2. Alla periferia di Milano

> Il dono della storia scritta che lega i pensieri e salva dal lasciarsi andare, è una figura squisita di quello che abbiamo cercato di spiegare e cioè che nella lotta delle donne la rivoluzione simbolica - della rappresentazione di sé e delle proprie simili in rapporto al mondo - è fondamentale e ha il primo posto.
> LIBRERIA DELLE DONNE DI MILANO, *Non credere di avere dei diritti*

In uno dei libri più celebri del femminismo italiano, *Non credere di avere dei diritti*, viene riportata una vicenda realmente accaduta. Siamo negli anni settanta, e protagoniste sono due amiche dal nome assonante: Emilia e Amalia. Frequentano, a Milano, la scuola delle 150 ore. La vicenda che le riguarda compare nel libro come un resoconto, di Amalia, posteriore alla scomparsa prematura dell'amica, morta a cinquantatré anni.

Emilia, nei primi tempi, "era abbastanza noiosa: continuava a raccontare un sacco di volte al giorno la sua storia",[100] dice Amalia. Quest'ultima ha il dono di esprimere bene le cose, a voce come per iscritto, che all'altra manca. Nel reciproco scambio dei loro esercizi di scrittura il divario si rende evidente. "Quando io le facevo leggere quello che avevo scritto," continua Amalia, "specialmente quando parlavo del mio paese, dei contadini e della mia vita in particolare, lei piangeva."[101] Anche lei aveva "bisogno di raccontare la sua vita," nota Amalia a spiegazione di questo pianto, "ma non riusciva a collegare niente di tutto ciò e si lasciava andare". Amalia decide allora di prendere un'interessante iniziativa: "una volta le ho scritto la sua storia di vita vissuta, perché ormai la sapevo a memoria, e lei se la portava sempre in borsa e la rileggeva tutta commossa".[102]

L'episodio sembra quasi una trasposizione dell'Ulisse omerico nella periferia della Milano contemporanea. C'è il pianto nell'ascoltare/leggere una storia e c'è la stessa commozione nel riconoscere la propria storia di vita narrata da qualcun altro. C'è però anche, al di là della forma orale o scritta del racconto, una sostanziale differenza. Sulla scena omerica l'aedo e Ulisse sono degli estranei: il primo non sa che sta cantando la storia del secondo alla sua presenza, né questi gli ha mai raccontato nulla di sé. Amalia ed Emilia sono invece due amiche: la prima scrive la storia della seconda perché questa gliela racconta di continuo e disordinatamente, manifestandole il suo ostinato desiderio di narrazione. Il dono della storia scritta è appunto una risposta di Amalia a esso. Ora Emilia può portarne con sé il testo e rileggerlo continuamente, commuovendosi ogni volta della sua propria identità resa tangibile dal racconto.

Certo, Emilia avrebbe potuto scrivere di sua mano un'autobiografia, tant'è vero che l'ha tentata. D'accordo con Hannah Arendt, cominciamo tuttavia a sospettare che per il successo dell'impresa le facesse ostacolo non tanto una mancanza di talento letterario, quanto piuttosto l'impossibilità di obiettivare personalmente la materia del suo stesso desiderio senza cadere nell'abbaglio prospettico della memoria. Detto in altri termini, il *chi* di Emilia si manifesta qui con chiarezza nella percezione di un sé narrabile che desidera il racconto della propria storia di vita, ma è l'altra - l'amica che riconosce la radice ontologica di questo desiderio - la sola a poter realizzare tale narrazione. Ciò significa che Emilia manifesta ostinatamente il desiderio che il percorso della sua vita tracci una cicogna, che la sua unicità si lasci dietro una storia. Scrivendola per lei (non al posto suo, ma per lei), Amalia le dà una forma tangibile, ne abbozza la figura, ne suggerisce l'unità. Amalia stessa, del resto, ha successo anche nella narrazione autobiografica. Fino al punto di far piangere l'amica. La quale piange perché riconosce in essa l'oggetto del proprio desiderio. Autobiografia e biografia vengono così a confrontarsi sul filo di questo comune desiderio, e il desiderio stesso traduce la relazione fra le due amiche nell'atto del dono.

Come noterebbe, a questo punto, una servetta tracia[103] "a servizio" nella Milano contemporanea, le donne davvero molto spesso e in ogni dove si mettono a raccontare l'una all'altra la loro storia come se per ognuna ne andasse della propria esistenza e della propria identità personale. Il fatto è che *ne va* davvero. Non solo per le ragioni che la teoria psicoanalitica potrebbe agevolmente indicare, ma anche per quelle che il pensiero politico arendtiano, reinterpretato alla luce dell'esperienza femminista, ci aiuta ancor meglio a comprendere.

Come leggiamo in *Non credere di avere dei diritti*, lo scopo delle donne che sono tornate a scuola per frequentare i corsi delle 150 ore è infatti quello di "pensare che il mio io esiste".[104] Emilia non sembra avere dubbi sulla portata di questa affermazione ontologica. Per lei, appunto, tale esistenza coincide con la propria narrabilità che desidera materiarsi in un racconto. Emilia sa che una vita di cui non si possa raccontare una storia rischia di rimanere una mera esistenza empirica, ossia una sequenza intollerabile di eventi. Intollerabile, dunque, non è tanto una vita che "è sempre stata un no"[105] e che a cinquant'anni la vede povera, sposata e senza figli, bensì il fatto che la storia di vita che ne è risultata rimanga senza narrazione. Ella passa così, dagli sfortunati tentativi autobiografici alla biografia di cui l'amica le fa dono. Tale biografia, tanto più in quanto scritta, è massimamente tangibile. Portandola sempre nella sua borsa e rileggendola di continuo, Emilia può toccare con mano e divorare con gli occhi la sua identità personale in forma tangibile. Può, come Ulisse, commuoversi.

Il paradosso di Ulisse funziona dunque anche in questo caso, ma il paragone fra Ulisse ed Emilia regge solo fino a un certo punto. Ulisse, infatti, è un eroe, ossia ha avuto la scena troiana come spazio interattivo per esibire la propria unicità. Detto in termini arendtiani, Ulisse è l'archetipo dell'attore che, compiendo azioni in uno spazio politico condiviso, rivela *chi* è ai propri simili. La storia di vita che risulta da tali azioni corrisponde a un'esistenza peculiarmente umana in quanto politica. Emilia, invece, non ha avuto tali scene pubbliche di reciproca e interattiva esibizione. Emilia, come capita da sempre a molte donne, ha probabilmente avuto soprattutto la scena domestica come proprio ambito di esistenza. Se vale il principio secondo il quale l'inesponibile è l'inesistente, Emilia ha dunque vissuto una vita durante la quale la sua unicità è rimasta parzialmente inesposta per mancanza di una scena condivisa di comparizione, ossia di uno spazio politico vero e proprio.

È utile ricordare ancora che stiamo usando il termine "politica" nell'anomala accezione arendtiana. Non stiamo infatti segnalando il ben noto fenomeno storico per cui le donne sono escluse dalle istituzioni, bensì il fenomeno per cui molte donne, come Emilia, non fanno esperienza di uno spazio plurale e interattivo di esibizione che è il solo a meritare il nome di politica. Non per niente il termine di confronto non è qui un operaio milanese - ossia il referente maschile più plausibile alla condizione di Emilia - bensì è quell'eroe antico che, a dispetto del suo più che sospetto virilismo, ci fa sin dall'inizio compagnia. Il fatto è, come sottolinea la stessa Arendt, che dopo la breve parentesi greca capita anche agli uomini di non partecipare a uno spazio politico di interazione. Come molti studiosi

sostengono, ma come Hannah Arendt più di altri è in grado di argomentare, la storia occidentale è una storia di spoliticizzazione. Sostituita dal governo di alcuni uomini su molti altri, ossia sostituita dai vari modelli di dominio, in questa storia bimillenaria la politica come spazio condiviso dell'azione sparisce, oppure ricompare saltuariamente in occasione di esperienze rivoluzionarie.

I codici sociali imperanti, che ascrivono agli uomini e alle donne ruoli diversi, rendono tuttavia diversa tale impoliticità. Per le donne, infatti, l'assenza di una scena interattiva, dove l'unicità possa essere esibita, si accompagna storicamente alla loro costitutiva estraneità nei confronti delle rappresentazioni del soggetto che regna nell'ordine simbolico patriarcale. Come già detto, la tradizione che, ignorando l'unicità, celebra i fasti dell'Uomo è la stessa che consente solo agli esseri umani di sesso maschile di riconoscersi in questa astratta rappresentazione. Sia sul piano dell'espressione sia su quello della rappresentazione, le donne si trovano così strette entro un doppio regime di impotenza che riguarda sia l'*unicità* sia la *qualità*. In altre parole, alla generale assenza di spazi politici dove ciascun essere umano possa esibire agli altri *chi* è, si aggiunge, per le donne, la pervasività di un ordine simbolico dove è il soggetto androcentrico a definire in vario modo *cosa* esse sono: madri, mogli, corpi fruibili, eterne infermiere… e chi più ne ha ne metta.

Come già segnalato, dal nostro punto di vista, ne deriva tuttavia anche un apprezzabile vantaggio: le donne hanno assai meno probabilità di compiere quel formidabile errore che consiste nello scambiare lo statuto irripetibile dell'unicità con lo statuto astratto dell'Uomo. In altri termini, la pulsione esibitiva dell'unicità, nel caso di una donna, trova evidenti ostacoli a essere erroneamente supplita dalla rappresentazione di un soggetto universale che è palesemente maschile.

La nostra Emilia ce lo testimonia. Il regime della doppia impotenza fa sì che lei orienti saggiamente il suo desiderio là dove l'esistenza trova il suo unico e genuino statuto espressivo, ossia verso la scena dove l'unicità si costituisce nella relazione. Tale relazione non ha ancora i caratteri luminosi della scena pubblica in quanto contrapposta all'oscurità della sfera privata, ma è qui, in primo luogo, secondo la più nota figura che la relazione prende nell'esperienza femminile, un'amicizia. A dispetto di un'opinione assai diffusa che vuole l'amicizia femminile fondata soprattutto sulla solidarietà nella miseria e nell'oppressione, si tratta sintomaticamente di un'amicizia che ha eminenti caratteri narrativi. Del resto, lo sappiamo tutte come il lato abituale dell'amicizia femminile consista in questo reciproco scambio narrativo - continuo eppure interrotto, intenso eppure svagato - della propria storia di vita. Per le amiche, le domande "chi sei tu?" e "chi sono io?", in assenza di una scena plurale di interazione dove il *chi* possa esibirsi in piena luce, passano così *immediatamente* a trovare la loro risposta nella regola classica di raccontare una storia.

Tale immediatezza ha la sua causa prima nel sintomatico timore che una vita condotta in assenza di uno spazio pubblico di esibizione non si lasci dietro alcuna storia di vita. *Cos'è* Emilia, infatti, potremmo anche tentare di definirlo con una buona approssimazione: una casalinga milanese, povera, sposata e senza figli, insomma, una donna come tante altre con un destino piuttosto duro nelle metropoli contemporanee. In questo senso, il campione di un certo "tipo" sociologico. *Chi è* Emilia, invece, sfugge a questa classificazione. Questo *chi* è appunto un'unicità irripetibile che, per apparire, ha innanzitutto bisogno di uno spazio plurale e, perciò, politico di interazione.

Rispetto alla sequenza arendtiana, Emilia e Amalia - o l'amicizia femminile, in genere - operano così una curiosa trasgressione. Arendt vorrebbe infatti che la narrazione della storia seguisse alle azioni dell'eroe da cui la storia stessa è risultata. Detto altrimenti, Arendt vorrebbe che alla domanda "chi sei?" rispondesse l'azione rivelatrice dell'identità e solo *dopo* e a *causa* di tale azione risultasse una storia di vita che abbisogna di un narratore. Emilia e Amalia, invece, sembrano passare *immediatamente* alla narrazione, così come fanno molte donne nel corso di un'amicizia narrativa. L'unicità, parzialmente inespressa a causa dell'assenza di scene politiche di interazione, viene dunque a concentrarsi in un sé narrabile che affida all'atto della narrazione il senso irrinunciabile dell'esistenza. Proprio perché Emilia, non avendo avuto spazi politici di esibizione, teme di non lasciarsi dietro alcuna storia degna di narrazione, ella la vuole a tutti i costi nella forma tangibile del racconto scritto. Come se, a dispetto del teorema arendtiano, fosse la storia narrata a produrre la realtà del sé che invece compete innanzitutto alla qualità rivelativa dell'azione politica. Oppure come se il narrare questa storia di vita fosse un'azione politica.

Sorprendentemente lo è.

La tipica pulsione femminile all'autonarrazione può infatti essere riconosciuta anche nel fenomeno dei "gruppi di autocoscienza" che caratterizza il femminismo italiano degli anni settanta. Si tratta, in fondo, del passaggio, alla forma relativamente stabile e organizzata del gruppo, di un'abitudine assai diffusa nella quotidianità del rapporto fra amiche. Il desiderio è sempre quello di esprimersi, nel duplice senso di esporre attivamente il proprio sé e di trovare le parole che traducono in forma narrativa tale esposizione. Nella pratica dell'autocoscienza la consuetudine femminile dell'autonarrazione trova così una scena politica, ossia, in senso arendtiano, condivisa e interagente. La tesi "di un'intrinseca autenticità del vissuto personale",[106] che da sempre sostiene la relazione amicale, può finalmente esplicitarsi e venire a una significazione interattiva che assume i caratteri esibitivi dell'azione. Nulla, infatti, manca perché questa esperienza possa, in senso arendtiano, definirsi politica: uno spazio condiviso, contestuale e relazionale, è creato da alcune donne che esibiscono *chi* sono l'una all'altra. C'è tuttavia un aspetto del tutto peculiare rispetto ai canoni arendtiani: tale azione esibitiva coincide qui con un'autonarrazione. Viene così trasgredito, se non il principio secondo il quale l'azione può consistere in un discorso, per lo meno il principio che dichiara inefficace l'autobiografia.

Nella pratica dell'autocoscienza, infatti, il sé narrabile, spinto dal giusto timore che il parzialmente inesposto sia parzialmente inesistente, passa da sé solo a soddisfare il proprio desiderio di una storia narrata. La storia di vita, venuta al proprio racconto, mette in parole un'identità nel medesimo tempo e nel medesimo contesto in cui le donne presenti generano uno spazio politico che finalmente le espone. In altri termini, c'è un privilegio della parola che veicola un desiderio di identità che solo la forma narrata sembra poter rendere tangibile. E c'è, allo stesso tempo, la creazione di uno spazio relazionale di reciproca esibizione che viene chiaramente percepito e affermato come politico. L'insistenza sulla *relazione fra donne*, sulla *contestualità della pratica* e sul *partire da sé* che caratterizza, in Italia, il lessico politico femminista a partire dagli anni ottanta, trova dunque nei gruppi di autocoscienza una tappa fondamentale. La sua peculiarità consiste in un orizzonte che vede incrociarsi politica e narrazione.

L'ambito esclusivamente femminile di tale orizzonte diventa, fra l'altro, nel gruppo di autocoscienza, una cruciale materia di riflessione. Le storie di donne che si incrociano sulla scena *separatista* permettono "di decostruire un punto di vista sul mondo, preteso neutro, ma in realtà largamente conformato sul desiderio e sui bisogni maschili, […] imparare a narrare se stesse vuol dire infatti autolegittimarsi a definirsi fuori dello sguardo dell'altro",[107] ossia fuori dai canoni dello sguardo dell'Uomo. Detto altrimenti, il contesto relazionale, in cui l'unicità di ognuna può finalmente esporsi, rende contemporaneamente visibile non solo la concreta sensazione che pertiene all'unicità di ciascuna, ma anche la differenza sessuale che accomuna l'una all'altra e che si mostra capace di un

punto di vista autonomo da quello maschile. Poiché l'esprimersi dell'identità personale viene anche a esprimere un'identità di genere, l'esser ciascuna una donna e non un uomo rischia così di tradursi nel paradigma sovrapersonale della Donna. Rischia di tradursi in una *rappresentazione* della Donna e di appagarsene. Rischia di cadere nella trappola della Sfinge che il vecchio Edipo ha evitato, non per suo merito, ma per difetto di memoria.

L'identità di genere non può tuttavia che produrre, in questo contesto, un effetto contraddittorio, in quanto sollecita all'identificazione con le altre l'unicità di ognuna. Nel rispecchiarsi dell'una nell'altra, proprio l'identità personale consegnata al racconto di un'irripetibile storia di vita corre infatti il pericolo di perdere la sua realtà espressiva confluendo e fondendosi nel comune "esser donne" che viene qui rappresentato. "Io sono te, tu sei me, le parole che una dice sono parole di donna, sue e mie"[108]: l'empatia corre il pericolo di produrre una sostanza. Detto alla buona, *chi* sono io e *chi* sei tu sembra poter cedere all'urgenza della domanda che *cose* la Donna.

Sebbene emendato del suo universalismo di stampo maschile ritorna dunque il vecchio errore di Edipo. L'unicità del sé si sacrifica all'ipostatizzazione del genere femminile e, pur guadagnando uno sguardo critico sulla tradizione patriarcale, devia dal suo desiderio originario. Al di là di questo effetto assimilatorio (che del resto va a chiudere in tempi relativamente brevi l'esperienza dell'autocoscienza), il fenomeno rimane tuttavia di estremo interesse. Come infatti scrive Ida Dominijanni, nel ventaglio delle pratiche femministe, alla pratica dell'autocoscienza e, poi, dell'inconscio "spetta un posto inaugurale: qui vengono alla luce le figure originali del pensiero della differenza, e qui si profila quella particolare forma di interazione dell'io femminile con l'ordine del discorso e della rappresentazione che costituisce il nucleo della scommessa sulla politica del simbolico".[109] Già nel punto inaugurale delle pratiche femministe, si evidenzia dunque come la consueta pulsione femminile all'autonarrazione, nel momento in cui genera uno spazio politico, si radichi - in modo implicito o esplicito, spontaneo o riflesso, genuino o ipostatizzato - nella costitutiva sessuazione del sé.

Riletta alla luce del fenomeno, la categoria arendtiana del *chi*, proprio in quanto espressiva e relazionale, viene pertanto a materiarsi nella specificità del sesso femminile, mostrando come all'unicità dell'esistente umano pertenga costitutivamente la sessuazione. Non solo perché, se con Arendt è corretto dire che "gli uomini, e non l'Uomo, vivono sulla terra e abitano il mondo",[110] ci pare ancor più congruente dire che non l'Uomo ma gli uomini e le donne ci vivono e ci abitano; ma soprattutto perché i fenomeni in questione inscenano la pulsione esibitiva di un *chi* che, nel distinguersi, esibisce all'un tempo la distinzione del suo sesso. Detto con termini arendtiani e con elementare chiarezza, si tratta in fondo di decidere se il fatto che io sono una donna e non un uomo appartenga all'ordine delle mie qualità (il *che cosa* sono) piuttosto che a quello della mia unicità (il *chi* sono). Al centro della prima alternativa c'è un soggetto, unico e irripetibile, che tuttavia nasce "neutro" quanto al sesso e perciò può fare della sua *qualità* femminile un'ipostasi affidabile al regime della rappresentazione. Al centro della seconda alternativa c'è un'unicità, altrettanto unica e irripetibile, che sin dalla nascita si mostra tuttavia qual è, ossia sessuata, e si affida al regime contestuale e relazionale dell'espressione.

La già invocata servetta di Tracia, "in servizio" a Milano, potrebbe dunque di nuovo suggerirci un discorso riassuntivo assai semplice. Sin dalla nascita, l'unicità che appare, e che provoca la domanda fondamentale "chi sei?", è un'unicità incarnata e perciò sessuata. Né la scena politica né quella narrativa, né, tanto meno, il loro straordinario coincidere nei gruppi di autocoscienza, possono ignorare questa sessuazione se, su queste scene, è davvero il *chi* a esibirsi.

Oltre allo sguardo ingenuo della servetta tracia, sono comunque soprattutto le vicende del femminismo a legittimare una libera torsione delle categorie arendtiane verso la concretezza del sé. L'esprimersi dell'identità mostra infatti qui di radicarsi in un desiderio che può chiamarsi ontologico perché in esso "ne va" dell'esistenza di *chi* si rivela. Si tratta appunto di un'esistenza che, per quanto le donne vivano nel mondo, la tradizione patriarcale tende a sintetizzare nel catalogo delle qualità femminili che riducono il *chi* al che *cosa:* una madre, una moglie, un'infermiera. Al di fuori di queste qualità, ossia al di fuori dell'ordine rappresentativo fallogocentrico, le donne verrebbero dunque a esistere solo in senso empirico, di modo che la loro vita sarebbe una *zoe* piuttosto che un *bios*. Non ci stupisce allora che l'in-nata pulsione autoesibitiva dell'unicità si raggrumi per molte donne nel desiderio del *bios* come desiderio di biografia.

Il fatto che l'amicizia maschile sia raramente di tipo narrativo, ossia che molti uomini preferiscano parlare di *cose* (calcio, automobili) o di *cosa* sono (avvocati, tennisti) invece che di *chi* sono, è del resto un sintomo assai interessante. Esso potrebbe maliziosamente essere interpretato come un significativo contrappasso della colpa androcentrica stessa. In tale colpa, che da millenni soddisfa nell'Uomo il vampirismo metafisico[111] degli uomini, la pulsione *biografica* delle relazioni amicali maschili mostra infatti di eclissarsi insieme all'unicità del *bios*. Come il buon Edipo ha dovuto imparare a sue spese.

Amalia incontrò in un contesto preciso il dono della sua storia scritta da un'altra. Le due amiche frequentavano la scuola delle 150 ore, che, a buon diritto, può affiancarsi ai gruppi di autocoscienza - e con la loro pratica mescolarsi - nella vicenda che ha portato all'apertura degli spazi politici femministi degli anni settanta.[112] L'episodio di Amalia e il fenomeno stesso dell'autocoscienza ci invitano dunque a non sottovalutare il cruciale incrocio di politica e narrazione. Anche se il loro perfetto coincidere è probabilmente irripetibile e, comunque, per nulla obbligatorio, è infatti interessante non perdere di vista questo stretto legame, cercando magari di comprenderlo in tutta la sua ulteriore potenzialità.

A questo proposito il prezioso suggerimento arendtiano sulla inessenzialità del testo viene ad avere una splendida riprova. Infatti non conosciamo le adorate paginette che Emilia custodiva nella sua borsetta. Ciò che questo singolare episodio delle amicizie narrative insegna è appunto il rapporto di desiderio fra Emilia e le pagine biografiche, a noi ignote, scritte per lei da Amalia. Il rapporto fra Emilia e la sua storia narrata è infatti, con tutta evidenza, un ostinato rapporto di desiderio. Tale desiderio mostra di collocarsi, non fra la realtà empirica di un sé senza storia e la sua narrabilità, bensì fra un sé che si assapora già da sempre come narrabile e l'atto della narrazione. Da questo punto di vista, tanto il testo risultato dai goffi tentativi autobiografici di Emilia quanto quello scritto da Amalia possono dunque tranquillamente rimaner fuori della nostra analisi senza minarne la "completezza" o il "rigore". La nostra messa a fuoco si rivolge infatti al desiderio di narrazione di un essere umano in cui unicità e unità vengono, dopo la nascita, di nuovo a coincidere. Nell'ottica di tale desiderio, non vale dunque affatto il teorema di Barthes secondo il quale "narratore e personaggi sono 'esseri di carta'".[113] Per trovare una smentita basta registrare la commozione di Emilia per le pagine che custodiva in borsetta.

È del resto significativo che la familiarità relazionale di un sé narrabile abbia la sua figura più esplicita nel carattere narrativo delle amicizie femminili. In questo caso il sé narrabile delle amiche è il motore indiscutibile della scena. Tale scena consiste nell'incrocio di narrazioni autobiografiche che si assicurano, allo stesso tempo, il risultato di una reciproca fruizione biografica. Detto alla buona: io ti racconto la mia storia affinché tu me la racconti. Funziona dunque qui un meccanismo di reciprocità per il quale il sé narrabile di ognuna passa all'autonarrazione affinché l'altra conosca una storia che può a sua volta raccontare: raccontare ad altri e ad altre, certo, ma soprattutto raccontare *di nuovo* a

chi ne è la protagonista. La sospetta dinamica psicoanalitica che regge le amicizie narrative è dunque piuttosto la scena di un sé narrabile che offre materiali autobiografici a una biografa che, a sua volta, è complice dell'operazione.

È perciò sintomatico che proprio su questo crinale si possa individuare il criterio che differenzia le amicizie dalle semplici conoscenze. La differenza fra le persone che conosciamo o frequentiamo e le nostre amiche consiste infatti nella circostanza per cui, sebbene le prime non dubitino che abbiamo una storia e ne conoscano addirittura grandi tratti, solo le seconde sono *in grado* di raccontarcela. Che poi davvero ce la raccontino o meno, in quale forma e in quale circostanza, non intacca il significato dell'assunto. All'interno dell'orizzonte generale dei rapporti umani che fa percepire l'altro o l'altra come un sé narrabile, l'amicizia è un orizzonte specifico dove tale narrabilità può significativamente tradursi nell'atto di una reciproca narrazione. Sebbene, come direbbe Gertrude Stein, ci sia "tutto il bisogno possibile di aver sempre conosciuto chiunque si conosca",[114] con i nostri conoscenti abbiamo solo dei rapporti, con le amiche abbiamo invece una relazione. Anche gli amanti, come si suol dire con una certa ironia moralistica, hanno una *relazione*. Infatti, anche nell'amore il reciproco esercizio narrativo occupa spesso la scena.

Il sé, nella misura in cui è un *chi* e non un *che cosa*, ha infatti una realtà tutta esterna e relazionale. Tanto il sé esibitivo dell'azione quanto il sé narrabile sono irresidualmente consegnati agli altri. In questa totale consegna non c'è dunque identità che si riservi spazi protetti o stanze intime di impenetrabile rifugio per autocontemplarsi. Non c'è *interiorità* che possa autoaffabularsi come inesprimibile valore.

Inoltre, poiché la scena dell'azione è contestuale e mutevole, la realtà del sé è necessariamente intermittente e frammentaria. La storia che ne risulta non ha dunque al suo centro un'identità compatta e coerente. Ha piuttosto al suo centro un'unità labile e insostanziale di cui il desiderio evoca la figura: ossia il disegno impadroneggiabile di una vita che solo gli altri possono raccontare.

Negli stessi anni in cui Amalia scrive per l'amica la sua storia, ma in un altro luogo, molto lontano, la scrittrice sudafricana Elsa Joubert scrive la biografia di una donna nera dandole il nome fittizio di Poppie Nongena. Non sono amiche, Elsa Joubert è una "signora bianca", l'altra fa la domestica: "l'unico anello di contatto, frequentazione e conoscenza che può stabilire coi bianchi" una donna nera in tempi di apartheid.[115] Fatto sta che hanno l'occasione di incontrarsi, e la prima chiede alla seconda di lasciar scorrere la memoria in un lungo racconto autobiografico per poi poterlo mettere in parole.

Raccogliere testimonianze orali e rielaborarle in uno scritto fa notoriamente parte del lavoro specialistico che spazia dall'antropologia alla storia orale. Molti dei saperi moderni prevedono la figura professionale dello *story-taker:* colui che sollecita e ascolta storie di vita raccontate da altri, per poi trascriverle entro i canoni scientifici della sua disciplina. Come sottolinea giustamente Carolyn Steedman, tale figura trova una delle sue varianti più note e influenti nella psicoanalisi. Lo psicoanalista può infatti essere interpretato come uno *story-taker* il cui proposito è quello "di restituire all'analizzando la storia della sua vita, riassemblata in una narrazione coerente e secondo una sequenza cronologica, di modo che, alla fine, il sopraggiungere in lui della salute psichica può essere visto come la riappropriazione della propria storia di vita"[116]. Nessuno più dell'analizzando sembra dunque incarnare il desiderio di chi vuole da un altro il racconto della propria storia. Detto altrimenti, seppure in una sola direzione e senza reciprocità, l'incrocio fra autobiografia e biografia concerne in modo evidente il sé narrabile della scena psicoanalitica. In questo senso, lo *story-taker* che lavora nel campo dell'antropologia e della storia orale è assai meno coinvolto nell'opera di *restituzione* del racconto *ai* suoi intervistati. Anzi, nel caso in cui gli intervistati - i narratori autobiografici alla fonte - appartengano a un'altra cultura e parlino un'altra lingua, emerge la questione di scrivere un testo che essi non possono capire: né a livello di semplice lettura, né a quello che implica "una comprensione della produzione e del consumo di testi".[117]

Il lungo viaggio di Poppie Nongena è appunto una scrittura in forma di romanzo del racconto autobiografico di Poppie. Sintomaticamente, la scelta più originale dell'autrice riguarda proprio la scrittura. Elsa Joubert decide infatti di scrivere il libro non nella sua lingua, l'inglese, bensì nella lingua di Poppie, ossia "la lingua afrikaans dei neri, impastata con frequenti espressioni xhosa: un idioma che non era stato usato a scopi letterari, anzi, non era neppure mai stato usato in scrittura".[118] L'edizione inglese, che esce due anni dopo, viene così ad avere un curioso statuto di traduzione dall'afrikaans.

Un testo, tanto più quando viene elaborato da chi fa dell'arte narrativa la sua professione e tiene perciò presenti anche le esigenze editoriali, ha ovviamente molti destinatari. La scelta della lingua afrikaans ci consente tuttavia di ipotizzare che la scrittrice sudafricana abbia voluto mettere in parole la storia di vita di Poppie innanzitutto *per* Poppie. Incontrandosi regolarmente per due anni, è infatti probabile che il progetto della signora bianca di farsi *story-taker*, traducendo in romanzo biografico l'autobiografia orale della donna nera, abbia trovato un senso imprevisto nel contesto di una relazione narrativa che andava al di là del rapporto fra una "padrona" intellettuale e una "domestica" illetterata.

Il rischio di colonizzazione culturale e di appropriazione strumentale che viene ad affacciarsi in tutte le relazioni di questo genere è comunque assai forte. Come già ricordato, in quanto storia di una donna nera, della sua famiglia e della genealogia femminile che ne sostiene la memoria, *Il lungo viaggio di Poppie Nongena* corre inoltre il rischio di rivolgersi a chi parla la lingua afrikaans ma non la sa leggere.

Anche a questo problema sembra tuttavia che la stessa Joubert abbia voluto trovare un rimedio. Su sua iniziativa è stata allestita, per la famiglia e gli amici di Poppie, una recitazione teatrale del romanzo.[119]