volta e non hanno ancora inventato il loro linguaggio comune. Ma era chiaro che non avevamo lo stesso alfabeto per dialogare. Odio le donne che urlano in un momento d'amore. (p.74)

Oltre a Françoise c'è anche Olga; la ragazza polacca che vive vicino a Khaled in Francia. Attraverso la descrizione di questo personaggio femminile, Khaled esalta la sacralità del corpo di Hayat che ha paura degli occhi degli altri.

Infatti, Khaled mette sempre il corpo femminile tra sacralità e oscenità, perché il suo sguardo (su qualsiasi corpo femminile che vede) è sempre condizionato dalla sua cultura originale; la cultura algerina secondo cui il corpo femminile è Awra, *Fitna* e *Tabù*.

In “*Passager d'un lit*” leggiamo:

Questa donna bionda davanti ai miei occhi. L'ho vista, indossava un accappatoio bianco. Si stava asciugando i capelli guardandosi allo specchio. Niente sembra vergognoso. Forse perché sapeva che gli occhi la stavano spiando? Ma lei era “appetitosa” con i suoi capelli bagnati e i suoi movimenti allettanti. Quel giorno divenne per me il

simbolo della seduzione e della tentazione. Perché la donna sia attraente, non dovrebbe essere completamente nuda. (p.40)

Khaled appare sempre attratto dal mistero del corpo femminile. Gli piace essere sedotto da un corpo che nasconde la sua femminilità. Leggendo la sua storia, possiamo vedere quanto sia innamorato di Hayat che rappresenta pudore e timidezza:

“Mi sembrava che nessun pittore possedesse Françoise non appartenesse a un pittore. Ma lei è la donna ogni pennello. A causa della mia fame, ero un uomo selettivo nelle mie privazioni, come nel mio piacere. Mi piace il ritiro di un vestito su un corpo illusorio. Il suo corpo esposto non mi ha mai sedotto.” (Bed Hopper, p.73)

5.3.7. Il corpo e lo spazio

5.3.7.1. Il corpo femminile come spazio incorporatore

Leggendo il romanzo, abbiamo notato che lo spazio e il corpo femminile si fondono perché il corpo femminile rappresenta lo spazio, lo incorpora. Questa fusione spaziale mette in risalto il forte rapporto esistente fra il corpo e la cultura che lo modella.

A tale proposito, leggiamo:

Le lit n'était finalement pas l'espace qu'il fallait à mon désir et aux rituels de ma folie. Seule une toile pouvait contenir mon être. Je voulais y déposer ma malédiction, cracher l'amertume de toute une vie de désillusions, toute une mémoire enveloppée de noir... depuis que j'ai commencé à aimer cette ville voilée de noir, le visage caché sous un morceau de tissu blanc de forme triangulaire pour former contraste, et en aiguïser l'attrait. (mdc, p. 280)

Costantina in questo passaggio si copre di nero cioè della Malaya come se fosse una donna. La *melaya* è un abito nero largo che le donne dell'est algerino mettono per coprirsi il corpo e la testa. Lo indossano insieme a un Ajar per coprirsi una parte del viso che va dal naso ingiù. Quest'abito è molto seducente per gli uomini di Costantina perché per loro la seduzione non è carnale, è una cosa che va fino al divino ed è priva di ogni carnalità.

Que la paix soit sur toi, ville qui vis cloisonnée dans son triangle sacré : religion, sexe et politique ! Combien d'hommes as-tu avalés sous ta habaya noire ? Qui parmi eux soupçonne ta ressemblance

avec le triangle des Bermudes et son appétit insatiable de naufrages ?
(mdc, p.280)

5.3.7.2. Il corpo femminile nello spazio : un rapporto di obbedienza e di annientamento

Come abbiamo già spiegato, nel terzo capitolo di questa tesi, lo spazio costituisce una delle basi del pensiero magrebino. Esso si percepisce vedendo la struttura delle città e soprattutto delle case. Distinguiamo, infatti, due spazi: il primo è pubblico, il secondo è privato. In questo romanzo, la scrittrice mette in evidenza la tematica dello spazio e le sue interazioni con il corpo.

Khaled il narratore descrive spazi diversi:

A. Lo spazio interno

❖ La casa e la cucina

La casa è il primo spazio di genere che ci permette di capire l'educazione del bambino e la bambina a rispettare l'ordine spaziale che separa il maschile dal femminile. Ma Zohra, la nonna paterna di Hayat, è il personaggio attraverso cui la scrittrice mette in evidenza la tematica dello spazio di genere.

Quando Si Taher è andato in Tunisia, è rimasto in una casa tradizionale governata da Mâ Zohra, la nonna paterna di Hayat. La casa è blindata da una porta verde metallica. Nel romanzo leggiamo: "*Mâ Zohra avait mis du temps avant de m'ouvrir la porte métallique verte.*(mdc, p. 96)

Non è un caso che il narratore dice che Mâ Zohra non ha aperto la porta velocemente perché deve fare molta attenzione. La porta metallica isola lo spazio interno femminile del mondo esterno e annuncia l'isolamento femminile. Non è facile che un uomo entra in uno spazio destinato a essere occupato dalle donne. Prima di aprire questa porta, la padrona del luogo o qualsiasi altra donna, deve prepararsi e nascondersi per prendere in considerazione visitatori sconosciuti. Questo spazio privato è l'opposto di quello pubblico occupato dagli uomini.

Mà Zohra è descritta come donna molto generosa, che cucina e che ama cucinare per la sua famiglia e i suoi invitati. La cucina qua è uno spazio tipico per le donne. Mentre gli uomini discutono fuori, le donne cucinano a casa per loro. Il romanzo rivela la vita interiore dello spazio femminile, con termini che rimandano all'attività continua, all'accontentare gli altri cucinando e rispettando le regole della casa.

L'immagine di questa famiglia composta da donne che attendono il ritorno del loro assente guerrigliero (Khaled) ci permette di capire la situazione della donna algerina condannata all'attesa e alla passività; costretta a rivestire il ruolo di spettatrice, e non di attrice, di fronte al mondo esterno.

Elle te préparait ton plat préféré, t'accablait de victuailles, te comblait de gâteaux, de galettes sortant du four. Mà Zohra appartenait à cette génération de femmes qui avaient voué leur vie à la cuisine. Elles vivaient les fêtes religieuses et les mariages comme des repas d'amour, y mettaient toute leur féminité, leur tendresse et une faim secrète qui ne pouvait s'exprimer autrement que par le manger. C'était plus d'une table qu'elles dressaient chaque jour pour plus d'un homme... avant d'aller au Ht sans que personne ne remarque leur faim séculaire. J'avais découvert cette réalité tardivement, lorsque je m'étais retrouvé (peut-être par fidélité envers elles) incapable d'aimer vraiment une femme qui vivait de « fast-food » et qui n'avait d'autre tablée que son corps. (mdc, p. 93)

L'intimità femminile non deve essere trasgredita da un uomo sconosciuto: il visitatore deve annunciare la sua presenza chiedendo il permesso per entrarci, avvertendo le donne che devono nascondersi o eclissarsi. L'intrusione di Khaled nella casa è già annunciata da Mà Zohra:

Elle m'avait ouvert grande la porte et invité à entrer en essuyant ses larmes, puis m'avait précédé en insistant : Entre, entre ! comme pour signaler à ta mère la présence d'un homme dans la maison. (mdc, p. 97)

❖ L'Hamman

Oltre alla casa, la scrittrice mette in rilievo un altro spazio di genere: l'Hamman. Esso rappresenta per le donne descritte nel romanzo uno spazio di libertà e di spontaneità. Fuori, le donne devono rispettare le norme socioculturali che definiscono la loro femminilità, invece all'interno dell'Hamman dove non si

trova nessun uomo, il corpo femminile diventa libero e spontaneo. Oltre a ciò, grazie alla presenza di altri corpi femminili, non si sente da solo, bensì alleato. È, infatti, considerato da tutte le donne del villaggio come un luogo di evasione dalle norme socioculturali che le soffocano. Diventa un territorio destinato alle donne.

Accedere a questo spazio significa accettare di comunicare con esso e con tutte le donne che ci sono. Si tratta, infatti, di un'appartenenza ad uno spazio sessuato, umido in cui le donne diventano un unico corpo grazie alla nudità. La nudità ci permette di ritornare alla nostra natura, noi siamo nati nudi, quando mettiamo i vestiti, ci travestiamo, assumiamo un certo ruolo e con esso acquisiamo una certa identità. L'Hamмам, in questo caso, dà alle donne la possibilità di manifestare la sua vera identità, le loro personalità in piena libertà e senza paura del giudizio degli altri.

B. Lo spazio immaginario : Il dipinto

Il secondo spazio è quello artistico incorporato nei quadri che Khaled dipinge. A differenza di quello primo, questo spazio è creato da Khaled in cui lui libera il corpo di Hayat.

Khaled dipinge Hayat e cerca di dare al suo corpo pudico la libertà di quello di Catherine. Questo nuovo corpo è la fusione di due corpi completamente diversi perché ognuno appartiene a una cultura specifica. Khaled vuole che Hayat gli offra la sua virginità, e così lui crea una virginità cartacea illusoria solo per soddisfare i suoi desideri.

Le peintre, tout comme l'écrivain, ne sait pas résister à la tentation compromettante du blanc, Il cède à la folie de la création chaque fois qu'il se retrouve face à une surface blanche. Voilà deux mois que je résistais au défi du blanc et à la tentation de toutes les surfaces qui me proposaient leur virginité. (mdc, p. 140)

C. Lo spazio pubblico

La strada, il luogo di tutti gli sguardi e di tutte le fantasie, fa parte dell'architettura che separa i sessi. Il romanzo rappresenta la strada come il

territorio maschile per eccellenza, ma anche il luogo dello scontro con la città; al suo ritorno a Costantina per assistere al matrimonio di Hayat, Khaled è deluso di trovarsi di fronte a una città che è sprofondata ancora di più nel suo conformismo, e vi ha aggiunto corruzione e ipocrisia.

Nella strada dove gli uomini hanno un potere illimitato, la presenza delle donne è segnata dalla *melaya* che conferisce loro il diritto di circolare e permette allo sguardo femminile di entrare nello spazio maschile. Khaled percepisce questa tristezza che si sprigiona da questo miscuglio di uomini e donne per le strade di Costantino; una tristezza che si manifesta nei loro vestiti scuri, uniformi e conformisti. Si tratta, infatti, di un codice da applicare sia dagli uomini sia dalle donne; un codice che regola lo spazio e lo definisce.

La personificazione della città al femminile traduce il suo stato d'animo; Costantina è vista come donna velata, dominata dall'uomo, trasportante il segno del suo asservimento così come del suo mistero. La città è il corpo della donna, il corpo della donna, a sua volta, simboleggia la città.

A tale riguardo, leggiamo:

Voilà une ville qui guette tout conquérant... s'enveloppe dans sa melaya noire et cache ses secrets aux touristes. (mdc, p. 245)

5.3.7.3. Il rituale della sposa

Secondo la tradizione magrebina, la sposa deve procedere al rituale del hammam prima della cerimonia di nozze. Anche se molte spose vogliono derogare a certe tradizioni ben radicate, il rituale del bagno della sposa, è imprescindibile. La sposa fa questo bagno, che si dice purificatore prima di convolare in buone nozze. Presso alcune famiglie benestanti, la bagnante "Tayaba", incaricata di condurre il cerimoniale, si reca dai genitori della sposa per recuperare la roba di quest'ultima e verificare, allo stesso tempo, se non è stato omissa nulla.

La sposa deve portare con sé un secchio al bagno, deve avere: asciugamani nuovi (grandi e piccoli), piegati e profumati, attaccati con un nastro

di raso, una *Fouta* di seta rosa, una *bqa* di cotone bianco, un'altra di raso rosa, ricamati con perline e paillettes e un hayak lavorato, bordato con lunghe frange di seta. Inoltre, deve portare con sé il famoso “*mahbess*”, grande vaso di rame dove si trova tutto il necessario per il bagno.

Attika avait passé la soirée à s'organiser pour l'heureux événement du lendemain : accompagner la mariée au hammam dans la matinée, et participer au rituel du henné le soir. Le choix des tenues à mettre dans sa valise pour le hammam la stressait et l'obsédait car c'est un lieu où les femmes viennent exposer leur lingerie, vanter l'étendue de leur richesse ou se convaincre elles-mêmes qu'elles n'ont rien perdu de leur capacité à séduire un homme, tout à fait comme la jeune mariée qu'elles accompagnent et lorgnent avec envie. Demain commenceraient donc les rituels de ton mariage, et le temps que nous avons volé à la vie ne serait plus que souvenir. En attendant ce lendemain, fais de beaux rêves, ma chère ! Bonsoir... tristesse ! (mdc, pp. 259-260)

Le donne preparano la sposa per il suo matrimonio. Preparano e abbelliscono il suo corpo. Il passaggio però descrive le donne come una creatura artificiale che accontenta la società assumendo un ruolo preciso. Il rituale della sposa, messo in rilievo in questo romanzo, evidenzia il processo d'iniziazione del corpo della donna in un determinato periodo nella sua vita. Nella cultura algerina, il corpo riceve un'educazione e viene modellato grazie a una serie di rituali tra cui quello della sposa.

5.3.7.4. La verginità e la sessualità

Ritualizzata nelle pratiche e nei comportamenti consuetudinari, la verginità dell'algerina è una norma fondamentale della società. Il corpo della donna è sovra protetto dalla famiglia e in particolare dalla madre che veglia sulla verginità della figlia. L'uomo cerca sempre la sposa vergine, “*pura*”, di cui si crede l'unico iniziatore in materia sessuale.

La verginità è così un'ossessione per le ragazze e per le madri che attuano ogni sorta di strategie per preservare la figlia da ogni contatto sessuale prima del matrimonio e così “*salvare l'onore*” della sua famiglia.

Ici le sexe est une bombe à retardement que les femmes portent depuis des siècles, dans leur inconscient, sous les melayas et qu'elles font

exploser lors des mariages, quand les bendirs ont raison de leur corps. Elles commencent timidement, avec une certaine coquetterie, font aller les hanches à droite et à gauche au rythme du zendall,. C'est alors que se réveille leur féminité étouffée sous le poids des karakous et des bijoux... c'est alors qu'elles deviennent plus belles et plus désirables... les épaules bougent, les poitrines vibrent, le corps vide d'amour s'échauffe peu à peu... et enfin se déclare la fièvre que nul homme n'éteint. Le feu des corps chauffe le bendir qui se fait complice. Les coups redoublent de force, le rythme s'emballe, les cheveux se défont, volent... elles se projettent sur la piste de danse, donnent libre cours à leur folie, se tortillent de douleur et de plaisir jusqu'à perdre la conscience de ce qui les entoure, sortent de leur corps, de leur mémoire, de leur âge, et personne ne peut leur rendre ce calme dont elles faisaient acte. Et comme dans tous les rituels de plaisir... et de torture... (mdc, p.265)

Così, sia le donne sia gli uomini vivono una doppia vita, la paura dell'interdetto ha creato in loro una voglia di scoprirlo e di gustarlo:

Soudain retentit la voix du muezzin. Pareil à n'importe quel homme de cette ville, je me retrouvai partagé entre le corps et l'esprit, le corps me poussant en direction du bordel d'où émanait un mystérieux fluide invitant à un délicieux péché, et l'esprit m'élevant vers le ciel où la voix du muezzin montait et m'interpellait pour la première fois depuis des années.

Il m'aurait suffi de quelques jours pour me dédoubler, et me rendre compte qu'il n'y a dans ce monde, règne des contraires, ni villes innocentes ni villes libertines, uniquement des villes hypocrites et d'autres qui le sont moins... il n'y a pas de villes dotées d'un seul visage, Constantine est celle qui en a le plus. Une ville qui incite l'homme au péché, puis le repousse avec le même élan. (mdc, p.264)

5.3.7.5. Il matrimonio della figlia e il controllo familiare

Un'altra tematica messa in evidenza in questo romanzo è legata al controllo della figlia da parte dei genitori, i quali per migliorare la loro condizione sociale danno il corpo giovane della loro figlia a chi potrà salvarli dalla povertà. Il corpo femminile qui, è un oggetto, un mezzo di guadagno. Il matrimonio di Hayat è un'alleanza, non si tratta di un matrimonio per amore ma è un matrimonio che ha obiettivi precisi da parte della famiglia di Hayat. Il marito di quest'ultima permetterà alla famiglia di vivere bene nel futuro.

5.3.7.6. La disgrazia di nascere donne

[...] alors qu'il était venu assister au plus important événement de sa vie, la naissance de ton frère, Nasser. Son vœu secret de donner la vie à un mâle se réalisait. (mdc, p. 39)

In questo passaggio, la scrittrice mette in rilievo una tematica molto importante: il posto della donna nella famiglia tradizionale. Nel passaggio che abbiamo citato sopra, il padre Si Taher è contento perché nasce finalmente il figlio che aveva da sempre aspettato. La reazione sarebbe diversa se fosse nata una femmina. La famiglia tradizionale preferisce i maschi perché sono loro che portano il cognome della famiglia, le femmine invece sono considerate come “disgrazia”.

Riassumendo tutto quello che abbiamo già detto, possiamo dire che la società algerina ha delle regole complesse nei confronti della donna, quest'ultima ha attraversato tante situazioni difficili tra cui la sua presenza tale un essere umano differente; differente perché l'altro genere che è l'uomo l'ha definita già come un essere con una struttura biologica diversa di quella maschile. L'uomo stesso si è fatto un'idea a doppio senso; la prima è quella di considerare la donna come un essere da assistere mentre la seconda dà la connotazione specifica alla donna, quella che gli dà la vita.

Ahlem Mostaghanemi e Amin Zaoui hanno evidenziato vari temi legati al corpo femminile e la corporeità nella società algerina. Il corpo ha un posto centrale nelle loro opere; non è solo un tema, esso in effetti, produce il tempo e diventa anche lo spazio della narrazione. Ha, infatti, varie dimensioni: politica, affettiva nazionalistica e sacrificale. Il corpo femminile descritto da Ahlem Mostaghanemi, è un corpo controllato da parte della sua cultura. Esso diventa lo spazio in cui questa cultura domina.

Appartenenti alla stessa cultura, Mostaghanemi e Zaoui hanno rotto il silenzio istituito dalla società su tutto ciò che è desiderio e sessualità. Zaoui a differenza di Mostaghanemi parla del corpo femminile come una struttura

estranea a lui, un corpo-oggetto, una materia da studiare. Invece Mostaghanemi, dà voce alla donna perciò il corpo descritto da lei è un corpo-soggetto.

Un aspetto da tenere in considerazione però, riguarda la scelta della lingua di scrittura. Sia Zaoui sia Ahlem sceglie una lingua precisa per paura di qualcosa. Mostaghanemi sceglie la lingua araba perché ha paura del padre che è francofono, Zaoui sceglie la lingua francese per liberarsi perché sa che non è facile parlare di temi tabu usando la lingua araba; la lingua sacra del corano.

CAPITOLO SESTO

Poetica del corpo femminile e spazio-temporalità in “Le Beatrici”

di Stefano Benni e “L’amica geniale” di Elena Ferrante

“[...] avevo attrazione solo per le donne. Che fosse come una difesa dell’organismo sazio di umori maschili e bisognoso più di tenerezza che di una penetrazione.”

(Goliarda Sapienza, L’arte della gioia, 2008, p. 182)

6.1. Quando la letteratura italiana prende corpo

In una sua celebre ricerca sulla scrittura del corpo della donna nella letteratura italiana, dal Duecento fino al Novecento, Riccardo Reim (2002), scrive che il corpo è sempre messo in contrapposizione all’anima. Lo studioso sostiene, infatti, che la letteratura italiana ridonda di stereotipi propri del genere femminile, mettendo in scena un’immagine estrosa della donna “ideale” dandole qualità eccezionali. Così si conosce la famosa Beatrice di Dante Alighieri, o Laura, ispirazione dei poemi di Francesco Petrarca, che sono ancora considerati modelli in termini di femminilità, non solo per le loro attrattive fisiche ma anche per la nobiltà della loro anima.

Questo vale anche per epoche più recenti (Bazzocchi, 2005; 2016) attraverso gli scritti di Gabriele d’Annunzio, grande amante delle donne e della loro bellezza, dei futuristi o di Alberto Moravia (in particolare attraverso il personaggio di Carla, nel suo romanzo *Gli Indifferenti*). La donna rimane confinata al ruolo della “musa”, ritrovandosi sublimata da uno sguardo maschile e non può quindi contribuire all’elaborazione di nuovi modelli femminili. A tale riguardo Silvia Contarini (2006, p. 48) scrive che la donna era stata ispiratrice più che creatrice; il ruolo d’ispiratrice sembra altrove, più dell’altro, “femminile”, e più “normale”.

Molti autori italiani si sono, in realtà, interessati alla rappresentazione del ruolo che le donne devono avere nei loro testi e nelle loro poesie, enfatizzando

sempre un modello di donna “*idealizzata*”, che ha segnato la società italiana e la marca ancora oggi. Il che, secondo Riccardo Reim (2002) parte dal presupposto che una donna, per ottenere l'amore e la considerazione di un uomo, deve possedere qualità fisiche eccezionali; una bellezza fuori dal comune che la distingue dai suoi simili. Tuttavia, questa bellezza fisica non è sufficiente: anche le qualità morali della donna devono essere molto marcate perché la bellezza attrae i piaceri degli uomini mentre la bellezza interiore attrae il loro vero amore. Si può dire, infatti, che tutta l'essenza della donna si mette sotto il controllo delle esigenze dell'uomo.

Le poesie degli autori rinascimentali (e, in particolare, della corrente del Dolce Stil Novo) sono molto rappresentative dell'importanza della bellezza della donna nella relazione amorosa. Le loro poesie evocano spesso l'incontro amoroso, l'apparizione fisica della donna, senza che ci sia stato alcun contatto fisico. Questa è una particolarità della poesia di Dante in “*Vita Nuova*” dove descrive il suo amore passionale per Beatrice e la sua sofferenza alla morte di quest'ultima, mentre i due protagonisti non si erano mai parlati. Dante angelica Beatrice e sacralizza il suo corpo. La donna, in questo senso, diventa come lo sostengono José Huidi, Marie-Françoise Piéjus, e Adelin Charles Fiorato (1980, p. 78) un “*ricettacolo della bellezza, e a questo titolo, iniziatrice per eccellenza dell'ascesi amorosa*”.

Il lato sensuale del corpo è messo da parte da parecchi poeti mentre la bellezza è elevata a un rango superiore, quasi soprannaturale, ed è assimilata a una creazione divina e angelica, in particolare in Dante, Petrarca e Guido Cavalcanti. I termini “*angelo*”, “*divina*”, “*spirito celeste*” sono ricorrenti nelle poesie di questi tre autori per descrivere la bellezza della donna amata, associando così la bellezza fisica a una qualità superiore, impareggiabile. La bellezza assume così un posto più importante fra le qualità intellettuali della donna perché “*la bellezza è generalmente qualità che appartiene più alle donne che agli uomini*” (Huidi, Piéjus & Fiorato, 1980, p. 60).

Riccardo Reim (2002) sostiene che sebbene la bellezza sia un elemento-base del sentimento amoroso nella letteratura italiana, la donna non può essere pienamente “*completata*” senza possedere anche grandi qualità morali (come l'umiltà, la bontà, la nobiltà e la castità, l'intelligenza non costituisce un dato importante).

La donna, in questo senso, raggiunge la perfezione solo quando possiede delle qualità fisiche e altre morali. Le qualità morali della donna sono veramente valorizzate nella letteratura italiana, dal Rinascimento alle opere del XX secolo, e in particolare nella poesia che tratta dell'amore cortese (in autori come Dante, o Cavalcanti, appartenenti al Dolce Stil Novo). A tale proposito José Huidi, Marie-Françoise Piéjus, e Adelin Charles Fiorato (1980, p. 128) aggiungono che il poeta cerca nelle donna queste qualità: l'umiltà, la grazia, l'onestà, la virtù, la cortesia, la nobiltà di cuore, la castità.

Rimane da chiedersi però se tutte le poesie medievali non affrontano il tema del corpo o ancora l'eros. La letteratura medievale “*raramente offendeva il senso del pudore ma suggeriva, più che giustificare, i rapporti sessuali fra i suoi sprovveduti eroi*” (Lorenzoni, 1976) e non contiene “*la minima traccia di una autentica, ardente sensualità*” (Englisch, 1967).

A tale riguardo Riccardo Reim (2002, XV) spiega:

Nell'età di mezzo, sacro e profano (al contrario di quanto è stato spesso affermato) si tendono la mano e si incontrano: senza dubbio, è la vita dello spirito a risultare davvero importante, ma al tempo stesso- anche se il rapporto fisico, soprattutto per la donna, sembra essere assolutamente marginale nella sua esistenza sia da ragazza che da maritata o da vedova [...] - non tutto quel che riguarda il corpo [...] è visto con completo disappunto e con timore.

Ludovico Gatto (1999) dal canto suo delucida, in “*Medioevo quotidiano*”, che:

Anche in un'età in cui, la morte e il giudizio sono attesi con trepidazione nella speranza del paradiso e nel terrore della dannazione infernale, l'amore e la passione hanno una collocazione importante e così del pari le effusioni e la sessualità sono presenti in una società tendenzialmente poco permissiva, ma non per questo disattenta alle ragioni del cuore e a quelle del corpo e della fisicità,

che partecipano anch'esse più o meno integralmente della spiritualità, fino al punto che anche il misticismo si rivela in termini di sorprenderete sensibilità, languida e quasi sfrenata. (Gatto, 1999)

Tanto per fare degli esempi, Riccardo Reim (2002) fa della seconda parte del suo libro un'antologia e un dizionario, dove elenca alcune poesie medievali (e altre scritte nei secoli successivi) nelle quali si nota "*sensualità*", e volte "*pornografia*"; come il caso di Guittone d'Arezzo, Rustico di Filippo, Brunetto Latini, Cecco Nuccoli e tanti altri. La letteratura italiana però torna ad affrontare l'eros in una maniera più o meno esplicita con l'avvento dell'Umanesimo (Reim, 2002, p. XVI).

Un aspetto da tenere in considerazione è che dopo il Quattrocento, la scrittura del corpo si limitò al tema amoroso. Dalla seconda metà dell'Ottocento, e con la fioritura della letteratura verista, si nota che il personaggio femminile diventa vero e umano perciò la scrittura del corpo si affianca ai temi sociali. Autori come Giovanni Verga e Luigi Capuana avevano spesso messo al centro della loro narrazione un personaggio femminile ovvero "*un'antieroina*" che esprime la propria femminilità in piena libertà in un contesto sociale troppo particolare: La Sicilia. La gna Pina chiamata "*La lupa*" in "*La vita dei campi*" (1880) di Giovanni Verga è una donna-bestia caratterizzata da una illimitata voracità sessuale. Questo tipo di personaggio femminile si contrappone a quello messo in evidenza nella letteratura dei secoli precedenti perché il corpo femminile diventa una tematica centrale.

Nel Novecento il corpo continua a ispirare gli scrittori italiani. Citiamo l'esempio di Gabriele D'Annunzio che è considerato uno dei più grandi autori italiani dell'inizio del XX secolo. Attraverso il suo doppio Andrea Spinelli, eroe del romanzo "*Il Piacere*" (1888) descrive il suo amore per l'arte e il Bello. Secondo Spinelli, l'unico vero amore che vale la pena di vivere è quello dell'arte, perché eternamente giovane e fedele, a differenza delle donne. La bellezza è, quindi, messa a confronto con il corpo della donna. La donna deve raggiungere il livello di bellezza fisica più vicino alla perfezione. Il romanzo divide i personaggi in base al loro rapporto con la bellezza. Spinelli che è un giovane

dandy sta sempre alla ricerca di bellezza e di perfezione estetica perciò rifiuta di stare con donne “comuni”, l’amore quindi, deve essere trovato in un corpo bello fisicamente e moralmente. La bellezza si trova nel corpo di Elena Muti, una protagonista del romanzo che si presenta come un modello impossibile da raggiungere per le altre donne del romanzo.

L’autore introduce, quindi, l’idea che una donna deve sempre seguire e integrare le preferenze estetiche dell’uomo e riprodurle e farle proprie. Deve quindi essere giovane come Carla, protagonista in “*Gli indifferenti*” (1929) di Alberto Moravia. Carla è preferita dall’amante di sua madre perché più giovane, passiva e facile da manipolare. Quest’importanza data all’aspetto fisico della donna, aveva creato dei personaggi femminili belli con un corpo-oggetto. Il che lo possiamo trovare anche nella scrittura di Carlo Cassola per esempio dove il corpo e tutta l’identità della donna diventano proprietà dell’uomo in “*La ragazza di Bube*” (1959).

Partendo dagli anni 60’ e ‘70, si è iniziato a dare molta importanza alla donna e specie al corpo femminile con la fioritura delle scritture femminili grazie al Femminismo e all’affermarsi della critica letteraria a firma femminile (Fortini, 2010) perché le donne attraversano “*un passaggio da forme di coscienza soggettiva ad una coscienza collettiva e politica della propria condizione*” (Zancan, 1998, p. 822).

Dalla seconda metà del Novecento, le donne cominciarono a trattare temi legati al corpo come: l’aborto, il rapporto “*madre/figlia*”, la maternità e la violenza sulle donne come il caso di “*L’età del malessere*” (1968) di Dacia Maraini. Il corpo femminile rappresentato nella letteratura italiana di quegli anni (e anche quella degli anni che seguono) è, come lo sostiene Elena Fammartino (2012) un corpo violentato e sofferente che enfatizza il problema della subalternità femminile.

Secondo Marco Antonio Bazzocchi (2016, p. 8), il dualismo femminile/maschile che è il costitutivo di ogni cultura occidentale, afferma la

differenza e spinge implicitamente a modi di superamento della stessa differenza. Perciò, la letteratura ovvero *“lo spazio dell’esperienza estetica”* può essere identificato come uno dei luoghi privilegiati nei quali sono sperimentate le forme del superamento. Per tutto il secolo (il Novecento), il maschile e il femminile intrattengono un rapporto fondato non sulla separazione ma sulla mescolanza, sull’avvicinamento, sull’ibridazione nel panorama letterario italiano.

Dagli anni Ottanta fino ad oggi, spiega Marco Antonio Bazzocchi (2005), si caratterizza dalla presenza del corpo nudo e l’eroticità. Già Franco Fortini (1989) in un celebre scritto del 1961 *“Erotismo e letteratura”*, poi posto in apertura di *“Verifica dei poteri”* scrive:

Nella letteratura contemporanea, la presenza dell’erotismo non si intende se non la si vede come pretesa contrapposizione di una “verità”[...] alla “falsità” dell’industria ideologica che vorrebbe mediare sesso, erotismo, e amore ed affermare una ipocrita unità dell’esistenza umana.

Rimane da chiedersi però se la scrittura del corpo- nella letteratura italiana- oltrepassa completamente i codici socioculturali e letterari al pari di altre letterature straniere come quella americana per esempio. A tale riguardo, Marco Antonio Bazzocchi (2016, pp.8-9) spiega che nella letteratura italiana, la scrittura del corpo si limita generalmente all’eterosessualità. I tre termini anglofoni *“Camp, Queer, Gay”* con i quali lo studioso dà titolo all’introduzione del suo libro intitolato *“Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento”* (2016, p.7), indicano *“spostamenti della sessualità e del genere che si giocano sul terreno del corpo”*. Si tratta di una libertà espressiva con la quale gli autori si spostano appunto dalla *“norma condivisa, dall’opinione comune, dal senso della morale verso l’anomalia, il non codificabile e l’ indefinito”* con alcune restrizioni. Lo studioso prosegue spiegando che:

Qui non si tratta di affrontare il valore politico di queste definizioni (si riferisce ai tre termini Queer, Gay e Camp), ma le implicazioni estetiche che esse introducono nella cultura, con la consapevolezza che la cultura italiana (e in particolare la letteratura italiana) non è in realtà il terreno più adatto per mettere alla prova questi concetti, se non sempre forzandoli, o adattandoli, o rimanipolandoli. (Bazzocchi, 2016, p.7)

Nonostante tutte le restrizioni che gli scrittori potrebbero incontrare, il tema del corpo è sempre presente basta solo capire la poetica sulla quale uno scrittore o una scrittrice basa la sua opera. In questo capitolo, proponiamo uno studio antropologico culturale di due corpus: “*Le Beatrici*” di Stefano Benni e “*L’amica geniale*” di Elena Ferrante per mostrare il posto del corpo in queste opere così anche come le sue interazioni con lo spazio e con il tempo.

6.2. La poetica del corpo femminile e la spazio-temporalità in “*Le Beatrici*” di Stefano Benni

Stefano Benni, uno degli autori italiani più famosi a livello mondiale, nasce a Bologna nel 1947. Non è solo scrittore, drammaturgo e poeta, ma anche giornalista e regista. Dalla sua svolta letteraria avvenuta dopo la pubblicazione del suo romanzo di fantascienza “*Terra!*” nel 1983, si è unito alle fila degli autori best-seller italiani. Ha scritto una ventina di libri in una varietà di generi, che vanno dai thriller politici, alle fiabe e ai grotteschi, e le sue opere sono particolarmente popolari tra i giovani lettori.

Il suo stile di scrittura sfugge a ogni tentativo di classificazione in una categoria con altri scrittori. La sua vocazione per il teatro l’ha permesso a creare un tipo di scrittura tutto suo; caratterizzato dall’umorismo e dalla poetica della *rêverie* (Faggionato, 2016). Nonostante i suoi personaggi macabri, fantastici ed esagerati, le sue storie sono sempre vicine alla realtà. Infatti, durante la presentazione di *Le Beatrici* alla libreria Feltrinelli della Stazione Centrale di Milano, il 9 marzo 2011, spiega come riesce a collegare la sua comicità alla realtà sociale nella sua poetica:

È sacrosanta libertà del lettore vedere del pessimismo nei miei libri. Non mi sembra ci sia molto da godere negli ultimi anni in Italia. Io penso siano libri lucidi, penso che sia la vicinanza tra comicità e argomenti seri a dare la sensazione di pessimismo. (Faggionato, 2016, p. 310)

Il suo primo libro intitolato “*Bar Sport*”, era una raccolta di racconti pubblicata nel 1976 da Mondadori. Da allora, divide il suo talento tra la scrittura di romanzi, notizie, raccolte di poesie, di teatro, e tocca anche il cinema

realizzando *“Musica per Vecchi animali”* nel 1989 - ispirato alla sua opera intitolata *“Comici spaventati Guerrieri”* (1986)- con il grande attore e drammaturgo italiano Dario Fo. Il film è in competizione al Festival del film italiano di Annecy nel 1989 e ottiene il premio speciale della giuria.

Oggi giorno, la produzione letteraria di Benni comprende romanzi, raccolte di racconti e volumi di poesia che sono stati tradotti in diverse lingue. La satira mediatica *“Baol”* (1990) è chiaramente una rotazione sul *“1984”* di George Orwell, così come il *“Ministero della Verità”*, un archivio televisivo che controlla le masse attraverso immagini false e contraddittorie. La satira dei media e della politica è piena di umorismo nero; i suoi romanzi prendono in giro il mondo triste della grande città, l’avidità neoliberismo e gli effetti della globalizzazione.

In un’intervista con S. Fiori, *“Stefano Benni: Non adagiamoci sulla retorica, sogniamo l’imprevedibile”*, pubblicata su *La Repubblica* (19 luglio 2013), Stefano Benni dice:

Ero un contadino letterato, che sapeva a malapena fare un po’ di satira [...] Ero il compagno che leggeva Pound e Céline, dunque visto con grandissimo sospetto. Non sopportavo il fatto che ci potessero essere libri da leggere e libri da non leggere. Vissi quegli anni piuttosto appartato.

La libertà espressiva di Benni non lo allontana dalla realtà del suo tempo perciò esiste sempre una morale che si mescola con il suo umorismo, trasmettendo così un quadro serio e a volte malinconico.

Mi piace pensare che il mio modo di scrivere sia un’orchestra. Adesso, rispetto a qualche anno fa, ho più strumenti a disposizione. A volte li uso tutti insieme, a volte uno alla volta. Un monologo può evocare un assolo di sax, un elenco può sembrare un crescendo d’archi, una poesia, come Anima o Lisa, un blues con chitarra e voce. Ma soprattutto questa orchestra è diretta a volte da un direttore allegro, a volte da un direttore malinconico. (Faggionato, 2016, p. 311)

Anche se le opere benniane sono differenti, l’umorismo di Benni le accomuna. Nel suo romanzo *“Spiriti”* (2000), che si considera come una satira politica pungente della vita nel XXI secolo, l’autore collega i destini dei suoi

settanta personaggi mediante innumerevoli fili di trama e scene in un mix di fiaba, utopia e comicità. Il suo romanzo intitolato *“Achille Pié Veloce”* (2003) racconta la storia di un'insolita amicizia tra un editore difficilmente in grado di affrontare la vita e un autore terminale e mostruoso. Si tratta di una storia piena di colpi di scena fantastici e ricchi di una pletora di allusioni alla letteratura e alla politica. La storia è raccontata con un umorismo nero usando un linguaggio a volte agghiacciante.

Oltre alle sue opere letterarie, l'autore scrive anche rubriche per *“Panorama”* e *“Il Manifesto”*. Nel 1989 ha diretto *“Musica per Vecchi Animali”* (1989) e ha partecipato a diverse produzioni teatrali, tra cui ricordiamo *“Il bar Sotto il mare”* che è oggi una delle sue raccolte (pubblicata nel 1987) più apprezzate a livello mondiale.

Il suo stile di scrittura lo rende unico per l'uso originale e innovativo del suo linguaggio pieno di giochi di parole, neologismi e parodie di altri stili letterari. Si caratterizza per la sua capacità di cogliere, attraverso il genere satirico, gli aspetti più aberranti della società moderna. La sua infaticabile fantasia, il suo gusto per la satira sociale e politica fanno di Stefano Benni uno degli scrittori italiani contemporanei più apprezzati a livello mondiale.

L'opera benniana che abbiamo preso in esame in questa nostra ricerca s'intitola *“Le Beatrici”*; un titolo emblematico che fa rifare viva la Beatrice dantesca. Il titolo è stato scelto da Alberto Rollo; il direttore editoriale della Feltrinelli. Si tratta di una raccolta pubblicata nel 2011 e composta di monologhi tutti al femminile. Si compone da otto monologhi divise da diverse canzoni italiane. L'opera è il frutto di due esperienze teatrali: i monologhi sono stati raggruppati e poi rappresentati presso il Teatro dell'Archivio di Genova, per la regia del regista e drammaturgo Giorgio Gallione dall'11 fino al 15 maggio del 2010. Sono state poi scelte cinque attrici per impersonare le voci femminili parlanti in questi monologhi.

La scelta delle attrici è stata fatta sia da Giorgio Gallione sia da Benni stesso:

Benni spiega di aver voluto scrivere ispirato dal talento teatrale di alcune attrici e stimolato dalla mancanza di testi che esprimessero un disagio femminile tutto contemporaneo. Ha scelto di comporre monologhi sulle donne, pensando alle attrici con le quali aveva lavorato e a quelle con le quali avrebbe voluto lavorare, per valorizzare la loro capacità di esprimere insieme comico e tragico e di essere naturalmente versatili. (Faggionato, 2016, p. 312)

“*Le Beatrici*” non è un semplice libro o neanche una semplice rappresentazione palcoscenica. Si tratta, infatti, di un’opera con la quale Benni vuole scuotere il panorama letterario italiano rifacendo viva Beatrice. In un’intervista con “*La Repubblica*”, avvenuta il 28 febbraio del 2011, l’autore spiega i motivi della sua scelta dicendo: “*Beatrice è una donna morta senza amore. Conosciamo un totem, ma la realtà è una donna che sposa un uomo imposto e muore di parto.*”. (Faggionato, 2016). Infatti, pochi lettori sanno questo lato della vita di Beatrice, perché Dante Alighieri l’aveva angelicata rendendo la sua vita inesistente. In quest’opera che abbiamo preso in esame, le Beatrici non sono appunto dei “*totem*”, sono donne vere, vive e capaci di rendere evidente la loro condizione di vita focalizzandosi su quella dei loro corpi.

In questa prima parte di questo capitolo, studiamo quest’opera e cercheremo di evidenziare come Benni parla del corpo femminile e in che modo enfatizza il suo rapporto con il tempo e con lo spazio. Ma prima di fare questo, spieghiamo la poetica del corpo in “*Le Beatrici*”.

6.2.1. Corpo femminile e poetica della *rêverie*

6.2.1.1. Monologo e Umorismo

Come abbiamo spiegato in precedenza, l’opera è una raccolta di monologhi in cui Stefano Benni dà voce alla donna perché possa esprimersi e parlare della condizione del suo corpo. È necessario risalire all’etimologia del termine “*monologo*” per capire già questa scelta fatta dallo scrittore.

Questo termine viene dal greco, è composto da “*mono-*” che significa uno e da “*logos*” che significa discorso. Da questo punto di vista, il monologo può essere definito come un discorso tenuto da una sola persona che parla da sola. Il monologo occupa un posto importantissimo nel teatro perché un personaggio, solo sul palco, o - teoricamente almeno - lontano dagli altri personaggi (se non è solo sul palco) e dal pubblico, ha la possibilità di dire tutto, fino a svelare i suoi segreti più intimi. Infatti, grazie al monologo, lo spettatore può conoscere la verità sul personaggio; perciò il monologo stabilisce un rapporto di confidenza tra il personaggio e il pubblico.

Nel caso de “*Le Beatrici*”, il monologo stabilisce un rapporto di confidenza fra le protagoniste e i lettori. Le Beatrici benniane svelano dei segreti che riguardano i loro corpi e soprattutto il loro ruolo sociale impostogli dalla loro cultura di appartenenza. Ognuna parla di sé; il monologo è, quindi, un momento di sfogo, di libertà e di confidenza.

La scelta del monologo non è anodina; Stefano Benni vuole nascondere la sua presenza per permettere alle donne di essere completamente loro stesse mettendo i loro corpi in prima posizione. I monologhi non sono in realtà orientati dall'autore ma dalle emozioni delle Beatrici e ovviamente dai loro corpi e ciò che li fa soffrire.

Questi monologhi si presentano come dei soliloqui che ogni donna può avere soltanto quando non c'è nessuno intorno. Si tratta di uno stato in cui la vulnerabilità della donna sbucca fuori permettendola di liberarsi il corpo e i pensieri. Tutto ciò avviene in piena spontaneità e umorismo.

Infatti, uno dei tratti distintivi del monologo è l'umorismo. Definire il concetto stesso di “*umorismo*” non è cosa facile. Infatti, dopo Platone e Aristotele, e tutti gli altri pensatori che si sono interessati a questo fenomeno, nessuna definizione comprende tutti gli aspetti di quest'argomento; poiché l'umorismo è un campo multidisciplinare in cui intervengono: la filosofia, la

letteratura, la linguistica, la sociologia, la psicologia, ecc. Più di un concetto, è un “*fenomeno culturale*” (Bouquet & Riffault, 2010).

Per trovare una definizione utile per questo nostro studio, ci siamo serviti di *Le dictionnaire culturel* (2005, p. 1735):

(l'umorismo) une forme d'esprit qui consiste à présenter la réalité de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites, parfois absurdes, avec une attitude empreinte de détachement et souvent de formalisme, en impliquant souvent la mise en cause de soi-même.

Come si può notare qui in questa citazione, esiste un legame fortissimo fra l'umorismo e la realtà; quindi fra l'umorismo e la cultura. A tale proposito, Priego-Valverde Béatrice (2003, p. 29) segnala che ci si può divertire di tutto, ma qualunque sia l'elemento su cui verte l'umorismo, non è mai la realtà in quanto tale ad essere derisa ma la sua “*serietà*”; la studiosa intende tre tipi di serietà: serietà del locutore che decide di deridere se stesso, i suoi difetti, i suoi comportamenti (auto-derisione), la serietà della lingua, beffandosi del suo lato codificato, standardizzato (giochi di parole) o la serietà della vita, che conviene a volte alleggerire. L'umorismo dà quindi una dimensione comica a un tema serio svelando i suoi aspetti sorprendenti.

L'umorismo e la serietà hanno lo stesso obiettivo: far riflettere. In effetti, l'umorismo non sempre contiene comicità, d'altra parte, comporta sempre una parte di serietà. Esso è anche un modo di reagire positivamente di fronte ai disagi e alle disgrazie dell'esistenza, con padronanza e sangue freddo. Infatti, è -secondo l'espressione di Boris Vian- “*la politesse du désespoir*”: à la fois “*sérieux, grave et comique, voire bouffon*” (Dictionnaire Culturel en langue française, 2005. p. 1741).

Poiché le persone vivono in comunità e condividono la stessa visione del mondo, Henri Bergson (1983, p. 6) pensa che per capire la risata, bisogna ricollocarla nel suo ambiente naturale che è la società, occorre soprattutto determinarne la funzione utile che è la funzione sociale. La risata, quindi, risponde ad alcune esigenze della vita in comune, perciò deve avere un

significato sociale. Perciò, per capire l'umorismo presente nei monologhi che abbiamo studiato, bisogna capire la cultura italiana e la situazione della donna italiana. Il monologo avviene quindi in un piccolo microcosmo o “*spazio chiuso*” che permette al corpo di evadere dalla realtà incorporata nello spazio socioculturale in cui si trova.

6.2.1.2. L'influenza della poetica di Gaston Bachelard sulla spazio-temporalità del corpo in “*Le Beatrici*”

Leggendo “*Le Beatrici*” notiamo che Stefano Benni segue la stessa poetica del filosofo francese Gaston Bachelard. Nella parte seguente cercheremo di spiegare la poetica di Bachelard e in che modo Stefano Benni l'ha usata nella sua opera per mettere in relazione il tempo, lo spazio e il corpo.

“*L'espace heureux*” in italiano “*lo spazio felice*”, è un termine usato dal filosofo Gaston Bachelard in “*La poétique de l'espace*” nel 1957 per parlare del rapporto che uno potrebbe avere con uno spazio chiuso e intimo che evoca felicità e bei ricordi. Il termine designa quello spazio posseduto, difeso contro le forze avversarie. Si tratta di uno spazio amato, intimo; spazio-rifugio. La casa per esempio è l'origine, la casa natale cioè il luogo che contiene tutta la nostra essenza; uno spazio da sogno.

Secondo il filosofo, la casa natale, come primo spazio costitutivo dell'essere, rivive nei nostri sogni attraverso delle immagini poetiche che aprono, non su dei ricordi descrittivi, separati in uno spazio temporale rigido, ma sulle sensazioni del vissuto che sono provate in uno spazio senza tempo. Nella poetica di Bachelard, lo spazio e il tempo si uniscono per creare uno spazio atemporale al quale ognuno di noi può andare usando i suoi sogni e la sua memoria; cioè attraverso la “*rêverie*” che il filosofo spiega nel 1960 in “*La poétique de la rêverie*”.

“La *rêverie*” funge da riportatrice del corpo verso un altro spazio che si trova in un altro tempo legato al corpo. Non significa un sogno notturno ma significa un sogno che il nostro corpo fa e rimane cosciente nello stesso tempo.

In questo senso, il corpo viaggia nel corpo; viaggia nei suoi ricordi, nel suo vissuto e nella sua età. Questa fenomenologia del corpo è molto evidente in *“Le Beatrici”*. Le protagoniste di quest’opera ritornano attraverso il sogno a delle *“immagini animate”* conservate nell’angolo della memoria che Bachelard chiama *“bozza di una metafisica dell’indimenticabile”*.

Bachelard spiega che il piacere che nasce dal sognare è, contrariamente a quello del sogno, un piacere cosciente, attuale. Il sogno della notte è un sogno senza sognatore, mentre nella *“rêverie”*, la persona mantiene abbastanza coscienza, perché c’è un obiettivo dietro la sua voglia di ritornare al passato.

Beatrice, la Mocciosa, Suora Filomena e la Vecchiaccia si trovano in uno spazio chiuso lontano dal mondo e dalla realtà grazie alla scelta del monologo. Questo spazio gli permette di esprimersi in piena libertà perché non c’è nessuno attorno a loro e così, gli consente di viaggiare nei loro pensieri, attraverso la *“rêverie”* in altri *“spazi felici”* presenti nelle loro memorie. Per capire questa fenomenologia del corpo presente in *“Le Beatrici”*, abbiamo elaborato questo schema:

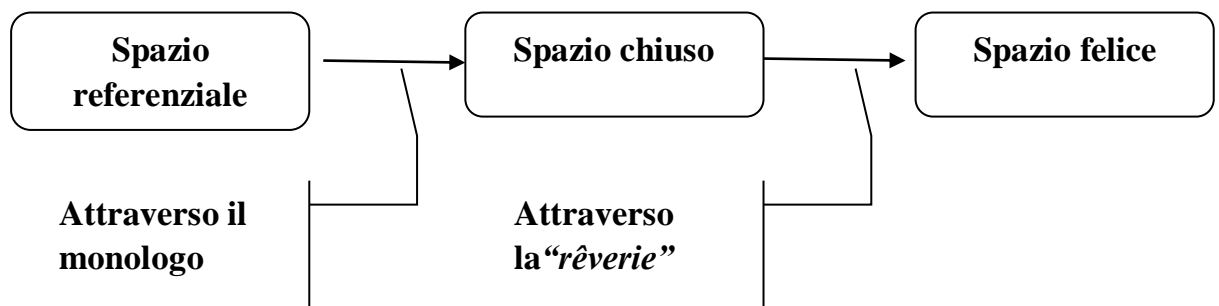


Figura 5: La poetica dello spazio in “Le Beatrici” di Stefano Benni

Come abbiamo già detto, l’influenza di Gaston Bachelard non la notiamo soltanto nello studio dello spazio, ma anche nello studio del tempo. Il tempo in quest’opera, non è estraneo al corpo ma è; o l’età o la memoria. Notiamo, infatti, che, la vera realtà del tempo è il momento in cui il corpo delle protagoniste è cosciente; cioè quando critica il suo contesto socioculturale e sogna di essere in altro uno spazio. Il tempo, quindi, dura solo inventandolo e producendolo

attraverso la memoria. Questa concezione del tempo è molto vicina a quella idealizzata da Bachelard in *“L'Intuition de l'instant”* (1932).

Dopo aver spiegato la poetica del corpo in *“Le Beatrici”* e chiarito l'influenza di Gaston Bachelard sul rapporto fra il corpo e la spazio-temporalità passiamo adesso allo studio dei monologhi di: Beatrice, La mocciosa, Suor Filomena e la Vecchiaccia per studiarne i corpi da una prospettiva antropologica culturale. Studieremo appunti i motivi che spingono le protagoniste a scappare dallo *“spazio pubblico”*.

6.2.2. La Beatrice benniana: Dall'esaltazione della corporeità al riconoscimento del carattere socio-culturale dell'opera letteraria

L'opera comincia con un monologo molto scioccante per molti lettori appassionati di Dante Alighieri. Si tratta di un monologo di Beatrice Portinari; uno dei nomi famosissimi nella letteratura universale. La differenza fra la Beatrice dantesca e quella benniana sta nel fatto che la seconda non è più quella figura angelica che conduce il poeta o lo scrittore a Dio permettendogli di andare in paradiso e godere la beatitudine divina, ma è una donna vera, capace di parlare e soprattutto di criticare.

(parla di Dante Alighieri) Mi ha visto la prima volta che c'avevo otto anni, lui nove, mica mi ha detto "si gioca insieme, ti regalo un gelato...", no, c'ha fatto dieci poesie di duemila versi, il piccino. (p. 9)

La nuova Beatrice è completamente diversa; è audace e troppo sincera. Non le piace, in realtà, il ruolo dell'accompagnatrice scelto da Dante Alighieri; questo ruolo le priva, infatti, dei suoi sentimenti e soprattutto dei suoi bisogni sensuali.

Questo primo monologo è un'opportunità data a Beatrice Portinari per esprimersi e manifestare quello che pensa realmente della scelta fatta da Dante. Se avesse avuto la possibilità di leggere la Divina Commedia, avrebbe scelto un altro ruolo diverso dall'accompagnatrice e avrebbe voluto parlare di sé in un modo molto più realistico.

Mediante questo monologo, Stefano Benni mette in questione la letteratura delle origini criticando la prima figura femminile della letteratura italiana. Beatrice, al pari di altri personaggi femminili, è creata da uno scrittore maschio perciò anche il ruolo che le è stato attribuito nell'opera letteraria, doveva per forza rispettare l'ordine socioculturale basato sulla subalternità della donna.

Questa subalternità è un tema centrale su cui si basa questo monologo attraverso il quale Beatrice mostra il suo rifiuto non solo del ruolo attribuitole da Dante nel *La divina commedia* ma anche dell'attesa di un uomo per farla notare.

Chi è Canappione? Scusate, io l'Alighieri lo chiamo così, mia madre dice "non t'azzardare che è un grande poeta importante", però c'ha grande e importante pure il naso, via, c'ha un becco che pare una poiana, pare... una caffettiera, anche se non è ancora stata inventata. [...] Il tempo passa e nessuno mi si piglia. Si sponan tutte quante (le ragazze che hanno la sua età). E a me mi tocca di aspettare Dante. (p. 5)

La prima cosa che notiamo in questa citazione è la vitalità sentita da Beatrice quando si mette a confronto con le altre ragazze. In questo senso lei rifiuta di essere un angelo custode del poeta ma celebra la sua umanità e con essa la sua corporeità. Leggendo questo primo monologo, ci vengono in mente tante domande riguardando le donne descritte nelle antiche poesie dei maestri della letteratura italiana: queste donne sono veramente vere? Rispecchiano veramente le donne di quel tempo? La figura angelica dantesca, è veramente angelica oppure è una falsa modellazione da parte del poeta?

Le risposte a queste domande si trovano certamente nel monologo, dove Stefano Benni dà voce a Beatrice perché possa provare che lei è una donna fatta di carne, ossa e sentimenti. A tale proposito, Beatrice dice con aggressività:

Va be', ma io sono una donna, mica una serenata... Mica posso aspettare che abbia finito il capolavoro e che mi abbia angelicato e intanto io buona e zitta. (p.4)

Beatrice che è considerata come la prima figura femminile della letteratura italiana è un personaggio senza voce, senza sentimenti, senza corpo. È cantata, celebrata da parte del poeta perché lui voleva che lei fosse "angelica". Nessuno

sa cosa voleva Beatrice veramente. Stefano Benni dà voce a questa donna permettendole di parlare e di esprimersi per la prima volta.

La nuova Beatrice è una ragazza che vive nel 1284 ma sembra una donna moderna e indipendente perché usa un linguaggio odierno, sincero e giocoso. Questo monologo è, per lei, un inno alla liberazione del suo corpo e alla celebrazione della sua femminilità seppellita per molti anni. Il suo lato sensuale appare quando comincia a parlare del giocatore che adora descrivendo soprattutto il suo corpo e quello che indossa:

*E guardo i ragazzi.
E vedo Battistone, quello che gioca al pallone, sì, il calcio fiorentino.
Adesso è un gioco clandestino, ma tra cent'anni lo conosceranno tutti.
Battistone è un metro e novanta, due spalle, due occhioni!
Col corpetto viola col giglio. E sapete che adesso ci sono quei
pantaloni attillati che... si vedono certe... abbondanze dentro... poi
certo, uno può simulare, ci può infilare un calzino o una bottiglia di
sidrone... sì, di sidrone, è la Coca-Cola medioevale... ma il Battistone
è tutta roba sua, lo so per certo da un'amica mia.(p.5)*

Non è un caso che la nuova Beatrice parla di un uomo in questo modo. La sua carnalità espressa nella citazione che abbiamo appena scritto si contrappone all'amore platonico cantato da Dante Alighieri. Quest'amore spirituale trascura il lato sensuale del corpo umano esaltando così l'anima e riducendo il corpo a un fantoccio da controllare. Stefano Benni fa notare il controllo esercitato dalla cultura sul corpo della donna in particolare attraverso il tempo.

*Ci siamo incontrati solo una volta l'anno scorso, c'avevo diciotto
anni, e da allora sparito, di nebbia. Gli è timido, dicono. E poi tutti a
aggiungere "quanto sei fortunata! Quello è un poeta, ti dedicherà il
capolavoro della letteratura italiana, ti renderà famosa, è come...
come... uno sponsor... sponsor è una parola latina, non inglese. Sai
quante vorrebbero esser cantate da lui?".(p.4)*

La sensualità e la carnalità represses da parte della cultura medievale e soprattutto dalla religione cristiana (come nel caso di Beatrice) sono esaltate nei secoli successivi ma cambiando il tipo e i traguardi del controllo socioculturale. In questo monologo, Beatrice esprime la sua sensualità non per contrapporsi alla Beatrice Dantesca ma per dire che:

- ❖ La sessualità fa parte della natura del corpo umano; quando non si manifesta, è perché il corpo è sottoposto a un certo controllo da parte della sua cultura di appartenenza (valida in un tempo e uno spazio ben determinati);
- ❖ Se questa libertà di espressione concessa alla nuova Beatrice fosse data alla Beatrice dantesca, quest'ultima si sarebbe espressa nello stesso modo. Beatrice è la stessa; la differenza sta nel fatto che la prima era creata da Dante, mentre la nuova fa tutto un monologo e parla da sola quindi, in piena libertà.

Nel monologo leggiamo:

Vo in Santa Croce dove si allenano di nascosto, vado dal Battistone e gli dico "ciao bellino, sono la Beatrice, quella cantata da Dante, dai che tra noi ragazze famose e voi calciatori c'è sempre feeling...", e lui, bello ma un po' rozzo, mi dirà "che cazzo vuol dire feeling", e io gli dirò "vieni, vieni, mio bel ganzo, vieni che ti porto sotto il ponte all'Arno e te lo spiego".(p.6)

L'esaltazione della corporeità rima sia al controllo del corpo da parte della cultura sia con il riconoscimento del carattere socio-culturale dell'opera letteraria. Attraverso la messa in risalto della sensualità della nuova Beatrice, Stefano Benni enfatizza, infatti, altre tematiche riguardanti alla condizione del corpo della donna.

Evocando Dante Alighieri, la nuova Beatrice beffeggia la sua poesia intitolata *"Tanto gentile e tanto onesta pare"*. Beatrice schernisce; infatti, il modo in cui lei è descritta in questa poesia e specie nel titolo. La critica del verbo *"pare"* è molto indicativa. La forma *"pare"* viene da *"apparire"*, si tratta, infatti, di un titolo che descrive non la vera personalità di Beatrice ma quello che appare agli altri:

Già ne ha scritto uno, di verso, che te lo raccomando: TANTO GENTILE E TANTO ONESTA PARE. Certo che il letterato capisce che PARE sta per APPARE. Ma quelli del borgo San Jacopo, quando passo, li sento: "Guarda la Bea, la Beatrice Portinari... sai che c'è? Tanto gentile e tanto onesta... PARE". (p.5)

Come si può notare qui in questa citazione, Beatrice mette in rilievo il verbo “*pare*”. Vivendo e interagendo con gli altri, ogni persona usa il suo corpo cioè quella parte che appare della persona non solo per venire a contatto con gli altri ma anche per comunicargli alcuni tratti della sua personalità. Il modo in cui uno si veste, si comporta o insomma usa il suo corpo rispecchia ciò che ha dentro e soprattutto il modo in cui è cresciuto o come vive.

I comportamenti sono delle manifestazioni esteriori che si possono osservare in modo diretto e che rispondono a certe situazioni vitali. Il modo in cui Beatrice cammina e si muove è ben studiato perché è appreso già a casa da parte dei suoi genitori. L’educazione familiare è importantissima in questo caso perché il corpo dei figli e delle figlie si sottopone a una disciplina o come dice Michel Foucauld, a un “*addestramento*” per corrispondere al modello ritenuto “*adeguato*” agli standard socioculturali prestabiliti.

La donna deve apparire in un certo modo perché il suo corpo è un’immagine riflettente da quello che ha acquisito a casa e soprattutto della sua cultura di appartenenza. A tale riguardo leggiamo:

Io invece tanto gentile e onesta devo parere. Devo camminare a occhi bassi. Mi sono guardata tutte le merde di cane da casa mia a piazza Santa Maria Novella. Però ho imparato a camminare così, vedete [fa tre o quattro passi] ...Tengo gli occhi bassi, poi li alzo come vedessi... una visione, il paradiso, le alte rote, la madonnina, e invece di sguincio butto l’occhio.(p.5)

Con l’andar degli anni, questi gesti non diventano soltanto degli “*habitus*” come abbiamo già spiegato nella prima parte teorica, ma diventano anche come lo dice Beatrice nella citazione sopra citata “*dei doveri*”. Il principio di “*pudore*” ruota attorno al corpo femminile perciò esso deve per forza applicare le regole mandategli da parte della sua cultura mediante la famiglia e soprattutto i genitori.

È che nel Medioevo noi si deve far quello che vogliono i genitori. Se mi sente parlare così il mi’ babbo banchiere, vado in convento. Perché nel Medioevo, belline mie, se non si va d’accordo con babbo e mamma mica ci si impasticca, mica si va all’estero con l’Erasmus, mica dallo psicoanalista, mica in college. Noi si va di corsa in convento, capito?(p.5)

Il Medioevo, in questo caso, diventa un tempo percettibile osservando il corpo umano; in questo caso il corpo di Beatrice è un'immagine socioculturale riflettente della cultura medievale. Sia il pudore, sia la vergogna o ancora il controllo genitoriale diventano in questo senso dei tratti caratterizzanti di questa cultura duratura dalla quale Beatrice si libera solo quando si trova da sola in uno spazio chiuso perché oltrepassare le regole socioculturali, significa subire una stigmatizzazione da parte del proprio contesto socioculturale.

L'immagine attraverso la quale Beatrice deve apparire deve per forza rispecchiare gentilezza e pudicizia; non è un caso che la Beatrice dantesca è descritta come angelica. Privare il corpo della sua sensualità significa renderlo un corpo degno di essere chiamato angelico perché nella cultura medievale cristiana la sessualità sporca il corpo perciò è profanata. La sacralizzazione del corpo è distrutta in quest'opera che stiamo studiando perché l'autore dà una voce a Beatrice attraverso la tecnica del monologo. Il tono aggressivo con il quale parla è perfettamente comprensibile perché la Beatrice Benucci è stufa di quello che vive e vede ogni giorno; è stanca del contesto in cui vive dove "*apparire*" è più importante di "*essere*".

L'essenza dell'essere umano include anche le sue avventure amorose e sensuali. Leggendo questo primo monologo, si nota che il corpo di Beatrice è sottoposto a un doppio controllo:

- ❖ Il controllo socioculturale (incluso ovviamente quello familiare) che mira alla modellazione e soprattutto alla sacralizzazione del corpo della donna mediante i principi legati alla pudicizia;
- ❖ Il controllo letterario esercitato da Dante Alighieri attraverso la sacralizzazione e l'angelicazione del corpo di Beatrice;

In entrambi i casi si tratta dello stesso corpo perché quello romanzesco non è altro che un'immagine riflettente di quello reale con alcune differenze create dalla poetica dell'autore. Si tratta, infatti, di una gara contro due poetiche; quella dantesca e quella benucci. Stefano Benni ha ovviamente una poetica

completamente diversa da quella di Dante perché ha una cultura diversa. La liberazione del corpo di Beatrice è avvenuta solo in quest'opera che stiamo studiando cioè in un tempo diverso dal Medioevo.

Ma guarda che bella luna, chissà l'Arno come brilla e io sono giovane e bella e c'ho voglia di esser libera. Sai che dico? [si mette un mantello] Io esco stanotte, che magari domani mi fanno sposare Canapione o un altro notabile che non mi piace e schiatto al primo parto.(p.6)

La liberazione del corpo della donna è, infatti, un tema centrale in questo monologo. Nella penultima citazione che abbiamo scritto, Beatrice parla della punizione che la donna riceve quando fa qualcosa che non piace ai suoi genitori; andare in convento. La pratica di rinchiudere le ragazze che si facevano un po' troppo "notare" ha a lungo prevalso in tutti gli strati della società. A volte bastava che una bambina fosse dichiarata "non saggia" perché i suoi genitori decidessero di metterla nel convento; si tratta di una casa di "correzione" tenuta da suore di clausura. Il convento significa: educazione, correzione, disciplina e soprattutto religiosità. Si tratta di un luogo in cui il corpo perde il suo brio perché mentre l'anima è sacra, il corpo è profano e terreno.

Attraverso questo monologo, Stefano Benni mette in risalto questa problematica riguardante al corpo femminile. Il corpo di Beatrice è sottomesso sia al controllo della società medievale, sia al controllo della famiglia e se non rispetta le regole, rischia di perdersi completamente il corpo andando in convento. Oltre ad essere un luogo di devozione, il convento è anche un luogo di disciplina del corpo e di privazione sessuale. Infatti, alcune famiglie cattoliche hanno rispettato la tradizione centenaria, perpetuata di madre in figlia, di affidare a suore in conventi le loro figlie impubi, al fine principale che la loro verginità (simboleggia l'onore e la pudicizia) sia preservata fino al matrimonio. Questa clausura priva il corpo, in questo senso della sua materialità, lo corregge e lo sacralizza.

Il pondo della cultura si contrappone ai desideri corporei della nuova Beatrice il che la spinge a giocare con la logica dell'apparenza sulla quale si basa

l'immaginario medievale. Poiché deve "apparire" gentile e rispettosa, fa tutto quello che le piace di notte perché il suo corpo appartiene solo a lei e preferisce di seguire la sua natura. La poesia dantesca non la rispecchia perciò decide di scriversi delle poesie tutte sue fatte di libertà e di spontaneità. A tale proposito leggiamo:

Vai, Beatrice, che è una bella notte avventurosa. Poi l'ha scritto lui, no? Tanto gentile e tanto onesta... PARE. [Esce e canta:] "Fior di prugnola. Le mie poesie me le scrivo da sola...".(p.6)

O ancora:

Non sono angelicata? Non sono seria? E chi l'ha detto che devono scegliere loro? Basta col poeta che si sceglie la donna ispiratrice, d'ora in avanti i poeti ce li scegliamo noi. Tu a me non mi canti. Mi faccio cantare dal De André. Va bene?(p.6)

Non è un caso che la nuova Beatrice adora Fabrizio de André; simbolo di ribellione e di libertà. Infatti, nel monologo, critica pure i poeti antichi. Criticandoli, Beatrice vuole dire che sia l'uomo sia la donna ha dei bisogni emozionali e sessuali. Per Beatrice, l'angelicazione del corpo della donna nei versi è una pura ipocrisia perché chi fa questa sacralizzazione con la penna, vive una realtà completamente diversa. Quando uno si allontana dalla sua natura e dalla sua spontaneità, cade nei meandri dell' "apparenza" e quelli dell'ipocrisia:

E poi 'sti poeti son dei begli ipocriti, se ne scelgono una da angelicare e poi vanno a troie. Tutti via a Prato, al bordello della Mara, e sai che versi. Come i politici vostri, evviva la famiglia, i valori cristiani, e poi tutti a trombare in giro. (p.5)

Questa nuova Beatrice apre l'affresco creato da Stefano Benni con coraggio permettendo così ad altre di donne di esprimersi e di mettere in rilievo la loro condizione e le loro problematiche. La scelta del titolo "Le Beatrici" non è anodina: le donne subiscono un forte controllo da parte della loro cultura di appartenenza. Benché le epoche siano diverse, il controllo rimane sempre lo stesso perciò ogni donna è la Beatrice del suo tempo.

In quest'affresco tutto al femminile, la donna non è più un oggetto ma è un soggetto capace di dire la sua. In questa raccolta di monologhi, Benni mette in luce delle tematiche di cui nessuno avrebbe mai parlato. Dal Medioevo si passa

ora all'età contemporanea con un altro monologo tutto particolare in cui Beatrice è una suora.

6.2.3. Suor Filomena: Verso la robotizzazione del corpo della donna

L'affresco benniano continua mettendo in scena un'altra Beatrice il cui corpo è in continua lotta fra quello che vuole e quello che gli è imposto. Si tratta della Suora Filomena; una ragazza "buona e cristiana" (p.19), ha ventotto anni e vive in convento. Leggendo il suo monologo, notiamo che sta alla ricerca della sua libertà.

E non guardatemi così. Certo che sono un po' fuori di testa, svegliatevi voi ogni mattina alle quattro e invece del caffè tre ore di rosario. E neanche la televisione in camera, a me che piace il calcio. (p.20)

La libertà per Suor Filomena ha un significato molto caratteristico; vuol dire in realtà la restituzione della spontaneità che le è stata tolta dall'educazione che aveva ricevuto essendo in convento. Si tratta di un rituale educativo all'uso del corpo umano per corrispondere al modello monacale. Questo "addestramento" come lo chiama Michel Foucault, avviene attraverso l'apprendimento di certe posture del corpo, della preghiera e soprattutto attraverso il trascurare del lato sensuale considerato "animalesco".

"Sono suora ma non sono santa" (p.20) è la frase con la quale Filomena si descrive nel monologo perché la vita che sta vivendo è stata scelta dai suoi genitori. Da piccola voleva fare la ballerina; un mestiere che celebra il corpo e la femminilità, ma si è trovata in un convento a imparare a seppellire la sua corporeità:

Un giorno camminavo per strada e ho sentito una voce che diceva: "Filomena Filomena, ascoltami". Mi son girata su... era Dio? No, era mio padre. Ha detto: "Siete sette sorelle in famiglia, mangiate troppo, abbiamo tirato a sorte, tocca a te andare in convento, sei contenta?". "Che culo," ho detto, e lui, giù uno schiaffone, "zitta," ha detto lui, "obbedisci e zitta, che le altre sorelle le mando tre in filanda e tre a battere." (p.19)

Leggendo questa citazione, notiamo che il corpo di Filomena non è più suo ma è proprietà della famiglia. Il suo corpo si perde poi; passa, infatti, dal controllo del padre a quello del convento.

La dicotomia bene/male rima con quella di pubblico/privato. Il corpo della suora si sbarazza dal peso della cultura monacale quando si trova da solo. La privazione sessuale è, infatti, un altro tema messo in evidenza da parte di Stefano Benni in questo monologo. A tale proposito, Filomena cita l'esempio di Suor Naomi:

Nella notte si sente risuonare la campanella e il sussurro delle nostre preghiere e suor Noemi che ha le visioni e canta con voce melodiosa: "Spero proprio che... non venga un uomo adesso Mi comporterei... come non vorrei. La mia mente è forte ma ancora più forte è il sesso...". Va bene, anche suor Noemi c'ha qualche ossessione. Tutte le sorelle qua dentro sono delle scalmanate giù di testa, ahahahahahah. (p.20)

Questo desiderio di Suor Naomi non è altro che un bisogno naturale che ogni corpo sente e vuole. La cultura monacale modella appunto i corpi cancellando tratti della loro natura. Nel monologo, la natura vince perché sia il corpo di Suor Naomi sia quello di Suor Filomena si liberano, anche per un periodo breve, dal controllo monacale permettendo così ai loro corpi di "esistere". Nella parte che segue vedremo come Suor Filomena riesce a creare una anti-disciplina che si contrappone a quella ricevuta in convento.

Nel convento si mette a un processo di disciplina che si basa sulla separazione fra l'anima e il corpo; fra il sacro che è degno di raggiungere Dio e il profano che rimane sulla terra. Le norme religiose che Suora Filomena impara e deve applicare per forza svaniscono quando lei descrive ciò che vive e restituisce la sua libertà di espressione in questo monologo.

Già all'inizio, leggiamo:

Una suora entra e si mette in posizione di preghiera a mani giunte. Suona la campanella. Dalla posizione a mani giunte esegue una serie di mosse di kung fu, al ritmo della campanella e con grida marziali. Poi torna alla posizione iniziale con un respirone. (p.19)

In questa citazione notiamo che il corpo della suora si libera per un momento dalla posizione della preghiera eseguendo una serie di mosse di Kungfu. Con questo stile umoristico, Stefano Benni rende evidente una tematica molto importante: il corpo della suora in questo momento torna alla sua naturalezza e alla sua spontaneità dopo tanti anni di disciplina. La disciplina in questo senso è nello stesso tempo considerata come robotizzazione e disumanizzazione del corpo della suor Filomena.

Nel monologo Filomena dice:

Sì, sono una suora d'assalto, il mio motto è o ti penti o ti faccio saltare i denti, basta con il cattolicesimo usa-e-getta e coi cattocomunismi e i relativisti e i seminaristi e gli embrioni e i culattoni!...(p.19)

E anche

Dice che ho dentro un diavolo utilizzatore che mi fa dire cose che non dovrei dire ma non è vero sono suora ora et labora e mi piace questa vita .. questa vita del cazzo che mi annoia dalla mattina alla sera. (p.19)

Come si può notare qui in queste due citazioni, Filomena è stufa del convento perché è persa nei meandri della religione. Non è più se stessa, sta, infatti, vivendo una vita che non è più sua, in un corpo che non riesce più a riconoscere perché anch'esso non le appartiene più. Non riesce neanche a riconoscere i suoi desideri e le sue riflessioni; la sua spontaneità è considerata come "un demone" che le sta dentro. Si tratta, infatti, di uno smarrimento di Filomena; l'oscillazione del suo corpo fra il bene e il male; fra il sacro e il profano.

In questo monologo, svanisce a volte la Suora e sbuca fuori Filomena, la ragazza giovane e bella e che sta alla ricerca del suo corpo. Il corpo per Filomena è tutta la sua essenza, per liberarlo deve seguire un altro rituale educativo che so contrappone a quello appreso in convento. Questo rituale include:

- ❖ Liberare il suo corpo facendo dei gesti spontanei diversi dalla preghiera;

❖ Liberare la sua lingua usando le parolacce;

Non è un caso se Filomena sceglie queste due condizioni per liberarsi il corpo. Il suo corpo insieme alla sua lingua sono robotizzati dal convento: usa il suo corpo solo per pregare, e la sua lingua solo per recitare la bibbia. Questo controllo del corpo va contro la natura umana trascurando altri bisogni necessari per il corpo come il sesso. Perciò sia Filomena sia le altre suore e badesse fanno di nascosto tutto quello che vogliono.

Filomena ad esempio, adora George Clooney e gioca ai gratta e vinci, il poker e la roulette. Si tratta di una guerra contro ciò che è ritenuto bene e quello che è ritenuto male. Perciò, nel monologo assestiamo alla presenza di due donne nello stesso corpo. Dopo che parla Filomena, appare poi a un tratto la suora cacciando Filomena insieme al suo Demone. Il corpo in questo momento non è più “bellissimo”, è “*il peccato che dilaga in ogni forma per le strade*” (p.19).

Questo corpo sdoppiato è smarrito, stanco ed è in continua lotta fra il bene e il male:

La lotta tra il bene e il male è roba per duri, qua si fa sul serio, niente pippe, niente aborto, niente di niente, la religione è penitenza, militanza e sofferenza. AMEN, anagramma di MENA... No, no, io non sono una mistica, una di quelle masochiste che godono quando le torturano o le mettono al rogo. (p.19)

Il monologo di Suor Filomena è un desiderio di libertà. Il corpo messo qui in evidenza da parte di Stefano bene è un corpo stanco della cultura che lo controlla e lo modella. Nonostante tutto ciò esso è ancora “vivo” perché a volte riesce a liberarsene restituendo la sua naturalezza e la sua spontaneità.

La disumanizzazione del corpo femminile esposta in questo monologo continua ancora con altre due Beatrici attraverso le quali Stefano Benni evidenzia l’influenza dei mezzi di comunicazione sul corpo femminile mostrando così il rapporto *tempo/corpo* nell’opera che abbiamo preso in esame.

6.2.4. La vecchiaccia: Il tempo e la sofferenza del corpo

L'opera prosegue con un'altra Beatrice in piena depressione a causa del suo corpo. Si tratta di una donna vecchia e sognatrice. L'uso del suffisso *-accia* (che linguisticamente si utilizza per formare delle parole alterate con valore peggiorativo) è molto indicativo perché leggendo questo monologo, notiamo che la vecchiaia è associata alla bruttezza mentre la bellezza si associa alla giovinezza.

Come abbiamo già spiegato nel secondo capitolo della prima parte teorica, l'evoluzione biologica del corpo si sottopone culturalmente a una suddivisione in periodi temporali che noi abbiamo chiamato "*le stagioni del corpo*". Ci riferiamo a: l'infanzia, l'adolescenza e l'età adulta. A questa evoluzione biologica e naturale del corpo sono attribuite varie connotazioni come: giovinezza e vecchiaia che segnano il passar del tempo percettibile attraverso il corpo. Spesso attorno a queste fasi naturali sono creati dei miti come quello della bellezza e quello della bruttezza.

In questo monologo, il tempo è legato al corpo; l'evoluzione temporale avviene mediante i cambiamenti che ci accadono: "*Una donna su una sedia a rotelle al buio, i capelli con una mèche bianca sugli occhi. Quando torna giovane, torna bellissima.*" (p.27). Per la protagonista, il tempo è fermo nel passato quando il suo corpo era giovane e quando faceva l'amore con Vincenzo.

Infatti, rifiuta il suo presente perciò sogna di tornare giovane di nuovo. Si ha così un unico tempo: l'età. Il tempo passa e fugge e prende con sé non solo la gioventù della protagonista, ma anche la sua bellezza, e con essa la sua sicurezza: "*Il tempo però passa. Come passa? Non lo so. Oppure non passa.*"(p.27)

Il rifiuto de tempo presente avviene con il rifiuto del proprio corpo:

Sogno che ho dieci anni e sono bambina e scappo dal nonno porco che mi vuol fottere. Mentre che Vincenzo e io fottevamo e ci abbracciavamo, fottevano anche i ghiri lassù [fffff] nascosti nelle travi del soffitto, e sentivo cantare i grilli e la luce della notte entrava e illuminava la farina e sembrava di essere sulla Luna bianca su una cometa su Saturno, che belle tette che avevo, e che belle stelle fuori, e

che odore le mele e il grano, allora non ero storta come un fil di ferro piegato e non avevo il culo pieno di piaghe e biascicono e bavoso... io ero bella, non ci si crede adesso ma ero bella bellissima, oppure mi ricordo ero giovane io, dritta come un soldatino, che belle tette dicevano i ghiri e i grilli, e avevo un culo che sembrava un cocomero un tamburo, suonava tapum tapum.(p.27)

Secondo la protagonista, la bellezza è la giovinezza. In realtà ci sono molte donne che si considerano “brutte” solo perché hanno superato una certa età. Come abbiamo già spiegato nel quarto capitolo di questo elaborato, i mezzi di comunicazione di massa e più particolarmente la tv giocano un ruolo importante nell'accettazione della propria immagine corporea. Il modello corporeo messo in evidenza ed elogiato nelle pubblicità è “perfetto, snello e giovane”. La protagonista di questo monologo è stupefatta del suo corpo perché non trova in tv un corpo che assomiglia al suo, si sente marginalizzata e soprattutto “brutta”. Lei non riconosce più il suo corpo come se esso le fosse estraneo:

Se mi chiedete quanti anni ho vi rispondo: che cosa ve ne frega. Mica diventate più giovani a chiedermelo e io neanche, a rispondervi. Io non ho età, sono come la mia dentiera, rido e digrigno in un corpo che non è mio, che è troppo diverso dalla mia anima, la mia anima non fa questa puzza, sa di mare la mia anima.(p.27)

Come si può notare in questa citazione, la protagonista rifiuta il suo corpo perché non è più giovane e non vuol dire neanche la sua età. È una donna distrutta e persa nei meandri degli standard socioculturali che non solo condizionano l'immagine corporea di una persona, ma influenzano anche il suo rapporto con il proprio corpo.

L'età per la protagonista, non è un numero; si tratta, infatti, dell'insieme di tutto quello che aveva vissuto con il proprio corpo. Il corpo, in questo senso, è un bersaglio pieno di ricordi, s'indebolisce con il passar del tempo e soprattutto quando non può ancora reggere il peso creato dalle rimembranze del passato. In realtà, tutto passa attraverso il corpo. L'età e il corpo si allenano per creare il tempo che si basa sul vissuto:

Quanti anni c'ho? C'ho quelli di Vincenzo sparato, c'ho quelli del tedesco biondo morto nello stagno con gli occhi al cielo che pareva facesse il bagno, c'ho gli anni del fascista impiccato al fico – e non mi è dispiaciuto -, c'ho gli anni del camino, col fuoco che ondeggiava di

paura, al passo dei soldati, c'ho quelli della miseria della mia casa, c'ho quelli di mia sorella Evelina che le viene la meningite a sei anni, e trema come una foglia e non c'è luce non c'è soldi per il petrolio, una mezza candela, sola, che si spegne e il medico non trova la casa senza una luce alla finestra, e mia sorella muore al buio, a sei anni, e io tanti di più ne ho adesso come venti sorelle e penso che era più giusto se vivevo la metà e potevo dare metà dei miei anni a mia sorella o a Vincenzo, ma quanti anni vuoi vivere vecchiaccia quanto semolino quante mele quanti ghiri vuoi mangiare ancora quanta merda vuoi fare ancora, quante urla e deliri, lo avresti mai detto che saresti diventata come la zia Ida? Come la zia zia pustolosa immobile sulla sedia che ogni tanto ricordava il terremoto la casa crollata e urlava "poveri i nostri danari, poveri i nostri danari"?(p.27)

La protagonista soffre perché vivendo in una società dove il corpo è “*un prodotto di consumo*” come lo descrive Beaudrillard; pensa di non avere neanche il diritto di vivere e di non avere un posto in questa esistenza. Non si considera più un essere umano ma “*una civetta spelata con gli occhi bianchi*” (p.28), “*vecchiaccia di merda strega*” (p.30) o ancora “*una vecchiaccia che somiglia a una mosca secca morta nella ragnatela del granaio, senza capelli, senza denti*” (p.28). Il mondo, in realtà, “*cancella le vecchie*”(p.28) e elimina la loro essenza.

A tale proposito, leggiamo:

E forse non sapete com'è quando ti accorgi che non esisti più, esisti solo per lo spazio che occupi e le tre medicine che prendi e il cesso che sporchi e le lenzuola che bagni perché morire non va bene, non si uccidono le vecchiacce. (p.28)

La vita ha un altro significato per la protagonista. La vita riguarda solo i giovani solo loro stanno vivendo perché tutto dipende da loro; sono l'energia, la produzione e la bellezza. La protagonista si sente viva solo ricordando quando era attraente e bella; cioè quando era giovane. Esistere e vivere non significano la stessa cosa; il corpo può vivere ma esiste solo quando è messo in vista di tutti e quando si sente importante per qualcuno.

La vita è altro... la vita è stata ma sì che sono esistita nel granaio con Vincenzo e i ghiri oppure sul fiume quando nuotavo nuda e sapevo che gli operai del ponte guardavano e sognavo di essere Katharine Hepburn sul battello del film era quella la vita. Quindi perché mi chiedete quanti anni c'ho, che cazzo lo chiedete a fare? Ve l'ho detto, ne ho dieci o anche sedici, anzi trenta. Sogno sempre che c'ho trent'anni. (p.28)

Per recuperare un po' quello che le è stato tolto dal tempo, decide di ritornare al passato sognando e ricordando la sua gioventù; quando aveva “*una bocca bellissima*” (p.28) e “*delle belle gambe*” (p.29). Si tratta di una fuga dal tempo attuale al passato attraverso- come abbiamo già spiegato- la poetica della “*rêverie*”-. Grazie ai ricordi, non si sente più “*senza vita*” ma “*mezza viva*” (p.30).

Allora io sogno sogno che siamo in riva al mare e soffia il vento e io mi tuffo in acqua e nuoto e quando torno a riva mi asciugo i capelli mi faccio le carezze da sola perché le vecchiette si fanno le carezze da sole. (p.30)

Il passato al quale vuole tornare è solo quello legato alle sue avventure amorose e quando è stata corteggiata da tutti gli uomini. Il suo corpo si è indebolito a causa di tanti ricordi amari segnati dalla violenza e dall'abuso. Il corpo della protagonista è uno spazio in cui si manifestano episodi di violenza, abuso e smarrimento. L'abuso e la violazione del corpo delle donne sono enfatizzati mediante la vecchietta in questa citazione:

c'ho sedici anni e mi corre dietro mio nonno porco, anzi no è Vincenzo, e io faccio finta di scappare ma mi piace quando mi prende e mi fotte, ma era tanti anni fa, forse non ricordo bene se era mio nonno porco o lo zio porco o tutti e due. (p.27)

Il suo corpo è diventato pesante a causa di quello che aveva vissuto quando era piccolo. Si è indebolito anche a causa della gravidanza. Si tratta qui di una battaglia contro due corpi; quello di sua figlia e quello suo. Il corpo giovane vive a scapito dell'energia di quello della madre; gli stappa la vita. Il tema della gravidanza messo in evidenza qui da parte di Stefano Benni, ci fa capire le trappole messe al corpo della donna fin da piccole. Il mito della maternità o dell'amore materno idealizzato in molte culture, mette in pericolo il corpo della donna e gli priva del suo brio. Alla fine il suo corpo diventa “un corpo che ha concepito un altro corpo” e basta.

Il giorno che è nata mia figlia e io l'ho guardata e l'ho odiata quanto male mi hai fatto, ma poi un'ora dopo già la tenevo tra le braccia guai a chi la toccava, una leonessa ero diventata, e poi si precipita piano.(p.28)

Questo conflitto fra i corpi giovani e quelli vecchi è ripetitivo. Esiste in tutte le epoche perciò, la vecchietta l'aveva vissuto con sua nonna prima di viverlo con sua figlia.

[parla di sua nonna]una volta che diceva con la sua vocetta perfida "dai bimba pigra gratta più forte che mi prude", allora sapete cosa ho fatto... le ho versato dell'acqua fredda nella schiena, un secchio d'acqua, e ho detto "to' vecchietta di merda che non sei altro, vedi che ti passa il prurito adesso, scrofolosa schifosa", lei mi ha guardato con gli occhi bianchi stravolti, non capiva perché quell'immensa cattiveria, e io ho guardato quel volto da morta spaventata e non ero pentita. (p.28)

Oltre a ciò, la protagonista parla della pillola come responsabilità gettata al corpo femminile. La messa in pericolo degli ormoni dalla pillola fa sì che la donna odi il suo corpo. La pillola non è altro che un ricordo duro per la vecchietta che ormai non le vengono più le mestruazioni.

Non la prendo la pillola vaffanculo non è vero amica mia lo sai che sei più triste di me che diventerai vecchietta in un paese non tuo, perdonami però le pillole no. La (pillola) faccio nel pigiama oppure la metto nei cassetti la nascondo perché mi son stufata di far sempre le stesse cose, e cadevano le bombe e io nel rifugio pensavo voglio diventare vecchia così non mi ricorderò più questo. (p.29)

Leggendo il monologo, capiamo che il corpo non si nutre della vita ma è la vita che si nutre del corpo della donna fino a renderlo debole e senza vita. Perciò il corpo fugge per trovare la pace e per sentirsi vivo. La fuga può avere diverse forme:

- ❖ Il ritorno al passato attraverso i sogni e i ricordi;
- ❖ Fare il trucco e la chirurgia estetica per recuperare la gioventù.

Per quanto riguarda il secondo punto, leggiamo:

Dimmi schifosa, vorresti essere come i vecchietti più cattivi, quelli che si mettono i capelli finti in testa e la cipria sulle rughe, e si vergognano di essere vecchietti e uccidono urlano sputano prendono il potere, perché se hai il potere esisti ancora un po', se sei un vecchietto uomo ma anche le vecchiette ci provano, li imitano, ma una come me non ce l'ha fatta a diventare una di loro un'assassina e adesso è tardi magari potrei ancora. (p.28)

Attraverso questo monologo, Stefano Benni fa notare l'influenza degli standard socioculturali sul rapporto che uno ha con il proprio corpo. Il corpo non solo produce il tempo, ma ne subisce i cambiamenti. Il corpo diventa anche uno spazio di violenza, abusi e di conflitti generazionali. Sempre in relazione con il corpo e la bellezza, nel monologo intitolato “*La mocciosa*” Stefano Benni rileva il corpo di un'adolescente di nome Federica o Fede.

6.2.5. La mocciosa: I media e lo smarrimento del corpo femminile

Attraverso questa Beatrice, Stefano Benni tratta un tema molto importante: l'influenza dei media sui corpi dei giovani. Oggigiorno, i giovani trascorrono quasi tutto il loro tempo o sui social o davanti alla tv. Come abbiamo già spiegato nel secondo e nel quarto capitolo, i media possono manipolare e influenzare negativamente i giovani.

Infatti, la società è controllata dall'immagine data dai media; si tratta in realtà della messa in evidenza di un insieme di regole e norme morfologiche che hanno un forte impatto sui giovani. Di fronte alla bellezza valorizzata dai media, l'aspetto dei giovani è difficile da gestire. Le immagini veicolate dai media conducono talvolta a derive quali l'anoressia e altri disturbi del comportamento psichico e quello alimentare.

I media vogliono riflettere un mondo di perfezione e enfatizzano la bellezza del corpo. I criteri di bellezza variano nel tempo. Se all'inizio del secolo scorso la moda era ancora alle donne piuttosto rotonde, oggi non è più così. Oggigiorno regna il culto della magrezza. Gli adolescenti sono gli obiettivi più vulnerabili dei media perché è a questa età che ci si costruisce veramente e quindi si è più esposti alle influenze di qualsiasi tipo e soprattutto quando non comunicano con i loro genitori; in questo caso diventano una preda facile da catturare.

Leggendo il *flashback* della discussione fra la Mocciosa “Angie” e la sua amica Deborah, si nota che il corpo della loro amica Federica si presenta come

una pasta da modellare. Essendo una grande ammiratrice per le star dei Reality Show e dei talkshow, Federica diventa insicura del suo corpo.

Infatti, non ha alcun potere sul proprio corpo perché quest'ultimo è plasmato sia dai media sia da parte dei ragazzi con i quali lei instaura una relazione amorosa. La debolezza del corpo di Federica appare in questo passaggio nel quale parla con la sua amica Angie:

"Angie, Kefin m'ha lasciato"... Come? "M'ha lasciato, non stiamo più insieme, ha sciolto il lucchetto"... Come? "Ci siamo lasciati, cazzo!"... Ah, capisco, che brutta cosa, si sono mollati lei e Kefin, che poi sarebbe Kevin, quello che si è depilato le sopracciglia alla Fiorello, quello che si mette il gel sui peli del petto, però come piangeva, povera Fede, guarda Deborah, io penso che quando finisce una storia è come quando viene il tramonto sulla spiaggia verso la fine dell'estate, e Fede diceva "vieni subito o mi suicido" (p.8)

Federica non può più vivere senza Kefin. Vuole mettere fine alla sua vita e uccidere il suo corpo solo perché si sono mollati. I motivi dietro una scelta così difficile sono vari e complicati. Leggendo questo monologo, notiamo che Federica non comunica più con sua madre perché: *"(la madre) ci tiene più alle sue medicine che alla figlia!" (p.9)*

L'assenza della madre e soprattutto l'incomunicabilità influenzano negativamente Federica, la quale per sentirsi importante e soprattutto amata, ricorre sia al mondo virtuale dei media. Si è pure creata una vita completamente diversa da quella reale mettendo il suo corpo in prima posizione. Vedendo le star dei Reality show, Federica comincia a imitarle cambiando il suo look per sentirsi bella e attraente.

Federica prova a riempire il vuoto causato dall'assenza di sua madre con l'abbellimento del suo corpo. L'ossessione per la sua immagine corporea, le sta in realtà rovinando la vita perché diventa un fantoccio nelle mani del suo ragazzo Kevin. Per non perderlo e per non farlo arrabbiare, cerca di accontentarlo a tutti i costi permettendogli di intervenire perfino nel modo in cui lei si veste o si trucca. A tale riguardo, leggiamo:

[...] dai che lo conosci, Alessio il ragazzo della Polda, sì, quello sano sanissimo che sembra Brad Pitt però bruno basso e di Potenza, ma

c'ha dei gran addominali, quello che canta Piccolo grande amore a rutti, insomma Alessio sente dire da Billo che Kefin gli ha detto sorpassandolo in moto "sai, non mi piacciono le ragazze coi capelli corti perché sembran dei froci" e Alessio perfido lo dice subito a Robby la sozza che corre da Fede perché sa che Fede, cazzo che sfiga, si è tagliata i capelli corti corti la mattina da Cip Unisex, un taglio molto manga final fantasy, e Fede si mette a piangere come un cavallo sul torrente al tramonto e dice "Kefin adesso non mi forra più", e Robby le dice "ma mettiti un'extension sui capelli corti, una coda bionda, vedrai che lui gradisce", (p. 8)

Leggendo questa citazione, notiamo che nel mondo degli adolescenti tutto si basa sul corpo. L'immagine corporea diventa non solo un'ossessione ma anche un motivo di stigmatizzazione dal gruppo. Il gruppo dà all'adolescente una protezione, una possibilità di regressione e un appoggio identificativo. L'identità collettiva costituisce una prima identità transitoria prima di poter trovare la propria.

Il gruppo permette all'adolescente di liberarsi dai legami che lo uniscono alla famiglia e di creare un nuovo mondo scelto e non imposto. Il mondo dei giovani, come qui nel monologo, rappresentato da Federica e i suoi amici, si contrappone a quello degli anziani rappresentato dalla madre. La figura materna in questo monologo simboleggia la verità che si oppone al mondo virtuale in cui Federica e i suoi amici sono imprigionati.

Come si può capire dalla citazione sopra scritta, il corpo di Federica non le appartiene più, ma diventa un giocattolo nelle mani di Kevin, il quale tratta il suo corpo come se fosse qualcosa da consumare. Kevin controlla il corpo di Federica cercando di farlo assomigliare ai corpi delle dive di Hollywood solo per guadagnare dalla sua bellezza.

Allora lei (Federica) si è girata di spalle e guardava giù nel fiume che andava verso il mare inesorabile come il destino inesorabile, e lui (Kevin) le ha messo una mano sul culo ed è stato come se le nuvole sparissero dal culo... dal cielo... poi si sono rimessi insieme e lui ha caricato un video di lei nuda su You Tube (p.8)

Il corpo messo in evidenza in questo monologo, non è soltanto oggettivato da parte di Kevin ma anche auto-oggettivato da parte di Federica stessa. La sua vulnerabilità è stata sfruttata causando così lo smarrimento del suo corpo e della

sua identità diventando un corpo-oggetto senza valori. Il monologo finisce con l'uccisione della madre da parte di Federica perché rifiuta di darle i soldi per mettere le extensions: “*mamma non dire cazzate, io se Kefin mi vede coi capelli corti mi ammazzo, hai capito?*” (p.9). L'uccisione della madre simboleggia lo smarrimento dell'identità di Federica che è perso nei meandri della perfezione e della bellezza. L'uccisione della madre significa la sparizione della realtà dalla quale Federica vuole scappare.

Federica, Filomena, la vecchiaccia e Beatrice subiscono tutte un controllo da parte del contesto socioculturale in cui vivono. I loro corpi non sono più loro, sono modellati e perfino robotizzati (come il caso di Filomena). Le loro culture di apparenze sono talmente forti che per parlare liberamente della loro condizione, hanno bisogno di uno spazio chiuso e un monologo. Il monologo gli assicura una totale autonomia di pensiero.

6.3. Poetica del corpo e spazio-temporalità in “*L'amica geniale*”³ di Elena Ferrante

Elena Ferrante è uno dei nomi più ricorrenti nella scena letteraria e culturale. La sua avventura inizia con la pubblicazione del suo romanzo intitolato *L'amore molesto* nel 1992. Questo romanzo era, infatti, accompagnato da una lettera, indirizzata ai suoi editori. In quest'ultima, Ferrante spiega la sua voglia di rimanere lontana dai media⁴.

L'autrice dietro questo pseudonimo vuole assolutamente rimanere nell'ombra; perciò rifiuta la pubblicità e le apparizioni televisive accettando soltanto le interviste scritte. Nel suo volume intitolato *La Frantumaglia*, Elena Ferrante mette una lettera in cui scrive:

Non parteciperò a dibattiti e convegni, se mi inviteranno. Non andrò a ritirare premi, se me ne vorranno dare. Non promuoverò il libro mai,

³ La saga è composta da 4 opere. Nelle citazioni useremo le abbreviazioni dei titoli: “*ag*” per il primo volume “*L'Amica geniale*”; “*snc*” per il secondo volume “*Storia del Nuovo Cognome*”; “*scf*” per il terzo volume “*Storia di Chi Fugge e di Chi Resta*”; “*sbp*” per il quarto volume “*Storia della Bambina Perduta*”.

⁴ Per leggere questa lettera, si consiglia di consultare *La Frantumaglia* (2016, pp. 11-12)

*soprattutto in televisione, né in Italia, né eventualmente all'estero.
Interverrò solo attraverso la scrittura.* (Ferrante, 2016, p. 11)

Questa lettera, scritta il 21 settembre del 1991, mette in luce come la nozione di cancellazione non possa essere separata dalla personalità letteraria dell'autrice. Stando alla Ferrante, si scrive per rimanere, per lasciare una traccia e, se non si scrive, si scomparirà. Una parola pubblicata è quindi pubblica: cioè accessibile a tutti. Tuttavia, questo gesto di permanenza si oppone alla scelta dell'inesistenza, al desiderio della dissipazione. Ferrante, nella sua costruzione di scrittrice senza volto, traduce la volontà di “*cancellare le tracce*”⁵.

Adotta la postura di Lila, il personaggio ombra di *L'Amica geniale*. Nella sua volontà di non apparire, lascia emergere un desiderio ambivalente, che fa rima con una forma di annientamento. È in questo contesto che sarebbe interessante chiedersi in quale misura la nozione di cancellazione si insinua nell'opera di Ferrante e, più in particolare, nella sua scrittura.

Sono state proposte molte ipotesi sulla sua possibile vera identità. Lizzy Davies (2014) credeva, infatti, che fosse Anita Raja; editrice e traduttrice italiana di Christa Wolf, oppure suo marito, lo scrittore Domenico Starnone. Un'ipotesi simile è stata fatta dal giornalista Claudio Gatti, il quale ha affermato, il 2 ottobre 2016, di aver svelato il mistero ferrantiano in quattro media internazionali: *Il Sole 24 Ore* in Italia, *Mediapart* in Francia, *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* in Germania e *The New York Review of Books* negli Stati Uniti. Gatti ha osservato una forte correlazione tra i diritti d'autore che Edizioni E/O, la casa editrice di Elena Ferrante, percepisce dalle sue opere, e gli onorari che la società versa lo stesso anno alla traduttrice Anita Raja. Quest'ipotesi è stata poi smentita da Sandra Ossola; editrice presso l'E/O.

Nello stesso anno, il critico e romanziere Marco Santagata propone l'ipotesi che l'autrice dietro lo pseudonimo Elena Ferrante sia la storica Marcella Marmo che è docente all'Università Federico II di Napoli.

⁵ “*Cancellare le tracce*” è il titolo dato al prologo del primo volume della quadrilogia “*L'amica geniale*” (Ferrante, 2011, p. 13)

Nel 2017, lo studioso Jacques Savoy ha pubblicato un articolo in cui ha parlato di un'indagine condotta dall'Università di Padova. A quest'indagine avevano partecipato esperti italiani, polacchi, francesi, greci, svizzeri e americani. Quest'analisi scientifica era basata sul confronto delle opere di Elena Ferrante con un corpus di 150 libri italiani da 40 autori diversi. Lo studio aveva attribuito, sulla base del vocabolario utilizzato, la paternità delle opere ferrantiane a Domenico Starnone (che era il marito di Anita Raja; la traduttrice che era stata designata da Claudio Gatti come Elena Ferrante).

Dopo aver letto e tradotto la quadrilogia *L'amica geniale*, Elsa Damien è certa che Elena Ferrante è una donna:

Tout est très filtré avec Elena Ferrante, très protégé. Pour lui poser des questions par écrit, je passe par l'agent de ses éditeurs italiens. C'est une femme, j'en ai la très forte conviction. Dans les deux derniers volets, Elena part de Naples, évoque son expérience de la maternité. Elle est cultivée et vit mal sa condition de femme au foyer. C'est une période de crise. (Peras, 2016)

Questa convinzione è condivisa anche da parte delle lettrici fedeli di Elena Ferrante. In *Storia di chi fugge e chi resta*, la protagonista Elena diventa scrittrice, il che rafforza la dimensione autobiografia della saga e rafforza anche l'ipotesi secondo la quale la scrittrice sia una donna.

Cercando il nome di Elena Ferrante, leggiamo che è una donna nata a Napoli il 5 aprile 1943. È una grande ammiratrice di Elsa Morante. Già il cognome "Ferrante" richiama in vita la famosissima scrittrice italiana Elsa Morante⁶. Fino al Novecento, molte donne adottavano pseudonimi maschili per far circolare i loro scritti. Era il caso, infatti, di Elsa Morante: un ricordo della sua bisnonna (Ferrante, 2016, 201). A tale proposito, scrive Zangrandi: "*Tra gli anni 1939- 1941 Elsa Morante collaborò alla rivista "Oggi" ma diversi scritti uscirono sotto lo pseudonimo di Antonio Carrera.*" (Zangrandi, 2011, p. 121)

⁶ In *La Frantumaglia* (2016, p. 201), Elena Ferrante scrive che la scelta del cognome è un omaggio a Elsa Morante e anche un ricordo alla sua bisnonna: "*Amo moltissimo Elsa Morante e, se le fa piacere, coltivi pure la sua ipotesi. Nomi e cognomi sono etichette. La mia bisnonna, della quale porto il nome e che è morta da così tanto tempo da essere ormai un personaggio di invenzione, non se ne avrà a male.*"

Elena Ferrante è diventata un caso letterario dopo che i media supponevano che fosse un uomo. Secondo noi, la scelta di uno pseudonimo femminile che richiama in vita Elsa Morante nonché la struttura scelta per la sua saga intitolata *L'amica geniale*, dimostrano che la scrittrice è una donna. Creando questo mistero mondiale, Elena Ferrante vuole far notare la condizione delle scrittrici in quasi tutte le letterature/culture.

Infatti, non è per niente facile, essere donna nel panorama letterario; la scrittura è stata da molto tempo considerata come un mestiere maschile. Parlare liberamente del mondo femminile non è semplice o facile come sembra. *L'arte della gioia*; il caso letterario scritto dalla scrittrice eccentrica Goliarda Sapienza, era rifiutato dalle case editrici italiane. È stato conosciuto in Italia solo dopo la sua traduzione e pubblicazione in Francia.

Secondo Ilaria Moretti (2019), l'ingresso di Elena Ferrante nel mondo letterario coincide con un progetto preciso: "*scompare dalla scena pubblica per esistere solo in letteratura*". La studiosa aggiunge che, per Elena Ferrante, la parola letteraria è considerata come una possibilità di esistenza. La scrittrice non vuole esistere con un nome ma vuole che la sua esistenza sia percepita grazie a tutto ciò che scrive e mette in risalto nei suoi scritti.

Parlando della scelta dell'anonimato, Ferrante (2016, p. 328) scrive:

Non ho scelto l'anonimato, i miei libri sono fermati. Mi sono invece sottratta ai riti con cui gli scrittori sono più o meno obbligati a sostenere le loro opere, ad affiancarle con una loro immagine spendibile. Ed è andata bene, per ora. I libri mostrano sempre più la loro autonomia e perciò non vedo perché dovrei cambiare la mia posizione. Sarebbe una deplorable incoerenza.

Stando a Elena Ferrante (2016), l'atto di scrivere e quello di leggere, coinvolge tutte le forze fisiche e mentali dell'autore; quindi coinvolge tutto il corpo. Rispondendo a una delle sue lettrici, Elena Ferrante scrive:

Il corpo è tutto quello che abbiamo e non bisogna sottovalutarlo. I film che ha visto sono appunto, letteralmente, un "dare corpo" a ciò che c'è nella scrittura dei libri. Sono convinta, però, che una pagina abbia in potenza più corpo di un film. Bisogna attivare tutte le nostre risorse fisiche di scrittori e di lettori per farla funzionare. Scrivere e

leggere è un grande investimento di corporalità. Nella scrittura-lettura, nel comporre segni e nel decifrarli, c'è un coinvolgimento del corpo che gareggia solo con la scrittura-esecuzione-ascolto della musica. (Ferrante, 2016, p. 202)

Il corpo, per Elena Ferrante, è un elemento chiave nella scrittura-lettura. Esso è considerato come il filo conduttore del racconto. La storia nasce dal corpo e parla di esso. Fra tutte le sue opere, abbiamo scelto la quadrilogia *L'amica geniale* come primo corpus da studiare in questo capitolo.

L'amica geniale è come abbiamo già detto in precedenza, una quadrilogia composta di 4 volumi pubblicati dalla casa editrice E/O. Il primo s'intitola semplicemente "*L'amica geniale*" (2011) dove Elena Ferrante introduce le sue protagoniste Elena Greco e Raffaella Cerullo (detta Lina da tutti e Lila da Elena) rendendo evidente il contesto socioculturale in cui trascorrono la loro infanzia e la loro adolescenza.

La saga proseguirà con altri tre romanzi pubblicati dalla stessa casa editrice E/O. Il secondo s'intitola "*Storia del nuovo cognome*" (2012). In questo volume, la narratrice Elena Greco parla della sua giovinezza con Lila. Nel terzo volume "*Storia di chi fugge e di chi resta*" (2013), parla della loro età adulta quando Lila rimane a Napoli e Elena va a Torino. La saga finisce con il quarto volume intitolato "*Storia della bambina perduta*" (2014), in cui si fa notare la loro maturità e quando diventano madri.

Come già notiamo dai titoli di questi volumi, la storia è la vita delle stagioni del corpo (infanzia, adolescenza, giovinezza, età adulta, maturità e vecchiaia). In questo capitolo, cerchiamo, appunto, di fare uno studio antropologico culturale del corpo femminile scritto in questa quadrilogia facendo notare le sue interazioni con il tempo e lo spazio.

6.3.1. Il corpo fra la poetica dell'abbandono e quella della differenza

Leggendo la quadrilogia "*L'amica geniale*", notiamo che il corpo ha un posto importantissimo. La scrittrice lo mette in prima posizione già nel titolo e nell'incipit. Nella poetica ferrantiana, il corpo femminile è messo in rilievo in

base al suo rapporto con lo spazio socioculturale nel quale si trova; abbandonare uno spazio geografico significa fuggire da una cultura opprimente perciò la fuga è considerata come:

- ❖ Una salvezza del corpo della donna;
- ❖ Una rinascita del corpo oppresso;
- ❖ Una liberazione da una cultura non desiderata;
- ❖ Un'espunzione di un'identità acquisita in uno spazio socioculturale non voluto;
- ❖ La ricerca di un sistema di pensiero aperto e non arretrato;

Questa poetica dell'abbandono coincide con quella della differenza messa in rilievo attraverso il rapporto di amicizia fra Elena e Lila. In questa parte, mostreremo appunto queste due poetiche evidenziando il posto occupato dal corpo in "*L'amica geniale*" studiandone il titolo e l'*incipit*.

6.3.1.1. "*L'amica geniale*": Amicizia, corpo, stereotipi e differenza

La quadrilogia evidenzia il tema dell'amicizia femminile, non è un caso che l'autrice la intitola "*L'amica geniale*". Secondo Tiziana De Rogatis (2018, p.55) questo tema è stato finora "*significativamente poco raccontato*". Infatti, dopo la famosissima amicizia femminile fra Modesta e Beatrice in "*L'arte della gioia*" di Goliarda Sapienza, Elena Ferrante offre, al panorama letterario italiano, attraverso questo suo ciclo composto da quattro opere, un'amicizia femminile raccontata al femminile.

Nel romanzo vittoriano ottocentesco, scrive Buchanan (1993, p. 78), il legame fra due amiche diventa più evidente ma sempre da un personaggio maschile. Si assiste, infatti, alla messa in rilievo di un "*marriage plot*" che causa rivalità fra le due amiche. Elena Ferrante vuole appunto mettere in crisi questo fenomeno letterario raccontando la storia dell'amicizia fra Elena e Lila da un punto di vista femminile.

In molte trame, l'amicizia femminile, oltre ad essere raccontata da una voce maschile, si presenta come un rapporto fragile che spesso si rompe a causa di un uomo. Entrambe le amiche amano, infatti, lo stesso uomo e una delle due si ritira da questa gara, il che genera tutta la trama del racconto. In realtà, il tema dell'amicizia femminile, invece di mettere in risalto l'interiorità della donna, accentua lo stereotipo secondo cui le donne non sappiano sancire un rapporto leale, terso e privo di gelosia.

A tale proposito, in *“Una stanza tutta per sé”*, Virginia Woolf (2011, p.118) fa notare che le coppie femminili messe in rilievo nelle tragedie greche e perfino nelle opere di Racine erano composte da donne *“confidenti”* fra loro, perciò troviamo anche rapporti fra madri e figlie. Fino ai tempi di Jane Austen: *“le grandi donne della letteratura erano state [...] non soltanto viste dall'altro sesso, ma anche viste in relazione all'altro sesso”*.

L'*amica geniale* fa un'attenta valutazione di questo stereotipo, l'annienta nel momento in cui mette in risalto un'amicizia intensa che nessun uomo potrebbe demolire. Pur vivendo momenti di gelosia e rivalità, il legame fra Elena e Lila si presenta sempre forte. Il messaggio principale della quadrilogia non è, quindi, di parlare di una semplice amicizia fra due ragazze cresciute insieme, ma di rafforzare il posto del personaggio femminile in letteratura e di mostrare una differenza rilevante fra due vite, due corpi e due destini.

Secondo Tiziana de Rogatis, l'amicizia fra Elena e Lila emerge nel racconto come:

“pratica della differenza”: altra rispetto all'*ethos* classico del legame di reciproca lealtà liberamente stabilito tra pari, perché quel tipo di signoria sulla propria vita è un privilegio maschile e ha storicamente presupposto, come complemento inevitabile, un dominio sul femminile. (De Rogatis, 2018, p. 57)

L'espressione che usa la studiosa -*“pratica della differenza”*- è molto significativa: la quadrilogia non riconosce più l'amico in quanto individuo identico a sé, bensì anela a un nuovo riconoscimento dell'amico cioè come un *“altro”* diverso e ha una sua storia. Il mondo femminile messo in rilievo in

quest'opera, è ricco di storie perché le due donne (Elena e Lila) non sono simili, ognuna ha una propria vita e avrà sicuramente un futuro diverso da quello delle sue coetanee.

Questo principio di “*alterità*” evidenziato attraverso l'amicizia fra le due protagoniste fa di quest'opera un'unione di due mondi costruiti diversamente: il primo di Lila e l'altro di Elena. Quello di Lila è un mondo scomparso; quest'ultimo potrebbe essere rintracciato solo seguendo le memorie di Elena che rappresenta la forza nel racconto. Il corpo di Elena si è salvato la vita perciò è sano e forte; era capace di oltrepassare tutte le avventure della vita ed è ancora capace di riviverle ancora una volta raccontando la storia. Il corpo di Lila invece si è indebolito in seguito a tante sventure causate dal contesto socioculturale in cui viveva.

In “*Frantumaglia*” (2016, p. 336), Elena Ferrate descrive l'amicizia delle due protagoniste come “*mappa approssimativa*”. L'amicizia così diventa un rapporto di rintracciamento e di orientamento. Un esempio di questa compresenza orientativa è il momento in cui Elena aiuta Lila nel giorno del suo matrimonio, in altre parole, la prepara e la inizia ad un'altra tappa nella sua vita. Si tratta, infatti, di un rito di passaggio importantissimo nella loro relazione che fa affondare Elena in una confusione emozionale. Narrando la storia, Elena dice appunto:

Ebbi sentimenti e pensieri confusi: abbracciarla, piangere con lei, baciarla, tirarle i capelli, ridere, fingere competenze sessuali e istruirla con voce dotta, distanziarla con le parole proprio nel momento di massima vicinanza. Ma alla fine rimase solo il pensiero ostile che la stavo mondando dai capelli alle piante dei piedi, di buon mattino, solo perché Stefano [il marito di Lila] la sporcasse nel corso della notte. (ag, pp. 309-310)

Questa responsabilità sentita nei confronti dell'amica nasce da un gesto corporeo spontaneo che permette alla nascita di un legame fortissimo fra le due protagoniste. L'amicizia nasce, infatti, da un contatto magico fra i due corpi di Elena e Lila: “*Alla quarta rampa Lila si comportò in modo inatteso. Si fermò ad*

aspettarmi e quando la raggiunsi, mi diede la mano. Questo gesto cambiò tutto tra noi per sempre.” (ag, p.25)

E leggiamo anche: *“Ci prendemmo per mano e andammo”* (ag, p.70)

Le mani intrecciate rivelano la forza di questa prima persona plurale “Noi” che crea una solidarietà momentanea fra le due amiche. Il corpo che ha permesso a Elena e Lila di creare un’amicizia, genera poi una rivalità e gelosia fra loro. Elena si considera meno bella rispetto a Lila. A tale proposito leggiamo, infatti:

Lì per lì forse niente, un po’ di gelosia come tutte. Ma di sicuro proprio in quel periodo mi cominciai una preoccupazione. Pensai che, sebbene le mie gambe funzionassero bene, corressi di continuo il rischio di diventare zoppa. Mi svegliavo con quell’idea in testa e mi alzavo subito dal letto per vedere se le mie gambe erano ancora in ordine. Perciò forse mi fissai con Lila, che aveva gambette magrissime, scattanti, e le muoveva sempre. [...] Decisi che dovevo regolarmi su quella bambina, non perderla mai di vista, anche se si fosse infastidita e mi avesse scacciata. [...] Certo mi addestrai ad accettare di buon grado la superiorità di Lila in tutto. (ag, pp. 41-42)

E anche: *“[...] Ero una bambina con i boccoli biondi, bellina, felice di esibirmi ma non sfrontata e comunicavo un’impressione di delicatezza che inteneriva.”* (ag, p. 43).

L’immagine corporea rompe il forte legame fra le due amiche per un periodo e crea una forte tensione fra loro. La bellezza di Lila è elogiata da tutti e soprattutto dalla maestra Oliviero. Gli standard di bellezza preferiti dal rione fanno di Lila una ragazza “superiore” alle altre e soprattutto a Elena, grazie ai suoi occhi grandi e neri. Elena che aveva un altro tipo di bellezza non è elogiata.

La gelosia provocata dall’immagine corporea genera poi un’altra gelosia a livello amoroso e sessuale. Quest’invidia conduce Elena ad avere un rapporto sessuale con Nino che aveva già fatto l’amore con la sua amica Lila:

[...] Mentre tornavamo [...] dopo le nostre violazioni, non seppi sottrarmi al solito confuso sentimento di disparità, all’impressione - ricorrente nella nostra storia - che mi stessi perdendo qualcosa che invece lei stava acquistando. [...] Ogni cosa del mondo era in bilico, puro rischio, e chi non accettava di rischiare deperiva in un angolo, senza confidenza con la vita. Capii all’improvviso perché non avevo

avuto Nino, perché lo aveva avuto Lila. Non ero capace di affidarmi a sentimenti veri. Non sapevo farmi trascinare oltre i limiti. Non possedeva quella potenza emotiva che aveva spinto Lila a fare di tutto per godersi quella giornata e quella nottata. Restavo indietro, in attesa. (snc, pp. 288- 296)

Il sentimento di vuoto e di disparità provato da Elena appare quando legge i quaderni della sua amica. Leggendo con amarezza le pagine in cui Lila rievoca la prima notte d'amore con Nino, capisce che esiste una forte differenza fra lei e la sua amica soprattutto a livello sessuale e sensuale. La gestione del corpo è difficile per Elena perché non riesce a uscire dalla scatola conformista in cui si è messa fin da giovane età. Il rapporto che la ragazza ha con il suo corpo è controllato dall'educazione ricevuta e acquisita dalla sua famiglia.

Meno male che ho letto solo in seguito i suoi quaderni. Lì c'erano pagine e pagine su quel giorno e quella notte con Nino, e ciò che quelle pagine dicevano era esattamente ciò che io non avevo da dire. Lila non scriveva nemmeno una parola che raccontasse di piaceri sessuali [...]. Parlava invece d'amore e lo faceva in modo sorprendente. [...] Nino [...] l'aveva strappata alla morte. [...] le aveva restituito la capacità di sentire. Le aveva soprattutto resuscitato il senso di sé. [...] Le sue parole erano belle, il mio è solo un riassunto. Se me le avesse confidate allora [...] avrei sofferto ancora di più, perché avrei riconosciuto in quella sua pienezza realizzata il rovescio del mio vuoto. (snc, pp.295-296)

A differenza di Elena, Lila gestisce il suo corpo diversamente perché ha ricevuto un'educazione completamente diversa da quella della sua amica. Sentirsi bella e attraente è, per Lila, una cosa che nasce dal corpo e che cresce venendo a contatto con un partner. Elena invece aspetta questa convinzione (di essere bella e attraente) dagli altri.

La bellezza di Lila fiorisce, il che segna la sua supremazia su Elena:

[...]io avevo più seno [...]. Gigliola era di un biondo abbagliante. [...]Carmela aveva occhi bellissimi [...] Ma non c'era niente da fare: dal corpo mobile lila aveva cominciato a emanare qualcosa che i maschi sentivano, un'energia che li stordiva, come il rumore sempre più vicino della bellezza in arrivo. (ag, p. 139)

Questa supremazia sentita da parte di Elena la spinge a crearsi un futuro basato sull'intelligenza e non sulla bellezza del corpo. All'inizio, Elena scrive: "Questo gesto cambiò tutto tra noi per sempre." (ag, p.25)

Il cambiamento di cui parla nella citazione che abbiamo scritto sopra, non riguarda solo l'amicizia stessa ma del destino delle due protagoniste; la sorte dei loro corpi. La quadrilogia è la storia di due corpi tra cui nascono una solidarietà e invidia mettendo sempre in risalto il condizionamento socioculturale dell'immagine corporea e le relazioni amorose e sensuali del corpo.

Oltre all'amicizia e il suo rapporto con il corpo, i titoli della quadrilogia evidenziano il destino di ciascun corpo. In seguito al primo volume intitolato semplicemente *“Amica geniale”* (2011) in cui nasce l'amicizia fra Elena e, la *“geniale”* Lila, esce il secondo volume in cui Lila non è più *“geniale”*, è invece persa, senza identità a causa del suo matrimonio. Il suo corpo bellissimo è sfruttato da parte di un codice socioculturale stabilito dal rione.

Il secondo volume s'intitola appunto *“Storia del nuovo cognome”* (2012) e in esso Lila perde la sua vivacità e la sua *“genialità”* perché non è più se stessa, adesso appartiene a un uomo (suo marito) che le toglie il cognome familiare dell'infanzia con tutti i suoi ricordi e lo sostituisce con il suo; un altro cognome pieno di nuove rimembranze amare segnate dalla violenza.

La violenza è, infatti, un tema centrale che ci permette di capire la differenza fra due spazi socioculturali completamente diversi. Il primo è il rione napoletano in cui sono cresciute le due protagoniste e dove Lila trascorre tutta la sua vita. Il secondo è Torino, una città sviluppata che permette a Elena, di studiare e di evolvere, perciò, il terzo volume s'intitola *“Storia di chi fugge e chi resta”* (2013). La fuga permette a Elena di scoprire il Femminismo e lo studio e di salvare il suo corpo dalla violenza normalizzata nel rione a differenza di Lila che perde il suo corpo sin dalle primissime pagine del primo volume della quadrilogia solo perché ha scelto di rimanere a Napoli.

La centralità del corpo non si nota solo attraverso lo studio del titolo; cioè del rapporto di amicizia fra le due protagoniste ma si nota anche nel prologo cioè nell'incipit del primo volume della quadrilogia.

6.3.1.2. “Cancellare le tracce”: Sparizione di un corpo o espunzione di un’identità?

Nel suo libro intitolato “*La Frantumaglia*”, Elena Ferrante scrive:

Il corpo è tutto quello che abbiamo e non bisogna sottovalutarlo. [...] Sono convinta, però, che una pagina abbia in potenza più corpo di un film. Bisogna attivare tutte le nostre risorse fisiche di scrittori e di lettori per farla funzionare. Scrivere e leggere è un grande investimento di corporalità. (Ferrante, 2016, p. 202)

Nel pensiero ferrantiano, la corporalità è investita nella scrittura e nella lettura. Il corpo, quindi, esiste nell’opera scritta già prima della sua creazione perché tutto dipende da esso: la scrittura, la lettura e l’immaginazione. La storia dell’opera letteraria nasce dal corpo perciò quest’ultimo diventa non solo il filo conduttore del racconto ma anche uno spazio narrativo attraverso cui si denunciano diverse problematiche. Nella quadrilogia che abbiamo preso in esame, la scrittrice dà tre dimensioni al corpo femminile; memorativa, storica e identitaria.

Il primo volume della quadrilogia comincia con un grande vuoto dovuto alla sparizione del corpo di Lila. Questo vuoto genera poi un altro vuoto nella mente di Elena (la narratrice). Quest’ultima cerca poi di riempirlo ricorrendo ai suoi ricordi e alle sue avventure; cioè al suo corpo. Nelle primissime pagine del prologo intitolato “*Cancellare le tracce*”, e con il quale la scrittrice introduce il suo primo volume, leggiamo:

Sono almeno tre decenni che mi dice di voler sparire senza lasciare traccia, e solo io so bene cosa vuole dire. Non ha mai avuto in mente una qualche fuga, un cambio d’identità, il sogno di rifarsi una vita altrove. E non ha mai pensato al suicidio, disgustata com’è dall’idea che Rino abbia a che fare col suo corpo e sia costretto ad occuparsene. Il suo proposito è stato sempre un altro: voleva volatilizzarsi; voleva disperdere ogni sua cellula; di lei non si doveva trovare più niente. E poiché la conosco bene, o almeno credo di conoscerla, do per scontato che abbia trovato il modo di non lasciare in questo mondo nemmeno un capello, da nessuna parte. (ag, pp. 16-17)

“*Cancellare le tracce*” significa togliere tutta un’esistenza; tutta una vita piena di esperienze, di conoscenze e di ricordi. Il corpo con il quale si può venire

a contatto con il mondo, è visto da Lila come un peso per gli altri. Voleva appunto “*volatilizzarsi*” come se non fosse più esistita. A tale proposito, Rino⁷ dice alla narratrice in una comunicazione telefonica: “*S’è tagliata via da tutte le foto in cui stavamo insieme, anche quelle di quando ero piccolo*” (ag, p. 18).

Elena aggiunge poi: “*Stava dilatando a dismisura il concetto di traccia. Voleva non solo sparire lei, adesso, a sessantasei anni, ma anche cancellare tutta la vita che si era lasciata alle spalle*” (ag, p. 19)

Mettere in scena la propria cancellazione dalla vita non è una scelta arbitraria, bensì è un “*progetto estetico*” (sbp, p. 433). Lila è convinta che il suo corpo non le appartenga più e che non potrebbe mai liberarsi dalle amarezze del passato. Queste ultime rimarranno per sempre improntate sul suo corpo. Un passato segnato dalla violenza e dalle delusioni è difficile da cancellare dai ricordi del corpo.

Il corpo rappresenta le rimembranze di Lila e soprattutto Napoli; la città in cui aveva vissuto e sofferto. La cancellazione del sé è una manifestazione di una sofferenza, delusione e stanchezza morale. Il corpo non può liberarsi dalla cultura che l’aveva modellato. Quest’ultima evolve, si arricchisce ma comunque rimane impressa dentro il corpo.

Fu in quel momento che schizzò su all’improvviso, come un galleggiante non più compresso sotto la superficie dell’acqua, la certezza che Lila, scrivendo di Napoli, avrebbe scritto di Tina, e il testo – proprio perché nutrito dello sforzo di dire un dolore indicibile – si sarebbe rivelato fuori del comune. (sbp, p. 430)

In questa citazione, Napoli appare come se fosse un ampio corpo che contiene il corpo di Lila e quello di sua figlia. Il peso sentito da Lila rispecchia, infatti, il pondo esercitato sul suo corpo da parte della cultura del rione; ovvero il corpo di Napoli. In questo senso, il suo corpo incorpora Napoli e con la sua sparizione sparisce questa città insieme alla sua cultura.

⁷ Rino è il figlio di Lila

Lila non voleva cambiare la sua identità ma cancellarla dileguando il suo corpo che, in realtà, rappresenta un'identità. Con lo sparire del corpo, si dissolve sia la sua identità canonizzata e acquisita dalla cultura del rione, sia Napoli. La costruzione di una nuova identità implica la decostruzione dell'identità già costruita dal contesto socioculturale in cui vive Lila.

Ogni volta che emerge una parte di te non coerente con il femminile canonico, senti che quella parte causa disagio a te e agli altri, che ti conviene farla sparire in fretta. (Ferrante, 2016, p. 268)

La sparizione è una reazione alla cultura rionale che non solo separa il mondo femminile da quello maschile, ma premia il secondo a scapito del primo. Scegliendo l'auto-scomparsa, Lila vuole comunicarci la debolezza del suo corpo, l'impossibilità di un'eventuale liberazione dal rione. Il suo corpo non può ancora resistere alla cultura rionale perché essa l'aveva fatto smarrire nei suoi meandri attraverso il tempo.

La sparizione del corpo è quindi considerata come:

- ❖ Reazione alla violenza maschile normalizzata dal rione;
- ❖ Manifestazione della sconfitta delle donne di fronte al peso della cultura patriarcale;
- ❖ Rifiuto totale della violenza di genere.

A tale proposito, Elena Ferrante (2016, p. 317) scrive:

La scomparsa delle donne non va interpretata solo come un crollo della combattività di fronte alla violenza del mondo, ma anche come rifiuto netto. C'è in italiano un'espressione intraducibile nel suo doppio significato: "io non ci sto". Se presa alla lettera significa: io non sono qui, in questo luogo, di fronte a ciò che mi state proponendo di accettare. Nel suo significato comune suona invece: non sono d'accordo, non voglio. Il rifiuto è assentarsi dai giochi di chi schiaccia tutti i deboli.

La scelta di far scomparire il proprio corpo, è stata anche presa da altre protagoniste dei romanzi ferrantiani. L'*Amore molesto* è descritto dall'autrice come "racconto di una sparizione" (Ferrante, 2016, p. 317). In quest'opera la trama prende avvio dall'assenza di Amalia; la madre della protagonista Delia. Amalia decide di perdersi nelle acque del mare; di sparire senza lasciare una

traccia, il che permette a sua figlia di comprendere il senso delle loro vite. Nei *Giorni dell'abbandono* il suicidio commesso dalla “*poverella*” è una protesta attraverso la quale fa notare la sua marginalità, umiliazione e offesa. Pure nella *Figlia oscura*, Leda lascia le sue bambine e decide di sparire e di crearsi una nuova vita.

La sparizione dei corpi femminili nelle opere ferrantiane è causata da una forte e opprimente condizione vitale. Tiziana de Rogatis (2018, p. 242) dal canto suo scrive: “*D'altronde, l'intero universo della scrittura di Ferrante è un pieno, affollato di frantuma glia, che gravita intorno al vuoto d'identità generato dalla colonizzazione maschile*”.

Attraverso la sparizione, le protagoniste ferrantiane vogliono dire: “*io non sono qui, in questo luogo, di fronte a ciò che mi state proponendo di accettare.*” (Ferrante, 2016, p. 317). Questo modo di “*sottrazione di sé*”, di “*non partecipazione*” (Ferrante, 2016, p. 329) può essere definito, come lo sostiene Tiziana de Rogatis (2018, p. 241) come “*progetto estetico, sia perché consente di riscrivere le forme della vita propria e altrui, sia perché modella le forme stesse della narrazione.*”

Questo senso di vuoto e di perdita si vede già dalle copertine dei romanzi di Elena Ferrante. Mettendo foto di donne ritratte di spalle, prive dei loro volti, l'autrice vuole far notare la perdita identitaria delle sue protagoniste. A tale proposito, Beatrice Manetti (2012, p. 28) scrive: “*(parlando del fatto che le donne sono senza volto sulle copertine) è perché esse stesse sono impegnate a cercarli*).

Il corpo femminile si sente perso perché è costretto ad accettare le regole prescritte dalla sua cultura di appartenenza. L'assenza di un volto significa l'assenza di un'identità scelta personalmente dalle protagoniste ferrantiane. Il corpo di Lila partorisce Tina con la speranza di costruire un'identità giovane pronta a essere modellata come vuole. Il corpo della bambina simboleggia quindi

una femminilità non canonizzata. La speranza di Lila si spegne sfortunatamente nell'ultimo e quarto volume della quadrilogia con la sparizione del corpo di Tina.

Non le [a Lila] restò un corpo inanimato da stringere disperandosi, non celebrò le esequie di nessuno, non poté sostare davanti a una spoglia che prima camminava, correva, parlava, l'abbracciava, e poi si era ridotta a cosa guasta. (sbp, p. 322)

La quadrilogia inizia con la sparizione del corpo della madre e finisce con la perdita di quello della figlia, il che mette in rilievo la non possibilità di creare una femminilità voluta dalla donna. La femminilità è sempre condizionata dalla cultura. Far scomparire il proprio corpo è quindi una reazione al contesto socioculturale che soffoca la donna e il suo corpo. Si tratta infatti, di una "sottrazione di sé" o di una "non partecipazione" ad una realtà non voluta. A tale riguardo, Elena Ferrante scrive:

Sono sempre stata affascinata da chi- di fronte a un mondo così pieno di orrori da risultare insopportabile, constata che la condizione umana è imm modificabile, che la natura è un congegno mostruoso, che l'umanità produce a ciclo continuo la disumanità anche quando è animata da buoni propositi, e quindi si tira indietro. Il problema non è ciò che altri fanno a te. Il problema è assistere impotenti a ciò che accade di orribile alla gran parte degli esseri umani più deboli. È un'espressione quotidiana all'incontrollabile e niente, né le utopie politiche, né quelle religiose, né quelle scientiste, riescono ad acquietarti. A ogni generazione si è costretti a fare la stessa deprimente constatazione dell'orrore, e scoprirsi impotenti. Così fai un passo indietro, o in avanti. Non parlo di suicidio. Parlo di non partecipazione, di sottrazione di sé. (Ferrante, 2016, pp. 328-329)

Con questa citazione, vorremmo finire il discorso sulla sparizione del corpo e iniziarne un altro in cui spiegheremo il modo in cui i due corpi delle protagoniste siano condizionati dalla loro cultura di appartenenza studiando il caleidoscopio degli spazi socioculturali nei quali si svolgono le storie di Elena e Lila.

6.3.2. Il corpo femminile tra spazi e anti-spazi

Il ciclo dell'*Amica geniale* inscena un caleidoscopio di contesti socioculturali e diverse classi sociali. Studiando gli spazi presenti in questa quadrilogia in rapporto alla condizione femminile, notiamo che ne esistono otto:

- ❖ Il rione napoletano e le sue famiglie popolari; un contesto socioculturale caratterizzato da una cultura maschilista;
- ❖ La scuola o il liceo; uno spazio che potrebbe salvare le protagoniste e permettergli di fuggire dal rione;
- ❖ La Normale di Pisa; uno spazio che permette a Elena di scoprire un altro mondo diverso da quello rionale; si tratta, infatti, di uno spazio che non separa il maschio dalla femmina;
- ❖ Il mondo piccolo borghese e borghese della maestra Oliviero e dei professori di Elena;
- ❖ L'aristocrazia intellettuale della famiglia Airola e di Franco Mari;
- ❖ La fabbrica di Bruno Soccavo e gli operai; questo spazio rappresenta il futuro e la possibilità di un'eventuale emancipazione femminile;
- ❖ L'ambiente editoriale di Milano; uno spazio caratterizzato dall'uguaglianza fra l'uomo e la donna e permette a Elena di realizzare il suo sogno e di fare la scrittrice;
- ❖ Gli spazi della contestazione e del Femminismo; sono spazi di rivolta contro la cultura maschilista messa in risalto in questa quadrilogia.

Come abbiamo già detto in precedenza, la quadrilogia inizia con la sparizione del corpo di Lila e abbiamo anche spiegato che lo sparire del corpo è una reazione a una realtà opprimente nei confronti della donna. Il primo spazio che abbiamo citato sopra è il rione napoletano dove sono nate e cresciute le due protagoniste; Lila ed Elena.

Leggendo la quadrilogia, notiamo che gli altri spazi sono anti-rionali perché rappresentano altre culture diverse (a volte no) da quella del rione. In questa parte, cerchiamo, appunto, di enfatizzare i legami esistenti fra questi spazi e i corpi delle protagoniste.

6.3.2.1. Rimanere o fuggire?

La quadrilogia è la storia di Elena e Lila che si accompagnano per "*passare il limite*" (Ferrante, 2016, p. 316). Il limite di cui parla la scrittrice in

questa citazione è quella delimitazione fissata dalla cultura alla quale appartengono le due amiche. Si tratta, infatti, di uno “*sconfinamento*” dagli spazi reali e simbolici nei quali sia la cultura rionale sia quella borghese, le hanno rinchiuso e incarcerate. Il rione e la borghesia si presentano nella quadrilogia come due spazi apparentemente contraddittori ma, in realtà molto simili.

Elena si definisce come “*l’ombra scialba*” (snc, p. 151) della sua amica Lila che lascia la scuola a giovane età per aiutare il padre e supportare la sua famiglia. Per passare il limite, Elena Ferrante propone lo studio come una via di uscita dal rione che è il primo spazio opprimente della donna. Siccome Elena continua i suoi studi e Lila lascia la scuola, si hanno così due destini diversi in cui tutto passa attraverso i loro corpi.

La quadrilogia è, come lo sostiene Tiziana De Rogatis (2018), l’insieme di antitesi fra Elena e Lila: contrapposizioni spaziali (mentre Lila non può vivere fuori del rione, Elena se ne allontana), linguistiche (Lila continua a usare il dialetto, Elena continua i suoi studi, va all’università e usa l’italiano) simboliche (appartenenza e sradicamento).

La storia rappresenta, quindi, due vite differenti; la storia di chi fugge dal rione napoletano (Elena) e la storia di chi ci resta (Lila). Napoli è in questo senso, il luogo-chiave che ci permette di studiare il corpo della donna. Non è soltanto un luogo di appartenenza ma è tutta un’esistenza; è tutta una cultura che ipnotizza Lila e spinge Elena a cercare un altro spazio e un altro ceto sociale sperando di trovare rispetto nei confronti delle donne.

Elena continua i suoi studi e riesce a uscire dal rione, andare all’università e scoprire il Femminismo ma, purtroppo, non trova quello che aveva da sempre desiderato. A tale proposito, dice con amarezza:

Filar via definitivamente, lontano dalla vita che avevamo sperimentato fin dalla nascita. Insediarci in territori ben organizzati, dove davvero tutto era possibile. Me l’ero battuta, infatti. Ma solo per scoprire, nei decenni a venire, che mi ero sbagliata, che si trattava di una catena con anelli sempre più grandi: il rione rimandava alla città, la città all’Italia, l’Italia all’Europa, l’Europa a tutto il pianeta.
(scf, p. 19)

Leggendo questa citazione, notiamo che Elena ci descrive un macro-spazio che raggruppa tutti gli spazi che abbiamo citato in precedenza. Infatti, il rione non è diverso dalla città e neanche dall'Italia e perfino dall'Europa o dal mondo tutto intero perché si tratta di una condizione di subalternità di cui soffrono tutte le donne. Quello che raduna tutti gli spazi citati nella quadrilogia, è la violenza sulle donne.

6.3.2.2. Il corpo nei meandri della violenza simbolica

Il corpo di Lila è assorbito dal rione e dalla sua cultura; diventa un fantoccio che li incorpora fino al punto di diventare uno spazio riflettente di questa cultura tratteggiata dalla violenza.

La quadrilogia separa, infatti, il mondo delle donne da quello degli uomini e li presenta come se fossero in piena guerra. La cultura dominante nel rione attribuisce il potere agli uomini consentendogli di esercitarlo sui corpi delle donne mediante la violenza.

Stando alla politologa Hannah Arendt (1996, p. 59) *“La perdita di potere diventa una tentazione di sostituire la violenza al potere”*. Il potere tolto alle donne è, in questo senso, sostituito dalla violenza e così nasce un rapporto di subalternità e dominanza.

La violenza messa in evidenza nella quadrilogia è una violenza definibile *“simbolica”*. Questo è un concetto elaborato da Pierre Bourdieu nel 1992 in *“Réponses, pour une anthropologie réflexive”* e con il quale descrive un tipo di violenza diversa da quella fisica. A differenza della violenza fisica, quella simbolica non è immediatamente intelligibile. Mentre la punizione corporale si sente e si vede, la violenza simbolica rimane invisibile ed è più profonda. Tuttavia, il ricorso alla violenza fisica rimane, secondo Pierre Bourdieu (1992), un procedimento di dominio riservato agli individui che non obbediscono spontaneamente.

La violenza simbolica s'integra nelle strutture cognitive di un determinato gruppo sociale e si esercita con la complicità delle sue vittime. La disuguaglianza dei rapporti di genere, per esempio, non procede dalla coercizione fisica, ma da un lavoro operato sugli schemi di pensiero degli "agenti sociali"; cioè gli uomini e le donne insieme.

Leggendo la quadrilogia, notiamo, infatti, che la violenza sulle donne è normalizzata e naturalizzata nel rione. Non si tratta più di un crimine ma è una forma di educazione oppure di una correzione del comportamento della donna. Oltre a ciò, è considerata anche come un'espressione di protezione e di amore. Le donne sono come "anelli di una catena di ombre che andava da sempre in scena con la stessa carica di amore, di odio, di voglie e di violenza" (sbp, p. 50).

La violenza appare, in realtà, come un gioco in cui le donne non sono più vittime ma complici.

Le nostre madri, dopo uno schiaffo del marito [...] si disperavano, piangevano, affrontavano il loro uomo a brutto muso, lo criticavano alle spalle, eppure, chi più chi meno, seguitavano a stimarlo. (snc, p. 52)

Il dominio maschile sulle donne nel rione si esprime attraverso il cannibalismo: "(le madri) erano state mangiate dal corpo dei mariti, dei padri, dei fratelli, a cui finivano sempre più per assomigliare, o per le fatiche o per l'arrivo della vecchia, della malattia." (snc, p. 102). Il corpo delle donne come si può capire leggendo questa citazione, svanisce dentro il corpo maschile. Si tratta, infatti, di una distruzione dell'identità della donna.

Un'altra caratteristica della violenza simbolica, che noi abbiamo notato nella quadrilogia, è che il rapporto sessuale diventano uno spazio di pratiche correttive e manipolatorie.

6.3.2.3. Sesso e violenza

Lila si sposa con Stefano; un uomo che non è soltanto "gentile, deciso, coraggioso" (ag, p. 250) ma è anche ricco e troppo violento. La prima notte di

nozze appare come una guerra di organi genitali che dovrebbe avere un vincitore e un perdente:

Lui adesso aveva le mani libere e chino su di lei le dava piccoli schiaffi con la punta delle dita e le diceva a ripetizione incalzandola: lo vuoi vedere com'è grosso, eh, di' sì, finché tirò fuori dal pigiama il sesso tozzo [...] mo' te lo faccio sentire, Lina, guarda quant'è bello, uno così non ce l'ha nessuno. (snc, pp. 41-42)

Se questa scena è considerata come violazione, abuso o umiliazione da parte di Lila, per Stefano è un'espressione di piacere e di amore:

[...] non ti rendi conto di quanto ti voglio bene, ma te ne accorgerai, e già domani sarai tu stessa a chiedermi di volerti bene come e più di adesso, anzi mi supplicherai in ginocchio, e io ti dirò va bene ma solo se sarai ubbidiente, e tu sarai ubbidiente. (snc, p. 42)

Il corpo di Lila non le appartiene più in questa scena; non si tratta di un rapporto sessuale fra i due coniugi, ma di uno stupro coniugale naturalizzato dalla cultura rionale. Le pratiche sessuali sono, in questo senso, una forma di dominio sull'identità femminile. Come si può capire leggendo questa citazione, Stefano prende possesso del corpo di Lila e determina pure le sue voglie e i suoi desideri.

L'uomo, in questo senso, inizia il rapporto sessuale per il suo piacere trascurando quello della donna. Infatti, Lila è, come vedremo nella citazione seguente, completamente assente mentre la penetrazione è consumata con “brutalità entusiastica”:

Quando, dopo qualche tentativo maldestro, le lacerò la carne con una brutalità entusiastica, Lila era assente. La notte, la camera, il letto, le baci di lui, le mani sul suo corpo, ogni sensibilità, erano assorbiti da un unico sentimento: odiava Stefano Carracci, odiava la sua forza, ne odiava il peso sopra di lei, ne odiava il nome e cognome. (snc, p. 42)

Leggendo la scena dello stupro, notiamo che anche il corpo di Stefano non gli appartiene più. Essendo violento con Lila, Stefano vuole mostrare la sua “virilità” incorporando, in questo senso, la cultura rionale. Durante la prima notte di nozze, suo padre (Don Achille; l'orco delle favole) riprende possesso del corpo di suo figlio Stefano. Si tratta, in realtà, di una metamorfosi del corpo di Stefano; in questo caso Stefano e suo padre hanno lo stesso corpo maschile che

incorpora tutte le regole di virilità mandategli dalla cultura rionale. La violenza è normalizzata ed è tramandata da generazione a un'altra. A tale proposito, leggiamo: “voce d'orco come quella di suo padre” (snc, p. 80)

E anche:

Non è mai stato Stefano, le parve all'improvviso di scoprire, è stato sempre il figlio grande di Don Achille. E quel pensiero, immediatamente, come un rigurgito, portò sul viso giovane del marito tratti che fino a quel momento si erano tenuti nascosti nel sangue per prudenza, ma che erano lì da sempre, in attesa del loro momento.
(snc, p. 41)

L'abuso è presentato come la vetta di tutto un processo di addestramento che i corpi (sia quelli delle donne, sia quelli degli uomini) da parte della famiglia e dalla società. Si tratta, infatti, di un'educazione alla mascolinità, alla femminilità, alla sopraffazione, alla subalternità, all'accettazione e alla normalizzazione della violenza.

Lila non prova più piacere ma non può dire questo né a Stefano né a sua madre. L'atto sessuale diventa per lei un “fastidio di chiavare”, con “molta eccitazione, soddisfazione poca, senso di disgusto” (scf, p. 156). È descritto pure come “schifo e umiliazione” per il suo corpo: “che lo schifo e l'umiliazione comincino dopo, quando un maschio ti piega e ti viola a suo piacimento per il solo fatto che ormai gli appartieni.” (snc, p. 53).

6.3.2.4. Corpo e molestie

Oltre alla violenza sessuale negli spazi intimi, Elena Ferrante mette in rilievo, attraverso il corpo di Lila, anche il tema delle molestie sessuali nei luoghi di lavoro. Gli abusi che le donne lavoratrici subiscono da parte dei loro colleghi e dal proprietario della fabbrica di Bruno Soccavo, sono presentati come “aspetti centrali ed evidenti” della vita operaia. A tale riguardo, leggiamo:

Le operaie devono farsi toccare il culo dai capetti e dai colleghi senza fiatare. Se il padroncino ne ha necessità, qualcuna deve seguirlo nella camera di stagionatura, cosa che chiedeva già suo padre, forse anche suo nonno, e lì, prima di saltarti addosso, quello stesso padroncino ti tiene un discorsetto collaudato su come lo eccita l'odore dei salumi.
(scf, p. 106)

Nel corso di un intervento al collettivo di via dei Tribunali, Lila denuncia queste molestie; il che non piace a Enzo e Pasquale – una volta usciti dalla riunione- la riprovano acutamente solo perché lei ha manifestato quest’aspetto in pubblico e non a parte, con loro.

Le molestie sul lavoro, secondo Pasquale ed Enzo, si mettono sul piano dell’onore. Il fatto di denunciare queste molestie in pubblico rompe un codice-maschile rispettato sia dagli uomini del rione sia da quelli che vivono in altre città e appartengono a altri ceti sociali:

Bisognava nascondergli tutto, agli uomini. Preferivano non sapere, preferivano far finta che ciò che succedeva sotto padrone miracolosamente non succedesse alla donna cui tenevano e che questa era l’idea con cui erano cresciuti- dovevano proteggere anche a rischio di farsi ammazzare. (sbp, p. 108)

Gli uomini, vogliono separare la lotta di classe dagli aspetti sessuali e le molestie che le donne subiscono. La violenza secondo loro ha un altro significato: *“La violenza pura e semplice, grezza, sanguinaria” è la “bonaria ironia degli uomini colti che minimizzano le nostre conquiste o le degradano”* (Ferrante, 2016, p. 316)

Nel corso della narrazione, il corpo di Lila obbedisce allo *spazio* cioè al contesto socioculturale che lo modella diventando a sua volta uno spazio riflettente del codice socio-culturale dominante. Oltre al codice socio-culturale, l’opera qui analizzata manda in crisi il codice letterario mettendo il corpo in prima posizione: quest’ultimo diventa così non solo lo spazio della narrazione, come abbiamo già spiegato in precedenza, ma anche il filo conduttore del racconto.

Oltre allo spazio, pure il tempo è uno dei fondamenti della scrittura ferrantiana. Dopo aver evidenziato la poetica del corpo in *“L’amica geniale”* e spiegato il modo in cui i corpi delle due protagoniste sono controllati dalla cultura caratterizzante del contesto socioculturale nel quale si trovano, passiamo adesso all’ultima parte del nostro studio dove evidenzieremo il rapporto fra il corpo e il tempo.

6.3.3. Corpo e tempo: Un'ambivalenza lapalissiana

Paul Ricœur (1986, p. 257) definisce la scrittura letteraria come “*modo virtuale di abitare il mondo*”. Si tratta, infatti, di un'esperienza immaginaria che prende le mosse dall'esperienza vissuta e reale. Secondo lo studioso, il tempo raccontato è “*l'unica esperienza cronologica che l'Uomo possieda*”; perciò, l'unica possibilità di percepire il tempo in modo chiaro e anche umano, non si articola nel mondo reale ma in quello letterario.

Elena Ferrante sembra condividere questa visione perché in “*L'amica geniale*”, il tempo occupa un posto molto importante e si percepisce in un modo troppo particolare. La quadrilogia è un insieme di frammenti che il lettore può mettere in ordine solo afferrando le storie dei corpi delle due protagoniste; Elena e Lila.

In quest'opera, la dimensione temporale data al corpo è accorpata con un'altra dimensione antropologica mettendo il tempo in un rapporto di subalternità al corpo umano. Il corpo che uno ha, gli permette di esistere in questo mondo perciò nella scrittura ferrantiana il tempo, dipende dal corpo; non è una cosa estranea al corpo ma, come abbiamo già spiegato nella prima parte teorica di questo elaborato, nasce da esso.

Leggendo minuziosamente la quadrilogia “*L'amica geniale*” e focalizzandoci sul rapporto fra il tempo e il corpo, abbiamo notato che:

- ❖ Il racconto è la vita del corpo;
- ❖ Il corpo cresce ed evolve insieme all'evoluzione della cultura e del tempo Storico; perciò si considera come rivelatore della condizione della donna attraverso il tempo;
- ❖ Esiste una fusione magica fra il presente e il passato, il che crea un tempo ripetitivo e dipendente alla condizione corporea.

Di seguito, spiegheremo appunto questi tre punti che permettono di afferrare la relazione fra il corpo e il tempo in “*L'amica geniale*”.

6.3.3.1. Il corpo come filo conduttore della/e storia/e

La quadrilogia presa in esame enfatizza il tema dell'amicizia femminile offrendo una molteplicità di storie (*Storia di Don Achille, Storia delle scarpe, Storia del nuovo cognome, Storia di chi fugge e chi resta, Storia della bambina perduta e Storia del cattivo sangue*) che corrispondono ai cicli anagrafici (*Infanzia, Adolescenza, Giovinezza, Tempo di mezzo, Maturità e Vecchiaia*); il *plot* è quindi la storia della vita del corpo. Queste stagioni del corpo creano, quindi, il tempo della/e storia/e.

Oltre a ciò, la dimensione temporale di questa quadrilogia è legata sia al corpo di Lila sia a quello di Elena:

- ❖ La sparizione del corpo di Lila crea il vuoto che spinge Elena a prendere il computer e cominciare a scrivere la/e storia/e; la trama nasce quindi dalla memoria di Elena; quindi dal suo corpo.
- ❖ La storia inizia con la sparizione del corpo di Lila e finisce con la restituzione della bambola (che simbologia il corpo debole e incosciente di Lila). Questi due momenti (la sparizione e la restituzione) sub-alternano la temporalità dell'opera; cioè i sessanta anni raccontati da Elena. Il tempo, di conseguenza, non ha senso se non è legato alla/e storia/e del corpo.

Il corpo reale e quello scritto o "*romanesque*" si fondono per creare la spazio-temporalità del racconto. Infatti, è difficile separare il corpo reale da quello scritto nella quadrilogia perché per Elena Ferrante, la dimensione antropologica della scrittura permette al corpo di alimentarsi delle parole scritte diventando un *corpo-soggetto* che non solo vive mediante la scrittura ma fa scoprire al lettore la sua condizione vitale.

La scrittura, in questo senso, crea un microcosmo socioculturale simile a quello reale per enfatizzare non solo le sue influenze sul corpo della donna (in questo caso, i due corpi di Elena e di Lila) ma anche per rendere evidente la temporalità del corpo. In "*La frantumaglia*", Elena Ferrante scrive:

Elena e Lila le sentivo estranee alla Storia con tutto il suo corredo politico, sociale, economico, culturale, e tuttavia incluse quasi inavvertitamente, in ogni parola o gesto. (Ferrante, 2016, p. 274)

Infatti, esiste un rapporto di dipendenza fra il corpo della donna e il tempo oppure la Storia, come lo chiama Elena Ferrante qui in questa citazione. Il corpo è sempre legato sia al contesto socioculturale in cui vive sia alla Storia perché non solo segue la sua evoluzione ma ne subisce in realtà i cambiamenti culturali, politici, economici ecc. La focalizzazione su questo rapporto di dipendenza da parte della scrittrice permette al corpo di creare, come vedremo nel punto seguente, una “*cronologia corporea*”.

6.3.3.2. Il corpo e la datazione della/e storia/e: Verso una cronologia corporea

Nella sua opera intitolata “*La frantumaglia*” (2016), Elena Ferrante scrive a proposito del tempo nella quadrilogia:

[...] il tempo storico è scivolato con naturalezza dentro gesti, pensieri e scelte di vita dei personaggi anche se senza mai pretendere di accamparsi all'esterno come uno sfondo dettagliato, dietro il mio fastidio per la politica e la sociologia ho scoperto che covava il piacere- sì, ho detto bene, il piacere- di raccontare un sorta di estraneità-inclusione femminile. (Ferrante, 2016, p. 273)

Leggendo questa citazione, notiamo che Elena Ferrante rinchiude il tempo storico nei gesti e i pensieri dei personaggi. In questo senso, lo rende dipendente alla loro vita e alla loro esistenza. Il che crea un legame di dipendenza fra il tempo e il corpo.

Nella quadrilogia, la vita opera i suoi mutamenti sui corpi delle protagoniste che seguono due destini diversi caratterizzati dalla violenza. Non esiste, in realtà, una cronologia che i due corpi possono seguire; le date dei fatti sono rare. Studiando la quadrilogia, abbiamo notato, infatti, che il senso degli eventi risiede in:

- ❖ Le relazioni che i due corpi fanno sia attraverso la ricerca di piaceri, sia quando sono sottomessi al desiderio maschile;

- ❖ I momenti in cui i due corpi scoprono un mondo diverso che gli permette di emanciparsi;
- ❖ I momenti in cui il contesto socioculturale sfrutta la vulnerabilità dei due corpi.

Possiamo dire che il tempo storico dipende dal corpo. Esso acquisisce un senso solo quando è possibile legarlo a eventi accaduti al corpo; il che crea una cronologia “corporea” che non solo caratterizza tutta la quadrilogia, ma dà anche una dimensione antropologica al rapporto esistente fra il corpo e il tempo. In questo senso, il tempo nasce dall’evoluzione del corpo; cioè dalla sua vita:

Volevo che il tempo storico fosse uno sfondo di scarsissima definizione e tuttavia emergesse dai cambiamenti che investivano le loro vite (le vite di Elena e Lila), da incertezze, decisioni, gesti, linguaggio. (Ferrante, 2016, p. 274).

Vediamo ora qualche esempio di questo rapporto di dipendenza fra il tempo e il corpo nella quadrilogia che stiamo studiando.

Come abbiamo spiegato in precedenza, Elena e Lila seguono due destini diversi; mentre Lila rimane nel rione, Elena se ne allontana. Per rilevare queste due scelte prese dalle protagoniste, la scrittrice sceglie la frequenza della scuola come unico indicatore temporale: “*per finire la quinta*” (ag, p. 59) o ancora “*Gigliola Spagnuolo e io, subito dopo Pasqua, cominciammo ad andare a casa della maestra per prepararci all’esame di ammissione*” (ag, p. 63). Il che riporta il tempo alla preparazione dell’esame per accedere alle scuole medie cui Lila non potrà partecipare.

Questi due indicatori temporali mostrano, in realtà, la separazione della vita di Elena da quella di Lila. La scuola è, come abbiamo già spiegato, è un anti-spazio che si contrappone al rione. Lila non continua i suoi studi, rimane nel rione e si sottopone così alla sua cultura maschilista. La violenza e lo stupro che subisce, sono le conseguenze della sua decisione di non prendere parte agli esami. Indicare il tempo delle prove ha un rapporto con la sorte del corpo. In questo caso, la vita del corpo crea la cronologia dei fatti.

Un altro esempio di questa cronologia che abbiamo qualificato come “corporea” è la ripetizione di questa data: “il 12 Marzo” (ag, 271; 304; 308). Questa è la data del matrimonio di Lila con Stefano, che è un momento decisivo nella quadrilogia. Leggendo la storia, capiamo, infatti, che non si tratta più di un matrimonio ma di una vendita del corpo di Lila per il benessere suo e della famiglia. La focalizzazione su questa data è una risposta alla prima domanda che ogni lettore si fa leggendo le primissime pagine del primo volume dove sparisce Lila. Il “12 Marzo” acquisisce senso solo perché è legato a un evento avvenuto al corpo della protagonista. Se non ci fosse il matrimonio, questo giorno non esisterebbe più.

Questi sono due esempi che noi abbiamo ritenuto molto importanti per spiegare il rapporto fra il corpo e la datazione dei fatti nella quadrilogia. Vediamo adesso un altro aspetto del rapporto esistente fra il corpo e il tempo nel pensiero ferrantiano.

6.3.3.3. Fusione Passato/presente/futuro: Il corpo fra infinità e ripetizione

Elena Ferrante pone l’accento, come abbiamo già spiegato, sulla violenza sulle donne. Leggendo la quadrilogia, abbiamo notato che la scrittrice spiega la violenza in chiave antropologica culturale mostrando la sua normalizzazione non solo nella cultura rionale ma anche in quella borghese. La violenza è, in realtà, un destino imposto al corpo delle donne; si tratta di un’educazione alla violenza e alla sua normalizzazione.

La temporalità messa in rilievo attraverso i due corpi di Lila ed Elena crea, infatti, un’alleanza fra questi due corpi per mostrare, come vedremo dopo, che quello che subisce una donna, lo subiscono “sicuramente” altre. Si tratta di una condizione corporea in comune fra tante donne e che si ripete da una generazione a un’altra. Ci sono diverse scene in cui il corpo della donna è violentato. Per esempio, l’abuso ricevuto da Lila nel 1961 da parte di Stefano, si ripete con l’abuso ricevuto da Silvia dodici anni dopo da parte di Nino; cioè nel 1973.

Lo schiaffo dato a Elena da Pietro alla presenza della loro figlia Dede diventa un episodio decisivo nella vita della loro figlia. In “*Storia di chi fugge e chi resta*”, Mirko che è il figlio di Silvia e Nino, gioca con Dede. Questi due bambini sono abituati a vedere le loro madri violentate da parte dei loro sposi perciò, quando giocano, fanno rivivere quell’atmosfera di violenza attraverso il loro gioco infantile e spontaneo:

Fingevano di essere madre e padre con il loro bambino, ma non in pace, stavano mettendo in scena un litigio. Mi fermai, Dede istruiva Mirko: mi devi dare uno schiaffo, capito? [...] osservai bene Dede, mi sembrò simile a Pietro, Mirko, invece, era identifico a Nino. (scf, p. 264)

Leggendo la quadrilogia, notiamo che la violenza si ripete da generazione ad un’altra. Questa caratteristica fa smarrire il corpo della donna in un cerchio infinito e ripetitivo. Questa scena del gioco infantile è molto indicativa perché mette a confronto due generazioni. Non è casuale che i volti dei bambini assomiglino a quelli di due uomini evoluti e progressisti ma provenienti da due classi sociali; infatti, la violenza non riguarda solo il rione, ma tutte le classi sociali e tutte le donne.

Ci vuole molto tempo per migliorare la situazione della donna. La generazione di Dede e Mirko rappresenta il fallimento di una soluzione per il fenomeno della violenza che tormenta la vita della donna. Elena Ferrante, in questa quadrilogia, fa notare un altro aspetto del rapporto esistente fra il corpo e il tempo. I corpi delle donne appaiono come un unico corpo che vive in epoche diverse.

La storia e le storie sono scritte, e scritte guardando dal balcone del presente la tempesta elettrica del passato, vale a dire niente di più mobile. Il passato, nella sua indeterminatezza, si offre o attraverso il filtro della nostalgia o attraverso quello dell’istruttoria. Non amo la nostalgia, porta a non vedere le sofferenze individuali, le ampie sacche di miseria, la povertà culturale e civile, la corruzione capillare, il regresso dopo progressi minimi e illusori. Preferisco l’acquisizione agli atti. (Ferrante, 2016, p. 366)

Si assiste, infatti, a una prevalenza del gruppo sulle speranze e le ambizioni del singolo. Le generazioni dei personaggi subiscono la stessa sorte,

come se il tempo fosse fisso e immutabile. Si tratta quindi di un racconto di una cultura salvaguardata dal gruppo sociale e tramandata da una generazione all'altra. Non è casuale che Elena Ferrante (2016, p. 323) descriva storia come *“garbuglio delle esistenze e delle generazioni.”*

Il futuro del corpo della donna dipende dal suo passato. L'abolizione della violenza dipende, quindi, dalla solidarietà fra le diverse generazioni di donne, perché: *“i cambiamenti profondi hanno bisogno di generazioni, devono investire la collettività”*. (Ferrante, 2016, p. 350)

6.3.4. Le interazioni fra il corpo, lo spazio e il tempo

Come abbiamo già spiegato, il corpo di Lila sopravvive lungo la narrazione e alla fine sceglie di volatilizzarsi per reagire a tutto quello che ha vissuto. È un corpo-vittima del contesto socioculturale e familiare in cui vive:

- ❖ All'inizio, lascia la scuola per aiutare il padre nella sua bottega; questa è una forma di sfruttamento del corpo della bambina;
- ❖ Si sposa a giovane età con Stefano; gli offre la sua *“bellezza”* e *“giovinezza”* per sostenere finanziariamente la sua famiglia;
- ❖ Subisce poi ogni forma di violenza fisica e simbolica fino allo stupro.
- ❖ Alla fine perde sua figlia che simboleggia la nascita di una *“nuova Lila”*; quando muore Lila si perde completamente;
- ❖ Alla fine sceglie di volatilizzarsi; questa sparizione è una reazione corporea a tutto quello che ha vissuto.

Possiamo dire, infatti, che il corpo di Lila non era mai stato suo. Ci sono, infatti, delle interazioni fra lo spazio, il corpo e il tempo. Il corpo cresce e con il tempo lo spazio influisce sul corpo e lo fa perdere la sua bellezza e la sua energia. Il peso posto al corpo di Lila dalla sua cultura rionale di appartenenza; gli toglie in realtà la bellezza che lo tratteggia fin dalle primissime pagine del primo volume della quadrilogia: *“gambe magrissime”* (ag, p. 42), *“occhi grandi e vivissimi”* (ag, p. 44).

Alla fine perde tutta la sua energia e la sua bellezza:

I capelli una volta bruni, adesso erano rosso fuoco, lunghi come li portava da ragazza ma radi, e sparsi sul terriccio smosso, [...] pensavo a quel viso di profilo sul terriccio, a com'erano radi i capelli lunghi, alle chiazze bianchicce del cranio. [...] il viso bello si era guastato, le caviglie erano diventate enormi. (scf, p. 16)

Il vuoto con il quale inizia la quadrilogia attraverso la sparizione del corpo di Lila, si riempia alla fine della quadrilogia con la restituzione della bambola. La metafora della bambola evoca ciò che abbiamo già fatto notare nella prima parte di questa ricerca dove abbiamo parlato del condizionamento socioculturale del corpo umano. La cultura modella i corpi e li fabbrica come se fossero appunto delle bambole che vivendo e interagendo con l'ambiente che le cinge possono essere "*formate, sformate, e riformate*" (snc, p. 454).

Il corpo di Lila esiste solo nelle parole di Elena. La sua enigmatica sparizione spinge la sua amica a scrivere non solo per colmare l'assenza di Lila ma per permetterle di esprimersi perché le sue esperienze vitali le hanno tolto l'esistenza:

Voglio che lei ci sia, scrivo per questo. Voglio che cancelli, che aggiunga, che collabori alla nostra storia rovesciandoci dentro, secondo il suo estro, le cose che sa, che ha detto o che ha pensato. (scf, p. 91)

Riassumendo tutto ciò che abbiamo già spiegato, possiamo dire che il corpo occupa un posto saliente nelle due opere che abbiamo studiato. Il corpo si usa come protagonista in queste due opere letterarie per mettere in rilievo la condizione della donna nella cultura italiana.

Come abbiamo già spiegato nel quarto capitolo della seconda parte teorica, il corpo della donna è sfruttato nei media; si tratta, infatti, di un'oggettivazione di cui Stefano Benni delucida le conseguenze non solo sui corpi delle giovani ma anche su quelli delle vecchie attraverso la Mocciosa e La vecchiaiaccia. Questa temporizzazione del corpo femminile crea dei meandri in cui la donna perde la sua identità. Stefano Benni si focalizza su quest'aspetto che è molto importante ma mette in evidenza anche il corpo della suora Filomena. Il

corpo delle suore è molto trascurato da parte di molti autori nel panorama letterario contemporaneo. La robotizzazione del corpo di Suor Filomena è un esempio della forte disciplina che è imposta sul corpo della donna e che si contrappone alla sua natura. In *“Le Beatrici”* Stefano Benni mostra il conflitto fra la natura e la cultura che si può verificare all’interno della psicologia della donna. Per raggiungere questo suo obiettivo, Benni parte già dal personaggio della Beatrice dantesca e gli dà corpo nella sua opera per mostrare il tema della modellazione *“al maschile”* del corpo femminile nella letteratura italiana.

A differenza della poetica benniana, quella di Elena Ferrante si focalizza sulla violenza di genere. In *“L’amica geniale”*, Elena Ferrante cerca di spiegare il fenomeno della violenza di genere partendo dalle origini; dal passato. Si tratta, in realtà, di un fenomeno che avviene nell’era contemporanea ma non nasce dal nulla; la sua spiegazione si trova nel passato di un determinato contesto socioculturale. Il corpo riceve un’educazione da parte della sua famiglia e dalla sua società; la violenza s’impara e con essa s’impara la sua accettazione da parte delle donne.

CAPITOLO SETTIMO

CONCLUSIONI

(Risultati analitici ed elementi di confronto)

Il corpo è, come abbiamo già spiegato nella prima parte teorica di questo elaborato, uno dei dati costitutivi ed evidenti dell'esistenza umana. Ciascuno di noi, è nato, vive e muore con e nel proprio corpo. Attraverso i nostri corpi, ci collochiamo nel mondo e veniamo a contatto con gli altri. Infatti, il corpo umano è in primo luogo un oggetto materiale ed enigmatico degno d'interesse. Ma è anche l'oggetto che siamo e, in quanto tale, è il segno della nostra umanità, della nostra soggettività e della nostra appartenenza ad un certo gruppo socioculturale.

L'obiettivo principale di questa ricerca è di mettere a confronto due letterature diverse (italiana e algerina) studiando: “*La memoria del corpo*” di Ahlem Mostaghanemi, “*Festin de mensonge*” di Amin Zaoui, “*Le Beatrici*” di Stefano Benni e “*L'amica geniale*” di Elena Ferrante. L'opera letteraria nasce dal vissuto; cioè dalla realtà socioculturale, perciò quando compariamo queste opere letterarie, mettiamo ovviamente la cultura italiana in confronto con quella algerina.

Basandoci sull'approccio antropologico culturale del testo letterario, abbiamo cercato di studiare il corpo femminile messo al centro delle opere letterarie che avevamo preso in esame e le interazioni che esso ha con il tempo e con lo spazio. In quest'ultimo capitolo, si distinguono i risultati cui siamo giunti attraverso la nostra ricerca. Vi ricordiamo che le domande sulle quali intendiamo rispondere in questo capitolo sono:

- ☞ Che tipo di società/cultura rappresentano gli autori?
- ☞ Quale posto occupa il corpo femminile nelle opere prese in esame?
- ☞ Com'è rappresentato il corpo femminile?
- ☞ Che rapporto c'è fra la cultura e il corpo?
- ☞ Come interagisce il corpo femminile con il tempo?

- ↪ Come interagisce il corpo femminile con lo spazio?
- ↪ Com'è rappresentato da Ahlem Mostaghanemi ed Elena Ferrante?
E invece da Amin Zaoui e Stefano Benni?

Per rispondere a queste domande, abbiamo riassunto e classificato tutti i nostri risultati in quattro basi di confronto:

- Il rapporto fra il corpo e la cultura descritta;
- Le poetiche dei corpi e gli sguardi degli autori;
- Il rapporto fra lo spazio e il corpo femminile;
- Il rapporto fra il tempo e il corpo femminile;

7.1. Corpo e cultura: Un dissidio fra tre corpi

Dopo aver studiato le opere che avevamo preso in esame in questa ricerca, abbiamo notato che il corpo femminile de/scritto ha due dimensioni. La nozione di “*corpo*” non comporta soltanto “*il corpo fisico*” delle protagoniste, nella sua dimensione carnale, essa include anche una dimensione psichica e profonda, espressa con: personalità e soggettività. Mettendo il corpo in rapporto con la cultura descritta nel nostro corpus letterario, diventa impossibile separare l'elemento fisico da quello psichico perché, come vedremo dopo alla fine di questo punto, il forte peso delle due culture (italiana e algerina) descritte va oltre il fisico e influisce addirittura sull'essenza della donna e sul modo in cui si autopercepisce.

I modi in cui i personaggi femminili percepiscono i loro corpi non si riducono unicamente all'involucro carnale che si manifesta all'esterno, ma implicano anche i modi in cui si rendono conto dei loro desideri, opinioni e voglie che sono controllati dalla loro cultura di appartenenza. La cultura, in questo senso, controlla i legami che si possono avere fra la mente e il corpo fisico; cioè fra l'esterno e l'interno:

- Sia creando dei tabù come nel caso del corpo di Hayat in *“La memoria del corpo”* e quello di Hadile, Louloua, Jade in *“Festin de mensonge”* di Amin Zaoui.
- Sia cercando di *“normalizzare”* sia il controllo opprimente del corpo femminile (come nel caso di Suor Filomena, la Mocciosa, la Vecchiaccia in *“Le Beatrici”* di Stefano Benni), sia la violenza fisica e simbolica di cui soffrono le donne del Rione in *“L’amica geniale”* di Elena Ferrante.

Le due culture descritte nelle opere che abbiamo studiato, -pur sembrando molto diverse- cercano entrambe di fare del corpo fisico di ciascuna delle protagoniste, un *“corpo culturale”* riflettente dei codici e delle norme che condizionano il contesto socioculturale enfatizzato nell’opera letteraria. Studiando, infatti, questo rapporto esistente fra il corpo femminile e la cultura, notiamo che si tratta, in realtà, di un dissidio continuo fra:

- Il *“corpo reale”* e *“fisico”* della donna;
- Il *“corpo culturale”* modellato e imposto dalla sua cultura di appartenenza.

Fra questi due corpi esiste un terzo corpo;

- Un *“corpo ribelle”*, che emerge prudentemente quando il personaggio femminile può esprimersi liberamente e senza paura.

In *“Festin de mensonge”* e *“La memoria del corpo”*, i due autori mettono in evidenza una cultura patriarcale basata sui tabù e sul pudore enfatizzando soprattutto il lato sessuale e sensuale del corpo femminile. Il *“corpo culturale”* che il contesto socioculturale e le famiglie impongono sulle donne fin da giovane età è il seguente: un corpo coperto, pudico, sottomesso e soprattutto obbediente alle norme socioculturali descritte che lo sub-alternano a quello maschile. Il *“corpo femminile ribelle”* appare soltanto quando è in Hammam insieme a altri corpi femminili o quando fa notte e non c’è nessuno.

In *“L’amica geniale”*, sia il corpo di Lila sia quello di Elena e ancora quello di qualsiasi donna del rione è sottomesso alla cultura rionale che si basa sulla violenza. Vivendo in questo contesto socioculturale, il corpo *“impara”* a considerarsi *“inferiore”* e *“sottomesso”*. Si tratta, infatti, di un processo educativo dettato dalla società ed eseguito da parte della famiglia; questo processo mira alla normalizzazione e la naturalizzazione della violenza e l’abuso.

Attraverso la storia delle due amiche, Lila ed Elena, Elena Ferrante mette in rilievo il forte controllo che la cultura rionale napoletana esercita sul corpo della donna. Leggendo la quadrilogia, notiamo che il corpo di Lila è fragile rispetto a quello della sua amica Elena. Lila si smarrisce e perde completamente il suo corpo perché è rimasta nel rione. Elena, invece, salva il suo corpo perché ha cambiato città scoprendo un’altra cultura e un altro modo di pensare. Il *“corpo ribelle”* di Elena appare soltanto quando si allontana dal rione; il che enfatizza il rapporto di subalternità e di controllo che il corpo della donna può avere con la sua cultura.

In *“Le Beatrici”* di Stefano Benni, si nota questo dissidio fra il corpo fisico, quello culturale e quello ribelle però in un modo molto particolare. Leggendo quest’opera, notiamo prima di tutto, che i corpi femminili messi in evidenza sono fragili rispetto al contesto referenziale presentato. I modelli dei corpi culturali proposti sono:

- Il corpo giovane, bello e perfetto come quello della Mocciosa;
- Il corpo *“robot”*; come quello di Suor Filomena;

Stefano Benni fa notare questi due corpi perché corrispondono alla realtà italiana. Se da un lato, la tv italiana propone il modello delle showgirl (ne è l’esempio: il corpo della Mocciosa) controllando il modo in cui le donne percepiscono i loro corpi, dall’altro lato, in l’Italia si trova il Vaticano.

L’ostentazione del corpo in tv causa molti problemi psicologici sia per la Mocciosa sia per la Vecchiaccia. Stefano Benni mette in rilievo l’ossessione della cultura occidentale e capitalista per la giovinezza e la bellezza; sono due

tratti sfruttati dai media per motivi economici. La tv propone un modello unico che influisce sulla psicologia della donna. La Mocciosa si perde perché vuole a tutti i costi assomigliare alle showgirl dei programmi televisivi ricorrendo al trucco e agli extensions. La Vecchiaccia, invece, si perde perché non può più corrispondere a questo modello perché ha perso la sua giovinezza e con essa la sua bellezza.

Oltre al mondo dei media, l'opera fa notare il convento come un altro luogo sacro che plasma diversamente il corpo della donna. Questo luogo, disumana il corpo; lo priva del suo lato sessuale e sensuale (come il corpo di Suor Filomena). In entrambi i casi, i corpi delle Beatrici appartengono al contesto in cui si trovano. L'autore permette alle protagoniste di fuggire da questi contesti referenziali attraverso il monologo e lo spazio chiuso. I loro "*corpi ribelli*" appaiono solo quando queste donne si trovano da sole e parlano a se stesse. In questo senso, si lasciano andare nei meandri della loro immaginazione creandosi uno "*spazio felice*" che corrisponde ai loro desideri reali.

Lo studio del rapporto esistente fra il corpo e la cultura, ci ha permesso di mettere in luce la pienezza del corpo totale; un corpo in cui la carne e lo spirito non sono dissociati. Leggendo le opere letterarie che abbiamo preso esame, vediamo muoversi davanti ai nostri occhi, delle protagoniste che si presentano come esseri che non possono "*vivere*" liberamente nei loro corpi; i loro desideri e i loro sentimenti sono controllati dalla loro cultura.

Sia i corpi femminili del corpus algerino, sia quelli del corpus italiano, non appartengono più alle protagoniste bensì al contesto socioculturale in cui vivono. Le due culture/letterature - italiana e algerina- controllano, plasmano, modellano, e definiscono i corpi femminili in modi completamente diversi; mentre la prima cultura ostenta il corpo, la seconda lo nasconde e lo tabuizza.

Leggendo queste opere, abbiamo notato che la libertà corporea dei corpi delle protagoniste è sfrenata:

- In *“Festin de mensonge”* di Amin Zaoui e in *“La memoria del corpo”* di Ahlem Mostaghanemi, i corpi delle protagoniste si liberano soltanto quando si trovano da soli o di nascosto. Infatti, possiamo dire che i corpi delle donne sono fragili e vulnerabili rispetto alla cultura descritta.
- In *“L’amica geniale”* di Elena Ferrante, la speranza per un’eventuale libertà corporea svanisce con la morte di Deda; la figlia di Lila. Deda si presenta nella quadrilogia come una mini-Lila capace di cambiare la sorte della madre. La sua morte simbologia la non possibilità per la madre di sbarazzarsi dalla cultura rionale perciò sceglie di *“volatilizzarsi”* e sottrarsi alla vista altrui.
- In *“Le Beatrici”* di Stefano Benni, i monologhi non hanno una fine; sono aperti; il che crea un sentimento di smarrimento nei lettori. Secondo noi, si tratta di una tecnica scelta volutamente da Stefano Benni per rendere evidente il potere della cultura che non è facile da oltrepassare.

I rapporti esistenti fra il corpo femminile e la cultura sono rappresentati diversamente e in dipendenza delle poetiche degli autori. Nel punto seguente, parleremo delle poetiche dei corpi femminili nei nostri corpus di studio mettendo in risalto le differenze e le somiglianze non solo fra i corpi femminili scritti nei corpus algerini e quelli italiani ma anche fra gli scrittori e le scrittrici.

7.2. Le poetiche dei corpi femminili

Come abbiamo già fatto notare nel primo capitolo di questa tesi, l’opera letteraria parte da un fatto socioculturale; cioè s’ispira alla realtà, ma si mette sotto il controllo della poetica dell’autore. Leggendo e studiando il nostro corpus di studio, abbiamo notato che gli autori mostrano corpi femminili diversi, non solo perché fanno notare due culture distinte, ma anche perché ognuno di loro ha una sua poetica.

Per quanto riguarda il corpus algerino, abbiamo notato che:

- Il corpo femminile descritto nelle opere di Amin Zaoui e Ahlem Mostaghanemi, è sempre in stretto rapporto con il contesto socioculturale al quale appartiene; ne è una parte difficile da togliere;
- Il corpo femminile mira alla sua liberazione dal suo contesto socioculturale di appartenenza. Mentre Amin Zaoui vuole liberare i corpi delle sue protagoniste dal contesto socioculturale descritto, Ahlem Mostaghanemi lo vuole liberare ricorrendo alla Storia per dargli una dimensione temporale e memorativa.
- Amin Zaoui usa la lingua francese per liberarsi e parlare liberamente del corpo femminile; Ahlem Mostaghanemi usa la lingua araba perché ha paura di suo padre che è francofono e sceglie un narratore maschio per stare lontana dai giudizi dei lettori. Possiamo, infatti, dire che la scrittura dei due autori è condizionata dalla loro cultura di appartenenza.

Per quanto riguarda il corpus italiano, abbiamo notato che:

- Il corpo femminile descritto da Elena Ferrante e Stefano Benni, è presentato come un' "essenza" che - anche se è legata al contesto socioculturale al quale appartiene-, gode di una certa libertà;
- Le poetiche degli autori vanno oltre il contesto socioculturale ("la poetica della reverie" di Benni; "la poetica dell'abbandono e della differenza" di Elena Ferrante) rappresentando il corpo dall'interno facendo notare il suo lato psicologico.

Paragonando le opere che abbiamo preso in esame, notiamo che esistono delle differenze e delle somiglianze non solo fra gli autori algerini e gli autori italiani, ma anche fra gli scrittori e le scrittrici. Infatti, la critica Elaine Showalter (1986, p. 249) definisce la scrittura femminile come "*l'iscrizione del corpo femminile e della differenza femminile nella lingua e nei testi*"; il che ci spinge di paragonare le opere in base al genere dell'autore.

La scrittura maschile è, infatti, diversa da quella femminile. Prima di tutto, per Stefano Benni e Amin Zaoui, il corpo è una tematica nell'opera, invece per Elena Ferrante e Ahlem Mostaghanemi, esso è una delle componenti del racconto; anzi ne è il filo conduttore e lo spazio della narrazione.

Oltre a ciò, mentre la scrittura maschile è diretta e discontinua, quella femminile evidenzia il vissuto essendo non lineare e ciclica:

- Elena Ferrante divide la sua storia in quattro volumi tutti intensi e pieni di avvenimenti storici, sociali, politici e culturali mettendo il corpo in prima posizione. La storia, in realtà, segue l'evoluzione del corpo femminile.
- Ahlem Mostaghanemi mette in evidenza il corpo di Hayat nei tre volumi da cui è composta la sua trilogia. La scrittrice scrive in un modo poetico e troppo dettagliato che richiede molta attenzione e concentrazione;
- Stefano Benni scrive in un modo diretto e breve facendo notare soltanto i dettagli che secondo lui sono importanti. La sua opera non è un romanzo ma è una raccolta di monologhi non troppo lunghi che si focalizzano sul corpo femminile.
- Amin Zaoui mette in rilievo diversi corpi femminili in un romanzo non voluminoso rendendo la lettura facile e piacevole.

Un altro aspetto da tenere in considerazione quando si paragona la scrittura femminile a quella maschile, è il linguaggio. In realtà, abbiamo notato che il linguaggio usato sia da parte di Ahlem Mostaghanemi sia da Elena Ferrante è ricco e va in tutte le direzioni; perciò a volte diventa difficile discernerne la coerenza.

7.3. Il corpo femminile e lo spazio

Studiando le opere che avevamo preso in esame, e focalizzandoci sulla relazione fra lo spazio e il corpo, abbiamo distinto due spazi:

- **Uno spazio esterno al corpo femminile:** è il contesto socioculturale in cui si trova la donna. Mettendo in risalto due culture diverse, gli autori ci evidenziano dei contesti socioculturali diversi.

Nel corpus algerino che abbiamo scelto, si mettono in evidenza Costantina (in *“La memoria del corpo”*) e un villaggio miserabile (in *“Festin de mensonge”*); in questi due spazi i corpi femminili incorporano una cultura conservatrice che si basa sulla religione musulmana, sulle tradizioni, sui tabù e soprattutto sul pudore. Si tratta, inoltre, di uno spazio che si basa sulla divisione di genere; perciò i due autori descrivono degli spazi esclusivamente femminili come la cucina e l’Hamмам, mentre lo spazio pubblico è occupato dagli uomini.

Nel corpus italiano, si enfatizzano due culture: la cultura rionale napoletana (in *“L’amica geniale”*) e la cultura di consumo (in *“Le Beatrici”*). Elena Ferrante mette in rilievo dei corpi femminili che incorporano la cultura rionale; una cultura che naturalizza la violenza sul genere, la sottomissione della donna e lo sfruttamento del suo corpo sia da parte della famiglia sia da parte dei datori di lavoro. Stefano Benni mette in evidenza diversi corpi femminili completamente controllati sia da parte della cultura di consumo (attraverso la Mocciosa e la Vecchiaccia), sia da parte del convento (attraverso Suor Filomena).

Stefano Benni ed Elena Ferrante parlano di due realtà italiane; quella legata al Sud italiano (in *“L’amica geniale”*) e quella legata al Nord e a Bologna (in *“Le Beatrici”*). Infatti, ogni spazio è dominato da una cultura. L’Italia, in questo senso, si presenta come un macro-spazio che è fatto di molti micro-spazi; perciò possiamo trovare diverse culture in un determinato paese.

- **Il corpo:** il *“corpo culturale”* che è plasmato da una determinata cultura; -algerina o italiana- diventa uno spazio che incorpora e manifesta la sua cultura di appartenenza.

Nel corpus algerino che abbiamo scelto, i corpi femminili incorporano la loro cultura conservatrice sia nella sfera pubblica sia in quella privata. I

corpi delle ragazze algerine descritte in *“Festin de mensonge”* e in *“La memoria del corpo”* sono cautelosi e fanno sempre attenzione a quello che fanno. Devono, in realtà, rimanere pudichi e non offendere alla loro cultura.

I corpi, in questo senso, non appartengono alle protagoniste ma alla loro cultura perciò non devono trasgredire le norme socioculturali basate sull'onore e sul pudore. Abbiamo notato, inoltre, che al corpo viene sovracontrollato il suo lato sessuale e sensuale (virginità, orientamento sessuale ecc) perché il corpo della donna rappresenta l'onore di tutta la famiglia.

Nel corpus italiano, si enfatizzano due culture: la cultura rionale napoletana (in *“L'amica geniale”*) e la cultura di consumo (in *“Le Beatrici”*). Il corpo femminile descritto da Elena Ferrante incorpora la cultura rionale; perciò diventa uno spazio in cui viene esercitata la violenza e le molestie. Stefano Benni mette in evidenza diversi corpi femminili completamente controllati sia da parte della cultura di consumo (attraverso la Mocciosa e la Vecchiaccia), sia da parte del convento (attraverso Suor Filomena). In entrambi i casi, i corpi delle protagoniste sono oggettivati e robotizzati.

Il corpo femminile, in questo senso, diventa uno spazio in cui si effettua l'oggettivazione del corpo della donna che è un fenomeno diffusissimo nella cultura capitalista e di consumo.

A differenza della cultura algerina, quella italiana controlla l'immagine del corpo e non il suo lato sessuale. Visto che si tratta di una cultura di consumo, si dà molta importanza alla bellezza e alla giovinezza del corpo della donna.

Sia nel corpus italiano sia in quello algerino, i corpi delle donne si fondono con i loro contesti di appartenenza fino a diventare delle immagini incorporatrici dei valori e delle norme socioculturali che le condizionano. Nei due corpus, il corpo femminile deve rispettare le regole mandategli da parte della sua cultura, altrimenti riceve una punizione:

- Subisce una stigmatizzazione come nel caso di “*Festin de mensonge*”;
- Subisce i pettegolezzi; come nel caso di “*La memoria del corpo*”;
- Subisce una sottovalutazione; come nel caso di “*Le Beatrici*”;
- Si perde completamente; come nel caso di “*L’amica geniale*”.

7.4. Il corpo femminile e il tempo

Studiando le opere che avevamo preso in esame, e focalizzandoci sulla relazione fra il tempo e il corpo, abbiamo notato che il tempo non è una cosa estranea al corpo femminile. In tutte le opere che abbiamo studiato, il tempo significa o la Storia o l’età del corpo.

Mettendo in confronto i nostri corpus, possiamo dire che:

- Amin Zaoui e Stefano Benni esprimono il tempo come età del corpo femminile,
- Ahlem Mostaghanemi ed Elena Ferrante parlano del corpo femminile mettendolo nel tempo cioè nella Storia fino a dargli una dimensione temporale e memorativa.

Nell’opera di Amin Zaoui, esiste uno scontro generazionale fra i corpi maschili e femminili causati dalla differenza di età fra i personaggi. Il tempo prima di tutto è prodotto dal corpo; è la sua vita. Il tempo è l’età che porta con sé esperienze e memorie. Infatti, l’autore dà al tempo ha due dimensioni:

- ❖ La prima è biologica legata all’età;
- ❖ La seconda è spirituale e religiosa legata al destino che controlla e condiziona i corpi femminili del romanzo.

In “*Le Beatrici*”, Stefano Benni temporizza i corpi femminili per mostrare l’ossessione della cultura di consumo per la giovinezza e la bellezza. L’autore sceglie una ragazza giovanissima chiamata, la Mocciosa e una donna anziana chiamata Vecchiaccia. Scegliendo due beatrici tra cui esiste una grande differenza di età, Stefano Benni vuole mostrarci le conseguenze della cultura occidentale che tratta il corpo come se fosse un oggetto di consumo. I corpi

femminili devono, per forza corrispondere ai modelli proposti in tv, altrimenti diventano brutti e senza valore. Leggendo questi due monologhi, (quello della Mocciosa e l'altro della Vecchiaccia), abbiamo notato che “*bellezza*” rima con “*giovinezza*”, mentre “*bruttezza*” rima con “*vecchiaia*”.

Il romanzo di Ahlem Mostaghanemi s'intitola, “*la memoria del corpo*”, se riflettiamo un po' sulla scelta di queste due parole “*memoria*” e “*corpo*” notiamo che l'autrice, priva il corpo dalla sua materialità. Mostaghanemi mette il corpo in prima posizione attribuendogli la facoltà del ricordo e della sensualità. Ricordare, secondo la scrittrice, è una delle potenze del corpo perché è proprio esso che ci permette di vivere e di sperimentare e godere la vita. I ricordi e il passato rappresentano il tempo in quest'opera che è prodotto dal corpo.

In “*L'amica geniale*”, la dimensione temporale data al corpo è accorpata con un'altra dimensione antropologica mettendo il tempo in un rapporto di subalternità al corpo umano. Il corpo che uno ha, gli permette di esistere in questo mondo perciò nella scrittura ferrantiana il tempo, dipende dal corpo; non è una cosa estranea al corpo ma, come abbiamo già spiegato nella prima parte teorica di questo elaborato, nasce da esso. Leggendo minuziosamente questa quadrilogia e focalizzandoci sul rapporto fra il tempo e il corpo, abbiamo notato che:

- Il racconto è la vita del corpo;
- Il corpo cresce ed evolve insieme all'evoluzione della cultura e del tempo Storico; perciò si considera come rivelatore della condizione della donna attraverso il tempo;
- Esiste una fusione magica fra il presente e il passato, il che crea un tempo ripetitivo e dipendente alla condizione corporea.

Prima di passare alla conclusione generale di questa nostra ricerca, ci è sembrato molto importante riassumere le idee fondamentali sulle quali si basa il nostro studio nello schema riassuntivo seguente:

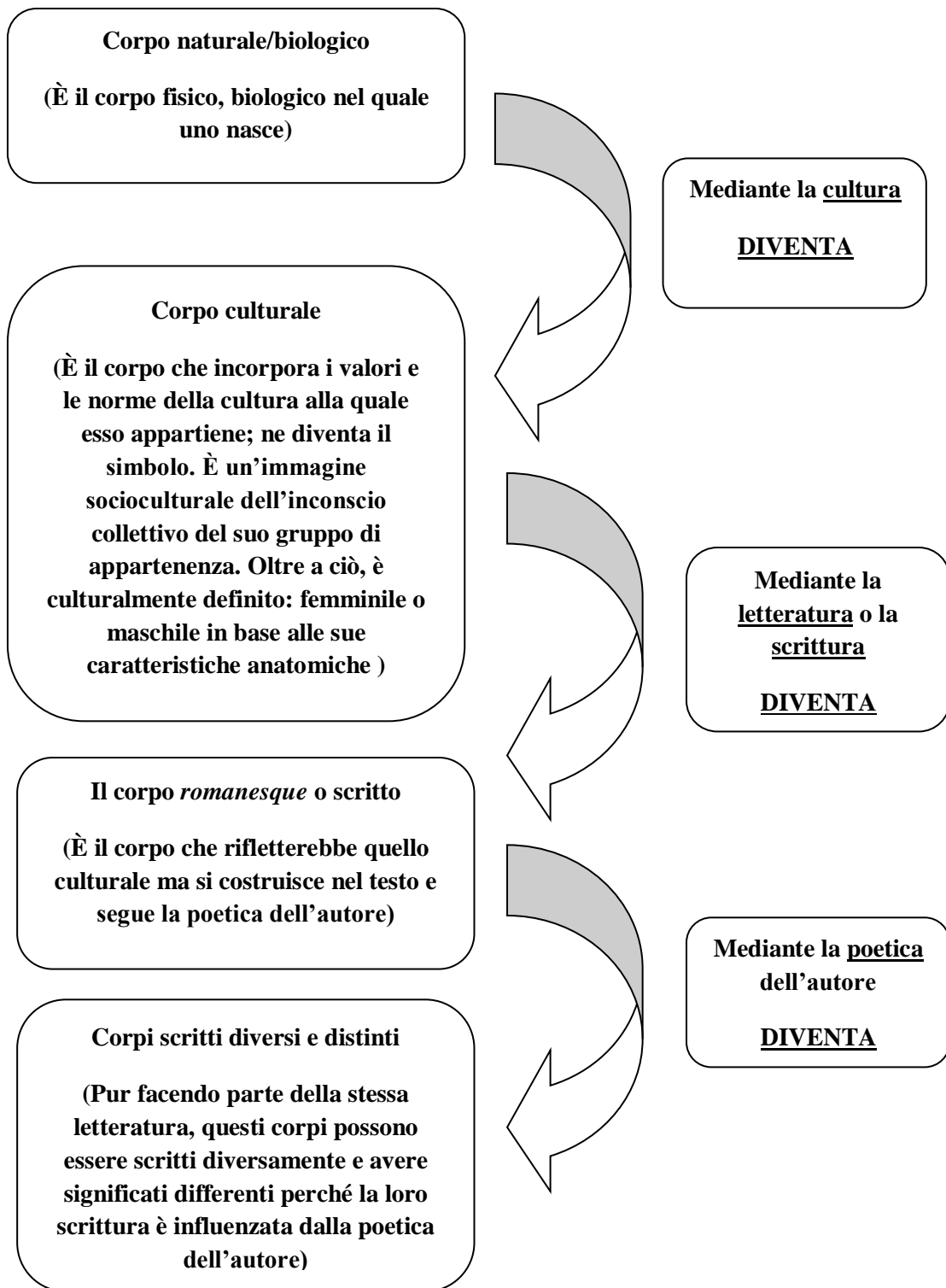


Figura 6 : Il corpo fra antropologia e letteratura (Schema riassuntivo)

CONCLUSIONE

In questa nostra ricerca, abbiamo fatto uno studio comparativo fra la letteratura contemporanea algerina e quella italiana. Lo scopo principale era quello di studiare il corpo femminile scritto e messo al centro di un'opera letteraria per trarre le differenze e le somiglianze non solo nella sua rappresentazione ma anche nell'enfaticizzazione dei suoi rapporti con: la cultura, il tempo e lo spazio. Per raggiungere questo nostro obiettivo ci siamo basati sull'approccio antropologico culturale del testo letterario per mostrare la spazio temporalità del corpo nel corpus che avevamo preso in esame.

Come abbiamo potuto notarlo durante il tempo della nostra ricerca, il tema del corpo è vastissimo; infatti, il corpo per la sua natura enigmatica non è facile da afferrare. È proprio per questo che abbiamo strutturato la nostra tesi in modo da facilitare la comprensione non solo dei nostri obiettivi ma anche dei concetti-chiavi sui quali si basa il nostro studio.

Abbiamo, infatti, dedicato la prima parte teorica di questo elaborato alla spiegazione sia dell'approccio adottato sia dei concetti chiavi: corpo, spazio, tempo. L'obiettivo era di dare delle chiavi di lettura per capire la nostra parte analitica in cui abbiamo studiato, da una prospettiva antropologica culturale, il corpo femminile scritto nelle opere che abbiamo preso in esame.

Abbiamo anche spiegato il rapporto fra il corpo e la cultura dicendo che *“avere un corpo”* non è *“essere un corpo”* perché il corpo che abbiamo non è veramente nostro. La cultura ci modella, ci fabbrica, ci offre degli strumenti non solo per capire il mondo circostante ma anche per poter *“stare in questo mondo”*. Il corpo naturale o biologico è definito e classificato in base alla sua fisionomia in *“corpo femminile”* o *“corpo maschile”*; questi ultimi ricevono due educazioni diverse da parte della loro cultura di appartenenza, la quale cerca di creare dei ruoli socioculturali destinati a essere incorporati da parte dei maschi e delle femmine per garantire il buon funzionamento della società. Il *gender* è, quindi, l'insieme degli atteggiamenti che il corpo sessuato deve avere per corrispondere alla cultura di appartenenza. Questi comportamenti e tratti li acquisiamo

attraverso la socializzazione, l'educazione e soprattutto attraverso la creazione dei miti legati al corpo.

Il corpo femminile diventa sia oggetto di sfruttamento da parte della cultura e perciò lo vediamo ostentato come nelle culture capitaliste di consumo, sia coperto e controllato come nel caso delle società patriarcali, arabe e mussulmane. Oltre a ciò, abbiamo pure chiarito le interazioni che esistono fra il corpo femminile e lo spazio e quelle esistenti fra il corpo femminile e il tempo. Il tempo, in antropologia, significa sia l'evoluzione culturale sia quella biologica perciò non è più una successione di attimi bensì è la vita del corpo.

Nella seconda parte di questa tesi, abbiamo fatto la rassegna della letteratura esistente sulla condizione della donna e il suo corpo in Algeria e in Italia allo scopo di facilitare la comprensione della nostra analisi letteraria. Il corpo della donna in Algeria, e anche in tutti i paesi del Maghreb, è sottomesso a un forte controllo da parte della cultura che si basa sulla religione musulmana. Al corpo viene controllato soprattutto il suo lato sessuale/sensuale. Il corpo, infatti, è tabuizzato ma allo stesso tempo oggettivato sessualmente.

Pure la donna italiana subisce un controllo socioculturale enorme. Il suo corpo non segue soltanto l'evoluzione socioculturale ma soprattutto quella politica. Dal "*patriarcato fascista*" e la "*ridefinizione della politica sessuale*" di Mussolini (De Grazia, 1993, pp. 141-142) fino allo sfruttamento del corpo femminile in politica nei tempi di Berlusconi arrivando fino all'oggettivazione del corpo nei media, la donna e il suo corpo rimangono una preda nelle mani di chi controlla e chi ha il potere. Il sistema capitalista non è diverso da quello patriarcale perché entrambi sfruttano gli individui e creano divergenze di classe e altre di genere. Nel quarto capitolo di questo elaborato, abbiamo parlato del condizionamento non solo socioculturale ma anche politico del corpo della donna in Italia. Negli ultimi anni, assestiamo a due fenomeni (legati fra loro) che mettono il corpo femminile in pericolo: l'oggettivazione del corpo nei media e il femminicidio. Mentre il primo ostenta il corpo della donna e lo fa in uno spazio pubblico, il secondo si compie in spazi intimi e privati.

Come abbiamo già messo in risalto nel primo capitolo di questo elaborato, non possiamo separare la letteratura dall'antropologia e la cultura; la letteratura serve, infatti, a mostrare le problematiche della società tra cui quelle legate alla donna e ovviamente al corpo femminile. Grazie alle opere letterarie, - che anche se sono frutto dell'immaginazione dell'artista-, si può scoprire la cultura di una certa società, in un tempo ben determinato seguendo la poetica di ciascun autore.

Lo studio di alcuni aspetti della rappresentazione del corpo della donna e della sua condizione nell'immaginario magrebino in generale, e più particolarmente in quello algerino, ha permesso di intravedere che il corpo femminile è principalmente oggetto di un continuo processo di controllo e di ordine. Si tratta di un corpo destinato a portare in sé tutta la cultura musulmana, ma soprattutto l'impatto delle norme socio-culturali della società cui appartiene. Il corpo della donna algerina deve assicurare i buoni criteri di adattamento e d'inclusione alla nazione e all'immagine identitaria collettiva del contesto socioculturale al quale appartiene. Il suo corpo è, in questo senso, sottoposto a varie regole di proibizione, tabù che lo controllano e garantiscono il suo adattamento alla cultura di appartenenza.

Riassumendo tutto quello che abbiamo già spiegato nello studio del nostro corpus algerino, possiamo dire che la società algerina ha delle regole complesse nei confronti della donna, quest'ultima ha attraversato tante situazioni difficili tra cui la sua presenza tale un essere umano differente; differente perché l'uomo l'ha definita già come un essere con una struttura biologica diversa da quella maschile. L'uomo stesso si è fatto un'idea a doppio senso; la prima è di considerare la donna come un essere da assistere mentre la seconda dà la connotazione specifica alla donna, quella che gli dà la vita; perciò la madre è considerata come una *“figura sacra e rispettosa”*.

Ahlem Mostaghanemi e Amin Zaoui hanno evidenziato vari temi legati al corpo femminile e la corporeità nella società algerina. Il corpo ha un posto centrale nelle loro opere; non è solo un tema, esso in effetti, produce il tempo e diventa anche lo spazio della narrazione. Ha, infatti, varie dimensioni: politica,

affettiva nazionalistica e sacrificale. Appartenenti alla stessa cultura, questi due autori hanno rotto il silenzio istituito dalla società su tutto ciò che è desiderio e sessualità. Amin Zaoui a differenza di Mostaghanemi parla del corpo femminile come una struttura estranea a lui, un corpo-oggetto, una materia da studiare. Invece Ahlem Mostaghanemi, dà voce alla donna perciò il corpo descritto da lei è un corpo-soggetto.

Un aspetto da tenere in considerazione però, riguarda la scelta della lingua di scrittura. Sia Zaoui sia Ahlem sceglie una lingua precisa per paura di qualcosa. Mostaghanemi sceglie la lingua araba perché ha paura del padre che è francofono, Zaoui sceglie la lingua francese per liberarsi perché sa che non è facile parlare di temi tabu usando la lingua araba; la lingua sacra del corano.

Riassumendo tutto ciò che abbiamo messo in risalto nello studio del nostro corpus italiano, possiamo dire che il corpo occupa un posto saliente nelle due opere che abbiamo studiato. Esso si usa come protagonista in queste due opere letterarie per fare notare la condizione della donna nella cultura italiana.

Il corpo della donna in Italia -e in diversi paesi capitalisti-, è sfruttato nei media. Si tratta, infatti, di un'oggettivazione di cui Stefano Benni delucida le conseguenze non solo sui corpi delle giovani ma anche su quelli delle vecchie attraverso la Mocciosa e La vecchiaiaccia. Questa temporizzazione del corpo femminile crea dei meandri in cui la donna perde la sua identità.

Stefano Benni si focalizza su quest'aspetto che è molto importante, ma rende evidente anche il corpo della suor Filomena. Il corpo delle suore è molto trascurato da parte di molti autori nel panorama letterario contemporaneo. La robotizzazione del corpo di Suor Filomena è un esempio della forte disciplina che è imposta sul corpo della donna e che si contrappone alla sua natura. In "*Le Beatrici*" Stefano Benni mostra il conflitto fra la natura e la cultura che si può verificare all'interno della psicologia della donna. Per raggiungere questo suo obiettivo, Benni parte già dal personaggio della Beatrice dantesca e gli dà corpo

nella sua opera per mostrare il tema della modellazione “*al maschile*” del corpo femminile nella letteratura italiana.

A differenza della poetica benniana, quella di Elena Ferrante si focalizza sulla violenza di genere. In “*L’amica geniale*”, Elena Ferrante cerca di spiegare il fenomeno della violenza sul genere partendo dalle origini; dal passato. Si tratta, in realtà, di un fenomeno che avviene nell’era contemporanea, ma non nasce dal nulla; la sua spiegazione si trova nel passato di un determinato contesto socioculturale. Il corpo riceve un’educazione da parte della sua famiglia e dalla sua società; la violenza s’impara e con essa s’impara la sua accettazione da parte delle donne.

Alla fine, possiamo dire che la rappresentazione del corpo è sempre presente nella produzione letteraria sia del mondo occidentale sia di quello mondo orientale e ovviamente di quello magrebino. “*La scrittura del corpo*” è spesso associata alla “*scrittura del sesso*”; perciò abbiamo provato attraverso questa nostra ricerca di evidenziare che il sesso è una delle componenti del corpo studiando quest’ultimo in chiave antropologica culturale.

Il “*corpo naturale*”, è modellato da parte della sua cultura di appartenenza diventa, perciò, un “*corpo culturale*” riflettente dei valori e delle norme che lo condizionano. Questo “*corpo culturale*” a sua volta diventa un corpo “*romanesque*” e “*scritto*” mediante la letteratura e la poetica dell’autore; in questo senso esso viene sottomesso ad un doppio controllo: socioculturale e letterario. Il corpo diventa un mezzo usato da chi scrive per rappresentare i cambiamenti e la realtà della propria società facendo più attenzione al corpo e ai suoi rapporti e alle sue interazioni; sia a quelle interpersonali più intime, sia a quelle sociali.

Anche se l’attenzione è sempre rivolta alla cultura - e in particolare al rapporto tra il contesto socioculturale e l’individuo - l’accento è posto sul punto di vista dell’individuo; nel nostro caso, la donna. L’interesse non è rivolto al corpo

in sé, ma al corpo come rappresentazione della cultura di appartenenza di ciascuna delle protagoniste del nostro corpus di studio.

Questo studio, limitato a quattro opere letterarie, non può che contribuire ad ampliare il campo di riflessione sul tema del corpo non solo femminile ma anche quello maschile. L'argomento non può essere chiuso in questa fase perché gli eventi politici, mediatici e socio-culturali, sia in Algeria sia in Italia, sono in continuo movimento. Il corpo e la cultura sono veramente difficili da afferrare; lo studio dei rapporti che li legano è, e sarà sempre di attualità.

BIBLIOGRAFIA

❖ Corpus di base

Benni, S. (2011). *Le Beatrici*. Milano: Feltrinelli.

Ferrante, E. (2011). *L'amica geniale (Primo Volume)*. Roma: E/O

Mosteghanemi, A. (2002). *Mémoires de la chair*, (Titolo originale : Zakirat el jassad ذاكراة الجسد pubblicato da Dar Al Adab, Libano, 1993) trad. dall'arabo da Mokeddem, M. Paris: Albin Michel.

Zaoui, A. (2007). *Festin de mensonges*. Paris: éditions Fayard.

❖ Altre opere studiate

Ferrante, E. (2012). *Storia del nuovo cognome (Secondo Volume)*. Roma: E/O

Ferrante, E. (2013). *Storia di chi fugge e chi resta (Terzo Volume)*. Roma: E/O

Ferrante, E. (2014). *Storia della bambina perduta (Quarto Volume)*. Roma: E/O

Mosteghanemi, A. (2003). *Passager d'un lit*, (Titolo originale: Aber Sarir عابر سرير). Beirut: Dar Al Adab

Mosteghanemi, A. (2006). *Le chaos des sens*, (Titolo originale: Fawdâ al-hawas فوضى الحواس pubblicato da Dar Al Adab, Beirut, 1997) trad. dall'arabo da Meyer, F. Paris: Albin Michel.

❖ Libri

A.A.V.V., (2006). *Le Maghreb littéraire*, (Volume 10, Numéro 20). Paris : Éditions La Source.

A.A.V.V., (2010). *Repenser le Maghreb et l'Europe: Hybridations - Métissages – Diasporisations*. Paris : Editions L'Harmattan.

AA.VV. (1976). *Critica e crescita della conoscenza*. Milano: Feltrinelli.

Abbassi, Z. (2012). *La position du corps dans la doctrine musulmane*. In Lachheb, M. (dir.). *Penser le corps au Maghreb*, 153–169. Paris, Tunis : Éditions Karthala, IRMC.

Achour, C. & Bekkat, A. (2002) *Clefs pour la lecture des récits*. Blida : Editions du Tell.

Achour, C. & Rezzoug, S. (2005). *Convergences critiques*. Alger : OPU.

Achour, C., & Bekkat, A. (2019). *Le texte littéraire: Outils de lecture (Convergences critiques II)*. Alger: Editions Barzakh.

Adam, J-M. (1996). *L'analyse des récits*. Paris : Seuil.

- Ait Sabbah, F. (1982). *La femme dans l'inconscient musulman, désir et Pouvoir*, Paris : Le Sycomore.
- Aït Sabbah, F. (2010). *La femme dans l'inconscient musulman*. Paris : Éditions Albin Michel.
- Allovio, S. (2015). *La foresta di alleanze: popoli e riti in Africa equatoriale*. Gius. Laterza & Figli Spa.
- Allovio, S., & Favole, A. (Eds.). (1996). *Le fucine rituali: temi di antropo-poiesi*. Il segnalibro.
- Allport, G. W. (1973) *La natura del pregiudizio*. Firenze: La nuova Italia.
- Angenot, M. (1992). *Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social dans La Politique du texte, enjeux sociocritiques pour Claude Duchet*. Lille : Presses Universitaires de Lille.
- Anzieu, D. (1985). *Le Moi-peau*. Paris : Dunod.
- Arcidiacono, C., & Di Napoli, I. (Eds.). (2012). *Sono caduta dalla scale--: i luoghi e gli attori della violenza di genere* (Vol. 40). Milano: FrancoAngeli.
- Arendt, H. (1972). *Le système totalitaire*. Paris : Seuil.
- Arendt, H. (1996). *Sulla violenza*. Parma : Guanda.
- Aristote. (2016). *Poétique*. Paris: Collection XIX.
- Aron, P. & Viala, A. (2006). *Sociologie de la littérature*. coll. « *Que sais-je?* ». Paris : PUF.
- Asquer, E., & Ginsborg, P. (2011). *Popolare, popolaresco, populista. Berlusconi: analisi di un sistema di potere*. Roma/ Bari: Gius.Laterza & Figli Spa
- Audet, E. (2000). *Le cœur pensant. Courtepointe de l'amitié entre femmes*. Québec : Le loup de Gouttière.
- Auge, M. (1992). *Des lieux aux non-lieux, Non-lieux*. Paris : Seuil.
- Augé, M., (1995). *Il senso degli altri: attualità dell'antropologia*. Milano: Anabasi.
- Bachelard, G. (1932). *L'intuition de l'instant*. Paris : Stock, Delamain et Boutelleau
- Bachelard, G. (1960). *La poétique de la rêverie*. Paris: Presses universitaires de France.
- Bachelard, G. (1967). *La poétique de l'espace*. Paris : PUF

- Bachelard, G. (1968). *Poétique de la rêverie*. Paris : PUF.
- Badinter, E. (2010). *Le Conflit, la Femme et la Mère*. Paris: Flammarion.
- Bakhtine, M. (1977). *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la Méthode sociologique en linguistique*. Paris : Minuit.
- Baldwin, A. L., Baldwin, C. P., Castillo-Vales, V., & Seegmiller, B. (1971). *Cross-cultural similarities in the development of the concept of kindness. Comparative perspectives on social psychology*. Boston: Little, Brown.
- Barberis, P. (1999). *Sociocritique, dans Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse Littéraire*. Paris : Dunod.
- Barletta, G. (1992). *Chronos: figure filosofiche del tempo*. Bari: Edizioni Dedalo.
- Barnes, J. A., & Goody, J. (1973). *Genetrix: Genitor: Nature: Culture in The Character of Kinship*.
- Barry, P. (2020). *Beginning theory: An introduction to literary and cultural theory*. Manchester university press.
- Barry, P. (2002). *Beginning Theory : An Introduction to Literary and Cultural Theory*. New York: Manchester UP.
- Barthes, R. (1953). *L'écriture du roman*, in *Le degré zéro de l'écriture*. (1972) Paris: Seuil.
- Barthes, R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- Barthes, R. (1975). *Il piacere del testo*. Torino: Einaudi.
- Barthes, R. (1977). *Introduction à l'analyse structurale des récits*. In Genette, G. (dir.). *Poétique du récit*. coll. « Point », Paris : Seuil.
- Barthes, R. (2002). *Œuvres complètes : 1972-1976*. Paris : Seuil.
- Barthes, R. (2002). *Théorie du texte et intertextualité*, In S. Rabau (éd.), *L'intertextualité*. Paris : Flammarion.
- Baudrillard, J. (1979) *De la séduction*. Paris : Galilée.
- Baudrillard, J. (1998). *Société de consommation: Ses mythes, ses structures* (Vol. 53). Sage.
- Bazzocchi, M. A. (2005). *Corpi che parlano: il nudo nella letteratura italiana del Novecento*. Torino: Pearson Italia Spa.
- Bazzocchi, M. A. (2016). *Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*. Bologna: Pendragon.

- Beccalli, B. (1999). *Donne in quota: è giusto riservare posti alle donne nel lavoro e nella politica?*. Milano: Feltrinelli.
- Bekkat, A. (2006). *Regards sur les littératures d'Afrique*. Alger : OPU.
- Benamouzig, D. (2012). *Identité*. In AA. VV. *Dictionnaire de sociologie*. Larousse
- Benedict, R. (1960). *Modelli di cultura*. Milano: Feltrinelli.
- Benghribil, C. (1999). *La décomposition sociale du djihad dans un quartier populaire d'Alger*. *Annuaire de l'Afrique du Nord*, XXXVIII, 137–147. Paris : Éditions du CNRS.
- Benkheira, M-H (1997). *L'amour de la loi. Essai sur la normativité en islam*. Paris : Presses universitaires de France.
- Benveniste, E. (1974). *Le langage et l'expérience humaine*, in *Problèmes de linguistique générale*, T. 2. Paris: Gallimard.
- Berardinelli, A. (2011). *Non incoraggiate il romanzo*. Venezia: Marsilio.
- Bergson, H. (1983). *Le Rire : essai sur la signification du comique*. Paris : Quadrige/PUF.
- Bertholot, F. (1997). *Le corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*. Paris : Nathan.
- Bertinetto, P-M. & Del Popolo, C. & Marazzini, C. (1986). *Guida all'educazione letteraria*. Firenze: Zanichelli.
- Besozzi, E. (1998). *Elementi di sociologia dell'educazione*. Roma: Carocci editore .
- Bevilacqua, J. (2000). *Le molestie sessuali nei luoghi di lavoro. USA, Europa, Italia*. Milano: FrancoAngeli.
- Bhabha, K-H. (2001). *I luoghi delle culture*. Roma : Meltemi.
- Biagi, E. (2009). *Io c'ero*. Milano: BUR Rizzoli.
- Binni, W. (1993). *Poetica, critica e storia letteraria e altri scritti di metodologia*. Firenze: Le lettere.
- Blaha, S. (2002). *The life cycle of civilizations*. Berlin: Pingree-Hill Publishing.
- Bloch, M. (1998). *Apologia della storia o mestiere di storico*. Torino: Einaudi.
- Boas, F. (1940). *Race, language and culture*. New York : Macmillan Company.
- Bock, G. (1988). *Introduzione: Corpi, donne e storia*. In G. Bock, & G. Nobili, *Il corpo delle donne* (p. 144). Ancona-Bologna: Transeuropa.

- Bocquet, K., Bouaniche, A., Legrand, S., & Mauer, M. (2013). *Michel Foucault: À l'épreuve du pouvoir*. Presses Univ. Septentrion.
- Bokiba, A-P. (1998). *Écriture et identité dans la littérature africaine*, coll. «Littératures africaines ». Paris : L'Harmattan.
- Boneschi, M. (1998). *Santa pazienza: la storia delle donne italiane dal dopoguerra a oggi*. Milano: Mondadori.
- Bonn, C. & Redouane, N. (2001). *Algérie: nouvelles écritures*. Paris: L'Harmattan.
- Bonn, C. , Alaoui Mdarhri, A. & Khadda, N. (1996). *Littérature maghrébine d'expression française*. Vanves : EDICEF.
- Børresen, K. E. (1968). *Subordination et équivalence. Nature et rôle de la femme d'après Augustin et Thomas d'Aquin*. Paris : Maison Mame.
- Bouamama, S., & Saoud, H. S. (1996). *Familles maghrébines de France*. Paris : Desclée de Brouwer.
- Boudarene, M. (2017). *La violence sociale en Algérie : Comprendre son émergence et sa progression*. Chéraga : Kourou.
- Boudon, R., & Castellana, M. (2012). *A che serve la sociologia?*. Laboratoire Pensée des sciences.
- Bouguarche, A. (1993). *Aliénation et présence de l'autre: analyse socio-politique de la littérature maghrébine de langue française*. Madison : University of Wisconsin.
- Bouhdiba, A. (1982). *La sexualité en Islam*. Paris : Presses universitaires de France.
- Bouhdiba, A. (2003). *La sexualité en Islam*. 1975. Paris: Presses Universitaires de France.
- Bouhdiba, A., & Dawālībī, M. M. (Eds.). (1998). *The individual and society in Islam* (Vol. 2). Paris: Unesco.
- Bourdieu, P. (1972). *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de Trois études d'ethnologie kabyle*. Genève/Paris : Droz.
- Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique*. Paris : Minuit.
- Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil.

- Bourdieu, P. (1998). *La domination masculine*. Paris : Éditions du Seuil.
- Bourdieu, P. (1999). *Il dominio maschile*. Milano: Feltrinelli.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (1992). *Réponses*, Paris. Le Seuil, 114.
- Bourke, J. (2010). *Paura: una storia culturale*. Roma/Bari: Laterza.
- Bourke, J. (2011). *Stupro: storia della violenza sessuale dal 1860 a oggi*. Roma/Bari: Laterza.
- Bourneuf, R. & Ouellet, R. (1972). *L'univers du roman*. Paris : PUF.
- Boutefnouchet, M. (1980). *La famille algérienne*. Alger : Sned.
- Braeckman, C. (dir) (1992). *Le corps des femmes*. Bruxelles : Complexe.
- Brahimi, D. (1984). *Femmes arabes et sœurs musulmanes* (Vol. 3). Paris : Tierce.
- Brahimi, D. (1995). *Maghrébines: portraits littéraires*. Paris : Editions L'Harmattan.
- Brahimi, D., & Trevarthen, A. (1998). *Les femmes dans la littérature africaine: portraits*. Paris : Karthala.
- Brebeck, C. G. & Chiarelli, M. C. (2017). *Massaggio Ayurveda per i Disturbi femminili*. Firenze: Edimedia.
- Brion, F. (2004). *Féminité, minorité, islamité : questions à propos du hijab*.7–16. Louvain-La-Neuve : Academia Bruylant.
- Brohm, J. M. (1991). *Constructions du corps: quel corps. Les corps rassemblé*. Ottawa : Ed. D'Agence d'Arc.
- Brohm, J-M. (1991) *Construction du corps: quel corps?* In Garnier, C. (dir) *Le corps rassemblé: pour une perspective interdisciplinaire et culturelle de la corporéité*. Montréal : Agence d'Arc.
- Buchanan, L. (1993). 'Islands' of Peace. pp. 77-96. In: Doubler, J. & Stephens Mink W-J (1993). *Communication and women's friendships: Parallels and intersections in literature and life*. Bowling Green: University Popular Press.
- Buonanno, M. (2005). *Visibilità senza potere: le sorti progressive ma non magnifiche delle donne giornaliste italiane*. Napoli : Liguori.
- Buonanno, M., & Statera, G. (1991). *Cultura di massa e identità femminile: l'immagine della donna in televisione*. Roma: RAI ERI.
- Burton, J. W. (2001). *Culture and the Human Body: An Anthropological Perspective*. Prospect Heights, Illinois, USA: Waveland Press, Inc.

- Busoni, M. (2000). *Genere, Razza, Etnia*. Roma: Carocci.
- Butler, J. (2006). *Trouble dans le Genre, le Féminisme et la Subversion de l'Identité*. Paris : La Découverte/Poche.
- Butler, J. (2014). *Fare e disfare il genere*, a cura di F. Zappino. San Giovanni: Mimesis.
- Buzzatti, G., & Salvo, A. (Eds.). (1995). *Corpo a corpo: madre e figlia nella psicoanalisi*. Roma/Bari: Laterza.
- Caillois, R. (1960). *Méduse et cie*. Paris : Gallimard.
- Calefato, P. (2009). *Gli intramontabili: mode, persone, oggetti che restano* (Vol. 89). San Giovanni: Meltemi Editore srl.
- Campani, G. (2009). *Veline, Nyokke e Cilici*. Bologna: Odoya.
- Capecchi, S. (2006). *Identità di genere e media*. Roma: Carocci editore.
- Carrier, H. (1992). *Lexique de la culture*. Tournai : Desclée.
- Casadei, A. (2001). *La critica letteraria del Novecento*. Bologna: Il Mulino.
- Casadei, A. (2005). *Il novecento* (Vol. 1). Bologna: Il mulino.
- Casadei, A. (2018). *Biologia della letteratura: corpo, stile, storia*. Milano: Il Saggiatore.
- Casadei, A. (Ed.). (2002). *Spazi e confini del romanzo: narrative tra Novecento e Duemila*. Bologna: Pendragon.
- Casadei, A., & Santagata, M. (2014). *Manuale di letteratura italiana contemporanea*. Roma: Gius. Laterza & Figli Spa.
- Chahine, O. E. (1972). *L'originalité Créatrice de la Philosophie Musulmane*. BelleVille : A. Maisonneuve.
- Charaudeau, P. & Maingueneau D. (2002). *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, Paris : Seuil.
- Charpentier, I. (2013). *Le rouge aux joues : virginité, interdits sexuels et rapports de genre au Maghreb : une étude d'oeuvres et de témoignages d'écrivaines (franco)-algériennes et (franco)-marocaines d'expression française*. Saint-Étienne : Publications de l'université de Saint-Étienne.
- Chaulet-Achour, C. (1991). *Diwan d'inquiétude et d'espoir. La littérature féminine algérienne de langue française*. Alger : ENAG.

- Chalet-Achour, C. (1991). *Femmes-écrivains d'Algérie. Corps, gestes, mémoires*. In Toso Rodonis, G. (dir.) : *Le Banquet maghrébin*, 37–57. Roma : Mario Bulzoni.
- Chalet-Achour, C. (1998). *Noûn : Algériennes dans l'écriture*. Biarritz : Atlantica.
- Chebel, M. (2012). *L'Islam, de chair et de sang*. Paris : Éditions Flammarion.
- Chebel, M. (1984). *Le corps dans la tradition au Maghreb*. Paris : PUF.
- Chebel, M. (1998). *Le corps en Islam*, In Duvignaud, J. & Khaznadar, C. (dir) *Le corps tabou*. Paris : Maison des cultures du monde. 41-68.
- Chebel, M. (2003). *L'esprit de sérail. Mythes et pratiques sexuels au Maghreb*. Paris : Éditions Payot et Rivages.
- Chebel, M. (2012). *L'Islam, de chair et de sang*. Paris : Éditions Flammarion.
- Chebel, M. (2013). *L'imaginaire arabo-musulman*. Paris : PUF.
- Chenet, F. (2000). *Le temps : Temps cosmique, Temps vécu*. Paris : Armand Colin.
- Chenet-Faugeras, F. & Dupouy, J. P. (1981). *Le corps*, Paris : Larousse.
- Chevrel, Y. (2009). *La littérature comparée: «Que sais-je?»* n° 499. Paris : PUF.
- Cinti, D. (1989). *Dizionario mitologico*. Milano: Sonzogno.
- Cixous, H. (1981). "The Laugh of the Medusa." *New French Feminisms*. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron, eds. New York: Schocken.
- Collet, P. (1992). *Les avatars du Corps romanesque au XXe siècle*, In *Le corps*, Paris : Ellipses. 83-90.
- Contarini, S. (2006). *La Femme futuriste. Mythes, Modèles et Représentation de la Femme dans la Théorie et la Littérature futuristes*. Paris : Éditions Presses Universitaires de Paris 10.
- Costa de Beauregard, O. (1995). *Il corpo sottile dell'evanescente realtà*. Roma: De Renzo.
- Couchman, J. (2016). *The Ashgate research companion to women and gender in early modern Europe*. London: Routledge.
- Craik, J. (2009). *Fashion: the key concepts*. New York: Bloomsbury Academic.
- Crespi, I. (2015). *Educazione, differenze di genere e modelli culturali: una ricerca sulle famiglie miste*. Milano: FrancoAngeli.

- Cromdal, J. (2011). 14 *Gender as a practical concern in children's management of play participation*. Linköping University
- Cros, E. (2003). *La sociocritique*. Paris : L'Harmattan.
- Curi, F. (2005). *Gli stati d'animo del corpo: studi sulla letteratura italiana dell'Otto e del Novecento*. Bologna: Edizioni Pendragon.
- Cyrulnik, B. & MORIN, E. (2000). *Dialogue sur la nature humaine*, La Tour d'Aigues. Editions de l'Aube.
- Danna, D. (2007). *Ginocidio. La violenza contro le donne nell'era globale*. Milano: Elèuthera.
- De Beauvoir, S. (1989). *Le deuxième sexe*. Cebazat : Vintage.
- De Grazia, V. (1994). *O patriarcado fascista—As mulheres italianas sob o governo de Mussolini (1922-1940)*. DUBY, Georges E PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente*. Porto: Afrontamento.
- De Rogatis, T. (2018). *Elena Ferrante. Parole chiave*. Roma: E/O Edizioni.
- Deaglio, E. (2009). *Patria 1978-2008*. Milano: Il Saggiatore.
- Déjeux, J. (1994). *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris: Éditions Karthala.
- Descamps, M. A. (1986). *L'invention du corps*. Paris : PUF.
- Descamps, M. A. (1993). *Le langage du corps et la communication corporelle*. Paris : FeniXX.
- Détrez, C. (2012). *Femmes du Maghreb, une écriture à soi*. Paris : La dispute.
- Detrez, C. (2016). *La construction sociale du corps*. Paris : Le Seuil.
- Dèttore, D. (Ed.). (2005). *Il disturbo dell'identità di genere: diagnosi, eziologia, trattamento*. McGraw-Hill.
- Di Cori, P., & Barazzetti, D. (2001). *Gli studi delle donne in Italia*. Roma: Carocci.
- Di Paolo, P. (2013). *Piccola storia del corpo*. Roma: Giulio Perrone Editore
- Didier, B. (1981). *L'écriture-femme* (Vol. 9). Paris : PUF.
- Dirkx, Paul (2000). *Sociologie de la littérature*. Paris: Armand Colin.
- Douglas, M. (1993). *Purezza e pericolo*. Bologna: Il Mulino.
- Dubet, F. (1994). *Sociologie dell'expérience*. Paris: Seuil.

- Duby, G., Perrot, M., Thebaud, F., Ariotti, M., Cara, G., Cataldi, F., & Tavani, E. (1992). *Storia delle donne in Occidente: il Novecento*. Bari: Laterza.
- Duchet, C. (1979). *Introductions. Positions et perspectives*, In C. Duchet, B. Merigot et A. Van Teslaar (dir.), *Sociocritique*, 3-8. Paris : Nathan.
- Duchet, C. (Duchet, C. dir.) (1979). *Sociocritique*. Paris : Nathan.
- Ducrot, O. (1995). *Temps dans la langue*, in Ducrot, O., & Schaeffer, J.-M., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil.
- Dumont, L. (1983). *Essais sur l'individualisme : une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*. Paris : Seuil.
- Durafour, J. M. (2007). *Hawks, cinéaste du retrait*. Presses Univ. Septentrion.
- Durand, G. (1972). *Le strutture antropologiche dell'immaginario*. Bari: Dedalo.
- Duret, P. (2009). *Sociologie de la compétition: Sociologies contemporaines*. Malakoff : Armand Colin.
- Durkheim, É. (1915). *"L'Allemagne au-dessus de tout": la mentalité allemande et la guerre* (Vol. 9). Malakoff : A. Colin.
- Durkheim, E. (1922). *Sociologie de l'éducation*. Paris: Puf.
- Durkheim, É. (1947). *Les Règles de la méthode sociologique*. Paris: PUF.
- Durkheim, É. (1990). *L'évolution pédagogique en France*. Paris : Presses universitaires de France.
- Durkheim, É., Herbert, H., & Mauss, M. (1951). *Le origini dei poteri magici*. In *Le origini dei poteri magici*. Torino: Einaudi.
- Eco, U. (2004). *Storia della bellezza*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (2018). *Storia della bruttezza*. Milano: Bompiani.
- El Khayat, R. (2001). *Le Maghreb des femmes : les défis du XXIe siècle*. Rabat : Éditions Marsam.
- Elbaz, R. & Saquer-Sabin, F. (2014). *Les espaces intimes féminins dans la littérature maghrébine d'expression française*. Paris : L'Harmattan.
- Eliade, M. (1984). *Il sacro e il profano*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Eliade, M. (2001). *Le mythe de l'éternel retour*. Paris: Le Seuil.
- Englisch, P., & Montanari, M. (1976). *L'eros nella letteratura*. Milano: Garzanti.
- Fabietti, U. (1998). *L'identità etnica, Storia e critica di un concetto equivoco*. Milano: Carocci.

- Fabietti, U. (2010). *Elementi di antropologia culturale*. Milano: Mondadori Università.
- Fanon, F. (1971). *Peau noire, masques blancs*, coll. « Point ». Paris : Seuil.
- Fanon, F. (2015). *Pelle nera. Maschere bianche*. (Trad. Chiletta, S.). Pisa: ETS.
- Fassin, D., & Lézé, S. (2013). *La question morale. Une anthologie critique*. Paris: PUF Presses Universitaires de France.
- Ferroni, G. (2010). *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*. Roma: Laterza.
- Fintz, C. (2000). *Les imaginaires du corps: pour une approche interdisciplinaire du corps* (Vol. 1). Paris : Editions L'Harmattan.
- Flower, R. (1992). *Literature as social Discourse*. London: Batsford Accademics Press.
- Fortini, F. (1989). *Verifica dei poteri: scritti di critica e di istituzioni letterarie* (Vol. 354). Torino: Einaudi.
- Foucault, M. (2001). *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*. San Giovanni: Mimesis Edizioni.
- Fraisse, P. (1967). *Psychologie du temps*. Paris: PUF.
- Francesco, R. (1996). *Contro l'identità*. Roma-Bari, Laterza.
- Frazer, J.G. (1973). *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*. Milano: Boringhieri.
- Freccero, C. (2013). *Televisione*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Freud, S. (2011). *Tre saggi sulla teoria sessuale*. Segrate: Bur.
- Freud, S. (2014). *Tre saggi sulla sessualità* (Vol. 507). Roma: Newton Compton Editori.
- Freud, S., (1975), *Totem e Tabù*, Torino, in *Opere*, vol. 3. Milano: Boringhieri.
- Fusaschi, M. (2003). *I segni sul corpo: per un'antropologia delle modificazioni dei genitali femminili*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Fusaschi, M. (2008). *Corporalmente corretto: note di antropologia* (Vol. 71). San Giovanni: Meltemi Editore srl.
- Fusaschi, M. (2011). *Quando il corpo è delle altre. retoriche della pietà ed umani-tarismo-spettacolo*. Torino: Bollati Boringhieri.

- Fusini, N. (1995). *Uomini e donne: una fratellanza inquieta* (Vol. 15). Roma: Donzelli Editore.
- Gafaïti, H. (1996). *Les femmes dans le roman algérien: histoire, discours et texte*. Paris : L'Harmattan.
- Galimberti, U. (1987). *Il corpo* (Vol. 5). Milano: Feltrinelli editore.
- Galimberti, U. (2007). *Paesaggi dell'anima*. Milano: Mondadori.
- Galimberti, U. (2009). *I miti del nostro tempo*. Milano: Feltrinelli Editore.
- Gamberi, C., Maio, M. A., & Selmi, G. (Eds.). (2010). *Educare al genere: riflessioni e strumenti per articolare la complessità*. Roma: Carocci.
- Garavelli, B-M. (1988). *Manuale di retorica*. Milano: Bompiani.
- Gatto, L. (1999). *Medioevo quotidiano: motivi e modelli di vita*. Roma: Editori Riuniti.
- Gazzetta, L. (2018). *Orizzonti nuovi. Storia del primo femminismo in Italia (1865-1925)*. Roma: Viella.
- Gehlen, A. (1983). *L'Uomo*. Milano : Feltrinelli.
- Genette, G. (1972). *Discours du récit*, in *Figures III*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris : Editions du Seuil.
- Genette, G. (1977). *Poétique du récit*. coll. « Point », Paris : Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris : Seuil.
- Genette, G. (1987). *Seuils. Collection Poétique*. Paris : Seuil.
- Gérard, G. (1969). *Figures II*. Paris : Seuil.
- Gerfaud, J. & Tourrel, J. (2004). 1. *Anthropologie de l'œuvre littéraire*. In : J. Gerfaud & J. Tourrel (Dir), *La littérature au pluriel: Enjeux et méthodes d'une lecture anthropologique* . Louvain-la-Neuve, Belgique: De Boeck Supérieur.
- Gergen, K. J. (2007). Saturated Self. *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*.
- Gigante, M. (2007). *I Diritti delle Donne nella Costituzione*. Milano: Editoriale Scientifica.
- Gil, J. (1985). *Métamorphoses du corps*. coll. « Essais», Paris : Éditions de la Différence.
- Gilinskiy, Y., Gilly, T. A., & Sergevnnin, V. (2009). *The Ethics of Terrorism. Innovative Approaches from an International Perspective*. Springfield: Charles C Thomas Publisher

- Ginsborg, P., & Asquer, E. (2012). *Berlusconismo: analisi di un sistema di potere*. Roma/ Bari: Gius. Laterza & Figli Spa.
- Giovannetti, P. (2009). *La letteratura italiana moderna e contemporanea. Guida allo studio*. Roma: Carocci.
- Girard, R. (1972). *La violence et le sacré*. Paris : Grasset.
- Giuliani, G. (2018). *Race, nation and gender in modern Italy: Intersectional representations in visual culture*. Berlin: Springer.
- Glissant, E. (1996). *Introduction à une poétique du divers*. Paris : Gallimard.
- Goffman, E. (1973). *La mise en scène de vie quotidienne*. Paris : Minuit.
- Goffman, E. (1974). *Les rites d'interaction*. Paris: Minuit.
- Gola, S., & Rorato, L. (Eds.). (2007). *La forma del passato: questioni di identità in opere letterarie e cinematografiche italiane a partire dagli ultimi anni ottanta*. Berna: Peter Lang.
- Goldenstein, J. P. (2005). *Lire le roman*. Paris : De Boeck Supérieur.
- Goldmann, L. (1964). *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard.
- Graba, G. & Haddab, Z. (2007). *Femmes-objets ou femmes-sujets: les enjeux du Code de la famille en Algérie*. In Sow-Sidibé, A. & Badji, M. & Mbonda, E-M. & Otis, G. (dir.). *Genres, inégalités et religion*, 37–48. Paris : Éditions des archives contemporaines.
- Grange, J., & Anne-Lescouret, M. (2009). *Pierre Bourdieu, un philosophe en sociologie*.
- Graziano, M. (2007). *Identité catholique et Identité italienne, l'Italie laboratoire de l'Église*. Paris : L'Harmattan.
- Greimas, A. J. (1977). *Sémiotique et sciences sociales*. Paris : Seuil.
- Greimas, A.J. & Courtes, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette.
- Greimas, A.J. (1966). *Sémantique Structurale*. Paris : Larousse.
- Greimas, A.J. (1970). *Du Sens*. Paris : Seuil.
- Gronemann, C. & Pasquier, W. (2013). *Scènes des genres au Maghreb: Masculinités, critique queer et espaces du féminin/masculin*. Amsterdam/New York : Rodopi.
- Grosz, E. A., & Grosz, E. (1994). *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*. Indiana University Press.

- Grosz, E., & Probyn, E. (1995). *Sexy bodies: The strange carnalities of feminism*. Psychology Press.
- Guglielmi, A. (2010). *Il romanzo e la realtà. Cronaca degli ultimi sessant'anni di narrativa italiana*. Milano: Bompiani.
- Guidi, J., & Piejus, M.F., & Fiorato, A-C. (1980). *Images de la Femme dans la Littérature italienne de la Renaissance, Préjugés misogynes et Aspirations nouvelles*. Paris : Éditions Universités de la Sorbonne Nouvelle.
- Haddar, Y. (2017). *La psychosociologie de la violence en Algérie*. Paris : Publibook.
- Hammas, A. (2003). *Images et écritures du corps dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun*. Lille : Atelier national de reproduction des thèses.
- Hancock, P., Hughes, B., Jagger, E., Paterson, K., Russell, R., Tulle-Winton, E., & Tyler, M. (2000). *The body, culture and society*. Buckingham: Open University, 6.
- Harris, M. (1990). *L'evoluzione del pensiero antropologico*. Bologna: Il Mulino.
- Havelock, E. (1974). *Amore e tabù sessuali*. Roma: Newton Compton.
- Heidegger, M. (1968). *L'epoca dell'immagine del mondo, Sentieri interrotti*. Firenze: La Nuova Italia.
- Heidegger, M. (1976). *Essere e tempo* (1927). Longanesi, Milano, 460-61.
- Héritier, F. (1996). *Masculin/féminin: la pensée de la différence*. Paris : Odile Jacob.
- Hillman, J. (2000). *La forza del carattere* (Vol. 8). Milano: Adelphi Edizioni spa.
- Hubert, H., & Mauss, M. (1909). *Mélanges d'histoire des religions*. Paris : F. Alcan.
- Husserl, E. (1976). *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*; a cura di E. Filippini.(G. Alliney, E. Filippini, Trad. s). Torino: Einaudi.
- Husserl, E. (2019). *The phenomenology of internal time-consciousness*. Indiana: Indiana University Press.
- Huughe, L. (2001). *Écrits sous le voile : romancières algériennes francophones, écriture et identité*. Paris : Editions Publisud.
- Imache, D. & Nour, I. (1994). *Algériennes entre islam et islamisme*. Aix-en-Provence : Éditions Edisud.
- Irigaray, L. (1985). *Etica della differenza sessuale*. Milano: Feltrinelli.

- Irigaray, L. (1985). *Speculum of the other woman*. Cornell University Press.
- Jardon, D. (1988). *Du comique dans le texte littéraire*. Louvain-la-Neuve : de Boeck.
- Jennifer, C. (1994). *The face of fashion. Cultural Studies In Fashion*. London: Routledge
- Jones, S. J. (2005). *Fashion design*. London: Laurence King Publishing.
- Jouve, V. (1997). *La poétique du roman*. Paris: Sedes.
- Jurquet-Bouhoune, B. & Jurquet, J. (2007). *Femmes algériennes. De la Kahina au Code de la famille*. Pantin : Le Temps des Cerises Éditeur.
- Kant, E. (1944). *Critique de la raison pure*. Paris: Presses universitaires de France.
- Kateb, K. (2015). *L'émergence des femmes au Maghreb: une révolution inachevée*. Alger : Apic éditions.
- Kempf, R. (1968). *Sur le corps romanesque*. Paris : Editions du Seuil.
- Khatibi, A. (2002). *Le corps oriental*. Paris : Hazan.
- Khemri, H. (2011). *Le roman arabe et la modernité (Structures temporelles et forme romanesque)*. Constantine, Algérie: دار الالمعية.
- Khemri, H. (2011). *Poétique de la fiction (Approches sémiotiques du roman algérien)*. Constantine, Algérie: دار الالمعية.
- Kilani, M. (1994). *L'invenzione dell'altro*. Bari: Dedalo.
- Krais, B., & Gebauer, G. (2009). *Habitus*. Armando Editore.
- Kristeva, J. (1964). *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil.
- Kristeva, J. (1984). *Revolution in poetic language*. Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1988). *Etrangers à nous mêmes*. Paris: Gallimard.
- Kroger, J. (2006). *Identity development: Adolescence through adulthood*. Sage publications.
- Lachheb, M. (2012). *Penser le corps au Maghreb*. Paris, Tunis : Éditions Karthala, IRMC.
- Lacoste du Jardin, C. (1976). *Un village algérien*. Alger : Sned.

- Lacoste-Dujardin, C. (1985). *Des mères contre les femmes. Maternité et patriarcat au Maghreb*. Paris : Éditions La Découverte.
- Lacoste-Dujardin, C. (2008). *La vaillance des femmes. Relations entre femmes et hommes berbères de Kabylie*. Paris : La découverte.
- Ladogana, S. (2007). *Lo specchio delle brame: mass media, immagine corporea e disturbi alimentari*. Milano: FrancoAngeli.
- Lagrange, F. (2008). *Islam d'interdits, islam de jouissance*. Paris : Éditions Téraèdre.
- Lahire, B. & Kafka, F. (2010). *Éléments pour une théorie de la création littéraire*. Paris : La Découverte.
- Lalami, F. (2012). *Les Algériennes contre le code de la famille. La lutte pour l'égalité*. Paris : Presses de la Fondation nationale des sciences politiques.
- Lamchichi, A. (1991). *Femmes et Islam : l'impératif universel d'égalité*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- Laplanche, J. (2019). *Sexuale: La sessualità allargata nel senso freudiano*. San Giovanni: Mimesis.
- Laporte, Y. (2005). *Gilles Deleuze, l'épreuve du temps*. Paris : Editions L'Harmattan.
- Le Breton, D. (1990). *Anthropologie du corps humain*. Paris : PUF.
- Le Breton, D. (1992). *La sociologie du corps, coll. « Que sais-je ? »*. Paris : PUF.
- Le Breton, D. (2007). *Antropologia del corpo e modernità (Vol. 10)*. Milano: Giuffrè Editore.
- Le Breton, D. (2007). *Antropologia del dolore (Vol. 69)*. Milano: Meltemi Editore srl.
- Leenhardt, J. & Jozsa, P. (1999). *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*. Paris : l'Harmattan.
- Leenhardt, M. (1937). *J'ai un Corps: le nom et la personnalité. Leenhardt, M. Gens de la Grande Terre*. Paris: Gallimard.
- Lepenies, W. (1990). *Les trois cultures, entre science et littérature, avènement de la sociologie*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme.
- Leroi-Gourhan, A. (1965). *Le Geste et la parole, II: La Mémoire et les rythmes*. Paris: Albin Michel.
- Lévi-Strauss, C. (1950). *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*. Paris : PUF.

- Lévi-Strauss, C. (1958). *Anthropologie structurale*. Paris : Plon.
- Lévi-Strauss, C. (1967). *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris : Mouton.
- Lévi-Strauss, C. (1990). *Il crudo e il cotto*. Milano: Mondadori.
- Lindsey, L., & Christie, S. (1997). *Gender Roles. A Sociological perspective*. Pearson Prentice Hall
- Lipman-Blumen, J. (1984). *Gender roles and power*. Prentice Hall.
- Lipperini, L. (2020). *Non è un paese per vecchie*. Milano: Bompiani.
- Lochard, G. & Soulages, J-C. (1998). *La Communication télévisuelle*. Paris : Armand Colin.
- Lochard, G. (2005). *L'Information télévisée*. Paris : Vuibert.
- Loffredo, F. (1938). *Politica della famiglia*. Milano: Bompiani.
- Lonzi, C., & Boccia, M. L. (2013). *Sputiamo su Hegel e altri scritti*. Milano: Et all.
- Lorenzoni, P. (1976). *Erotismo e pornografia nella letteratura italiana*. Foligno: Il formichiere.
- Lowen, A. (2001). *Il linguaggio del corpo*. Milano: Feltrinelli Editore.
- Luciano, A., Di Monaco, R., Olagnero, M., & Pilutti, S. (1996). *Decifrare le differenze. Strumenti di analisi per nuove politiche di parità tra donne e uomini*. Milano: FrancoAngeli.
- Maccoby, E. E. (Ed.). (1966). *The development of sex differences*. Stanford University Press.
- MacCormack, C., & Srathern, M. (1980). *Nature, Culture and Gender*. Cambridge, United Staes of America: Cambridge University Press.
- Macherey, P. (2014). *Pour une théorie de la production littéraire*, Lyon, ENS Éditions.
- Maia, M. (2009). *Sexualités adolescentes*. Paris : Éditions Pepper.
- Maingueneau, D. (1990). *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Bordas.
- Maingueneau, D. (2004). *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris : Armand Colin.

- Malinowska, M. (2020). *Corps de la femme maghrébine. Étude de la corporéité et de la sexualité féminines dans l'oeuvre romanesque de Leïla Marouane*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
- Malinowski, B. (1954). *Magic, science and religion*. New York: Kessinger Publishing.
- Marzano, M. (2002). *Penser le corps*. Paris : Presses universitaires de France.
- Marzano, M. (2009). *La philosophie du corps*. Paris cedex 14, France: PUF.
- Marzano, M. (2009). *Le corps entre nature et culture*. In : Michela Marzano éd., *La philosophie du corps* 63-87. Paris cedex 14, France: PUF.
- Marzano, M. (2010). *Sii Bella e Stai Zita. Perché l'Italia di oggi offende le donne*. Milano: Mondadori.
- Marzano, M. (2010). *Sii bella e stai zitta*. Milano: Edizioni Mondadori.
- Marzano, M. (2015). *Papà, mamma e gender*. Milano: Utet.
- Marzano, M. (2018). *L'éthique appliquée: «Que sais-je?»* n° 3823. Que sais-je.
- Mascia-Lees, F. E. (2011). *A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment* (Vol. 22). F. E. Mascia-Lees (Ed.). Chichester, West Sussex, UK: Wiley-Blackwell.
- Mastrolilli, P. & Molinari, M. (2005). *L'Italia vista dalla Cia*. Roma-Bari: Laterza.
- Mauss, M., & Fusaschi, M. (2017). *Le tecniche del corpo*. ETS.
- Mead, G. H. (1934). *Mind, self and society*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mead, G. H. (1964). *George Herbert Mead: On Social Psychology; Selected Papers*. University of Chicago Press.
- Mead, M. (1962). *Crescita di una comunità primitiva*. Milano: Bompiani.
- Melandri, L. (2000). *Una visceralità indicibile: la pratica dell'inconscio nel movimento delle donne degli anni Settanta* (Vol. 1). Milano: FrancoAngeli.
- Melandri, L. (2001). *Le passioni del corpo: la vicenda dei sessi tra origine e storia*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Melandri, M. (2011). *Amore e violenza. Il fattore molesto della civiltà*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Mendousse, T-A. (2006). *Violence et créativité de l'écriture algérienne au féminin*. Paris : Harmattan.

- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, (trad. it. Fenomenologia della percezione. Milano: Il Saggiatore, 1972).
- Merleau-Ponty, M. (2014). *Fenomenologia della percezione*. Firenze: Giunti.
- Mernissi, F. (1983). *Sexe, idéologie, Islam*. (Trad. Brower Diane, Pelletier Anne-Marie). Paris : Éditions Tierce.
- Mernissi, F. (1992). *Le Harem politique. Le Prophète et les femmes*. Paris : Éditions Complexe.
- Meschonnic, H. (1970). *Pour la Poétique II*. Paris : Gallimard.
- Mestiri, S. (2016). *Décoloniser le féminisme: une approche transculturelle*. Paris : Vrin.
- Michel, F. (1975). *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Torino: Einaudi Editore Spa.
- Missana, E. (2018). *Donne si diventa: Antologia del pensiero femminista*. Milano: Feltrinelli.
- Mistacco, V. (2006). *Les femmes et la tradition littéraire: anthologie du Moyen Age à nos jours* (Vol. 2). Yale University Press.
- Montanelli, I. & Cervi, M. (2008). *L'Italia del Novecento*. Milano: BUR Rizzoli.
- Morin, E. (1973). *Le paradigme perdu : la nature humaine*. Paris : Le Seuil.
- Morin, E. (1977). *La nature de la nature*. Paris : Seuil
- Morin, E. (2001). *L'Humanité de l'humanité. L'Identité humaine*. Paris : Le Seuil.
- Morin, E. (2011). *La Voie: Pour l'avenir de l'humanité*. Paris : Fayard.
- Morini, A. (2001). *L'histoire mise en oeuvres: fresques, collage, trompe-l'oeil...: des modalités de "fictionnalisation" de l'histoire dans les arts et la littérature italienne: actes du colloque du 2 et 3 mai 2000, Saint-Etienne*. Université de Saint-Etienne.
- Moser-Verrey, M., Desjardins, L., & Turbide, C. (2009). *Le corps romanesque - images et usages topiques sous l'Ancien Régime : Actes du XXe colloque de la Sator (La République des Lettres)*. Laval: Presses Université Laval.
- Mosteghanemi, A. (1985). *Algérie: femme et écritures*. Paris : Harmattan.
- Moutassem-Mimouni, B. (2001). *Naissances et abandons en Algérie*. Paris : Éditions Karthala.
- Muzzetto, L. (1997). *Fenomenologia, etnometodologia. Percorsi della teoria dell'azione*. Milano: FrancoAngeli.

- Neumann, E. (1975). *La psicologia del femminile*. Roma: Astrolabio.
- Newell, S. (dir.) (1997). *Writing African Women : Gender, Popular Culture and Literature in West Africa*. London: Atlantic Highlands.
- Noiray, J. (1996). *Littératures francophones. I. Le Maghreb*. Paris, Éditions Belin.
- Oktapoda, E. (2013). *Mythes et érotismes dans les littératures et les cultures francophones de l'extrême contemporain*. Amsterdam/New York : Rodopi.
- Oriana, F. (1975). *Lettera a un bambino mai nato*. Segrate: Rizzoli.
- Pandolfi, M. (Ed.). (1996). *Perché il corpo: utopia, sofferenza, desiderio*. San Giovanni: Meltemi Editore srl.
- Pare, D. & Yaoudam, E. & Setti, N. (2018). *Métamorphoses féminines: Émergence et évolutions dans les littératures francophones contemporaines*. Paris : Collectif Archives contemporaines.
- PARSONS, T. (1955). *Family, socialization and interaction process*. Psychology Press
- Pascal, D., & Roussel, P. (2003). *Le corps et ses sociologies*. Paris: Nathan.
- Patrizia, R. (2006). *Un silenzio assordante*. Milano: FrancoAngeli.
- Paulme, D. (1976). *La mère dévoreuse. Essai sur la morphologie des contes africains*. Paris : Gallimard.
- Penny, L. (2011). *Meat market: Female flesh under capitalism*. John Hunt Publishing.
- Pezzarossa, F. (1999). *C'era una volta il pulp: corpo e letteratura nella tradizione italiana*. Bologna: CLUEB.
- Piaget, J. (1954). *Les relations entre l'affectivité et l'intelligence dans le développement mental de l'enfant*. Centre de documentation universitaire.
- Picard, M. (1989). *Lire le temps*. Paris : Editions de Minuit.
- Piccone, S., (1996). *Genere. La costruzione sociale del femminile e del maschile*, Bologna: Il Mulino.
- Pizza, P. (2010). *Abiti e tacchi. Il potere della moda*. Verona: QuiEdit.
- Pizza, P. (2010). *Psicologia sociale della moda: abbigliamento e identità*. Verona: QuiEdit.

- Plantade, N. (1988). *La guerre des femmes: magie et amour en Algérie*. Paris : FeniXX.
- Priego-Valverde, B. (2003). *L'humour dans la conversation familière: description et analyse linguistiques*. Paris : Editions L'Harmattan.
- Pruvost, L. (2002). *Femmes d'Algérie. Société, famille et citoyenneté*. Alger : Éditions Casbah.
- Puccini, S. (2009). *Nude e crudi: femminile e maschile nell'Italia di oggi*. Roma: Donzelli Editore.
- Putnam Tong, R. (1998). *Feminist thought: A more comprehensive introduction*. NSW Australia Allen & Unwin.
- Putnam Tong, R. (2008). *Feminist Thought : A More Comprehensive Introduction*. New York: Westview P.
- Quéran O. & Trarieux, D. (dir.) (1993), *Les discours du corps. Une anthologie*, coll. « Agora ». Paris : Presse Pocket.
- Radcliffe-Brown, A. R., Marin, L., & Marin, L. (1968). *Structure et fonction dans la société primitive* . Paris: Editions de minuit.
- Rangeri, N. (2007). *Chi l'ha vista? Tutto il Peggio della TV da Berlusconi a Prodi (o viceversa)*. Milano: Rizzoli.
- Rasy, E. (2000). *Le donne e la letteratura: scrittrici eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*. Roma: Editori riuniti.
- Ray, M. K. (2009). *Writing gender in women's letter collections of the Italian Renaissance*. Toronto: University of Toronto Press.
- Rebzani, M. (1997). *La vie familiale des femmes algériennes salariées*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- Reichler, C. (1983). *Le corps et ses fictions*. Paris : Les éditions Minuit.
- Reim, R. (2002). *Il corpo della musa: erotismo e pornografia nella letteratura italiana dal'200 al'900: storia, antologia, dizionario*. Roma: Editori Riuniti.
- Relph, E. C. (1973). *The phenomenon of place: An investigation of the experience and identity of places* (Doctoral dissertation, University of Toronto).
- Remotti, F. (1990). *Noi, primitivi. Lo specchio dell'antropologia*. Bollati Boringhieri.
- Remotti, F. (2002). *Forme di umanità*. Pearson Italia Spa.
- Remotti, F. (2012). *Contro l'identità*. Milano: Gius. Laterza & Figli Spa.

- Remotti, F. (Ed.). (2006). *Morte e trasformazione dei corpi: interventi di tanatometamorfosi*. Mondadori Bruno.
- Remotti, F., & Remotti, F. (2010). *L'ossessione identitaria*. Roma/Bari: Laterza.
- Reuter, Y. (2003). *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Nathan.
- Ricœur, P. (1983). *Temps et récit*. Paris: Seuil.
- Ricoeur, P. (1985). *Temps et récit. Tome III*. Paris, Editions du Seuil.
- Ricœur, P. (1986). *Du texte à l'action*. Paris: Seuil.
- Ricoeur, P. (1986). *La semantica dell'azione: discorso e azione* (Vol. 156). Milano: Editoriale Jaca Book.
- Robbe-Grillet, A. (1963). *Pour un Nouveau roman*. Paris: Minuit.
- Rossi, P. (1970). *Il concetto di cultura. I fondamenti teorici della scienza antropologica*. Torino: Einaudi.
- Saint-Martin, L. (1997). *Contre-voix. Essais de critique au féminin*. Québec : Nuit blanche.
- Samrakandi, H. (2009). *Littératures féminines francophones*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.
- Sanguineti, E. (2010). *Cultura e realtà, a cura di Erminio Risso*. Milano: Feltrinelli.
- Sapegno, M. S., Perrotta, A., & De Bernardis, I. (Eds.). (2017). *Critica clandestina?: Studi letterari femministi in Italia* (Vol. 38). Roma: Sapienza Università Editrice.
- Sapienza, G. (2006). *L'arte della gioia*. Torino: Einaudi
- Sapiro, G. (2014). *La sociologie de la littérature*. Paris : Editions la Découverte
- Sartre, J. P., & Del Bo, G. (1980). *L'essere e il nulla: saggio di ontologia fenomenologica*. Milano: Il saggiatore.
- Sartre, J.P. (1940). *L'imaginaire*. Paris: Gallimard.
- Schiavo, M. (2002). *Movimento a più voci: il femminismo degli anni Settanta attraverso il racconto di una protagonista*. Milano: FrancoAngeli.
- Schilder, P. (1968). *The image and appearance of the human body*. London: Routledge
- Scott, S., & Morgan, D. (Eds.). (1993). *Body matters: Essays on the sociology of the body*. Hove: Psychology Press.

- Sebbar, L. (1981). *Fatima: Ou les Algériennes au square*. Paris : Stock.
- Segarra Montaner, M. (1996). *Stratégies narratives et identité chez les romancières maghrébines*. In : Martinez, J. Palacios Concepcion. Saura Alfonso (éds) : Aproximaciones diversas al texto literario, 215–222.
- Segarra, M. (1997). *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- Segarra, M. (2010). *Nouvelles romancières francophones du Maghreb*. Paris : Éditions Karthala.
- Segre, C. (1985). *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi.
- Showalter, E. (1985). *The new feminist criticism: essays on women, literature, and theory*. New York: Pantheon Books.
- Showalter, E. (1986). *The new feminist criticism: essays on women, literature, and theory*. London : Virago.
- Simon, C. (1986). *Discours de Stockholm*. Paris: Minuit.
- Soffici, C. (2010). *Ma le Donne No. Come si vive nel paese più maschilista d'Europa*. Milano: Feltrinelli.
- Soffici, C. (2010). *Ma le donne no*. Milano: Feltrinelli Editore.
- Sorcinelli, P. (2006). *Avventure del corpo: culture e pratiche dell'intimità quotidiana*. Torino: Pearson Italia Spa.
- Spinelli, B. (2008). *Femminicidio. Dalla denuncia sociale al riconoscimento giuridico internazionale*. Milano : Franco Angeli.
- Spinelli, B. (2015). *Femminicidio e riforme giuridiche. Casadei T e Amorevole R (a cura di) Donne, diritto, diritti. Prospettive del giusfemminismo*, Torino: G. Giappichelli Editore.
- Spinelli, B. (2015). *Femminicidio. Dalla denuncia sociale al riconoscimento giuridico internazionale*. Milano: Franco Angeli.
- Stoller, R. J. (1968). *Sex and gender: the transsexual experiment* (Vol. 2). Hogarth.
- Strasser, S. (1998). *Ambiguité de l'impureté: Corps de femme, moments critiques de la vie, et possession par les esprits dans une village de la cote est de la mer Noire en Turquie*. In M. Godelier, & M. Panoff, *Le corps humain: supplicé, possédé, cannibalisé* (p. 29-53). Amsterdam B.V., Pays- Bas: Édition des archives contemporaines.

- Strathern, M. (1988). *The gender of the gift: problems with women and problems with society in Melanesia* (No. 6). Univ of California Press.
- Stratton, J. (1996). *The desirable body: Cultural fetishism and the erotics of consumption*. Manchester University Press.
- Susca, V. (2006). *A l'ombre de Berlusconi. Les médias, l'imaginaire et les catastrophes de la modernité*. Paris : L'Harmattan.
- Tafuro, A. (2019). *Sul primo femminismo italiano (1865-1925)*. Genesis, 18, 2.
- Tauzin, A. & Virolle-Souibès, M. (1990). *Femmes, famille, société au Maghreb et en émigration: 700 travaux et documents inédits : répertoire*. Paris : Karthala Editions.
- Terragni, L. (1997). *Su un corpo di donna. Una ricerca sulla violenza sessuale in Italia*. Milano: FrancoAngeli.
- Thaalibi, B.M. (2000). *L'identité au Maghreb l'errance*. Alger : Casbah.
- Théoret, F. (1987). *Entre raison et déraison*. Montréal : Les Herbes rouges.
- Tiffeneau, D. (1980). *La narrativité*. Paris : CNRS.
- Todorov, T. (1965). *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Paris: Seuil.
- Todorov, T. (1969). *Grammaire Du" Décaméron"*: Par Tzvetan Todorov (Vol. 3). Paris : Mouton.
- Todorov, T. (1995). *La vie commune, essai d'anthropologie générale*. Paris : Seuil.
- Tritemio, G., & Bernardelli, A. (1997). *Elogio degli amanuensi*. Palermo: Sellerio.
- Tuan, Y. F. (1977). *Space and place: The perspective of experience*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Turnaturi, G. (2017). *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*. Gius. Roma : Laterza & Figli Spa.
- Turner, R. (1988). *Body culture*. Wellingborough: PSL.
- Turner, V. W., & Mosetti, S. (1993). *Antropologia della performance*. Bologna: Il mulino.
- Tynianov, I. (1965). «De l'évolution littéraire », In *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, édition par Tzvetan Todorov. Paris : Seuil.
- Tynianov, I., & Depretto, C. (1991). *Formalisme et histoire littéraire*. Lausanne: L'Âge d'Homme.

- Tyson, P., & Tyson, R. L. (1990). *Psychoanalytic theories of development: An integration*. Yale University Press.
- Van Genneep, A., Remotti, F., & Remotti, F. (1981). *I riti di passaggio*. Boringhieri.
- Vannini, P. (2016). *Body/embodiment: Symbolic interaction and the sociology of the body*. London: Routledge.
- Veneziani, M. (2015). *La cultura della destra*. Roma/ Bari: Gius. Laterza & Figli Spa.
- Ventimiglia, C. (1996). *Nelle segrete stanze: violenze alle donne tra silenzi e testimonianze*. Milano: FrancoAngeli.
- Viala, A., *Anthropologie*, in Aron, P., & Saint-Jacques, D., & Viala, A., (dir.) (2002). *Le Dictionnaire du Littéraire*. Paris : PUF.
- Viola, L. (2013). *Al di là del genere. Modellare i corpi nel Sud Africa urbano* (Vol. 12). Milano/ Udine: Mimesis Edizioni.
- Volonte, P. G. (2000). *Edmund Husserl. Fenomenologia e teoria della conoscenza*. Milano: Bompiani.
- Volpato, C. (2011). *Deumanizzazione*. Bari: Editori Laterza.
- Volpato, C. (2013). *Psicosociologia del maschilismo*. Roma/ Bari: Gius. Laterza & Figli Spa.
- Vuillaume, M. (1990). *Grammaire temporelle des récits*. Paris: Minuit.
- Wadud, A. (2011). *Il Corano e la donna: rileggere il testo sacro da una prospettiva di genere*. Genova: Effata Editrice IT.
- Wallace, R. A., Wolf, A., & Sandri, D. (1985). *La teoria sociologica contemporanea*. Bologna: Il mulino.
- Weinrich, H. (1973). *Le temps*, trad. fr. de Michèle Lacoste. Paris: Seuil.
- Woolf, V. (2011). *Una stanza tutta per sé*. Milano: Feltrinelli Editore.
- Zafirovski, M. (2010). *The enlightenment and its effects on modern society*. Springer Science & Business Media.
- Zanardo, L. (2010). *Il corpo delle donne*. Milano: Feltrinelli Editore.
- Zanardo, L. (2012). *Senza chiedere il permesso*. Milano: Feltrinelli Editore.
- Zancan, M. (1998). *Il doppio itinerario della scrittura: la donna nella tradizione letteraria italiana*. Torino: Einaudi.

Zangrandi, S. (2011). *Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*. Bologna: ArchetipoLibri.

Zaoui, A. (2003). *La Culture du sang: Fatwas, femmes, tabous et pouvoirs*. Les Editions du Rocher/Serpent à Plumes.

Zatti, P. & Canestrari, S. (Ed.). (2011). *Trattato di biodiritto. Il governo del corpo* (Vol. 2). Milano: Giuffrè Editore.

Zecchini, M. (2005). *Oltre lo stereotipo nei media e nelle società*. Roma: Armando Editore.

Zima, P. (2000). *Manuel de sociocritique*. Paris : l'Harmattan.

Zima, P. (2011). *Texte et société, perspectives sociocritiques*. Paris : l'Harmattan.

Zouari, F. (2002). *Le voile islamique. Histoire et actualité, du Coran à l'affaire du foulard*. Lausanne : Éditions Favre.

❖ **Articoli**

Abu-Haidar, F. (1999). *Angst and rebellion in the fiction of Amin Zaoui*. *Research in African Literatures*, 30(3), 164-175.

Adam, J-M. (2006). *Texte, contexte et discours en questions*. *Pratiques*, n°129-130. 21-34.

Aissat, W. (2017). *La société algérienne entre tradition et modernité*. *Approche théorique*. 4 (6), 168-181.

Ali, W. (2002). *Les femmes musulmanes: entre cliché et réalité*. *Diogene*, (3), 92-105.

Alix, F. (2014). *Isabelle Charpentier. Le Rouge aux joues. Virginité, interdits sexuels et rapports de genre au Maghreb*. *Afrique contemporaine*, 250(2), 135–137. www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2014-2-page-135.htm (consultato il 16 dicembre 2018).

Alonso, J. B. (2004). *Femme, identité, écriture dans les textes francophones du Maghreb*¹. Thélème. *Revista Complutense de Estudios Franceses*, 19, 7-20.

Andrez, E. (2001). *Une reconnaissance de fait de la répudiation ?*. *Plein droit*, 51(4), 14–16. www.cairn.info/revue-plein-droit-2001-4-page-14.htm (consultato il 25 agosto 2019).

Aouattah, A. (2007). *De quelques résistances à la pratique psychanalytique dans la culture arabo-musulmane*. *Cahiers de psychologie clinique*, 29(2), 161–191. www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2007-2-page-161.htm (consultato il 16 dicembre 2018).

- Asad, T. (1997). *Remarks on the Anthropology of the Body*. Religion and the Body, 42-52.
- Balibar, E. et Macherey, P. (1974). *Sur la littérature comme forme idéologique*, Littérature, n°13. 29-48.
- Bandura, A. (1971). Social learning theory. Motivational trends in society.
- Bazié, I. (2005). *Corps perçu et corps figuré*. *Études françaises*, 41 (2), 9–24. <https://doi.org/10.7202/011375ar>
- Bendjelid, F. (2017). *La poétique du divers dans le paysage romanesque algérien actuel. Cas de quelques écrivains*. *Didactiques*, 10, 159-181. http://www.univ-medea.dz/ldlt/web/_topic/enligne/02/dwn/12.pdf? (Consultato il 18 Novembre 2017).
- Bennoune, M. (1999). *Les Algériennes victimes de la société néopatriarcale*. Une étude socio-anthropologique) Ed, 154.
- Berthelot, J. M. (1983). *Corps Et Société:(Problèmes méthodologiques posés par une approche sociologique du corps)*. *Cahiers internationaux de sociologie*, 119-131.
- Blumer, H. (1969). *Fashion: From class differentiation to collective selection*. *The sociological quarterly*, 10(3), 275-291.
- Bordeleau, F. (1998). *L'écriture au féminin existe-t-elle ?*. *Lettres québécoises: la revue de l'actualité littéraire*, 92, 14–18. <https://www.erudit.org/culture/lq1076302/lq1185148/37885ac.pdf> (Consultato il 10 Novembre 2017).
- Bouhdiba, A. (2001). *Perception de la douleur et de la mort dans les sociétés du Maghreb*. *Journal International de Bioéthique*, 12(4), 51-54.
- Boulard, C. (1976). *Islam et sexualité*. *Études*, 344(3), 463–465.
- Bouquet, B., & Riffault, J. (2010). *L'humour dans les diverses formes du rire*. *Vie sociale*, (2), 13-22.
- Bourneuf, R. (1970). *L'organisation de l'espace dans le roman*, *Études littéraires*, n° 15, Québec, Avril 1970. 77-94.
- Boutira, E. (1993). *Voile, Maghreb et amour*. *Cahiers ethnologiques*, 15. L'amour, 25–31.
- Bozon, M. (1999). *Les significations sociales des actes sexuels*. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 128, 3–23.

- Brahimi, D. (2015). *Ahlam Mosteghanemi, la culture et l'histoire*. *Expressions maghrébines*, 14(1), 55-72.
- Bueno Alonso, J. (2004). *Femme, identité, écriture dans les textes francophones du Maghreb*. Thélème. *Revista Complutense de Estudios Franceses*, 19, 7–20.
- Cesbron, G. (1980). *Ecritures au féminin. Propositions de lecture pour quatre livres de femme*. Francia. *Periodico di Cultura Francese Napoli*, 17(35), 20-39.
- Cesbron, G. (1980). *Ecritures au féminin. Propositions de lecture pour quatre livres de femme*. Francia. *Periodico di Cultura Francese Napoli*, 17(35), 20-39.
- Charpentier, I. (2012). *Les nouveaux habits du tabou de la virginité féminine en Algérie : oeuvres et témoignages d'écrivaines algériennes et franco-algériennes d'expression française*. Autrepart, 61 : Les nouvelles figures de l'émancipation féminine, 59–80.
- Charpentier, I. (2015). *De la difficulté (sexuelle) d'être une femme célibataire au Maghreb : une étude de témoignages et d'oeuvres d'écrivaines algériennes et marocaines*. *Modern & Contemporary France*, 23–4, 435–455.
<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09639489.2015.1037726>
 (consultato il 23 settembre 2019).
- Chaulet-Achour, C. (2000). *Les stratégies génériques des écrivaines algériennes (1947–1999) conformités et innovations*. *Palabres, Revue d'Études Africaines*, III,1, 233–245.
- Chaulet-Achour, C. (2003). *Algérie – Littérature des femmes. Leur pesant de mots*. In *Europe*, n° hors série : Algérie – Littérature et arts, 96-110.
http://christianeachour.net/images/data/telechargements/articles/A_0133.pdf
 (consultato il 28 settembre 2019).
- Chebel, M. (2002). *Sexualité, pouvoir et problématique du sujet en islam*. *Confluences Méditerranée*, 41(2), 47–63. Disponible sur :
<http://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2002-2-page-47.htm>
 (consultato il 15 agosto 2019).
- Christen, Y. (1995). *Brain structure explains male/female differences. Male/female roles: Opposing viewpoints*, 48-56.
- Cixous, H. (1975). *Le rire de la Méduse*. *L'Arc*, 61, 39–54.
- Cixous, H. (1976). *Le sexe ou la tête ?*. *Les Cahiers du GRIF*, 13, 5–15.
- Cixous, H., Cohen, K., & Cohen, P. (1976). *The laugh of the Medusa*. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1(4), 875-893.
- Côté, J. E. (1996). *Sociological perspectives on identity formation: The culture–identity link and identity capital*. *Journal of adolescence*, 19(5), 417-428.

- Csordas, T. J. (2003). *Phenomenological ethnography in sociology and anthropology*. *Ethnography*, 4(3), 275-288.
- Csordas, T. J., & Lewton, E. (1998). Practice, performance, and experience in ritual healing. *Transcultural psychiatry*, 35(4), 435-512.
- Davies, L. (2014, 15 Ottobre). "Who is the real Italian novelist writing as Elena Ferrante?". *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/books/2014/oct/15/who-italian-novelist-elena-ferrante>. (consultato il 15 agosto 2019).
- De Certeau, M. (1979). *Des outils pour écrire le corps*. *Traverses*, N° 14 15, Avril 1979, *Panoplies du corps*, 3-14.
- De Rogatis, T. (2016). *Elena Ferrante e il Made in Italy. La costruzione di un immaginario femminile e napoletano*. *Made in Italy e cultura*, 288-317.
- Delmotte, F. (2010). *Termes clés de la sociologie de Norbert Elias*. *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2(106), 29-36.
- Derrida, J. (1992). *Être juste avec Freud*. *Penser la folie*, 139-195.
- Diamond, M. (2002). *Sex and gender are different: Sexual identity and gender identity are different*. *Clinical child psychology and psychiatry*, 7(3), 320-334.
- Dubar, C. (1993). *Le travail, lieu et enjeu des constructions identitaires*. *Projet*, (236), 41-48.
- Duchet, C. (1971). *Pour une sociocritique ou variations sur un incipit*. *Littérature*, 1, 05-14.
- Dugas, G. (2001). Dix ans de littérature maghrébine en langue française. *Notre librairie, Revue des littératures du Sud*, 146, 60–65. www.berberemultimedia.fr/litterature/jeune%20liitt%20maghreb.rtf (consultato il 22 marzo 2018).
- Eagly, A. H., & Kite, M. E. (1987). *Are stereotypes of nationalities applied to both women and men?*. *Journal of personality and social psychology*, 53(3), 451.
- Eichberg, H. (2008). *Body Culture. Physical Culture and Sport*. *Studies and Research*, XLVI, 79-98.
- El Khayat, R. (2008). *La maternité aujourd'hui dans le monde arabo-islamique. (Approche anthropologique et psycho-psychanalytique)*. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 14, 31–49.
- Featherstone, M. (1982). *The body in consumer culture*. *Theory, culture & society*, 1(2), 18-33.

- Ferhati, B. (2007). *Les clôtures symboliques des Algériennes : la virginité ou l'honneur social en question*. *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 26, 169–180. Disponible sur : <http://clio.revues.org/6452> (consultato il 13 luglio 2019).
- Fiori, S. (2013, 19Luglio). “*Stefano Benni: Non adagiamoci sulla retorica, sogniamo l'imprevedibile*”. *La Repubblica*. https://www.repubblica.it/la-repubblica-delle-idee/societa/2013/07/19/news/stefano_benni_non_adagiamoci_sulla_retorica_sognamo_1_imprevedibile-63290229/(consultato il 15 luglio 2019)
- Fortier, C. (2010). *Le droit musulman en pratique : genre, filiation et bioéthique*. *Droit et cultures*, 59, 15–40. Disponible sur : <http://droitcultures.revues.org/1923> (consultato il 15 luglio 2019).
- Fortini, L. (2010). *Critica femminista e critica letteraria in Italia*. *Italian studies*, 65(2), 178-191.
- Foucault, M. (1994). *Le sujet et le pouvoir*. *Dits et écrits*, 4, 222-243.
- Fredrickson, B. L., & Roberts, T. A. (1997). *Objectification theory: Toward understanding women's lived experiences and mental health risks*. *Psychology of women quarterly*, 21(2), 173-206.
- Gallop, J. (1982). *Writing and Sexual Difference: The Difference within*. *Critical Inquiry*, 8(4), 797-804.
- Gallop, J. (1982). *Writing and Sexual Difference: The Difference within*. *Critical Inquiry*, 8(4), 797-804.
- Galtung, J. (1969). *Violence, peace, and peace research*. *Journal of peace research*, 6(3), 167-191.
- Gambaro, E. (2014). *Il fascino del regresso Note su L'amica geniale di Elena Ferrante*. *Enthymema*, (11), 168-181.
- Gardiner, J. K. (1981). *On female identity and writing by women*. *Critical Inquiry*, 8(2), 347-361.
- Gardiner, J. K. (1981). *On female identity and writing by women*. *Critical Inquiry*, 8(2), 347-361.
- Gatti, C. (2016, 2 Ottobre). “*Elena Ferrante: An Answer?*”. *The New York Review of Books*. <https://www.nybooks.com/daily/2016/10/02/elena-ferrante-an-answer/> (consultato il 13 luglio 2019).
- Gervais, S. J., Holland, A. M., & Dodd, M. D. (2013). *My eyes are up here: The nature of the objectifying gaze toward women*. *Sex Roles*, 69(11-12), 557-570.
- Ghedira, A. (2003). *Le roman féminin tunisien d'expression française*. *Littératures Frontalières*, 26, spécial : Littérature maghrébine : interactions

culturelles et méditerranée, vol.3, 187–204. http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/7017/1/Ghedira_LF_2003_2.pdf (consultato il 25 febbraio 2019).

Giap Parini, E. (2018). *Tra sociologia e letteratura. Per una mappa di una o più storie di incontri*. Rassegna Italiana di Sociologia, 59(1), 93-122.

Goes, J. (2002). *Littératures francophones du monde arabe*. Romaniac, 86, 20–31. <http://www.vlrom.be/pdf/022goes.pdf> (Consultato il 05 novembre 2019).

Goes, J. (2003). *Littératures francophones du monde arabe – 2 – La littérature beur* ». Romaniac, 90, 2–8. Disponible sur : <http://www.vlrom.be/pdf/032goes2.pdf> (consultato il 05 novembre 2019).

Goffman, E. (1963). *Embarrassment and social organization*. American Journal of Sociology, 62, 264–271.

Grosz, E. (1998). *Bodies-cities*. Places through the body, 42-51.

Guilmoto, C- Z. (2015). *La masculinisation des naissances. État des lieux et des connaissances*. Population, 70(2), 201–264. www.cairn.info/revue-population-2015-2-page-201.htm (Consultato il 14 settembre 2018).

Haddab, Z. (1999). *En Algérie*. Clio. Histoire, femmes et sociétés, 9. <http://clio.revues.org/639> (Consultato il 06 settembre 2018).

Hart-Nibbrlg, C-L. (1983). *Corps et texte*, In Reichler, C. (dir) *Le corps et ses fictions*. Paris : Minuit. 97-107.

Henslin, J. M. (1999). *On becoming male: Reflections of a sociologist on childhood and early socialization*. Down to earth sociology: Introductory readings, 142-152.

Houria, S. (2007). *Scolarisation – Travail et Genre en Algérie*. *Afrique et développement*, XXXII,3, 121–130. <http://www.ajol.info/index.php/ad/article/viewFile/57205/45594> (consultato il 20 ottobre 2019).

Jensen, M. S. (2000). *La notion de nature dans les théories de l'“écriture féminine”*. Clio. Femmes, Genre, Histoire, (11).

Jensen, M. S. (2000). *La notion de nature dans les théories de l'“écriture féminine”*. Clio. Femmes, Genre, Histoire, (11).

Karadole, C. (2012). *Femicidio: la forma più estrema di violenza contro le donne*. *Rivista di Criminologia, Vittimologia e Sicurezza*, 6(1), 16-38.

Kateb, K. (2011). *Scolarisation féminine massive, système matrimonial et rapports de genre au Maghreb*. Genre, sexualité & société, 6, 979–995.

- Khmailia, M., Mikulovic, J., & Bui-Xuân, G. (2011). *Une approche singulière de l'évaluation des niveaux d'intégration sociale des femmes arabo-musulmanes issues de l'immigration maghrébine en France: corps, sport et analyse conative*. *Staps*, (4), 39-61.
- Kohlberg, L. A. (1966). *A cognitive-developmental analysis of children's sex role concepts and attitudes*. *The development of sex differences*, 82-173.
- Lacoste-Dujardin, C. (2008). *La maternité en Islam*. *Lectora: revista de dones i textualitat*, 14, 13–29.
- Lafontaine, D. & Lorent, G. (1978). *Si l'écriture des femmes*. *Les Cahiers du GRIF*, 23–24, 153–156.
- Lalami, F. (2013). *Le combat des Algériennes pour un nouveau code de la famille, entre féminisme et syndicalisme*. Interview accordée à Camille Sarret pour TV5 Monde, le 15 avril 2013. <http://information.tv5monde.com/terriennes/le-combat-des-algeriennes-pour-un-nouveaucode-de-la-famille-entre-feminisme-et> (consultato il 11 ottobre 2019).
- Lévi-Strauss, C. (1957). *La geste d'Asdiwal*. *Annales de l'École pratique des hautes études*, 70(66), 3-43.
- Lipovetsky, G. (1984). *The Hundred-Year Fashion*. *Le Débat*, (4), 111-127.
- Longo, M. (2006). *Sul racconto in sociologia letteratura, senso comune, narrazione sociologica*. *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 14(2).
- MacKinnon, C. A. (1995). *Pornography left and right*. *Harv. CR-CLL Rev.*, 30, 143.
- Miller, N. K. (1985). *Rereading as a woman: The body in practice*. *Poetics Today*, 6(1/2), 291-299.
- Miller, N. K. (1985). *Rereading as a woman: The body in practice*. *Poetics Today*, 6(1/2), 291-299.
- Mischel, W. (1966). *A social-learning view of sex differences in behavior*. *The development of sex differences*, 56, 81.
- Money, J. (1994). *The concept of gender identity disorder in childhood and adolescence after 39 years*. *Journal of sex & marital therapy*, 20(3), 163-177.
- Naudier, D. (2001). *L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique*. *Sociétés contemporaines*, (4), 57-73.

- Naudier, D. (2001). *L'écriture-femme, une innovation esthétique emblématique*. Sociétés contemporaines, (4), 57-73.
- Nussbaum, M. C. (1995). *Objectification*. Philosophy & Public Affairs, 24(4), 249-291.
- Nussbaum, M. C. (2010). *Objectification and Internet misogyny*. The offensive Internet: Speech, privacy, and reputation, 68-90.
- O'Rourke, M. (2014, 31 Ottobre). "Elena Ferrante: the global literary sensation nobody knows". The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2014/oct/31/elena-ferrante-literary-sensation-nobody-knows> (consultato il 11 ottobre 2019).
- Ortner, S. B., & Whitehead, H. (1981). *The cultural construction of gender and sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press. Ortner Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality.
- Ouchtati, Z. (2019). *Corpo femminile e ruolo di genere nella scrittura femminile: confronto fra la letteratura femminile italiana e quella algerina*. Aleph, 6(1), 19-49.
- Papadaki, E. L. (2007). *Sexual objectification: From Kant to contemporary feminism*. Contemporary Political Theory, 6(3), 330-348.
- Parsons, T. (1996). *The theory of human behavior in its individual and social aspects*. The American Sociologist, 27(4), 13-23.
- Peras, D. (2016, 26 giugno). "Elena Ferrante, énigme littéraire fascinante". L'express. https://www.lexpress.fr/culture/livre/elena-ferrante-enigme-litteraire-fascinante_1805265.html (consultato il 11 ottobre 2019).
- Piaget, J. (1952). *La logistique axiomatique ou pure, la logistique opératoire ou psychologique et les réalités auxquelles elles correspondent*. Methodos, 4(13), 72-85.
- Pollock, G. (1998). *To inscribe in the feminine: A Kristevan impossibility? Or femininity, melancholy and sublimation*. parallax, 4(3), 81-117.
- Pollock, G. (1998). *To inscribe in the feminine: A Kristevan impossibility? Or femininity, melancholy and sublimation*. parallax, 4(3), 81-117.
- Pylypa, J. (1998). *Power and bodily practice: Applying the work of Foucault to an anthropology of the body*. Arizona Anthropologist, 13, 21-36.
- Rescia, L. (2017). *Le corps romanesque. Images et usages topiques sous l'Ancien Régime*, M. Moser-Verrey, L. Desjardins, C. Turbide (éds.), Studi Francesi, 181 (LXI | I) | 2017, 148-149.

- Rosier L. (2005). *Analyse du discours et sociocritiques. Quelques points de convergence et de divergence entre des disciplines hétérogènes*. *Littérature*, 140, (4) 14-29
- Ruggiero, I. (2011). *Corpo strano, corpo estraneo, corpo nemico: itinerari adolescenziali tra corpo, psiche e relazione*. *Rivista di Psicoanalisi*, 57(4), 825-847.
- Saïdi, K. (2006). *La réforme du droit algérien de la famille : pérennité et rénovation*. *Revue internationale de droit comparé*, 58-1, 119-152.
- Saunier, E. (2013). *La littérature comme acte politique : les stratégies de prise de parole des écrivaines contemporaines (franco) algériennes et (franco) marocaines*. *Lectures, Les notes critiques*, 2013. <http://lectures.revues.org/12853> (Consultato il 6 Marzo 2018).
- Savoy, J. (2017). *Elena Ferrante unmasked*. In: Tuzzi, A., & Cortelazzo, M. A. (Eds.). (2018). *Drawing Elena Ferrante's Profile: Workshop Proceedings*, Padova, 7 September 2017. Padova: UP. 123-142.
- Schaeffer, J.-M. (1995). *Temps, mode et voix dans le récit*, in Ducrot, O., & Schaeffer, J.-M. (1995), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 710-727.
- Scott, J. W. (2013). *Gender: Uses and Abuses* [trad. it.]. *Genere, politica, storia*, 105-127.
- Segarra, M. (2002). *Le roman féminin en Algérie*. *Littératures Frontalières*, 24, spécial : *Littérature maghrébine : interactions culturelles et méditerranée*, vol. 1, 255-267.
https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/6997/1/Segarra_LF_2002_2.pdf
 (Consultato il 26 agosto 2018).
- Shrum, L. J., Wong, N., Arif, F., Chugani, S. K., Gunz, A., Lowrey, T. M., ... & Scott, K. (2013). *Reconceptualizing materialism as identity goal pursuits: Functions, processes, and consequences*. *Journal of Business Research*, 66(8), 1179-1185.
- Siebert, C. (1996). *The cuts that go deeper*. *New York Times Magazine*, 7, 07-96.
- Slama, B. (1981). *De la 'littérature féminine' à 'l'écrire-femme' : différence et institution*. *Littérature*, 44, 51-71. http://www.persee.fr/doc/litt_00474800_1981_num_44_4_1361 (consultato il 04 Luglio 2018).
- Smith, C. J., Noll, J. A., & Bryant, J. B. (1999). *The effect of social context on gender self-concept*. *Sex Roles*, 40(5-6), 499-512.
- Smith, G. (1996). *Gender advertisements revisited: A visual sociology classic*. *Electronic Journal of Sociology*, 2(1), 1-13.

- Spinelli, B. (2008). *Femicide e Femicidio: nuove prospettive per una lettura gender oriented dei crimini contro donne e lesbiche*. Studi sulla questione criminale, 3(2), 127-0.
- Stistrup Jensen, M. (2000). *La notion de nature dans les théories de l'écriture féminine*. Clio. Femmes, Genre, Histoire, 11, 165–177. <http://clio.revues.Org/218> (consultato il 10 maggio 2019).
- Surkis, J. (2010). *Propriété, polygamie et statut personnel en Algérie coloniale, 1830–1873*. Revue d'histoire du XIXe siècle, 41, 27–48. <http://rh19.revues.org/4041> (consultato il 26 febbraio 2018).
- Szymanski, D. M., Moffitt, L. B., & Carr, E. R. (2011). *Sexual objectification of women: advances to theory and research 1ψ7*. The Counseling Psychologist, 39(1), 6-38.
- Thibaud, J-P. *L'expression littéraire des silences de la ville*. (1997). La Création Sociale, Centre de Sociologie des Représentations et des Pratiques Culturelles, 2. 45-70.
- Todorov, H. (1968). *Logique et temps narratif*. Information (International Social Science Council), 7(6), 41-49.
- Triquenaux, M. (2014). *Gisèle Sapiro, Sociologie de la littérature*, Lectures [En ligne], Les comptes rendus, 2014, messo online il 24 settembre 2014,. URL : <http://journals.openedition.org/lectures/15582> (consultato il 04 agosto 2019)
- Tuzzi, A., & Cortelazzo, M. A. (2018). *What is Elena Ferrante? A comparative analysis of a secretive bestselling Italian writer*. Digital Scholarship in the Humanities, 33(3), 685-702.
- Twohig, E. (2019). *Gender, Genre, and Literary Firsts: The Case of Zhor Wanisi and Ahlam Mosteghanemi*. Journal of Middle East Women's Studies, 15(3), 286-306.
- Wacquant, L. (2012). *Potere simbolico e costituzione dei gruppi: come Bourdieu ha riformulato la questione delle classi*. Polis, 26(3), 379-400.
- Wacquant, L. (2015). *Breve genealogia e anatomia del concetto di habitus*. ANUAC, 4, 69.
- Weiner, A. B. (1992). *Anthropology's lessons for cultural diversity*. Chronicle of Higher Education, 38(46), B1-B1.
- Weltman-Aron, B. (2015) *'Il y a de la différence' : Hélène Cixous et la différence sexuelle* ». In Regard Frédéric, Reid Martine (dir.) : *Le rire de la Méduse. Regards critiques*, 73–86. Paris, Honoré Champion Éditeur. <http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/colloque-meduse-en-sorbonne/Mises%20en%20ligne/3.Weltman.pdf> (Consultato il 20 novembre 2018).

Wood, J. T. (2008). *Critical feminist theories. Engaging theories in interpersonal communication: Multiple perspectives*, 323-334.

Zahavi, Dan. (1994). "Husserl's Phenomenology of the Body." *Études Phénoménologiques* No. 19. 63–84.

Zaner, Richard M. (1964). *The Problem of Embodiment: Some Contributions to a Phenomenology of the Body*. The Hague: Martinus Nijhoff. 249–61. 287–89.

Zaoui, A., Bekkar, R., & Nami, R. (2000). *Interview with: Amin Zaoui: Algerian writer*. *The Arab Studies Journal*, 8(2/1), 130-141.

❖ Tesi

Faggionato, M. (2016). *La rappresentazione umoristica della società italiana nella narrativa di Stefano Benni*. [Tesi di Dottorato, Université de Nice - Sophia Antipolis]

Fammartino, E. (2013). *La violenza femminile nella letteratura degli anni settanta. Dacia Maraini e Angela Carter, con prefazione di Beatrice Manetti*. [Tesi di Dottorato. Università degli studi di Torino CIRSDe].

Khelouiat, S. (2009). *Tabù nel contesto dell'apprendimento interculturale di una lingua straniera (italiano) agli studenti algerini*. [Tesi di Dottorato, Università di Badji Mokhtar- Annaba (UBMA)]

Moretti, I. (2019). *Écrire l'effacement: Elena Ferrante et la construction d'un dire par soustraction*. [Tesi di Dottorato. Ecole Normale supérieure de Lyon].

Scolaro, I. (2014). *'Ensemble jusqu'à ce que la mort nous sépare' La révélation par le fait divers du problème du féminicide en Italie*. [Tesi, Université de Genève]

Toualbi, R. (1994). *Model conjugaux et représentations culturelles des jeunes en Algérie* [Tesi di Dottorato, Université René Descartes Paris].

❖ Enciclopedie e dizionari

AA. VV. (2012). *Dictionnaire de sociologie*. Larousse

Barnard, A., & Spencer, J. (1996). *Encyclopedia of social and cultural anthropology*. London/ New York: Taylor & Francis.

Beccaria, G. L. (2004). *Dizionario di linguistica e filologia, metrica, retorica*. Torino: Einaudi.

- Charaudeau, P., & Maingueneau, D. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Seuil.
- Chebel, M. (1995). *Encyclopédie de l'Amour en Islam*. Paris : Payot.
- Chebel, M. (1995). *Dictionnaire des symboles musulmans*. Paris : Albin Michel.
- Ducrot, O. & Schaeffer, J-M (1995). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil.
- Ducrot, O., & Todorov, T. (1972). *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil.
- Eribon, D. (2003). *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*. Paris: Larousse.
- Fabietti, U., & Aime, M. (2006). *Dizionario di antropologia*. Bologna: Zanichelli.
- Fabietti, U., & Remotti, F. (1997). *Dizionario di antropologia*. Zanichelli.
- Hubert, M-C, (1998). *CRITICA Dictionnaire de critique littéraire*. Tunis : Cérés Editions.
- Maingueneau, D. (2016). *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris : Le seuil.
- Marchese, A. (1978). *Dizionario di retorica e stilistica*. Milano: Oscar Studio Mondadori.
- Rey, A. (2005). *Dictionnaire culturel en langue française*. Paris: dictionnaires le Robert.
- Ritzer, G. (Ed.). (2004). *Encyclopedia of social theory*. New York: Sage publications.
- Willens, E. (1961). *Dictionnaire de Sociologie*. Paris : Edition Marcell Rivière.
- Zingarelli, L. (2010). *PONS Lo Zingarelli: vocabolario della lingua Italiana*. Pons.

❖ Siti e pagine web

- Academia. <http://www.academia.edu>
- Algerian Scientific Journal Platform. <https://www.asjp.cerist.dz/>
- CENSIS. <http://www.censis.it>
- Encyclopædia Universalis. <http://www.universalis.fr>
- EURES. <https://ec.europa.eu/eures>
- ISTAT. <http://www.istat.it>

Libreria delle Donne di Milano. *<http://www.libriadelledonne.it>*

ResearchGate. *<http://www.researchgate.net>*

Treccani, il portale del sapere. *<http://www.treccani.it/>*