

SOCIETÀ ITALIANA  
DELLE LETTERATE

## *Società Italiana delle Letterate*

In questo numero presentiamo una doppia "recensione dal futuro" per un doppio volume: *Cartografie dell'immaginario*, a cura di Patrizia Calefato, e *Scritture del corpo. Hélène Cixous. Variazioni su un tema*, a cura di Paola Bono. Le due raccolte, pubblicate entrambe nel 2000, emergevano dal II Convegno Nazionale SIL "Corpi e immagini. Letteratura, cinema, teatro: scritture comparate al femminile", tenutosi ad Orvieto nel 1998. Il convegno esaltava la vocazione interdisciplinare della allora giovane associazione, affiancando alla riflessione sulla letteratura l'esplorazione di spazi ibridi come cinema e teatro: una scelta che vista da oggi risuona pionieristica, ed apre alle nuove strade che Antonietta Buonauro e Rachele Muzio tracciano nelle prossime pagine.

Serena Guarracino

---

### Indice

<i>Scritture in transito tra cinema, pubblicità e letteratura</i> Antonietta Buonauro	<u>p. 318</u>
<i>La guardiana delle sopravvivenze</i> Rachele Muzio	<u>p. 323</u>



## *Scritture in transito tra cinema, pubblicità e letteratura*

di Antonietta Buonauro

*Cartografie dell'immaginario* è uno dei due volumi che raccoglie i contributi realizzati in occasione del II Convegno nazionale della Società Italiana delle Letterate "Corpi e immagini. Letteratura, cinema, teatro: scritture comparate al femminile" (Orvieto 1998). I testi raccolti nel volume si incentrano su aspetti della rappresentazione dei corpi nei media, nella letteratura e nella cultura popolare, sottolineando come i modelli dominanti proposti attraverso il linguaggio audio-visivo non siano in grado di restituire la molteplicità racchiusa nella soggettività femminile.

Come scrive Patrizia Calefato nell'introduzione, negli ultimi decenni del Novecento il pensiero della differenza si è proposto come fenomenologia critica dei modi di essere uomo e donna nei linguaggi, nei saperi, nella storia e nelle arti, configurandosi nel *logos* occidentale come prospettiva capace di svelare lo scenario complesso che compone la post-modernità. Parlando di cartografie, questa prospettiva ha perciò saputo porre l'accento sulle relazioni, ovvero "sugli spostamenti delle forme della soggettività, sulle condizioni di transito e traduzione che i soggetti sociali e la stessa nozione di genere conoscono nell'epoca attuale" (p. 8), senza sacrificare quell'aspetto imprescindibile per il femminismo politico che è "il partire da sé", che si è tradotto nel tema fondamentale del posizionamento, dell'enunciazione del "da dove si parla" per rappresentare la soggettività.

Così, nel contributo che apre il volume, a partire dal cinema e in particolare dal *Viaggio in Italia* compiuto da Ingrid Bergman nel notorio film di Roberto Rossellini, Giuliana Bruno parte da sé per descrivere il rapporto tra identità soggettiva e identità dei luoghi che attraversiamo nel corso della nostra esistenza: i dislocamenti del disegno interiore delle città in cui si è vissuti, in cui si transita nel corso della vita, descrivono una mappa di emozioni composta delle "ibride tessere del mosaico culturale esperienziale" di ciascuno. La soggettività contemporanea è una soggettività in movimento, condivisa, "in cui si mescolano voci differenti di autorappresentazione critica" (p. 23), ed essa può essere meglio affrontata se vista nell'ampio "parametro di



una topografia culturale e riformulata come una questione che riguarda i pronunciamenti di luogo e corpo nel discorso" (*ibidem*). La domanda fondamentale rispetto al tema della conoscenza e dell'interpretazione è allora non soltanto "chi parla", scrive Bruno, ma anche "da dove", rendendo lampante come la geografia del sapere debba fare parte dell'interpretazione del testo. Esiste una relazione dinamica tra il luogo e il tempo in cui emerge il discorso, cosa che rende il lavoro di conoscenza un lavoro di residenza e spostamento al contempo, situandolo perciò innanzitutto nel corpo quale luogo di confine tra il sé e l'altro(ve). In questa prospettiva, emozione e memoria spodestano il mito della distanza critica, spingendo a rivalutare l'importanza dell'esperienza nell'ambito del processo di delineazione della propria mappa di conoscenza.

Lidia Curti, Silvana Carotenuto e Luisa Betti si muovono tra cinema e letteratura per indagare il concetto di sublime, "la tempestosa bellezza del terrore", da cui è nata una "vera e propria estetica dello spavento e dell'orrore" (p. 37), nella quale la figura femminile è stata inclusa unicamente come oggetto, o termine di paragone. Nelle teorie canoniche infatti, da Kant a Nietzsche, da Heidegger a Freud, la figura femminile ha spesso rappresentato quell'alterità da addomesticare, laddove il sublime si configurava anche come metafora della differenza sessuale e come costruzione discorsiva patriarcale (sebbene non necessariamente maschile, come è evidente nel caso del *Frankenstein* di Mary Shelley). La metafisica tradizionale legata a questo concetto è stata però capovolta dalla scrittura femminile, e non solo dall'interno, come storia sottesa e repressa, ma anche come voce teorica discordante, come è avvenuto nel caso di Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva, o Barbara Freeman. Con enfasi posta sull'ambito culturalista, artistico e narratologico, scrivono le autrici, i modelli che queste voci hanno proposto sono legati alla reinterpretazione del sublime come testimonianza della forza creativa della figurazione femminile nella modernità, con il suo porre al centro dell'immaginario contemporaneo quella contraddizione per eccellenza che è la donna, di cui "non è possibile che sentire la seduzione" (p. 39).

Questo assunto si rivela nel modo più evidente nell'immaginario cinematografico, "il più diffuso spazio della visione moderna", ed in particolare nei testi filmici che materializzano vampiri, mostri e cyborg attraversando i generi e decostruendo la deprecabile concettualizzazione della donna come mancanza o assenza. Si tratta di scenari fantastici e fantasmatici che hanno definito il sublime collegandolo alla sessualità femminile e alla maternità, spesso intrecciandole anche al tema del corpo morto femminile, che rimandando al concetto kristeviano di abiezione sottende la necessità maschile di esorcizzare la minaccia della natura pura, rappresentata dal grembo materno e di cui Freud aveva trattato ne *Il perturbante* (1919). Laddove da *Frankenstein* a *Psycho* (A. Hitchcock, 1960) o a *Excalibur* (J. Burman, 1981), la decomposizione e l'assoluto mostruoso del corpo materno, erano posti al centro del racconto dando corpo e forma al rimosso dell'ingovernabilità della natura, alla minaccia angosciosa e intollerabile legata alla donna, nella scrittura delle donne



invece queste figure hanno assunto un diverso significato: hanno espresso orizzonti inediti e visionari aprendo le porte alla modernità. Dalle streghe alle vampire, dalle madri diaboliche alle *femme fatale* e alle donne cyborg, la rappresentazione filmica di una femminilità antagonista rispetto all'uomo ha visto poi importanti trasformazioni nel corso dei decenni, che hanno condotto queste personagge nella direzione di una crescente capacità attiva e fattiva rispetto allo svolgersi delle vicende narrate e del proprio destino. La trasgressione dei confini nel racconto ha dunque prodotto un rivoluzionario capovolgimento dei significati connessi con figure femminili multiformi, riduttivamente considerate "mostruose".

Il corpo situato diventa poi quello delle donne del sud nel contributo di Pina Mandolfo, che scrive:

Per esistere il sistema capitalistico patriarcale ha prodotto i suoi sud con lo stesso procedimento con cui ha inventato la donna. Sia il sud che le donne, in questo sistema, vivono di un significante e di un'alterità svalorizzati e di tutto un corollario di stereotipi e stigmatizzazioni atte a imprigionarne la realtà. [...] Sud e donna per me avevano un solo significato: inferiorità. (p. 77)

Partendo da sé e dalla sua Sicilia, Mandolfo racconta come la marginalità geografica del sud imponga il suo *imprimatur* in coloro che lo abitano, ma racconta anche come le donne siano capaci proprio in questo sistema di trovare le vie più creative per esprimere se stesse. Esse sono animate da quella «forza della differenza sessuale a cui il femminismo fa appello in quanto unica strategia» contro l'agguato di un sistema inglobante basato su idee monosessuali e mono-politiche del mondo (p. 77). Vestali di quel focolare domestico che bell hooks invocava come sito di resistenza dal quale è escluso il maschile, le donne del sud, "madri, zie, sorelle e comari", si configurano come depositarie di tradizioni che esse sole condividono, per poi promuovere cambiamenti epocali quando è il momento di farlo.

Facendo riferimento alla geografia della sua terra, Mandolfo sottolinea come molte delle storie mitologiche sull'origine delle risorse e bellezze naturali della Sicilia rimandino a divinità femminili (Aretusa, Kore, Ciane, Demetra), spesso legate tra loro da relazioni che escludevano o trascendevano la mascolinità, dalle cui aggressioni dovevano difendere l'intimità dei propri corpi. E alla corporeità femminile, al desiderio di libertà e felicità delle donne è dedicata anche la ricca produzione letteraria delle autrici siciliane che Mandolfo passa in rassegna, citando poetesse, scrittrici e personagge rappresentative di questo sud: da Maria Messina a Mariannina Coffa, da Silvana La Spina a Maria Occhipinti, da Maria Rosa Cutrufelli a Goliarda Sapienza.

Clelia Pallotta analizza invece gli stereotipi femminili nella storia della pubblicità (italiana), mondo in cui il corpo femminile troppo frequentemente si connette con fantasie correlate alle dinamiche del desiderio maschile eterosessuale, per venire poi feticizzato e mercificato. La donna qui si configura come quell'"oggetto assente che è



il suo personaggio ma che essa non è": silfide, vipera, vamp, miss, massaia, donna in carriera, sono modelli di donne che compongono un immaginario atto a dipingere il mondo patriarcale come dimensione naturale, appagante, rassicurante. Gli unici margini di differenziazione riguardano allora l'appartenenza ad una classe sociale piuttosto che ad un'altra. Se ad essere sovrarappresentata sin dalla metà dell'Ottocento era la donna borghese, raffinata e ammaliante, nei piccoli annunci sui giornali indirizzati ad un target diverso apparivano invece modelli rappresentativi di un altro universo femminile. Donne concrete e affaticate, alle prese con i problemi del quotidiano, e a cui si rivolgeva la promessa di correggere i difetti più vari, dal seno cadente alle lentiggini. *L'exkursus* di Pallotta prosegue poi mostrando come con il dopoguerra e con i cambiamenti politici, culturali e materiali che esso ha implicato, la pubblicità, soprattutto attraverso il mezzo televisivo, abbia assunto un ruolo preponderante nella diffusione di modelli di comportamento funzionali alle nuove esigenze economiche dell'epoca. In questo scenario pur rimanendo "angeli del focolare, forme del desiderio maschile", le donne si avviavano a diventare il target privilegiato della comunicazione pervasiva, cominciando ad essere oggetto di rappresentazioni che ne restituivano una maggiore complessità ("Né strega né madonna, solo donna", recitava un noto slogan).

Francesca De Ruggeri indaga le scritture del corpo nei *Racconti del cuscino* di Greenaway (1996), il cui motivo dominante è proprio lo stretto legame tra corpo e "pratiche infunzionali" quali sono la letteratura e l'eros. Il carattere di scrittura, scrive De Ruggeri, è presente laddove è presente il propriamente umano, inteso come eccedenza, come gioco, dunque anche nel cinema, nella musica, nella danza, nella fotografia e persino nell'originale forma di *body painting* messa in scena da Greenaway nel suo film, in cui la pratica di dipingere il proprio corpo si connota come feticistica scrittura che simboleggia (anche) il tentativo femminile di emanciparsi dal possesso del linguaggio da parte del maschile nella cultura patriarcale. Il corpo maschile e quello femminile nel film si fanno testo, diventano il messaggio e il mezzo, diventano corpo sociale e sottolineano l'aspetto autoreferenziale della scrittura, la materialità dei segni che non possono essere ricondotti ad una finalità, ma valgono per se stessi.

Sul dominio patriarcale del linguaggio si incentra anche il contributo di Benedetta Barzini, che analizza il lessico dedicato alle donne nella cultura dominante, in cui al maschile è riservato il monopolio dell'enunciato, del giudizio, del Verbo. La donna è relegata ad un ruolo marginale, è corpo mostrato, mostrato all'uomo: le donne osservano se stesse guardate. Ciò determina non soltanto il grosso dei rapporti tra uomini e donne, ma anche il rapporto delle donne con loro stesse: ecco dunque che la donna "si trasforma in oggetto, e più precisamente in oggetto di visione". Le donne si guardano per vedere se il loro corpo "va bene", secondo una cultura che impone regole di desiderabilità, dove esse "appaiono" mentre gli uomini "agiscono". In questa stessa prospettiva il contributo di Calefato chiude il volume analizzando il rapporto tra l'identità e il "vestito", qui inteso barthesianamente come articolazione di



costume e abbigliamento, ovvero come fenomeno sociale da un lato ed individuale dall'altro. "Esiste certamente un rapporto tra il vestito e l'identità, concepita come costruzione socio-culturale [...] attraverso cui passa ciò che chiamiamo comunemente il 'riconoscersi'" (p. 117). Dal costume popolare e rituale, che è esso stesso la testimonianza di una storia e di una cultura ai cui significati intende rimandare, alla moda borghese, caratterizzata dalla sua costante mutevolezza che non consente al soggetto sociale di collocare in modo saldo le informazioni necessarie alla propria identificazione, l'abito ha trasversalmente mantenuto connotazioni precise attribuite rispettivamente al femminile e al maschile. Il "vestito", in altre parole, come è peraltro testimoniato in modo lampante nel rapporto tra moda e cinema, non si limita semplicemente a riflettere l'immagine prevalente dei sessi che corrisponde all'elaborazione culturale di una data società, ma è esso stesso un elemento che produce il senso e che a sua volta ne genera di nuovi.

#### RECENSIONE DI

Patrizia Calefato (a cura di), *Cartografie dell'Immaginario. Cinema, corpo, memoria*, Sossella editore, Roma, 2000.

**Antonietta Buonauro** è dottoressa di ricerca in studi sul cinema. Si è occupata prevalentemente di cinema e psicoanalisi, *trauma studies* e *gender studies* nel cinema e nei media. Ha fatto parte della redazione di DWF nel 2008, ha collaborato con la rivista *Legendaria* e ha fatto parte del comitato scientifico dei seminari residenziali estivi della Società Italiana delle Letterate per alcune edizioni. È autrice di vari saggi e articoli pubblicati in volumi collettanei e riviste scientifiche, e dei volumi *Trauma, cinema e media. Immaginari catastrofici e cultura visuale del nuovo millennio* (2014) e *All women want love. Il desiderio femminile e la decostruzione del romance nel cinema di Jane Campion* (2015), scritto in collaborazione con Valentina Domenici.

[antonietta.buonauro@gmail.com](mailto:antonietta.buonauro@gmail.com)

## *La guardiana delle sopravvivenze*

di Rachele Muzio

*Scritture del corpo. Hélène Cixous. Variazioni su un tema* è una breve raccolta di scritti di Carla Locatelli, Nadia Setti, Mireille Calle-Gruber e la stessa Cixous, a cura di Paola Bono che nasce dal Convegno di Orvieto del 1998. Un testo prezioso perché fa in modo perfetto quello che dovrebbe fare un saggio rispetto un'autrice, ovvero farla entrare nella testa e nel cuore di chi legge fin quasi a renderle intime conoscenti. O almeno creare questa illusione, che fa sì che se ne voglia sapere di più. Dall'introduzione di Paola Bono arriva il primo invito alla lettura di Cixous, in grado di offrire suggestioni a "chiunque ami il gioco del linguaggio che ha per posta la conoscenza e la vita" (p. 7). E poi il legame strettissimo con Ariane Mnouchkine, madre di quell'altra straordinaria macchina di invenzione del *Théâtre du Soleil*.

Il testo di Carla Locatelli era pensato in dialogo con Cixous per il convegno, quindi la studiosa lo rielabora affinché non perda il senso del dialogo e del riconoscimento per cui era nato. Da questo testo due suggestioni mi hanno fatto pensare non poco. La prima riguarda l'idea del vagabondare come possibilità di ricerca, pratica cara ed essenziale nel lavoro creativo di Cixous, che in tempi erosi dalla maledizione del *multitasking* risuona come un mantra salvifico anche se spesso vissuto più come stigma che come risorsa necessaria. La seconda è l'impossibilità di definire una pratica femminile della scrittura senza per questo negarla. Altrettanto salvifico mi pare – per la scrittura ma non solo – poter prendere le distanze dalla necessità di trovare definizioni certe dove certezze non ce ne sono. La soluzione possibile per Cixous è creare ciò che potremmo chiamare *personaggi* – ovvero *personae* ibride e fluide nei generi – ma anche agire sulla lingua plasmandola in infinite e nuove forme. Un esercizio d'amore per la differenza e valorizzazione dei tras-bordi a partire dalla consapevolezza che la scrittura "non può dire o teorizzare, bensì giocare o cantare" (Cixous, cit. p. 48), come sottolinea Locatelli. La scrittura diventa spazio per lavorare su ciò che sfugge, spazio per la messa in parola – che è presa di coscienza – da cui si può generare un pensiero sovversivo foriero di trasformazione.

Il testo di Mireille Calle-Gruber esplora la pluralità singolare di *corps* – corpo e corpi insieme – in *Le troisième corps*, dove il gioco fra il corpo delle lingue e il corpo della differenza permette la venuta del terzo corpo, un corpo creatore di linguaggi che (con)vive nel testo come in *Tancredi continua*. Cixous auspica un tempo in cui la lingua non sia più “avvinghiata, castrata, intimidita, costretta ad obbedire ai falsi dotti che sono veri asini” (pp. 73-74), sebbene lei stessa ammetta di essere talvolta “arrestata dalla polizia delle parole” (p. 74) e talvolta essere lei stessa che arresta. Di nuovo il gioco dei trasbordi da osservatrice a vittima a carnefice della libertà della lingua ovvero, viene da dire, della libertà di parola. Il testo di Nadia Setti arricchisce il discorso sulla tematica dei trasbordi analizzando *Orlando* di Virginia Woolf che prima di *Tancredi continua* mostra un/una protagonista mai uguale a sé ma sempre in movimento fra un genere e l’altro. L’insieme TancrediClorinda richiama Orlando: due *corps* mutevoli che si rispecchiano nella mutevolezza del testo giocato anche da Woolf sul piano della lingua già nel titolo/nome composto da *Or* e *Land* con le tante suggestioni di alterità che queste parole innescano.

Infine il testo di Cixous, l’ultimo di *Scritture del corpo*, si apre con il ricordo di lei bambina affacciata sugli orrori dell’Algeria fra De Gaulle e gli Alleati. Da quello che vede e vive nasce l’impellenza di una via di fuga e la via di fuga è per lei l’invenzione di nuovi mondi. A Oran Cixous diventa la “guardiana delle sopravvivenze” (p. 108), una missione affidatale dal padre per non permettere che lei stessa e la gente intorno a lei siano trascinati nell’oblio ma si tengano in equilibrio “al di sopra delle mandibole della morte” (p. 109), al di sopra della tragedia. Tragedia per eccellenza è per Cixous la solitudine che sperimentiamo perfino in compagnia delle persone che amiamo. Solitudine è infatti non capirsi nello stesso momento, concetto che per l’autrice è simboleggiato dall’arrivo intempestivo del messaggio. Questo, trasposto nella realtà del teatro, è la molla di ogni tragedia: la lettera intempestiva che parte o troppo presto o troppo tardi e fa sì che qualcuno muoia.

### **Hélène e Ariane: c’est un coup de théâtre**

Nel 1981 arriva per Cixous il *coup de théâtre* dalla proposta di Ariane Mnouchkine, dopo dieci anni di frequentazione politica, di scrivere una *pièce* per il *Théâtre du Soleil* con un soggetto cercato e deciso in due. Pensano a lungo a un’illuminazione del presente, sognano di “raccontare in modo tale che qualcosa si muoverà nella realtà” (p. 112). Il racconto che fa Cixous della genesi della *pièce* nella sua testa mi ha affascinato come sempre mi capita quando incontro il racconto onesto e senza pudori del modo di lavorare altrui. Ogni volta mi rimane l’impressione di un dono elargito con generosità che arricchisce chi lo riceve di un pezzetto in più di sapienza del mondo e, in questo caso, della scrittura. Volendo schematizzare il modo di lavorare di Cixous potremmo pensare a quattro passaggi principali:

1. ricerca del Soggetto della “Favola insostituibile”: l’episodio che a partire da una società, da un Paese, danneggia le radici dell’umanità. Un qualcosa che minaccia di propagarsi se nessuno si oppone con forza.
2. ricerca del Luogo che solo in apparenza è immobile ma che invece è considerato un grande attore sacro in grado di dare lo slancio alla storia, come nel caso dei bastioni di Amleto.
3. apparizione dei Personaggi preceduti da quello che Cixous chiama “il passatore”, l’apparizione primordiale che le apre la porta invisibile del teatro. Per l’autrice ogni personaggio ha la stessa importanza ed è protagonista di una piccola battaglia o di una grande guerra nel suo regno: dalla serva alla regina.
4. farsi Scriba degli eventi. L’ultimo passaggio, quello della scrittura. Il momento in cui l’anima dei personaggi in azione è dipinta con le loro parole che a volte cozzano contro il volere dell’autrice perché il teatro è (anche) il luogo dove si va a vedere quello che si giura di non fare.

Un lungo processo – che può durare mesi o anni – in cui l’autrice si fa “materia impressionabile” per lasciarsi abitare dalle apparizioni. Un processo nel quale si fa lei stessa “palcoscenico vuoto” per far parlare coloro che sono privi di parola: i bambini, i poeti, i morti, gli animali. Per Cixous infatti il teatro è il luogo magico di una storia che non si conoscerà mai, il luogo dove accade tutto ciò che abbiamo temuto di poter desiderare, dove tutti hanno parola. Questa è la magia del teatro che si sprigiona attraverso la funzione poetica del linguaggio. In questo senso per lei il teatro poetico è politico e diventa il mezzo per realizzare quello che desiderava diventare da bambina affacciata sugli orrori di Oran: la guardiana delle sopravvivenze.

### **Giocare con la scrittura è *superstique***

Come ho già scritto, questa raccolta apre a molte riflessioni, ma sono stata chiamata ad una rilettura per la rubrica “Recensioni dal futuro” e questo mi ha fatto interrogare su come “portare *oltre* il riconoscimento, a un (sempre provvisorio) approdo di indagine diverso per ogni lettura”, (p. 19) per usare le parole di Bono. Ammetto che lavorando con gli ipertesti del *web*, che diventano metatesti sui *social network*, ho immaginato, mentre leggevo, architetture di citazioni, immagini, video e file audio che potessero portare a nuova e mutata vita questo testo purtroppo fuori catalogo e dunque questa autrice. Poi però mi sono chiesta se non si potesse in qualche modo riprendere il gioco d’invenzione sulla lingua e sui contesti caro a Cixous e così, con molta leggerezza, ho immaginato come Cixous e Mnouchkine avrebbero usato mezzi che all’epoca della loro collaborazione non avevano come Whatsapp, Twitter e Facebook.

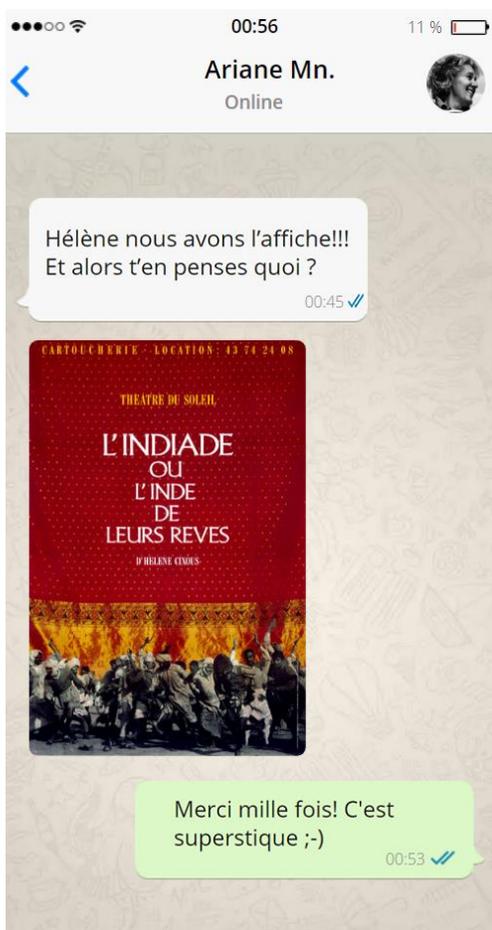


Fig. 1 Una (im)possibile chat su Whatsapp fra H el ene Cixous e Ariane Mnouchkine

Mi diverte immaginare come le due visionarie signore – che all’epoca della prima de *L’Indiade* sfioravano i 50 anni – si sarebbero aggiornate via *Whatsapp* su qualche idea improvvisa ad orari in cui la maggior parte delle persone   sprofondata nel sonno. Gli orari pi  produttivi per chi fa lavori ‘di testa’ che necessitano di spazi silenziosi per ascoltare meglio il brusio dei propri pensieri. Magari all’arrivo della versione finale della locandina, versione che immagino cambiata pi  volte, Ariane soddisfatta del lavoro l’avrebbe girata ad H el ene per sapere che ne pensava.   gi  passata la mezzanotte e la batteria del telefono   a terra ormai, ma l’amica risponde prontamente con un gioco di lingua che ibrida *superbe* e *fantastique* in *superstique*.

Su *Facebook* forse H el ene avrebbe usato una citazione dal programma di sala de *L’Indiade* per annunciare la prima. Immaneabili, nel giro di un’ora, il commento di Ariane e i *like*, che sulla versione francese della piattaforma sono i *J’aime*. Naturalmente la pagina ufficiale del teatro avrebbe avuto un calendario eventi degli spettacoli dove sarebbero stati inseriti i vari *post* di aggiornamento.



Fig. 2. Un (im)possibile post pubblicato su Facebook da H el ene Cixous

Su *Twitter* invece Ariane avrebbe scelto un nome utente corto e memorabile, come *@AriSoleil* per esempio. In questo modo nelle citazioni – *mention* nel gergo di *Twitter* – avrebbe fatto risparmiare qualcuno dei famigerati 140 caratteri. Forse avrebbe annunciato le prove de *L'Indiade* in *streaming* sul canale *YouTube* del *Théâtre* citando Cixous e inserendo come *hashtag* – parola chiave su cui fare eventuali ricerche in *Twitter* ma anche in altri *social network* – il titolo dello spettacolo e il luogo. Sempre per risparmiare spazio, avrebbe attribuito le *mention* ad eventuali enti/testate/blog direttamente all'immagine. In questo modo avrebbe potuto inserire fino a 10 account potenzialmente interessati a retwittare l'evento – mostrandolo in tal modo a tutti i propri contatti – senza intaccare il conteggio dei caratteri.<sup>1</sup>

Il gioco potrebbe proseguire con i *social network* basati sulle immagini come *Instagram* e *Pinterest* che, nel caso della collaborazione teatrale, sarebbero diventati archivi preziosi e virali di immagini dei costumi, delle prove, delle scenografie solo per fare alcuni esempi. Ma il bello di un gioco è che può avere altre mille variazioni a seconda di chi partecipa e mi piace pensare che qualche insegnante, dopo aver letto questo numero di *Altre Modernità*, cerchi una copia di *Scritture del corpo* o di *Cartografie dell'immaginario* e la porti in classe annunciando: tirate fuori tutti i vostri *smartphone*, *tablet* e *iPad* che oggi si lavora su nuove autrici!

<sup>1</sup> Da una ricerca su Facebook risultano soltanto profili e pagine non ufficiali di Cixous, Mnouchkine e del Théâtre. Anche su Twitter mancano account ufficiali ma c'è un buon riscontro di menzioni, hashtag e foto che riguardano in particolare gli spettacoli del Théâtre du Soleil tutt'oggi in piena attività".

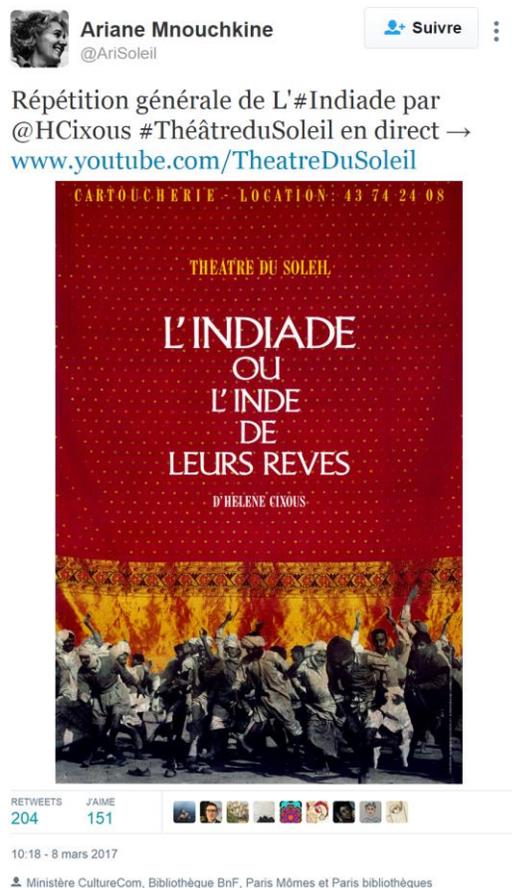


Figura 3 Un (im)possibile tweet pubblicato da Ariane Mnouchkine

RECENSIONE DI

Paola Bono, (a cura di), *Scritture del corpo. Hélène Cixous. Variazioni su un tema*, Luca Sossella Editore, Roma, 2000.

**Rachele Muzio** si è laureata in DAMS nel 2004 scegliendo Paola Bono come relatrice e realizzando un sito web come tesi. Da allora ha lavorato su progetti online legati alle donne, all'editoria e alla formazione imbastendo pixel su pixel di contenuti. Ha fatto parte della redazione di *DWF* e scritto su *Leggendaria*. Dal 2009 al 2011 ha fatto parte del direttivo della SIL per la quale è stata anche webmistress. Nel 2011 ha creato il blog *Webpersignore* e l'anno successivo ha dato vita, con altre belle teste, a *Cowinning* – laboratorio di cultura digitale. Oggi è webmistress e social media strategist per *iacobellieditore* e *Walden Technology*.

[rachelemuzio@gmail.com](mailto:rachelemuzio@gmail.com)



