
Quando per la prima volta ho letto il *memoir* di Louise DeSalvo, sono rimasta immediatamente affascinata già dal titolo: *Vertigo: A Memoir*.¹ Mi è parso subito interessante il nesso tra memoria e senso di vertigine, come se guardare indietro nel passato possa produrre lo stesso senso d'instabilità che darebbe il guardare giù da una torre. Qualche tempo dopo ho appreso che DeSalvo aveva pubblicato un secondo *memoir*, *Breathless: An Asthma Journal*.² Di nuovo un genere di scrittura autonarrativa, ora il diario, era affiancato a un disturbo fisico, questa volta un'incapacità di respirare, un senso di soffocamento. L'accostamento mi sembrava ancora una volta affascinante. Volevo cercare di comprendere in che modo scrivere *memoir* potesse essere connesso a un senso di malessere e se la pratica di scrittura di questo genere letterario venisse intesa come una possibile cura. La risposta a questi interrogativi mi è venuta dalla lettura di un altro testo di Louise DeSalvo, *Writing as a Way of Healing*, che può essere considerato allo stesso tempo *memoir*, manuale di scrittura di *memoir* e libro di teoria sugli effetti benefici che il processo di scrittura di questo genere letterario produce sul soggetto scrivente.³ Questi tre testi sembrano indicare in qualche modo un iter: se nei primi due la scrittura è affiancata a gravi disturbi fisici e psicologici, nel terzo è invece legata a un processo di guarigione. Ciò che DeSalvo suggerisce nel suo percorso è proprio che il superamento di un trauma possa essere connesso all'atto linguistico di scrivere la propria storia, di scrivere *memoir*. Lo spostamento dell'attenzione che il *memoir* mette in atto rispetto all'autobiografia – dall'oggettiva realtà dei fatti alla soggettiva autenticità del ricordo, dal soggetto individuale al soggetto collettivo – attribuisce al *memoir* un carattere di democraticità e lo rende un genere letterario largamente praticato da soggetti tradizionalmente marginalizzati.⁴ Parlando della differenza tra "autobiografia" e "memoir", Judith Barrington distingue tra *factual truth* e *emotional truth*, "verità dei fatti" e "verità emotiva", spiegando come le due nel *memoir* potrebbero non coincidere.⁵ In *Vertigo* Louise DeSalvo afferma che ciò che scrive "non è del tutto vero e forse [...] non è vero affatto" (50). Il *memoir* allora, senza avere la pretesa di narrare ciò che è realmente accaduto, si concentra sul modo in cui gli eventi si sono impressi nella memoria del soggetto scrivente e l'esplorazione della memoria diviene un modo per creare connessioni tra eventi disparati e soggetti diversi, ma anche per rinegoziare e ricreare la propria identità.

In *Vertigo*, Louise DeSalvo racconta di quando, per la prima volta, diviene consapevole di soffrire di vertigini. All'età di quindici anni rimane fortemente impressionata dal film *Vertigo* di Alfred Hitchcock.⁶ Un sabato pomeriggio lei

* Caterina Romeo ha conseguito il dottorato di ricerca in *Storia delle scritture femminili* presso l'Università di Roma "La Sapienza", con tesi dal titolo: *Esplorare il passato, riscrivere il presente: tradizione e innovazione nei memoir delle scrittrici italo americane*. È membro del Collective of Italian American Women (CIAW), che promuove progetti creativi e culturali intrapresi su e dalle donne italo americane. Collabora alla rivista "Tuttestorie".

1. Louise DeSalvo, *Vertigo: A Memoir*, New York, Dutton, 1996. Le citazioni da questo testo verranno indicate soltanto con i numeri di pagina. Tutte le traduzioni delle citazioni sono mie.

2. Louise DeSalvo, *Breathless: An Asthma Journal*, Boston, Beacon Press, 1997.

3. Louise DeSalvo *Writing as a Way of Healing: How Telling Our Stories Transforms Our Lives*, New York, Harper, 1999. DeSalvo, che è professore di inglese, oltre a scrivere e teorizzare il *memoir* da sei anni tiene anche corsi di *memoir writing* a Hunter College, New York. Ai suoi studenti insegna a focalizzare l'attenzione proprio sugli effetti che il processo di scrittura ha su di loro piuttosto che sul valore artistico del prodotto, usando la scrittura del *memoir* "as a way of healing".

4. La differenza principale tra autobiografia e *memoir* risiede proprio nello scarto esistente tra la verità dei fatti e l'autenticità del ricordo e nella centralità attribuita alla memoria piuttosto che al-

la realtà. In un'intervista non ancora pubblicata, rilasciatami da Louise DeSalvo nel luglio del 1998, l'autrice così definisce la natura del *memoir*: "[...] Memoir is about the stories that we hold in our head about our lives, and that's our reality. My reality is not what really happened [...]. My reality is the way I remember it. [...] Memoir is about *what* we remember, and *how* we remember, and how we *misremember* and how we even *change our memories*". I soggetti di scrittura del memoir a cui mi riferisco qui provengono da diversi "siti di marginalità" e possono includere, tra gli altri, donne incarcerate, vittime di abusi, sopravvissuti all'incesto, malati gravi o terminali. Il memoir è un genere largamente praticato anche da soggetti provenienti da culture di immigrazione.

5. Judith Barrington, *Writing the Memoir: From Truth to Art*, Portland, OR, Eight Mountain Press, 1997, pp. 65 e seguenti.

6. Alfred Hitchcock, *Vertigo*, Universal Pictures, 1958. In italiano il titolo del film è stato tradotto *La donna che visse due volte*.

e la sua amica Susan vanno al cinema, come di consueto. Quale film proiettino quel giorno per loro non ha alcuna importanza, dal momento che l'intento principale di queste escursioni è incontrare dei ragazzi con cui potere condividere dei brevi momenti di intenso piacere fisico, con la complicità del buio del cinema. Quel particolare pomeriggio, però, il ragazzo che Louise sta aspettando non arriva e quindi a lei resta soltanto la scelta, alquanto deludente, di guardare il film. Non appena questo inizia, tuttavia, la sua attenzione viene catturata dal personaggio principale, impersonato da James Stewart, che soffre di vertigini. Louise riconosce in questi sintomi quelli che l'hanno accompagnata per tutta la vita: vertigine, paura di cadere, sensazione di svenimento. Per la giovane Louise, per motivi che a quel tempo non riesce a spiegare, il film diviene una vera e propria ossessione e lo rivede per ben undici volte nella stessa settimana (175-79).

Nei due *memoir*, *Vertigo* e *Breathless*, Louise DeSalvo associa i sintomi di vertigine e di asma. Nei momenti critici della sua vita, racconta l'autrice, si sente mancare. Da adolescente, quando litiga con il padre, la cui autorità non riconosce, sente il bisogno di scappare via da casa perché avverte che la mancanza di aria di quel clima claustrofobico la farà svenire. Tuttavia è soltanto dopo molti anni che l'autrice analizza il proprio senso di svenimento e di soffocamento, mettendoli in connessione con le esperienze traumatiche della propria vita: molestie sessuali da bambina, il suicidio della sorella e la morte della madre. In questo processo di analisi scopre la comune etimologia delle parole *vertigo* e *verse*, "vertigine" e "verso":

vertigine, s.f. 1. Condizione di disordine in cui si avverte uno spostamento rotatorio dell'ambiente circostante o del corpo. 2. Sensazione di instabilità che ciò causa. 3. Malattia contrassegnata da vertigine. (Dal latino *vertigo*, movimento turbinoso, senso di capogiro = *vert(ere)*, girare (cfr., verso) + *igo*, suffisso sostantivante).

verso, s.m. Riga di una poesia. (Dal latino *versus*, una riga, letteralmente una svolta verso = *vert(ere)* girare + *tus* suffisso di verbo di azione). (ix)

Entrambe derivano dal latino *vertere*, che significa volgere, girare. L'atto di volgere, pertanto, ha due valenze differenti: una è spaventosa e distruttiva, l'altra preziosa e creativa. "Vertigine" è la sensazione di venire risucchiati da un vortice, che produce un senso di instabilità e di mancamento. Anche la parola "verso" contiene in sé l'idea di girare, di volgere, ma in modo differente: l'atto del versificare consiste proprio nel volgere una frase in un verso. Louise DeSalvo scopre che è possibile volgere il suo senso di vertigine in versi, che è possibile rimanere intrappolati nel movimento rotatorio del senso di vertigine, ma che, col tempo, è anche possibile controllarlo e trasformarlo in un movimento positivo: volgere in versi, trasformare in scrittura, scrivere *memoir*.

Le ragioni del senso di vertigine e di soffocamento di Louise DeSalvo sembrano essere sia personali che culturali e spesso si fondono in un senso di generale disagio. Italo americana di terza generazione, la scrittrice è nata a Jersey City nel 1942 da una famiglia di origini modeste e cresciuta a Hoboken, in New

Jersey. Da bambina, come racconta lei stessa, non avverte in modo forte il divario tra se stessa e il mondo esterno, dal momento che vive in un quartiere italo americano. Quando cresce, tuttavia, mostra di avere aspirazioni che generalmente vengono considerate non convenzionali per una ragazza di origini italiane negli anni Cinquanta. Hoboken viene definita da Louise DeSalvo “un posto in cui veniva esercitata molta pressione per placare le ambizioni intellettuali delle ragazze italo americane di classe operaia”. (90) A scuola il consulente del centro di orientamento le consiglia di intraprendere gli studi per diventare segretaria, “perché sembro il tipo di ragazza che potrebbe essere una brava segretaria e inoltre sono italiana e lui, in tutti questi anni, non ha mai conosciuto un’italiana che avesse seriamente l’intenzione di andare all’università”. (156)

Louise DeSalvo avverte che la cultura da cui proviene tratta con sospetto la sua vita accademica e il suo desiderio di indipendenza. Negli anni Settanta scrive un saggio intitolato *A Portrait of the Puttana as a Woman in Midlife*, più tardi riveduto, ampliato e incluso in *Vertigo*, nel quale mette in discussione tanto il termine “puttana” quanto le regole che sanciscono l’immoralità di una donna, specie se italo americana, che conduca una vita indipendente e abbia una brillante carriera. Il modello femminile nella cultura italo americana degli anni Sessanta è ancora molto vicino all’*angel in the house* di woolfiana memoria e richiede alle donne il totale sacrificio personale per il raggiungimento del benessere e della felicità altrui.⁷ Come ironicamente osserva DeSalvo, la totale dedizione delle donne italo americane alle proprie famiglie si manifesta, tra gli altri, nel rito di fare la pasta in casa tutti i giorni e rigorosamente a mano:

I puristi insistono che se la sacra sfoglia della pasta viene toccata da macchinari di metallo (cioè da attrezzi risparmia-fatica del ventesimo secolo), la pasta diventa leggermente viscida – una qualità nella pasta affine all’infedeltà nelle mogli. (220)⁸

Louise DeSalvo lotta per provare alla società che una donna italo americana può liberarsi dall’incantesimo che sembra privarla di un’esistenza al di fuori della cucina e che può, tanto per cambiare, diventare una scrittrice e un’accademica.

Il divario tra le sue aspirazioni e il copione che la società ha scritto per la sua vita, che la costringe a una costante lotta per ottenere ciò che desidera, provoca in Louise DeSalvo un senso di spaesamento fisico, culturale, familiare e sociale, da cui consegue una difficile relazione tra il proprio spazio interiore e quello esterno. I problemi di relazione con lo spazio, del resto, sono molto comuni sia nella letteratura italo americana, sia in quella femminile in genere. Come sostengono Sandra Gilbert e Susan Gubar, questi disturbi “sono per definizione associati con l’immagine spaziale attraverso cui [le scrittrici] manifestano un senso di reclusione sociale e un desiderio di fuga spirituale”.⁹ Ad esempio, nel *memoir* di un’altra scrittrice italo americana, Mary Cappello, l’agorafobia di cui soffre la madre dell’autrice è un elemento centrale nella narrazione ed è fortemente connessa alla reclusione spirituale e intellettuale alla quale questa è obbligata sia in quanto donna, sia in quanto italo americana.¹⁰

La difficoltà di porsi in relazione con lo spazio circostante è un tratto che Louise DeSalvo condivide, seppure con modalità diverse, con gli altri componenti femminili della sua famiglia. Della madre la scrittrice ricorda un’immagi-

7. La definizione di Virginia Woolf è contenuta nel saggio *Professions for Women*, in *On Women and Writing* (selection and introduction by Michèle Barrett), London, The Women’s Press, 1979, p. 59: “If there was chicken, she took the leg; if there was a draught she sat in it - in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and the wishes of others”.

8. L’immagine delle donne in cucina è un *topos* ricorrente nella cultura italo americana che le donne hanno analizzato e decostruito. Se da un lato hanno messo in discussione la loro costrizione nella sfera domestica, dall’altro hanno identificato nella tradizione culinaria parte di quella *material culture* di cui sono depositarie e a cui da sempre hanno accesso, contrariamente alla cultura “alta”. La bibliografia in merito è molto vasta. Cfr. tra gli altri Edvige Giunta and Samuel J. Patti, eds., *A Tavola: Food, Tradition and Community among Italian Americans: Selected Essays from the 29th Annual Conference of the American Italian Historical Association (1996)*, Staten Island, AIHA, 1998.

9. Sandra Gilbert e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1979, p. 86. È interessante notare che anche Sandra Gilbert, una delle prime teoriche femministe a connettere i disturbi di relazione con lo spazio con la cultura in cui tali disturbi si sviluppano, è italo americana. Per uno studio sulla connessione tra disturbi come agorafobia e claustrofobia e la stereotipizzazione delle figure femminili, cfr. anche Violet Franks and Esther D. Rothblum, eds., *The Stereotyping of Women: Its Effects on Mental Health*, New York, Springer Publishing Company, 1983.

10. Mary Cappello, *Night Bloom*, Boston, Beacon Press, 1998.

11. Marianna De Marco Torgovnick, *Crossing Ocean Parkway: Readings by an Italian American Daughter*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

12. Edvige Giunta, *Where They Come From: Italian American Women Writers as Public Intellectuals*, in Phil Cannistraro and Gerald Meyers, eds., *Histories: The Lost Radicalism of Italian Americans*, in corso di pubblicazione, per gentile concessione dell'autrice, p. 3 del manoscritto. Edvige Giunta è Assistant Professor di inglese alla New Jersey City University, dove da quattro anni tiene un corso di *memoir writing*. Si occupa principalmente di letteratura femminile italo americana.

13. A pp. 61-62 di *Breath-*

ne alla finestra, durante la guerra, in cui lei canta *Show me the way to go home*. (262) “Home”, casa, è una parola fondamentale per una cultura che affonda le sue radici in un luogo diverso da quello in cui si sviluppa e per la quale lo sradicamento conseguente all’emigrazione costituisce una causa di profondo spaesamento geografico e spaziale. Per Marianna De Marco Torgovnick, ad esempio, l’atto di attraversare Ocean Parkway – strada che delimita il quartiere italo americano di Bensonhurst a Brooklyn – per andare a vivere altrove, anticipa tutti i successivi “attraversamenti” che la scrittrice compie e allo stesso tempo ricorda già dal nome della via – *Ocean Parkway* – il primo grande attraversamento compiuto dagli emigrati italiani, quello dell’oceano.¹¹ Il senso di spaesamento della madre di DeSalvo sembra essere un’eredità lasciata dallo sradicamento dalla terra d’origine, che la fa sentire “senza casa” per tutta la vita, nonostante una casa l’abbia sempre avuta e nonostante il crescente, seppure moderato, benessere economico consenta a lei e alla sua famiglia di abbandonare la proletaria Hoboken per la residenziale Ridgefield, approdando alla tanto agognata posizione di “solidamente, e rispettabilmente, borghese”. (87) Per DeSalvo e per le donne italo americane che scelgono di diventare intellettuali, però, “casa” può diventare sinonimo di “prigione”. Per loro, secondo quanto osserva Edvige Giunta, il desiderio di avere un luogo dove sentirsi a casa coesiste con la necessità di non sentirsi a casa da nessuna parte: “Per queste scrittrici, specialmente per quelle impegnate in un tipo di lavoro radicale che mette in discussione i dettami della cultura familiare, l’essere permanentemente senza casa diviene una scelta e una necessità. Per loro una casa sicura è sempre e soltanto un processo, mai un punto di arrivo”.¹²

Se la difficoltà a interagire con lo spazio circostante per la madre di Louise DeSalvo si esplica in un inappagato e inappagabile desiderio di casa, sua sorella Jill soffre di totale incapacità di appropriarsi dello spazio esterno e di asserire con forza il proprio diritto a occuparlo. Jill è costantemente “ai margini della folla” (27), in una posizione di esclusione tanto personale che culturale. Non riuscendo a valorizzare il proprio spazio interiore, Jill si sposta continuamente da un luogo all’altro, cercando uno spazio esteriore che la accolga e, non trovandolo, opera la scelta definitiva di non occuparne alcuno, togliendosi la vita. La stessa sensazione di smarrimento si manifesta anche in Louise nella continua paura di non riuscire un giorno a ritrovare la strada di casa. Per questo motivo, da adolescente, porta sempre in tasca dei pezzetti di carta sui quali annota numeri di telefono, indirizzi, numeri di autobus:

Se non porto con me questi numeri ho paura che un giorno mi ritroverò dove non voglio essere, e non ricorderò il mio numero di telefono, il mio indirizzo o il numero di telefono di qualcuno che possa aiutarmi, e non riuscirò a ritrovare la strada di casa, anche se casa non è proprio dove voglio stare. (158)

Il suo spaesamento è tanto più forte in quanto Louise ha paura di non riuscire più a tornare in un luogo dove, comunque, non si sente a suo agio e non vuole rimanere, ma che resta comunque l’unico posto cui anelare, non avendo altra possibile alternativa.

La difficoltà di porsi in relazione con lo spazio circostante per Louise DeSalvo si combina fortemente con una ricorrente, e in seguito cronica, incapacità di respirare. La mancanza d’aria diventa l’altro leitmotiv della sua relazione sia

con la madre, sia con la sorella. Il suo ambiente domestico sembra essere per lei asfissiante non soltanto per ragioni culturali, ma anche per ragioni personali e familiari. Il silenzio omertoso che circonda la morte della nonna, racconta DeSalvo, le fa sospettare che si sia tolta la vita; la madre è affetta da depressione cronica; la sorella soffre di depressione già da bambina; e lei annaspa in cerca di aria in quell'atmosfera soffocante. Da adolescente i suoi sentimenti per la sorella oscillano da un odio profondo, per il fatto di essere sempre obbligata a prendersi cura di lei, alla terribile angoscia che le causa il vederla sempre in una posizione di marginalità e in una condizione di disorientamento. La mancanza d'aria diviene fatale tanto per sua madre, che durante i giorni prima di morire non riesce più a respirare, che per sua sorella, che "tecnicamente" muore per mancanza d'aria, impiccandosi.¹³

Oltre alle ragioni culturali e alle esperienze personali, secondo DeSalvo l'origine delle sensazioni di vertigine e soffocamento che lei avverte risale agli abusi sessuali subiti da bambina. Quando sua madre, mentalmente instabile, ha bisogno di riposo, Louise viene mandata a Long Island, dove la zia, che si dovrebbe occupare di lei, la molesta sessualmente più volte. (103-105) Questo trauma è un episodio centrale nella vita e nella scrittura dell'autrice e forse, proprio in conseguenza di questo, l'autrice finisce per dedicare un'ampia parte della propria produzione letteraria al trauma.¹⁴ Significativa la scelta del *memoir* come genere per raccontare esperienze traumatiche. Scegliendo di usare questo genere, che per sua definizione teorica è più connesso alla verità emotiva che a quella dei fatti, sembra che Louise DeSalvo cerchi di frapporre una certa distanza tra sé e gli eventi traumatici della sua vita.

Nelle pagine che precedono il racconto dell'abuso sessuale, si assiste alla dissociazione del soggetto: l'autrice, che ricorda di avere creato nella sua fantasia una piccola amica immaginaria che teneva nascosta nella tasca destra, si identifica con lei. La narrazione oscilla allora tra la prima e la terza persona ("Io la tiravo fuori dalla tasca, [...] Questa ragazzina che i vicini vedono, [...] Lei non indossa mai un impermeabile, [...] sembra esplodere, [...] va in biblioteca [...]"); poi ritorna alla prima ("Mi ricordo queste cose") e infine, subito prima dell'inizio del racconto, la domanda "Ti ricordi?" sembra rivelare una necessità di non identificare il soggetto che ha subito la violenza con l'"io" della narrazione, bensì con un "tu", che può essere letto come uno sdoppiamento dell'io ma che allo stesso tempo potrebbe essere il lettore e che, in entrambi i casi, rifiuta la totale identificazione con l'autrice.¹⁵ La strategia del cambio di soggetto è una di quelle che Louise DeSalvo definisce "survivor's strategies", strategie dei sopravvissuti: pensare che l'evento traumatico sia avvenuto a qualcun altro, prendere le distanze dal soggetto che ha subito l'abuso e negare ogni identificazione con esso.¹⁶ Questo porta, sostiene DeSalvo, a una penosa quanto necessaria perdita dell'"io", ma allo stesso tempo anche a una benefica oggettivazione del soggetto. Il passaggio seguente è quello di riappropriarsi dell'io, processo che comincia proprio nella domanda "Ti ricordi?", alla quale segue il racconto dell'abuso, che avviene tutto d'un fiato, con scarsissima punteggiatura, in una sorta di flusso di coscienza:

Mia madre e mio padre mi portavano a Long Island per stare con zia Vinnie perché mia madre aveva bisogno di un po' di tempo lontano da me perché non si

less, cit., DeSalvo compila una sorta di "storia dei momenti di mancanza d'aria" nella sua vita, incluse la morte della madre e della sorella.

14. Il trauma è un elemento centrale nella scrittura di DeSalvo e non soltanto in quella autonarrativa. In *Virginia Woolf: The Impact of Childhood Sexual Abuse on Her Life and Work*, New York, Ballantine Books, 1989, DeSalvo propone una rilettura delle opere e della presunta instabilità mentale di Woolf alla luce della scoperta degli abusi sessuali da lei subiti da bambina e da adolescente.

sentiva bene e ci abbiamo messo molto tempo per arrivarci e siamo andati con la macchina di mio padre e ci siamo fermati a metà strada per prendere un gelato e la madre di zia Vinnie faceva la prostituta e la sua vera zia l'aveva portata via a sua madre quando aveva otto o nove anni per allevarla lei stessa perché a mia zia Vinnie succedeva ogni sorta di cose brutte ma era troppo tardi perché ormai il danno era fatto. (103)

Questa scrittura senza respiro sembra suggerire che l'autrice voglia narrare l'episodio nel più breve tempo possibile per poi poter cambiare argomento, cosa che fa, infatti, in modo brusco e repentino.

Sebbene Louise soffra, come le altre donne della sua famiglia, per la mancanza d'aria, tuttavia lei non consente a questa di divenirle fatale, separando in questo modo il proprio destino dal loro. Ciò che, secondo quanto lei asserisce, l'ha aiutata a non soccombere è proprio la scrittura e la capacità di usarla "as a way of healing".¹⁷ Brenda Daly, nel suo studio sulle vittime di incesto, collega i concetti di "authority" e "authorship", autorità e capacità autoriale, affermando che un soggetto abusato, che in seguito al trauma ha perso autorità sulla propria vita, la possa riacquistare acquisendo capacità autoriale. La guarigione da un trauma, pertanto, può diventare "in primo luogo, anche se non esclusivamente, un evento linguistico, un atto di autorità attraverso il quale una donna trasforma il proprio sé vittimizzato in un sé ideale".¹⁸ Quando DeSalvo, iniziando a scrivere *memoir*, analizza il suo processo di scrittura, comprende che la sua vita letteraria e accademica è stata informata da un principio fondamentale: leggere testi che abbiano rilevanza anche per la propria vita personale e per quella altrui; cercare un'autenticità nella voce letteraria che aiuti a creare quel senso di comunità di cui ogni scrittore e ogni persona ha bisogno, in maniera tale che l'atto creativo non sia più considerato "solitario e solipsistico". (228) Questo processo di acquisizione di consapevolezza, afferma DeSalvo, è ciò che negli anni l'ha aiutata a sopravvivere alle proprie esperienze traumatiche:

Il mio lavoro intellettuale, ora lo so, è il diretto risultato della vita che ho vissuto. Ha trasformato qualsiasi trauma a cui sono sopravvissuta in qualcosa di utile per me e, spero, per gli altri. Il lavoro ha cambiato la mia vita. Il lavoro mi ha salvato la vita. La vita ha cambiato il mio lavoro. (12)

Scrivere del proprio passato diviene allora per DeSalvo un modo per dare unità e relativa armonia a sentimenti ed emozioni disperate, che "acquista[no] coesione soltanto attraverso la scrittura" e per connettere il senso di vertigine e di soffocamento con l'ambiente sociale e familiare, in cui è nata e cresciuta, con le emozioni provate e con i traumi subiti.¹⁹ In questo modo il processo di scrittura mette in atto una trasformazione tanto del soggetto scrivente che dei suoi ricordi.

In *Trauma and Recovery*, Judith Herman afferma che la guarigione dopo un evento traumatico si articola in tre stadi, il terzo dei quali lei chiama riconnessione con la vita quotidiana.²⁰ Un momento importante di questa nuova connessione è quello della "commonality", senso di comunione, l'azione, cioè, di ricreare un senso di appartenenza, che il trauma ha distrutto, attraverso la condivisione delle proprie esperienze con gli altri. La scrittura e la pubblicazione dei *memoir* di Louise DeSalvo può essere considerata un atto di "commonality",

15. Il capitolo di *Vertigo* a cui mi riferisco qui è *Safe Houses* e le citazioni sono tratte dalle pp. 99-103 (corsivo mio).

16. Le informazioni che seguono sono tratte dall'intervista citata nella nota 4. A proposito delle "survivor's strategies" DeSalvo afferma che queste consistono principalmente in due tecniche di scrittura: la frammentazione della narrazione, necessaria affinché l'esperienza traumatica non sia riportata in modo troppo coeso e coerente, e la dissociazione del soggetto, attraverso la quale il soggetto abusato riesce a creare una distanza tra se stesso e il trauma subito.

17. Louise DeSalvo, *Writing as a Way of Healing*, cit.

18. Brenda Daly, *Authoring a Life: A Woman's Survival in and through Literary Studies*, Albany, State University of New York Press, 1998, p. 3.

in cui il soggetto singolare diviene, in un certo senso, plurale nel suo desiderio di stabilire connessioni con altre voci e nella sua volontà di farsi portavoce dei soggetti che sono ancora messi a tacere. Se, secondo quanto afferma Caren Kaplan, la collettivizzazione del soggetto di scrittura è uno degli elementi attraverso i quali alcune scritture autonarrative resistono all'autobiografia tradizionale, DeSalvo contribuisce a fare del *memoir* uno di questi generi e a renderlo un progetto comunitario di resistenza, costituendo un modello letterario per le donne italo americane che scardina immagini tradizionali e stereotipi e che incoraggia i soggetti abusati e marginalizzati a cercare e articolare la propria voce.²¹

19. La citazione è tratta da Fred L. Gardaphè, *Review of Vertigo: A Memoir*, in "VIA, Voices in Italian Americana": *Italian/American Women Authors* (guest editor Edvige Giunta), VII (1996), 2, p. 279. Fred Gardahè è Associate Professor di letteratura italo americana alla State University of New York a Stony Brook.

20. Judith L. Herman, *Trauma and Recovery*, New York, Basic Books, 1992, pp. 214 e seguenti.

21. Cfr. Caren Kaplan, *Resisting Autobiography: Out-Law Genres and Transnational Feminist Subjects*, in Sidonie Smith and Julia Watson, eds., *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women's Autobiography*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, pp. 115-38. Anche in Sidonie Smith and Julia Watson, eds., *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1998, pp. 208-16. Caren Kaplan definisce "fuori legge" quelle scritture autobiografiche che, attuando un processo di democratizzazione della scrittura attraverso la pluralizzazione del soggetto e la fusione di teoria e pratica, esplicitamente contravvengono alla *loi du genre* di Derrida, ridefinendo il concetto stesso di autobiografia e creando nuovi generi che dai margini ridefiniscono anche il centro.