



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli Studi di Padova**  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in  
Lettere

Tesi di Laurea

*Nei labirinti della “città interiore”. Anaïs  
Nin e la rappresentazione del soggetto  
femminile*

Relatore  
Prof. Luigi Marfe'

Laureanda  
Emma Manozzo  
n° matr. 2006909

Anno Accademico 2023 / 2024



## Indice

Introduzione.....	5
Capitolo I.....	11
Scrivere di sé .....	11
Il raccontarsi dell'io nel <i>life writing</i> .....	11
Il diario come genere letterario .....	19
La scrittura di sé al femminile.....	25
Capitolo II.....	31
Questioni di genere .....	31
La donna come “altro”.....	31
Il soggetto eccentrico.....	35
Capitolo III.....	43
<i>Life writing</i> nel diario di Anaïs Nin .....	43
Il riflesso nel ritratto .....	43
Incarnazioni dell'io.....	48
Svelare o mascherare .....	59
Capitolo IV.....	65
<i>Life writing</i> nella narrativa di Anaïs Nin.....	65
La fiction e l'io .....	65
L'uomo al margine della pagina .....	72
Erotica al femminile .....	78
Bibliografia.....	85



## Introduzione

Questo studio si propone di esplorare la pratica del “life writing”, con particolare attenzione all’opera della scrittrice Anaïs Nin, artista che nel corso degli anni non solo ha raggiunto una notevole fama, ma anche lo stato di autrice di culto. A partire dalla fine degli anni Sessanta, infatti, dopo la pubblicazione dei vari volumi di *The Diary of Anaïs Nin*, Nin diventa una specie di icona della femminilità, nonché il simbolo della nuova liberazione erotica delle donne. Non volendo arrestarsi a questa prospettiva, seppur interessante, alquanto limitante, l’elaborato si spinge oltre l’analisi delle raccolte erotiche della scrittrice e della sua personalità pubblica, andando a scavare tra le pagine del diario e dei lavori di fiction di Nin, con l’obiettivo di catturare le tracce di una nuova intimità. L’autrice, infatti, svela la totalità del proprio io tra le pagine dei suoi taccuini, raccontandosi direttamente, ma anche indirettamente attraverso le numerose donne che popolano la sua vita reale, in quanto amiche, amori o semplici conoscenze. Raccontandosi e raccontando il mondo intorno a sé, Nin esplora e rappresenta l’identità umana, ma soprattutto femminile, praticando varie forme di “life writing”, come strumento di espressione personale e di costruzione del sé.

Mantenendo il soggetto femminile al centro di questo studio, si è cercato di analizzare come questo si presenti e agisca nell’opera di Nin e come la scrittrice adatti il suo tema maggiore, ovvero il viaggio della donna nell’interiorità del proprio io, al genere che decide di affrontare, che sia, quindi, la scrittura intima del diario o quella finzionale di romanzi e racconti. Nin dedica la sua scrittura ad una profonda analisi della donna in quanto soggetto criptico e frammentato. Nel caso del diario, l’autrice incarna un io femminile multiforme e apparentemente sempre perfetto, mentre le altre donne che fanno parte della sua vita diventano simboli e rappresentazioni di un preciso ideale di donna. Nel caso della narrativa, la realtà, mascherandosi, si trasforma in finzione e il racconto prende la forma di un palcoscenico nel quale le conoscenze di Nin

si traducono in personaggi e le donne si impossessano della scena nel ruolo di protagoniste per rappresentare un io femminile sempre diverso e intricato.

La ricerca che ha portato alla realizzazione di questo elaborato è stata condotta principalmente attraverso il supporto degli studi sulle scritture autobiografiche, che si sono rivelati particolarmente utili per l'elaborazione della parte teorica, e che sono stati impiegati anche per approfondire la comprensione dell'immaginario della scrittrice. Oltre al materiale critico, fondamentale è stata la lettura approfondita delle opere di Nin, sia dei sei volumi di *The Diary of Anaïs Nin*, sia degli svariati romanzi brevi e delle diverse raccolte di racconti, erotiche e no.

La trattazione prende avvio dall'analisi teorica della pratica letteraria del "life writing" che in diverse forme caratterizza tutta la scrittura di Nin. Nel primo capitolo viene analizzato il genere dell'autobiografia, innanzitutto mettendolo a confronto con altri generi legati al "life writing", come la biografia e il romanzo, e successivamente introducendo il concetto di "patto autobiografico" elaborato da Philippe Lejeune e il modo in cui viene precisato nelle teorie di Julia Watson e Sidonie Smith. Il primo capitolo, inoltre, esplora il rapporto tra il diario intimo e l'autobiografia. Partendo dalle origini di questi due generi, viene tracciata un'evoluzione che attraversa i secoli, fino a evidenziare l'impatto di queste forme di scrittura sulla letteratura contemporanea. Negli ultimi decenni sono nate molte forme di sperimentazione legate alla scrittura intima, che hanno evidenziato come essa si sia svincolata dalle convenzioni tradizionali per incorporare l'eterogeneità e la frammentarietà che compone le soggettività contemporanee. Inoltre, il primo capitolo si concentra sull'analisi del diario in quanto genere letterario. Scrittura intima per eccellenza, il carattere del diario è oggetto di discussione da parte della critica letteraria. Proprio da queste opinioni contrastanti nasce la volontà di esplorare le caratteristiche del genere e di interrogarsi in base a quali tratti lo si possa considerare un oggetto estetico. Il capitolo si conclude trattando il "life writing" dal punto di vista femminile, evidenziando come le donne abbiano fatto propria questa pratica come forma di emancipazione.

Il secondo capitolo si propone di esplorare il campo degli studi di genere, tenendo in particolar modo in considerazione il carattere costruito e performativo che contraddistingue il modo in cui in essi è pensata la categoria di identità. Dopo aver dato una definizione ai due concetti di "sesso" e "genere", l'indagine si sofferma,

innanzitutto, sul pensiero di Simone De Beauvoir e sulla visione della donna in quanto “altro” e dell’uomo in quanto “assoluto”, riflettendo, dunque, sul binarismo di genere che permette lo squilibrio nel rapporto fra i due sessi. In secondo luogo, facendo riferimento soprattutto agli studi di Judith Butler, si prende in esame una concezione della donna in quanto soggetto eccentrico, ovvero ripensato al di fuori delle norme sociali di genere vigenti. Il capitolo si conclude passando in rassegna le modalità attraverso le quali è possibile uscire dal sistema etero-normato e proponendo una visione dell’identità fluida ed eccentrica.

Il terzo capitolo si propone di indagare la scrittura diaristica di Anaïs Nin, in quanto riflessione sull’esistenza umana. Il diario di Nin si compone di una sfilza di ritratti di varie personalità, le quali vengono meticolosamente declinate dalla scrittrice. In queste descrizioni non solo viene messa a nudo la personalità altrui, ma anche l’io intimo di Nin, la quale mette in gioco sé stessa in ogni ritratto. Infatti, le descrizioni funzionano come uno specchio in cui la personalità della scrittrice e quella della persona ritratta si fondono e confrontano. La retorica dei “ritratti-specchio” viene impiegata soprattutto nelle analisi dei personaggi femminili. Ciascuna donna è delineata sia in maniera individuale, sia attraverso il confronto con la stessa autrice o con altre figure femminili presenti nel contesto della sua vita. Queste descrizioni non solo ritraggono la complessità delle soggettività coinvolte, ma le rappresentano in quanto incarnazioni di una serie di altrettanti archetipi femminili. Questa apparentemente grande apertura del proprio io da parte di Nin porta a chiedersi se il continuo mettersi in gioco da parte della scrittrice implichi o meno un racconto di verità su sé stessa. L’autocensura, la definizione di una personalità fissa e la stessa strutturazione dell’opera sembrano suggerire una volontà di costruzione che porta il lettore a diffidare da ciò che viene presentato all’interno del diario. Nondimeno, risulta evidente come Nin puntasse a raccontare una verità diversa, non legata ai semplici fatti.

L’attenzione al soggetto femminile non svanisce quando la penna di Nin vira dal genere del diario a quello della fiction. Il quarto capitolo, infatti, si propone di indagare come la scrittrice metta in prima pagina la donna anche nel contesto narrativo. I romanzi e i racconti sembrano funzionare come prolungamenti del diario e diventano il luogo nel quale le personalità analizzate dalla scrittrice nei suoi quaderni intimi prendono le forme di personaggi di fantasia. Le donne rimangono il fulcro dello sguardo di Nin, che relega

l'uomo, tradizionalmente eterno protagonista, ai margini della narrazione, sempre dipendente e funzionale al personaggio centrale femminile. La donna, ritratta nelle sue più diverse sfumature, si impone come soggetto non solo nei romanzi, ma anche all'interno dei racconti erotici di Anaïs, la quale, scrivendo controcorrente, dona al pubblico una letteratura erotica tutta al femminile, portando alla luce un punto di vista per troppo tempo taciuto.

Addentrandosi nell'universo di Anaïs Nin e analizzando i suoi diversi lavori, legati sia al genere diaristico sia a quello finzionale, si comprende quanto l'esplorazione del soggetto femminile sia centrale all'interno dell'immaginario della scrittrice. Nin si concentra cercando di coglierlo nella sua frammentarietà e mutevolezza, dedicandogli ogni sua pagina. L'essenzialità di questo nuovo soggetto viene evidenziata ponendolo in primo piano e assicurandogli il diritto di occupare il centro dell'attenzione, ma anche spingendolo fuori dalle norme tradizionali, che, come catene, lo avevano imprigionato in un universo di costrizioni sociali. Anaïs Nin libera la rappresentazione della donna presentandola nella sua anima orgogliosamente femminile.







## Capitolo I

### Scrivere di sé

#### Il raccontarsi dell'io nel *life writing*

La pratica del raccontarsi nasce molto prima del termine con cui viene definita in ambito letterario, ovvero come “autobiografia”, un genere apparso alla fine del XVIII secolo e che in Occidente diventa quello maggiormente riconosciuto per la pratica del “life writing”.<sup>1</sup> Tuttavia, molti teorici, in particolare nell’ambito degli studi culturali, sostengono che il termine autobiografia non sia adeguato a descrivere l’ampio spettro storico e i vari generi e pratiche del “life writing”, non solo in Occidente, ma in tutto il mondo.

Con l’obiettivo di definire le possibili forme di rappresentazione letteraria del soggetto, poniamo quest’ultima a confronto con altri generi di “life writing”, primo fra tutti quello della biografia. La prima differenza tra i due sta nel punto di vista. Mentre chi scrive la vita di altri si può permettere di documentare e interpretare la vita dell’altro unicamente da una prospettiva esterna, chi si dedica all’elaborazione del proprio vissuto non ha solamente libera scelta nell’includere all’interno dello scritto unicamente ciò che per lui è fondamentale e formativo, ma gli è possibile farlo come soggetto e quindi utilizzando un punto di vista interno. Questa apparente favorita visione interna lo limita però sul versante delle fonti, poiché, diversamente dal biografo che utilizza diversificate risorse, chi si dedica alla scrittura della propria vita può fare affidamento principalmente sulle memorie personali, che per l’appunto, essendo soggettive, non godono della

---

<sup>1</sup> Gli studi legati alla pratica del “life writing” sono copiosi, tra i più importanti ricordiamo: P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, a cui sono seguiti altri lavori essenziali come S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001 e J. Olney, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980.

verificata veridicità delle prove oggettive utilizzate nel genere della biografia. Un altro fattore differenzia questi due generi: il tempo. Infatti, nel caso della biografia, il tempo non è un fattore cruciale. Essa può essere redatta anche dopo la morte del soggetto, mentre per l'autore di "life writing", per così dire, la morte segna la fine della composizione autobiografica.

Altro genere legato al "life writing" è quello del romanzo. I due generi infatti condividono caratteristiche come: la trama, i dialoghi, la caratterizzazione e molto altro. Tuttavia, si distinguono irrevocabilmente, come suggeriscono Julia Watson e Sidonie Smith, autrici di *Reading Autobiography* (2001), «by their relationship to and claims about a referential world. We might helpfully think of what fiction represents as "a world," and what life writing refers to as "the world"».<sup>2</sup>

Molto spesso, tuttavia, succede di trovarsi davanti a testi che possono far vacillare il limite tra questi due generi, come per esempio nel caso dei romanzi narrati come autobiografie in prima persona, fra cui si ricordi *The Notebooks of Malte Laurids Brigge* (1910) di Rainer Maria Rilke, oppure romanzi presentati come biografie di personaggi finzionali, come ad esempio *Jane Eyre* (1847) di Charlotte Brontë. Come può quindi il lettore capire se sta leggendo un romanzo autobiografico o un'autobiografia vera e propria? Sicuramente, il segnale più ovvio, se si sta leggendo il primo dei due, lo si nota nella differenza tra il nome dell'autore in copertina e il nome del personaggio narrante. Tratto invece distintivo dell'autobiografia è proprio la coincidenza tra l'autore e il narratore-personaggio, caratteristica studiata approfonditamente da Lejeune nel suo saggio *Il Patto Autobiografico* (1986). Lejeune, infatti, non riuscendo inizialmente a trovare una definizione che riuscisse a distinguere l'autobiografia dal romanzo autobiografico, si rende conto di non poter basare la sua interpretazione su fattori interni al testo. Proprio questa deduzione lo porta a teorizzare il patto autobiografico, secondo il quale, affinché l'autobiografia sia possibile, è necessario, non solo un contratto implicito tra autore ed editore attestando la veridicità della "firma" sulla copertina, ma che inoltre l'identità tra autore, narratore e personaggio sia unica. «Il patto autobiografico è l'affermazione di questa identità (autore-narratore-personaggio) nel

---

<sup>2</sup> S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, p. 10.

testo, che rimanda, in ultima istanza, al nome dell'autore in copertina».<sup>3</sup> Lejeune precisa, inoltre, che la coerenza tra il nome dei tre fattori coinvolti in questo rapporto può avvenire in due maniere diverse: in modo implicito tra autore e narratore tramite l'utilizzo di titoli che senza dubbio ne sottolineino la relazione, oppure nella sezione iniziale in cui il narratore afferma che si comporterà come fosse l'autore. Viceversa, essa può avvenire esplicitamente attraverso il nome con cui il narratore-personaggio chiama sé stesso nel testo.

Inoltre, Lejeune non si sofferma solamente sul genere autobiografico, ma presenta anche altre casistiche. Tra cui, per l'appunto, il già menzionato romanzo autobiografico, che opera secondo ciò che l'autore chiama "patto romanzesco". Questa tipologia di scritto è caratterizzata dalla presenza di una somiglianza tra personaggio e autore, che, per quanto possa essere percepita come una identità dal lettore, di fatto non lo è. La falsa identità tra i due viene infatti smascherata dal lettore stesso nel momento in cui egli si accorge della mancanza di corrispondenza tra il nome dell'autore e il personaggio, criterio fondamentale nell'autobiografia.

Successivamente Lejeune continua l'esplorazione delle diverse combinazioni tra le figure e funzioni di autore, narratore e personaggio. Ad esempio, se il nome dell'autore e del personaggio non coincidono, si possono verificare due situazioni: una che suggerisce il già citato patto romanzesco e una che indica la totale assenza di accordo. Mentre se il nome del personaggio non viene menzionato, ci sono tre possibilità: il racconto è presentato da un narratore fittizio, implicando un patto romanzesco; il personaggio, privo di una denominazione, diventa indefinito e quindi manca un patto; si tratta di un patto autobiografico, nel quale l'autore esplicita l'uguaglianza tra la sua identità e quella del narratore e del personaggio.

Si inseriscono all'interno del dibattito Sidonie Smith e Julia Watson, che sottolineano un'ulteriore differenza tra romanzo e "life writing" o, meglio, tra i compiti del romanziere e quelli del "life narrator". «Novelists are not bound by historical time».<sup>4</sup> Mentre i romanziere sono vincolati solo dalle aspettative del lettore riguardo alla coerenza nel mondo di verosimiglianza creato all'interno del romanzo e quindi non devono sottostare alle regole del mondo storico al di fuori della narrazione, d'altra parte

---

<sup>3</sup> P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975; trad. it. *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 26.

<sup>4</sup> S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, cit., p. 11.

invece per gli autori di “life writing” valgono altri standard. La loro narrativa, infatti, è strettamente collegata al mondo della realtà e per questo a loro è richiesto di rimanere in tutto e per tutto fedeli ad essa. Visti da questa prospettiva, gli esempi di “life writing” potrebbero quasi sembrare documenti storici, ma non possono essere assolutamente ridotti a questo. Entra in gioco, infatti, quella che Watson e Smith chiamano «subjective “truth”». <sup>5</sup> I testi di “life writing” presentano fatti che potrebbero essere letti come verità storiche, ma che di fatto sono verità legate ad una determinata persona, luogo e tempo, quindi ciò le rende pienamente soggettive. Il lettore, quindi, deve rivalutare le proprie aspettative di verità del testo, poiché lo scritto autobiografico non può essere semplicemente composto da dati di fatto oggettivi.

Smith e Watson arrivano quindi a porsi questa domanda: «How flexible is the autobiographical pact between writer and reader, and does it have limits?». <sup>6</sup> Le due studiose cercano di rispondere attraverso la declinazione di sei concetti, ovvero: “memory”, “experience”, “identity”, “space”, “embodiment”, “agency”.

La memoria, prima fra tutte, è la principale fonte autobiografica e quindi ciò che permette di per sé l’atto di scrittura. Essa può essere intesa come un’interpretazione del passato nel presente. Infatti, colui che ricorda dà un significato personale a ciò che gli è successo proprio riportandolo in superficie. Inoltre, la memoria non è instabile solo perché soggettiva, ma lo è anche per via delle modalità di ricordo che cambiano nel tempo e nello spazio. Come suggeriscono Watson e Smith, «A culture’s understanding of memory at a particular moment of its history shapes the life narrator’s process of remembering». <sup>7</sup> La memoria personale è quindi strettamente legata al contesto, alla collettività, alla cultura, alla storia.

In secondo luogo, si trova l’esperienza. Essa fa parte di noi, ma non può definirsi essenzialmente “nostra”; è infatti mediata dalla memoria, che, come si è precedentemente visto, non può considerarsi fattore stabile, e dal linguaggio. Il soggetto fa conoscenza di sé stesso in quest’ultimo poiché l’esperienza è anche discorsiva: sta nelle conversazioni quotidiane come nei luoghi che si frequentano ogni giorno. Essa viene identificata da Smith e Watson come «an interpretation of the past and of our

---

<sup>5</sup> Ivi, p. 13.

<sup>6</sup> Ivi, p. 17.

<sup>7</sup> Ivi, p. 23.

place in a culturally and historically specific present».<sup>8</sup> Può l'esperienza quindi essere considerata autentica e veritiera?

Il terzo concetto analizzato è quello dell'identità. L'autore di "life writing" ha il compito di identificarsi innanzi al lettore e lo può fare utilizzando differenze e comunanze, come potrebbero essere la razza, la famiglia, il gruppo sociale di riferimento e così via. È necessario però tenere a mente che i fattori che determinano l'identità, e perciò anche l'identità stessa, sono provvisori, multipli e costruiti, non innati, ereditati e fissi, come invece l'organizzazione sociale ci porterebbe a credere. Per questo, come afferma Stuart Hall, «we should think, instead, of identity as a "production", which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation».<sup>9</sup> L'instabilità del fattore identitario porta, ancora una volta, a chiedersi quanto il lettore possa fare affidamento sul protagonista autobiografico, il quale cerca di presentarsi come fattore saldo della propria storia, molte volte anche facendo uso di stereotipi quali ad esempio quello del "self-made man" o della "cattiva ragazza".

Successivamente Watson e Smith fanno riferimento al concetto di "spazio", inteso sia come luogo fisico, sia come insieme di coordinate sociali, razziali, culturali, e così via. Lo spazio, infatti, si riempie di significato diventando fattore soggettivo nella vita dell'autore di "life writing", che lo recupera in modo personale durante il racconto. Per ultimo, ma non per importanza, è fondamentale menzionare lo spazio interiore, che incarna un ruolo essenziale, soprattutto nel sottogenere dell'autobiografia spirituale.

Le ultime due nozioni prese in considerazione dalle due studiose sono l'"embodiment" e l'"agency". La prima delle due mette in gioco il corpo come luogo di conoscenza autobiografica. Esso, infatti, è strettamente correlato al concetto di identità e può quindi influenzare ciò che viene raccontato all'interno del testo:

By exploring the body and embodiment as sites of knowledge and knowledge production, life writers do several things. They negotiate cultural norms determining the proper uses of bodies. They engage, contest, and revise laws and norms determining the relationship of bodies to specific sites, behaviors, and

---

<sup>8</sup> Ivi, p. 31.

<sup>9</sup> S. Hall, *Cultural Identity and Cinematic Representation*, in «Framework: The Journal of Cinema and Media», No. 36, 1989, p. 68.

destinies, exposing, and sometimes queering, as they do so, the workings of compulsory heterosexuality and of what philosopher Namita Goswami describes as compulsory heteroimperial masculinity. And they reproduce, mix, or interrogate cultural discourses defining and distinguishing the cultural norms of embodiment.<sup>10</sup>

L'ultimo concetto affrontato è l'agency. Il lettore autobiografico è portato a leggere il "life writing" come prova del fatto che l'umano è attore attivo e agente della propria vita. Ma esso può davvero considerarsi essere autonomo e indipendente nelle proprie scelte? Molti teorici hanno cercato risposta a questa domanda, tra questi, Louis Althusser, il quale afferma che il soggetto pensante non pensa da solo, ma lo fa in quanto parte di un sistema culturale dominante, che non funziona propriamente come una propaganda ma che, una volta entrato a far parte del sistema pensante del soggetto, lo guida nella vita di tutti i giorni.<sup>11</sup>

Spesso, i lettori pensano che chi scrive la propria autobiografia racconti una storia completa e coerente della propria vita, come se fosse un costruttore di un sé unitario e stabile. Ma sia la storia unificata sia il sé coerente sono miti dell'identità. Né c'è un sé unificato, stabile, immutabile che possa ricordare tutto ciò che è accaduto nel passato. Siamo sempre frammenti cangianti nel tempo, che raccontano parti di sé attraverso prospettive mutabili a lettori sempre diversi. Teorizzando la memoria, l'esperienza, l'identità, lo spazio, l'embodiment e l'agency, Watson e Smith propongono una visione più complessa della soggettività autobiografica e della sua natura performativa.

L'origine del "life writing" risale al III millennio a.C., quando popoli, come gli Egizi e gli Assiri, erano soliti produrre una abbondanza di scritti, che ora, possono essere etichettati come una versione arcaica dell'autobiografia. Queste produzioni antiche di "life writing" erano, più precisamente, memorie in cui veniva ricostruita la vita di persone importanti che venivano considerate degne di essere ricordate. Smith e Watson che, all'interno di *Reading Autobiography*, si interessano anche del percorso storico del "life writing", riflettono sulla pratica antica della narrazione orale, presente tra Greci, Romani e diverse comunità indigene come quelle africane e native americane. Queste culture hanno offerto i primi esempi di auto-narrazione attraverso le loro canzoni popolari. Inoltre, le due studiose citano le prime forme di auto-scrittura provenienti dalla

---

<sup>10</sup> S. Smith, J. Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, cit., p. 54.

<sup>11</sup> L. Althusser, *Essays on Ideology*, London, Verso, 1984.



cultura cinese, giapponese e islamico-araba, insieme a lettere familiari e racconti di viaggio che ci riportano alla Grecia antica.

Nonostante il genere abbia origine in Oriente, il suo sviluppo moderno si ha in Europa. Inizialmente, infatti, l'evoluzione dello scritto autobiografico emerge dalle scritture apologetiche e filosofico-religiose europee, dove il protagonista pone al centro del racconto sé stesso. Questa nuova spinta intimistica prosegue con la comparsa del Cristianesimo, che eleva questo genere di scrittura ad una funzione salvifica. Proprio tra gli scritti cristiani, si trova quella che può essere considerata la prima autobiografia moderna, ovvero: *Confessioni* di Sant'Agostino. L'autore, infatti, utilizzando un io retrospettivo, descrive i passi che lo hanno spinto alla conversione al Cristianesimo e porta avanti una introspezione psicologica sull'io. Con l'avvento dell'Umanesimo, le autobiografie "intellettuali" diventano sempre più sofisticate e di alto livello letterario, culminando nel *Secretum* e nelle epistole *Familiare*s di Francesco Petrarca.

Tra il XV e il XVI secolo, l'attenzione per l'indagine interiore aumenta. La forma poetica preferita nella maggior parte dei paesi europei diventa il sonetto, utilizzata anche da Shakespeare per esprimere, per quanto indirettamente, i sentimenti amorosi più intimi. Per quanto riguarda la prosa, i primi testi saggistici ad adottare un approccio auto-referenziale sono gli *Essais* (1580-1588) di Montaigne. Essi offrono un ritratto di grande interesse, poiché l'autore si presenta in una permanente evoluzione rispetto ai suoi "io" del passato. La centralità del soggetto diventa fondamentale anche per la Riforma Protestante che invita i fedeli a viverli autonomamente la fede, distaccandosi dal sistema ecclesiastico. Per riuscire in questo, i credenti si dedicano alla scrittura di numerosi diari in cui trascrivono giornalmente i progressi e le insidie che incontrano durante la loro ricerca spirituale.

Una svolta significativa è segnata dal XVIII secolo con la diffusione del "life writing" a una fetta più grande di popolazione, andando ad includere non solo i più facoltosi e potenti, ma coinvolgendo anche il popolo. Anche durante il Romanticismo si mette in primo piano la soggettività, con gli artisti che esplorano il loro mondo interiore anziché adattarsi alla strettezza dell'ambiente sociale circostante. Si tratta di un periodo in cui la riflessione personale assume un ruolo centrale, privilegiando l'espressione individuale.

Con l'arrivo del XX secolo l'individuo moderno si ritrova a far fronte a una crisi di identità del sé che porta quindi alla crisi della sua autobiografia. Vengono di conseguenza sperimentate altre forme di "life writing", più adatte al momento di dubbio esistenziale che il soggetto sta vivendo. Tra le varianti autobiografiche si può citare l'*Autobiografia di Alice B. Toklas*, pubblicata nel 1933 per la prima volta. L'opera in questione si distingue per la sua auto-definizione come parte del genere autobiografico, anche se in realtà si distanzia completamente da questa categoria. Il paradosso inizia già dal titolo, che sembra suggerire che la protagonista del racconto sia Alice Toklas, la compagna di vita di Gertrude Stein. Tuttavia, l'autrice usa l'artificio di far parlare Toklas al posto suo, narrando la propria vita in terza persona.

Con l'avanzare del secolo, le modalità attraverso cui raccontarsi continuano ad aumentare e cambiare. Watson e Smith, in *Reading Autobiography*, hanno cercato di collezionare e presentare i temi e le nuove forme di "life writing" che negli ultimi anni hanno guadagnato preminenza. Tra i temi più trattati negli ultimi anni si trova, per esempio, la narrativa autobiografica riservata al lutto e al dolore della perdita di un caro, la quale in certe occasioni esce dal limite di dolore personale, per diventare elaborazione collettiva di un lutto, causato potenzialmente dallo stesso fattore, come nel caso di Paul Monette, autore di *Borrowed Time: An AIDS Memoir* (1988), una storia di coming out come gay collegata alla storia della lotta contro il pregiudizio sociale e la disparità economica, e a una cronaca diaristica del declino della malattia del suo compagno. La pratica autobiografica rimane estremamente utilizzata anche nei casi di tossicodipendenza. Essa, infatti, può diventare parte della riabilitazione stessa, non solo attraverso l'atto della scrittura, ma potenzialmente anche mediante la semplice lettura. Tra i sottogeneri del "life writing" si trovano affrontati i più disparati temi: l'esperienza dell'immigrazione, del trauma sessuale, del coming out, la vita delle celebrità, degli esiliati, e così via.

Ebbene, non ci si può aspettare che cambiando argomenti, la narrazione autobiografica mantenga invariata la sua forma. Difatti, anche grazie alle tecnologie del nuovo millennio, il soggetto si presenta al mondo tramite mezzi e forme diverse. Si opta per la stimolazione visuale, raccontandosi attraverso foto e video, basti pensare a quante vite sono state raccontate cinematograficamente, come nel caso di "The Fabelmans", il film autobiografico con cui Spielberg racconta la storia del suo amore per il cinema.

Non si può poi non fare menzione del crescente sviluppo dell'espressione online che sta plasmando nuovi progetti di auto-presentazione. La scrittura da analogica si digitalizza andando a riempire blog e profili online di nuove esperienze umane. Le modalità visive e digitali stanno creando e diffondendo non solo nuovi contenuti, ma anche nuove concezioni di soggettività. Attraverso media diversificati, la conservazione del sé nel tempo, nello spazio e nelle relazioni si espande e viene fondamentale riorganizzata.

## Il diario come genere letterario

Lungo tutto il XX secolo, numerosi autori e critici si sono interessati al genere letterario del diario, spesso approdando a punti di vista ed osservazioni profondamente differenti tra loro. Alcuni come Vladimir Nabokov ritengono che tale pratica scritturale vada considerata una forma inferiore di invenzione, in quanto solamente «nell'intrico labirintico del romanzo»<sup>12</sup> sarebbe possibile, ma non sicuro, cercare e trovare l'autore. Alain Girard, pur non facendo riferimento all'insufficienza del genere, è convinto che un diario non possa mai divenire un'opera:

Non lo si ripeterà mai abbastanza: un diario non è un'opera. Gli mancano delle caratteristiche essenziali. Non ha inizio né fine; non obbedisce ad altre regole se non alle circostanze e all'umore del suo autore. Non teme alcun giudizio, perché questa è la regola del genere: l'autore può riversarci, a suo intendimento, ciò che vuole e nell'ordine che vuole.<sup>13</sup>

Girard attribuisce al genere la mancanza di una composizione narrativa e perciò esso può rimanere solamente un luogo di esercizio della scrittura. Dello stesso parere è anche Maurice Blanchot, per il quale il diario rimane una forma ibrida, non letteraria, un genere «collegato alla strana convinzione che si possa osservare sé stessi, e che ci si

---

<sup>12</sup> B. Tarozzi, *Introduzione*, in B. Tarozzi, *Giornate particolari. Diari, memorie e cronache*, Verona, Ombre corte, 2006, p. 8.

<sup>13</sup> F. Scrivano, *Diario e narrazione*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 94. A. Girard, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1986.

debba conoscere»<sup>14</sup>. Roland Barthes fa eco a Girard e Blanchot quando sostiene l'impotenza del diario nel costituirsi in opera letteraria, denunciando l'autoreferenzialità di un genere che, a suo parere, non possiede nessuna missione, cioè non ha un fine dichiarato verso il quale la narrazione può agire. Esso non è solo inessenziale, ma non è neppure necessario, tanto che Barthes afferma: «È una piccola smania di scrittura, la cui necessità si perde nel percorso che va dall'appunto prodotto all'appunto riletto».<sup>15</sup> Da qui la considerazione del genere letterario del diario come subordinato e periferico, in quanto legato alla sfera personale e segreta. Béatrice Didier, invece, diversamente da Barthes, pur riconoscendo la disorganizzazione e ripetizione che caratterizzano il genere del diario, gli riconosce la dignità di forma letteraria.<sup>16</sup>

Il diario, dunque, è un testo in apparenza senza termini né modelli, che si scontra sempre con la difficoltà nel trovare un'adeguata definizione. Ci si potrebbe chiedere, quindi, se il diario possieda di per sé tratti precisi che lo caratterizzino inequivocabilmente e che potrebbero aiutare noi a delimitarlo meglio in quanto genere letterario.

In primo luogo, il diario, facendo parte del genere narrativo del "self-life writing", deve essere scritto in prima persona, direttamente dal soggetto, nonché protagonista, della vicenda narrata. L'io parlante si ritrova a registrare e commentare, quotidianamente o ad intervalli regolari, gli avvenimenti che ritiene più importanti e speciali, le proprie vicende intellettuali e sentimentali, i nuovi e vecchi pensieri, osservazioni e spesso confessioni intime e segrete. Il diario, sostiene Wolfram Krömer, «è lo specchio dei fatti, cioè, della realtà; la sua giustificazione e i suoi fini sono quindi la documentazione della realtà vissuta e osservata, dunque la realtà esterna (vista e vissuta) o interna (pensata e vissuta)».<sup>17</sup>

Altro tratto distintivo del genere è la sua relazione con il tempo che Elena Madrussan definisce "ossessiva": «se non c'è data, in certo senso, non c'è diario»<sup>18</sup>. Maurice Blanchot riconosce infatti che «il diario intimo, che pare così sciolto dalle

---

<sup>14</sup> B. Tarozzi, *Introduzione*, cit., p. 9.

<sup>15</sup> R. Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1993; trad. it. *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, p. 380.

<sup>16</sup> Cfr. E. Bou, *Delle giornate particolari o del particolare della giornata. Diaristica catalana*, in B. Tarozzi, *Giornate particolari. Diari, memorie e cronache*, Verona, Ombre corte, 2006, p. 175.

<sup>17</sup> W. Krömer, *La relazione problematica fra diario e letteratura e la trasformazione del diario nell'opera artistica da parte di Goethe e Gilde*, in G. Folena, *Le forme del diario. Quaderni di retorica e poetica*, Padova, Liviana editrice, 1985, p. 67.

<sup>18</sup> E. Madrussan, *Forme del tempo / Modi dell'io*, Como, Ibis, 2009, p. 23.

forme, [...] è soggetto a una clausola apparentemente lieve, ma temibile: deve rispettare il calendario. Questo è il suo patto».<sup>19</sup> La data, quindi, non è semplice convenzione attribuita a questo genere, ma diventa fondamentale per captarne l'essenza. Il diario, scrittura istantanea legata al presente, diventa anche scrittura del passato, il quale riaffiora nel corso della elaborazione dell'Adesso, e scrittura per il futuro, momento in cui il diario potrà divenire testimonianza di ciò che è stato.

Tra le peculiarità del genere si potrebbe elencare la riservatezza. La parola dei diari è quella che nasce nel silenzio, nell'intimità, che ignora il pubblico, che è soprattutto per sé stessi, che fa coincidere destinatario e destinatario. Ma esiste davvero il diario solo per sé? Quella diaristica vorrebbe pensarsi come una forma di scrittura relegata all'ambito della privatezza, eppure sono notevoli i casi in cui tale forma testuale si rivolge ad un "tu" interlocutore, andando a distruggere quindi i suoi intenti originali. Per esempio, Manuela Hager, dedicandosi all'analisi del diario di Gide, si rende conto quanto spesso egli faccia riferimento ad un "tu (vous)", che porta quindi la studiosa a ricercare le diverse figure di lettore implicito a cui Gide potrebbe fare riferimento, tra cui: un altro io, il lettore concreto, un altro scrittore, ed altri. Questa esigenza di rivolgersi ad un destinatario, più o meno particolare, pone in luce, secondo Capello, la necessità di individuare sé stessi attraverso la relazione con l'altro, questo perché «la scrittura nasce destinata, l'Altro è presente, sotto forma di rappresentazioni diverse, nella mente di chi scrive».<sup>20</sup> L'altro, quindi, fornisce la possibilità al diarista di immaginare che ci sia una figura che svolga il ruolo di altra voce in un dialogo immaginario. Marina Mizzau prende chiara posizione in merito e afferma l'impossibilità della scrittura confinata al sé:

Non esiste, né può esistere, la parola per sé. La parola contiene sempre in sé l'altro, come interlocutore reale o immaginario, concreto o generalizzato, come polo dialettico senza il quale la tensione del discorso non avrebbe luogo, come destinatario di volta in volta di polemica, dissenso o consenso, conflitto, ironia.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> M. Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959; trad. it. *Il libro a venire*, Milano, Il Saggiatore, 2009, p. 187.

<sup>20</sup> C. Capello, *Il sé e l'altro nella scrittura autobiografica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, p. 30.

<sup>21</sup> M. Mizzau, *Specchio, immagine, diario*, in «Luna e l'altro, rappresentazione e autorappresentazione del femminile», n°16, 1981, p. 23.

La presenza di un “Altro” risulta quindi imprescindibile per il diarista. Ma chi è quest’ultimo? Si possono individuare uno o più soggetti che per tradizione si legano a questa modalità di scrittura? Le prime impronte di questo genere letterario risalgono a tempi antichi, quando i più facoltosi assumevano persone incaricate di registrare i loro pensieri e le loro storie per iscritto, sia per tramandarli ai familiari sia per vanità personale. All’alba di questo genere, si parlava di diario principalmente come una cronaca. Per esempio, Carlo Magno impiegava uno scriba per documentare le sue imprese e i suoi pensieri, con l’intento di preservarli per le generazioni future in memoria delle sue gesta e delle sue riflessioni. Questa forma di diario primitiva però mancava della caratteristica principale del “self-life writing”, ovvero la narrazione in prima persona. Se inizialmente erano i più ricchi e potenti a scrivere di proprio pugno, o approfittando dell’aiuto di uno scriba, le prime “annotazioni diaristiche”, col passare dei secoli questa pratica diventa più accessibile. Durante il Rinascimento il diario diventa pratica comune per la classe colta, di cui facevano parte viaggiatori ed esploratori, i quali portarono il genere a svilupparsi in diario di bordo e di viaggio. Tra i tanti, si può citare lo scritto di Cristoforo Colombo che documenta il viaggio nel 1492 verso le Americhe, offrendo una preziosa testimonianza storica della sua esplorazione. A cambiare per sempre la natura del diario fu uno scrittore svizzero, Henri-Frédéric Amiel, che alla morte, avvenuta nel 1881, lasciò diverse decine di quaderni, per quasi ventimila pagine complessive, che furono pubblicate postume con il titolo di *Fragments d’un journal intime* (1883). È proprio durante il XIX e XX secolo che il genere si democratizza e diventa luogo privilegiato dell’autocoscienza e palcoscenico dell’io più personale e intimo in cui vengono rappresentate sensazioni, emozioni e sentimenti vissuti di giorno in giorno. Soprattutto alle donne, il diario si offrì come contenitore del susseguirsi degli eventi e del caos dell’interiorità, diventando indispensabile per prendere le distanze dal timore di non lasciare il segno, di essere divorate dall’anonimato e per manifestare ciò che si nasconde nei silenzi.

Al variare del soggetto scrivente, mutano anche la ragione e lo scopo della scrittura stessa. Come si è visto in precedenza, pur rimanendo d’accordo che l’esigenza di scrivere rimane tratto comune in qualsiasi casistica, si riconosce che un diario può essere luogo multiforme. È in grado di essere culla di racconti di conquiste, esplorazioni, di eventi storici maggiori come guerre, di politica, ma anche di mondi più

intimi dove la risposta alla domanda “perché si scrive un diario?” diventa più complessa.

Secondo Enric Bou, quando uno scrittore decide di scrivere un diario significa che intende conferire un’importanza speciale al giorno che ha vissuto, poiché pensa valga la pena salvarne qualche frammento. Così il lento accumularsi dei giorni, i dettagli della quotidianità, le parole ed i silenzi che si alternano inesorabilmente sulla pagina scritta creano una «rete di complicità nella mente di chi scrive che si traduce in una scrittura quotidiana, in successione».<sup>22</sup> Per Maurice Blanchot, l’intimo bisogno di annotare quotidianamente i fatti ed i pensieri, anche i più remoti e inconsueti, sarebbe un modo per vivere due volte, per salvarsi dal silenzio, dalla ripetitività delle giornate.<sup>23</sup> Ma il diario, rivela Amiel, spesso fa da confidente al quale rivelare ogni più piccolo segreto, da compagno nel quale rifugiarsi per scappare dal mondo circostante, è il luogo in cui ci si ritrova, dove la scrittura dà senso alla vita.

Anche Virginia Woolf si interroga sulla motivazione che può spingere a dedicarsi a questo genere. Ma a questa domanda, formulata spesso nelle innumerevoli pagine del suo diario, risponde sempre con varie ipotesi: potrebbe servire alla redazione di una futura autobiografia, oppure per conoscersi meglio, per non dimenticare ciò che accade, i discorsi ed i pensieri, per lasciare una traccia indelebile del proprio essere. Il diario è sintomo di un’esigenza di raccontare in pagine scritte l’insieme dei ricordi di una vita per narrare il proprio passato, per raccogliere ed organizzare parte del proprio vissuto. Pertanto, la pratica di scrivere un diario va oltre la mera registrazione di fatti quotidiani; essa diviene un modo per dare forma e significato alla propria esistenza, attraverso una narrazione personale che cerca di capire, organizzare e reinterpretare il sé nel tempo, delineando un’immagine del proprio Io che può essere condivisa e compresa dagli altri.

Tuttavia, bisogna riconoscere al diario due limitazioni importanti. Innanzitutto, è difficile, se non impossibile, che esso riesca a raccogliere la pienezza della vita di chi scrive in tutte le azioni di ciascun giorno, in quanto non c’è né lo spazio né il tempo per vivere, e rivivere scrivendo, la cronaca completa di una vita intera. Infatti, come sottolinea Patrizia Violi, «l’autorappresentazione diretta, la registrazione di sé stessi e

---

<sup>22</sup> E. Bou, *Delle giornate particolari o del particolare della giornata. Diaristica catalana*, cit., p. 169.

<sup>23</sup> M. Blanchot, *Le Livre à venir*, cit., pp. 188-189.

del proprio vissuto, è sempre irraggiungibile, una ricerca il cui limite è l'infinito».<sup>24</sup> Nel momento stesso in cui l'autore nomina la realtà, stabilisce un ordine, delle gerarchie di senso e di valore, salva certi elementi e ne scarta altri. Recuperando le parole di Lejeune, possiamo affermare che raccontare tutto ciò che compone il nostro vissuto è impossibile: «è un'illusione. Lungi dall'essere uno specchio magico, il diario è un filtro. [...] Questo lavoro di scelta, che dissocia il reale, lo digerisce, ne rigetta la maggior parte per costruire senso con il resto, è il lavoro stesso della vita».<sup>25</sup> Così la funzione della scrittura diaristica sarebbe quella di favorire una sosta dall'incessante fluire del tempo, durante la quale avvenimenti, pensieri e riflessioni vengono raccolti sulla pagina.

La seconda limitazione attribuibile al genere è legata al concetto di "sincerità". Esso viene ripreso da Franco Fido, il quale connette il termine alla «questione di come lo scrivente si ponga lui il problema di rispettare l'impegno soggettivo di essere veritiero, di restare fedele attraverso la scrittura a quella che egli percepisce come la propria immagine autentica».<sup>26</sup> Come afferma lo stesso Gide nel suo diario, «...la chose la plus difficile, quand on a commencé d'écrire, c'est d'être sincère».<sup>27</sup> Rimane quindi il dubbio se sia possibile o meno scrivere un "vero" diario, «specchio sincero e forziere fidato delle proprie esperienze».<sup>28</sup> Ad ogni modo, anche nel caso in cui lo scrittore volesse proporsi intero e sincero, incorrerebbe nell'impossibilità di presentarsi come un'identità unica e solida. Il diario, infatti, descritto da Girard come un «faux miroir»<sup>29</sup>, porta chi scrive a vedersi sempre molteplice: è al contempo colui che agisce, colui che si guarda agire e colui che scrive.<sup>30</sup> Nella sua scrittura, egli si trova sia come soggetto che come oggetto, poiché si immerge in un gioco di specchi distorti. Questi specchi, anziché riflettere una chiara immagine di sé, tendono piuttosto a deformarla.<sup>31</sup> Perciò il diario sembra funzionare più come una fotografia, dove si finisce involontariamente per

---

<sup>24</sup> P. Violi, *L'oggetto assoluto – una sciocchezza*, in «Luna e l'altro, rappresentazione e autorappresentazione del femminile», n°16, 1981, p. 14.

<sup>25</sup> E. Madrussan, *Forme del tempo / Modi dell'io*, cit., p. 31.

<sup>26</sup> F. Fido, *Specchio o messaggio? Sincerità e scrittura nei giornali intimi fra Sette e Ottocento. Rileggendo Benjamin Constant*, in G. Folena, *Le forme del diario. Quaderni di retorica e poetica*, Padova, Liviana editrice, 1985, p. 73.

<sup>27</sup> M. Hager, *Il dialogo con il lettore. Le autoanalisi di André Gide e la lettura del suo diario*, in G. Folena, *Le forme del diario. Quaderni di retorica e poetica*, Padova, Liviana editrice, 1985, p. 101.

<sup>28</sup> S. Stame, *Diari: una vita tutta per sé*, in «Luna e l'altro, rappresentazione e autorappresentazione del femminile», n°16, 1981, p. 26.

<sup>29</sup> A. Girard, *Le journal intime*, cit., p. 116.

<sup>30</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>31</sup> Cfr. E. Madrussan, *Forme del tempo / Modi dell'io*, cit., pp. 62-63.



diventare soggetto fotografato in un istante nel quale non ci si riconosce nemmeno appieno.<sup>32</sup>

## La scrittura di sé al femminile

La figura dello scrittore, secondo Virginia Woolf, ha una definizione ben precisa: «una persona seduta davanti a un tavolo, con lo sguardo fisso su un dato oggetto»<sup>33</sup>. Questa descrizione basilare, all'apparenza universale, sembra non reggere più, se riferita a una donna. Per molto tempo, anche le autrici di maggior talento non poterono godere di uno spazio loro, «una stanza per sé»<sup>34</sup>, dove poter lasciar fluire libero il loro genio creativo indisturbate. C'è, quindi, a partire da questa differenza materiale, una diversità tra scrittore uomo e scrittrice donna, relegata dall'alba dei tempi al silenzio, all'angolo senza sole della stanza. Le prime tra loro, che decideranno di prendere in mano la penna e sottrarsi ad un destino già scritto per loro dall'uomo, pagheranno cara la loro trasgressione profonda.

Da sempre parlate e scritte da altri, le donne vengono raccontate dalla scrittura maschile come «fantasmi del testo»<sup>35</sup>, congelate in stereotipi fissi come angeli o demoni, spose, madri o donne di strada. Tutto ciò viene subito nella passività costretta, finché non è la donna stessa a raccontarsi a partire dal Settecento, ma soprattutto nel Novecento. Emersa dal mondo del mutismo, la donna scrittrice viene fin da subito relegata ai margini della scena letteraria, dove essa può dedicarsi a generi più precari, definibili frammentari, mancanti di un disegno compositivo vero e proprio, ad esempio epistolari e diari. Alcune scrittrici invece optano per una scrittura dedicata al finzionale, trasportando le loro esperienze e desideri all'interno del genere nascente del romanzo sentimentale e d'amore.

In tutte queste categorie letterarie si trova un filo conduttore, ovvero un rinvio all'esperienza cardine femminile, quella del privato, del chiuso, che caratterizza tutto il

---

<sup>32</sup> Cfr. M. Mizzau, *Specchio, immagine, diario*, cit., p. 25.

<sup>33</sup> E. Rasy, *Le donne e la letteratura*, Roma, Editori riuniti, 1984, p. 8.

<sup>34</sup> V. Woolf, *A Room of One's Own*, London, Hogarth Press, 1929; trad. it. *Una stanza tutta per sé*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 12.

<sup>35</sup> E. Rasy, *Le Donne e la letteratura*, cit., p. 21.

percorso letterario femminile.<sup>36</sup> Nella sua dimensione intima, la donna non si limita a scrivere, ma si descrive, si racconta in pagine che assumono un incarico confessionale, che diventano «puzzle d'identità»<sup>37</sup>. Ci si può chiedere però se effettivamente nella produzione femminile riferita al sé possano identificarsi dei tratti comuni, se esista quindi una scrittura autobiografica delle donne che si oppone in qualche modo a quella maschile. Silvia Leonelli, nel suo saggio *Dal singolare al plurale*, tenta di rispondere a tale quesito. Se si parla di letteratura in generale, ci sono una moltitudine di opinioni diverse riguardo questo argomento. C'è chi ritiene che le donne condividano una visione simile del mondo e che questo si rifletta nella loro scrittura, dove si dovrebbe poter identificare un certo modo di raffigurare vicende, relazioni e trattare temi analoghi; inoltre dovrebbe essere possibile riconoscere una certa impostazione della frase tale che essa possa essere riconosciuta come opera femminile. Al contrario, altri credono che la differenza tra le opere elaborate dai due generi non dipenda dal genere biologico, ma dal contesto culturale. Infine, c'è chi ritiene la domanda illecita, basandosi sul fatto che nessuno cercherebbe fattori di comunanza tra le scritture maschili. Diversamente, molti teorici letterari si discostano dal ricercare elementi di somiglianza tra le opere femminili e si interessano maggiormente a ciò che circonda gli scritti delle donne, ovvero agli stereotipi, ai pregiudizi, alle rappresentazioni che trasmettono questo effetto di similarità:<sup>38</sup>

Il nome femminile associato a un'opera letteraria [...] crea rapporti diversi di quelli che crea un nome maschile. È un'ovvietà ma per una donna le parole dette da una donna assumono un altro significato che le parole dette da un uomo, e qualcosa di simile succede anche all'uomo (a quanto mi dicono gli amici). Stimolano immagini di relazioni diverse non solo nella vita di tutti i giorni, tra persone concrete, ma anche nello spazio dei testi e della lettura.<sup>39</sup>

Seguendo ciò che scrive Wandruszka, sembra quindi che la differenza stia all'esterno del testo, già a partire dal nome in copertina, il quale, secondo la studiosa,

---

<sup>36</sup> Cfr. Ivi, p. 93-94.

<sup>37</sup> S. Leonelli, *Dal Singolare Al Plurale: Simone de Beauvoir e l'autobiografia al femminile come percorsi di formazione*, Bologna, CLUEB, 2008, p. 27.

<sup>38</sup> Cfr. Ivi, p. 28.

<sup>39</sup> M.L. Wandruszka, *Scrivere il mondo*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1996, p. 8.

porterebbe il lettore a formulare delle aspettative nel momento in cui si trovasse a sfogliare un libro nato dalla creatività femminile. Anche Annalisa Bellerio, cercando di registrare somiglianze tra le biografie di quaranta scrittrici, non trova caratteristiche prettamente femminili, se non la dedizione alla scrittura che accomuna tutte: «se qualcuno si chiede se esista una letteratura prettamente femminile questa composita galleria risponde confermando ancora una volta, e con sollievo, di no».<sup>40</sup>

Se invece si passa al nocciolo del discorso, ovvero all'autobiografia, la situazione è diversa? La critica letteraria si divide anche in questo caso, senza dare una risposta univoca. Alcuni studiosi affermano che le differenze percepibili tra autobiografie femminili e maschili sono dovute al fatto che questa pratica non sia mai stata molto praticata dalle scrittrici. Perciò le somiglianze tra i loro scritti potrebbero essere dovute alla condivisa mancanza di confidenza con il genere. Altri affermano il contrario: l'autobiografia, in quanto «scrittura calda, che implica un ripiegamento su di sé, un'intimità con sé stessi [...]»<sup>41</sup>, è nata come genere femminile e solo in un secondo momento gli uomini le si sono avvicinati. Una terza porzione della critica ha riscontrato differenze, non legate al sesso delle autrici, ma alle esperienze di vita, le quali possono occorrere anche ad uno scrittore, ragion per cui alcune autobiografie redatte da donne potrebbero assomigliare più ad altre maschili, invece che avvicinarsi a quelle femminili.<sup>42</sup>

Pur avendo capito che non esiste una “scrittura al femminile”, bisogna riconoscere che esiste un qualcosa che lega tra loro gli scritti delle donne dedicati al sé: un'educazione al femminile. Fino al Diciannovesimo secolo, le caratteristiche di quest'ultima rimangono universali. Le bambine imparavano a comportarsi come “donne”, legate alla casa e alla famiglia, lontane da una solida istruzione, mentre i loro coetanei dell'altro sesso venivano educati in tutt'altro modo. Ed è proprio questa educazione, che potremmo definire “di genere”, che riconosciamo come tratto comune negli scritti autobiografici di artiste come George Sand, Virginia Woolf, Anaïs Nin e molte altre.<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> S. Leonelli, *Dal Singolare Al Plurale: Simone De Beauvoir e l'autobiografia al femminile come percorsi di formazione*, cit., p. 30.

<sup>41</sup> Ivi, p. 32.

<sup>42</sup> Ivi, pp. 31-32.

<sup>43</sup> Ivi, p. 33.

Le donne, fin da quando hanno avuto la possibilità di incidere su carta, hanno cominciato a scrivere di loro stesse, legandosi ad alcuni generi più di altri, come si è precedentemente notato. Il diario rimane uno dei prediletti. Ma cosa lo rende tale? Esso è arrivato a rappresentare per le donne un porto sicuro dove approdare durante il quotidiano. Infatti, come suggerisce Mary Jane Moffat, la modalità del diario si è rivelata cruciale per le donne, offrendo loro un canale quotidiano per esprimere le proprie esperienze in una struttura ricorrente e accumulativa.<sup>44</sup> Secondo Linda Anderson, il diario diventa un «place without walls: a subjectivity, in Irigaray's terms, without closure or completeness»<sup>45</sup>, uno spazio in cui realizzare la propria interiorità senza perdere il filo di sé stessa. Come affermava anche Sofija Tolstoj, il diario diventa il luogo della vita vera:

[...] che risarcisce quello che la vita non consente. Lo spazio in cui ci si riappropria di un'identità spezzata nel confronto con l'esterno, con l'altro. Il luogo dove è possibile dare voce al silenzio femminile senza venire a patti con l'istituzione letteraria.<sup>46</sup>

La scrittura diaristica diventa luogo autentico dell'Io e «possibilità di incidenza sul mondo a partire da sé e dalle proprie relazioni»<sup>47</sup>, luogo di rivalsa e conquista femminile. Dentro al diario, dove la donna rivela sé a sé stessa, vissuto e letteratura si mantengono in una sinergia strettissima, permettendo la stesura di una vita.

---

<sup>44</sup> M.J. Moffat, C. Painter, *Revelations: Diaries of women*, New York, Random House, 1975, p. 5.

<sup>45</sup> L. Anderson, *Women and Autobiography in the Twentieth Century: Remembered Futures*, Londra, Prentice Hall/ Harvester Wheatsheaf, 1992, p. 60.

<sup>46</sup> S. Leonelli, *Dal Singolare Al Plurale: Simone De Beauvoir e l'autobiografia al femminile come percorsi di formazione*, cit., p. 104.

<sup>47</sup> A. Chemello, *Nota introduttiva*, in Agostini Tiziana, Chemello Adriana, Crotti Ilaria, Ricaldone Luisa, Ricorda Ricciarda (a cura di), *Lo spazio della scrittura: letterature comparate al femminile*, Padova, Il poligrafo, 2004, p. 128.





## Capitolo II

### Questioni di genere

#### La donna come “altro”

È sempre stato difficile pensare al soggetto femminile in quanto soggetto autonomo. Da sempre, infatti, la donna viene riconosciuta quale sesso inferiore rispetto a quello forte dell'uomo, il quale la relega ad un destino di dipendenza da lui stesso creato. Basandosi su una prospettiva esistenzialista, Simone De Beauvoir, nel suo saggio *Il secondo sesso* (1949), cerca i motivi per cui la donna viene percepita come “Altro”, rispetto a quell' “Uno” e “Assoluto” che è l'uomo.

Innanzitutto, è doveroso esplicitare una distinzione fondamentale, ovvero quella fra sesso e genere:

Il sesso è determinato dalle specificità nei caratteri che, all'interno della stessa specie, contraddistinguono soggetti diversamente preposti alla funzione riproduttiva: differenze biologiche e fisiche (livelli ormonali, organi sessuali interni ed esterni, capacità riproduttive ecc.) tra femmine e maschi.<sup>48</sup>

Mentre il sesso può spiegarsi semplicemente come caratteristica naturale e biologica, per definire il genere è necessario un approccio meno riduttivo. Il concetto di “genere” deriva dalla parola latina “genus”, che si riferisce al processo del “generare”, implicando quindi una componente biologica. Questo termine, e soprattutto il suo significato, sono stati adottati dall'inglese “gender”, introdotto nel dibattito scientifico da Gayle Rubin nel 1975. Esso può essere definito come:

---

<sup>48</sup> E. Ruspini, *Le identità di genere*, Roma, Carocci, 2003, p. 7.

il processo di costruzione sociale delle caratteristiche biologiche (sesso): definizione, rappresentazione, incentivazione di appropriati comportamenti connessi con le aspettative sociali legate allo status di uomo o donna.<sup>49</sup>

Il concetto di genere si riferisce alle differenze sociali e culturali associate alle identità femminile e maschile. Spesso queste differenze sono basate sulle variazioni biologiche e fisiche, specialmente quelle legate alla riproduzione, e vengono utilizzate per stabilire una dicotomia di caratteri, predisposizioni, aspetti psicologici e comportamentali finalizzati a perpetuare precise gerarchie di potere che vedono opposti il maschile al femminile, le uniche e legittime possibilità identitarie e sessuali.

La struttura di comando che va a stabilirsi tra queste due sole alternative vede a capo, come sottolinea De Beauvoir, l'“Assoluto” uomo e solamente in secondo posto l'“Altro” donna. Il rapporto tra i due sessi non è composto da due poli distinti; infatti, il maschio si identifica come generale: «l'uomo rappresenta insieme il positivo e il negativo al punto che diciamo “gli uomini” per indicare gli esseri umani»<sup>50</sup>, mentre la femmina è assenza: «la donna invece appare come il solo negativo, al punto che ogni determinazione le è imputata in guisa di limitazione, senza reciprocità».<sup>51</sup> Ella è alterità sulla base del suo sesso e per definirsi deve sempre ricollegare la propria definizione ad esso, presentandosi in quanto donna, diversamente dall'uomo che «non comincia mai col classificarsi come un individuo di un certo sesso: che sia uomo, è sottinteso».<sup>52</sup>

Da quando il mondo ne ha memoria la donna è stata percepita come essere manchevole, relativo, «un uomo mancato»<sup>53</sup>, in quanto essa non può percepirsi e non può essere percepita all'infuori della relazione binaria di subordinazione instaurata con la controparte maschile. «La donna si determina e si differenzia in relazione all'uomo, non l'uomo in relazione a lei; è l'inessenziale di fronte all'essenziale. Egli è il Soggetto, l'Assoluto: lei è l'Altro».<sup>54</sup> Questo meccanismo di subordinazione, secondo De Beauvoir, è dovuto a più fattori, primo fra tutti il fatto che le donne non formano un vero e proprio corpo sociale, come ad esempio i proletari durante la Rivoluzione Russa.

---

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>50</sup> S. De Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Éditions Gallimard, 1949; trad. it. *Il secondo sesso*, Milano, Il saggiatore, 1997, p. 16.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 16.



Esse non si battono come gruppo solidale e non hanno nemmeno una storia comune, un passato che le unifichi, né aggregazione visto che sono sempre state più legate a figure maschili, come il padre e il marito, a causa dei vincoli a loro legati come quello della casa e della famiglia. Inoltre, la studiosa si sofferma sulla tendenza dell'individuo di fuggire la libertà, se essa significa scomodità:

Quando l'uomo considera la donna come l'Altro, trova dunque in lei una complicità profonda. Così la donna non rivendica sé stessa in quanto soggetto perché non ne ha i mezzi concreti, perché sperimenta il necessario legame con l'uomo senza porne la reciprocità, e perché spesso si compiace nella parte di Altro.<sup>55</sup>

Arrivata quindi ad accettare l'assenza di libertà, la donna si ritrova spogliata anche della propria soggettività. Legata imprescindibilmente al maschio, essa si realizza solamente in lui, dedicandosi all'amore che su di lei tutto può:

Chiusa nella sfera del relativo, destinata al maschio fin dall'infanzia, abituata a vedere in lui un sovrano con cui non le è permesso di mettersi a pari, la donna che non ha rinunciato alla propria rivendicazione di essere umano, sognerà di superare il proprio essere verso uno di quegli esseri superiori, di unirsi, confondersi col soggetto sovrano; non c'è altra via d'uscita per lei che perdersi corpo e anima in colui che le è additato come l'assoluto, l'essenziale.<sup>56</sup>

La donna nasce Altro e continua ad esserlo per la vita, in ogni situazione, persino quando rimane sola con sé stessa. La donna si costruisce istante dopo istante, perpetuandosi come prodotto sociale. È proprio la società infatti che, elaborando quel «prodotto intermedio tra il maschio e il castrato»<sup>57</sup>, ovvero la donna, riesce a mantenere quest'ultima in un rapporto corrotto di subordinazione che ha l'obiettivo di garantire all'«Assoluto» uomo il binarismo del quale ha bisogno per esistere in quanto tale.

La percezione di inferiorità legata al soggetto femminile è stata plasmata dalla storia e non è quindi un destino inevitabile determinato dalla natura umana. Le donne

---

<sup>55</sup> Ivi, p. 20.

<sup>56</sup> Ivi, p. 744.

<sup>57</sup> Ivi, p. 325.

sono assoggettate non per via di una differenza naturale intrinseca che le renderebbe immutabilmente inferiori, ma piuttosto a causa di processi sociali che le vogliono far essere e mantenere tali per il proprio interesse. L'oppressione femminile si identifica come «un prodotto del sistema di rapporti con cui sesso e genere sono organizzati e prodotti».<sup>58</sup> Al fine di preservare la struttura sociale che promuove questo sistema di ruoli di genere, vengono delineate identità femminili e maschili contrapposte e con ruoli nettamente differenziati. Queste configurazioni mirano a mantenere la distinzione tra uomini e donne, generando così un rapporto gerarchico e di potere che favorisce il dominio maschile sul femminile. Ciò consente la gestione e l'esercizio di una forma di controllo e influenza del primo genere sul secondo, facilitando la trasferibilità di diritti, proprietà, titoli e altre risorse.

Gayle Rubin arriva ad affermare che spesso «l'organizzazione sociale dei sessi si basa sul genere, l'eterosessualità obbligatoria e la repressione della sessualità femminile».<sup>59</sup> La rigida assegnazione ad un genere è funzionale sia alla relegazione della donna alla funzione di “Altro” che giustifica l'uomo “Assoluto”, sia all'eterosessualità istituzionalizzata che viene sostenuta e garantita con tutti i mezzi sociali a disposizione.

Nella società, infatti, esattamente come uomo e donna sono gli unici due generi in cui l'individuo si può rispecchiare, anche l'eterosessualità viene rappresentata come l'unico orientamento sessuale accettabile. Il binarismo di genere e l'eterosessualità normativa si garantiscono l'un altro. Il primo sembra sottostare al secondo, generando basi solide su cui quest'ultimo può costruirsi. L'uomo eterosessuale per poter rimanere alla sommità della gerarchia deve necessariamente, non solo avere al suo fianco un “Altro”, l'inessenziale, che giustifichi il suo essere al primo posto, ma gli è inoltre indispensabile che il suo secondo sia definibile come inferiore e che tra loro due si sviluppi quindi una relazione che può permettere al primo di ergersi potente e dominatore sul secondo. L'uomo si erige padrone sulla donna anche dal punto di vista sessuale legittimando l'eterosessualità come naturale e quindi imprescindibile caratteristica di entrambi i sessi.

---

<sup>58</sup> G. Rubin, *The Traffic in Women: Notes on the “Political Economy” of Sex*, in R. R. Reiter, *Toward an Anthropology of Women*, New York, Monthly Review Press, 1975; trad. it. *Lo scambio delle donne. Una rilettura di Marx, Engels, Lévi-Strauss e Freud*, in «DWF», n. 1, 1976, p. 40.

<sup>59</sup> Ivi, p. 42.

Omologando la matrice sessuale umana, l'uomo imposta e divide sessualmente i ruoli e le mansioni, riuscendo a relegare la donna ai margini della funzionalità sociale, deprestandola della sua libertà e individualità. Come se non bastasse, ciò che emerge è che la società, dividendo i sessi in due identità di genere nette e opposte, soffoca contemporaneamente ogni individuo, uomo o donna, in modo tale che la sua personalità rientri nella dicotomia predefinita. Tale pressante meccanismo svela, in questo modo, il carattere necessario e strumentale delle unioni eterosessuali e il tabù dell'omosessualità, come di molte altre opzioni che non rientrando nel sistema eterosessuale, diventano una minaccia per la solidità dello stesso. Il mantenimento del sistema eterosessuale garantisce che la gerarchia non si spezzi, poiché se la donna, chiave attraverso cui l'uomo riesce a identificarsi opponendosi ad ella, riuscisse ad evadere da questa sessualità normativa, e quindi si definisse non più "donna eterosessuale" ma "donna lesbica", il cerchio si romperebbe. L'omosessualità femminile porterebbe la femmina al distacco nei confronti dell'uomo, destabilizzando e rompendo lo schema di comando impostato. Proprio per questo Monique Wittig invoca lo smantellamento del "sesso", in modo che le donne possano assumere il ruolo di un soggetto universale. In altri studiosi, come ad esempio in Lacan, la lesbica è significata come posizione asessuata, anzi di più, come posizione che rifiuta la sessualità, quindi al di fuori del progetto di potere eterosessuale.<sup>60</sup> Come la lesbica, anche tutte le altre classificazioni di genere e di sessualità, come le persone transgender o i maschi omosessuali, mettono a dura prova la norma proponendosi come opzioni reali.

## Il soggetto eccentrico

In una società fluida, dinamica, variabile, sempre meno lineare e fatta di cambiamenti rapidi, l'identità non è più coerente, stabile e statica, ed essendo il genere di per sé performance e prodotto di un costrutto sociale, esso si ritrova messo in discussione col cambiare del mondo che lo circonda. La società si arricchisce di altre

---

<sup>60</sup> Cfr. T. De Laurentis, *Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness*, Berkeley, University of California Press, 1994; trad. it. *Soggetti eccentrici: Femminismo e critica della teoria*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 55.

configurazioni all'infuori della dualità identitaria e sessuale del maschile e del femminile, come per esempio di persone bisessuali, omosessuali, ma anche intersessuali e così via, le quali superano la dicotomia originale, rendendola obsoleta. Il soggetto vittima del sistema binario eterosessuale si moltiplica, non è più solo la donna a ritrovarsi bersagliata, ma insieme a lei molti altri soggetti che proprio per la loro anormalità rispetto allo schema sociale sono delegittimati come individui. Judith Butler si interroga proprio sulle conseguenze che tale sistema di genere ha sulla vivibilità dell'esistenza di chi non è considerato ordinario, muovendo così una critica anche al femminismo che accetta come validi la categoria delle donne e il concetto e soggetto "donna", dando per scontato che questi esistano senza problematizzare la costruzione di tale ipotesi:

La critica femminista dovrebbe anche capire come la categoria delle "donne", il soggetto del femminismo, viene prodotta e delimitata dalle stesse strutture di potere attraverso le quali si cerca l'emancipazione.<sup>61</sup>

La categoria donna va quindi ripensata, ricostruita. La critica femminista, secondo De Laurentis, deve partire proprio dalla domanda: «Chi o che cos'è una donna?»<sup>62</sup>, scoprendo, a suo parere, l'inesistenza di una definizione definitiva in grado di rappresentarla. La studiosa, infatti, elabora un nuovo concetto, quello del soggetto eccentrico che riesce ad uscire dai canoni di genere che normano la società e che include in sé stesso le varie vittime dell'eteronormatività:

Quello che io sto cercando di immaginare non è tanto un'entità sociologica quanto la costruzione di una figura di pensiero, una figura concettuale che è eccentrica in questo senso. Il soggetto si definisce in due modi che sono contrapposti: uno è soggetto nel senso delle costrizioni sociali, delle regole dei sistemi di parentela, di classe, di razza ecc. Un soggetto assoggettato, in soggezione. L'altro è un soggetto grammaticale, affermativo, cioè che agisce, che esiste, che ha volontà. Quindi quando dico soggetto eccentrico voglio dire un soggetto sociale e psichico allo stesso tempo, che è eccentrico rispetto all'ideologia del genere come una delle

---

<sup>61</sup> J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge, 1990; trad. it. *Questione di genere*, Roma, Editori Laterza, 2013, p. 6.

<sup>62</sup> T. De Laurentis, *Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness*, cit., p. 11.

macro-istituzioni dell'eterosessualità obbligatoria che determina non solo il genere, ma la vita e il pensiero.<sup>63</sup>

«Donna non si nasce, lo si diventa».<sup>64</sup> Proprio in seno della consapevolezza della costruttività del termine “donna”, questo termine va ripensato. Butler si accorda con le parole di Simone de Beauvoir quando afferma che il carattere costruito dell'identità di genere si basa sulla differenza fisica che legittima quella sociale e culturale. Il significativo contributo di Butler risiede nel suo approfondimento dell'identità di genere come un'entità costruita attraverso la ripetizione di azioni verbali, pratiche e fisiche nel tempo. Questo processo di ripetizione conferisce un'apparenza di naturalità e oggettività all'identità di genere, occultando il suo processo di formazione basato su citazioni, ripetizioni e sedimentazioni.

Secondo Butler, le due identità di genere storicamente divise e opposte sono state naturalizzate con l'obiettivo di essere funzionali per l'impostazione dell'eterosessualità. Il paradigma eterosessuale, quindi, non rappresenta un orientamento sessuale innato come si tende prevalentemente ad assumere, ma è piuttosto il risultato della produzione e dell'impostazione di norme, discorsi e atti finalizzati ad affermarlo come tale. Butler, quindi, parla di eterosessismo o eteronormatività. La studiosa cerca l'origine di quest'ultima nelle «dinamiche edipiche e pre-edipiche»<sup>65</sup> che «sembrano offrire la possibilità di delineare una costruzione primaria del genere. Il divieto dell'incesto [...] prescrive e sancisce le posizioni gerarchiche e binarie di genere»:<sup>66</sup>

il tabù dell'incesto, dunque, non reprimerebbe delle predisposizioni primarie, ma creerebbe proprio la distinzione tra predisposizioni “primarie” e “secondarie”, per descrivere e riprodurre la distinzione tra un'eterosessualità legittima e un'omosessualità illegittima. Quindi, se concepiamo il tabù dell'incesto come primariamente produttivo nei suoi effetti, allora il divieto che fonda il “soggetto” e sopravvive in quanto legge del suo desiderio diventa lo strumento attraverso il quale l'identità, e in particolare l'identità di genere viene costruita.<sup>67</sup>

---

<sup>63</sup> R/Project, *L'eterosessualità obbligatoria*. <https://rproject.it/2014/09/contro-leterosessualita-obbligatoria/> [ultimo accesso: 21/03/2024].

<sup>64</sup> S. De Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, cit., p. 271.

<sup>65</sup> J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, cit., p. 104.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> Ivi, p. 106.

Dunque, l'identità di genere si forma attraverso un processo di internalizzazione di un divieto: il genitore dello stesso sesso diventa oggetto proibito per il bambino, mentre il genitore dell'altro sesso lo diventa per la bambina. Questo divieto regola l'identità di genere e orienta il desiderio verso l'eterosessualità. Inoltre, Butler suggerisce che accanto al tabù sull'incesto, viene istituito e attivato un tabù sull'omosessualità, che impedisce al bambino di provare amore anche per il genitore del suo stesso sesso.

Entrambi i tabù collaborano assieme per creare un'identità più rigida possibile prodotta attraverso divieti e limitazioni; quindi, come l'uomo ha bisogno dell'"Altro" donna a cui opporsi, anche il sistema eterosessuale necessita un contrario da eliminare e discriminare per potersi ergere dominatore. Butler decostruisce l'eteronormatività e la rivela in quanto dispositivo di potere finalizzato a regolamentare la società umana attraverso il controllo della sessualità e l'esclusione degli altri possibili orientamenti sessuali. L'eterosessualità è quindi lo strumento mediante il quale un determinato sistema di potere si impone, legittima e conserva.

Il genere, tuttavia, non si produce solamente attraverso comportamenti reiterati, come ad esempio quello eterosessuale, ma anche attraverso i corpi che lo interpretano. Il corpo sessuato, per Butler, non costituisce una materialità primaria e preesistente, bensì un costrutto che viene accumulato e depositato nel corso del tempo attraverso la ripetizione di norme dirette alla formazione di una dualità di genere, che finisce per apparire naturale e dato. Il corpo è elaborato sulla base della sua identità eterosessuale maschile o femminile, che modella la sua carne e le sue azioni. Questi ultimi, a loro volta, sono gli strumenti attraverso i quali il concetto di genere viene effettivamente incarnato e perpetuato. La norma eterosessuale costruisce il corpo secondo i propri standard e si propone come originaria. Allora, «la materialità sarà considerata effetto del potere, anzi l'effetto più produttivo del potere»<sup>68</sup> poiché esso facendosi carne ne detta la legge. Occultando la costruttività del tutto, il sistema etero normativo procede presentandosi come naturale e riesce a plasmare nel suo esistere sesso, genere e corpo.

Parlare di genere in questi termini è per Butler fondamentale perché consente di mettere in luce quanto l'imposizione dell'eteronormatività e la sua perpetuazione

---

<sup>68</sup> J. Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, New York, Routledge, 1993; trad. it. *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 2.

risultino non solo limitanti per le donne e gli uomini che non si riconoscono in tale paradigma, ma anche violenti e disumanizzanti per tutte quelle figure che non rientrano affatto, come le persone omosessuali, bisessuali, intersessuate, e transessuali. L'eteronormatività produce e vandalizza il diverso decidendo ciò che è o non è il genere, mettendo in pericolo tutti coloro che vivono al di fuori dello schema, con un solo obiettivo: quello di realizzarsi rispetto ad esso.

Ci si può chiedere quindi se sia possibile vivere fuori dalla norma, se è possibile esistere come soggetto eccentrico, instabile e mutevole. Butler ritiene che sia contraddittorio poiché «se la norma è ciò che rende intelligibile il sociale ma è anche ciò che lo normalizza, essere al di fuori delle norme significa in un certo senso essere ancora definiti in relazione ad esse».<sup>69</sup> Non riconoscersi propriamente né uomini né donne, porta comunque a determinarsi in base alla norma vigente. Così, proprio come afferma De Laurentis, anche Butler è convinta che il soggetto che si vuole eccentrico possa ribellarsi e sovvertire l'ordine soltanto all'interno della stessa legge e della variabilità della sua pratica iterativa. La domanda, quindi, sorge spontanea: come si sovverte il meccanismo? Butler definisce la sovversione in tre modi: relazione critica, citazione alternativa e parodia.

La prima definizione di sovversione è quella di relazione critica. Si tratta della capacità di metterlo in discussione nonostante ci si trovi inseriti al suo interno e si possa desiderare di rimanervi in quanto garanzia di riconoscimento e protezione. Il soggetto cosciente del fatto di non poter uscire del tutto dal sistema che lo crea e lo contiene, decide di viverlo in modo critico. Per cui, «ne consegue che l'io si ritrova, allo stesso tempo, costituito da norme e dipendente da norme; ciò, tuttavia, non esclude che l'io possa provare a vivere in modo da mantenere con quelle norme un rapporto critico e trasformativo.»<sup>70</sup> L'umano, a causa delle norme di genere, può arrivare a sperimentare una limitazione, la quale ha la possibilità di diventare disumanizzante, ma egli possiede la capacità di formulare un pensiero critico e di mettere in dubbio lo schema sociale che lo sopprime, aprendo quindi l'opzione di non conformarsi propriamente al sistema che lo sta soffocando. Si prenda ad esempio una donna riconosciuta dalla società in quanto tale, sia biologicamente che socialmente, che, pur identificandosi con il genere costruito

---

<sup>69</sup> Ead., *Undoing Gender*, New York, Routledge, 2004; trad. it. *Fare e disfare il genere*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 85.

<sup>70</sup> Ivi, p. 34.

“donna”, decida però di non conformarsi ad esso del tutto. Essa può rifiutarsi di fungere esclusivamente da figlia, da sposa, da madre, ed esplorare invece opzioni legate storicamente al genere maschile come quella di una carriera lavorativa di successo.

La sovversione è definita anche come citazione alternativa, irregolare rispetto alla norma. Abbiamo già detto che quest'ultima impone la propria influenza ed è in grado di esercitare potere grazie alla performatività e alla ripetizione di discorsi e atti: gli atti performativi possono essere intesi anche come atti del discorso che, reiterandosi nel tempo, si depositano e discriminano. Proprio in questo meccanismo è possibile recuperare i termini del discorso per usarli in maniera diversa da quella con la quale sono stati impiegati nella prospettiva della legittimazione della norma e dell'esercizio del potere sovrano. L'esempio che Butler propone per parlare di tale sovversione citazionale è quello del termine *queer*, inizialmente utilizzato come insulto e appellativo discriminatorio volto a definire il soggetto diverso rispetto alla norma considerata legittima e in seguito impiegato dalla stessa comunità di coloro che sono stati designati con tale termine per rivendicarlo in positivo. In tal modo essi hanno recuperato la connotazione negativa e l'efficacia discriminante che l'appellativo aveva sviluppato e accumulato nel tempo, rielaborandolo e deviandone la direzione.

Infine, Butler parla di sovversione come parodia, attuata non solo mediante i termini del discorso, ma anche attraverso il corpo, uno dei punti essenziali del binarismo di genere. La parodia si distingue per la sua capacità di esplorare e reinterpretare le identità in modi non convenzionali, mettendo in luce la costruzione sociale e culturale del genere e dell'eterosessualità. Attraverso il suo sguardo critico, la parodia smaschera la presunta naturalità di queste identità, evidenziando piuttosto il processo di naturalizzazione mediante il quale vengono considerate come intrinseche ed essenziali. La parodia evidenzia così che l'identità di genere è un prodotto mutabile, un effetto che essa stessa può creare, improvvisare ed imitare. Secondo Butler, la pratica parodica suprema è incarnata dalla cultura drag. Quest'ultima, imitando le convenzioni normative dell'eterosessualità, sia maschili che femminili, sfida il potere evidenziandone la costruzione e la sua vulnerabilità. Essa mette in dubbio la veridicità dell'identità di genere binaria, svelando che non si tratta di essenze bensì di una performance socialmente costruita.



Attraverso una consapevolezza critica e una reinterpretazione di ciò che ci circonda, si può mettere in discussione l'ordine di genere dicotomico ed eterosessuale. Questo processo, che implica la rivendicazione della propria identità di genere e della libertà di esprimerla, mina le certezze originarie di tale ordine, aprendo così le porte alla comprensione della proliferazione delle identità di sesso e genere. Questa consapevolezza favorisce il riconoscimento delle identità precedentemente ignorate o non tutelate, spesso costrette a vite difficili e caratterizzate dalla violenza. Fondamentale in questo processo è considerare la relazionalità che costituisce l'essere umano, il suo bisogno di essere riconosciuto, e tenere in considerazione la sua estrema dipendenza e vulnerabilità come punto di partenza per la sovversione dell'ordine esistente. Inoltre, è imprescindibile considerare la sovversione, non in quanto azione che porta ad una soluzione stabile e definitiva, ma piuttosto intervento che mantiene aperta una continua negoziazione. Ignorare questi fattori implica intraprendere una lotta che potrebbe finire per favorire una minoranza a scapito della maggioranza e perpetuare discriminazioni anziché promuovere il riconoscimento universale. Al contrario, l'idea di apertura e la sua attuazione pratica sono fondamentali per il movimento queer e determinano la sua efficacia. Quindi, la teoria queer formulata da Butler si presenta come un punto di vista che si ribella contro qualsiasi tentativo di fissare l'identità e, al contrario, mira a esplorare tutte le sue potenzialità:

La teoria queer si oppone a quanti vorrebbero giuridificare l'identità, o stabilire diritti di epistemologica priorità per coloro che rivendicano un particolare tipo di identità, al contempo essa non solo cerca di ampliare la base politica dell'attivismo antiomofobico, ma anche di ribadire fermamente che la sessualità non è facilmente sussumibile mediante un gesto di categorizzazione.<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Ivi, p. 40.

Tra gli studi più celebri che trattano l'argomento queer si nominano: F. Cleto, *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject*, Edinburgh, Edinburgh UP, 1999 e R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, Roma, Sossella edizioni, 2002; insieme anche a L. Irigaray, *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Minuit, 1974.



## Capitolo III

### *Life writing* nel diario di Anaïs Nin

#### Il riflesso nel ritratto

Lo spazio interiore del soggetto, per come lo conosciamo dalla psicoanalisi, è un labirinto. Ricco di punti luminosi quanto di angoli relegati al buio dell'ombra, esso è paragonabile a un mosaico: ogni tassello deriva da esperienze diverse, conoscenze disparate e rende l'identità personale simile a un palinsesto. Strettamente legata all'esplorazione dell'uomo in quanto incastro di mondi è Anaïs Nin, la quale dedica la sua opera, sia diaristica sia finzionale, alla rappresentazione delle diverse dimensioni che compongono la soggettività.

All'età di undici anni Anaïs vive l'abbandono da parte del padre, il quale rimane a vivere in Europa con una donna più giovane, lasciando emigrare la piccola scrittrice con la madre e i due fratelli in un'America che prometteva una nuova vita.<sup>72</sup> Proprio questo evento, che diventerà una cicatrice indelebile, porta Nin a scrivere la prima parola del diario, inizialmente pensato come una lunga lettera dedicata al padre, la quale doveva persuadere quest'ultimo a ritornare stabilmente dalla propria famiglia. Lo scritto si espande e da lettera diventa diario, colonna portante nella vita della scrittrice. L'opera integrale consta di numerosissimi quaderni scritti a mano, successivamente trascritti in oltre quindicimila pagine dattiloscritte, che raccolgono il viaggio della scrittrice alla scoperta di sé dal 1914 fino al 1977, anno della morte di Nin. Il primo volume dell'opera viene pubblicato autocensurato per la prima volta nel 1966, regalando al pubblico il frammento di vita di Anaïs che si snoda dal 1931 al 1934, anni in cui

---

<sup>72</sup> Per maggiori informazioni sulla vita di Anaïs Nin si possono consultare le diverse biografie dedicatele, tra cui: N.R. Fitch, *Anaïs: The Erotic Life of Anaïs Nin*, Boston, Little, Brown and Company, 1993 e D. Bair, *Anaïs Nin: A Biography*, New York, Putnam, 1995.

quest'ultima si stava dedicando alla scrittura e pubblicazione della sua prima opera, consacrata a David Herbert Lawrence.<sup>73</sup> La pubblicazione in lingua originale dei restanti cinque volumi viene completata nel 1976, andando quindi ad ultimare la porzione di vita che Nin decide di condividere col mondo dal 1931 al 1966.<sup>74</sup>

Il diario, nato dall'esigenza di una bambina di non scomparire agli occhi del padre, diventa col passare degli anni luogo di scoperta e rivelazione del sé, una sorta di cattedrale dell'io. Anaïs non scrive più per ricordare al padre la propria esistenza, ma comincia a raccontarsi per fornire a sé stessa una prova concreta del suo vivere, per documentarsi e rivelarsi, rileggersi e capirsi.<sup>75</sup> «The hero of this book may be the soul»<sup>76</sup>, così scrive Anaïs nel primo volume del diario, riconoscendo all'esplorazione dell'essere il primo posto tra i temi trattati all'interno dell'opera. La scrittrice si rivela nelle pagine dei suoi quaderni, lasciando i solchi del proprio vissuto sul foglio. Scrivere le permette di manifestare tutti i suoi io e di tenerli raccolti insieme, spettacolarizzando

---

<sup>73</sup> A. Nin, *D.H. Lawrence: An Unprofessional Study*, Paris, Edward W. Titus, 1932.

<sup>74</sup> A partire dal 1966 i *Diari* di Anaïs Nin furono sottoposti all'autocensura, editati da Gunther Stuhlmann e pubblicati consecutivamente in singoli volumi divisi per periodi temporali, a indicare le stagioni di vita della scrittrice: A. Nin, *The Diary of Anaïs Nin, Volume 1: 1931-1934*, London, Peter Owen Limited, New York, Harcourt Brace & World, 1966; A. Nin, *The Diary of Anaïs Nin, Volume 2: 1934-1939*, London, Peter Owen Limited, New York, Harcourt Brace & World, 1967; A. Nin, *The Diary of Anaïs Nin, Volume 3: 1939-1944*, London, Peter Owen Limited, New York, Harcourt Brace & World, 1969; A. Nin, *The Diary of Anaïs Nin, Volume 4: 1944-1947*, London, Peter Owen Limited, New York, Harcourt Brace & World, 1971; A. Nin, *The Diary of Anaïs Nin, Volume 5: 1947-1955*, London, Peter Owen Limited, New York, Harcourt Brace & World, 1974; A. Nin, *The Diary of Anaïs Nin, Volume 6: 1955-1966*, London, Peter Owen Limited, New York, Harcourt Brace & World, 1976. A cominciare dal 1986, Rupert Pole, secondo marito di Nin, nonché esecutore testamentario per l'attività letteraria della scrittrice bigama, fece stampare la serie dei *Diari* integrali, liberi dalla censura: A. Nin, *Henry and June. From a Journal of Love: the Unexpurgated Diary of Anaïs Nin (1931-1932)*, New York, Harcourt Brace & World, 1986; A. Nin, *Incest. From a Journal of Love: the Unexpurgated Diary of Anaïs Nin (1932-1934)*, New York, Harcourt Brace & World, 1992; A. Nin, *Fire. From a Journal of Love: the Unexpurgated Diary of Anaïs Nin (1934-1937)*, New York, Harcourt Brace & World, 1995; A. Nin, *Nearer the Moon: From a Journal of Love: The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, (1937-1939)*, New York, Harcourt Brace & World, 1996; A. Nin, *Mirages: The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, (1939-1947)*, New York, Swallow Press, 2013; A. Nin, *Trapeze: The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, (1947-1955)*, New York, Swallow Press, 2017; A. Nin, *The Diary of Others: The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, (1955-1966)*, Pennsylvania, Sky Blue Press, 2021; A. Nin, *A Joyous Transformation: The Unexpurgated Diary of Anaïs Nin, (1966-1977)*, Pennsylvania, Sky Blue Press, 2023. Per quanto riguarda la stampa in Italia, i volumi censurati del diario, tradotti da Delfina Vezzoli, cominciano ad essere pubblicati dal 1979: A. Nin, *Il diario Vol. 1: 1931-1934*, Milano, Bompiani, 1979; A. Nin, *Il diario Vol. 2: 1934-1939*, Milano, Bompiani, 1979; A. Nin, *Il diario Vol. 3: 1939-1944*, Milano, Bompiani, 1979; A. Nin, *Il diario Vol. 4: 1944-1947*, Milano, Bompiani, 1980; A. Nin, *Il diario Vol. 5: 1947-1955*, Milano, Bompiani, 1980; A. Nin, *Il diario Vol. 6: 1955-1966*, Milano, Bompiani, 1981.

<sup>75</sup> Cfr. F. Benjamin, D. Schneider, *Anaïs Nin: An Introduction*, Ohio, Ohio University Press, 1979, p. 168.

<sup>76</sup> A. Nin, *The Diary of Anaïs Nin, Volume 1: 1931-1934*, London, Peter Owen Limited, New York, Harcourt Brace & World, 1966; trad. it. *Il diario Vol. 1: 1931-1934*, Milano, Bompiani, 1979, p. 115.

quello che Antonio Debenedetti descrive come uno “strip-tease dell’anima”.<sup>77</sup> In questo voluminoso diario, definibile come un’opera di “culto” del Novecento, Anaïs, sempre pronta a valutarsi e scoprirsi, si scompone e presenta sulla pagina come se questa fosse il divano del suo psicanalista.

All’interno della sua opera diaristica, Nin non è l’unico soggetto sotto la luce della lampada scialitica della propria penna; infatti, la scrittrice lascia spazio sul tavolo operatorio a tutte le personalità significative che la circondano. Anaïs si dedica alla scrittura di veri e propri ritratti che diventano molto più che semplici raffigurazioni verbali. L’appassionata ricerca della verità e dell’illusoria essenza umana la portano a scavare tra i tanti strati di un carattere scrostando la superficie dalle profondità interiori, convinta che l’uomo sia infinito deposito di misteri: «We are going to the moon. That is not very far. Man has so much farther to go within himself».<sup>78</sup>

Tuttavia, nel raffigurare gli altri, Anaïs si mette continuamente in gioco, poiché le descrizioni dei vari personaggi non permettono semplicemente alla scrittrice di interrogarsi sulla persona ritratta, ma diventano mezzo attraverso il quale essa può riconoscersi e confrontarsi. Partendo dalla rappresentazione dell’altro, la scrittrice scopre ed esplora il proprio mondo interiore e la molteplicità dei suoi io. Infatti, come afferma Jean-Luc Nancy nel suo saggio *Le Regard du portrait (Il ritratto e il suo sguardo, 2000)*: «On a souvent répété que tout portrait est un autoportrait et que *ogni pittore dipinge sé [...] tout autoportrait est d’abord un portrait*».<sup>79</sup> Questo principio, applicato da Nancy alla pittura, si addice anche ai ritratti in prosa che Anaïs compie all’interno del suo diario. I suoi amici, amanti, familiari, semplici conoscenti, diventano specchio in cui essa si riflette.<sup>80</sup> Ogni descrizione, accurata o meno che sia, ha l’obiettivo di nuotare a fondo e di tornare a galla una volta che ha recuperato l’essenza della persona illustrata. Questi ritratti, che scavano e portano in superficie i nuclei dell’umano, possiedono, come già menzionato, un’ulteriore capacità, ovvero quella di riflessione; l’altro diventa un satellite attorno alla “scrittrice-protagonista” e uno specchio in cui essa può osservare il suo riflesso, riconoscersi e analizzarsi:

---

<sup>77</sup> Cfr. Ead., *The Diary of Anaïs Nin, Volume 3: 1939-1944*, London, Peter Owen Limited, New York, Harcourt Brace & World, 1969; trad. it. *Il diario. Vol. 3: 1939-1944*, Milano, Bompiani, 1979, p. IV.

<sup>78</sup> Ead., *The Diary of Anaïs Nin, Volume 1: 1931-1934*, cit., p. 8.

<sup>79</sup> J. Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Editions Galilée, 2000, pp. 33-34.

<sup>80</sup> M. Traba, *El “yo” monumental de Anaïs Nin*, in «Diálogos», vol. 11, n. 3 (1975).

I do feel that the portraits in the diary are only done at the moment a person is important to me. The person rises and sinks, appears and vanishes only in relation to the range of my vision, in relation to what I see of him.<sup>81</sup>

Rimanendo fedele alla sua proposizione di scrivere ed interessarsi solo ai momenti elettrici, di massima intensità emotiva, Anaïs si dedica a quelli che diventano i suoi personaggi, solo nel momento di maggior interesse, per poi relegarli al silenzio nell'istante in cui essi non portano più in loro un pullulare di emozioni accompagnato da scoperte intriganti e funzionali all'essere della scrittrice stessa. Un primo esempio si trova tra il volume primo e secondo del diario, momento significativo per la scrittrice, che nel novembre del 1934 si trasferisce a New York, iniziando una nuova stagione della sua vita. Il cambiamento di città porta alla sparizione dei personaggi che prima popolavano e vivacizzavano la vita della scrittrice a Parigi, ma che ora a New York vengono presi d'assalto e sfrattati dall'arrivo di nuove situazioni e personaggi, come ad esempio i suoi pazienti in analisi. Lo stesso meccanismo verrà messo in atto quando Nin deciderà di abbandonare la professione di psicanalista per dedicarsi al suo vero bisogno, ovvero quello di creare in quanto artista. Ritornata a Parigi, gli amici di New York si smarriranno tra le nuove avventure francesi e brilleranno solo in alcuni passaggi di alta tensione emotiva.

I "ritratti-specchio" illuminano personalità diverse, focalizzandosi su aspetti molteplici e disparati, mantenendo comunque un obiettivo comune, ovvero svelare i diversi aspetti della personalità di Nin. Un ritratto può venire dipinto per presentare una personalità cardine per la crescita professionale di Anaïs, come nel caso di Henry Miller, compagno d'arte, amico di una vita, nonché amante e scrittore, che giocherà un ruolo fondamentale nello sviluppo umano e artistico della scrittrice. Altri ritratti presentano tutto ciò da cui Anaïs prende distanza, come nel caso di quello di Patchen, un giovane artista presentato nel terzo volume del diario, che pretende di essere aiutato da Nin, la quale in quel periodo si stava immolando per riuscire a supportare tutti i suoi amici artisti. La scrittrice non vede in lui alcun talento e lo riporta all'interno del diario, andando a sottolineare la diversità tra lui e il resto del gruppo di artisti di cui lei fa parte:

---

<sup>81</sup> A. Nin, *The Diary of Anaïs Nin, Volume 2: 1934-1939*, London, Peter Owen Limited, New York, Harcourt Brace & World, 1967; trad. it. *Il diario. Vol. 2: 1934-1939*, Milano, Bompiani, 1979, p. 120.

«I had never before encountered such an inarticulate man, without a spark of life or responsiveness».<sup>82</sup>

All'interno del diario Anaïs presenta un altro personaggio fondamentale della sua vita, ovvero la moglie di Henry Miller: June. In questo caso il ritratto della donna funziona per la scrittrice come un vero e proprio specchio in cui essa può riflettersi e scoprirsi, non solo in quanto artista capace di andare oltre e scoprire la natura di June, che Miller sembrava non cogliere, ma anche in quanto donna:

You carry away with you a part of me reflected in you. When your beauty struck me, it dissolved me. Deep down, I am not different from you. I dreamed you, I wished for your existence. You are the woman I want to be. I see in you that part of me which is you.<sup>83</sup>

Le due donne si riflettono l'una sull'altra e come due specchi paralleli si proiettano e riconoscono a vicenda. Infatti, non è solo Anaïs a rispecchiarsi in June, ma accade anche il contrario, e la scrittrice diventa riflesso e incarnazione di una parte della persona con cui interagisce:

Each one has found in me an intact image of himself, his potential self. Henry sees in me the great man he might be, and June sees the superb personality. Each one clings to this image of himself in me.<sup>84</sup>

Mentre il ritratto di June si compone per contrasti e molto più spesso per sinonimia, quello del padre è presentato quasi come un autoritratto. Il legame tra genitore e figlia è essenziale per la scrittrice; infatti, il padre rimane il motivo originario della scrittura del diario, cuore pulsante di Anaïs. La connessione tra i due si può definire sulla base del concetto del doppio: «We are both looking into mirrors, to catch reflections of blood twinship».<sup>85</sup> Nel maggio del 1933 si incontrano per la prima volta dopo anni di separazione e Anaïs si sbizzarrisce in una ricerca di similarità e di differenze, a tratti cercando morbosamente il gemello, una riflessione della propria

---

<sup>82</sup> Ead., *The Diary of Anaïs Nin, Volume 3: 1939-1944*, cit., p. 38.

<sup>83</sup> Ead., *The Diary of Anaïs Nin, Volume 1: 1931-1934*, cit., pp. 27-28.

<sup>84</sup> Ivi, p. 162.

<sup>85</sup> Ivi, p. 242.

personalità, altre volte invece sperando di non doversi arrendere a riconoscersi in un padre che ha smesso di ammirare.

Se il padre incarna il narcisismo e June il mito della “femme fatale”, Antonin Artaud, personaggio essenziale nella vita di Nin nei primi anni Trenta, rappresenta l'artista pazzo e visionario, l'amante in cui la follia germoglia. Pare quindi che Anaïs faccia rientrare i suoi personaggi all'interno di categorie identitarie precise, quasi elevandoli a simboli; questo però non limita la scrittrice nell'esplorazione dell'umano, che porta avanti, non solo esaminando la superficie dell'essere, ma scavandolo fino alla sua essenza. La capacità di Anaïs di sviscerare l'altro le garantisce la possibilità, non solo di scoprire l'essenza di chi si trova davanti, ma la sua stessa, riconoscendosi nel riflesso di un ritratto di un'anima scoperchiata e scrutata nel più profondo.

## Incarnazioni dell'io

Il diario, custode letterario dell'esperienza femminile da secoli, prende la forma di uno scrigno di personalità, quando si legge quello di Anaïs Nin. Innanzitutto, la scrittrice si rifugia in esso poiché è porto sicuro dove poter sbarcare il proprio carico umano:

This diary is my kief, hashish, and opium pipe. This is my drug and my vice. Instead of writing a novel, I lie back with this book and a pen, and dream, and indulge in refractions and defractions, I can turn away from reality into the reflections and dreams it projects, and this driving, impelling fever which keeps me tense and wide-awake during the day is dissolved in improvisations, in contemplations. I must relive my life in the dream. The dream is my only life. I see in the echoes and reverberations the transfigurations which alone keep wonder pure. Otherwise all magic is lost. Otherwise life shows its deformities and the homeliness becomes rust. My drug. Covering all things with a mist of smoke, deforming and transforming as the night does. All matter must be fused this way



through the lens of my vice or the rust of living would slow down my rhythm to a sob.<sup>86</sup>

Il diario diventa l'unica modalità di vita. In astinenza di esso Anaïs si ritrova mutilata del suo più grande vizio, come ci fa notare essa stessa nel febbraio del 1934. Dopo aver ascoltato il suggerimento dell'analista Otto Rank, Nin decide di abbandonare la scrittura del diario che, a parere del dottore, le impediva di concentrarsi su un vero e proprio progetto di scrittura che sarebbe dovuto culminare nella realizzazione di un romanzo. Tuttavia, a febbraio, la scrittrice ritorna ad impossessarsi nel suo più stretto confidente: «Turmoil. I regretted the diary which held my body and soul together, and held together all of my many selves».<sup>87</sup>

Oltre a fungere da forziere di confidenze e da distrazione dalla realtà, il diario è la cerniera che tiene uniti i molteplici io dell'artista, i vari tratti della personalità che essa vive come difficili da definire e circoscrivere. Anaïs, sempre alla scoperta della propria essenza, cerca di stabilizzare e capire il concretizzarsi multiforme del suo essere. Tra le pagine del suo diario, la definizione fondamentale nella quale Nin decide di calarsi pienamente, seppure a modo suo, è quella di donna, prima ancora di quella di artista: «I am a woman first of all».<sup>88</sup> Ma cosa significa per Anaïs “essere donna”? Nel magma della propria esistenza la scrittrice si ritrova costretta dentro una molteplicità di ruoli differenti che si impone da sé, come artista, moglie, sorella, figlia, amante, musa e confidente. Ciascuna veste che incarna si costruisce sul fondamento del concetto di donna che si materializza in una gamma di rappresentazioni concrete differenti.

Tra la pluralità dei ruoli che Anaïs interpreta troviamo quello di “madre”. Per la scrittrice essere donna significa essere anche madre, nonostante non lo sia mai di figli usciti dal proprio grembo. Proteggere, curare e sostenere sono le azioni che classificano una madre come tale; infatti, dopo aver aiutato la propria madre a crescere i fratelli minori, Nin rimane molto legata al fratello Joaquin che proteggerà per tutta la vita: «I watched over him. He is not only my brother; he is my child. I took care of him. I was his nurse and his second mother».<sup>89</sup> Anaïs si ritrova a perpetrare la figura della madre, nel corso del suo vissuto, anche nei confronti del padre quando, diverso tempo dopo

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 385.

<sup>87</sup> Ivi, p. 346.

<sup>88</sup> Ivi, p. 260.

<sup>89</sup> Ivi, p. 40.

averlo rincontrato per la prima volta, egli si ammala e pretende che la figlia si occupi di lui. Oltre a diventare il prodotto gemellato agli occhi del genitore, il trionfo del suo io narcisistico, Anaïs si prostra davanti a lui come madre curatrice, batteria satura da cui caricarsi. Nata nel 1903 e vissuta con l'esempio della propria madre che si presentava come modello più alto di donna, non ci si può aspettare che Anaïs nasca con desideri tanto diversi da quelli appartenenti al mondo in cui è collocata. La madre, Rosa Culmell, fornisce alla figlia l'esempio di donna prostrata al servizio del marito, un pianista di successo al tempo, che richiede alla moglie tutte le attenzioni di cui è capace. Rosa è madre del marito, esattamente come Anaïs lo sarà del padre.<sup>90</sup>

Nin incarna la madre protettrice, non solo per i propri familiari, ma anche per gli amici, primo fra tutti Henry Miller, uno tra i compagni di vita più significativi per la scrittrice. Anaïs lo stimola sia nella vita quotidiana sia in quella artistica e gli trova un posto sicuro in cui poter vivere e scrivere senza aspettarsi nulla in cambio, se non l'impegno nella scrittura. Il ruolo della madre regna all'interno del diario ed Anaïs lo trasporta con sé, molte volte come un piacevole talento naturale, altre invece come un fatale destino, una condanna al prosciugarsi del proprio io per l'altro:

There was in me a confusion between love and devotion. I thought all my acts were acts of love, yielding up of the self, the personal. But I did feel hurt that they were all willing to immolate me, and felt unloved according to my own definition of love: sacrifice. I felt that in love the self must be shattered, love was abnegation, effacement of the self. My revolt goes back to all the concessions and sacrifices I made out of love, friendship, devotion.<sup>91</sup>

Come è stato precedentemente sottolineato, l'essenza femminile è onnipresente all'interno della vita di Nin, ed è ritenuta basilare per ogni ruolo che la scrittrice si sente di dover interpretare, soprattutto nel caso della figura dell'amante, che Anaïs fa propria collezionandola tra la pluralità dei suoi io. La scrittrice, nonostante il matrimonio con il banchiere Hugh Guiler, che nel diario non viene mai menzionato, legherà sé stessa a molti altri uomini come Miller o Gonzalo, uno spagnolo repubblicano che stringerà rapporti con la scrittrice durante il periodo della guerra civile in Spagna. L'amore e la

---

<sup>90</sup> Cfr. M.S. Sapegno, *Anaïs Nin e la dolorosa scoperta della sessualità*, in «Quaderni di Polygraphia», n. 2 (2021).

<sup>91</sup> A. Nin, *The Diary of Anaïs Nin, Volume 3: 1939-1944*, cit., p. 237.

sessualità sono la benzina di cui Anaïs si nutre per incendiare la sua arte: «I really believe that if I were not a writer, not a creator, not an experimenter, I might have been a very faithful wife».<sup>92</sup> Essa scrive in quanto donna amata ed amante, sempre alla ricerca dei picchi emozionali più vertiginosi, per riuscire a catturarli e incastrarli tra le proprie pagine. La faccia più istintiva e animalesca della donna fuoriesce in Anaïs quando essa si scopre amante, ruolo in cui la scrittrice recupera il suo io più folle che rigetta inchiostro il foglio.

Mentre alcune facce del dado della personalità di Anaïs sono più facilmente leggibili, altre sono più complicate da definire poiché cozzano tra di loro, portando la scrittrice alla sensazione di assenza di un'unità interiore. Tra le battaglie interne più sofferte da Nin, troviamo quella combattuta per far coincidere il bisogno di ispirare in quanto musa e la necessità di creare in quanto artista. I due poli della creazione si presentano davanti a lei come due opportunità opposte e, pare, inconciliabili. Per lunghissimo tempo la musa, figura antichissima del femminile, è stato tutto lo spazio concesso alla donna nella letteratura, relegata al ruolo di custode e fonte della creatività dell'uomo: «La musa è dunque figura cava e risuonante, passiva, perché agisce non in via diretta, ma attraverso l'azione letteraria dell'uomo».<sup>93</sup> Nonostante ciò, il ruolo della musa permette a Nin di vivere una parte del suo essere femminile e di far coincidere il suo io più materno ed il suo io più sensuale, consentendole di navigare simultaneamente sia l'essere curatrice che l'essere ispirazione.

Inoltre, la scrittrice, solo in età più matura, si trova a riflettere sul motivo più profondo legato all'ardente desiderio di incarnare il ruolo di musa: «And I know you have followed me in the diary when I wanted to be a muse, and I wanted to be the wife of the artist, but I was really trying to avoid the final issue—that I had to do the job myself».<sup>94</sup> Il vivere donna in quanto musa le permetteva di scappare dalla responsabilità di sviluppare il suo io creativo, rifugiandosi in una posizione più sicura e impermeabile al fallimento. All'interno di questa rivelazione captiamo inoltre un altro scoglio alla fioritura artistica di Anaïs, ovvero il senso di colpa che accompagna la creazione, fenomeno che la scrittrice definisce una:

---

<sup>92</sup> Ead., *Henry e June. From a Journal of Love: The Unexpurgated Diary*, New York, Harcourt Brace & World, 1986, p. 12.

<sup>93</sup> E. Rasy, *Le donne e la letteratura*, cit., p. 84.

<sup>94</sup> A. Nin, *In Favour of the Sensitive Man and Other Essays*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1979, p. 15.

very strange illness, and it doesn't strike men—because the culture has demanded of man that he give his maximum talents. He is encouraged by the culture, to become the great doctor, the great philosopher, the great professor, the great writer. Everything is really planned to push him in that direction. Now, this was not asked of women. And in my family, just as in your family probably, I was expected simply to marry, to be a wife, and to raise children.<sup>95</sup>

Sandra Gilbert e Susan Gubar trattano questo concetto nell'opera *The Madwoman in the Attic* (1979) e si riferiscono ad esso chiamandolo “anxiety of authorship”, ovvero la paura che una persona in quanto donna non possa essere uno scrittore o che la pratica della scrittura, se le dovesse riuscire, possa isolarla, demonizzarla e distruggerla. La donna è sempre stata pensata come madre umana, mai come genitrice di arte, e Nin sente il peso storico di questa sentenza. Nonostante ciò, Anaïs si ribella al ruolo tradizionale della donna, che le impedisce di abbracciare il suo io artistico, e proprio la sentita mancanza di questa parte del suo essere la sprona a creare un mondo d'inchiostro tutto suo.

Infatti, quando la donna Anaïs non trae più soddisfazione dall'angolo nel quale si è relegata, percepisce l'impellente bisogno di esplorarsi in quanto donna artista capace di scavalcare il muro eretto dal puro destino biologico femminile e di partorire invece una propria arte, esattamente come un collega del sesso opposto. Scrivendo del dramma dello sviluppo della donna Nin afferma: «This is a phase in the evolution of woman. She wants to divert her strength from biological motherhood into other forms of creation».<sup>96</sup> Tuttavia, in termini tradizionalistici, l'azione creativa è sempre stata legata al genere maschile. Otto Rank, allievo di Freud che, dopo aver differito da alcuni concetti del maestro perde l'ammirazione di quest'ultimo, che lo allontana dalla cerchia dei suoi discepoli, è non solo seguace del padre della psicanalisi, ma anche analista di Anaïs. Rank, che accompagna la scrittrice lungo il percorso di terapia, spiega l'impossibilità della creazione artistica femminile così: «to create it is necessary to destroy. Woman cannot destroy. He believes that may be why she has rarely been a great

---

<sup>95</sup> Ivi, p. 16.

<sup>96</sup> Ead., *The Diary of Anaïs Nin, Volume 3: 1939-1944*, cit., p. 230.

artist».<sup>97</sup> La donna e l'artista sembrano essere due categorie mutualmente esclusive perché le donne sono per definizione conservatrici, mentre gli artisti devono essere in grado di distruggere.<sup>98</sup> L'uomo, quindi, che è l'unico a possedere la capacità della demolizione, è di conseguenza il solo a potersi permettere di dare vita all'arte. In questa prospettiva, la donna creativa, agli occhi del mondo, diventa mostruosa e subisce una demonizzazione che mette radici proprio in questa discriminazione di genere che vede nella donna un'unica possibilità generatrice, ovvero quella biologica. Le caratteristiche che rendono l'uomo un artista traslate sulla donna diventano tratti mostruosi, innaturali, opposti alla norma e di conseguenza fallimenti sul nascere.

Nin, quindi, si ritrova spezzata tra il suo io femminile e il suo io maschile, incastrata nell'impossibilità che la donna scrittrice sperimenta nel conciliare la sua indole artistica con gli ideali delineati per l'identità femminile. Anaïs, per riuscire a vivere questa parte di sé, formula un nuovo approccio all'essere artista e descrive la figura della scrittrice come una creatura ibrida che unisce caratteristiche della femminilità e della creatività. Nella sua scrittura, esplora come la donna artista naviga tra questi due aspetti della sua identità, fondendoli in una sintesi unica e potente. Per Nin, la creatività e la femminilità non sono entità separate, ma si intrecciano e si potenziano reciprocamente nell'esperienza della scrittrice: «Writing as a woman. I am becoming more and more aware of this. All that happens in the real womb, not in the womb fabricated by man as a substitute».<sup>99</sup>

Nin cerca di arginare la dicotomia tra i due generi, che sembra corrodere la sua possibilità di fare arte, unendo il suo io femminile e il suo io creativo in una scrittura che lei stessa definisce “music of the womb”. Innanzitutto, per Nin, la scrittura nata dal grembo femminile implica raccontare la propria esperienza sintetizzando in essa la voce di tutte le donne:

It is the woman who has to speak. And it is not only the Woman Anaïs who has to speak, but I who have to speak for many women. As I discover myself, I feel I am merely one of many, a symbol. I begin to understand June, Jeanne, and many others. George Sand, Georgette Leblanc, Eleonora Duse, women of yesterday and

---

<sup>97</sup> Ead., *The Diary of Anaïs Nin, Volume 2: 1934-1939*, cit., p. 36.

<sup>98</sup> Cfr. E.P. Killoh, *The Woman Writer and the Element of Destruction*, in «College English», vol. 34, n. 1 (1972), p. 31.

<sup>99</sup> Ivi, p. 212.

today. The mute ones of the past, the inarticulate, who took refuge behind wordless intuitions.<sup>100</sup>

Tuttavia, non basta raccontare il vissuto femminile per far sì che l'opera possa essere definita prodotto genuino del grembo. La scrittura, infatti, si deve distinguere da quella dell'uomo in quanto "musicale", ovvero ricamata di passaggi lirici attentamente costruiti, composti da immagini ricche di dettagli e interconnesse tra di loro. Essa deve essere viva, naturale, spontanea, fluente; deve avere calore, colore, vivacità.<sup>101</sup> Nin voleva dimostrare il valore della sensibilità, dell'empatia, della compassione, dell'erotismo, del piacere sensuale e dell'amore in tutte le sue forme. Credeva che queste qualità fossero state uccise dall'approccio "clinico" di molti scrittori uomini alla narrativa, il quale prevedeva la dissezione, l'analisi, il giudizio e di conseguenza l'"uccisione" del proprio io sentimentale che, invece, le scrittrici sapevano accettare e forgiare. Le opere creative della donna devono essere passionali e profonde, devono tracciare spedizioni in terreni remoti e pericolosi, esplorare argomenti tabù e relazioni proibite. L'arte della donna deve essere onesta, anche se la ricerca della verità causa dolore:

Woman's role in creation should be parallel to her role in life. I don't mean the good earth. I mean the bad earth too, the demon, the instincts, the storms of nature. [...] Woman must not fabricate. She must descend into the real womb and expose its secrets and its labyrinths [...] My work must be the closest to the life flow. I must install myself inside of the seed, growth, mysteries. I must prove the possibility of instantaneous, immediate, spontaneous art. My art must be like a miracle. Before it goes through the conduits of the brain and becomes an abstraction, a fiction, a lie. It must be for woman, more like a personified ancient ritual, where every spiritual thought was made visible, enacted, represented.<sup>102</sup>

La creazione artistica della donna è come un parto; nasce dal suo sangue e dalla sua carne, è allattata dal suo latte e differisce visceralmente dalla creazione astratta mascolina. Partorendo un'arte uterina, Anaïs riesce ad essere un'artista senza tralasciare

---

<sup>100</sup> Ead., *The Diary of Anaïs Nin, Volume 1: 1931-1934*, cit., p. 299.

<sup>101</sup> Crf. S. Spencer, *The Music of the Womb: Anaïs Nin's "Feminine" Writing*, in E. G. Friedman, M. Fuchs, *Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 165.

<sup>102</sup> A. Nin, *The Diary of Anaïs Nin, Volume 2: 1934-1939*, cit., p. 244.

ciò che per lei è fondamentale, ovvero l'essere donna. Lontano dall'arte costruita al maschile, la scrittrice si cala nei pozzi profondi del femminile, nella terra bagnata del grembo, per fuoriuscirne con il ventre gonfio di creazioni fatte donna.

Nei *Diari* il femminile prende forma anche in altre donne, oltre che in Anaïs. Queste lo incarnano in modalità differenti e il diario diventa un sentiero lungo il quale poter esplorare varie rappresentazioni del femminile. All'interno dei quaderni della scrittrice, oltre che ritrovare la donna nelle sue varie sfumature, si scopre, inoltre, come questa agisca da specchio per l'altra. Attraverso un susseguirsi di identificazioni e proiezioni, le varie donne sperimentano alcune parti di loro stesse che non possono essere riconosciute o vissute appieno, fantasie che trovano l'occasione di essere sperimentate attraverso l'altro ma che rimangono problematiche per il sé. Nin sguazza nei colori dell'anima femminile riuscendo a ritrarla e a viverla in molte sue manifestazioni, cogliendo l'essenza delle varie donne che la circondano. In alcune descrizioni queste donne vengono congelate in forme prestabilite, in archetipi, in altre, invece, pur elevandosi a simboli, vengono lasciate libere di mutare e plasmarsi, di svestirsi a poco a poco davanti agli occhi della scrittrice.

June Mansfield, la moglie di Henry Miller, è la donna per eccellenza che Anaïs non riesce a fotografare immobile. Enigmatica, erotica e criptica, June incanta Nin dal primo momento. La scrittrice è ammaliata dalla sua presenza fisica e dall'aura misteriosa che la circonda, difficile da carpire: «I could not grasp her core».<sup>103</sup> Nel primo volume del diario, il ritratto di June enfatizza la pericolosa attrazione che essa esercita sugli altri, la sua natura di amante corrosiva, sempre incline a consumare l'uomo-preda. Tutte queste caratteristiche rendono June riconducibile al modello dell'irresistibile "femme fatale": «June supplies the beautiful incandescent flesh, the fulgurant voice, the abysmal eyes, the drugged gestures, the presence, the body, the incarnate image of our imaginings».<sup>104</sup> Anaïs cade vittima del fascino della donna attraverso l'identificazione in lei: June rappresenta per Nin una particolare e seducente fantasia di femminilità. Nin vede in June un aspetto di sé stessa portato all'estremo; apostrofa June: «Deep down, I am not different from you. I dreamed you, I wished for your existence. You are the woman I want to be. I see in you that part of me which is

---

<sup>103</sup> Ead., *Henry and June. From a Journal of Love: The Unexpurgated Diary*, cit., p. 14.

<sup>104</sup> Ivi, p. 45.

you». <sup>105</sup> Sapendo di non poter mai, nella realtà, vivere la vita di June, Nin sperimenta questa parte del suo essere in modo vicario attraverso di essa o, meglio, mediante la sua costruzione di June, la sua stessa fantasia di una singolare tipologia di femminilità: amorale, sfrenata, drammaticamente misteriosa.

Sebbene June incarni perfettamente il modello dell'ammaliante "mangiatrice di uomini", Anaïs non la cristallizza in questa sua forma, al contrario, cerca di analizzarla fin dal loro primo incontro, realizzando che la donna davanti a lei non è facilmente smascherabile. La sua natura enigmatica la rende certamente classificabile come "femme fatale", infatti, come ricorda Mary Ann Doane, la caratteristica più notevole di questo archetipo di donna è: «the fact that she never really is what she seems to be. She harbors a threat which is not entirely legible, predictable, or manageable [...] a secret [...] which must be aggressively revealed, unmasked, discovered [...]».<sup>106</sup> Nin capta questa sfuggevolezza e non la riconduce semplicemente alla natura predatrice di June, ma la legge in quanto nascondiglio di verità più intime: «At night I dreamed of her, not magnificent and overwhelming as she is, but very small and frail, and I loved her. I loved a smallness, a vulnerability which I felt was disguised by her inordinate pride, by her volubility».<sup>107</sup> L'impossibilità di pararsi nella rappresentazione di June nasconde, secondo Anaïs, l'esistenza di un essere femminile molto più profondo, più umano, un'essenza che la scrittrice è determinata a scoprire. Così, le due donne si avvicinano e diventano complici che si riconoscono l'una nell'altra: «she and I understood each other, every detail and nuance of each other».<sup>108</sup> Nin scava nell'essere di June, distanziandosi dallo sguardo maschile che la rinchiude nella rappresentazione statica della "femme fatale", finendo per scoprire un'altra donna segreta e nascosta agli occhi dei meno accorti, perfino a quelli del marito. Abbracciando quella intricata essenza femminile, le due donne si legano sempre di più, facendo sfociare l'identificazione l'una nell'altra in amore.

In seguito, Nin avrebbe riproposto, con altre donne, la relazione che aveva vissuto con June. Le stesse dinamiche di identificazione e proiezione possono essere osservate,

---

<sup>105</sup> Ead., *The Diary of Anaïs Nin, Volume 1: 1931-1934*, cit., p. 28.

<sup>106</sup> M.A. Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 1991, p. 1.

<sup>107</sup> A. Nin, *The Diary of Anaïs Nin, Volume 1: 1931-1934*, cit., p. 27.

<sup>108</sup> Ead., *Henry and June. From a Journal of Love: The Unexpurgated Diary*, cit., p. 16.



ad esempio, con l'attrice Luise Rainer nel 1941.<sup>109</sup> Luise è una donna di una bellezza espressiva, quasi infantile, seduce attraverso la propria arte che le ha insegnato ad interpretare molti ruoli, permettendole di prendere svariate forme. Per Nin l'attrice rappresenta l'impulsività, la tragicità tipica dello spettacolo, una calamita carismatica:

Luise had to seduce everyone there, be the center of attention, demanded mine and I gave it willingly because I love the actress who can reveal herself, I love the full expressiveness, the giving to others of what most of us cannot manifest. I hate my own timidity which snuffs out my performances except to a circle of intimate loves.<sup>110</sup>

Anaïs si paragona con l'attrice perpetuando l'idea di questa amicizia basata sul confronto e su una fantasia reciproca di identificazione, infatti dice a Luise: «But Luise, we are like sisters. We need each other»<sup>111</sup> e in seguito Luise, dopo aver letto parti del diario di Nin, le scrive: «I am like you. How alike we are! Why, you are writing *me*».<sup>112</sup>

Mentre Luise Rainer rappresenta la donna magnetica, affascinante nella sua avventatezza, la fotografa e editrice Dorothy Norman è il ritratto della donna rigida, mancante di empatia: «Dorothy Norman is intellectual but cold as a human being. She lives by a rigid pattern».<sup>113</sup> Distante dal vortice di emozioni umane che accomuna Anaïs e Luise, Dorothy vive come una spettatrice, indifferente ai piaceri che invece muovono le altre due donne. La freddezza della fotografa porta Nin ad allontanarsene, relegando la donna ad una zona d'ombra: «Dorothy does not interest me because she is rigid and bourgeois, she is not a poet, she is not in life, she is not generous».<sup>114</sup> Luise e Dorothy rappresentano due personalità divergenti, due donne che, attraverso l'analisi e il confronto messo in atto da Anaïs all'interno del diario, diventano il simbolo di due opposti: la prima è pura linfa vitale, donna che si lascia rapire dallo scorrere impetuoso delle emozioni; la seconda, invece, rappresenta la compostezza, la donna rigida, manchevole di arte e di vita.

---

<sup>109</sup> Cfr. H. Tookey, *I Am the Other Face of You": Anaïs Nin, Fantasies and Femininity*, in «Women: A Cultural Review», vol. 12, n. 3, p. 308.

<sup>110</sup> A. Nin, *The Diary of Anaïs Nin, Volume 3: 1939-1944*, cit., pp. 126-127.

<sup>111</sup> Ivi, p. 206.

<sup>112</sup> Ivi, p. 227.

<sup>113</sup> Ivi, p. 34.

<sup>114</sup> Ivi, p. 181.

Altre due incarnazioni della donna si oppongono nitidamente all'interno del diario di Nin: la "self-made woman" e la "donna-vampiro", inetta nella sua malattia. Anaïs conosce Frances Brown nell'ottobre del 1942 e le due donne stringono subito una forte amicizia. La scrittrice ammira fortemente Frances: una donna forte, vissuta nella povertà e nel dolore, che nonostante tutto vive pienamente la propria vita senza lasciarsi inghiottire dall'incubo della propria condizione fisica ed economica. Nin ritrae la propria amica come una luce nel buio del mondo, una sognatrice, un'artista, una donna che è riuscita a preservare un mondo interiore puro in mezzo agli orrori della vita e che si è fatta posto nel mondo nonostante la mancanza di terreno fertile nel quale poter crescere:

The self-made woman I admire. Without the aid of a legendary background, of costume, aesthetics, external settings, Frances, the child of poverty, rises to clarity of vision. She combats her illness with intelligence. She treats it objectively. She never complains. Helba made her illness an instrument of terror and anxiety. Frances makes it an instrument of spiritual expansion.<sup>115</sup>

Mentre Frances Brown rappresenta la donna immune alla corrosione interiore, Helba compare e incide il diario di Anaïs con la sua malattia distruttrice. In passato danzatrice di professione, una volta perso quasi del tutto l'udito, Helba abbandona la carriera artistica e si lascia cadere nella voragine della malattia. Anaïs la descrive come una donna persa, «a sick body»<sup>116</sup>, arrancante, distrutta dalla fatalità della vita e senza alcuna intenzione di riscattarsi. Helba si attacca morbosamente, non solo ad Anaïs che si prodiga ad aiutarla, ma ancor di più al marito Gonzalo, a cui cerca di distruggere la vita sfruttando il peso della propria malattia, teatralizzandola a proprio favore:

The more Gonzalo and I spend time and energy taking care of refugees, the more exaggerated Helba's scenes become. Every now and then Gonzalo begins to perceive that she is exaggerating, but then only for a moment, and he returns to his blindness.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Ivi, p. 293.

<sup>116</sup> Ead., *The Diary of Anaïs Nin, Volume 2: 1934-1939*, cit., p. 183.

<sup>117</sup> Ivi, p. 373.

Helba è la “donna-vampiro” che risucchia, dall’amato e da chi le sta attorno, ogni singola scintilla di energia svaligiabile, decidendo di rimanere rinchiusa tra le pareti della propria infermità; è un’inetta per decisione propria, una donna che si è calata nel proprio incubo fisico e mentale dal quale si rifiuta di uscire.

Il diario di Anaïs si fa palcoscenico di una molteplicità di incarnazioni femminili, prima di tutto nella scrittrice stessa che, durante la sua vita, personifica vari ruoli, come quelli di madre e di amante; ed in secondo luogo, nelle varie donne seminate all’interno dei sei volumi del diario, tra cui quelle elencate precedentemente sono solo alcuni esempi. Il diario, quindi, esiste non solo in forma di rifugio dei pensieri più intimi, ma anche in quanto ricettacolo delle forme femminili più disparate.

### Svelare o mascherare

Scrivere un diario significa aprire le ante del proprio petto e rigettarne il contenuto più intimo sulla pagina, senza filtri, né veli. Lasciare strisciare fuori dalla propria interiorità delle parole sincere e rivelatrici è rischioso, soprattutto quando le pagine confidenti hanno l’obiettivo della pubblicazione. Nel 1914, anno in cui il diario di Anaïs sarebbe venuto al mondo, la scrittrice non avrebbe mai pensato che il suo quaderno segreto sarebbe stato letto da altri occhi indiscreti, eppure nel 1966 ne avviene la pubblicazione del primo volume. I primi pensieri concreti riguardanti la stampa nascono nei primi anni Trenta, quando Nin incontra Henry Miller, avido lettore del suo diario, che la sprona a farlo pubblicare, ritenendolo: «a monumental confession which when given to the world will take its place beside the revelations of St. Augustine, Petronius, Abélard, Rousseau, Proust, and others».<sup>118</sup> Tuttavia, per decenni, il diario rimane solamente oggetto di pettegolezzi e congetture, ben lontano dagli occhi dei lettori. Per molto tempo Anaïs protegge la sua più grande creazione per diversi motivi: il diario, innanzitutto, è casa del suo Io, dei suoi pensieri più intimi, è il suo mondo personale, la sua realtà, ma è anche scrigno dei suoi segreti inconfessabili, come i continui tradimenti nei confronti del marito e gli incontri sessuali con il padre. Inoltre, il diario, col passare

---

<sup>118</sup> H. Miller, *The Henry Miller Reader*, Norfolk, New Directions, 1959, p. 287.

degli anni, aveva raccolto non solo i segreti della scrittrice, ma di tutti i suoi amici e pazienti, che sarebbero stati feriti nel vedere le loro confidenze pubblicate.

Tuttavia, nel 1966, spinta dalla consapevolezza della portata della propria opera, Nin decide di dare in stampa il primo volume del diario, che racchiude in sé gli anni di fervore della mondana Parigi. A dispetto della pubblicazione, Anaïs non permette al lettore di leggere il diario originale, che rimane privato, ma ne divulga una versione snellita dall'autocensura, in cui vengono tralasciati amori adulteri, confidenze professionali e personaggi che preferiscono non essere nominati, come il marito Hugh che sceglie di non far parte dell'opera. La pubblicazione, quindi, altera la natura del diario presentandolo amputato di molte sue parti, falsato. Censurandolo, Anaïs tramuta il diario privato in documento pubblico e questo porta inevitabilmente il lettore ad interrogarsi sulla veridicità dell'opera. La domanda che ci si pone è proprio questa: nonostante la pubblicazione e la censura, il prodotto finale è leggibile in quanto verità spontanea sulla vita dell'autrice o è frutto di un geniale editing che lo tramuta in un elaborato pezzo d'arte finzionale?

Fin dall'inizio, i diari erano sbocciati al riparo da giudici esterni, in un clima di segretezza che aveva fornito loro una protezione che era stata una preconditione essenziale per la continuazione della loro esistenza. I taccuini su cui Anaïs riversa il suo vissuto sono culla del suo istinto, bunker del suo io più sincero; tuttavia, una volta pubblicati, la loro spontaneità, possibile attraverso la segretezza, viene sacrificata in nome di un'opera condivisibile con il mondo esterno. Nin stessa ammette: «I have often said that it was the fiction writer who edited the diary».<sup>119</sup> La sincerità autobiografica sembra quindi compromessa e destinata ad essere schiacciata dalla mano dell'autrice di romanzi che si occupa di editare il manoscritto diaristico. L'editing minuzioso che tramuta il diario privato in documento pubblico è riscontrabile a partire dalla struttura stessa dell'opera, che include l'utilizzo dell'anticipazione e del flashback ed enfatizza gli argomenti piuttosto che la cronologia, insistendo su alcuni temi filosofici e questioni pervasive e prestando una particolare attenzione all'ambientazione delle scene e alla cura nel ritratto dei personaggi.<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> A. Nin, *The Novel of the Future*, New York, 1968, p. 85.

<sup>120</sup> Cfr. L.Z. Bloom, "I Write for Myself and Strangers": *Private Diaries as Public Documents*, in Bloom Lynn Z., *Composition Studies As A Creative Art*, Logan, Utah State University Press, 1998, p. 177.

Oltre alla strutturazione, altro fattore insinua il dubbio della veridicità dell'opera, ovvero la riscrittura di interi passaggi del diario. Per evitare la pericolosa esposizione della verità, Anaïs non solo sottopone la sua opera ai tagli della censura, che elimina completamente personalità ed esperienze che rendevano la scrittrice sé stessa, ma per farlo ne modella anche il testo circostante riscrivendone intere porzioni, azione che le permette di raccontare quelle che prima erano spontaneità del diario secondo una luce diversa. Nin, pressata dalla presenza del pubblico di lettori e dominata dal suo istinto da narratrice del drammatico, ricomponi e riscrive il suo diario, raccontando le proprie mezze verità, che si ipotizza vengano svelate completamente solo nei *Diari* non censurati, che hanno visto la pubblicazione solamente dopo la morte della scrittrice.

Un'altra caratteristica sottolinea la costruttività dell'opera: la centralità del personaggio di Anaïs. La condizione che vede Nin al centro della sua stessa opera diaristica non è certamente anomala, anzi, è una delle caratteristiche che fa sì che il diario possa considerarsi tale. Nonostante ciò, è necessario evidenziare come questa focalizzazione venga messa in atto. Anaïs costruisce quella che Duane Schneider definisce una "persona"<sup>121</sup>, ovvero un'identità letteraria, un personaggio che si allontana dalla forma reale della scrittrice. Distanziando la figura dell'autrice da quella della narratrice, Nin crea questa "persona" all'interno del diario assemblandola in modo tale che essa possa elevarsi a "simbolo" senza difetti. L'Anaïs che si legge all'interno del diario è l'incarnazione della femminilità, della grazia, della compassione, della saggezza, sembra essere il ritratto di una donna senza macchia che non invecchia mai.<sup>122</sup> Infatti, nei primi tre volumi del diario, che coprono quindici anni di vita, il personaggio di Anaïs sembra non sentire il peso degli anni. Pare che la donna sia statica nel tempo, "persona" fissa e incorruttibile dal mondo esteriore.

L'adozione di questa scelta stilistica potrebbe derivare da diversi fattori, primo fra tutti il bisogno di Nin di proteggere il mondo immacolato del diario, obiettivo raggiungibile solo qualora la sua protagonista sia integra a sua volta e personifichi determinate caratteristiche fondamentali per la scrittrice, come un certo tipo di femminilità fine. Il secondo motivo che avrebbe potuto muovere Anaïs a questa scelta è

---

<sup>121</sup> D. Schneider, *Anaïs Nin in the Diary: The Creation and Development of a Persona*, in «Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature», vol. 11, no. 2, 1978.

<sup>122</sup> Cfr. J. Bobbitt, *Truth and Artistry in the "Diary of Anaïs Nin"*, in «Journal of Modern Literature», vol. 9, n. 2 (1982), p. 268.

il giudizio dei lettori. Come sottolinea Gunther Stuhlmann nella prefazione del sesto volume:

Exposing the unguarded thoughts, reactions, evaluations, that she had committed to paper without the intent of ultimate disclosure, without the safeguard of artistic rearrangement, would reveal the uncertain woman, unveil the person behind the public persona, lay her open to "the maliciousness of the world".<sup>123</sup>

La paura dell'esposizione al pubblico, oltre che essere uno dei motivi principali della censura, ha sicuramente giocato un ruolo importante nella decisione della costruzione di questa identità, che ha permesso ad Anaïs di continuare la scrittura del diario senza il pensiero di un occhio giudicante onnipotente. Come lei stessa afferma: «My identity cannot be exposed or the diary ends. The public eye and spotlight will kill it».<sup>124</sup> Il personaggio statico che primeggia nei primi tre volumi del diario sembra perdere, a partire dal quarto, la sua maschera drammatica.<sup>125</sup> A poco a poco, Nin abbandona la sicurezza del personaggio che si è creata, decidendo di dedicare il diario agli altri, non più a sé stessa e all'identità che aveva plasmato negli anni. Gli altri non sono più semplicemente la materia del suo interesse, ma sono anche coloro a cui l'opera viene offerta in dono, come segno della liberazione dalla segretezza, come testimonianza di una donna finalmente disposta a svestirsi dei suoi veli protettivi, per uscire scoperta al mondo.

A supporto dell'idea del diario in quanto performance si solleva un'ulteriore questione: per chi è scritto il diario? Nel caso di Anaïs, il quaderno segreto nasce per l'altro, più precisamente per il padre. Tuttavia, la natura dello scritto cambia col passare degli anni ed esso diventa luogo dedicato al sé. Nei primi volumi, scritti in anni in cui l'idea della stampa era ancora molto lontana, molte volte Anaïs sembra che intavoli una conversazione con sé medesima o con il diario stesso chiamandolo "caro diario", lasciando al di fuori anche la minima ipotesi di poter guadagnare un lettore. Nonostante ciò, il diario censurato, una volta editato e pubblicato, diventa scrittura e lettura per

---

<sup>123</sup> A. Nin, *The Diary of Anaïs Nin, Volume 6: 1955-1966*, London, Peter Owen Limited, New York, Harcourt Brace & World, 1976; trad. it. *Il diario Vol. 6: 1955-1966*, Milano, Bompiani, 1981, p. X.

<sup>124</sup> Ead., *The Diary of Anaïs Nin, Volume 5: 1947-1955*, London, Peter Owen Limited, New York, Harcourt Brace & World, 1974; trad. it. *Il diario Vol. 5: 1947-1955*, Milano, Bompiani, 1980, p. 135.

<sup>125</sup> Cfr. M. Andersen, *Critical Approches to Anaïs Nin*, in «The Canadian Review of American Studies», vol. 10, no. 2 (1979).

l'altro. Maneggiato e trasformato, il manoscritto originale finisce in pasto al pubblico e la differenza tra quest'ultimo e la versione pubblica si nota immediatamente quando se ne leggono alcuni passi non censurati, pubblicati a posteriori senza il nodo alla gola dell'autocensura, i quali permettono a Nin di svelarsi in tutta la sua persona.

Pur non mettendo in dubbio che la vita raccontata da Nin all'interno dei suoi diari pubblicati sia la verità, si riconosce che la scrittrice omette tanto quanto racconta. L'omissione permette ad Anaïs di condividere con i lettori solo quelle parti di sé e del suo vissuto che ritiene convenienti, andando così a calare sul suo personaggio un velo di protezione irremovibile. Il diario diventa la maschera di Anaïs nel momento esatto in cui la scrittrice sacrifica la spontaneità e la totalità della verità sull'altare della censura, imprescindibile per la pubblicazione. Nonostante la strada della verità assoluta sia impenetrabile, si riconosce a Nin la capacità di raccontare un altro genere di verità: quella psicologica. Tra le costellazioni di personaggi raffigurati nell'opera, tra cui troviamo la medesima scrittrice, l'umano viene smembrato, analizzato, classificato e celebrato in ogni sua tonalità. Il diario prende la forma di un camerino, non solo per la scrittrice stessa, ma per molte altre personalità, che si spogliano per raccontarci le loro verità e la loro essenza umana attraverso la scrittura di Anaïs Nin.





## Capitolo IV

### *Life writing* nella narrativa di Anaïs Nin

#### La fiction e l'io

Il primo decennio della carriera da scrittrice di Anaïs Nin, a Parigi, fu tutt'altro che sensazionale. Il suo primo breve saggio dedicato a D.H. Lawrence, una volta pubblicato, non ricevette l'attenzione sperata e così fu anche per i lavori successivi, destinati alla pubblicazione indipendente o relegati in riviste di poco spessore come *Booster*, *Seven* o *Twice a Year*.<sup>126</sup> Solamente nel 1939, alla vigilia della guerra, l'intera opera *Winter of Artifice* (1939)<sup>127</sup> viene pubblicata dalla Obelisk Press di Parigi, ma sfortunatamente si perderà nel turbinio del conflitto mondiale. Nonostante la mancanza di successo, questo decennio costituì il periodo più costruttivo e fecondo per la scrittrice dato che, raccogliendo materiale nei *Diari*, fornì le basi di gran parte del suo lavoro narrativo successivo: accumulò infatti una riserva di ritratti, di episodi e di spunti, da cui avrebbe attinto in seguito. Una volta tornata in America, esiliata per la seconda volta in venticinque anni dalla sua cara Francia, Nin non riesce più a limitare la sua scrittura alla segretezza del diario e, spronata dai suoi amici artisti e dalla sua ardente necessità di condividere coi lettori il suo mondo interiore, decide di trasformare il materiale del diario, frutto della raccolta decennale di persone e fatti, in racconti editi.<sup>128</sup>

A poco a poco, un numero sempre maggiore di frammenti, originariamente celato tra le pagine dei quaderni della scrittrice, si trasforma e, mascherandosi dietro i trucchi della narrazione finzionale, viene donato al pubblico di lettori. Mantenendo l'aspetto

---

<sup>126</sup> Le riviste menzionate sono nate e scomparse tra gli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso.

<sup>127</sup> A. Nin, *Winter of Artifice*, Paris, Obelisk Press, 1939; trad. it. *La voce*, Milano, Bompiani, 1981. In Italia, *Inverno Artificiale* viene pubblicato nella raccolta intitolata *La voce*, che contiene sia i racconti di *Under a Glass Bell*, sia i racconti di *Winter of Artifice*.

<sup>128</sup> G. Stuhlmann, *Prefazione*, in A. Nin, *La voce*, cit., pp. I-VI.

riflessivo tipico della scrittura diaristica, ma distanziandosi da quella prosa colloquiale che rendeva il suo diario stilisticamente prossimo alla «chiacchera»<sup>129</sup>, come se Anaïs facesse «salotto con sé stessa»<sup>130</sup>, il testo narrativo si cala in un'atmosfera metafisica, costruendosi per immagini, proprio secondo la dottrina surrealista a cui Anaïs si affianca soprattutto nei suoi primi lavori. La scrittrice sperimenta un raccontare intrecciato tra sogno, inconscio e realtà, rifiutando la razionalità e l'ordine che reggevano la struttura del diario. L'esempio più lampante in cui si può notare la metamorfosi letteraria del materiale diaristico è sicuramente la prima opera della scrittrice: *The House of Incest* (1936),<sup>131</sup> nella cui prosa poetica fa la sua comparsa il personaggio enigmatico di Sabina, ispirato fortemente alla moglie di Henry Miller, June, donna con cui Anaïs condivide un momento della propria vita registrato nel primo volume del diario. L'essenza della donna e il rapporto tra quest'ultima e la scrittrice vengono recuperati da Nin e riscritti nella trama onirica che contraddistingue l'opera: «So now we are inextricably woven. I have gathered together all the fragments. I return them to you [...] I AM THE OTHER FACE OF YOU [...] two profiles of the same soul».<sup>132</sup> L'esplosione lirica che caratterizza questo breve racconto imbevuto in un sogno surrealista, non si ripresenta più così marcata nei romanzi successivi, anche quelli frutto dell'elaborazione del materiale diaristico, ma ne costituisce la base, ne definisce il metodo e la filosofia. Proprio attraverso l'analisi profonda del personaggio, una trama che sembra uscita da una fantasia dell'inconscio, ovvero costruita intorno a culmini emotivi, ed un linguaggio accuratamente selezionato ed evocativo, la scrittrice riscrive la propria vita sotto forma di finzione.

I lavori di fiction sono debitori del diario in molti loro aspetti: gli amici, i familiari e conoscenti di Anaïs vengono studiati e manipolati in personaggi a cui la scrittrice cambia nome e apparenza, ma a cui riesce ad affibbiare l'essenza, o almeno una o più caratteristiche notevoli, di una persona ritratta nelle pagine dei *Diari*. A partire dal racconto *The Mohican* (1948)<sup>133</sup>, che si avvicina più ad un ritratto finzionale che ad un vero e proprio lavoro di narrativa, la scrittrice recupera l'immagine di un vecchio

---

<sup>129</sup> A. De Benedetti, Prefazione, in A. Nin, *The Diary of Anaïs Nin, Volume 3: 1939-1944*, cit., p. IX.

<sup>130</sup> Ibidem.

<sup>131</sup> Ead., *House of Incest*, New York, Alan Swallow Press, 1958; trad. it. *La casa dell'incesto*, Milano, SE, 1986.

<sup>132</sup> Ivi, p. 10.

<sup>133</sup> Il racconto fa parte dell'opera Ead., *Under a Glass Bell*, Boston, E. P. Dutton, 1948; trad. it. *La campana di vetro*, Milano, Mondadori, 1951.

amico, Moricand, e ricalca su di esso il personaggio che lei definisce come un “indiano bianco”, un uomo esoterico, studioso degli astri e della mitologia, un astrologo fallito. Come Moricand, molti altri personaggi vengono estrapolati dalla vita di Nin trascritta nel diario e proiettati nella fiction, come June, che a differenza del primo, rimarrà presente in molti racconti sotto il nome di Sabina. Sabina, oltre ad essere presente in *House of Incest* (1961), è la protagonista del romanzo intitolato *A Spy in the House of Love* (1954).<sup>134</sup> Sabina rassomiglia a June in molte sue caratteristiche: è una donna bella e affascinante, una “femme fatale” bugiarda che, tuttavia, nasconde una sofferenza e una fragilità che solo pochi riescono a intendere:

Make up and powder were not simply applied to heighten a porcelain texture, to efface the uneven swellings caused by sleep, but to smooth out the sharp furrows designed by nightmares, to reform the contours and blurred surfaces of the cheeks, to erase the contradictions and conflicts which strained the clarity of the face's lines, disturbing the purity of its forms.<sup>135</sup>

Non sono semplicemente i contatti più stretti di Nin che meritano una storia, ma addirittura la domestica della scrittrice può vantare un ritratto all'interno della raccolta *Under Glass Bell* (1948). Soprannominata da Anaïs “il Topo”, nomignolo che darà alla storia il suo titolo, questa donna diventa la protagonista del breve racconto di Nin, la quale racconta e indaga la ragazza mostrandone tutto l'interno:

If she was caught eating, she lowered her eyes and sought to cover the plate. If she was seen coming out of her cabin she immediately concealed what she was carrying as if she were thieving. No gentleness could cross the border of the Mouse's fear, which was ingrained in the very skin of her thin legs. Her shoulders sloped as if too heavily burdened, every sound was an alarm to her ear.<sup>136</sup>

Insieme ai personaggi, Anaïs ricava dal suo diario una quantità di eventi che ispirano e informano di sé tutti i racconti della scrittrice. Primo fra tutti gli episodi

---

<sup>134</sup> Ead., *A Spy in the House of Love*, New York, British Book Centre, 1954; trad. it. *Una spia nella casa dell'amore*, Milano, Bompiani, 1990.

<sup>135</sup> Ivi, p. 6.

<sup>136</sup> Ead., *Under a Glass Bell*, cit., p. 25.

ispiratori è l'abbandono del padre, che si ripresenta come evento traumatico decisivo per molte donne protagoniste dei racconti, come ad esempio di Stella, protagonista del racconto omonimo, grande attrice cinematografica che soffre l'assenza del padre, il quale ha lasciato la famiglia quando lei era ancora una bambina e che ora si presenta a lei quando l'amore della figlia è già ormai consumato. Altro evento recuperato dalla vita reale è la distruzione di Rango, il personaggio maschile del romanzo *Four-Chambered Heart* (1950)<sup>137</sup>, che è la stessa che nel diario affligge Gonzalo, amico e amante di Anaïs imprigionato dalla malattia della moglie ipocondriaca:

With his conquest of Djuna he felt he had recaptured his early self before his disintegration, since he had recaptured his first ideal of woman, the one he had not attained the first time, the one he had completely relinquished in his marriage to Zora— Zora, the very opposite of what he had first dreamed. What a long detour he had taken by his choice of Zora, who had led him into nomadism, into chaos and destruction.<sup>138</sup>

Avendo la possibilità di mascherare le verità della propria vita dietro la finzione, Anaïs racconta nelle sue storie non solo episodi presenti all'interno della versione del diario dedicata alla pubblicazione, ma anche esperienze e persone che, censurate, non potevano fare comparsa nell'opera diaristica ufficiale. L'amore tra Djuna e Rango in *Four-Chambered Heart* (1950) è lo specchio del rapporto reale tra Anaïs e Gonzalo, mentre nella figura dell'uomo in quanto marito, che a seguire dai romanzi prende vari nomi, come Larry in *Ladders to Fire* (1946)<sup>139</sup> e Alan in *A Spy in the House of Love* (1954), prende forma la rappresentazione del marito stesso di Nin, Hugh, un uomo buono, ma distaccato e ignaro dell'altra vita segreta che pullulava nella moglie. Proprio grazie a questo velo di sicurezza che la narrazione finzionale garantisce, Anaïs si racconta ancora più profondamente, distribuendo i suoi molteplici io tra i personaggi delle sue storie e fondendoli con i tratti appartenenti ad altri suoi conoscenti registrati

---

<sup>137</sup> Ead., *Four-Chambered Heart*, New York, Duell, Sloan and Pearce, 1950; trad. it. *Le quattro stanze del cuore*, Roma, Fazi, 1999.

<sup>138</sup> Ivi, pp. 58-59.

<sup>139</sup> Ead., *Ladders to Fire*, New York, E. P. Dutton, 1946; trad. it. *Scale di fuoco*, Roma, Fazi Editore, 1998.

nel diario, andando così a plasmare un personaggio unico, capace di raccontare non solo la scrittrice stessa, ma anche le persone da lei ritenute intriganti.

Come afferma Oliver Evans, il tema della ricerca di sé e della propria identità domina la gran parte, se non la maggior parte, della narrativa seria che è stata scritta nell'ultimo secolo, e tanto quanto lo può fare Sartre, anche Nin può identificarsi come una pioniera in questa direzione. Tuttavia, ciò che la distingue dal resto degli autori essenzialisti ortodossi è:

the finality which she rejects the outside world, the world of “current events”, of political and ethical philosophy, of facts and circumstances, in the importance that she assigns to dreams and symbols as clues to the essential self. Sartre’s characters achieve identity through alignment with forces outside themselves; Miss Nin’s through removal of their false selves.<sup>140</sup>

Anaïs, mantenendo il corrotto mondo esterno al di fuori della sua arte, denuda gli universi interni dei suoi personaggi, snocciolando i loro vari io, con l'obbiettivo di far loro raggiungere l'unione del loro essere frammentato.

Non tutti i personaggi di Nin, però, vengono analizzati in profondità. Infatti, il tratto tipico delle storie di Anaïs è la focalizzazione su un personaggio centrale, attorno a cui girano dei personaggi satelliti il cui ruolo è funzionale al protagonista principale. Il soggetto della narrazione, non a caso, è sempre donna. Raramente si incontra nella produzione di Nin un uomo protagonista, fatta eccezione nei casi dei ritratti finzionali, come ad esempio *The Mohican*, o nel caso della figura paterna che spesso si fa spazio nella narrazione e soffoca la protagonista per alcune pagine. Interessata da sempre alla donna, al suo sviluppo, alla sua «underground life»<sup>141</sup>, al suo essere completo, Nin decide di dedicare ad essa la maggior parte della propria scrittura, riuscendo nella costruzione di un lungo romanzo, un'impresa che vede al centro il tema che ad Anaïs sta più a cuore, ovvero il viaggio della donna nel sé, la sua esplorazione. Il progetto viene intitolato *Cities of the Interior* (1959)<sup>142</sup> e conta ben cinque romanzi: *Ladders to Fire*

---

<sup>140</sup> O. Evans, *Anaïs Nin and the Discovery of Inner Space*, in «Prairie Schooner», vol. 36, n. 3 (1962), p. 226.

<sup>141</sup> Ead., *The Diary of Anaïs Nin, Volume 3: 1939-1944*, cit., p. 211.

<sup>142</sup> Ead., *Cities of the Interior*, Denver, Alan Swallow Press, 1959.

(1946), *Children of the Albatross* (1947)<sup>143</sup>, *Four-Chambered Heart* (1950), *A Spy in the House of Love* (1954) e *Seduction of the Minotaur* (1961)<sup>144</sup>. Opera dopo opera, Anaïs riesce nel suo intento, già esplicitato nel quarto volume del diario:

I would like to convert the diary into a long novel. From it I have already borrowed the themes of *Winter of Artifice* and *Under a Glass Bell*. I do want to dramatize the conflicts of woman. Conflict between maternal love and creation. Between romanticism and realism. Between expansion and sacrifice. The conflicts of woman in present-day society. Theme of development of woman in her own terms, not as an imitation of man. This will become in the end the predominant theme of the novel: the effort of woman to find her own psychology, and her own significance, in contradiction to man-made psychology and interpretation. Woman finding her own language, and articulating her own feelings, discovering her own perceptions. Woman's role in the reconstruction of the world. The women who will appear in the novel: the masculine, objective one; the child woman of the world; the maternal woman; the sensation-seeker; the unconsciously dramatic one; the childish one; the cold, egotistical woman. And the healing, intuitive guide-woman.<sup>145</sup>

La rappresentazione della donna, centrale nella scrittura di Nin, si carbuca dalla sua invenzione più riuscita, ovvero il diario. Esso, come già affermato, funziona come un serbatoio di episodi e personaggi, che si annodano assieme nella messa in narrativa della realtà. Anaïs scrive «I am all the women in the novels, yet still another not in the novels»;<sup>146</sup> infatti, essa stessa con i suoi molteplici io, e con lei le altre donne della sua vita, vengono rappresentate nelle varie protagoniste appartenenti ai vari romanzi del ciclo *Cities of the Interior* (1959). Il materiale del diario si traduce in narrazione finzionale e personaggi come Lillian, Djuna e Sabina diventano “figure riflesse” di Anaïs e delle altre donne e maschere con cui il femminile si presenta nelle sue varie

---

<sup>143</sup> Ead., *Children of the Albatross*, New York, E. P. Dutton, 1947; trad. it. *Figli dell'albatros*, Roma, Fazi Editore, 2001.

<sup>144</sup> Ead., *Seduction of the Minotaur*, London, Peter Owen Limited, 1961; trad. it. *La seduzione del minotauro*, Milano, SugarCo, 1963.

<sup>145</sup> Ead., *The Diary of Anaïs Nin, Volume 4: 1944-1947*, New York, Harcourt Brace & World, 1971; trad. it. *Il diario Vol. 4: 1944-1947*, Milano, Bompiani, 1980, pp. 31-32.

<sup>146</sup> Ivi, p. 176.

forme. Lillian è la donna mascolina, nel senso di imitatrice dell'uomo nella sua violenza e seduttività:

When she cooked, the entire kitchen was galvanized by the strength she put into it; the dishes, pans, knives, everything bore the brunt of her strength, everything was violently marshalled, challenged, forced to bloom, to cook, to boil. The vegetables were peeled as if the skins were torn from their resisting flesh, as if they were the fur of animals being peeled by the hunters. The fruit was stabbed, assassinated, the lettuce was murdered with a machete. The flavoring was poured like hot lava and one expected the salad to wither, shrivel instantly. The bread was sliced with a vigor which recalled heads falling from the guillotine. The bottles and glasses were knocked hard against each other as in bowling games, so that the wine, beer and water were conquered before they reached the table.<sup>147</sup>

Djuna è la voce della ragione, la riflessione, descritta da Nin come se i suoi occhi fossero capaci di avere: «a larger vision of the world. If sensitivity made them retract, contract swiftly, it was not in any self-protective blindness but to turn again to that inner chamber where the metamorphosis took place»<sup>148</sup>; Sabina, invece, è la donna magnetica, libera sessualmente, quanto prigioniera del proprio interiore, perché, esattamente come le altre, anche essa soffre la frammentazione del proprio io e l'apparente impossibilità della sua confluenza.

Nonostante la presenza di un narratore eterodiegetico, le storie sono caratterizzate da una focalizzazione interna che permette la messa a fuoco della protagonista principale e l'esplorazione completa del suo essere. Il narratore onnisciente ci guida nell'io della donna raccontata, quasi psicanalizzandola, scoprendola azione dopo azione, pensiero dopo pensiero. Grazie alla tipologia di narrazione adottata, Lillian, Djuna, Sabina e le altre donne, non si nascondono davanti ad un lettore attento, bensì si scuciono davanti ad esso nella loro essenza aperta e frantumata, che attraverso il racconto si può solo sperare di ricomporre, o almeno carpire. Le donne dei romanzi di Nin diventano come caleidoscopi dell'esistenza della scrittrice e di chi le sta intorno, figure in cui la persona reale, che dalle pagine del diario ha ispirato Nin, diventa

---

<sup>147</sup> Ead., *Ladders to Fire*, cit., p.

<sup>148</sup> Ivi, pp. 18-19.

simbolo, rappresentazione di un determinato io, che, come scrive Diana Trilling in *The Nation*, Anaïs analizza come fosse un proprio paziente: «[...] they are much more like case histories than like short fiction of any sort [...] every writer establishes a role for herself in her books, and Miss Nin's role is psychoanalyst to her group of typical women [...]».<sup>149</sup>

Come sottolinea anche Sharon Spencer, Anaïs attraverso i suoi lavori esplora la psiche femminile con una profondità senza precedenti: «the work can be considered theoretical, and because it creates memorable characters, demonstrating what Nin meant by stressing subjectivity as the means of attaining the more general, or universal level of experience»;<sup>150</sup> Anaïs si identifica con l'altra donna, pure diversa da lei, riuscendo a fare propria la sua visione universale e raggiungendo l'obiettivo finale ovvero: «the truest objectivity of all, which is to be able to see what the other sees, to feel what the other feels».<sup>151</sup> Attraverso uno sguardo critico e umano, Nin racconta, trasportando dal diario alla fiction, l'esperienza della donna, il suo viaggio alla scoperta di sé, il mondo intimo in cui essa alberga con tutto il suo essere. Anaïs fissa al centro della sua narrazione la protagonista donna, intricata e frammentata, sfidando sé stessa e il lettore a captarne l'essenza.

## L'uomo al margine della pagina

Oscurate per secoli dall'ombra maschile, le donne fino al Settecento scrivono prevalentemente per loro stesse, nascoste tra le loro pagine private, e solo a fine Ottocento escono allo scoperto imponendo la propria arte nel mercato editoriale. Dopo quello sentito come un eterno periodo di silenzio ed esclusione, la donna artista da inizio alla sua ribellione e conquista gradualmente il suo spazio all'interno dell'universo letterario. L'uomo, da sempre presenza esclusiva all'interno del mondo culturale, si pone ora di fronte alle scrittrici emergenti, non solo come produttore di arte di cui le donne possono usufruire, ma anche come collega, critico, lettore e custode della

---

<sup>149</sup> Ivi, p. 98.

<sup>150</sup> S. Spencer, *The Music of the Womb: Anaïs Nin's "Feminine" Writing*, cit., p. 166.

<sup>151</sup> A. Nin, *The Novel of the Future*, cit., p. 68.



tradizione, dalla quale sembra non poterci essere possibilità di distacco. Tuttavia, il potere che l'uomo esercita sull'arte femminile svanisce man mano che le scrittrici si affermano sempre più consapevoli della propria capacità creativa, dando vita a una nuova forma d'arte concepita per un pubblico finora trascurato.<sup>152</sup>

Al fine di riuscire a distanziarsi dalla tradizione maschile, le scrittrici devono attuare una svolta creativa, capace di conferire alla loro arte una distintiva originalità: «They have needed to assert new time scales, mark out new terrains, match their own heroines to men's».<sup>153</sup> Ciò significa che le scrittrici devono attuare una riappropriazione e rielaborazione creativa degli elementi della tradizione maschile alla luce delle proprie prospettive femminili, ed oltre a creare un linguaggio nuovo, delle protagoniste innovative e una trama che rispecchi la verità della vita della donna, diventa necessario ripensare anche il ruolo del personaggio uomo, presenza spinosa all'interno di questa nuova letteratura plasmata al femminile:

When women construct and write about men in fictional worlds, not only do they analyze the causes and effects of patriarchy, as Woolf does in *A Room of One's Own*, but they also construct their own realities, imagining alternative masculinities that are desirable from a woman's perspective [...] women novelists not only deconstruct patriarchal structures and discursive strategies, but also participate in the reconstruction of ideal masculinity.<sup>154</sup>

La visione femminile modella l'ideale di uomo che era stato impostato dalla letteratura maschile fino a quel momento e lo riscrive, definendolo in maniera alternativa all'immaginario patriarcale. L'uomo, come personaggio nelle storie delle artiste donne, si carica di un significato diverso; esso viene esplorato, interrogato e reinterpretato secondo nuove prospettive e sensibilità, ovvero quelle femminili, e viene sradicato dalla solita interpretazione a lui affibbiata nei secoli precedenti. Da sempre protagonista delle proprie avventure, l'uomo ora, rivisitato nella sua essenza tradizionalmente mascolina,

---

<sup>152</sup> Per approfondire il tema della visione femminile dell'uomo nella narrativa moderna e contemporanea si può fare riferimento a diversi studi, tra i quali: J. Miller, *Women Writing About Men*, New York, Pantheon, 1986; J. Todd, *Men by Women*, United States of America, Holmes & Meier Publishers, 1981; S.S.G. Frantz, K. Rennhak, *Women Constructing Men: Female Novelists and Their Male Characters, 1750-2000*, Lanham, Lexington Books, 2011.

<sup>153</sup> J. Miller, *Women Writing About Men*, New York, Pantheon, 1986, p. 14.

<sup>154</sup> S.S.G. Frantz, K. Rennhak, *Women Constructing Men: Female Novelists and Their Male Characters, 1750-2000*, Lanham, Lexington Books, 2011, p. 2.

deve fare spazio ad altre eroine, che inevitabilmente si impossesseranno del palcoscenico del quale egli era stato il fulcro.

Nel suo saggio *Men by Women* (1981), Janet Todd riporta l'affermazione di una viaggiatrice risalente al 1857: «[...] an English lady published a book on how to travel in Norway as an “unprotected female”. She is brief on the subject of men: “the only use of a gentleman in travelling is to look after the luggage, and we take care to have no luggage”».<sup>155</sup> L'avventuriera relega l'uomo ai margini della propria avventura, esattamente come Anaïs limita la presenza maschile all'interno della propria fantasia letteraria. La protagonista donna governa la narrazione di Nin dal suo piedistallo, sul quale viene analizzata e scoperta dalla scrittrice e dal lettore stesso, mentre poco più distante, se non sempre, almeno molto spesso, l'uomo rimane personaggio satellite. Egli prende posizione all'interno della storia, ma la sua comparsa in scena rimane limitata e soprattutto funzionale alla protagonista femminile: «Usually men [...] are present to help point up certain characteristics of the women with whom they are associated. This is an artistically sound device, for it is the women who function as the chief characters».<sup>156</sup>

Che rivesta il ruolo di marito, amante o padre, l'uomo funziona come un catalizzatore nelle storie di Anaïs; come nel caso di Bruno, amante di Stella, l'attrice protagonista del racconto omonimo. L'uomo compare nella storia una singola volta e svolge una funzione ben precisa: dimostrare l'incapacità della protagonista di amare umanamente e come questo la perseguiti. Stella pretende dall'uomo sposato un amore senza confini, che lui di certo non può donarle. Essa vive in un mondo ideale, infatti, esattamente come non riesce a sanare la ferita tra il suo vero io fragile e quello sullo schermo, sensuale e artistico a cui tutti sono attirati, non riesce nemmeno a far conciliare un amore umano con la propria esuberanza sognante. Bruno, come nessun altro, riuscirà a renderla felice, poiché le sue richieste in amore appartengono ad un mondo di fantasia: «He spent his time in a struggle to reassure her, to reconquer her, to renew her faith, and she in resisting. She considered the demands of reality as something to be entirely crushed in favor of love, that obedience to reality meant a weakness in love».<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> J. Todd, *Men by Women*, United States of America, Holmes & Meier Publishers, 1981, p. 1.

<sup>156</sup> F. Benjamin, D. Schneider, *Anaïs Nin: An Introduction*, cit., p. 29.

<sup>157</sup> A. Nin, *Under a Glass Bell*, cit., p. 16.

Esattamente come Bruno, molti altri uomini compaiono all'interno delle storie di Nin, tutti con una funzione ben specifica legata strettamente alla protagonista donna. Tra questi appare il pittore Jay, un uomo immaturo, il quale, diversamente da Bruno che compare in un'occasione soltanto, è spesso presente all'interno del ciclo di romanzi *Cities of the Interior* (1959). Jay entra in scena per la prima volta in *Ladders to Fire* (1946) dove stringe un rapporto intimo con Lillian, una delle protagoniste del romanzo, rappresentando per quest'ultima la liberazione dai pregiudizi e dalle convenzioni borghesi che avevano imprigionato la donna durante il matrimonio. Jay è un artista profano, erotico, infantile, che porterà Lillian a conoscere un nuovo mondo dentro di sé e nuove possibilità di vita mai considerate; nonostante ciò, mai gli si riconoscerà un ruolo autonomo all'interno della storia.

I personaggi maschili nella narrazione di Nin non sono mai oggetto di interesse indipendentemente dalla protagonista donna, anzi ne sono legati indissolubilmente. Pur riconoscendo l'importanza della loro presenza, senza la quale il personaggio della donna non sarebbe delineabile del tutto, è innegabile il fatto che essi sono rappresentati, la maggior parte delle volte, come fossero delle «lay figures»<sup>158</sup>, calati in ruoli passivi o stereotipati, che li confinano alla funzione di supporto o strumento per il percorso della protagonista, anziché come figure complesse e autonome. Anaïs racchiude l'uomo in ruoli ben definiti, mirando a fargli assolvere un compito puntuale all'interno della vita della donna raccontata. In *A Spy in the House of Love* (1954), Alan, il marito di Sabina, rappresenta l'uomo privo di elettricità emotiva, esattamente come il marito di Lillian, Larry, in *Ladders to Fire* (1946). I due uomini, che simboleggiano la stabilità, vengono presentati come polo opposto delle rispettive mogli, donne tormentate e frammentate alla ricerca di loro stesse. Le descrizioni dei due mariti diventano, quindi, il mezzo attraverso il quale la narratrice può evidenziare le caratteristiche asimmetriche delle due protagoniste. Leggendo di Alan: «He appeared as a fixed point in space. A calm face. A calm bearing»,<sup>159</sup> mentre Sabina si distingue per il proprio caos interiore: «Wherever I am, I am in many pieces, not daring to bring them all together»,<sup>160</sup> «there was no

---

<sup>158</sup> J. Todd, *Women Writers Talking*, New York, Holmes and Meier Publishers, 1983, p. 142.

<sup>159</sup> A. Nin, *A Spy in the House of Love*, cit., p. 14.

<sup>160</sup> Ivi, p. 21.

Sabina, not ONE, but a multitude of Sabinas lying down yielding and being dismembered, constellating in all directions and breaking».<sup>161</sup>

Oltre alla figura del marito, anche quella del padre si ripresenta più volte all'interno dei racconti di Nin, come nel caso del racconto *Stella*. Pur sempre comparsa funzionale al racconto della protagonista femminile, qui la figura del padre padroneggia la scena per diverse pagine del racconto. Ciò costituisce una scelta stilistica estremamente rara da parte della narratrice, che poco frequentemente sviluppa il personaggio maschile così dettagliatamente. L'uomo si presenta come un genitore assente, infantile, mancante di un istinto paterno, nonché motivo principale delle paranoie che tormentano la protagonista. Ricalcato sul padre reale di Anaïs, l'uomo incarna il genitore snaturato e narcisista, che perseguita la vita della protagonista, sia in sua presenza sia in sua assenza:

She could not weep. For him, yes, for his sadness. Not for her father. All links were broken [...] Stella unable to move nearer, because none could move nearer to him. He barred the way with his self-love. His self-love isolated him. Self-love the watchman, barring all entrance, all communication.<sup>162</sup>

L'uomo da sempre ha riempito con la sua presenza la letteratura maschile e ancora capeggia in molte storie appartenenti al genere femminile, vestendosi di vari ruoli, tra i quali per esempio quello di padre, fratello, ma anche di maestro e artista, fino ad arrivare ad incarnare Dio stesso.<sup>163</sup> Nei romanzi di Anaïs, l'uomo è senz'altro presente, in certi casi fino ad arrivare ad impersonare una specie di dio, come nel caso della Voce, il nome con cui la narratrice si riferisce all'analista di Lilith, protagonista del racconto omonimo; tuttavia, diversamente da molte altre opere, il personaggio maschile, per quanto possa incarnare ruoli di alto livello, è sempre riportato a terra da una presenza più forte, intrigante ed essenziale, quella femminile. L'uomo è trascurato nella sua essenza ed escluso dalla possibilità di un'analisi profonda, che invece contraddistingue il trattamento della protagonista donna. Questo perché, come afferma Nin stessa nel diario, scrivendo del suo ultimo romanzo *A Spy in the House of Love* (1954):

---

<sup>161</sup> Ivi, p. 100.

<sup>162</sup> A. Nin, *Winter of Artifice*, cit., p. 12.

<sup>163</sup> Cfr. J. Miller, *Women Writing About Men*, cit., p. 13.

In *Spy*, I am not sure I did the right thing in presenting the men only at the moment they passed through the intense searchlight of Sabina's desire or vision of them. I purposely chose to intensify both the limitations of passion and its quality, intensity instead of completeness in relationship. I reproach Sabina at the end for loving only one aspect created by illusion. I feel this might have been lost if I had done the men more fully. And anyway, this is a novel from the point of view of a woman. In this realm I am exploring; I may make errors due to the search for other *truths*, other than the obvious ones. One may gain one truth at the expense of another. I was being true to Sabina's inner screen and inner lighting. *So that one might know her intimately.*<sup>164</sup>

Ciò che importa davvero alla scrittrice è la donna, serbatoio di curiosità e misteri che Nin vuole mettere al centro della sua ricerca narrativa. Anaïs manifesta questa sua predilezione per il soggetto femminile in vari modi, uno tra questi è l'esclusione del personaggio maschile dalla possibilità dell'approfondimento psicologico. L'uomo non riceve la stessa attenzione e rilevanza della donna, e le rare volte in cui egli è posto al centro della narrazione, ciò avviene solamente in funzione della protagonista femminile, rispetto alla quale viene ritratto per contrasto o armonia. Il ruolo dell'uomo è definito esclusivamente in rapporto alla protagonista; egli è padre, amante, fratello, marito, attributi che lo esaltano solo in quanto collegato al fulcro femminile della narrazione. Molte volte il personaggio maschile non ha nemmeno un nome, come nel caso del seducente maestro di ballo di Djuna, protagonista di *Children of the Albatross* (1947), oppure nel caso del padre di Stella che, pur riuscendo a rubarle la scena per qualche pagina, viene relegato al margine di quest'ultima e lasciato senza un appellativo che lo renda riconoscibile. Al personaggio maschile è negata, inoltre, la possibilità di esprimersi attraverso un proprio punto di vista, infatti, la sua visione non viene mai presa in considerazione, lasciandolo così senza possibilità di parola.

L'adozione di un nuovo e diverso approccio da parte di Nin, come di molte altre scrittrici a partire dall'Ottocento, non solo offre nuove prospettive sull'uomo, ma fornisce anche preziose informazioni sulle autrici stesse. La loro capacità di immaginare e rappresentare il sesso opposto rivela non solo la loro percezione degli uomini, ma anche le loro speranze, dubbi e paure riguardo alla costruzione stessa della mascolinità.

---

<sup>164</sup> A. Nin, *The Diary of Anaïs Nin, Volume 5: 1947-1955*, cit., p. 168.

Attraverso le loro opere, le scrittrici esplorano e sondano le complesse sfumature dell'essere uomo, rivelando le loro concezioni del genere e, di riflesso, della propria identità femminile. Le modalità con cui manipolano, ignorano o esaltano comportamenti, emozioni e stili di vita dei personaggi maschili offrono uno sguardo privilegiato sulla loro percezione della società e delle dinamiche di potere legate al genere. In questo contesto, le opere delle scrittrici diventano non solo strumenti di espressione artistica, ma anche dispositivi attraverso cui esse esplorano e negoziano la propria identità e il proprio ruolo nella società. La loro narrazione non è semplicemente una riflessione sulla mascolinità, ma anche un'autoriflessione sulle loro stesse esperienze e percezioni in quanto donne.<sup>165</sup>

Anaïs spoglia l'uomo della sua secolare centralità all'interno del discorso, sostituendolo con un soggetto nuovo, profondo, complesso, quello femminile. La donna protagonista si sposta nelle sue avventure, esplorandosi in un alternarsi caleidoscopico di emozioni, personaggi e situazioni, portandosi appresso la sua grande valigia contenente tutti i suoi molteplici io, questa volta senza l'ausilio dell'uomo, che rimane personaggio periferico del suo viaggio dentro sé stessa.

## Erotica al femminile

Mai pensate in quanto soggetto sessuale, da poco tempo le donne artiste hanno cominciato a pensare che, anche loro come i colleghi uomini, potessero avere il diritto e il desiderio di parlare e scrivere esplicitamente di sesso, rimasto argomento tabù per entrambi i generi durante molti anni. Ann Bar Snitow incorona D.H. Lawrence e la sua opera *Lady Chatterle's Lover* (1928) come punti di riferimento nella narrativa moderna per quanto riguarda il tema sessuale, poiché lo scrittore fu il primo ad insistere sull'argomento in quanto fondamentale per lo sviluppo della narrativa contemporanea. Per quanto riguarda invece il partito femminile, per trovare la prima opera che esplora il sesso nella vita della donna moderna esplicitamente, non si trovano esempi meno

---

<sup>165</sup> Cfr. S.S.G. Frantz, K. Rennhak, *Women Constructing Men: Female Novelists and Their Male Characters, 1750-2000*, cit., p. 3.

recenti del romanzo di Doris Lessing, *The Golden Notebook* (1962).<sup>166</sup> Quando divenne lecito per le scrittrici scrivere di sesso non fu «as if a lid had been taken off a pot so that rich, active experiences could bubble out»,<sup>167</sup> anzi, accompagnati da speranze ed estasi per la liberazione della propria scrittura, i temi sessuali maggiormente trattati dalle donne erano legati al dolore, alla repressione e alla discriminazione.

Per molto tempo, il sesso per la donna non ha avuto lo stesso valore che ha avuto per l'uomo.<sup>168</sup> Esso ha sempre significato gravidanza, maternità, oppure violenza, minaccia maschile, e se fatto di propria spontanea volontà era da considerare un peccato, una colpa, una manchevolezza. Il sesso era repressione, lo strumento maschile fisico e sociale che permetteva la sottomissione e dominazione della donna, il mezzo che permetteva di tenerla sotto controllo. La donna zittita e censurata non aveva mai fatto comparsa nemmeno come consumatrice, spettatrice o lettrice di contenuti che non fossero socialmente accettati, impensabile, quindi, che potesse produrli. Nella seconda metà del secolo scorso la situazione cambia, i movimenti femministi danno voce a quello strato di popolazione soppresso e la donna comincia finalmente ad avventurarsi nei meandri della nuova scrittura fino ad allora esplorati solo dal genere maschile.<sup>169</sup>

Facendo esperienza di una vita sessuale diversa rispetto all'uomo, la donna ne scrive in modo differente? Mentre l'uomo ha sempre scritto di sesso raccontandolo come un istinto, un'impellenza animalesca, oppure elevandolo a simbolo di trionfo o sconfitta, la donna, invece, lo vive e narra concentrandosi maggiormente sul lato sociale e psicologico, piegando sempre il racconto sotto una fortissima soggettività.<sup>170</sup> Nin è l'esempio più eclatante di questa differenza comunicativa tra scrittrici e scrittori. Nel contesto dell'esperienza femminile, Anaïs argomenta che le donne vivono la sessualità in modo distinto poiché non separano mai l'amore dalla sensualità, come invece l'uomo ha sempre fatto.<sup>171</sup> Questa integrazione consente loro di percepire l'atto sessuale in una prospettiva più umana ed emotiva, che esse sono in grado di esprimere attraverso un linguaggio peculiare, che Nin definisce la “musica dell'utero”. Questa capacità di

---

<sup>166</sup> Cfr. A.B. Snitow, *The Front Line: Notes on Sex in Novels by Women 1969-1979*, in «Signs», vol. 5, n. 4 (1980), pp. 702-703.

<sup>167</sup> Ivi, p. 704.

<sup>168</sup> Cfr. K. Millet, *Sexual Politics*, New York, Doubleday, 1970.

<sup>169</sup> S. Gubar, *Representing Pornography: Feminism, Criticism, and Depictions of Female Violation*, in «Critical Inquiry», vol. 13, n. 4 (1987).

<sup>170</sup> Cfr. A.B. Snitow, *The Front Line: Notes on Sex in Novels by Women 1969-1979*, cit., p. 706.

<sup>171</sup> Cfr. A. Nin, *In Favour of the Sensitive Man and Other Essays*, cit., p. 3.

comunicare l'esperienza sessuale femminile in termini più intimi e intuitivi offre un'ulteriore comprensione della complessità del desiderio e della relazione umana, che sembra invece negata ai colleghi uomini.

Anaïs Nin rappresenta l'esordio della letteratura erotica femminile contemporanea, le cui caratteristiche prendono spazio tra i suoi romanzi e si impossessano dei suoi racconti definibili erotici, che diventano luogo dove la donna assume il ruolo di soggetto anche in questa forma più esplicita. La donna diventa la protagonista dell'esperienza sessuale, liberandosi dunque, almeno in parte, della visione erotica maschile: «Nin explores avenues of erotica for women, eluding the compromise imposed on female sexual identity in men's erotic writing, asserting total control over *how she is represented* as erotic subject, and placing herself in terms she finds both desirable and appropriate». <sup>172</sup> Ora è la donna il fulcro della narrazione, il centro del piacere, la figura principale che si impadronisce delle pagine. I romanzi si riempiono, quindi, di nuove esperienze femminili, prima soggette alla censura sociale e artistica.

Tuttavia, Nin non si limita a spennellare le proprie opere di sensualità, ma dedica interi racconti al tema in questione, che, una volta pronti per la pubblicazione, si sente in dovere di giustificare, sottolineando la differenza tra erotica e pornografia. Nell'introduzione al racconto pubblicato successivamente col titolo *Marianne in Little Birds* (1979) scrive:

It is one thing to include eroticism in a novel or a story and quite another to focus one's whole attention to it. The first is like life itself. It is, I might say, natural, sincere, as in the sensual pages of Zola or of Lawrence. But focusing wholly on the sexual life is not natural. It becomes something like the life of the prostitute, an abnormal activity that ends up turning the prostitute away from the sexual. <sup>173</sup>

Smaro Kamboureli distingue l'erotica e la pornografia sulla base del desiderio. Mentre la prima ha a che fare con «the dialectics of desire»<sup>174</sup>, quindi il desiderio come articolazione della tensione esistente tra le emozioni dell'amante e la bramosia del corpo

---

<sup>172</sup> A.E. Pulis, *In the path of becoming: Anaïs Nin's artistic development and search for feminine identity*, Missoula, The University of Montana, 1994, p. 35.

<sup>173</sup> A. Nin, *Little Birds*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1979; trad. it. *Uccellini*, Milano, Bompiani, 1980, p. 5.

<sup>174</sup> S. Kamboureli, *Discourse and Intercourse, Design and Desire in the Erotica of Anaïs Nin*, in «Journal of Modern Literature», vol. 11, n. 1 (1984), p. 144.



e come tendenza a dare forma estetica all'esperienza sessuale, la seconda segue altri principi. Essa riduce la ramificazione del desiderio e rende il tutto più artificiale e materiale. Sulla base di questa definizione, si può dire che le raccolte erotiche di Nin siano più pornografiche che erotiche, per questo la scrittrice, consapevole di ciò, raccomanda al lettore di non confonderle con i suoi romanzi, nei quali la tematica sessuale è trattata molto meno esplicitamente. Nonostante ciò, Anaïs ha deciso di definire le sue storie pornografiche "erotiche", poiché essa riconosce l'innovazione che apporta al genere, utilizzando un punto di vista nuovo, un linguaggio singolare e creando un contesto in cui la sessualità è tutto fuorché meccanica.

Nell'aprile del 1940 Nin riporta all'interno del diario una novità: un collezionista di libri ha offerto ad Henry Miller cento dollari al mese per scrivere racconti erotici per un suo cliente. Miller comincia a scrivere, ma una volta resosi conto che sta vendendo del materiale potenzialmente utile per le sue opere, si rifiuta di proseguire e, sapendo che l'amica Anaïs ha bisogno di denaro, le passa il testimone. Sia all'interno del diario, sia nei romanzi, la componente sessuale nella prosa di Nin non manca, mai però la scrittrice aveva pensato di poter scrivere e vendere racconti interamente dedicati all'erotico. Così, per bisogno di denaro, Anaïs comincia a scrivere quasi ironicamente, inserendo all'interno delle storie dettagli bizzarri, esagerati, improbabili, fino ad arrivare a pensare che il vecchio collezionista si sarebbe reso conto che stava scrivendo, quella che lei definisce, una "caricatura della sessualità". Ciò non accade e la scrittrice continua a riempire le pagine erotiche passando i pomeriggi in biblioteca a studiare il Kama Sutra e ripescando dal diario inedito le proprie avventure sessuali e quelle dei suoi amici, scegliendo quelle più spinte e insolite.<sup>175</sup>

Il collezionista consegna al cliente racconto dopo racconto, che viene divorato avidamente e apprezzato anche nei dettagli più perversi. Nonostante ciò, l'uomo richiama la scrittrice: «It is all wonderful. But he likes it better when it is a narrative, just storytelling, no analysis, no philosophy. [...] leave out the poetry and description of anything but sex. Concentrate on sex».<sup>176</sup> Chiedendole di estirpare la poesia dai suoi lavori, il collezionista la obbliga a rendere il sesso "clinico", privo di sensi, motivo per cui Nin e la schiera di amici artisti, che epidemicamente aveva cominciato a contribuire

---

<sup>175</sup> Cfr. A. Nin, *Delta of Venus*, New York, Harcourt Brace & World, 1969; trad. it. *Il delta di Venere*, Milano, Bompiani, 1978, pp. 5-7.

<sup>176</sup> Ead., *The Diary of Anaïs Nin, Volume 3: 1939-1944*, cit., p. 61.

alla scrittura dei testi erotici dedicata all'uomo, lo odierà, poiché causa della morte del loro "afrodisiaco", che era proprio la poesia. L'imposizione maschile di evitare il linguaggio poetico e di concentrarsi puramente sull'atto sessuale scaturisce in Nin una riflessione di più ampia portata, che investe in realtà tutta la sua scrittura<sup>177</sup>:

I had a feeling that Pandora's box contained the mysteries of woman's sensuality, so different from man's and for which man's language was inadequate. The language of sex had yet to be invented. The language of the senses was yet to be explored.<sup>178</sup>

Anaïs prende coscienza di quanto il mondo sensuale maschile sia diverso da quello femminile, il quale manca di un linguaggio che lo possa descrivere appieno, ovvero una lingua erotica tutta al femminile:

[...] I realized that for centuries we had had only one model for this literary genre – the writing of men. I was already conscious of a difference between the masculine and feminine treatment of sexual experience. [...] Women, I thought, were more apt to fuse sex with emotion, with love, and to single out one man, rather than be promiscuous. [...] But although women's attitude towards sex was quite distinct from that of men, we had not yet learned how to write about it. [...] I believed that my style was derived from a reading of men's work. For this reason, I long felt that I had compromised my feminine self. [...] Rereading it [...] I see that my own voice was not completely suppressed. In numerous passages I was intuitively using a woman's language, seeing sexual experience from a woman's point of view. I finally decided to release the erotica for publication because it shows the beginning efforts of a woman in a world that had been the domain of men.<sup>179</sup>

Con la consapevolezza di star compiendo un nuovo passo letterario, Anaïs si avvicina alla scrittura erotica in quanto donna, allontanando il punto di vista tradizionalmente maschile e incorporando, invece, l'esperienza, il linguaggio e lo sguardo femminile che già caratterizzavano i suoi romanzi. Caratteristica fondamentale innovativa che Nin riporta all'interno dei suoi racconti è la

---

<sup>177</sup> Cfr. M.S. Sapegno, *Anaïs Nin e la dolorosa scoperta della sessualità*, cit., p. 181.

<sup>178</sup> A. Nin, *Delta of Venus*, cit., p. 9.

<sup>179</sup> Ivi, pp. 12-13.

focalizzazione sulla donna, protagonista che invade lo spazio narrativo e filtra attraverso il suo essere gli eventi raccontati. Seguendo la filosofia di Georges Bataille, «l'erotisme ne peut être envisagé que si, l'envisageant, c'est l'homme qui est envisagé»,<sup>180</sup> Nin trasforma il testo in uno strumento di scoperta e legittimazione del vissuto e della visione sessuale femminile, costruendolo come un palcoscenico del suo mondo interiore erotico e delle forme che lei stessa può assumere in esso. Presentando abitudini, pratiche ed esperienze, se non sempre anomale o particolari, almeno quasi sempre poco comuni, Anaïs costruisce le sue protagoniste forgiandole sotto il segno della singolarità: ognuna rappresenta un lato della sensualità e sessualità femminile diventandone un simbolo.

All'interno del racconto intitolato *Elena*, pubblicato nella raccolta erotica *Delta of Venus* (1969), Anaïs ritrae tre donne molto diverse tra loro: Elena, la protagonista del racconto, Leila e Bijou. La frammentarietà dell'io, tema caro a Nin, si personifica pienamente nella prima ragazza, la quale, nuova al mondo sessuale, si districa lungo il racconto tra i suoi due lati: quello femminile più morbido e fragile che si impadronisce di lei all'arrivo del suo primo amante, Pierre, e che successivamente la abbandona per lasciare posto a quello maschile nel momento in cui conosce Leila. Elena inoltre incarna pienamente la donna che non riesce a separare l'amore dall'atto sessuale, caratteristica che, secondo Nin, appartiene naturalmente al genere femminile. La ragazza, infatti, si invaghisce dei suoi amanti diventandone gelosa e possessiva, desiderandone la completa attenzione, sia nel caso di Pierre, sia nel caso di Leila, la quale viene descritta come una persona di «dubious sex»,<sup>181</sup> che «had acquired a new sex by growing beyond man and woman».<sup>182</sup> Nin, nell'evolversi del racconto, ritrae Leila come una donna fiera della propria omosessualità, caratteristica che ostenta nel portamento e nel vestiario elegante, tutto al maschile. Leila, libera dalle attenzioni maschili, diventa un polo magnetico per tutte le donne a lei circostanti, che cattura attraverso la propria energia mascolina ricamata su un essere libero da qualsiasi imposizione di genere.

La terza donna che compare nel racconto è Bijou, una prostituta ipnotica, divorata dalla passione che la rende una donna morbosamente affascinante e sensuale: «The full-fleshed Bijou, the whore, the animal, the lioness; a luxuriant goddess of abundance, her

---

<sup>180</sup> G. Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957, p. 2.

<sup>181</sup> Ivi, p. 139.

<sup>182</sup> Ivi, p. 149.

flesh a bed of sensuality—every pore and curve of her».<sup>183</sup> Polo opposto di Elena, Bijou è una donna terrena, bestiale, «the whore of whores»,<sup>184</sup> incapace, diversamente dalla prima, di evocare nell'amante «desire and illusion as well as hunger».<sup>185</sup> Le due donne si specchiano l'una nell'altra, riconoscendo le proprie mancanze, desiderando di poter prendere in prestito un frammento dell'essere dell'altra al fine di essere ciò che in realtà non sarebbero mai riuscite a diventare: «Bijou, the sex organ walking undisguised, would have liked to have the appearance of Elena. And Elena was thinking how she would have liked to change places with Bijou [...]».<sup>186</sup>

Nin sfida il mondo dell'epoca presentando storie fuori dall'ordinario e mettendone al centro un nuovo soggetto, la donna, variegata nelle sue varie rappresentazioni, sempre più libera dalla prigionia dello sguardo maschile, spogliata sulla pagina di vestiti e pregiudizi, finalmente svincolata dalla vergogna che l'aveva sempre governata.

---

<sup>183</sup> Ivi, p. 151.

<sup>184</sup> Ivi, p. 153.

<sup>185</sup> Ibidem.

<sup>186</sup> Ibidem.

## Bibliografia

- Althusser, Louise. 1984. *Essays on Ideology*, London, Verso.
- Andersen, Margret. 1979. *Critical Approches to Anaïs Nin*, in «The Canadian Review of American Studies», vol. 10, n. 2, pp. 255-265.
- Anderson, Linda. 1997. *Women and Autobiography in the Twentieth Century: Remembered Futures*, London, Prentice Hall/ Harvester Wheatsheaf.
- Barthes, Roland. 1984. *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil. Trad. it. *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988.
- Bataille, Georges. 1957. *L'Érotisme*, Paris, Les Editions de Minuit.
- Blanchot, Maurice. 1959. *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard. Trad. it. *Il libro a venire*, Milano, Il Saggiatore, 2009.
- Bloom, Lynn Z. 1998. “*I Write for Myself and Strangers*”: *Private Diaries as Public Documents*, in Bloom Lynn Z., *Composition Studies As A Creative Art*, Logan, Utah State University Press, pp. 171-185.
- Bobbitt, Joan. 1982. *Truth and Artistry in the “Diary of Anaïs Nin”*, in «Journal of Modern Literature», vol. 9, n. 2, pp. 267-276.
- Bou, Enric. 2006. *Delle giornate particolari o del particolare della giornata. Diaristica catalana*, in Bianca Tarozzi, *Giornate particolari. Diari, memorie e cronache*, Verona, Ombre corte, 169-187.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge. Trad. it. *Questione di genere: Il femminismo e la sovversione dell'identità*, GLF editori Laterza, Roma, 2017.
- Butler, Judith. 1996. *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of “Sex”*, New York, London, Routledge. Trad. it. *Corpi che contano. I limiti discorsivi del “sesso”*, Milano, Feltrinelli, 1993.
- Butler, Judith. 2004. *Undoing Gender*, New York, Routledge. Trad. it. *Fare e disfare il genere*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- Capello, Clara. 2001. *Il sé e l'altro nella scrittura autobiografica*, Torino, Bollati Boringhieri.

- Chemello, Adriana. 2004. *Nota introduttiva*, in Agostini Tiziana, Chemello Adriana, Crotti Iliaria, Ricaldone Luisa, Ricorda Ricciarda, *Lo spazio della scrittura: letterature comparate al femminile*, Padova, Il poligrafo, pp. 127-130.
- De Beauvoir, Simone. 1949. *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard. Trad. it. *Il secondo sesso*, Milano, Il Saggiatore, 1961.
- De Lauretis, Teresa. 1990. *Eccentric Subjects. Feminist Theory and Historical Consciousness*, in «Feminist Studies», vol. 16, n. 1, pp. 115-150. Trad. it. *Soggetti Eccentrici*, Feltrinelli, Milano, 1999.
- Doane, Mary Ann. 1991. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York, Routledge.
- Evans, Oliver. 1962. *Anaïs Nin and the Discovery of Inner Space*, in «Prairie Schooner», vol. 36, n. 3, pp. 217-231.
- Fido, Franco. 1985. *Specchio o messaggio? Sincerità e scrittura nei giornali intimi fra Sette e Ottocento. Rileggendo Benjamin Constant*, in Gianfranco Folena, *Le forme del diario. Quaderni di retorica e poetica*, Padova, Liviana editrice, pp. 73-81.
- Fitch, Noel Riley. 1994. *Anaïs: The Erotic Life of Anaïs Nin*, New York, Back Bay.
- Franklin, Benjamin, Schneider, Duane. 1979. *Anaïs Nin: An Introduction*, Ohio, Ohio University Press.
- Frantz, Sarah S.G., Rennhak, Katharina. 2011. *Women Constructing Men: Female Novelists and Their Male Characters, 1750-2000*, Lanham, Lexington Books.
- Girard, Alain. 1963. *Le journal intime*, Paris, PUF.
- Gubar, Susan. 1987. *Representing Pornography: Feminism, Criticism, and Depictions of Female Violation*, in «Critical Inquiry», vol. 13, n. 4, pp. 712-741.
- Hager, Manuela. 1985. *Il dialogo con il lettore. Le autoanalisi di André Gide e la lettura del suo diario*, in Gianfranco Folena, *Le forme del diario. Quaderni di retorica e poetica*, Padova, Liviana editrice, pp. 99-106.
- Hall, Stuart. 1989. *Cultural identity and cinematic representation*, in «Framework: The Journal of Cinema and Media», n. 36, pp. 68-81.
- Kamboureli, Smaro. 1984. *Discourse and Intercourse, Design and Desire in the Erotica of Anaïs Nin*, in «Journal of Modern Literature», vol. 11, n. 1, pp. 143- 158.
- Killoh, Ellen Peck. 1972. *The Woman Writer and the Element of Destruction*, in «College English», vol. 34, n. 1, pp. 31-38.
- Krömer, Wolfam. 1985. *La relazione problematica fra diario e letteratura e la trasformazione del diario nell'opera artistica da parte di Goethe e Gilde*, in Gianfranco Folena, *Le forme del diario. Quaderni di retorica e poetica*, Padova, Liviana editrice, pp. 67-71.

- Lejeune, Philippe. 1975. *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil. Trad. it. *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Leonelli, Silvia. 2008. *Dal singolare al plurale: Simone de Beauvoir e l'autobiografia al femminile come percorso di formazione*, Bologna, CLUEB.
- Madrussan, Elena. 2009. *Forme del tempo/modi dell'io: educazione e scrittura diaristica*, Como, Ibis Edizioni.
- Miller, Henry. 1959. *The Henry Miller Reader*, Norfolk, New Directions.
- Miller, Janet. 1986. *Women Writing About Men*, New York, Pantheon.
- Millet, Kate. 1970. *Sexual Politics*, New York, Doubleday.
- Mizzau, Marina. 1981. *Specchio, immagine, diario* in «Luna e l'altro: Rappresentazione e autorappresentazione del femminile», n.16, pp. 19-25.
- Moffat, Mary Jane, Painter, Charlotte. 1975. *Foreword in Revelations: Diaries of Women*, New York, Knopf Doubleday Publishing Group.
- Nancy, Jean-Luc. 2000. *Le Regard du portrait*, Paris, Editions Galilée.
- Nin, Anaïs. 1936. *House of Incest*, New York, Siana Editions. Trad. it. *La casa dell'incesto*, Milano, SE, 1986.
- Nin, Anaïs. 1939. *Winter of Artifice*, Paris, Obelisk Press. Trad. it. *La voce*, Milano, Bompiani, 1981.
- Nin, Anaïs. 1946. *Ladders to Fire*, New York, E. P. Dutton and Company. Trad. it. *Scale di fuoco*, Roma, Fazi Editore, 1998.
- Nin, Anaïs. 1947. *Children of the Albatross*, New York, E.P. Dutton and Company. Trad. it. *Figli dell'albatros*, Roma, Fazi Editore, 2001.
- Nin, Anaïs. 1948. *Under a Glass Bell*, Boston, E. P. Dutton and Company. Trad. it. *La campana di vetro*, Milano, Mondadori, 1951.
- Nin, Anaïs. 1950. *The Four-Chambered Heart*, New York, Duell, Sloan and Pearce. Trad. it. *Le quattro stanze del cuore*, Roma, Fazi editore, 1999.
- Nin, Anaïs. 1954. *A Spy in the House of Love*, New York, British Book Centre. Trad. it. *Una spia della casa dell'amore*, Bompiani, Milano, 1979.
- Nin, Anaïs. 1961. *Seduction of the Minotaur*, New York, Swallow Press. Trad. it. *La seduzione del minotauro*, Milano, SugarCo, 1963.
- Nin, Anaïs. 1966. *The Diary of Anaïs Nin, Volume 1: 1931-1934*, London, Peter Owen Limited, New York, Harcourt Brace & World. Trad. it. *Il diario Vol. 1: 1931-1934*, Milano, Bompiani, 1979.

- Nin, Anaïs. 1967. *The Diary of Anaïs Nin, Volume 2: 1934-1939*, London, Peter Owen Limited, New York, Harcourt Brace & World. Trad. it. *Il diario Vol. 2: 1934-1939*, Milano, Bompiani, 1979.
- Nin, Anaïs. 1968. *The Novel of the Future*, New York, Macmillan.
- Nin, Anaïs. 1969. *Delta of Venus*, New York, Harcourt Brace & World. Trad. it. *Il delta di Venere*, Milano, Bompiani, 1978.
- Nin, Anaïs. 1969. *The Diary of Anaïs Nin, Volume 3: 1939-1944*, London, Peter Owen Limited, New York, Harcourt Brace & World. Trad. it. *Il diario Vol. 3: 1939-1944*, Milano, Bompiani, 1979.
- Nin, Anaïs. 1971. *The Diary of Anaïs Nin, Volume 4: 1944-1947*, London, Peter Owen Limited, New York, Harcourt Brace & World. Trad. it. *Il diario Vol. 4: 1944-1947*, Milano, Bompiani, 1980.
- Nin, Anaïs. 1974. *The Diary of Anaïs Nin, Volume 5: 1947-1955*, London, Peter Owen Limited, New York, Harcourt Brace & World. Trad. it. *Il diario Vol. 5: 1947-1955*, Milano, Bompiani, 1980.
- Nin, Anaïs. 1976. *In favour of the sensitive man and other essays*, New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- Nin, Anaïs. 1976. *The Diary of Anaïs Nin, Volume 6: 1955-1966*, London, Peter Owen Limited, New York, Harcourt Brace & World. Trad. it. *Il diario Vol. 6: 1955-1966*, Milano, Bompiani, 1981.
- Nin, Anaïs. 1979. *Little Birds*, New York, Harcourt Brace Jovanovich. Trad. it. *Uccellini*, Milano, Bompiani, 1980.
- Nin, Anaïs. 1986. *Henry and June. From a Journal of Love: the Unexpurgated Diary*, New York, Harcourt Brace & World. Trad. it. *Henry e June*, Milano, Bompiani, 1987.
- Pulis, Anne Elizabeth. 1994. *In the path of becoming: Anaïs Nin's artistic development and search for feminine identity*, Missoula, The University of Montana.
- R/Project, *L'eterosessualità obbligatoria*. <https://rproject.it/2014/09/control-eterosessualita-obbligatoria/> [ultimo accesso: 21/03/2024].
- Rasy, Elisabetta. 1974. *Le donne e la letteratura*, Roma, Editori riuniti.
- Rubin, Gayle. 1975. *The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex*, in Rayna R. Reiter, *Toward an Anthropology of Women*, New York, Montly Review Press. Trad. it. *Lo scambio delle donne. Una rilettura di Marx, Engels, Lévi-Strauss e Freud*, in «Nuova DWF», n. 1, pp. 23-65.
- Ruspini, Elisabetta. 2003. *Le identità di genere*, Roma, Carocci.



- Sapegno, Maria Serena. 2021. *Anaïs Nin e la dolorosa scoperta della sessualità*, in «Quaderni di Polygraphia», n. 2, pp. 179-185.
- Schneider, Duane. 1978. *Anaïs Nin in the Diary: The Creation and Development of a Persona*, in «Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature», vol. 11, n. 2, pp. 6-19.
- Scrivano, Fabrizio. 2014. *Diario e narrazione*, Macerata, Quodlibet.
- Smith, Sidonie, Watson, Julia. 2001. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Snitow, Ann Barr. 1980. *The Front Line: Notes on Sex in Novels by Women, 1969-1979*, in «Signs», vol. 5, n. 4, pp. 702-718.
- Spencer, Sharon. 1989. *The Music of the Womb: Anaïs Nin's "Feminine" Writing*, in Ellen G. Friedman, Miriam Fuchs, *Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction*, Princeton, Princeton University Press, pp. 161-174.
- Stame, Stefania. 1981. *Diari: Una vita tutta per sé*, in «Luna e l'altro: Rappresentazione e autorappresentazione del femminile», n. 16, pp. 26-29.
- Tarozzi, Bianca. 2006. *Introduzione*, in Bianca Tarozzi, *Giornate particolari. Diari, memorie e cronache*, Verona, Ombre corte, pp. 7-18.
- Todd, Janet. 1981. *Men by women*, New York, Holmes & Meier Publishers.
- Todd, Janet. 1983. *Women Writers Talking*, New York, Holmes and Meier Publishers.
- Tookey, Helen. 2001. *"I am the Other Face of You": Anaïs Nin, Fantasies and Femininity*, in «Women: A Cultural Review», vol. 12, n. 3, pp. 306-324.
- Traba, Marta. 1975. *El "yo" monumental de Anaïs Nin*, in «Diálogos», vol. 11, n. 3, pp. 202-206.
- Violi, Patrizia. 1981. *L'oggetto assoluto - una sciocchezza*, in «Luna e l'altro, rappresentazione e autorappresentazione del femminile», n. 16, pp. 11-18.
- Wandruszka, Marie Luise. 1996. *Scrivere il mondo*, Torino, Rosenberg & Sellier.
- Woolf, Virginia. 1929. *A room of one's own*, Londra, Hogarth Press. Trad. it. *Una stanza tutta per sé*, Milano, Il Saggiatore, 1963.