

Liana Borghi

Figurazioni dell'iperspazio: dalla Gradiva alla *flâneuse*

1.

Nella primavera del 1986, alla Libreria delle Donne di Firenze (cooperativa fondata nel 1979) due gruppi erano al lavoro sul tema del viaggio delle donne. I progetti collegati di quei due gruppi esprimevano bene le diverse posizioni femministe predominanti tra le socie della libreria. Il primo gruppo, del quale facevo parte, si ispirava ai women's studies internazionali e studiava le viaggiatrici venute in Italia nell'Ottocento, sulle quali organizzò un convegno i cui atti furono pubblicati nel primo libro femminista italiano sull'argomento.¹ Il secondo gruppo era interessato ad altri tipi di "viaggio": aveva un approccio psicologico e filosofico, influenzato da Luce Irigaray e in questo poteva apparire vicino al Collettivo della Libreria delle Donne di Milano.² Questo secondo gruppo, che includeva le quattro rappresentanti del Centro Documentazione Donna, organizzò una serie di seminari a cui furono invitate Luce Irigaray, Manuela Fraire, Anna Rossi Doria, Chiara Zamboni, Gloria Zanardo, Luisa Muraro e Silvia Vegetti Finzi. Il tema era "Il viaggio. Le donne tra nostalgia e trasformazione". Gli atti uscirono immediatamente dopo e contenevano tutti gli interventi, ad eccezione di quello di Irigaray che venne pubblicato altrove.³

Le organizzatrici avevano già collaborato a diversi progetti, il più recente dei quali era stato un convegno, *I labirinti dell'eros* (1984), accompagnato da una mostra

¹ *Viaggio e scrittura. Le straniere nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di Liana Borghi, Nicoletta Livi Bacci e Uta Treder. Torino: CIRVI/Firenze: Libreria delle Donne, 1986.

² La Libreria delle Donne di Firenze si era mantenuta distante dal gruppo di Milano. Francesca Moccagatta mi scrive in una mail "le polemiche in libreria sulle milanesi (dallo spirito di corpo/convento, al non esplicitare l'omosessualità, all'autoreferenzialità ... e, soprattutto per quanto riguarda il gruppetto che ha portato avanti *I labirinti* e *Il viaggio*, la distanza da Muraro e Milano era molto grande... noi piuttosto quelle del frammento della soglia e del limite... loro piuttosto quelle dell'intero normato e genealogico". In un'altra mail, Piera Codognotto concede invece che esistevano somiglianze dovute al taglio psicanalitico-filosofico, "alla riconosciuta maestra Irigaray e alla necessità di indagare sul 'concetto-esperienza' della differenza sessuale," ma questa indagine veniva elaborata e assunta in modi molto differenti da Milano.

³ AA.VV. *Tra nostalgia e trasformazione. Quaderno di lavoro n. 2*. Centro Documentazione Donna/Libreria delle Donne, 1986.

d'arte sull'erotismo femminile intitolata *Erotica*, di cui fu stampato il catalogo.⁴ Il nuovo progetto sul viaggio era invece ispirato alla "Gradiva," il bassorilievo di una donna rinvenuto a Pompei ed esposto ai Musei Vaticani, che nel 1903 aveva ispirato una novella di Wilhelm Jensen: la storia di un'ossessione a lieto fine, analizzata da Freud e da lui riportata nel 1907 in un saggio che segnò l'inizio della psicologia dell'arte.⁵

L'invito a partecipare ai seminari conteneva un collage di citazioni e invitava le relatrici a confrontare la rigidità della lettura psicologica (maschile) con "una nuova Gradiva, figura mobile ed inquietante", frontiera dell'eccesso e del ritorno, una tessitrice di tempo e spazio eletta a compagna di viaggio e icona.⁶ Se le donne avevano smarrito il filo del desiderio, l'originaria consonanza con il corpo e il tempo interiore, il segreto poteva essere riconquistato.⁷ Negli atti dei seminari, temi quali tempo, desiderio, nostalgia, ripetizione, attesa, transizione, sospensione e trasgressione delineavano una definizione di soggettività femminile: il soggetto femminile emergeva come una figura divisa tra nostalgia e desiderio di trasformazione, incline a recuperare il legame con la madre e a trasgredire la legge paterna.

Se la nostalgia discussa da Fraire esprimeva il desiderio femminile di un ritorno al corpo materno, nel saggio di Vegetti Finzi la nostalgia non era anelito al passato, bensì

⁴ Libreria delle Donne/Centro Documentazione Donna, *I labirinti dell'eros: incontro di donne sull'immaginario erotico*. Atti del convegno svoltosi a Firenze il 27/28 ottobre 1984. Firenze, 1984; *Erotica, 21 fotografie rappresentano l'immaginario erotico*. Catalogo della mostra del 1984.

⁵ Wilhelm Jensen, *Gradiva - ein pompejanisches Phantasiestück*. Dresden-Leipzig: Reissner, 1903; Sigmund Freud, *Gradiva. Il delirio e i sogni nella Gradiva di Wilhelm Jensen*, trad. it. di C. Musatti, 1961; Torino: Bollati Boringhieri, 1997.

⁶ Cito le note sul progetto inviate via mail da Francesca Moccagatta: "Gradiva era il TRA, il tra il passaggio la trasformazione (Gradiva gravida), lo stare sulla soglia che è un luogo, che esiste. L'immagine del bassorilievo l'abbiamo mimata cento volte ed era bello proprio quel momento, il passo poteva essere in avanti o all'indietro... mi viene in mente (visto ovviamente anni dopo) il fermo immagine dell'ultima scena di *Ritratto di signora* di Jane Campion: lei sulla porta, si gira verso l'obiettivo e non si sa (più) se sta per entrare o è appena uscita: bellissimo. L'altra cosa che mi viene in mente: la prima idea per il titolo del convegno era stata "Il viaggio: le donne tra nostalgia e ripetizione" e questo può dare un'idea della complessità del concetto di nostalgia... poi abbiamo deciso di cambiarlo (ovviamente!) ed è diventato "tra nostalgia e trasformazione", senza che questo significasse porre i due termini in antitesi e tanto meno senza piazzarli in gerarchie di merito. L'importante era il -tra-. Di questo sono sicura e ne sono ancora convinta."

⁷ Nell'introduzione a *I labirinti*, Gabriella Buzzatti affermava, "noi donne abbiamo finito con lo smarrire il filo del nostro desiderio, l'originaria consonanza con il ritmo del nostro corpo e del nostro tempo interno" (p. 2); in *Tra nostalgia e trasformazione*, le curatrici erano più ottimiste, "le donne conoscono una via segreta per salvarsi dalla perdita di sé, per non smarrire il filo del loro desiderio, per ritrovare l'originaria consonanza con il ritmo del loro corpo e del loro tempo..." (p. 16).

una fertile ricerca nel passato di possibilità future, mentre Francesca Moccagatta immaginava “la nostalgia saggia di un ‘essere stata’, di un passato dunque che diventa, nel momento presente e trasformandolo, già futuro.”⁸ In alcuni interventi ritroviamo questo tema legato al concetto e all’uso femminile del tempo – un tema di cui si discusse molto. Fraire sottolineava come, accanto al tempo sociale lineare dell’uguaglianza e al tempo circolare della differenza sessuale, la Gradiva apriva una terza possibilità: il tipo di indeterminatezza e sospensione capace di salvare sia la continuità che l’intermittenza. Ricollegandosi a questa argomentazione, Zanardo e Zamboni rivalutavano le denigrate attività casalinghe e il tempo fuori del tempo dedicato alle fantasticherie e ai sogni ad occhi aperti – lo “shadow time” di Mrs. Ramsey, quando i bambini sono finalmente a letto e si può stare in silenzio, serenamente sole. Gabriella Buzzati discuteva il vagabondare come la condizione esistenziale delle donne, e il “ritorno a casa” delle donne come un ritorno abilitante alla madre, nel senso di un’altra/se stessa inteso da Luce Irigaray. Muraro, infine, rendeva la trasformazione una questione di trasgressione femminile, possibile solo attraverso il tipo di “giustificazione” e potenziamento che le donne possono donarsi l’un l’altra. In un breve saggio toccante, che si apre con un riferimento al suo allora recente libro su due eretiche medievali, Guglielma e Maifreda, Muraro scrive:

“Noi siamo nate donne non per scelta e alcune di noi, non senza motivi, avrebbero preferito non essere nate donne. Se oggi non abbiamo più questo risentimento, lo dobbiamo alla trasgressione di quelle donne che per prime decisero di riunirsi tra loro, di escludere l’autorità maschile dai loro rapporti e dal loro rapporto col mondo. Io sono una donna comune e non ho la forza di trasgredire; mi deve essere data. Sono però capace di riceverla e tramandarla...”

Una donna deve “trovare in un’altra donna il proprio strumento di salvezza.”⁹

Per chi conosce il femminismo italiano di quegli anni, nei saggi sulla Gradiva risuonano le parole chiave delle teorie della differenza sessuale: “genealogia, simbolico, madre, libertà femminile, soggetto femminile, [...] autocoscienza, affidamento, disparità, legami femminili” – come ci dice Teresa De Lauretis nell’introduzione all’edizione americana di *Non credere di avere dei diritti*, l’autobiografia collettiva della

⁸ Silvia Vegetti Finzi, “La nostalgia di sé”; Francesca Moccagatta, “Introduzione ai seminari” in *Tra nostalgia e trasformazione*, rispettivamente p. 64 e p. 25.

Libreria delle Donne di Milano. Questi termini “segnano una rottura epistemologica nel flusso del pensiero occidentale”, afferma De Lauretis, spiegandoci che “la differenza sessuale è un’analisi storica materialista dello ‘stato di emergenza’ in cui viviamo come femministe”.¹⁰ Nel suo resoconto della controversia che aveva turbato il movimento femminista italiano per gran parte degli anni Ottanta, lasciando il segno anche sul decennio successivo, De Lauretis prende atto dei tentativi compiuti dal collettivo milanese per trovare “un ordine simbolico diverso, in grado di legittimare le donne in quanto donne” e riconosce la loro politica separatista, ma non riesce ad appoggiare pienamente la loro posizione teorica, in particolare “i tentativi di definire il soggetto femminile entro la sfera simbolica, senza prestare attenzione sufficiente al ruolo dell’immaginario nella soggettività e nell’identità sessuale.”¹¹

Il silenzio della Libreria di Milano sul tema dell’identità sessuale è noto, e giustificato dal fatto che dichiaratamente né per Irigaray (che la Libreria ha seguito) né per Muraro il lesbismo costituisce un punto di accesso all’ordine simbolico per le donne. Secondo Muraro, la ricerca della libertà femminile implica *ogni* forma di libertà – dichiarazione di principio tanto ampia da non apparire discutibile se non per quel che

⁹ Luisa Muraro, “Guglielma e Maifreda, ovvero sulla trasgressione sessuata.” *Tra nostalgia e trasformazione*, pp. 46-48. Vedi il libro, *Guglielma e Maifreda. Storia di una eresia femminista*. Milano: La Tartaruga, 1985.

¹⁰ La traduzione in inglese del loro libro, *Non credere di avere dei diritti* (1987) è stata pubblicata come *Sexual Difference. A Theory of Social-Symbolic Practice* con l’introduzione di Teresa De Lauretis (Bloomington: Indiana UP, 1990). Il riferimento qui è a p. 13. De Lauretis offre una convincente lettura del panorama del femminismo italiano di quegli anni, da integrare con un paio di altri suoi saggi pubblicati nelle raccolte *Sui generis. Scritti di teoria femminista*. (Milano: Feltrinelli 1995) e *Soggetti eccentrici*. (Milano: Feltrinelli, 1999). In “Salve Regina”, dove paragona il femminismo nord-americano con quello italiano, De Lauretis critica Silvia Vegetti Finzi per aver sostenuto che in Italia la maternità, intesa come processo dell’identità femminile, non è stata sufficientemente simbolizzata. Al contrario, ribatte De Lauretis, la maternità ha egemonizzato il discorso femminile, rafforzato nozioni biologiche di femminilità e rappresentato un immaginario pericoloso per le donne. Collegando il processo di simbolizzazione femminile al materno – nel senso che il debito verso le madri si paga nelle relazioni tra donne riconoscendo il valore della madre simbolica – il gruppo di Milano ha cancellato la nostra capacità di significare eroticamente e simbolicamente una sessualità femminile non implicata nell’istituzione dell’eterosessualità. Il gruppo milanese viene criticato innanzitutto per aver diffuso un’ortodossia intollerante che rasenta una forma di omofobia auto-diretta, considerando quante di loro sono lesbiche; e poi per aver teorizzato un soggetto compatto e monolitico molto simile al vecchio soggetto cartesiano.

¹¹ *Sexual Difference*, p. 7 e p. 18. È interessante quindi che “Salve Regina”, il saggio di De Lauretis, abbia meritato un commento da parte del Centro Documentazione Donna che aveva promosso i seminari sulla Gradiva. La loro ambivalenza nei confronti di Milano continua negli anni. Gabriella Buzzati e Anna Salvo, attaccando un saggio della Libreria sulla morte del patriarcato, approvano che De Lauretis si sia opposta al gelido integralismo milanese, ma ovviamente non accettano la critica al biologismo di Vegetti Finzi che esse stesse praticano. La loro posizione non è cambiata per quanto riguarda da un lato la cancellazione del lesbismo dichiarato, dall’altro la ricerca delle tracce della madre pre-edipica nell’adulto. Vedi Centro Documentazione Donna, *Il fantasma del patriarcato*. Firenze: Alma, 1997.

riguarda le sue strategie di attuazione: mettere in rilievo alcune differenze (quali l'eresia e la stregoneria) glissando invece su altre (quali razza e sessualità) fa una bella differenza all'interno di una teoria della differenza, e il "terzo femminismo" di fine e inizio secolo ne ha tenuto conto.

Questa breve introduzione ci aiuta ad evidenziare alcune linee di dis/continuità tra la ri-figurazione della Gradiva compiuta da quel femminismo del 1986 e la ri-figurazione della *flâneuse* da parte di critiche come Janet Wolff, Griselda Pollock, Susan Buck-Morss, Deborah Epstein Nord in quello stesso periodo e, più di recente, di Elizabeth Wilson, Sally Munt, Angela Woollacott, Anna Scacchi e Daniela Daniele, Deborah Parsons.¹²

2.

La Gradiva, con il suo passo assorto e al contempo vigile e sospeso nel tempo era, per molti versi, una buona icona per una teoria della differenza sessuale, e con il passare del tempo si è rivelata anche antenata dei soggetti nomadici e frontaliere, eccentrici e liminali che si affollano sulla scena del femminismo "post". La signora Ramsey e la signora Dalloway con le loro divagazioni, insieme a un'altra signora di Virginia Woolf che passeggia per le strade di Londra nel saggio "Street Haunting" ("Per le vie di Londra") del 1927,¹³ tutti personaggi che offrono materiali per discussioni critiche, sono degne discendenti della donna sul bassorilievo, e non sorprende che gli scritti di

¹² Janet Wolff, "The Invisible *Flâneuse*: Women and the Literature of Modernity" *Theory, Literature & Society* 2(3), 1985; Susan Buck-Morss, "The Flaneur, the Sandwichman, and the Whore: The Politics of Loitering," *New German Critique*, 39 (Fall 1986); Griselda Pollock, "Modernity and the Spaces of Femininity," *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*. London: Routledge, 1988; Deborah Epstein Nord, "The City as Theater: From Georgian to Early Victorian London", *Victorian Studies* (Winter 1988) e *Walking the Victorian Streets. Women, Representation, and the City*. Ithaca: Cornell UP, 1995; Elisabeth Wilson, "The invisible Flaneur", *New Left Review*, Jan-Feb. 1992, e *The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women*. Berkeley: U of California P., 1992; Sally M. Munt, "The Lesbian Flaneur" in *Heroic Desire. Lesbian Identity and Cultural Space*. New York: New York UP, 1998; Angela Woollacott, "The Colonial Flâneuse: Australian Women Negotiating Turn-of-the-Century" *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 2000, vol. 25, 3; Deborah L. Parsons, *Streetwalking the Metropolis. Women, the City and Modernity*. Oxford: Oxford UP, 2000; Anna Scacchi, "Visibilità e sguardo femminile sulle strade vittoriane, 1" and Daniela Daniele, "Visibilità e sguardo femminile sulle strade vittoriane, 2" in *Passaggi. Letterature comparate al femminile*, a cura di Liana Borghi. Urbino: QuattroVenti, 2000. Vedi anche Daniela Daniele, *Città senza mappa: paesaggi urbani e racconto postmoderno in America*, Dell'Orso: Alessandria 1994. Per una introduzione generale al tema, vedi *The Flâneur*, a cura di Keith Tester. London: Routledge, 1994, e non dimenticate il saggio di Michel de Certeau "Walking in the City" in *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: U. of California P., 1984.

Woolf aiutino a riconfigurare la *flâneuse* come icona del discorso postmoderno che mitologizza il movimento e il divenire.

La *flâneuse* ormai ci giunge carica di incrostazioni teoriche. Troppo radicato nel genere e nelle teorie del posizionamento, la *flâneuse* rimanda fortemente a eventi culturali ed epistemologici quali rêverie, flusso di coscienza ed epifanie, che rappresentano analogia, sequenze e simultaneità, mobilità e accesso, la compressione e dilatazione del tempo e dello spazio – elementi strutturali anche delle teorie postmoderne. Rilettura del passato in termini del presente, anello di congiunzione tra esperienza e sapere, “testimone modesta” e trasgrediente, figura del giudizio e della responsabilità, rappresenta pratiche di identità ben radicate nella materialità dei corpi.

Se la *flâneuse* romantica rimane impigliata nelle grandi narrative olistiche (così infatti avviene con i diritti di Maria in Mary Wollstonecraft e persino con la Creatura di Mary Shelley), se la *flâneuse* modernista incappa nella mistica del disimpegno e dell’esilio (così in Djuna Barnes e Gale Wilhelm, e persino in Sylvia Townsend Warner e Virginia Woolf), la *flâneuse* postmoderna si perde invece nella proliferazione delle identità, nel vuoto tra filiazione e affiliazione, nell’affetto dell’iperspazio e nell’effetto del ciberspazio (così Angela Carter e Sarah Schulman, Rebecca Brown, Jeanette Winterson e Pat Cadigan tra le altre). Ma con ciò, attraverso e oltre il suo specifico ancoraggio, la *flâneuse* riporta a questioni di scelta e partecipazione, complicità, alleanze, affinità – strategie concrete del nostro divenire.

Alla luce dei molti discorsi su spaesamento, posizionamento e posizione nelle teorie femministe di identità e soggettività, la Gradiva ci appare prossima ai soggetti del margine, nomadi, eccentrici e liminali che affollano la scena femminista in quest’epoca informatica.¹⁴ La *flâneuse* condivide tale linea di discendenza nonostante provenga dal ramo Baudelaire-Benjamin e la Gradiva dal ramo Jensen-Freud. Questi quattro autori assegnano alla *passante*¹⁵ connotazioni sessuali, e anche alla Gradiva viene attribuita una sessualità fantasmatica, a partire da Jensen che la suppone “una vergine appena

¹³ Virginia Woolf, *Collected Essays*, a cura di Leonard Woolf. London: Chatto and Windus, 1967.

¹⁴ Per una discussione su questo tema in prospettiva interculturale, vedi Giovanna Covi, “Decolonialized Feminist Subjects”. *Critical Studies on the Feminist Subject*. A cura di Giovanna Covi. Trento: Università degli Studi di Trento, 1998, pp. 19-56.

ventenne”. Al contrario, la lettura femminista della Gradiva si concentra sulla sua condizione esistenziale, mentre la *flâneuse* viene letta come pienamente *embodied*, nell’accezione di incarnazione data da Rosi Braidotti, la quale parla di “corpi multipli o insiemi di posizioni incarnate. Incarnazione significa che siamo soggetti situati, in grado di eseguire insiemi di (inter)azioni spazialmente e temporalmente discontinue.”¹⁶ Ma nelle letture recenti la sessualità della Gradiva non viene cancellata e rimane costitutiva: sia ella descritta come una passeggiatrice di professione, come una donna sola e vulnerabile, come una donna padrona di sé e a proprio agio, oppure come un maschio travestito, la sua “sessualità mobilizzata è *in controllo*”.¹⁷

Come abbiamo visto, le affermazioni sulla Gradiva formulate negli anni Ottanta riguardavano le sue potenzialità trasgressive e la sfida femminista all’ordine simbolico. Rivendicazioni simili si applicano anche alla *flâneuse*, la quale destabilizza norme consacrate per mezzo di una politica “di *dislocazione*”, ma gli argomenti adottati per suffragare queste potenzialità rivelano un livello diverso nel discorso femminista e in particolare il passaggio a teorie sul genere e lo spazio.

3.

La *flânerie*, la passeggiata di piacere di un uomo sfaccendato, di solito per le vie di una città, acquisì un’aura decadente e romantica con *Les Fleurs du Mal* (1857), lo scandaloso libro di poesie con cui Charles Baudelaire affrontò in forma ferocemente allegorica i problemi del male e dell’alienazione nella città moderna. Il *flâneur* è un outsider borghese, un osservatore mimetico e distaccato, un “epistemologo urbano”¹⁸ e molto di più. Nella versione rivista del saggio su “La Parigi del Secondo Impero in Baudelaire” (completata nel 1939),¹⁹ Walter Benjamin elogia le poesie di Baudelaire e il suo saggio del 1863 intitolato “Il pittore della vita moderna” per l’uso dell’allegoria in contrapposizione al mito e per la capacità di mostrare il volto umano delle merci. Il

¹⁵ “À une passante” è il titolo di una poesia di Charles Baudelaire nella sezione “Tableaux Parisiens” dei *Les Fleurs du mal*.

¹⁶ Per Braidotti le “soggettività incarnate sono quindi un paradosso basato simultaneamente sul declino storico della distinzione mente/corpo e la proliferazione dei discorsi sul corpo”. “Cyberfeminism with a Difference”, www.let.uu.nl/womens_studies/rosi/cyberfem.htm, p. 6.

¹⁷ Munt, “The Lesbian Flaneur”, p. 48.

¹⁸ Munt, “The Lesbian Flaneur”, p. 34.

¹⁹ Walter Benjamin, “Di alcuni motivi in Baudelaire”, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino: Einaudi, 1962; e inoltre, *Charles Baudelaire, a Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (London: Verso 1983).

poeta che “botanizza l’asfalto” e la prostituta, portatrice infetta di un desiderio alienato, sono i personaggi principali nel dramma della *flânerie*, entrambi merce e consumatori: per sopravvivere lui vende i propri pensieri, lei il proprio corpo.

Gli appunti di Benjamin sul *flâneur* riflettono, inoltre, un interesse suscitato in lui molto tempo prima, sul finire degli anni venti, dai Surrealisti, da *Le Paysan de Paris* di Louis Aragon e da *Nadja* di André Breton. Benjamin era rimasto affascinato dal loro “concetto radicale di libertà”, dalla capacità di “attribuire significati alla qualità effimera del mondo materiale” percepito come un sogno. Il progetto di pedagogia materialista dello stesso Benjamin (il quale all’epoca conduceva un programma radiofonico sulle esperienze della strada, rivolto ai giovani da Francoforte a Berlino) mirava, invece, a risvegliare la coscienza storica e politica dei paesaggi urbani e del feticismo merceologico.²⁰ Per Benjamin, il *flâneur* della città moderna è un potenziale acquirente e un consumatore, un soggetto creato dall’essere interpellato come tale anche quando non ne ha i mezzi economici. In esilio e appena in grado di mantenersi, Benjamin non era certo adatto al ruolo, e forse questo acuì il suo modo di percepire gli effetti invasivi delle tendenze economiche contemporanee. Comunque sia, il discorso della *flânerie* lasciò un’impronta notevole sul suo metodo di lavoro, un metodo molto criticato dall’amico Adorno e da altri che non compresero la struttura sperimentale del primo saggio su Baudelaire e del *Passagen Werk*. Benjamin utilizzò e contrappose strategicamente testi e immagini, citazioni e commenti, offrendo suggerimenti piuttosto che spiegazioni, e lasciando il maggiore spazio possibile a interventi critici e ricostruzioni individuali.²¹

Nelle letture che Elisabeth Wilson e Sally Munt danno di Benjamin, il *flâneur* incarna molto più del labirinto urbano: è una metafora dell’antieroe, una personalità borderline che interpreta le incertezze e le angosce della città, le sue anomalie. Muovendosi per le strade, il *flâneur* si fa pagina bianca, femminile nella sua ricettività al discorso eterosessuale della metropoli. È un significante fluido, consumatore, predatore, preda e spettacolo.²²

²⁰ Buck-Morss, pp. 177-85; 33-34.

²¹ Walter Benjamin. *Charles Baudelaire : A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* London: New Left Books, 1973; Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MA: MIT P., 1997.

²² Munt, p. 35.

Certo il *flâneur* di Baudelaire e Benjamin (così come “L’uomo della folla” di E. A. Poe, che anonimo e inquieto licanthropo²³ sorveglia nel 1840 il mutevole scenario urbano) è ormai diventato una figurazione plausibile del soggetto (maschile) moderno, una specie di panopticon deambulante che annuncia il potere di controllo dello sguardo. Ma la *flâneuse* di Baudelaire, prostituta e *passante* è, come ogni altra donna, solo oggetto dello sguardo, anche quando lo usa per attirare un cliente.

4.

Fino a poco tempo fa non esistevano teorizzazioni specifiche (maschili o femminili) della *flâneuse*. Janet Wolf e Griselda Pollock hanno sostenuto che alle donne, in quanto oggetto e non soggetto dello sguardo, non spetta tale status – certo è che, persino considerando la maggiore libertà di movimento delle lavoratrici, una donna dell’Ottocento in giro a piedi per le strade, fuori della casa suo habitat naturale, rappresentava una specie in pericolo. Anche la donna che percorreva le strade cittadine per svolgere legittime commissioni era un soggetto trasgredente e borderline, produttrice di instabilità di genere: un’immagine che si adatta persino ad alcune famose giornaliste e scrittrici di viaggio, non solo ottocentesche – Mary Wollstonecraft, Harriet Martineau, Flora Tristan, Frances Trollope, Margaret Fuller. Viaggiatrici solitarie, reali o fittizie, erano uccelli rari e coraggiosi, dato che le avventure turistiche in terre straniere potevano rivelarsi pericolose quanto il camminare nella propria città. E non tutte le *flâneuse* avevano il privilegio di un ambiente sicuro come quello riservato alla signora Dalloway, donna con molto tempo libero. La maggior parte delle donne si sentivano minacciate dagli spazi aperti, essendo state avvertite per tutta la vita di non dare scandalo e di non farsi notare in pubblico. Le donne riuscivano a essere invisibili per le strade della città grazie alla carrozza, allo chaperon, al mantello e al velo, oppure travestendosi da uomo. Impersonare un uomo poteva trasformare una *flâneuse* in un *flâneur*, garantendole la libertà negata dal proprio sesso. Mentre il *flâneur* diventava un dandy – secondo Elisabeth Wilson, un narcisista protogay che turba la differenza di genere – la Donna Nuova travestita da uomo reclamava per sé la libertà del lavoro, delle sigarette, delle strade e persino della sessualità (Wolff, Scacchi, Daniele, ecc.).

²³ Walter Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*. Torino: Einaudi, p. 545.

Anche le australiane che a fine Ottocento arrivavano a Londra, osserva Angela Woollacott, per quanto indistinguibili per razza erano considerate soggetti subordinati, coloniali non all'altezza della *Englishness*. Ma sapevano volgere la differenza a loro vantaggio sfruttando le reti femminili di mutuo soccorso per delle operazioni di vero e proprio arrampicamento sociale. Woollacott restringe l'uso della *flâneuse* avvertendo che "al pari di ogni altro archetipo o concetto, quello di *flâneuse* è al tempo stesso illuminante e troppo rigido": le donne "occupano simultaneamente posizioni e relazioni multiple", la *flânerie* non è un'occupazione concettuale a tempo pieno.²⁴ L'uso metaforico del termine è sempre in tensione con l'attualità. Ciò è evidente anche nello scritto di Jensen dove la Gradiva, scolpita nell'atto di fare un passo in avanti, è donna di marmo ma anche personaggio vivo immaginato in situazioni diverse. Il contesto si rivela determinante anche per il *flâneur* di Benjamin che trae significato dal paesaggio socio-geografico della città.²⁵ Ma se la *flâneuse* incorpora significati diversi in luoghi e tempi diversi, come misuriamo la distanza tra la Gradiva con il suo mantello romano e la donna afgana ripresa di recente mentre cammina nel suo burqua?

Certo, sarà la tangibile materialità dei segni a stabilire il rapporto tra forma e paesaggio, e ad aprirlo alle nostre interpretazioni, alle nostre ipotesi. La *flânerie* implica un'attività che tutti conosciamo bene: passeggiare lentamente non favorisce solo l'osservazione casuale, ma anche fantasticherie assorte, *rêverie*, reminiscenze e riflessioni.²⁶ È una modalità del pensiero che si situa all'incrocio di tempo e spazio, che si apre alla revisione degli eventi, riflette su causalità e caso, problematizza il rapporto tra esperienza e sapere. Il termine denota un apparato percettivo installato in un soggetto che può essere rappresentato come osservatore/autore/voce all'interno di un testo, quindi una costruzione discorsiva relativa al rapporto tra soggetto e oggetto condizionata da mutamenti storici e socio-culturali. E naturalmente tutta la narrativa offre esempi di *flânerie* sessuata.

Flâneur e *flâneuse* sono metafore che collegano unità semantiche discrete (soggetto/spazio), sono tropi dell'instabilità, diversamente collegati al genere e i suoi

²⁴ Woollacott, pp. 764-65.

²⁵ Parsons, p. 223.

²⁶ Il rimando più ovvio qui è a Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie* Paris: Presses universitaires de France, 1974, se si riescono a tollerarne gli stereotipi di genere e l'ortodossia junghiana.

altri; stanno per pratiche culturali che riflettono rapporti materiali contingenti, non scevri da paradossi e contraddizioni. Implicata nelle circostanze storiche ed economiche, radicata nel genere e nei suoi posizionamenti, la *flâneuse* è anche un tropo che rappresenta la situazione di donne scrittrici e critiche. La città – virtuale o reale, sprawl urbano o piccola frazione – è il suo testo.

La *flânerie* può essere vissuta come uno spazio dove l'identità diventa leggera, metamorfica, in costruzione tramite un processo transizionale che implica sia il corpo sia lo spazio fantasmatico di una riconcettualizzazione della soggettività. Nel suo vagare, nel suo iato, la *flâneuse* resiste ai binarismi e al tempo seriale. Si radica nel tempo che sta occupando, e si mostra mentre negozia lo spazio, lo trasforma, si trasforma. Nell'interim, anche il corpo viene disarticolato e riarticolato, secondo le pratiche simboliche della significazione. È un personaggio del margine, una figura del transito che significa dis-conessione e sospensione. È un personaggio frontaliero che non occupa il centro della scena, che dispone livelli diversi di consapevolezza in un mosaico di impressioni. Insider e outsider allo stesso tempo, soggetto e insieme oggetto di visione e desiderio, la *flâneuse* riflette, osserva, registra, si abbandona a ricordi e riflessioni. Aperta e permeabile al tempo e allo spazio, può abbandonarsi al flusso di coscienza. Il suo immaginario di/vaga e produce narrazioni.

In “Per le vie di Londra” di Woolf, il collegamento tra scrittrice e *flâneuse* è una matita in cui si condensano scene private e immagini intraviste nelle finestre illuminate. La *rêverie* trasforma il tempo in una diapositiva, “Giugno, gennaio – sono qui, o sono là?”, dis/volge la compressione spaziale e temporale. Come icona (nei termini di Umberto Eco), la *flâneuse* collega ordini di spazio – come l'espressivo esterno e l'implosivo interno, fornendo rappresentazioni spaziali di possibili corrispondenze.²⁷ La sua linea di fuga migliore si fonda sulla soppressione della distanza e sulla compressione del tempo, rappresentate tramite tecniche epifaniche – per esempio, la *flânerie* mentale della signora Dalloway mentre sistema i fiori il giorno del suo compleanno: una consapevolezza che si va formando (travaglio, gestazione, produzione di sé).

²⁷ Sul rapporto tra icona, semio-spazio e ciberspazio – un nodo che ricorre in questa mia discussione della Gradiva-*flâneuse* – ragiona Sue-Ellen Case in *The Domain-Matrix. Performing Lesbian at the End of Print Culture*. Bloomington: Indiana U.P., 1996. Vedi in particolare p. 45 e p. 199.

Ma la *rêverie*, al pari di altri stati di coscienza che vanno da visioni e illuminazioni fino alle percezioni extra sensoriali, non è certo una novità, né le donne ne sono mai state esenti. Solo che, se le loro osservazioni, intuizioni o voli della fantasia non rientrano nei tracciati legittimi, rischiano di finire nei guai, o così ci dice la storia: Guglielma e Maifreda, Giovanna d'Arco e Anne Hutchinson ebbero problemi con le rispettive chiese; le poetesse (Phillis Wheatley, Emily Dickinson) non furono pubblicate senza intercessione di protettori e strategie di protezione; Margaret Cavendish, contessa di Newcastle (ci informa Donna Haraway) non fu incoraggiata a “dare testimonianza” di esperimenti scientifici. Nonostante questo, la vita reale e la narrativa hanno visto numerose eccezioni: donne che aspirarono a privilegi, li rivendicarono e a volte li ottennero, come Mary Wollstonecraft, Mary Shelley e Mary Wordsworth, aprendosi a uno stato di capacità negativa e diretto alla percezione del Sublime.²⁸ I poeti romantici intendevano con *capacità negativa* lo stato di vuoto interiore che induce alla creatività o a un senso del sacro. Nella loro struttura platonica, l'osservazione del mondo sensibile risvegliava lo spirito ed evocava l'intuizione di Idee, ma in questo scambio era la Natura ad avere il ruolo determinante. Quando Virginia Woolf chiamò simili episodi “momenti d'essere” – una condizione di ricettività in cui volontà e giudizio sono sospesi – i maschi (e i santi) non erano già più i soli interpreti autorizzati di quell'esperienza, né la Natura il suo scenario privilegiato.

5.

Allora come oggi, concedersi una pausa “a maggese”, come un campo che riposa tra due diverse semine, è una *flânerie* spirituale necessaria. In un campo lasciato incolto succedono molte cose che l'occhio non registra. “Se vogliamo addentrarci nel simbolico” ha scritto Muraro a De Lauretis, “dobbiamo partire dal silenzio, dobbiamo ripulire il terreno – il luogo dell'altro deve essere sgombro.”²⁹ Nel corso degli anni, tuttavia, il silenzio che un tempo esprimeva un dissenso profondo si è trasformato in un segno negativo di depressione e sconfitta. De Lauretis lamenta il fatto che la differenza sessuale, nel perseguire una volontà politica, ha dimenticato gli impulsi inconsci. “E si è

²⁸ Anne K. Mellor, *Romanticism & Gender*, Routledge, London, 1993, specialmente p. 90 e p. 93 sulle strategie di accesso al Sublime usate dalle scrittrici romantiche.

²⁹ De Lauretis, *Sexual Difference*, p. 18.

perso il senso psicoanalitico del desiderio come limite interno dell'Io, vale a dire del desiderio come negatività, come dis-identificazione, frana, disgregazione, dispersione della coerenza (per non dire della volontà) dell'Io".³⁰ Il desiderio non si può comandare, è necessario affermare le contraddizioni, esercitare una pratica di dislocazione, mettere in discussione i margini delle identità, delle comunità, dei corpi e dei discorsi.³¹ Lungo linee non molto diverse da queste, Luisa Passerini ha descritto nella sua autobiografia, *Autoritratto di gruppo* (1988), una sorta di *mise en abîme*, la caduta in un grado zero della consapevolezza, un attacco di depressione debilitante che può portare alla disperazione ma allo stesso tempo permettere di identificare un punto di crisi e di resistenza attiva.³² Credo che una generazione di femministe abbia sperimentato indirettamente l'esperienza di morte psicologica e rinascita descritta da Doris Lessing nel *Taccuino d'oro*, ma allo stesso tempo le donne hanno così a lungo messo al primo posto l'attivismo da dimenticare la libertà della negatività, della passività, del dissenso – nonostante esistano vasti territori al di là dell'ortodossia. Ci serve un intervallo, uno spazio adatto a riflettere sull'immagine di sé, a elaborare lutti, a immaginare nuove strategie collettive. La *flâneuse* di cui parlo conosce bene "l'impervietà del desiderio e ... la quota di negatività" che De Lauretis attribuisce a tutte; è un soggetto dis-incline, dis-affetto, dis-identificante, complice per sottrazione. Però ascolta e si ascolta, mentre fa cadere precedenti identificazioni.

Ingredienti diversi permettono di creare narrazioni, molte delle quali esistono già, alcune più convincenti di altre, etichettate negativamente o positivamente secondo i punti di vista. Come Bartleby, lo scrivano di Herman Melville, la *flâneuse* preferirebbe "non fare", e il suo *non* è un nodo complesso. Come la Gradiva, alias Zoe Bertgang, la *flâneuse* non sembra turbata. Come Lollywillows nel romanzo di Sylvia Townsend

³⁰ De Lauretis, *Soggetti Eccentrici*, p. 77.

³¹ De Lauretis, *Soggetti Eccentrici*, p. 56.

³² Luisa Passerini, *Autoritratto di gruppo*. Firenze: Giunti 1988; vedi anche *La fontana della giovinezza*. Firenze: Giunti, 1999. Clotilde Barbarulli mi segnala che l'immagine del "pozzo", del vuoto in cui precipitano le donne, è trattato nella corrispondenza fra Natalia Giunzburg e Alba De Cèspedes (1948) pubblicata nella rivista *Mercuri* (rist. *TutteStorie*, 6/7, 1992): a Natalia che soffre per una differenza vista in senso negativo, Alba contrappone il pozzo come elemento di forza anche cognitiva per le donne. Molto interessante mi sembra l'elaborazione teorica di Elisabeth Bronfen sul concetto di resistenza elaborato da Freud, come nodo testuale di grande valore e significato da verificare. Per Bronfen esiste un'economia di resistenza non fallica ma *omphalica* che poggiando sulla coscienza del nesso vita-morte evita deliri di onnipotenza e ignoranza del limite. "La resistenza può essere messa in evidenza senza

Warner, procede per sottrazione. Il suo coraggio nelle strade è alimentato dal distacco, come avviene anche per l'esemplare passeggiatrice nel romanzo di Djuna Barnes *Nightwood* (1936). Gloria Anzaldúa, come Emily Dickinson, non sceglie.

Robin Vote, ha rappresentato a lungo la mia perfetta pietra di paragone per la *flâneuse*. La foresta della notte (*nightwood*) è uno spazio liminale di incontri fortuiti e Robin è una sonnambula errante che vive in due mondi. La sua *flânerie* indaga e decostruisce non solo i riferimenti spaziali forniti dal legame tra casa e strada, a sua volta creato dal rapporto lesbico tra Nora e Robin, ma anche la costruzione dell'identità. Alta come un ragazzo, travestita da "don Giovanni femmina", "una cosa selvatica sorpresa in una pelle di donna", è raffigurata come "l'essere puro, privo di sesso che sta dietro il genere e il mito." L'operazione etica compiuta da Barnes, che nella narrazione destruttura l'identità, mi ha sempre affascinato, fino all'ultima scena primaria in cui cane e donna abbaiano l'uno contro l'altra sotto lo sguardo attonito di Nora. Nel romanzo ci sono così tante forme di *flânerie* – dal girovagare di Robin al *passing* del marito e al *transgender* del Doctor O'Connor, giusto per citare i casi più evidenti – che avevo dimenticato un'altra versione, dispregiativa, della "malattia" di Robin. Negli atti de *I labirinti dell'eros* Nadia Fusini legge Robin come un'isterica che suscita amore ma non è capace di amare. Come la Lulu di Wedekind e Nadja di Breton, Robin è una figura femminile dall'esistenza frammentaria, persa in un'incessante evasione, la cui psiche non è in armonia con la sua sensualità – segno tipico di disarmonia moderna.³³ La lettura di Fusini è plausibile, ma non mi sembra che Robin corrisponda alla sua interpretazione dell'isterica: qualcuna che "non tollera l'amore, tanto è ideale il suo modo di vivere il desiderio".³⁴ Mi pare più calzante la lettura dell'isteria data da Elisabeth Bronfen, nella quale riconosco l'angoscia esistenziale nella *flânerie*, la sua trasmissione della mancanza, della "fragilità del corpo ... e la fallibilità del simbolico"³⁵ in un'Europa piena di ombre, dove Robin spazia in preda a un'angoscia visionaria.³⁶

sottometterla al sapere – preservata, direi, in modo omphalico, come sito impenetrabile entro il simbolico, come l'aporia del rappresentare la negazione?" in *The Knotted Subject*, p. 78.

³³ Nadia Fusini, "La passione del male". *I Labirinti*, 104.

³⁴ Fusini, p. 103.

³⁵ Elisabeth Bronfen, *The Knotted Subject. Hysteria and Its Discontents*. Princeton: Princeton UP, 1998.

³⁶ Di tanti scritti su Barnes segnalò in particolare di Carolyn Allen, *Following Djuna: Women Lovers and the Erotics of Loss*. Bloomington: Indiana U.P., 1996.

La disarmonia modernista evocata da Fusini riaffiora in termini razziali in *Passing* di Nella Larsen (1927), dove un esempio tragico di *flânerie* si collega alla colonizzazione bianca del ghetto di Harlem. Naturalmente leggere il “passing” come una forma di *flânerie* autorizza a ricercare altre strategie che prevedono mascheramenti di identità, purezza e contaminazione ma che esulano dall’ambito del presente studio.³⁷ Vorrei mettere in risalto, tuttavia, un ulteriore esempio di disarmonia modernista che si collega alla *flânerie* esistenziale lesbica: *We Too Are Drifting*, di Gale Wilhelm (1935). Il titolo del romanzo (letteralmente “anche noi andiamo alla deriva”) descrive bene il vagare esistenziale senza meta dei personaggi, espresso nelle opzioni offerte dall’intreccio: lutto e malinconia, rapporti distruttivi, perdita della creatività, sacrificio di sé – elementi ricorrenti nel modernismo della marginalità, che non chiede dov’è la salvezza ma esalta derive e sconfinamenti simbolici e reali. In questo Jan Morale, la protagonista, incarna l’elaborazione pensiva del lutto come categoria della perdita del doppio necessario all’artista per creare. E anche lei, persa la legittimità dell’impunità e dell’innocenza, resiste disgiunta, sottraendosi. Non mi soffermo qui oltre sulla *flânerie* lesbica, ma raccomando piuttosto la lettura del saggio di Sally Munt nel suo libro sul desiderio eroico dove l’“eccesso” della *flânerie* è presentato come una narrazione eroica, romantica, liberatoria.³⁸

6.

Il mio entusiasmo iniziale per Robin Vote e per altri casi di *flânerie* esistenziale modernista rispondeva al sollecito del romanticismo narrativo sostenuto dai tropi dell’esilio e dello spaesamento (recentemente decostruiti da Caren Kaplan³⁹). Ma altre storie conducono a più sobrie considerazioni, come questa, raccontata spesso nella mia famiglia: una nostra amica ebrea si nascondeva a Firenze durante l’occupazione nazista,

³⁷ Sul tema del *passing* nella narrativa degli Stati Uniti, vedi *Passing and the Rise of the African American Novel* di M. Giulia Fabi, Urbana e Chicago, U. of Illinois P., 2001. La critica inglese Sally Munt inquadra la *flânerie* dell’immigrata nera nella costruzione dell’identità in una geografia dell’esclusione (pp. 37-38). Vedi anche di Anna Camaiti Hostert, *Passing: dissolvere le identità, superare le differenze*. Roma: Castelvecchi, 1996, e le strategie del *passing/queering* in Judith Butler, *Bodies That Matter*, New York: Routledge, 1993 (trad. parz. *Corpi che contano*, Milano, Feltrinelli, 1996). Non è tradotto il capitolo che mi interessa specificamente, su Nella Larsen, intitolato “Passing, Queering. Nella Larsen’s Psychoanalytic Challenge”, pp. 167-86 dell’originale.

³⁸ Sally Munt, *Heroic Desire: Lesbian Identity and Cultural Space*. New York: New York University, 1997.

ma non poteva usare di giorno il rifugio che le veniva generosamente offerto durante il coprifuoco. Sette giorni la settimana, dal settembre 1943 alla liberazione della città nel luglio 1944, era costretta a vagare per le strade, con le scarpe di pezza e il cappotto. Mi sono chiesta tante volte cosa pensasse mentre camminava, sempre vigile e preoccupata, ma apparentemente a spasso come una cittadina qualsiasi.

Anche leggendo *Aimée e Jaguar* di Erika Fischer, mi chiedevo come camminava in quegli anni per le strade di Berlino un'altra donna senza casa e *sans papiers*; oppure Charlotte Salomon, nelle passeggiate a Berlino e in Costa Azzurra, da lei dipinte ad acquerello. Porto questi esempi non come fonte di realismo etnico o razziale, ma come ricordo delle molteplici e diverse situazioni che, come quella dello stesso Benjamin, non tollerano di essere confuse, mescolate, romanticizzate, o sottratte alla storia. Sappiamo che nel raccontare dovremmo interpellare geografie specifiche, dare corpo a metafore della marginalità, e non denaturalizzare i corpi né obliterare condizioni di resistenza e di opposizione.⁴⁰ Possiamo chiedere a queste figure di assumersi la responsabilità della testimonianza degli eventi in cui sono implicate? Se i tropi ci mostrano la strada, anche la *flâneuse* può farlo.

Una soggettività di/vagante permette di comprendere lo scambio ininterrotto tra ideologia e utopia, tra la giustificazione delle cose come esse sono e la visione del loro sovvertimento; ci significa che ogni spazio utopico è relativo e precario. La *flâneuse* è una figura della dimensione globale, della nuova politica della differenza e dei riallineamenti spaziali in un mondo di modernità multiple. Inevitabilmente, la sua complessa epistemologia urbana si situa all'incrocio con realtà virtuali. È lei stessa una creatura dell'iperspazio – “un dominio in cui l'esperienza locale non coincide più con il luogo in cui ha luogo.”⁴¹ Il luogo dove cammina non è dove lei si trova – oppure sì, è il luogo come lei lo percepisce. E se vogliamo, è anche luogo dell'*unheimlich*, del non-domestico, dell'alterità che riflette come in uno specchio oscuro l'inquieta bianchezza

⁴⁰ Caren Kaplan, *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*. Durham and London: Duke UP, 1996.

⁴¹ Kaplan, 21. Corredo la sua lettura con questo passo di Frederic Jameson sulla disgiunzione allarmante tra il corpo e l'ambiente costruito: “L'ultima mutazione dello spazio – l'iperspazio postmoderno – finalmente è riuscito a trascendere le capacità del corpo umano individuale a situarsi, a organizzare percettualmente i suoi contorni immediati, e a tracciare cognitivamente le sue posizioni in un mondo esterno rappresentabile...” “Postmodernism or the cultural logic of Late Capitalism”, *New Left Review* 145 (1984), p. 84.

della politica del dominio che ci dà l'incarnato – dominio di genere, classe, razza subito ed esercitato, troppo spesso senza che ne venga assunta la responsabilità.

L'icona della *flâneuse* sembra capace di rappresentare situazioni di stallo e incertezza, aporie e *mise en abîme*. In quanto figura di un processo inconcluso, esprime latenza, supposizione, eventi mancati e opportunità perdute, inganni, vuoti di memoria – situazioni negative che non sono necessariamente tali. Sto pensando alla vita della mente di Hannah Arendt, che occupa il confine irredento tra vita attiva e vita contemplativa: quella facoltà volitiva e mondana che coinvolge gli altri, la certezza morale, il desiderio di cambiare il mondo e il lavoro solitario, esplorativo, inconcludente dell'introspezione. L'unica risoluzione possibile per quel confine sta proprio nella tensione tra le due facoltà. Anche la *flâneuse* è una creatura della percezione – quel lampo della mente che riorganizza esperienza e concetti in formati inediti. È capace di intuire i modelli dell'agire, forme sagge di azione e comunicazione che possono “fare differenza”. Prendo questa citazione da Donna Haraway, dal brano sulla diffrazione dove ci raccomanda di sviluppare la capacità di vedere e analizzare le componenti di un raggio di luce.⁴² Ripensando ai suoi anni di militanza, Luisa Passerini ha scritto: “Sul piano culturale il '68 agisce come un prisma: i raggi convergono su di esso e ne escono scomposti in vari colori. Quello che prima non era visibile ora lo diventa e nello stesso tempo nulla è più come prima”. Lo stesso, forse, potrebbe dire del movimento delle donne, giustificando molte cose (come fa), quando aggiunge: “Tutto ciò non è solo disfacimento. È il ventaglio che si apre in seguito all'urgenza di compiere scelte” (175).⁴³ In quanto femministe, dobbiamo analizzare le forme varie del femminismo per capire quali opzioni abbiamo.

Reagendo a un destino di passività sociale, se non domestica, la donna del nostro femminismo si è rappresentata attiva, contestataria, in rivolta, caparbia nel suo resistere. In questo momento di crisi globale possiamo domandarci quali imperativi regolino questo soggetto, a quali disgiunzioni sia costretto, e come ripari. O come soltanto ripari le lacerazioni angoscianti della sua impotenza. Nel caos di una informazione particolarmente inaffidabile (e non è solo lo scritto “di guerra” di Arundati Roy a

⁴² Donna J. Haraway, *Testimone_Modesta@Secondo_Millennio. FemaleMan[®]_Incontra_OncoTopo[™]*. Milano: Feltrinelli 2000.

⁴³ Passerini, *Autoritratto di gruppo*, p. 175.

sottolinearlo), la disgiunzione tra la materialità della nostra percezione e la virtualità degli avvenimenti che vorremmo conoscere è ancora più inquietante del solito. La *flâneuse* rappresenta sia la narrativa della nostra angoscia rispetto a questa mancata messa a fuoco, sia un tentativo di recupero.

Se il mondo delle nostre nonne ottocentesche era “plausibile”, il nostro, come molte hanno detto, ha superato le previsioni della fantascienza. La *flânerie* virtuale in rete è cosa di tutti i giorni; ci avventuriamo nel villaggio globale tramite i nostri terminali, non diversamente da Villanelle, con i suoi piedi palmati sulle acque scure di un canale veneziano, nel romanzo *La Passione* di Jeanette Winterson. Sono questi i segni del nostro di/vagare.⁴⁴ La *flâneuse*, troppo per altri tropi, non è che un’ennesima narrazione che ci permette di spaziare nel nostro tempo-tra. È emersa nelle mie letture come un “oggetto di confine” all’incrocio delle nostre vite complesse, monito di spazio, tempo, responsabilità e testimonianza. È diventata un nuovo soggetto agente: la donna che si interroga e che cerca se stessa, sempre in movimento, padrona di sé, auto-determinata, in cammino su strade sue e nostre. Sembrava capace di agire le nostre disconnessioni attuali, personali e politiche – quelle che anche Donna Haraway ha chiamato l’esclusione dalle risorse e dai beni in comune -- mentre noi di/vaghiamo su come tentare di rientrare in possesso di quelle risorse, e forse riuscirci.

7.

Ma non è così che Gloria Anzaldù vede la sua *mestiza* frontaliera, catturata negli interstizi tra i mondi che abita al confine tra Messico e Stati Uniti, incapace di esercitare quella capacità di rispondere che chiamiamo responsabilità: “la cultura ci toglie la capacità di agire, ci incatena in nome della protezione. Bloccate, immobilizzate, non riusciamo ad andare né avanti né indietro – quel movimento serpentino che è il movimento stesso della vita, più veloce del fulmine, si congela.”⁴⁵

⁴⁴ Questa espressione vuole ricordare un saggio di Teresa De Lauretis, lettura richiesta per il corso che ho tenuto anni fa proprio sulla *flâneuse*, alla base del quale stava una riflessione sul rapporto tra segni, interpretazione e pratica sociale. “Signs of Wonder”, in *The Technological Imagination: Theories and Fiction*, a cura di Theresa De Lauretis, Andreas Huyssen, Kathleen Woodward. Madison, WIS: Coda Press, 1980.

⁴⁵ Gloria Anzaldù, *Borderlands/La Frontera* (1987); trad. it. *Terre di confine/La frontiera*, Bari: Palomar, 2000.

Il tempo della *flânerie* è un tempo-tra, dove la *flâneuse* si posiziona, con i mille piani che costituiscono la sua struttura teorica, in coesistenza con realtà diverse, storie diverse, inquadrature diverse. Se immetto la figurazione della Gradiva-*flâneuse* nel contesto reale dei nostri campi minati, il suo piede arcuato annuncia che una mina non è prevista. Eppure esiste, in un asincrono universo parallelo visibile in TV, punto di arrivo di un transito globale originato dietro un angolo di strada, e concluso in un agguato tra la sabbia, gli sterpi, o le foglie verdi di un luogo lontano. Nell'esplosione di carne e metallo, implodono il tempo e lo spazio della *flâneuse*. Vita privata e capitale globale svelano la cerniera che li unisce.

La sopravvivenza della *flâneuse* dipende dalla capacità di interrompere il passo fatale, e anche di capire cosa si può fare per impedire che venga minato il terreno del nostro passaggio. Parlando dello "spazio tra", Homi Bhabha evidenzia i passaggi e processi di differenze culturali inscritti nella struttura dell'interstizio e dello spostamento. Se il nuovo può nascere solo nello spazio-tra, la *flânerie*, potrebbe essere, in una frase di Michel de Certeau, "il non-luogo dove cominciano tutte le operazioni storiografiche".⁴⁶ Si tratta di una storia dell'enunciazione, un dire altri-menti che può cambiare i rapporti; si tratta di quel terzo spazio (non terzo solo tra due, ma tra molti) dove "concettualizzare una cultura internazionale", dice Bhabha, "basata... sull'iscrizione e l'articolazione dell'ibridità culturale".⁴⁷ Il di/vagare della *flânerie* lascia traccia, anche se sempre in filigrana, di quel terzo spazio che sta tra il soggetto dell'enunciazione e l'enunciato, l'io/tu – quella barra virtuale che indica lo spessore della rappresentazione come fosse un corpo che interviene tra l'io e il sé (sessuato, razzializzato, classificato, occultato). Nel caso della passante ebrea (ma immagino una fila senza fine di fuori-luogo), il contesto è quasi tutto.

Nel mondo postmoderno, dice Istvan Csicsery-Ronay, i rapidi movimenti di popoli e blocchi culturali erodono i confini tra luogo e percorso. Si dissolvono le istituzioni connesse a utopia e distopia: nazione, lavoro, città, Ragione, reale e ideale. Tutto diventa *mutopia*, la negazione estatica, inconscia e istantanea dei confini

⁴⁶ Citato in Homi Bhabha, *The Location of Culture*. London e New York: Routledge, 1994, p. 247. Trad. it. *I luoghi della cultura*. Roma: Meltemi 2001. Di De Certeau vedi in particolare *L'invenzione del quotidiano* (vol. 1, 1980). Roma: Edizioni Lavoro, 2001.

razionali.⁴⁸ Cadute le macronarrative, cresciuto fino alla certezza il sospetto che l'informazione sia arbitrariamente manipolata, le immagini animate col taglia-e-cuci, e la borsa governata dagli oroscopi, le bombe diventano l'ultimo reality check, prova manufatta dell'esistente, mentre 22 fortezze volanti, ciascuna equivalente al PIL di uno stato del cosiddetto terzo mondo, aspettano camuffate il loro turno su qualche pista segreta dello zio Sam.

Se la *flâneuse* si prende il suo momento di riflessione -- presumibilmente in una giornata di doppio e triplo lavoro, in parte assorbita dal volontariato in qualche ONG, e nella prospettiva di lotte sindacali, manifestazioni di protesta, eventi da organizzare, appelli da sottoscrivere, e il network di solidarietà che richiede immediata attenzione, per non parlare dei problemi domestici, della precarietà del lavoro, del mantenimento di un minimo necessario decoro nell'apparenza -- quello spazio sarà anche uno spazio di perplessità di fronte all'incapacità di ciascuna di noi di dare senso agli avvenimenti nei quali siamo implicate.

⁴⁷ Sul "terzo spazio", vedi Bhabha, pp. 36-39. Il progetto di Bhabha include l'indagine su negoziati liminali che avvengono tra le differenze di razza, classe, genere, tradizioni culturali nel processo di definizione delle identità culturali.

⁴⁸ Istvan Csicsery-Ronay, "Notes on Mutopia", *postmodernculturepostmodernculture* 8,1, Sett. 1997 <http://www.iath.virginia.edu/pmc/text-only/issue.997/contents.997.html>