

**Liana Borghi**

***"Pierce this thicket with mere words":  
intrighi con/testuali di un discorso d'amore di Adrienne Rich"***

...we're unable to write love,  
as we so much wish to do, without writing politics<sup>1</sup>

Il mio approdo, in questo saggio vagabondo, saranno i "Twenty-One Love Poems" di Adrienne Rich, ristampati in *The Dream of a Common Language. Poems 1974-1977*.<sup>2</sup> La citazione del mio titolo, destinata in questo saggio a evocare un altrove amoroso solo apparentemente estraneo all'atmosfera sobriamente problematica delle ultime poesie, è invece tratta dalla "lunga conversazione" che chiude la più recente raccolta di Rich, *Midnight Salvage. Poems 1995-1998*.<sup>3</sup>

La conversazione è un momento dialogico di riflessione per Rich: nella sua scrittura, come in quella di Grace Paley, investe il quotidiano di responsabilità politica. Il meccanismo del "recupero notturno" in queste sue ultime poesie usa la memoria come ago del tempo, e proiettandola in avanti fruga negli strati della storia e nell'esperienza per scegliere ciò che si deve provare ancora e di nuovo, o non si deve provare mai più.

it's the layers of history  
we have to choose, along  
with our own practice: what must be tried again  
over and over  
and what must not be repeated  
and at what depth which layer

---

<sup>1</sup> "Per quanto si voglia, siamo incapaci di scrivere amore senza scrivere politica". Adrienne Rich, "Dearest Arturo", *What is Found There. Notebooks on Poetry and Politics*, New York, Norton, 1993 (da ora in poi, *WIFT*), p. 22. Per una bibliografia fino al 1983, vedi *Reading Adrienne Rich. Reviews and Re-visions, 1951-81*, a cura di Jane Roberta Cooper, Ann Arbor, University of Michigan P., 1984. La bibliografia critica su Rich nel repertorio dell' MLA include oltre 300 titoli. Rich ha pubblicato tre raccolte di saggi: *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*, New York, Norton, 1979 (da ora in poi, *LSS*); *Blood, Bread, and Poetry. Selected Prose 1979-1985*, New York, Norton, 1986 (da ora in poi, *BBP*); e il già citato *What is Found There*.

<sup>2</sup> Il volume è pubblicato da Norton a New York nel 1978 e da ora in poi apparirà nelle note come *DCL*. Si tratta comunque di una ristampa delle poesie d'amore che erano già uscite due anni prima: *Twenty-One Love Poems*. Emeryville, Ca.: Effie's P, 1976.

<sup>3</sup> Adrienne Rich, *Midnight Salvage. Poems, 1995-1998*. New York, Norton, 1999 (da ora in poi, *MS*), p. 57.

will we meet others<sup>4</sup>

Anche questo atto di re-visione, come lei lo chiama, tante volte descritto e compiuto attraverso minute e minuziose operazioni, è tipico di Rich. Ne troviamo un esempio classico in "Diving into the Wreck",<sup>5</sup> narrativa junghiana di un altro "salvage" -- un sé precedente, sommerso dalle incrostazioni di un naufragio esistenziale. Represso e rimosso, il relitto riaffiora nel presente, formando un nuovo soggetto composito e vitale, ma inquieto e instabile perché predisposto a una insopprimibile volontà di cambiare. Di conseguenza, l'io poetico è sottoposto a una continua ristrutturazione formale che si articola in produzione, cancellazione e perdita insieme; ricordo-dimentico e ricordo-epifanico riflessi nello "smoky mirror" del tempo. Se questa si può definire *contro-memoria*, sappiamo che il suo operare tende alla cancellazione.<sup>6</sup> Congiungendosi ad altri nodi di resistenza, crea reti oppositive e "giustifica" il silenzio. In un'altra economia discorsiva, l'io poetico ritorna sempre a quel reale che non si può dire, al luogo dove il soggetto non riesce a incontrarlo, ma continua a significarne l'assenza con metafore e feticci.

Un altro tratto tipico di Rich è il lavoro di recupero e qualificato riutilizzo di testi e immagini precedenti. Barbara Estrin lo chiama "anamorfico", nel senso definito da Lyotard come gioco di due spazi embricati, dove ciò che è riconoscibile in uno spazio non lo è nell'altro, e lo collega in particolare alle riscritture di Rich, tra cui la decostruzione di Petrarca riconoscibile nei *Twenty-One Love Poems*,<sup>7</sup> perché il serio gioco formale di questa poetica consiste nel re-immaginare l'immaginato, e nel ripercorrere il passato-presente radicato in una lingua che racconta una storia inevitabilmente espropriata dal tempo.

---

<sup>4</sup> MS, 65. "Sono gli strati della storia / che dobbiamo scegliere, insieme / alla nostra pratica: quello che dobbiamo tentare / e ritentare / e quello che non dobbiamo ripetere / e a quale profondità a che livello / incontreremo gli altri". "Casting memory forward" è il titolo di un saggio in *WIFT*.

<sup>5</sup> La poesia, del 1972, dà il titolo alla raccolta omonima. *Diving into the Wreck*. New York, Norton, 1973. Tr. it. *Esplorando il relitto*, tr. e cura di Liana Borghi, Milano, Savelli, 1979. Vedi anche la traduzione della poesia fatta da Marina Camboni in *Come la tela del ragno*, a cura di Marina Camboni, Roma, La Goliardica, 1985 (da ora in poi, Camboni).

<sup>6</sup> Vedi Michel Foucault. *Language, Counter Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*. A cura di Donald F. Bouchard. Ithaca, Cornell University P, 1977, pp. 156-60.

<sup>7</sup> Barbara L. Estrin, "Re-Versing the Past: Adrienne Rich's Postmodern Inquietude." *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 16, n. 2, Autumn 1997, pp. 347-48. L'altro collegamento è a *An Atlas of the Difficult World. Poems 1988-1991*. New York, Norton, 1991.

Se la riscrittura del tempo-storia è una caratteristica di Rich adulta, "a woman wired in memories", non può sorprendere la sua necessità di dire la perdita di energie, il ripiegarsi dei confini ("these last few years I've lived / watching myself in the act of loss—the art of losing"<sup>8</sup>), e poi di continuare all'età di settant'anni a cercare le parole per dire quello che è/stato, nonostante il persistere debilitante di certi ricordi, con quel loro modo contorto di abitarci nel tempo; così almeno ragiona per metafore, interrogandosi, il soggetto poetico di "Rusted Legacy" in *Midnight Salvage*:

This I — must she, must she lie scabbed with rust  
crammed with memory in a place  
of little anecdotes no one left  
to go around gathering the full dissident story?<sup>9</sup>

La "conversazione" che segue risponde a questa domanda, dialogando

between persistence and impatience  
between the bench of forced confessions  
.../...  
and intimate resistance  
desire exposed and shameless  
as the flags go by<sup>10</sup>

Il racconto "dissidente" sembrerebbe dunque una storia di desiderio confessato con difficoltà. Ma di che storia si tratta? di quale desiderio? Quale relitto va recuperando Rich dalla ruggine, nel luogo ormai modesto dei piccoli aneddoti?

Cercando qualche indizio recente del lesbismo di Rich, Ruthann Robson, in una recensione apparsa su *Lambda Book Report*, legge questo passo come una dichiarazione antipatriottica. Mettendo in questione non la dissidenza politica di Rich in senso lato, ma la sua politica omosessuale, Robson osserva che se l'autrice non fosse una leggendaria figura di riferimento per le lesbiche, la voce di tutto un Movimento, e non una poeta qualsiasi, ci sarebbe da domandarsi perché mai recensire per il pubblico di una rivista gay *Midnight Salvage*, dove preferenza e

---

<sup>8</sup> "questi ultimi anni ho vissuto guardandomi nell'atto della perdita—l'arte di perdere" *Your Native Land, Your Life. Poems*. New York, Norton, 1984, p. 98.

<sup>9</sup> *MS*, p. 52. "Questo io—deve giacere incrostata di ruggine / stipata di memoria in un luogo / di piccoli aneddoti senza che ci sia rimasto nessuno / in giro a raccogliere tutta la storia della dissidenza?"

<sup>10</sup> "tra persistenza e impazienza / tra la panca delle confessioni coatte /.../ e l'intima resistenza / mentre il desiderio si espone senza vergogna / alle bandiere che passano". In "a long conversation", *MS*, p. 54.

identità sessuale vengono occultate (un procedimento che Terry Castle chiama "*ghosting*"<sup>11</sup>) e anche al *gender* si dà scarsa risonanza politica.

A me invece sembra che il testo si interroghi proprio su come fare una politica che non escluda alcun aspetto della nostra vita, su come questa politica debba cambiare nel tempo, e su come abitiamo la storia (e i ricordi). Vi ritrovo la riflessione sempre latente in Rich sul rapporto (etico) tempo/spazio/memoria/parola, e leggo piuttosto in questi versi una resistenza al desiderio da parata -- l'*outing* quasi obbligato di un Gay Pride. "Guardando indietro a questo futuro", dice il testo, qualcuno vorrà sapere da "me" di che si tratta, mentre "tu" ti chiederai cosa significava per te, "guardando avanti in questo passato" -- se fosse una questione di diritti umani, o l'apertura blu di una speranza (magari solo una frase che finisca con la parola "amore").<sup>12</sup>

Questa parafrasi non rende giustizia a un testo finemente tessuto nella sua scarna retorica, ma serve per introdurre altre domande. Per molti anni Rich ha posto il suo vissuto lesbico "saldamente nel cuore del processo di definizione."<sup>13</sup> Indagare sul suo presunto *ghosting* del proprio lesbismo, mi domando, quanto aiuta a valutare la ristrutturazione dell'orizzonte poetico e politico? Margaret Dickie commenta gli intrecci di parola e silenzio -- le sfumature e contrasti tra il voler dire e la necessità di non dire, di controllo, privacy, segretezza, furtività -- sostenendo che trasforma ossessivamente il corpo nel suo fantasma, l'esperienza in una *rememory* alla Toni Morrison. Anche l'infestazione di desiderio, l'ossessione del corpo (*haunting*) che troviamo nelle sue poesie d'amore parla soprattutto del silenzio e dell'esproprio a cui la tradizione ha sottoposto le donne/lesbiche.<sup>14</sup> Il codice dire/non dire è una struttura portante del *closet*, chiamato in italiano

---

<sup>11</sup> Ruthann Robson, "Review of *Midnight Salvage: Poems 1995-1998*. In *Lambda Book Report* v. 7, n. 9 (April 1999), p. 14. Terry Castle, *The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture*. New York, Columbia University P, 1993.

<sup>12</sup> Sometime looking backward / into this future, strining / neck ans eyes I'll meet your shado / with its enormous eyes / you who will want to know / what this was all about .../... as you, straining neck and eyes / gaze forward into this past: / what did it mean to you? / —to receive "full human rights? / or the blue aperture of hope?" In "a long conversation", *MS*, p. 55.

<sup>13</sup> La frase, tipica dell'approccio biografico alla critica letteraria condiviso da Rich, è di M. Humphries, riferita agli scrittori gay. Charles Lambert discute il rapporto autore-testo-omosessualità nel suo saggio "Speaking Its Name. The poetic expression of gay male desire," in *Language and Desire. Encoding Sex, Romance and Intimacy*. A cura di Keith Harvey and Celia Shalom. London/New York, Routledge, 1997. La citazione è a p. 204.

<sup>14</sup> Margaret Dickie, *Stein, Bishop, Rich. Lyrics of Love, War & Place*. Chapel Hill, The University of North Carolina P., 1997, p. 152.

*velo* o anche *maschera*.<sup>15</sup> Ma per Rich la mascherata e il velo non sono un'opzione *camp* come per tanti gay. Silenzi, segreti e bugie sono armi eterosessuali a doppio taglio, letali trappole patriarcali che fanno vivere ad alto prezzo la "normalità" del ghetto.<sup>16</sup> La lingua però tradisce, si rivolta, attacca. Il *ghosting* finisce per essere un dispositivo di svelamento molto simile al recupero anamorfico che Rich stessa compie sulle proprie rimozioni, utilizzate per un embricato abito poetico che cela e rivela insieme. Rintracciare le linee tematiche e discorsive nel costante dialogo tra la sua poesia e prosa sovrappone la nostra chiave di lettura al suo intrigo di esperienza e scrittura, magari fino al punto di chiedersi se è possibile che Rich non parli più "da" lesbica perché parla invece "da" una posizione dove continua la sua disidentificazione da norme sociali oppressive e contemporaneamente persegue l'identificazione con altri soggetti "eccentrici."<sup>17</sup>

Mi piace ricordare, a questo proposito, una sua conversazione postuma con lo scrittore chicano Arturo Islas, pubblicata come lettera aperta, dove Rich medita sul rapporto tra (auto)biografia, scrittura e politica. Dai tempi della sua partecipazione alla New Left in poi, per lei arte e politica informano l'un l'altra. Nel '69, racconta, era sua politica reagire e combattere, ma con umanità, per "abbattere le barriere di oppressione, tradizione, cultura, ignoranza, paura, autoprotezione." La politica, che nel senso proprio della parola deve essere uno spazio aperto anche per chi sta al margine, diventa per lei poco a poco anche "espressione dell'impulso di creare, un senso allargato di ciò che è 'umanamente possibile'", il sapore di "una vita più grande della propria, di un'esistenza non meramente personale", provato scrivendo poesia. "Per quanto si voglia, siamo incapaci di scrivere amore senza scrivere politica", dichiara Rich con un tipico atto di posizionamento che tiene conto di differenze e affinità, "siamo di due differenti generazioni, culture, generi; tutti e due gay, disabili," discendenti di immigrati (ebrei sefarditi gli uni, cattolici messicani gli altri). "Tu un chicano/messicano, gay, non 'uomo' per la tua cultura. Io, una donna lesbica, ebrea, sessantenne." Ambedue personaggi problematici in situazioni

---

<sup>15</sup> Sembra quasi superfluo citare Eve K. Sedgwick a questo proposito, specialmente perché non teorizza il *closet* delle donne ma solo quello degli uomini. Lo faccio comunque per simmetria con Terry Castle. Vedi dunque *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York, Columbia UP, 1985 e *Epistemology of the Closet*. Berkeley, U. of California P, 1990.

<sup>16</sup> Rich ha scritto molto sul silenzio delle donne. Ne discute Krista Ratcliffe in *Anglo-American Feminist Challenges to the Rhetorical Traditions: Virginia Woolf, Mary Daly, and Adrienne Rich*. Urbana, Southern Illinois University P, 1996.

<sup>17</sup> Do a questo termine il significato attribuitogli da Teresa De Lauretis nel suo saggio omonimo del 1991, appena uscito in versione italiana, *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999.

problematiche, ambedue scrittori che scrivendo intrecciano politica, storia, autobiografia: "nell'atto dello scrivere sentiamo le nostre 'domande' incontrare le 'domande' del mondo, riconoscendo che siamo nel mondo e il mondo è in noi."<sup>18</sup>

Tra i molti possibili, scelgo questo punto di intersezione per posizionarmi in questo saggio. Mi è particolarmente difficile rivisitare la poesia scritta da Rich negli anni settanta perché la mia memoria trova una resistenza emotiva nel proiettarsi indietro anziché avanti, verso un periodo socialmente fusionale dal quale ho imparato a prendere le distanze con quella specie di pudore con cui si protegge l'obsolescenza. C'è anche, almeno per me, il timore di una retrocessione, non nostalgica ma teorica e retorica. Come se tutta la fatica, l'impegno, il piacere della novità del percorso fatto in questi anni dovessero di necessità svalutare e sminuire quello che sembrava tutto. Eppure, ho anche bisogno di verificare se Rich non mi abbia ancora una volta "preceduto" a tal punto che allora non ero in grado di vedere come. Io sono sempre, emotivamente e intellettualmente, in ritardo rispetto alle sue poesie, ed è forse per questo che do loro un riconoscimento così profondo. Per "preceduto" questa volta intendo più che altro nella disponibilità dei suoi testi a tradursi nei linguaggi delle nostre differenze presenti, nei sedimenti teorici della nostra esperienza, accumulati nel tempo.

C'è poi il dilemma dell'in/fedeltà. Io stessa per anni ho sentito il dovere di posizionarmi "da lesbica" di fronte a un testo "lesbico" -- convinta di avere il compito esegetico di una *insider* rispetto a una cultura che andavo interpretando per un pubblico che non la conosceva e che, anzi, potevo ritenere disinformato rispetto al contesto, e nutrito di pregiudizi. Ma questa volta mi sento

---

<sup>18</sup> Adrienne Rich, "Dearest Arturo", *WIFT*, pp. 22-26. Di Arturo Islas ricordo *The Rain God. A Desert Tale* (1984) e *Migrant Souls. A Novel* (1990). Secondo Paola Zaccaria, la poetica di Rich radicalizza la lirica con strategie, come la meditazione interiore e l'apostrofe dell'altra/o, che hanno come finalità la storicizzazione del discorso etico (pp. 216-17). Anche Kim Whitehead sottolinea che Rich, nei testi di questi anni, non scrive poesia "confessionale", come è stato detto, proprio per la sua visione del cambiamento sociale: per lei il pubblico è il privato, l'individuale è il collettivo (p. 9). Adrian Oktenberg la chiama "poeta delle relazioni sociali", scrittrice di poesie radicalmente politicizzate (p. 82). E Krista Ratcliffe ricorda che Rich definisce l'arte "una lunga conversazione con gli anziani e il futuro": non merce, ma un'estetica costruita socialmente, che può dare potere alle donne (pp.136-37; la citazione proviene da un saggio di Rich ristampato in *Blood, Bread, and Poetry. Selected Prose 1979-1985*. New York, Norton, 1986, p. 187). Vedi Paola Zaccaria, *A lettere scarlatte: Poesia come stregoneria*. Milano, Franco Angeli, 1995; Kim Whitehead, *The Feminist Poetry Movement*. Jackson, UP of Mississippi, 1996; Krista Ratcliffe, *Anglo-American Feminist Challenges to the Rhetorical Traditions: Virginia Woolf, Mary Daly, and Adrienne Rich*. Urbana, Southern Illinois UP, 1996, Kim Whitehead, *The Feminist Poetry Movement*, Jackson, UP of Mississippi, 1996.

autorizzata dalle circostanze all'infedeltà di fronte a una storia che mi sembra sempre più una storia di infedeltà: l'infedeltà al sogno di un linguaggio comune -- quindi la storia di un rapporto esemplare il cui fallimento rappresenta il fallimento di un'utopia sociale.

C'era già stato un tentativo di infedeltà: una diecina di anni fa avevo scritto un saggio sulla poesia lesbica dove non parlavo altro che marginalmente di Rich. Non avevo domande per i suoi "Twenty-One Love Poems" e preferivo invece leggere Marilyn Hacker che mi piaceva meno, ma la cui ironia sboccata restituiva al discorso d'amore una complicata dimensione, tragicamente picaresca e trasgressiva. Poi Marilyn Farwell ha scritto un bel libro sul plot eterosessuale e la narrativa lesbica in cui risponde tra l'altro a una questione sollevata tempo fa da Adrian Oktenberg che io stessa riproponevo nel mio saggio: come risolvere il problema della reificazione dell'amata nel discorso d'amore quando i soggetti implicati sono due donne, almeno una delle quali con un'etica votata alla corrispondenza e alla parità.<sup>19</sup> Farwell legge le poesie di Rich in termini di sovversione del discorso d'amore occidentale, sia quello dell'amor cortese, sia quello romantico della passione fatale, mostrando come costruisca un soggetto lesbico "multiplo", e collochi amata e amante in posizione di reciprocità in quanto soggetti di desiderio. Queste domande erano già state fatte, ma a quel punto è sembrato molto importante anche a me rileggere, nei nostri anni del *queer*, l'utopia dell'incrocio tra arte e politica nel discorso d'amore di Rich, interrogandolo non tanto sul genere del desiderio quanto sul genere di sessualità.

*What does a poet need to know?*  
That poetry can occur, not just as a fierce,  
precarious charge in the imagination,  
or an almost physical wave of desire,  
but as something written down, that remains  
so regardless of circumstance, you can turn back  
to that fierce charge, that desire.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Liana Borghi, "Essence, Presence and Symbols in American Lesbian Poetry." *Homosexuality, Which Homosexuality?* a cura di Anja van Kooten Niekerk e Theo van der Meer. Amsterdam, Dekker Publishing/London, GMP Publishers, 1989, pp. 61-82; Marilyn Farwell, *Heterosexual Plots & Lesbian Narratives*, New York, New York UP, 1996; Adrian Oktenberg, "'Disloyal to Civilization'. The *Twenty-One Love Poems* of Adrienne Rich" in *Reading Adrienne Rich. Reviews and Re-Visions, 1951-81*, a cura di Jane Roberta Cooper, Ann Arbor, U. of Michigan P, 1984, pp. 71-90.

<sup>20</sup> "Cos'ha bisogno di sapere un/a poeta? Che la poesia può accaderci non come un impeto feroce e precario dell'immaginazione, o un'ondata quasi fisica di desiderio, ma come qualcosa di scritto che rimane tale al di là delle circostanze, tanto che puoi ritornarci, a quell'impeto feroce, a quel desiderio". Rich, *WIFT*, p. 214.

Nel 1974 a New York, Adrienne Rich, già molto stimata come poeta, andò nel Village ad ascoltare Judy Grahn che leggeva "A Woman Is Talking to Death", e le successe qualcosa:

Something the poem had unlocked in me was the audacity of loving women, the audacity of claiming a stigmatized desire, the audacity to resist the temptation to abandon or betray or deny "all our lovers" -- those of whatever sex, color, class with whom we need to make common cause and who need us. "A Woman Is Talking to Death" was a boundary-breaking poem for me: it exploded both desire and politics.<sup>21</sup>

Ben presto Rich fece il suo *coming out* come lesbica e come figura eccellente del femminismo radicale, prima quello americano e poi, oltre i paesi anglofoni, di altri paesi occidentali attraverso le traduzioni in italiano, olandese, spagnolo, tedesco.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> "La poesia mi aveva aperto qualcosa: l'audacia di amare le donne, l'audacia di rivendicare un desiderio stigmatizzato, l'audacia di resistere alla tentazione di abbandonare o tradire o negare 'tutte le nostre amanti' -- di qualsiasi sesso, colore, classe -- la cui causa è la nostra e che hanno bisogno di noi. 'Una donna parla alla morte' è stata una poesia di rottura per me: mi ha fatto esplodere sia il desiderio che la politica." "A Communal Poetry", *WIFT*, 172. La poesia di Grahn è del 1974. Si trova nella raccolta *The Work of a Common Woman*. Oakland, Ca., Diana P, 1978. Vedi anche l'introduzione di Rich a questa raccolta, tradotta in Camboni, pp. 88-99.

<sup>22</sup> Rich non ha ricevuto solo riconoscimenti per il suo aperto lesbo-femminismo e l'impegno sociale e politico in poesia. Come racconta Gretchen Mieskowski in un suo articolo sulle recensioni di Helen Vendler, questa famosa critica letteraria la stimava moltissimo, al punto di chiamarla "gemella", quando Rich ancora non era femminista, ma ha poi travisato e stroncato le raccolte degli anni ottanta. Esempi più recenti si trovano nelle recensioni a *The Best American Poetry of 1996*, scelta poco canonica di poesie di autori vari. Interrogandosi sui criteri della selezione di Rich in rapporto a quello che può definirsi "Cultura", alcune recensioni costituiscono vere e proprie prese di posizione nel dibattito degli anni novanta sul canone, gli studi culturali, il rapporto tra politica e scrittura creativa. Non è certo un caso che il famosissimo Harold Bloom non abbia incluso Rich nel suo *The Western Canon* (1994; mancano tra gli altri anche Sylvia Plath e Alice Walker). Forse gran parte della critica femminista e il *queer* non si pongono le stesse domande di Bloom, anche se si pongono molte domande del New Historicism di Stephen Greenblatt contro cui Bloom sembra sparare: da dove viene un libro, qual è il suo con-testo, in che modo il potere artistico/estetico interseca altre forme di potere -- come appunto nel caso dei critici letterari. Posta in una situazione di "autorità" Rich ha fatto una scelta opposta a quella di Bloom, esplorando la tradizione che incarna il potere visionario e rivoluzionario della poesia, accesa come "a wick of desire" nei luoghi più disparati e meno canonici, nel buio dei nostri anni novanta. Rich si riconosce nel movimento "Poetry for the People" che vuole facilitare a tutti l'accesso alla poesia con "poetry slams", gare, *performance*, recite. Non meraviglia che sempre più Rich consideri sua maggiore referente un'altra poeta dissidente, Muriel Rukeyser, che voleva la poesia fosse accessibile a tutti, come scrive nel suo libro, *The Life of Poetry* (1947), ma non solo. "Cosa significa per i poeti quando... una visione potente del futuro... viene di colpo abbandonata, spinta underground..." domanda Rich, e si risponde con le parole di Rukeyser, che solo tante voci unite possono rimediare alla separazione, far crescere l'indignazione, aprire possibilità. Il linguaggio è stato messo in varichina, dice in un'intervista del settembre 1993, e abbiamo paura della poesia, usurpata dall'accademia, diventata inaccessibile. Eppure, come diceva anche Audre Lorde, la poesia non è un lusso, ma una necessità della vita. Così l'antologia curata da Rich consiste di 75 poesie non neutre, che non distolgono lo sguardo dalla materialità, e non si fermano al privato; poesie dove c'è un cuore che si manifesta nel ritmo e nel linguaggio, nella partitura; che distolgono dal dolore, fanno dimenticare la fatica, accendono l'immaginazione, danno piacere. Vedi Gretchen Mieszkowski, "No Longer 'by a miracle, a twin': Helen Vendler's Reviews of Adrienne Rich's Recent Poetry". *South Central Review* 5, 2, 1988, pp. 72-86. E vedi anche le introduzioni di David Lehman e Rich a *The Best American Poetry 1996*. New York, Scribner, 1997.



Come altra poesia di protesta degli anni settanta, la sua poesia femminista era anti-establishment e si faceva *performance*, sollecitando una rivoluzionaria presa di coscienza nel pubblico. E come altre poete femministe a lei contemporanee (Nikki Giovanni, Cherríe Moraga, Robin Morgan, Audre Lorde, Judy Grahn, Olga Broumas, Sharon Olds...). Rich era diventata un *personaggio* all'interno di una comunità vasta, visibile, culturalmente e politicamente riconoscibile. Quando Alicia Ostriker, poeta e critica, lamenta il pericolo di cancellazione che corrono le donne poeta, certo non si riferisce alla Rich di quegli anni, amata e stimata da una generazione di donne a cui prestava la voce, ma sta riflettendo su quel che avviene alle donne scrittrici quando la loro comunità di riferimento scompare.<sup>23</sup>

L'impatto di Rich sul Movimento delle donne si consolidò grazie a una serie di saggi sulla poesia e la letteratura, fondamentali per lo sviluppo della critica femminista, e altri sull'etica e la politica, i più famosi dei quali sono "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence" (1980) e "A Politics of Location" (1984) -- se per brevità vogliamo dimenticarne altri, come le sue "Notes on Lying" (Note sul mentire) che per un lungo periodo si trovavano citate ovunque.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Mi riferisco in particolare al suo lavoro in corso, ma vedi anche Alicia Suskin Ostriker, *Stealing the language: The Emergence of Women's Poetry in America*. Boston, Beacon P 1986, e in italiano il suo saggio "Coraggio di levatrice: la poesia delle donne americane contemporanee", si trova in Camboni, pp. 215-34. Anche Rich si pone una domanda simile. Vedi la nota su *The Best American Poetry 1996*: "cosa significa per i poeti quando... una visione potente del futuro... viene di colpo abbandonata, spinta underground..." Introduzione a *The Best American Poetry 1996*. New York, Scribner, 1997, p. 16.

<sup>24</sup> In Italia, dopo la pubblicazione da Savelli di *Diving into the Wreck/Esplorando il relitto* (1979), da me tradotto e introdotto, uscì *Nato di donna* da Garzanti, e poi La Tartaruga pubblicò una traduzione di *On Lies, Secrets and Silences/Silenzi segreti bugie* (Milano, 1982) da cui era accuratamente cancellata ogni traccia di lesbismo e omesso il saggio "Eterosessualità obbligatoria e esistenza lesbica" che fu poi incluso nel famoso *DWF* nero sul lesbismo (*Nuova DWF* 23-24, 1985). Nel 1985 apparve con Estro di Firenze *Lo spacco alla radice/Sources*, da me tradotto e curato, e quasi in contemporanea la raccolta di poesia e critica a cura di Marina Camboni, *Come la tela del ragno*, già citata. Camboni aveva inoltre pubblicato su *In forma di parole* (V, 4, 1984, pp. 127-71) una scelta di altre traduzioni con commento. La più recente traduzione di Rich è di "A Politics of Location/Politica del posizionamento" *Mediterranean* (III, 2, giugno-dicembre 1996). Rich è stata importantissima anche per il nostro movimento femminista. La poesia di Rich era speciale: teorica e concreta insieme, scritta da una donna per le donne, situata in un quotidiano accessibile a tutte, usava parole nuove per dire il quotidiano, raccontava la storia che andavamo scoprendo, costruiva mondi visibili e praticabili dove esistevano il continuo lesbico, il sogno di un linguaggio comune, la pazienza selvaggia necessaria a sopravvivere e cambiare. Nelle recenti riletture del suo pensiero, si fa sentire l'opinione che il famoso *Sottosopra verde* del 1983, che ha rifondato il femminismo italiano sulla base del pensiero della differenza, fosse una lunga chiosa alle sue teorie -- per quanto il suo percorso rimanesse ben distante da quello francese e continuasse a parlare in termini non di "differenza" ma di "differenze". Il suo modello esistenziale e sessuale forniva a una varietà di donne un'identità comune di pratica e di visione, e la legittimità di una prospettiva politica rivoluzionaria fondata su un'analisi, direttamente e capillarmente verificabile, del quotidiano. Leggendo Rich, non c'era bisogno di essere delle specialiste per capire l'oppressione delle donne. Il suo linguaggio è volutamente e politicamente *plain*, semplice e accessibile -- una caratteristica che ha mantenuto e teorizzato negli anni nonostante la disapprovazione dei fautori della dizione alta. Doveva essere un "linguaggio

Nell'adottare il dispositivo del lesbismo nella sua poetica, Rich rappresenta un'eccezione rispetto alle grandi scrittrici e poete del Novecento, che avevano occultato o cifrato nelle opere la loro preferenza sessuale e vita privata -- basta pensare a Stein, H.D., Bishop, Rukeyser, e queste ultime due erano ancora in vita. Ma negli anni settanta il clima sociale era cambiato, e molte "giovani" poete lesbiche non si nascondevano più. Rich, già femminista e come tale segnata dalla liberazione sessuale e dalla politica degli anni sessanta, entra nel movimento lesbo-femminista dove la pratica sessuale *significa* l'incarnazione di una nuova soggettività. Come si diceva allora, nella lotta di liberazione delle donne (un'espressione recentemente recuperata da Rich<sup>25</sup>) il femminismo è la teoria, il lesbismo la pratica. Dalla metà degli anni settanta la nuova poesia di Rich celebra il desiderio per le donne come se questo le desse un potere sorprendente, un forma di *empowerment*.<sup>26</sup>

Il *coming out* di Rich era stato un gesto politico che richiedeva una riflessione teorica di cui possiamo seguire l'evoluzione a cominciare dall'apparizione, in *Diving into the Wreck*, dell'"androgina", il nuovo soggetto fuori-ruolo ("I am she: I am he" / "io sono lei: io sono lui"), capace di una indagine lucida e dura della società. Marina Camboni nota una progressione di identità tra la nascita dell'androgino e il "'noi' corale" conquistato in fondo al mare, che può essere definito solo in relazione alle altre donne.<sup>27</sup> Nella raccolta successiva, *The Dream of a Common Language*, questo è ormai palese: il soggetto poetico delle poesie d'amore è diventata una donna che ama le donne, inserita in una comunità di pratica dove la sessualità è permeata di significato politico. Nelle poesie e nel suo libro sul materno scritto in quel periodo, *Of Woman*

---

comune" per parlare la soggettività di tante donne, e interpellare l'eccentricità di tante altre -- quella *quidditas* lesbica che circolava come un'altra differenza, ma che "il mondo" ancora recepiva in termini di perversione, devianza, malattia.

<sup>25</sup> Intervista con Matthew Rothchild, "I happen to think poetry makes a huge difference". *Progressive*, v. 58, n.1 (January 1994): 31-36.

<sup>26</sup> Letteralmente, "potenziamento", ma vedi in seguito il complesso ragionamento etico-politico collegato al termine.

<sup>27</sup> "Come la tela del ragno. La costruzione dell'identità nella poesia di Adrienne Rich" in Camboni p. 169. Per capire lo stato del dibattito lesbo-femminista sull'androgina in quegli anni, credo il saggio più importante sia "The Androgyne and the Homosexual", scritto da Cate Stimpson nel 1974. Di Stimpson è importante anche il saggio sullo sviluppo dell'identità lesbica di Rich, "Adrienne Rich and Feminist/Lesbian Poetry" del 1984. Per ambedue vedi Catharine R. Stimpson, *Where the Meanings Are. Feminism and Cultural Spaces*. New York/London, Routledge, 1988, pp. 54-61; 140-54. Mi sembra interessante anche la descrizione di Sheila Rowbotham dell'androgina, quando discute una conferenza di Edward Carpenter nel 1922: "Lo stereotipo androgino ignora il fatto che tutte le nostre nozioni di uomo e donna sono create dalla totalità dei nostri rapporti sociali e dalle circostanze della nostra pratica sessuale." Vedi Sheila Rowbotham e Jeffrey Weeks, *Socialism and the New Life: The Personal and Sexual Life of Edward Carpenter and Havelock Ellis*. London, Pluto P, 1977, p. 111.

*Born*,<sup>28</sup> tutta la sessualità viene indagata come incrocio conflittuale tra esperienza e istituzione; a un tempo personale e politica, è immersa nella storia e nell'ideologia, e da esse regolata.

Il percorso di Rich non avviene in isolamento. L'esproprio patriarcale della sessualità femminile è argomento di un fitto dibattito alla fine degli anni settanta. Discorso femminista e discorso lesbico si incrociano e scontrano. "Liberazione sessuale significa avere rapporti senza paura di sfruttamento o punizioni.... Non c'è liberazione sessuale senza liberazione femminista", scrive Alix Kates Shulman, dalla sua posizione eterosessuale, alla fine del saggio pubblicato nel 1980 in un numero speciale di *Signs* sul sesso e la sessualità. Ma Rich è più radicale nel suo saggio sull'eterosessualità obbligata uscito nello stesso numero della rivista.<sup>29</sup> Assumendo una posizione che convincerà molte persone, verrà attaccata da molte altre, e poi diventerà un testo di riferimento per le teorie più recenti, analizza l'eterosessualità come un sistema di potere che funge da "modello per ogni altra forma di sfruttamento e di controllo illegittimo". A questo sistema universalmente basato sull'appropriazione delle risorse produttive e riproduttive delle donne a uso e consumo dell'altro sesso, le donne hanno sempre opposto resistenza attraverso quel fenomeno di solidarietà femminile che Rich chiama il "continuo lesbico".

Quanto fosse frammentato il fronte del femminismo, con divisioni ben al di là dell'omo/eterosessualità, emerge anche da questo mio breve accenno. Nonostante Rich sia sempre stata apertamente di sinistra, uno degli attacchi alle sue teorie viene proprio da una critica marxista (eterosessuale), Cora Kaplan, che paragona "Compulsory Heterosexuality" al saggio di Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman* (1792). Anche a duecento anni di distanza, secondo Kaplan, la sessuofobia di un certo femminismo che demonizza gli uomini non è cambiata. Come Wollstonecraft, Rich identifica nella pulsione (etero) sessuale la fonte di ogni bene o male sociale, e di conseguenza tende a moralizzare il desiderio. Poggiando sull'eterno dibattito tra natura e cultura, Rich definisce il lesbismo cosa naturale per le donne, e l'eterosessualità invece una distorsione culturale. Ma il suo sogno di una sessualità autonoma,

---

<sup>28</sup> *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York, Bantam, 1976. Tr. it. *Nato di Donna*. Milano, Garzanti.

<sup>29</sup> Il saggio, pubblicato in *Signs* 5, 4, 1980, pp. 631-60 è incluso nella raccolta *Women, Sex and Sexuality*, a cura di Catharine R. Stimpson e Ethel Spector Person. Chicago, Chicago University P, 1980. Vedi p. 35 e p. 62.

non costruita sul desiderio dell'altro/a, presuppone un soggetto collocato fuori del sociale, ed è solo una fantasia trascendente dell'individualismo borghese.<sup>30</sup>

La critica di Kaplan è una delle tante che imbastiscono il dibattito sulla categoria "lesbica", un tessuto di intertestualità presente in tutta la scrittura lesbo-femminista del periodo. Recentemente, Annamarie Jagose, inquadrando l'utopismo lesbico di quest'ultimo ventennio, ricordava come il femminismo culturale di Rich, che collega il genere a un binarismo biologico e codifica il lesbismo come una latenza femminile universale e transitorica, sia stato spesso paragonato al materialismo storico di Monique Wittig la quale non solo separa sesso biologico e genere, ma sostiene che una lesbica non è una donna. Nonostante le loro differenze, ambedue sono state "svalutate" dalla critica successiva: Rich in quanto essenzialista, Wittig perché presuppone un soggetto lesbico tanto monolitico, omogeneo e stabile quanto lo era il soggetto donna in quella fase teorica del femminismo.<sup>31</sup>

Non intendo qui ripercorrere il travagliato passaggio dalla visione unificata e coerente del soggetto donna alla messa in crisi poststrutturalista e postmoderna, da Haraway a De Lauretis, da Riley a Fuss, Butler, Braidotti, Mohanty e tante altre. Vorrei solo far notare che Rich non è né rigida né statica nelle sue formulazioni: anche se per lei "donna" biologicamente si nasce, le donne sono costruzioni dell'eteropatriarcato e c'è ampio spazio di trasformazione nelle sue posizioni che continuano ad essere materia di discussione. Ma attraverso di lei Kaplan e altre attaccavano, senza fare distinzioni, tutto il femminismo culturale -- cioè quella parte del movimento pacifista, ecologista, essenzialista, e contro la pornografia, che include e includerà Mary Daly e Susan Griffin, Catherine McKinnon e Andrea Dworkin, Sheila Jeffreys e Celia Kitzinger. L'inizio ufficiale delle "sex wars" tra femminismo e radicalismo sessuale è proprio il famoso convegno al Barnard College, "Towards a Politics of Sexuality", dell'aprile 1982.<sup>32</sup> In uno degli interventi fondamentali del convegno, pubblicato poi negli atti e quindi contemporaneo

---

<sup>30</sup> Cora Kaplan, "Wild Nights: Pleasure/Sexuality/Feminism" in AA.VV. *Formations of Pleasure*, Boston/London, Routledge, 1983, pp. 15-35.

<sup>31</sup> La discussione è ben riassunta da Annamarie Jagose a partire dall'analisi delle contraddizioni nel discorso teorico di questo periodo fatta da Eve Sedgwick, secondo la quale: la distinzione etero/omosessuale è di primaria importanza per una minoranza, ma allo stesso tempo rappresenta una categoria globale, che taglia trasversalmente tutta l'umanità; da una parte si considera la scelta dell'oggetto sessuale a noi simile una questione di liminalità, di transitività di genere, e d'altra parte la si considera una forma di separatismo di genere. *The Epistemology of the Closet* (1990), pp. 1-2 cit. in Annamarie Jagose, *Lesbian Utopics*, London/New York, Routledge, 1994, p. 11.

<sup>32</sup> Kathleen Martindale, *Un/Popular Culture. Lesbian Writing After the Sex Wars*. Albany, SUNY P, 1997, p. 5.

a quello di Kaplan, Alice Echols riassume in modo convincente un ventennio di lotte di posizione, e anticipa aspri scambi futuri, attaccando più drasticamente di Kaplan le femministe culturali lesbiche per il loro codice sessuale che definisce retrivo, tradizionalista, repressivo, eterofobico e anti gay.<sup>33</sup>

La politica della citazione di Echols dimostra come il vero target non sia Rich, ma tutta la sua corrente. La frase di Rich -- che il lesbismo, come la maternità, è "un'esperienza profondamente *femminile*" da "dissociare dai valori e dalle alleanze dei maschi omosessuali"<sup>34</sup> -- viene incollata a una frase di Mary Daly per giungere alla conclusione che le femministe culturali lesbiche preferiscono parlare di amicizie radicali anziché di preferenza sessuale. In realtà, se Echols avesse continuato a citare il passo di Rich la prospettiva sarebbe risultata diversa.

Rich, infatti, continua dicendo che nell'accezione eteropatriarcale di lesbismo l'amicizia femminile è stata esclusa dall'erotismo, con conseguente limitazione dell'erotismo stesso. Ma nel continuo lesbico c'è quell'erotismo diffuso e onnipresente teorizzato da Audre Lorde,<sup>35</sup> una potenzialità gioiosa ("*empowering joy*") che ci porta ad accettare impotenza, rassegnazione, disperazione, auto-cancellazione, depressione, abnegazione... E dopo aver descritto una lunga serie di amicizie e solidarietà femminili, Rich aggiunge che non si può più credere che le donne abbiano sempre collaborato con gli uomini a organizzare la sessualità. Ci sono comportamenti invisibili, equivocati, "*misnamed*", che spesso costituiscono una ribellione radicale, nei "limiti della forza contraria impiegata in un dato tempo-spazio". E queste ribellioni vanno connesse a quella "passione che è centrale per l'esistenza lesbica: la sensualità erotica che è stata, appunto, il fatto più violentemente cancellato dall'esperienza femminile".<sup>36</sup> Rich conclude rifiutandosi di condannare in toto i rapporti eterosessuali, e rifiutando quel "labirinto di false dicotomie" che occulta come l'istituzione stessa dell'eterosessualità ci tolga la facoltà di scegliere, ci neghi il potere collettivo di determinare il significato e il posto della sessualità nella nostra vita. Se

---

<sup>33</sup> Alice Echols, "The Taming of the Id: Feminist Sexual Politics, 1968-83" in *Pleasure and Danger. Exploring Female Sexuality*, a cura di Carole S. Vance, Boston/London: Routledge, 1984, pp. 50-72.

<sup>34</sup> Rich "Compulsory Heterosexuality", in Stimpson e Person, p. 81.

<sup>35</sup> Audre Lorde, "Uses of the Erotic: The Erotic as Power" *Sister Outsider. Essays and Speeches*. Freedom, Ca., The Crossing P, 1984, pp. 53-59. Tr. it. di Rosanna Fiochetto e Julienne Travers, "Usi dell'erotico: l'erotismo come potere" *Bollettino del CLI*, Roma, giugno 1986; tuttora in stampa come pamphlet: Roma, CLI, s.d.

<sup>36</sup> "the limits of the counterforce exerted in a given time and place, radical rebellion. And we can connect these rebellions and the necessity for them with the physical passion of woman for woman which is central to lesbian existence". Rich "Compulsory Heterosexuality" in Stimpson e Pearson, pp. 83-84.

mettiamo a fuoco l'istituzione, vediamo anche la storia cancellata della resistenza che le donne gli hanno opposto.

Vorrei sottolineare due cose. La prima è che Rich per sessualità intende l'intera gamma della sessuazione femminile, ben distinta morfologicamente e attitudinalmente da quella maschile, e su questa distinzione continuerà a basare il suo concetto di erotismo femminile. La seconda cosa è il rapporto tra l'istituzione normativa eterosessuale e la resistenza, in base alla quale si organizza quel continuo lesbico costitutivo dell'identità, e fattore primario di identificazione per le lesbiche, che Rich mette ripetutamente in scena nei suoi scritti.

La costituzione di una coscienza antagonista ma propositiva, fondatrice di una diversa economia sociale, è il progetto politico di Rich, da ottenersi attraverso una pratica di lettura dei testi e del mondo. La sua proposta ha premesse che possiamo leggere attraverso una griglia foucaultiana. La resistenza delle donne all'eteropatriarcato, o a qualsiasi forma di potere, non potrà mai essere fuori della sua legge, ma resterà sempre nel suo campo di influenza ("i limiti della forza contraria impiegata in un dato tempo-spazio"). E siccome il potere costruisce il soggetto e simultaneamente lo decostruisce, il soggetto rimane tale attraverso un processo di reiterazione o rearticolazione.<sup>37</sup> Nella sua poetica Rich fa continui riferimenti a un potere eterosessuale che, chiudendo e confinando, regola, formula e produce il soggetto anche come suo contrario, come soggetto omosessuale. Questo procedimento non avviene una sola volta, ma si ripropone come *performance* ogni volta che il soggetto è riformulato. La posizione omo-etero si apre dunque a una pluralità di interpretazioni -- riconoscimenti e disriconoscimenti che conferiscono, volta a volta, connotati e corpi diversi al soggetto lesbico. Per Rich il lesbismo è un posizionamento radicato nel corpo. Non ha niente di impersonale o di oggettivo. È una condizione di intimità, solidarietà, di massima apertura umana e interazione costante; quindi, per la sua permeabilità al mondo e alla storia, è una condizione varia, mutevole e multiforme che il più recente femminismo teorizzerà come prismatica e liminale.

Reiterazione e riarticolazione del soggetto, conferimento di connotati ed effetti diversi; effetti di significato, sapere del corpo, limiti e modificazioni dell'io corporeo, produzione di

---

<sup>37</sup> Sono termini di un discorso di Judith Butler, vedi "Subjection, Resistance, Resignification: Between Freud and Foucault". In *The Identity in Question*, a cura di John Rajchman. New York/London, Routledge, 1995, tra p. 230 e

sensu, di atteggiamenti, di condotta sociale -- sono incrostazioni teoriche del ventennio successivo alle nostre poesie di amore. Vale però la pena di verificarle se, come sembra in retrospettiva, la poesia di Rich può dirsi una *poetry of embodiment*, anche solo per quella sua aspirazione, come dice Camboni, "a trasformare le parole in corpo."<sup>38</sup>

Mi soffermo un attimo prima di continuare il discorso per mostrare come Rich situa lo scivolamento dell'identità, e data il momento del mutamento di percezione della propria soggettività come *non integra*, in una poesia del 1978 che invece si intitola "Integrity" per molti motivi, uno dei quali è che "i sé" che il soggetto poetico ha individuato in se stessa le respirano dentro senza polarità, come angeli, e nella capanna tra i pini, ormai in vendita, le mani che toccano gli oggetti, ricordando altri gesti di donna, sono le stesse che hanno compiuto il viaggio, capaci di curare e curarsi.

Tipicamente, nei versi il paesaggio esterno "embrica" sul paesaggio interiore. Il mezzo è ancora una volta la barca, spesso metafora, e guscio esterno, del corpo del soggetto di parola, che "una pazienza selvaggia" ha sospinto fino a questo approdo:

The length of daylight  
this far north, in this  
forty-ninth year of my life  
is critical..

The light is critical: of me, of this  
long-dreamed, involuntary landing  
on the arm of an inland sea.  
The glitter of the shoal  
depleting into shadow  
I recognize: the stand of pines  
violet-black really, green in the old postcard  
but really I have nothing but myself  
to go by; nothing stands in the realm of pure necessity  
except what my hands can hold.  
*Nothing but myself? . . . My selves.*  
After so long, this answer.<sup>39</sup>

---

p. 241. Una revisione del saggio è "Subjection, Resistance, Resignification" inclusa nel testo di Butler, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*. Stanford, Stanford University P, 1997.

<sup>38</sup> Camboni, p. 191.

<sup>39</sup> "La durata del giorno / tanto a nord, in questo / quarantanovesimo anno della mia vita / è critica. È critica la luce: di me, di questo / agognato involontario approdo / nel braccio di un mare interno. / Il luccichio dei flutti / si stempera nell'ombra / riconosco: l'alzata di pini / viola-nero proprio, verde nella vecchia cartolina / ma proprio non ho altro che me / su cui fidare; nient'altro / nel regno della pura necessità / se non ciò che sta nelle mie mani. / *Niente eccetto me stessa?... Me stessi.* / Dopo tanto, questa risposta." "Integrity", il cui verso iniziale dà il titolo alla

Di nuovo e ancora il soggetto poetico è una donna, condizionata dalla propria storia ed esperienza, e dal punto di vista teorico continua a valere l'obiezione di Butler (e Jagose), anche se non diretta specificamente a Rich: che tracciare le differenze all'interno della categoria di genere, *donne*, non è la stessa cosa che dimostrare la discontinuità e instabilità della categoria stessa, del *gender*. Non basta che Rich si scopra soggetto non integro, spaccato alla radice e più ancora, soggetto multiplo, Non è buona strategia costruire una "politica di liberazione su una categoria di identificazione" che di per sé è instabile specie se a questa categoria di origine biologica (femmina-donna) viene poi agganciato il desiderio (omo)sessuale, come avviene nel continuo lesbico di Rich.<sup>40</sup> Ma come collocare allora "A Politics of Location", il saggio che aveva cominciato a scrivere durante la rivoluzione sandinista in Nicaragua, dove anticipa punti fondamentali poi discussi in una varietà di contesti critici, destrutturando l'uso egemonico della parola donna, praticato dal femminismo bianco, e il femminismo globale?

Ne ha discusso ampiamente Caren Kaplan, presentando varie critiche e riformulazioni del concetto di località e posizionamento nell'ambito degli studi transnazionali,<sup>41</sup> ma io sono stata colpita da un saggio appena precedente di Kathleen Kirby, in cui si paragona Rich a Chandra Mohanty, per mostrare due tendenze divergenti nelle teorie sul posizionamento del soggetto nello spazio: mentre teoriche poststrutturaliste come Mohanty evidenziano l'incompatibilità tra le varie dimensioni del soggetto e la dispersione, Rich collega e concilia le differenze in forme tridimensionali, organiche o architettoniche, di soggettività. Il punto di incontro tra queste teorie centrifughe e centripete sta ovviamente nel concetto di *confine* che si materializza come spazio materiale, ma fluido e temporaneo, di transazioni e transizioni. Kirby apprezza in modo particolare che Rich riesca a incorporare nella sua figurazione della soggettività le "dimensioni 'personali' di psiche, affetto e desiderio".<sup>42</sup> Mostrerò più avanti, parlando delle poesie d'amore,

---

raccolta *A Wild Patience Has Taken Me This Far* (1981), è ristampata in *The Fact of a Doorframe. Poems Selected and New 1950-1984*. New York, Norton, 1984, pp. 273-74. Da ora in poi *FD*.

<sup>40</sup> Vedi come riassume il dibattito Jagose a pp. 16-17.

<sup>41</sup> Karen Kaplan, "The Politics of Location as Transnational Feminist Critical Practice", in *Scattered Hegemonies: Postmodernity and Transnational Feminist Practices*, a cura di Inderpal Grewal e Caren Kaplan. Minneapolis, U. of Minnesota P, 1994, pp. 137-152; vedi anche Karen Kaplan, *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*. Durham, Duke UP, 1996.

<sup>42</sup> Kathleen M. Kirby, "Thinking through the Boundary: The Politics of Location, Subjects, and Space." *boundary 2* 20, 2, 1993, p. 185.



come nella poesia conclusiva della sequenza, situata nel tropo spaziale di Stonehenge, Rich applichi questa tendenza al ricentramento posizionandosi in quello spazio come figura mimetica in movimento, grigio più del grigio della pietra il suo "essere" donna.

Anche se negli anni settanta la definizione del soggetto lesbico è strettamente collegata al concetto di genere femminile come categoria sociale e politica, sempre più l'identificazione delle donne con le donne investe l'identità, il piacere, gli atti e le pratiche sessuali. Sempre più viene a definirsi il divario tra quello che Butler chiama "l'oggetto putativo del femminile -- il genere, costruito come sesso -- e l'oggetto putativo degli studi lesbici e gay -- il sesso costruito come sessualità."<sup>43</sup> Ma Rich non segue questa strada, e non si impegnerà nella riformulazione del lesbismo da lotta antipatriarcale a contestazione centrata sulla sessualità. Per quanto improbabile, una descrizione del proprio percorso data tempo fa da Rosi Braidotti mi ricorda da vicino il progetto di Rich: "ridefinire il soggetto femminista come genealogie che hanno corpo, e come contro-memoria".<sup>44</sup>

Il "continuo lesbico" di Rich propone infatti una genealogia ideale di donne effettivamente esistenti nella storia, che rappresentano una ricchezza di esperienze e saperi a cui possiamo attingere. Nella raccolta *A Wild Patience Has Taken Me this Far* (1981), successiva a quella sul sogno di un linguaggio comune, Rich ricostruisce una matrilinea di donne provate ma forti, includendovi Elvira Shatayev, Paula Becker e Clara Westhoff, Susan B. Anthony, Jane Addams, Emily Dickinson, Willa Cather, Ethel Rosenberg, oltre a sua suocera e alle sue nonne, tracciando linee di affinità e comunità di progetti emerse in luoghi difficili. La ricerca di una linea ideale che unisca i rapporti di amore tra donne, formulata come un *continuum* transistorico, non implica necessariamente la cancellazione della diversità materiale, storico-politica. A fine secolo una lettura fondamentalista delle genealogie di Rich non sembra più possibile. Ormai abbiamo capito che costruzionismo ed essenzialismo sono in realtà parte di una stessa figura, e difficilmente districabili. Le accuse di essenzialismo diretto contro di lei appaiono legate al passaggio generazionale dal lesbo-femminismo degli anni settanta al lesbismo di seconda

---

<sup>43</sup> Judith Butler, "Against Proper Objects". *Differences* 6, Summer-Fall 1994, p. 6.

<sup>44</sup> Rosi Braidotti e Judith Butler, "Interview. Feminism By Any Other Name". *Differences* 6, Summer-Fall 1994, p.

generazione del decennio successivo, parte del quale è confluito nel *queer*. È possibile invece, e forse necessario, capire in che modo la parola di Rich partecipi al processo di formazione e rafforzamento dell'identità lesbica di quegli anni, in cui lei stessa è implicata a molti livelli, alcuni dei quali resistono alla manipolazione ideologica e costituiscono il materiale per il processo di disidentificazione accessibile a chiunque legga. L'identità può apparire una chiusura anche quando si pone come forma di nuova e preziosa libertà.

You yourself are marked by family, gender, caste, landscape,  
the struggle to make a living, or the absence of such a struggle.  
The rich and the poor are equally marked.  
Poetry is never free of those markings  
even when it appears to be.  
Look into the images.<sup>45</sup>

Nella scrittura di Rich, la genealogia ideale contrasta con la genealogia familiare messa in scena in molte poesie e saggi, che l'autrice ricostruisce mostrando le contaminazioni e l'ibridità dell'incrocio da cui è nata, l'accoppiamento tra madre cristiana e padre ebreo. La sua identità si rivela precariamente costruita su una faglia sociale, e viene ristrutturata tramite un processo di disidentificazione dal privilegio di una eterosessualità di donna bianca --- e di identificazione al più dubbio e relativo privilegio di lesbica bianca ebrea a metà, luogo di non-neutralità. Anche questa identità per niente tradizionale assume la forma di *evento*, un posizionamento locutorio parziale condizionato da corpi e circostanze, in base al quale Rich rivede la propria politica. Ma è interessante che la sua politica del posizionamento (*location*) si riveli regolarmente una politica della *dislocazione*, fondata sulla percezione delle differenze. Rich si pone sempre come *insider/outsider* nel determinare le proprie appartenenze, riconoscendo la complessità delle stratificazioni personali, collettive e storiche.

---

<sup>45</sup> "Tu stessa sei segnata dalla famiglia, il genere, la casta, il paesaggio, la lotta per guaragnarti da vivere, o la sua mancanza. Richi e poveri sono segnati allo stesso modo. La poesia non è mai priva di questi segni, anche quando sembrerebbe che lo fosse. Osserva le immagini." Rich, *WIFT*, p. 216.

Nella lucida analisi della scoperta della propria non-identità in *Sources*,<sup>46</sup> Rich non solo compie poeticamente questo processo di disidentificazione, ma richiede a chi legge di mettere in questione le proprie certezze. La sua tecnica mi ricorda una riflessione di Ladelle McWhorter sulla propria scoperta di una simile "verità" mentre rileggeva Foucault, e deve riconoscere con lui che "ogni identità, ogni permanenza, ogni verità incorruttibile sono finzione, errore, menzogna". Ma Foucault non chiede un semplice riconoscimento di questa presunta verità da una prospettiva fuori dal testo; vuole che ci si abbandoni al testo, che si pensi con il testo, rischiando di perderci, auto-violarci, de-centrarci, persino distruggerci. Ciò fatto, la risposta alla domanda "Chi sono io?" diventa un "chi non sono", chi non posso essere. E la mia integrità, dice McWhorter, richiede che io integri nella mia identità il fatto che "una fenditura si è formata al cuore delle cose".<sup>47</sup> Come il riconoscimento dello spacco alla radice di Rich, questa fenditura indica da una parte la nostra mancanza di controllo sulla/nella storia ("history stops for no one"), e dall'altra la possibilità di diventare chi non credevamo di essere o poter essere. Il soggetto agente di Rich è un soggetto politicamente responsabile, impigliato nelle maglie della storia, ma proprio dalla sua incarnazione, *dal suo corpo situato che è la sua più prossima geografia*, deriva la sua responsabilità di negoziare oppressione e resistenza.

Per una lesbo-femminista, come lei si definiva a quei tempi, questo movimento di disidentificazione apriva interessanti alternative. Il silenzio sull'identità "razziale" di cui accusava la sua famiglia non era molto diverso dal silenzio di chi non dice la propria omosessualità. Del proprio *coming out* Rich si assume responsabilità, ma il suo lesbismo non è un posizionamento inalterabile. Margaret Dickie osserva che nelle sue poesie "la lesbica in lei" si mantiene ai margini, non è mai alla ribalta. La solitudine è sempre latente, i legami si disfano, il pericolo incombe. Rich costruisce ripari ideologici, de/codifica i propri movimenti esistenziali. Se l'albero genealogico tradisce (con forme di *passing* comprensibili ma non condivisibili), la genealogia può intervenire -- genealogia nel senso che i soggetti non sono entità naturali e che le identità si possono costruire e decostruire. Rich si sceglierà accuratamente le figure di riferimento,

---

<sup>46</sup> Vedi Adrienne Rich, "Split at the Root", *Nice Jewish Girls. A Lesbian Anthology*, a cura di Evelyn Torton Beck, Watertown, MA, 1982 e *Sources*, Woodside, Heyeck P, 1983, ambedue tradotti come *Lo spacco alla radice / Sources*, come già indicato in nota.

<sup>47</sup> Ladelle McWhorter, *Bodies & Pleasures. Foucault and the Politics of Sexual Normalization*. Bloomington, Indiana UP, 1999, pp. 54-56.

nominate, citate, evocate ripetutamente fino alle poesie e ai saggi più recenti. La sua comunità, condizionata dalle situazioni strategiche e reti di potere di quegli anni, si aggrega sulla pratica sessuale, il senso di identità che ne deriva, e il progetto politico di dare supporto, produrre cultura, combattere per i diritti civili.

Prima attraverso la Nuova Sinistra, poi con il Movimento delle donne, Rich esercita la sua volontà di cambiamento anche esplorando le categorie discorsive, svuotando pressioni narrative che non le corrispondono più. Se, come mostra in "The Politics of Location", identificarsi come donna (una scelta politica che ne enfatizza l'oppressione) porta il pericolo di un copione della borghesia bianca esteso alle cosiddette minoranze, lo stesso vale per un'identità lesbica, ma con almeno una differenza, strategica in quegli anni: attraverso il *ghosting* della sessualità in quanto esperienza fondante del lesbismo, il continuo lesbico restituisce rispettabilità al "nome" e tranquillizza il Movimento femminista, che per funzionare ha bisogno di affinità, non di divergenze politiche. Rappresenta dunque il modello politicamente corretto del lesbismo femminista di allora. Dopo tanto tempo, possiamo permetterci di nutrire un attimo di sospetto anche sul *coming out* poetico di Rich, così politicamente corretto: il racconto di una donna sola, di un amore già finito, su cui aleggia come una fragile bolla di sapone il ricordo di un rapporto omosessuale, espressione di un desiderio profondo per il femminile.<sup>48</sup> Ci potrebbe, infatti, essere qualcosa di sottilmente perverso in una scena dove i corpi rappresentano come dichiaratamente non perversa, anzi implicitamente "naturale", una sessualità riordinata e rassettata poeticamente secondo i parametri e le icone dell'ideologia lesbo-femminista.

*... to track your own desire,  
in your own language, is not an isolated  
task*<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Il lesbo-femminismo è incentrato sull'amore per le donne, non sul desiderio sessuale di per sé che è quasi una sconveniente peculiarità dei gay, dei trans, della pornografia. Passeranno vari anni prima che le lesbiche (e non tutte), scosse dall'ondata omofobica suscitata dall'AIDS, organizzino pratiche di concreta solidarietà con i gay, e si riassettino intorno al discorso della devianza sessuale che porterà al *queer*. Potrà sembrare strano che l'atteggiamento politico di Rich converga con certi aspetti del queer, ma come Rich, il nuovo queer si fa carico delle strategie di esclusione e oppressione dirette contro certi strati della popolazione, e mentre il movimento gay si concentra sui diritti civili, il queer scava nella politica culturale.

<sup>49</sup> "Seguire le tracce del tuo desiderio, nella tua lingua, non è un compito isolato" *WIFT*, p. 216.

*The Dream of a Common Language* è forse la più famosa raccolta di poesie di Rich, certo quella che meglio interpretava l'impulso utopico e separatista del Movimento femminista di allora. Il cuore del libro è la sequenza "Twenty-one Love Poems", composta non da 21 ma da 22 poesie, se contiamo quella tra parentesi, senza numero, "(THE FLOATING POEM, UNNUMBERED)", fluttuante, non si sa se in aria o dove mai.<sup>50</sup>

Per motivi collegati al tema e alla forma, queste poesie sono state lette nella tradizione del sonetto -- petrarchesco, shakespeariano, spenseriano, ottocentesco e paragonato ai sonetti contemporanei di Marilyn Hacker.<sup>51</sup> E come ho già detto si è molto parlato di intreccio omosessuale e costruzione della soggettività lesbica, del rapporto tra amata e amante, io narrante e lettore, soggetto agente e comunità delle donne. Vorrei però aggiungere una chiosa. La rappresentazione del rapporto tra le amanti e la retorica dell'occultamento/svelamento (autoriale) sono collegate da almeno due direttive principali: come *non* cancellare il genere dell'amata; come dirne il genere senza trasformarla in oggetto. È interessante a questo proposito un saggio sul discorso d'amore gay in cui Charles Lambert discute le strategie lessicali e discorsive (nominazione, interpellazione, descrizione omoerotica del corpo, informazione sul rapporto erotico) riferite al soggetto maschile, riassumendole in questo modo:

If the poet uses the second person to address the loved one directly, other strategies have to be brought into play within the text to ensure that for the reader the addressee has a gender. The argument that "you" is universal, and should be cherished as such, absorbs individual texts about love into an undifferentiated notion of human desire. If, on the other hand, the text uses a third-person pronoun to make the gender of the desired explicit, the reader inevitably intrudes in the relationship linking the loved one with the lover. The poem becomes a sort of narrative performance in which the desired one is presented as an object... The intimacy being established by the text is achieved at the expense of the lover... who is reduced to the status of passive victim in a displaced eroticism.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Giovanna Covi mi fa notare che "floating" ha anche una valenza di investimento e rilancio commerciale. Lo Webster infatti parla di un investimento non permanente, e di rendiconto a breve scadenza. Ci sono anche vari altri usi del termine; incoraggio chi legge a [consultare l'O.E.D.](#), investigare, giocare, e apprezzare la bravura di Rich. [Credo inoltre che in questo titolo ci sia un riferimento alle poesie di Amy Lowell raccolte come \*Pictures of the Floating World\* \(1919\), ispirate da Ada Russell, sua compagna in quel periodo. L'occultamento del genere dell'amata si rivela nell'assenza dell'uso di pronomi, con l'eccezione di un unico "Sir", proverbiale "red herring". Vedi il commento di Lillian Faderman in \*Surpassing the Love of Men\*. New York, Morrow, 1981, pp. 392-99.](#)

<sup>51</sup> Vedi Farwell e Oktenberg già citati e Jane Hedley, "'Old Songs with New Words': The Achievement of Adrienne Rich's 'Twenty-one Love Poems'". *Genre* 23, 1990, pp. 325-54.

<sup>52</sup> "Se il poeta usa la seconda persona per interpellare direttamente l'amato, vanno introdotte nel testo altre strategie per assicurarsi che ler chi legge il destinatario abbia un genere. L'argomentazione che 'tu' è universale, e vada amato come tale, assorbe i singoli testi sull'amore in una nozione indifferenziata di desiderio umano. Se d'altronde il testo usa il pronome in terza persona per rendere esplicito il genere della persona desiderata, inevitabilmente chi legge

Ma le strategie di spostamento, aggiunge Lambert, "sono una figura centrale nella scrittura esplicitamente gay" che costringe a gridare forte il nome -- non solo quello individuale dell'amato/a, ma "l'esistenza stessa del desiderio gay". Evidentemente, aggiungo, una scrittura di svelamento richiede un pubblico voyeur in ascolto. Secondo Lambert, l'inevitabile triangolazione scrittore-lettore-(amato) comporta che il "guadagno" del lettore significhi una perdita per l'amato: lo scrittore si concentra sul pubblico che origlia anziché sull'oggetto di desiderio.<sup>53</sup> L'amato/a tradito/a diventa oggetto di discorso senza voce propria, muto/a e altro/a -- le sue parole sono riportate tra virgolette -- è la vittima passiva di un'erotismo dislocato.

Lo svelamento lesbico, condizionato da altri parametri socio-culturali, mi sembra un po' diverso. Il passaggio da donna, etero o singola, a donna lesbica è un processo nella cui rappresentazione il genere dell'amata funge da *performance* narrativa che usa un registro erotico conflittualmente condizionato dalle categorie discorsive del desiderio eterosessuale. Ma questo registro erotico può essere anche condizionato dalle categorie del lesbo-femminismo, oppure dal *queer*. Rich per esempio sa, prima che Judith Butler lo teorizzi, che la performatività del genere rende instabile l'identità sessuale. Ma in questo periodo le interessa destrutturare il genere in quanto istituzione eteropatriarcale, e non le interessa destrutturare l'identità lesbica, che anzi va teoricamente definendo attraverso un lavoro di dis/identificazione dalle scritture eterosessuali, come evidenzia anche la sua narrativa d'amore.

Già per la trama le ventuno poesie d'amore di Rich sono eccentriche -- è il periodo eroico del movimento lesbico, impegnato a ricostruire una tradizione, a proporre modelli positivi e, tendenzialmente, rapporti fusionali e a lieto fine tra donne, anche se Rich stessa, insieme a tante altre, continua ad accusare l'amore romantico eterosessuale delle peggiori disgrazie femminili:

... Love, our subject:  
we've trained it like ivy to our walls  
baked it like bread in our ovens  
worn it like lead on our ankles  
watched it through binoculars as if

---

intrude nel rapporto, collegando amato e amante. La poesia diventa una specie di performance narrativa nella quale la persona desiderata viene presentata come un oggetto.... Nel testo l'intimità si ottiene a spese dell'amate.... ridotto alla condizione di vittima passiva in un erotismo spostato". Lambert, p. 211.

<sup>53</sup> Lambert, p. 221.

it were a helicopter  
bringing food to our famine  
or the satellite  
of a hostile power....<sup>54</sup>

Le poesie invece raccontano, senza piegarsi alle convenzioni del rosa, la storia di un amore finito. Sono la storia di una illusione, di una transizione in perdita. Il cambiamento di prospettiva sentimentale, con passaggio dall'innamoramento al disamore, diventa il dispositivo narrativo per descrivere il ritorno all'ascesi, all'autocontenimento, al superamento di confini socialmente prescritti, al punto che, come vedremo, la poesia stessa diventa il luogo del piacere, dove l'etica e l'espressione di sé si incontrano, la libertà si afferma, il corpo (ci) parla, il sé si cura e si trasforma, realizzando la volontà di cambiare. Non troviamo disperazione per il fallimento di un progetto d'amore tra due donne, solo la constatazione di una necessità -- temperamentale, emozionale, politica -- che riporta il soggetto parlante alla sua condizione di vita "normale": la solitudine del poeta.

In un momento storico in cui la poeta era un personaggio vatico e carismatico nella sua comunità lesbica, la riattivazione severa di una tradizione di solitaria devozione al proprio lavoro -- quasi un classico destino tragico riservato ai poeti (maschi) -- sembra contrastare con il recupero erotico e gioioso della tradizione del tiaso saffico fatto da altre e celebrato dalla stessa Rich in un saggio. Ma le due tradizioni coesistono: mentre Jacqueline Lapidus è occupata a risalire il fiume "deponendo le uova" [spawning] con le compagne,<sup>55</sup> Alta celebra la sua auto-appartenenza "I have / my own car / my own bed / my own body",<sup>56</sup> Irena Klepfisz dichiara, "i live for myself even when in love",<sup>57</sup> e Sharon Olds, contemplando il sesso senza amore, legge nel suo corpo ("a single body alone in the universe") una sconfinata solitudine.<sup>58</sup> Alla fine della

---

<sup>54</sup> "Amore, il nostro argomento: / ce lo siamo cresciute come edera sul muto / l'abbiamo cotto come il pane nel forno / portato come piombo alle caviglie / l'abbiamo guardato col binocolo come fosse / un elicottero / che portava cibo per la nostra carestia / o il satellite / di un potere ostile..." *Translations* (1972) in *Diving into the Wreck*; rist. in *FD*, p. 169.

<sup>55</sup> Jacqueline Lapidus, "Coming Out" *The Lesbian Reader*, Guerneville, CA, Amazon P, 1975, p. 22.

<sup>56</sup> Alta, "Living in Sin" *I am not a practicing angel*, Trumansburg, NY, Crossing P, 1975, p. 36.

<sup>57</sup> "they're always curious", 1977; in *Powers of Desire. The Politics of Sexuality*, a cura Ann Snitow, Christine Stansell & Sharon Thompson, New York, New Feminist Library, 1983, p. 228.

<sup>58</sup> "... They do not / mistake the lover for their own pleasure, with / the road surface, the cold, the wind, / the fit of their shoes, ... / ... -- just factors, like the partner / in the bed, and not the truth, which is / the single body alone in the universe / against its own best time." "Non scambiano il proprio piacere/ per l'amante, con / l'asfalto, il freddo, il

sua storia anche il personaggio "Adrienne" sarà sola, in un paesaggio che, attraverso una catena metonimica di oggetti sostitutivi,<sup>59</sup> riconfigura in archetipo l'oggetto d'amore perduto.

Rich non aveva mai raccontato prima una storia d'amore tra donne. Vari critici, tra cui Oktenberg e McGuirk,<sup>60</sup> tendono a cancellare la specificità omosessuale di queste poesie, e a farle scivolare verso un'indifferenziata (etero)universalità che Myriam Diaz-Diocaretz definirebbe una violazione delle strategie testuali dell'autrice: il testo femminista si forma dall'interazione di molteplici campi semantici relativi alla società, alla natura, ai rapporti tra donne. Il progetto estetico di Rich è di decostruire il potere semantico del discorso patriarcale che rende mute le donne e non ha dato parola al discorso d'amore tra loro. Il testo stesso rappresenta una presa di potere, e il linguaggio non può essere né neutrale né universale. Funge da strumento, da autrice a lettrice, per cercare, interrogare i silenzi della storia, scoprire le tracce del continuo lesbico, e reintegrare il testo simbolico della cultura di tutti.<sup>61</sup> Anche il testo lesbico, esistendo, resiste. E resiste anche il progetto politico dell'autrice che nelle 21 poesie usa il registro dell'etica, nella poesia senza numero quello estetico-erotico. Non sorprende, dunque, se, come dice Farwell, le prime 15 poesie ricostruiscono il corpo femminile "over and against" il discorso maschile sul corpo femminile e tutta la sequenza quindi normalizza e desessualizza il corpo lesbico che è oggetto pornografico per l'eteropatriarcato<sup>62</sup>. Abbiamo già visto come questo rientri nel concetto di erotismo teorizzato e narrato da Rich (e dichiarato obsoleto dal *queer*). Le poesie sono dunque estremamente caste, con l'eccezione della poesia senza numero, dove Rich mette in scena, dice Farwell, "il rituale dell'amore lesbico" attraverso una serie di posizioni simmetriche che stanno a rappresentare due donne protagoniste del loro desiderio.<sup>63</sup>

La sequenza ha una sua narrativa. La prima poesia tematizza la problematica principale: la rappresentazione ostile delle donne, e l'assenza di immagini alternative in un mondo violento

---

vento / la misura delle scarpe, ... / ... -- puri fattori, come il partner / nel letto, e non la verità, cioè / il corpo singolo e solo nell'universo / contro il suo miglior passato." Sharon Olds, "Sex Without Love", Vance p. 425.

<sup>59</sup> Del dibattito post/freudiano sulla perdita e l'identificazione compensatoria parla Diana Fuss in *Identification Papers*. New York, Routledge 1995; vedi in particolare p. 38.

<sup>60</sup> Kevin McGuirk, "Philoctetes Radicalized: 'Twenty-one Love Poems' and the Lyric Career of Adrienne Rich". *Contemporary Literature* xxxiv, 1, 1994, pp. 61-87.

<sup>61</sup> Myriam Diaz-Diocaretz, *Translating Poetic Discourse. Questions of Feminist Strategies in Adrienne Rich*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1985, pp. 63-65.

<sup>62</sup> Farwell, p. 120 e 124.

<sup>63</sup> Farwell, pp. 124-25.



dove anche la natura è malata. Queste sono tematiche costanti nella poetica di Rich, e anche questa volta non viene offerta possibilità di scampo: siamo tutti complici e implicati; la cultura trasmette amore violento, sessualità sadica e masochista, morte. Usando la tecnica dell'immedesimazione, che le riesce così bene, nella poesia IV Rich dà la parola a un ostaggio torturato che si interroga sugli uomini e il loro amore per la guerra. La voce narrante chiude la poesia senza che l'amore possa offrire consolazione alcuna, osservando: "and they still control the world, and you are not in my arms".<sup>64</sup>

Ma da questo momento la narrazione -- sempre tendenzialmente sdoppiata su due o più livelli, quello dove l'amore è presente, e l'altrove -- comincia a prendere le distanze dalla crudeltà del mondo, e la poesia VI è tutta giocata sulle mani delle donne, che sanno gestire i dettagli del quotidiano, ma sono anche capaci di grandi imprese e creatività. Attraverso paesaggi reali e di sogno si profilano due mondi diversi: ostile e pericoloso il primo, magico e rassicurante il secondo, ma virtuale, perché le emozioni che nutre sono fuori legge nella realtà, incompatibili con i valori dominanti.

Il rapporto tra le due donne è tutto da inventare: "the maps they gave us were out of date / by years,"<sup>65</sup> leggiamo nella poesia XIII; i testi sacri della cultura eterosessuale, *Rosenkavalier*, *Götterdämmerung*, *Tristan und Isolde* non forniscono copioni affidabili. Nella poesia XVII nemmeno il registratore conserva le tracce delle due amanti, per dire a chi viene dopo

... this we were, this is how we tried to love,  
and these are the forces they had ranged against us,  
and these are the forces we had ranged within us,  
within us and against us, against us and within us.<sup>66</sup>

Conteso tra la forza delle circostanze e la difficoltà delle scelte richieste, il rapporto si sfalda. Nascono dubbi e sfiducia. Nella poesia XVIII, "Close between grief and anger, a space opens / where I am Adrienne alone. And growing colder",<sup>67</sup> annuncia la protagonista. Nell'ultima poesia la lasciamo sola, in un luogo che ricorda Stonehenge, luogo di ogni origine e di ogni cambiamento, a chiudere il cerchio di questa storia.

---

<sup>64</sup> "e loro ancora controllano il mondo, e tu non sei tra le mie braccia"

<sup>65</sup> "le mappe che ci avevano dato/ erano vecchie di anni"

<sup>66</sup> "così eravamo, così cercavamo di amare/ e queste sono le forze che avevano spiegato contro di noi,/ e queste sono le forze che avevamo spiegato dentro di noi,/ dentro di noi e contro di noi, contro di noi e dentro di noi."

<sup>67</sup> "fra il dolore e la rabbia si apre vicino uno spazio/ dove sono Adrienne da sola. E sempre più fredda."

Le poesie quindi si collocano in posizione anomala ed eccentrica rispetto alla tradizione romantica eterosessuale, ma ciò non significa che non debbano farci i conti, sia in termini di dis-identificazione che di appropriazione. L'integrazione del soggetto lesbico (per definizione una di due o più amanti) deve essere negoziata. Anche dentro lo schema di Farwell, che ridistribuisce le posizioni di potere e controllo nel testo, il soggetto parlante si riappropria della posizione "maschile" (che sia fallo, potere, o qualsiasi prerogativa acquisti potere nel contesto) e la ricodifica in termini "appropriati". Il soggetto, inoltre, si autodefinisce, autocostruisce e potenzia anche attraverso l'approvazione eroticamente complice della presunta comunità di ascolto (lesbica) a cui si indirizza.<sup>68</sup> Naturalmente il soggetto politico della sequenza viene simultaneamente strutturato e destrutturato dal potere eteropatriarcale a cui oppone resistenza. È quindi certo un soggetto multiplo come lo intende Farwell, e anche un soggetto "che fa", performativo e contingente, e che volta a volta prende corpo attraverso un processo di reiterazione o rearticolazione. E la pratica testuale di Rich può dunque definirsi erotica e politica insieme.<sup>69</sup>

This impulse to enter, with other humans, through language, into the order and disorder of the world, is poetic at its root as surely as it is politic at its root. Poetry and politics both have to do with description and with power.<sup>70</sup>

Come crea d'altronde una poeta? Guardare le forme di vita e vedere la somiglianza nella differenza è il cuore della metafora, scrive Rich,

the core of metaphor, that which is close to the core of poetry itself, the only hope for a humane civil life. The eye for likeness in the midst of contrast, the appeal to recognition, the association of thing to thing, spiritual fact with embodied form, begins here. And so begins the suggestion of multiple, many-layered, rather than singular, meanings, wherever we look, in the ordinary world.<sup>71</sup>

---

<sup>68</sup> Penelope Engelbrecht, "'Lifting belly is a language': The Postmodern Lesbian Subject". *Feminist Studies* 16, 1, Spring 1990, in particolare p. 109. V. anche Jane Gallop, *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction*. London, MacMillan, 1982.

<sup>69</sup> Per questo forse, nella recensione alle poesie d'amore di Minnie Bruce Pratt, Rich parla di "una sensualità femminile che trova la strada della poesia, ma dall'inseparabilità di sensualità e politica". *WIFT*, p. 150.

<sup>70</sup> "Questo impulso di entrare attraverso il linguaggio, insieme ad altri umani, nell'ordine e disordine del mondo, sicuramente alla radice è poetico, così come è politico alla radice. Sia la poesia che la politica sono collegati alla descrizione e al potere." "Woman and Bird", *WIFT*, p. 6.

<sup>71</sup> "il cuore della metafora, che è vicino al cuore stesso della poesia, unica speranza per una vita civilmente umana. Comincia qui un'attenzione per la somiglianza nel contrasto, l'appello al riconoscimento, l'associazione di cosa a cosa, fatto spirituale e forma incarnata. E così comincia, dovunque si guardi nel mondo comune, la suggestione di significati multipli e stratificati, plurali anziché singolari."

Non a caso, allora, le poesie si costruiscono su una serie di contrasti: visibilità/invisibilità, sottrazione/recupero, frammentazione/ricostruzione, parola/silenzio, sogno/realtà, bugia/verità, intimità/separazione, violenza/sicurezza, gioia/dolore, presenza/assenza, pericolo/sicurezza (...) affiancate da immagini articolate di frattura, perdita, disconnessione, dimenticanza, cancellazione, diniego, rifiuto, confusione, ignoranza, segretezza. L'effetto del continuo affiorare e scomparire dei livelli è un movimento dell'orizzonte discorsivo, un negoziato tentativo tra possibilità, che patteggia una struttura condizionale, basata sul "se". Molti di questi termini già li conosciamo da altre poesie e testi -- hanno una storia, compaiono in altre narrative, per esempio nel titolo della raccolta del 1979, *On Lies, Secrets, and Silence*, dove il non dirsi e non potersi dire (che nella poesia XX ritorna con l'immagine della donna che affoga in segreto/nel segreto) è uno dei tragici effetti della cancellazione dell'omosessualità.

A seconda di come leggiamo il binomio in/visibilità, avremo anche interpretazioni divergenti sulle strategie di Rich in questa sequenza, collegate alle domande del femminismo culturale di questo periodo: se possa esistere un posto "altrove" per il separatismo lesbico, oppure se l'unica possibile utopia di tutti noi risieda negli interstizi o nei fuori-campo del sistema, reali o immaginari che siano. Se ci interessa esplorare quest'ultima possibilità, possiamo leggere le poesie di Rich con l'aiuto di Eve Sedgwick che considera inseparabili eterosessualità e omosessualità -- l'una il rimosso dell'altra -- come fa Jagose per i sonetti di Marilyn Hacker, *Love, Death and the Changing of the Seasons* (1986). In questi sonetti l'operazione di occultamento e svelamento pone il soggetto lesbico non in un utopico altrove, ma all'interno di un altro "closet", di una rinnovata significazione della sua ambivalenza: quella del sapere e non sapere.<sup>72</sup> Rich invece pone il soggetto lesbico non in una posizione di in/visibilità strutturale, ma in uno stato di liminalità radicato nella storia e nella memoria e sospinto allo stesso tempo dalla forza di volontà verso il cambiamento, con quel movimento così ben descritto nel sogno della poesia II, dove la forza di gravità trascina piume d'erba tanto in basso nell'aria che respira verso l'alto ("the pull of gravity which carries the feathered grass a long way down the upbreathing air").

---

<sup>72</sup> Jagose, pp. 70-96.

Alto e basso, giù e su, dentro e fuori, etero e omo -- opposizioni correlate da una simmetria strutturale, appartenenti a un ordine simbolico basato sulla logica dei limiti, margini, confini, dice Diana Fuss.<sup>73</sup> Anche Rich, prima ancora di Eve Sedgwick, teorizza l'ineradicabilità di queste dialettiche, e l'indecidibile movimento tra una varietà di elementi che destabilizzano la posizione del soggetto come donna e come lesbica. Così come Sedgwick dimostra che la negazione ufficiale dell'omosessualità si basa sulla sua pratica privata e segreta, Rich mostra che la cancellazione della latenza del lesbismo (come pratica di resistenza al patriarcato e di amore prioritario tra donne) non è altro che una forma di rimozione della sua reale esistenza.

Il gioco dei contrasti è solo una delle strategie poetiche di Rich. Nel passo citato qui sopra, si può notare un termine, "plotting" (congiura e insieme intrigo narrativo), che fa da spia per il dispositivo di "wilful intentionality" nella scrittura di Rich, dispositivo dispotico per una scrittura visionaria. Myriam Diaz-Diocaretz ha analizzato i testi di Rich come "speech act", recupero del testo delle donne reso muto e "alieno" dal testo patriarcale, e ha indagato sul ruolo assegnato alle lettrici, invitate a confermare o confutare i messaggi al punto che "le poesie acquistano le proprietà di frasi performative". Riescono così a creare un nuovo contesto, manipolano l'espressione, cambiano i codici, destituiscono il testo patriarcale e riformulano la tradizione letteraria attraverso l'ironia, la parodia, la dialogizzazione.<sup>74</sup>

Ma Rich ha anche un livello "amorevole". Come già si è detto, perseguendo la visione di un continuo lesbico in *The Dream of a Common Language* e in *A Wild Patience Has Taken Me This Far*, Rich ricostruisce una matrilinea ideale di cui si "assume la voce" attraverso strategie di identificazione e proiezione che sono il luogo della metafora come lo è ogni discorso d'amore.<sup>75</sup> Si crea così una persuasiva "politica dell'intimità" che esplicita le corrispondenze con grande efficacia empatica. Sandra Runzo la definisce, in un contesto diverso, un'in/visibile tensione tra sapere pubblico e sapere privato, nascosto.<sup>76</sup> Mi sembra che la definizione descriva bene il

---

<sup>73</sup> Diana Fuss, introduzione a *inside/out. Lesbian Theories, Gay Theories*, a cura di Diana Fuss, New York/London, Routledge, 1991, p. 1.

<sup>74</sup> Diaz-Diocaretz, p. 70 e p. 74

<sup>75</sup> Julia Kristeva, "Maux d'amour, le champ de la métaphore" *Histoires d'amour*. Paris, Denoël, 1983, p. 251.

<sup>76</sup> Sandra Runzo, "Intimacy, Complicity, and the Imagination: Adrienne Rich's *Twenty-one Love Poems*" *Genders*, 16, Spring 1993, p. 62.

possibile rapporto di complicità tra donne etero e non, e la trovo appropriata a queste poesie scritte, si suppone, per un pubblico femminile di amanti potenziali.

C'è anche un risvolto di coercizione morale in questo, riconducibile al dispositivo dispotico usato da Rich. Mi riferisco al posizionamento sia del soggetto sia della lettrice nel ruolo di testimone, che potremmo riferire al significato della testimonianza nella cultura ebraica dove funge da storicizzazione performativa del ricordo -- un'accezione non estranea al "casting memory forward" di Rich.<sup>77</sup> Nella *speech-act theory*, questo tropo si chiama "ilocuzione" ed ha la funzione di rendere visibile l'invisibile.<sup>78</sup> Rich lo usa spesso per sostenere la finzione di una presenza reale evocata a ogni atto di lettura. Vedremo come la chiusa della sua poesia senza numero è proprio "qualsiasi cosa succeda, questo è" ("whatever happens, this is") e può essere ricollegata alla risignificazione del soggetto parlante che troviamo altrove: "I am Adrienne alone. And growing colder" nella poesia XVIII, oppure, nelle sue ultime poesie, "Sogneremmo un'estate più lunga, ma questa è quella che abbiamo", poi ancora, e "questo c'è". E ancora, sul ritmo di Whitman "*I was the one, I suffered, I was there*", e infine "I write this, sign it Adrienne"<sup>79</sup> -- che combina due tipi di illocuzione, e porta ad asserire la presenza, esplicita l'intervento nel testo e la sua metanarratività, storicizza il sé, e lo costituisce di nuovo attraverso la performance dell'identità. Ma questi esempi possono anche essere letti come indizi del lavoro costante di Rich sull'intreccio di metafora e metonimia, come nel titolo della sua antologia, *The Fact of a Doorframe*, discorso più lungo di quello che io possa fare qui ora.

We were two lovers of one gender  
We were two lovers of one generation<sup>80</sup>

"La poesia fluttuante" rappresenta l'inequivocabile *coming out* del soggetto poetico. Mette in scena l'illusione di un rapporto totalizzante per un pubblico sessualizzato a cui si richiede partecipazione d'amore, e persino reciprocità. È uno spazio erotico dove viene negoziata la verità ("this is", questo è). È una bolla che rischia la propria precaria esistenza. Nella poesia la

---

<sup>77</sup> Vedi la Troy Lecture di Rich, "Arts of the Possible", del 29 aprile 1997, in particolare la sua citazione del poeta palestino Mahmoud Darwish, *Massachusetts Review* xxxviii, Autumn 1997, p. 330.

<sup>78</sup> Colette Peters, "Whatever happens, this is": Lesbian Speech-Act Theory and Adrienne Rich's "Twenty-One Love Poems". *English Studies in Canada* 21, 2, June 1995.

<sup>79</sup> "Ero io quella, ho sofferto, c'ero" in *MS*, p. 31 "Scrivo questo, lo firmo Adrienne" *MS*, p. 97.

sessualità è un campo epistemologico, il luogo della storia, del potere, dell'origine, della chiusura, e la poesia stessa, per quanto momento fuori dal tempo, deve rendere conto al tempo e alla storia. Anzi, proprio la sua visibilità in quella bolla spaziale assicura che resti nella storia, antidoto esemplare per infinite storie occultate:

(THE FLOATING POEM, UNNUMBERED)

Whatever happens with us, your body  
will haunt mine—tender, delicate  
your lovemaking, like the half-curved frond  
of the fiddlehead fern in the forests  
just washed by sun. Your traveled, generous thighs  
between which my whole face has come and come—  
the innocence and wisdom of the place my tongue has found there—  
the live, insatiate dance of your nipples in my mouth—  
your touch on me, firm, protective, searching  
me out, your strong tongue and tender fingers  
reaching where I had been waiting years for you  
in my rose-wet cave—whatever happens, this is.<sup>81</sup>

Della scena è quindi essenziale la dimensione porno-grafica, promessa ma subito sottratta tramite la metaforizzazione dei corpi delle amanti in icone dell'immaginario lesbico. Le parole sdolciate e usurate del discorso d'amore l'addomesticano restituendola al feuilleton lesbico e alla cartolina ricordo: questo è un testo detto, citato e riprodotto infinite volte. Per una generazione di lesbo-femministe rappresenta il soggetto lesbico nella dimensione simbolica che gli è propria nell'immaginario popolare -- come una di due amanti, sottratta alla logica binaria della differenza maschile-femminile e subito riportatavi come l'altra dell'altra, bollata di un narcisismo speculare riconducibile a un irrisolto rapporto madre-figlia. Eppure, per evitare la trappola della differenza sessuale (come l'"altra" dell'uomo) una donna deve potersi ri-immaginare in relazione con un'altra donna (mia madre/me stessa) sviluppando al suo interno le necessarie distinzioni.

---

<sup>80</sup> "Eravamo due amanti dello stesso genere / eravamo due amanti della stessa generazione", poesia xii.

<sup>81</sup> (LA POESIA SOSPESA, SENZA NUMERO) "Qualsiasi cosa ci succeda, il tuo corpo / rimarrà impresso nel mio—tenero, delicato / il tuo amore, come la foglia semi arrotolata / della felce a riccio di violino nelle foreste / appena lavate dal sole. Le tue cosce esperte di viaggi, generose / tra le quali tutto il mio viso è venuto e rivenuto— / l'innocenza e il sapere del luogo che la mia lingua vi ha trovato— / la danza viva e mai sazia dei tuoi capezzoli nella mia bocca— / il tuo tocco su di me, fermo, protettivo, che cerca / e mi scova, la tua lingua forte e le tue dita sottili / che mi colgono là dove da anni ti aspetto / nella mia caverna bagnata di rosa—qualsiasi cosa succeda, questo è." *DCL*, p. 32.

Significarsi, codificarsi, costruire il proprio immaginario -- è questo il lavoro di Rich nella sequenza. La produzione di significato nella poesia fluttuante è affidato al tocco, al ritorno amoroso nella caverna bagnata di rosa, luogo di ri/nascita e ritorno a un'altra origine che è sempre "altra": perché questa concezione lesbica non è mai né immacolata né autentica; è solo riproduzione di un atto che dà nome e nominando identifica. Il tocco è dunque significato e significante. La sua *performance* a due corpi crea la figurazione che permette a una lesbica di distinguersi dalla madre e di rappresentarsi come se stessa, s/oggetto di desiderio e di piacere, sebbene l'asserzione finale di Rich, "qualsiasi cosa succeda, questo è", rimaterializzi la separazione e la perdita nel ricordo di un avvenimento già concluso, inafferrabile residuo asincrono di una topografia perfetta, luogo dell'intervallo, del tramite, e del perdersi.

La *performance* del piacere dato e preso tra le due donne va contro le forme di normalizzazione eterosessuale (tutta violenza e stupro) implicite nel contesto della sequenza e sembra offerta come una risorsa politica, un progetto di cambiamento sociale. Ma la scena erotica di sesso "alla vainiglia" produce un effetto statico a cammeo (mi tenta il pun -- *a Grecian Urning?*<sup>82</sup>) molto diverso dalle performance *queer* e *hard* a cui ci ha abituato quest'ultimo decennio. La scena è sdolcinata, la scopofilia velata, le posizioni colonizzate dal politicamente corretto di allora. Eppure, per quanto prevedibile e usurato, questo cammeo di donne che si amano raffigura un processo di piacere che è una pratica di libertà del tutto paragonabile allo scrivere poesia che per Rich è modo di vivere, pratica di libertà, atto politico. Allo stesso tempo, è la resa dell'affetto e del desiderio attraverso il *controllo* della forma a costituire un piacere primario per chi scrive. Un controllo che è anche *self-control*, esperienza abbastanza comune per chi ha bisogno di concentrazione per lavorare.

Pensavo alla solitudine creativa di Rich, alla fine delle poesie d'amore, cercando un modo di sottrarla all'idea della perdita che di solito si associa alla fine di un amore, e ho trovato due spunti interessanti. Il primo è una riflessione di Ladelle McWhorter sull'ascesi, considerata da Nietzsche pulsione tipicamente moderna, culturalmente acquisita da un gruppo di persone (i

---

<sup>82</sup> Ho soprapposto il termine coniato intorno al 1865 dal sessuologo Karl Heinrichs Ulrichs all'urna greca celebrata del poeta John Keats, che raffigura due amanti per sempre felici. L' *urning* , nome derivato da un'allusione a Urano nel *Simposio* di Platone, rappresentava per Ulrichs una persona appartenente al terzo sesso, "nata" invertita e quindi "naturalmente" tale, non perversa né perversa. Il termine è poi stato sostituito da "omosessuale".

chierici, i religiosi, gli studiosi). Non si tratta di una forma di rinuncia, di abnegazione, spiega McWhorter, ma anzi di una pulsione ad "acquisire una certa forma di controllo, forza, potere, a cui si intreccia l'intensificazione dei piaceri strettamente collegati a quel processo di acquisizione". Una pulsione deve restare unica, singolare, per dominare. Quindi l'*empowerment*, forma di potenziamento delle proprie capacità, è il processo di costruzione di "uno spazio interiore unificato contro uno spazio esteriore eterogeneo".<sup>83</sup> Nel caso di Rich, l'*empowerment* ha certo questa valenza di autocontrollo spesso in conflitto con le forze entropiche della vita sociale, ma ha anche altre applicazioni. Nel femminismo, il "potenziamento" è stato contrapposto al "potere" (*power*), con la sua connotazione inizialmente negativa, sessuata al maschile patriarcale, attenuata successivamente grazie alla divulgazione del pensiero di Foucault e alla realizzazione che, come dice Rich, siamo tutti implicati nel mondo. Nell'*empowerment* femminile (caposaldo del pensiero femminista americano che il pensiero italiano della differenza ha tradotto nell'"*affidamento*") il potere non viene privatizzato, ma socializzato con l'intento di cambiare il sistema: le donne si scambiano reciprocamente il potere, fanno un'operazione di solidarietà politica e di affermazione personale. Per Rich questa tattica è di tutti, non esclusivamente femminista.

McWhorter si pone inoltre una lunga domanda che potremmo riferire direttamente a Rich: cosa succede quando un soggetto formato e sostenuto dal desiderio di verità, coerenza e giudizio (che dipendono dall'unità delle pulsioni) si rende conto della propria eterogeneità, del fatto che la vera identità è la diversità, che la propria storia è una genealogia di altri? E cosa succede quando il desiderio (quel prodotto di reti di potere storico-sociali) prende il sopravvento sull'esperienza e la ragione? Cos'altro si può fare allora, se non un atto di violazione che dissipa la pulsione ascetica? Questo è il momento di auto-sopraffazione, dice McWhorter, generato dal senso genealogico -- di essere nella storia, molti, e mai identici.<sup>84</sup> In questa luce, possiamo paradossalmente rileggere le 21 poesie d'amore come un episodio di auto-violazione ritrattato, e compiuto con il persistere e perdurare del soggetto "ricomposto" nel preistorico cerchio di Stonehenge: quella figura di donna/poeta color di pietra, ma più della pietra, che qui cammina e traccia questo cerchio.

---

<sup>83</sup> McWhorter, p. 53.

<sup>84</sup> McWhorter, pp. 54-55.



...

I choose to be a figure in that light,  
half-blotted by darkness, something moving  
across that space, the color of stone  
greeting the moon, yet more than stone:  
a woman. I choose to walk here. And to draw this circle.<sup>85</sup>

Per il secondo spunto di riflessione vorrei invece tornare al cuore della sequenza -- alla poesia senza numero. Entriamo un attimo nella logica che vede le 21 poesie d'amore come tutto ciò che NON è la poesia senza numero -- tutto ciò che distoglie dal perfetto godimento della poesia in eccesso, il sito dell'*ecstasis*, del fuori luogo, dell'intimità sessuale tra le due amanti.

Questa logica fa riferimento a un'economia libidinale basata sulla mancanza, sul paradigma desiderio-piacere-mancanza che da Platone a Freud approda a Kristeva, Barthes (e De Lauretis). Tutta la scrittura, e a maggior ragione la poesia d'amore, riempie il vuoto dell'assenza, diventa feticcio per il corpo dell'amato/a. Rich stessa, dicendo che il cuore della poesia è la metafora, sembra dire questo.

Esiste però un'altra economia a cui Rich fa riferimento, un processo di desiderio nomade (come nomade, *floating*, è la poesia senza numero) che "costituisce un campo di immanenza chiamato gioia".<sup>86</sup> E Rich collega costantemente la poesia al desiderio e a una "empowering joy"<sup>87</sup> che investe ogni aspetto della vita -- l'amore, la creatività, la scrittura; ma questo desiderio non sembra generato dalla mancanza quanto da un *plein de vie*: espressione di vitalità e di gioia di vivere. Allora il desiderio non è più una questione di avere, di possesso, ma una questione di essere, di identificazione.

In *The Practice of Love*, Teresa De Lauretis, tornando alla domanda di Freud "cosa vuole una donna?", e riflettendo sull'esproprio del desiderio femminile, quindi anche della soggettività, nella cultura patriarcale, osserva che il lesbismo rappresenta comunque, per le donne, la possibilità di essere soggetto e allo stesso tempo oggetto d'amore, e che tutte le donne possono

---

<sup>85</sup> "... io scelgo di essere una figura in quella luce, / semi-nascosta dall'oscurità, qualcosa che si muove / per quello spazio, color di pietra /che saluta la luna, ma più che pietra: / una donna. Io scelgo di camminare qui. E di tracciare questo cerchio." *DCL*, p. 36. Questa traduzione, di Marina Camboni, sta a p. 151 di *In Forma di Parole*, già citato.

<sup>86</sup> Gilles Deleuze, "What is Desire?" *The Deleuze Reader*, a cura di Constantin V. Boundas. New York, Columbia UP, 1993, p. 139.

<sup>87</sup> "una gioia che potenzia"

avere accesso a questa scena attraverso qualcosa che ha la funzione del feticcio: cioè qualcosa che significhi allo stesso tempo *sia l'assenza* dell'oggetto del desiderio (il corpo di una donna), *sia il desiderio di esso*. Il feticcio è un qualche segno che indichi la differenza e insieme il desiderio tra le amanti, qualcosa che significhi il desiderio del desiderio femminile perduto -- desiderio perverso, lesbico, staccato sia dal corpo della madre che dal fallo paterno.<sup>88</sup>

La poesia senza numero viene, secondo me, a significare il desiderio perverso risignificato nel feticcio, in quel segno che è la poesia stessa, la *scena della performance* del desiderio. Rappresenta la somiglianza nella differenza, il cuore della metafora che è il cuore della poesia, proprio come dice Rich. Non è dunque un oggetto che "sta per", quanto la rappresentazione del momento in cui soggetto e oggetto coesistono: la rappresentazione dell'incorporamento dell'oggetto nel soggetto, il momento dell'identificazione, il momento dell'accesso alla scena della performance della gioia: *en-joy-ment / en-join-ment*<sup>89</sup> nella posizione condivisa di soggetti (in possesso) del proprio desiderio.

E da questa posizione di "*enabling power*", un potere reciproco, abbiamo la nascita di quell'*empowerment*, crescita e guadagno, che non è la *dépense*, perdita e diminuzione del godimento che subentra nell'economia libidinale di quell'altro modello eteropatriarcale.

---

<sup>88</sup> Teresa De Lauretis, *The Practice of Love. Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. 1994. Le pagine citate si riferiscono alla traduzione italiana di Simona Capelli. *Pratica d'amore. Percorsi del desiderio perverso*. Milano, La Tartaruga, 1997. Vedi p. 160, 204, 213, 232.

<sup>89</sup> il gioco è tra *joy* (gioia) e *join* (unire). *Enabling power* è il potere che dà il potere, che permette (ad altri) di potere; *empowerment*, come già sappiamo, significa potenziamento.