

**Venezia Novecento**

Le voci di Paola Masino e Milena Milani

a cura di Arianna Ceschin, Ilaria Crotti, Alessandra Trevisan

# **Seduzioni e scenari veneziani**

## La percezione del corpo e le categorie del maschile e del femminile in *La ragazza di nome Giulio*

Angela Fabris

Universität Klagenfurt, Österreich

**Abstract** This paper analyses the exploratory and evolutionary path of the protagonist Jules – i.e. all her perceptions in the relationships with men and women – in the light of the dissolution of the postmodern self and the nomadism as a phenomenon of change in terms of gender, role and behaviour. In this sense, the categories of masculine and feminine in their narrative figurations, the materiality of the body and the physical and sexual instincts of the young Jules are investigated, demonstrating how this 1964 novel by Milena Milani seems to implicitly anticipate the process of giving a new meaning to the feminine subjectivity that was to accelerate remarkably from the 1970s onwards.

**Keywords** Body. Nomadism. Literary subject. Postmodern. Male. Female.

**Sommario** 1 Identificazioni. – 2 La materialità corporea. – 3 Le categorie del maschile e del femminile.



**Edizioni**  
Ca' Foscari


**Italianistica 11**

e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514

ISBN [ebook] 978-88-6969-422-5 | ISBN [print] 978-88-6969-423-3

**Open access**

Submitted 2020-05-05 | Published 2020-09-29

© 2020 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

**DOI 10.30687/978-88-6969-422-5/006**

133

## 1 Identificazioni

Nelle primissime pagine de *La ragazza di nome Giulio* (1964) di Milena Milani la protagonista si presenta in questi termini:

Io allora ero una ragazza che aveva nome Jules. È un nome ridicolo, perché è francese e vuol dire Giulio e non Giulia, ma lo portavo con disinvoltura. Spessissimo, dovevo dare spiegazioni su questo nome. «È un nome da uomo», dicevo, «ma per me va bene lo stesso». (Milani 1964, 12)

Sin dalle pagine d'avvio si osserva come le categorie del maschile e del femminile si intersechino in questo romanzo senza assumere contorni chiari e definiti e come il nome maschile venga indossato dalla protagonista con indifferenza, senza apparenti difficoltà. Di fronte agli altri, tuttavia, che ne percepiscono e ne sottolineano l'alterità, si impone necessariamente il ricorso a categorie esplicative che possano rendere ragione di quella che viene avvertita - all'esterno - come un'anomalia.

D'altra parte il genere, quello dell'attribuzione sessuale e/o identificativa, è una fattore costitutivo che può racchiudere in sé l'inganno; può essere identificativo di un principio di mascheramento oppure - in alcuni casi - allusivo nei confronti di una ambivalenza o di un'indifferenza che sono presenti in determinati scenari narrativi del tardomoderno o in un processo di dissoluzione nei confronti del soggetto letterario che è tipico del postmoderno. Questa ambivalenza e la successiva disintegrazione - che è stata analizzata da Peter Zima nella sua natura duale, oppositiva o nell'interscambiabilità dei valori che la caratterizzano e nella loro successiva dissoluzione -<sup>1</sup> si traduce nella frammentazione del soggetto e nella percezione di una corporeità franta e parcellizzata. Ritornerò su questo aspetto.

La realtà descritta nel romanzo, all'interno di uno specifico universo culturale - l'alta borghesia italiana nel periodo fra la seconda guerra mondiale e gli anni Cinquanta - si misura nei confronti di un soggetto che è situato e, in quanto tale, tendenzialmente portato a identificarsi con la visione che gli viene trasmessa o che possiede di

---

<sup>1</sup> Si vedano, in proposito, differenti contributi di Peter Zima in lingua tedesca (2000, 91-168 e 2017, 185-240) e inglese (2015, 102-200). In quest'ultimo, in particolare, nel capitolo intitolato *Feminist concept of subjectivity between modernity and postmodernity: From Virginia Woolf to dialogical subjectivity*, si legge: «In some respects, feminist theories of the individual subject can be seen as reaction to a postmodern market society governed by indifference, i.e. by the idea that all cultural values are interchangeable. In this situation, where value hierarchies tend to be replaced by functional relations, which are by no means neutral but often based on traditional (patriarchal) patterns of interactions, some feminist theories reflect upon the nexus between individual subjectivity and collective agency (social movement)» (Zima 2015, 179).

quell'universo, con l'insieme dei comportamenti e i sistemi di valori che a esso si riferiscono e con i discorsi che ne derivano. Il genere, dunque, si definisce in termini di sesso, ruolo e carattere ideologico; dovrebbero essere questi fattori a determinarne la specificità.

Tuttavia, quando il soggetto femminile assume comportamenti non in linea con lo spazio sociale che l'attorna e con quanto in esso – ossia nel circuito sociale – ci si attende da quel medesimo soggetto, allora si determina l'alterità. E affinché questa possa essere presa in carico, allo scopo di respingerla o accoglierla, essa viene ridotta in termini di opposizioni binarie, nello spettro ampio di una dualità che finisce progressivamente per assumere – nella raffigurazione narrativa di Milena Milani – i tratti dell'indifferenza. Il nome altro richiede, sul piano sociale, una giustificazione – «mi definivano addirittura una originale» (Milani 1964, 11-2) – e il ricorso a una logica comparativa:

Inevitabilmente c'era chi diceva che il suo secondo nome era Maria, pur essendo un maschio, e chi affermava di aver conosciuto un Eros donna.

Io mi limitavo a sorridere. (12)

L'infrazione prodotta dal nome evidenzia la difficile accettazione da parte del circuito sociale nei riguardi di una singolarità non classificabile. In questo senso, il romanzo descrive a tappe altalenanti, ossia alla luce di singoli episodi che si rifiutano di aderire ad una cronologia lineare, la lenta presa di coscienza, da parte della protagonista, di questa sua singolarità. Si assiste al delinarsi di una crescente consapevolezza da parte della giovane riguardo al suo rappresentare un essere, generico e astratto, che – per affermare la propria specificità non classificabile – deve affidarsi alle percezioni; perché, a partire dal cortocircuito creato dal nome e sostenuto da una serie di comportamenti non normativi o allineati, non può più fare affidamento sulle categorizzazioni di genere o su specifiche attribuzioni di ruoli.

## 2 La materialità corporea

Il secondo aspetto che si intende porre in luce – nelle 300 pagine del romanzo – si riferisce alla corporeità franta, alle singole ed isolate porzioni del volto e del corpo della protagonista che riaffiorano nelle tre parti de *La ragazza di nome Giulio*:

Erano i tempi in cui trascorrevi la mattina alla finestra e mi guardavo in uno specchio tascabile, ogni tanto osservando un particolare o l'altro del mio viso. Vedevo con gli occhi, un occhio e lo scrutavo in profondità e in superficie; tanto bello e grande mi pareva che non esitavo a definirlo lo stesso occhio di Dio.

Aveva quel colore azzurro che dà nel verde e insieme si giova di leggere spruzzatine d'oro, così che se lo stringevo, tutto l'occhio scintillava come un sole con i raggi. (Milani 1964, 12-13)

La percezione di sé si affida a un dettaglio - l'occhio - che è neutro sul piano dell'attribuzione di genere e del riconoscimento di una specificità al femminile. In aggiunta vi è da considerare come il doppio, il binario venga scisso - in questo processo di autopercezione - nell'elemento singolo; nella fattispecie in relazione all'occhio, descritto come a se stante, sulla scia di una similitudine di tono antico, sostenuta da un ulteriore grado di specificazione.

Dalla percezione di sé - franta - si passa alla percezione del proprio viso e corpo quale viene avvertita e comunicata dall'altro da sé:

Amavo anche particolarmente una leggiadra piega della bocca, del labbro di sopra, come un broncio appena accennato, ma era così perché un giorno Franco me l'avevo fatto notare.

«Il tuo labbro di sopra», mi disse quel giorno, «si increspa un poco da una parte, come se fossi imbronciata». (13)

La parcellizzazione delle singole porzioni del corpo umano - sul piano della resa del soggetto letterario - compare inizialmente nella narrativa tardomoderna, alle latitudini storico-culturali primonovecentesche e, in seguito, si espande progressivamente fino alla dissoluzione e disintegrazione del soggetto; dunque a partire da uno spazio storico, letterario e simbolico in cui muore la totalità (con il tracollo della monarchia asburgica) e nasce la dispersione moderna, uno spazio che riveste al tempo stesso una funzione paradigmatica per indicare altre situazioni contemporanee o successive esposte ad una analogia frammentazione. Sul piano letterario uno dei riferimenti essenziali è costituito dalla trilogia *Die Schlafwandler* (1931-1932), in cui, come osserva Peter Zima, Hermann Broch riesce a far dialogare tra loro diverse visioni di carattere ideologico e dove i singoli attori sono raffigurati alla luce del punto di partenza della crisi che si situa nel momento esatto in cui essi si rendono conto della frammentazione o dell'estraneità a cui sono sottoposti.<sup>2</sup>

Si tratta di una crisi che si concluderà con la disintegrazione e dissoluzione dell'unità del soggetto che, nella trilogia di Broch, appare ancora ambivalente e scisso. Un caso significativo, alla luce dell'indifferenza a cui soggiace Jules, alias Giulio nella costruzione narrativa della Milani, è quello di uno dei personaggi femminili presenti nella trilogia di Broch, Hanna Wendling, che personifica ed incarna, a suo modo, una rottura tra il nucleo centrale del suo ego e il corpo.

---

<sup>2</sup> Si vedano, in proposito, Zima 2001, 151-4 e Fabris 2011, 131-7.

In un processo di progressiva riduzione, infatti, la giovane donna perde i contatti nella relazione con il marito, il figlio e l'ambiente e, infine, anche con se stessa, fino ad una «paralisi della volontà»,<sup>3</sup> che la conduce indirettamente alla morte. Tra l'atto di alzarsi e coricarsi, la sua vita - come fosse appesa a «un floscio filo di seta, floscio e arricciato per mancanza di tensione» -<sup>4</sup> si impoverisce sempre più fino a renderla una creatura percepita solo sessualmente. La scomposizione del suo volto di cui ella ha percezione si conclude così - nella sua natura di figura franta e dissociata - tramite un processo di progressiva alienazione, in uno scenario in cui i rapporti tra le singole parti sono divenuti indifferenti.

In tal senso, si osserva come il soggetto presente nella trilogia di Broch dedicata ai sonnambuli, ossia a coloro che per ragioni diverse hanno perso il contatto con la realtà, precipiti, nel finale, in una crisi dai limiti indefiniti di fronte alla dissoluzione dell'ordine e alla scomposizione di valori in sé ambivalenti. Ciò è confermato dal dissolversi delle forme e dalla mancanza di unità e integrità del corpo quale metafora di una soggettività frantumata. In quest'ottica il tentativo del muratore Gödicke - riportato faticosamente in vita dopo essere rimasto sepolto - di costruire una sorta di «impalcatura»<sup>5</sup> in grado di tenere assieme «parti costitutive della sua anima» è inevitabilmente destinato a fallire per l'impossibilità di giungere a una ricomposizione e ricostruzione coerente.

Se già nella trilogia di Broch sono visibili la scissione del soggetto femminile - nella traiettoria di Hanna Wendling - e la perdita d'identità fino ad una dissoluzione delle forme, il passaggio successivo consiste nell'indifferenza e nel percepire porzioni corporee a sé stanti. Si assiste, in questa direzione, a un accentuarsi della frammentazione fino al prodursi di una sorta di atrofia del soggetto che si può individuare, in un primo stadio, nella già menzionata «paralisi della volontà» a cui viene a soggiacere Hanna Wendling.<sup>6</sup>

Una simile paralisi si può individuare anche negli esiti a cui approdano i contatti fisici tra la protagonista Jules e i distinti enti, ossia le variegata entità fisiche con cui ella si rapporta nella sua adolescenza e giovinezza. In effetti, nonostante il suo vagare - a volte dovuto al caso, a volte più calcolato - tra partner diversi (donne e uomini) alla ricerca del piacere, la protagonista si scopre imperfetta.

<sup>3</sup> Cf. Broch 1960, 3: 206; orig. Broch 1986, 593.

<sup>4</sup> Cf. Broch 1960, 3: 37; orig. Broch 1986, 421.

<sup>5</sup> Cf. Broch 1960, 3: 43; orig. Broch 1986, 428.

<sup>6</sup> Cf. Broch 1960, 3: 206, orig. Broch 1986, 593 e Fabris 2011, 135-6. Si veda, in chiave esemplificativa, un frammento di tono simile che descrive i risvegli di Hanna Weindling: «Per un essere, che soltanto fili molto tenui e per lui quasi inesistenti legano a quel che si chiama o ch'egli chiama vita, l'alzarsi al mattino è sempre un compito difficile. È forse persino un atto di violenza» (Broch 1960, 3: 22-3; orig. Broch 1986, 406).

Nel percorso che la conduce all'esplorazione progressiva della sessualità - a partire dall'iniziazione a cui viene sottoposta da Lia, la governante, fino al suo oscillare da un uomo all'altro - Jules si scopre imperfetta in quanto incapace di raggiungere il soddisfacimento. Infatti, in una delle battute finali del romanzo - uno dei rari frammenti in cui sembra percepire il suo corpo allo specchio come una sorta di insieme - annota:

«Sono imperfetta», dicevo, a volte distintamente, a voce alta, guardandomi nuda, davanti allo specchio nel bagno.

Lo specchio rifletteva il mio corpo levigato, scuro di sole, dove risaltavano i seni piccoli e bianchi, la striscia di pelle bianca ai fianchi, e quel punto misterioso, soffice e coperto di ricci che era il mio sesso di donna, quella zona di me stessa dove io ero differente. (Milani 1964, 267)

Approda così - nel finale - alla scoperta e alla presa di coscienza dell'impossibilità di raggiungere il piacere tramite l'atto eterosessuale.

Questa scoperta e al tempo stesso la traiettoria delle distinte esperienze sessuali che la conducono alla consapevolezza della propria natura «imperfetta» si sviluppa a partire dal processo di iniziazione che avviene - come già detto - ad opera di Lia. Un passaggio particolarmente significativo è quello in cui la tredicenne Jules, dopo aver confessato alla donna di essersi fidanzata con Lorenzo, ne descrive la reazione in questi termini:

Ma lei, invece di picchiarmi, o di alzarsi e andare via, prese a farmi carezze [...] Erano carezze per tutto il corpo. (Milani 1964, 36)

Si tratta di un primo contatto di carattere sessuale che viene rievocato da chi narra a distanza di tempo e giudicato in questi termini:

Non è un episodio vergognoso, quello che ebbi con Lia.

Più tardi, quando parlai con altre ragazze (e questo fu anni dopo) qualcuna mi disse di avere conosciuto molte cose incominciando con donne, con compagne magari della stessa età.

C'è una sorta di pudore della ragazza verso l'uomo, che la fa più espansiva e tenera verso altre ragazze dello stesso sesso.

Così succedeva a me. (Milani 1964, 36)

Si tratta di una forma di consapevolezza che accomuna il ricordo rivissuto in presa diretta ad alcune esperienze successive e al presente della scrittura, una maniera per accogliere e filtrare con la consapevolezza dell'età adulta una sensazione giovanile rievocata a distanza.

Un risvolto interessante - ai fini di un discorso sulla soggettività femminile e sulla differenza di genere e, anche e soprattutto, sui

soggetti nomadi quali entità a sé stanti rispetto a postazioni normative <sup>7</sup> riguarda la posizione di cui si fa promotrice Lia che è di condanna non solo nei confronti del ruolo procreativo a cui sono destinate le donne, ma anche delle modalità e forme del dominio sessuale maschile. Lia infatti rivela alla giovane Jules che gli uomini la ripugnano: «mi raccontò che le facevano schifo, raccontava con particolari stravaganti ciò che essi avevano per mettere incinte le donne» (Milani 1964, 37).

In seguito Lia le rivela le ragioni sottese all'atto sessuale predatorio di cui si fanno promotori gli uomini nei confronti delle donne, il che le consente di dar vita a una rivendicazione implicita del potere procreativo dell'universo femminile: «gli uomini lo fanno per far figli, da soli non sanno fare niente, hanno bisogno di noi» (Milani, 1964, 51).

Da questo momento Jules tenta lentamente di trovare le coordinate per raggiungere il piacere alla luce di una sensibilità accentuata e di una sensualità vibratile. Attraverso le varie esperienze, tuttavia, si fa strada in lei la percezione di una sorta di impossibilità a raggiungere l'orgasmo. Infatti, nei successivi incontri con partner maschili diversi, a partire dal meccanico Amerigo che non riesce a concludere l'atto al fascista Orlandi che si procura il piacere dinanzi a lei ridotta al rango di muta spettatrice, dal professore di filosofia che parlandole della perfezione dell'amore tenta di convincerla a sposarlo fino a Luciano, uomo giovane ma ormai fatto, che la seduce parzialmente nell'albergo di Cortina, la giovane si scontra con una molteplicità di reazioni. Da parte di Jules, si assiste invece - dopo un iniziale slancio e un primo effettivo coinvolgimento - al sopraggiungere di una sorta di indifferenza; il che rimanda a quella deriva del soggetto letterario nella dimensione del postmoderno che, nel caso di Jules, coniuga l'indifferenza con un discorso implicito intorno e sul genere. E dove l'indifferenza si traduce in una forma di azzerramento del tempo. Infatti - lo dichiara la protagonista - «dico la parola 'adesso', ma ogni cosa appartiene già a un tempo remoto» (Milani 1964, 18), ad attestare, dunque, come la dimensione temporale si annulli all'istante, quale premessa insanabile di un tempo divenuto anch'esso indifferente.

---

**7** Cf. Braidotti 1994, 5: «Though the image of 'nomadic subjects' is inspired by the experience of peoples or cultures that are literally nomadic, the nomadism in question here refers to the kind of critical consciousness that resists settling into socially coded modes of thought and behavior. Not all nomads are world travelers; some of the greatest trips can take place without physically moving from one's habitat. It is the subversion of set conventions that defines the nomadic state, not the literal act of traveling».

E ancora: «the nomad does not stand for homelessness, or compulsive displacement, it is rather a figuration for the kind of the subject who has relinquished all idea, desire or nostalgia for fixity. This figuration expresses the desire for an identity made of transition, successive shifts, and coordinated changes, without and against an essential unity. The nomadic subject, however, is not altogether devoid of unity» (22).

Nel finale si fa strada la chiara constatazione dell'impossibilità di raggiungere il piacere sessuale, se non in parte tramite l'esperienza omosessuale o nella pienezza dell'autosoddisfacimento, il che corrisponde a pause di felicità di cui si dà conto saltuariamente nel testo. La scoperta dell'impossibilità di raggiungere l'orgasmo nel rapporto eterosessuale da parte di Jules viene a destituire implicitamente di una valenza assoluta - nel contesto letterario e sociale degli anni Sessanta - il sistema fallocentrico. Al riguardo, le considerazioni finali e i dubbi di cui si fa portavoce Jules appaiono in sintonia con le tesi sostenute da Anne Koedt in *The Myth of the Vaginal Orgasm* (1970), in cui si ragiona intorno alla possibilità, per le donne, di raggiungere l'orgasmo tramite forme di sessualità indipendenti dall'atto eterosessuale.

Nel sondare il dibattito intorno alla sessualità femminile dell'inizio degli anni Settanta si deve considerare anche il testo chiave di Luce Irigaray, *Speculum. Dell'altro in quanto donna*, il cui titolo allude sia alle profondità dell'organo genitale femminile, sia alle modalità con cui l'uomo viene a considerare la donna quale spazio vuoto, ossia secondo le logiche binarie e contrastive di «un discorso fallocentrico» al cui centro pone se stesso (Irigaray 2010, 45).<sup>8</sup>

Il romanzo, alla luce di questi studi apparsi nel corso degli anni Settanta, sembra avviare - in forma implicita e in via preliminare - un lavoro di risignificazione della soggettività femminile tale da consentire alle donne di esprimersi sul versante sessuale e di divenire 'altro', e non soltanto un'immagine riflessa del desiderio maschile. In questo senso la figura di Jules, nel suo accogliere sia le categorie del femminile che quelle del maschile a partire dal nome stesso, si fa portavoce di una serie di considerazioni ambivalenti e plurime.

Si consideri inoltre come la vicenda che Jules narra in prima persona anticipi questioni che sarebbero divenute oggetto di discussione negli anni Settanta, *in primis* la rappresentazione di una sessualità che trascende le limitazioni rigidamente controllate dell'unione eterosessuale e le costrizioni matrimoniali; di seguito le interferenze e le rotture rispetto al discorso egemonico maschile e la rivendicazione del diritto al soddisfacimento sessuale assieme al relativismo morale di cui si fa interprete - senza alcun carico ideologico - la giovane protagonista.

La questione essenziale non riguarda una rappresentazione specifica dell'omosessualità o dell'eterosessualità o di entrambe. Risiede, al contrario, in una forma di ambivalenza nei confronti dell'altro,

---

<sup>8</sup> E ancora: «Il mistero che la donna è, costituisce dunque l'obiettivo, l'oggetto e la posta in giuoco d'un discorso maschile, d'un dibattito tra uomini che non dovrebbero interessarla, coinvolgerla. Del quale, al limite, non dovrebbe saper niente» (Irigaray 2010, 9; corsivo nell'originale).

nel momento in cui questi venga sottratto ad ogni ipotesi di genere. Così, nel finale, la protagonista Jules si chiede:

Ma in fondo mi interessano gli uomini? Io sono una ragazza che vive a parte, nel suo mondo segreto, anzi nella sua isola segreta, dove nessuno approda, e forse non approderà mai per quanti sforzi potrà fare.

Io non mi sento corrotta, nemmeno amorale. (Milani 1964, 280)

In questo senso uno dei messaggi cardine del romanzo risiede nel valore implicitamente e indirettamente assegnato all'orgasmo raggiunto in forma indipendente dall'intervento maschile e in funzione della percezione di sé.

### 3 Le categorie del maschile e del femminile

Un altro aspetto essenziale nel percorso esplorativo ed evolutivo di Jules consiste nelle modalità con cui la giovane esamina e contempla se stessa e il suo corpo in merito alla costruzione di sé. Per quanto le distinte immagini siano accolte in forma mediata, il testo si orienta verso la raffigurazione di un piacere raggiunto in forma autonoma e indipendente dalla logica fallocratica e dunque - in una seconda istanza che nel romanzo non è direttamente contemplata - al fine di rinegoziare l'atto sessuale secondo le esigenze del piacere femminile. In questo senso, il cortocircuito del mancato raggiungimento del piacere tramite il rapporto eterosessuale viene vissuto dalla protagonista dapprima con ansia, poi con indifferenza e infine con un ripiegarsi verso di sé nel concedere spazio alle proprie pulsioni. Non a caso, nel finale, si propone di scrivere il suo nome - e soltanto quello - sulla corteccia dell'albero del diavolo che viene descritto come un luogo di ritrovo abituale delle coppie.

La questione della rappresentazione del corpo femminile acquista interesse soprattutto alla luce del contrasto tra la raffigurazione stereotipata in termini di genere e le effettive modulazioni della soggettività muliebre. Il discorso include necessariamente i «soggetti nomadi» analizzati da Rosi Braidotti, in cui si trova la descrizione di una soggettività femminile mobile e alternativa, in grado di situarsi positivamente - in termini sovversivi - nei labirinti ideologici, letterari e artistici della postmodernità.<sup>9</sup> È infatti nel corso degli anni Novanta che, a livello teorico, si affermano nuove ipotesi e costruzioni in merito ad una soggettività femminile centrata sulla corporeità,

---

<sup>9</sup> Cf. Braidotti 1994, 28-36; in esso si analizza - questo anche il titolo del paragrafo in inglese - il nomadismo femminista postmoderno.

sulla materialità e sulla differenza sessuale e dunque in antitesi ad una visione del corpo femminile quale «messinscena teatrale di ciò che è pensato dagli altri» (Benussi 2014, 80).

Sono anche gli anni in cui si assiste al delinearci delle coordinate essenziali del postumano (a partire dal *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* di Donna Haraway in cui si ipotizza un soggetto non sessuato, un individuo al di là delle categorie di genere) e delle riflessioni svolte nei confronti del nomadismo, ossia delle transizioni di cui sono portatori e promotori i soggetti femminili.<sup>10</sup> In tal senso il nomadismo a cui si riferisce Rosi Braidotti non è solamente una condizione fisica, ma un processo di cambiamento:

Ha a che fare con quel tipo di coscienza critica che si sottrae, non aderisce a formule del pensiero e del comportamento socialmente codificate. Non tutti i nomadi viaggiano per il mondo. Alcuni dei viaggi più straordinari si possono fare senza spostarsi fisicamente dal proprio habitat. Lo stato nomade, più che dall'atto del viaggiare, è definito da una presa di coscienza che sostiene il desiderio del ribaltamento delle convenzioni date. (Braidotti 2008, 10)

Il rovesciamento viene a includere – tra le altre – anche le costruzioni patriarcali e quelle legate a una visione fallocentrica; rispetto a tale mutamento di prospettiva il romanzo della Milani rappresenta un passaggio *ante litteram*. Esso costituisce in effetti un momento chiave, anticipatorio di futuri scenari; lo si evince anche dalle modalità di decostruzione del femminile (e di conseguenza del maschile) quali fisionomie fittizie<sup>11</sup> di cui si trova traccia nel romanzo. Nella vita di Jules si alternano, infatti, ragazzi o uomini contraddistinti da un'attribuzione unicamente maschile (è il caso di Luciano, percepito quale istanza connotata da tratti maschili e minacciosi), e altri che sono prettamente femminili; Camillo, dai lineamenti simili a un angelo, viene descritto in questi termini:

Il suo volto era come un fiore. La pelle delicata, di una tinta uniforme e dorata, le ciglia curve e bionde, i capelli come la seta.

Le sue dita erano affusolate, la mano delicata sembrava femminile. (Milani, 1964, 111)

Nell'universo maschile sono presenti anche personaggi contraddistinti da un insieme di tratti maschili e femminili, ossia da una sor-

<sup>10</sup> Per un'esauritiva analisi dell'evoluzione del pensiero femminile dal secondo dopoguerra agli anni Novanta si veda Benussi 2014, 71-117.

<sup>11</sup> Si veda, in proposito, Irigaray 2010, 16-29.

ta di ambivalenza che sembra preannunciare, senza giungere ai suoi estremi, la futura disgregazione di un soggetto connotato in termini di genere. Lo attesta l'esempio di Lorenzo che la protagonista conosce a Perugia, all'età di dieci anni, e che descrive in questi termini:

Era un ragazzo che mi aveva sempre dato un'impressione di grande forza e di stabilità. Aveva le spalle larghe e tutto un torace robusto, ma il suo viso aveva l'impressione di dolcezza che non era reale. Poiché, dato che appariva con lineamenti fini e gentili, il naso sottile, la bocca ben modellata, gli occhi grandi con ciglia curve, e anche le mani con le dita lunghe, sensibili, si avrebbe pensato in lui un carattere quasi femminile, capace di adattamenti e sottomissioni. Era invece essenzialmente l'opposto, ma l'opposto in modo radicale, completo, che non ammetteva transazione. (Milani 1964, 31)

In alcuni casi, infine, la figura maschile assume tratti negativi o minacciosi; è quanto accade nel corso di alcuni incontri notturni con Amerigo, i cui lineamenti all'improvviso - afferma - «le sembravano nemici» (63). L'approdo finale si traduce in un mescolarsi dei singoli volti e corpi che le si sono accostati e che finiscono per

confondersi in un essere unico, enorme, spaventoso, che non è uomo o donna, ma forse è più uomo che donna, se distintamente vedo agitarsi, gonfiarsi, protendersi, un volgare, assurdo aggeggio maschile, il phallus degli antichi; quasi esso mi minaccia, mi terrorizza, mi obbliga a coprirmi gli occhi [...], sperduta nella mia squallida solitudine di ragazza Jules. (171)

In questo regime ambivalente riguardo alle categorie del maschile e del femminile e alle loro distinte proiezioni, rientra anche il corpo di Jules che a volte sembra assumere tratti maschili; ad esempio, quando viene descritto sottolineandone l'agilità. Non soltanto; questa forma di incertezza, l'impossibilità di definire il genere di appartenenza si nota anche quando parla e scrive di sé in terza persona in questi termini:

Una ragazza di quindici anni che ha i sensi che bruciano, il cuore che scoppia, e non è donna, non è uomo, non è ragazzo o ragazza. (130)

Nel novero delle prime esperienze di carattere sessuale di cui Jules rievoca alcuni sparsi fotogrammi, il relazionarsi con le categorie del femminile e del maschile manifesta una certa indifferenza riguardo alle dinamiche esperite. La loro intercambiabilità allude a una forma di personalizzazione che si riflette in uno specifico scenario ve-

nezziano evocato nel finale. In effetti, negli ultimi capitoli della terza parte, a iniziare dal XXIV, si osserva come il paesaggio lagunare acquista una sua preminenza rispetto ai consueti scenari cittadini privilegiati fino a quel momento. E si constata come tale paesaggio rifletta l'estraneità al reale da parte del soggetto postmoderno:

Andavo ora quel venticinque agosto sotto il sole ancora forte verso San Nicolò, dove c'è l'albero del diavolo.

Una strana attrazione mi portava da quella parte, verso le pigre acque della laguna, senza più ricercare il mare, che pure era vicinissimo. Andavo a piedi, trascurando la filovia, e l'isola del Lido mi sembrava un territorio inesplorato, dove fossi capitata per caso, con le mie fosche idee, i miei pazzi presentimenti. (265)

In quel tragitto, la voce che narra sottolinea il suo afferrare, «anche senza volerlo», «tutti i particolari del paesaggio» rispetto a una Venezia lontana, immersa in una specie di nebbia (270). Anche l'acqua della laguna, pur rilucendo sotto il sole, appare «ferma, di un colore di piombo fuso» (270). In quello scenario il paesaggio acquista i tratti di uno spazio striato colmo di ostacoli, secondo le descrizioni di Deleuze e Guattari, ossia di uno spazio sedentario attraversato «da muri, recinti e percorsi tra i recinti», che si differenzia dallo spazio nomade «liscio, marcato soltanto da 'tratti' che si cancellano e si spostano lungo il tragitto» (Deleuze, Guattari 1987, 557).

Lo spazio striato è dunque quello in cui si manifestano distinte forme di potere; in questo caso, al suo interno, tra l'officina dell'aeroporto e un prato giallastro dove «erano accumulate carcasse di lamiera, materiale in disuso e, a sinistra, c'era un capannone quasi in rovina», si assiste all'esercizio di una forma di potere predatorio maschile, in prossimità dello spiazzo in cui, «in un punto leggermente rialzato», si erge l'albero del diavolo «isolato, superbo, rigoglioso, un platano enorme, vecchissimo» circondato da funeste leggende (Milani 1964, 270-1).

Nella logica di uno spazio striato legato a specifiche figurazioni del potere, entro un panorama lagunare atipico rispetto alle consuete iconografie veneziane, si situa quell'inserzione finale dell'albero del diavolo, di natura metaforica nel suo ergersi sul terreno circostante e nelle logiche volte al negativo che lo caratterizzano. In questo senso, l'atto violento di Jules nel finale addensa in sé più significati, tra cui un ruolo di primo piano risiede nel rifiuto di assimilarsi e cedere a una logica di potere fallocentrica.

Concludendo si deve sottolineare come *La ragazza di nome Giulio* offra l'opportunità di assicurare una fisionomia altra, in termini di genere e ruolo, negli scenari mobili degli anni Sessanta; si tratta di una soggettività femminile distinta, che rifiuta di essere puramente accessoria rispetto a quella maschile, e che si traduce in una presa

di coscienza parziale nei confronti del proprio essere e nel dedicarsi in forma autonoma al raggiungimento del piacere. A questi aspetti si affianca il fatto di non poter essere considerata come un soggetto definito nella sua totalità quanto una creatura sospesa tra reale e finzione, estranea a categorizzazioni di genere e in preda a suggestioni multiple. Lo segnalano inserti di intensa portata ideologica che sembrano presagire futuri spiragli quali, per esempio, «gli avvenimenti si precipitavano su di me con un impeto che ora mi sembra inumano» (Milani 1964, 52),<sup>12</sup> o ancora la predilezione di Jules per il suo «guardare gli elementi, il mondo al di fuori di lei» (75).

In tal senso, nel romanzo, sono presenti - in forma embrionale - aspetti quali il delinarsi di una soggettività al femminile intesa in ottica postmoderna e alternativa rispetto alle logiche dominanti, una percezione frammentaria del corpo e la ricerca autonoma del piacere sessuale assieme al distacco dagli stereotipi di una visione maschile dell'atto sessuale. In questo quadro rientrano anche i mutamenti che si riferiscono alla percezione e alla rappresentazione di 'sé' da parte della protagonista. Non a caso, nel finale, l'io narrante si spende in una dichiarazione di amore - sensuale e sessuale - verso di sé. È questo il momento in cui Jules, ancora dedita a percepire se stessa in ottica parcellizzata, dichiara:

Io amo soltanto la bellezza, quel qualcosa di imponderabile che risplende di una luce inviolata, e che può essere colta attraverso le apparenze corporee. In realtà, amo me stessa, adoro letteralmente il mio corpo, i miei capelli, i miei occhi, i miei denti, le labbra, la pelle, le mani, i fianchi, le gambe, tutto di me. (280)

Si assiste così, tramite il percorso di Jules, alla raffigurazione di una percezione scissa di sé - lo si evince dall'elenco delle singole parti del corpo che nomina - e di una evoluzione che si accompagna al distacco e all'abbandono degli stereotipi legati all'immagine femminile a vantaggio di identità non normate; in tal senso un ruolo prioritario viene assegnato alla materialità corporea, al dissolversi dei confini in merito alle categorie del maschile e del femminile e alle sensazioni fisiche della protagonista.

---

**12** A proposito delle categorie del non umano si rinvia a Braidotti 2014, 44-53.

## Bibliografia

- Benussi, C. (2014). *Cambiare il mondo. Viaggio nel pensiero femminile*. Milano: Unicopli.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Braidotti, R. (2008). «A proposito del nomadismo». Timeto, F. (a cura di), *Culture della differenza. Femminismo, visualità e studi post-coloniali*. Torino: UTET.
- Braidotti, R. (2014). *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*. Trad. it. di A. Balzano. Roma: DeriveApprodi.
- Broch, H. (1960). *I sonnambuli. Il primo romanzo. 1888 Pasenow o il romanticismo*. Trad. di C. Bovero. Torino: Einaudi.
- Broch, H. (1960). *I sonnambuli. Il secondo romanzo. 1903 Esch o l'anarchia*. Trad. di C. Bovero. Torino: Einaudi.
- Broch, H. (1960). *I sonnambuli. Il terzo romanzo. 1918 Huguenau o il realismo*. Trad. di C. Bovero. Con un saggio di C. Magris. Torino: Einaudi.
- Broch, H. [1931-1932] (1986). *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*. Frankfurt a. M: Suhrkamp.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (1987). *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*. Trad. it. di G. Passarone. Roma: Castelvecchi.
- Fabris, A. (2011). «Das Subjekt bei Broch und Burdin. Paradigmen der Zerrissenheit, Zerfallenheit und Austauschbarkeit». Bartoli Kucher, S.; Böhme, D.; Floreancig, T. (Hrsgg), *Das Subjekt in Literatur und Kunst*. Tübingen: Francke, 131-45.
- Irigaray, L. [1974] (2010). *Speculum. Dell'altro in quanto donna*. Trad. it e cura di L. Muraro. Milano: Feltrinelli.
- Koedt, A. (1970). «The Myth of the Vaginal Orgasm». Somerville: New England Free Press. <https://web.archive.org/web/20160513213103/http://www.uic.edu/orgs/cwluherstory/CWLUArchive/vaginalmyth.html>.
- Milani, M. (1964). *La ragazza di nome Giulio*. Milano: Longanesi.
- Zima, P.V. (2001). *Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*. Tübingen: Francke Verlag.
- Zima, P.V. (2015). *Subjectivity and Identity. Between Modernity and Postmodernity*. London: Bloomsbury Academic.
- Zima, P.V. (2017). *Theorie des Subjekts*. Tübingen: Francke Verlag.