

IN ALLARMATA RADURA



© Stefania Zucca

LA DONNA FOLLE

in *Cry, the Peacock* di Anita Desai e in *Il dio delle piccole cose* di Arundhati Roy

di Esther Daimari

Traduzione dall'inglese di Aurora Dell'Oro

The Madwoman in the Attic di Sandra Gilbert e Susan Gubar è stato un testo fondamentale per la prima critica letteraria femminista, la quale intendeva opporsi allo stereotipo della donna folle e isterica, stereotipo presente in molti romanzi vittoriani, come *Jane Eyre*, *Il segreto di Lady Audley* e altri.

Sin dall'antichità si è imposta la strana consuetudine di pensare che la psicologia femminile sia più fragile e irrazionale rispetto a quella maschile; da qui, la pazzia come attributo della donna, in quanto sarebbe più predisposta ad essa, o più specificamente all'isteria. La follia è stata equiparata a una malattia mentale quando ha cominciato ad essere studiata come una condizione patologica, che può essere curata o diagnosticata. È interessante notare che all'inizio i piani terapeutici erano interamente di competenza di medici uomini.

L'isteria è stata descritta come una affezione tipicamente femminile, risultante dalla mancanza dell'utero o dai suoi movimenti erranti all'interno del corpo femminile. Perciò, nella maggior parte delle culture, inclusa quella egiziana e latina, il rimedio più utilizzato consisteva nell'accostare un cattivo odore vicino alla bocca o al naso della donna e un aroma profumato vicino alla vagina, per convincere l'utero a tornare nella sua sede. Si pensava che le donne nubili, le vedove e le donne sterili fossero più predisposte al rischio di diventare folli e isteriche, poiché la società considerava l'astinenza e la mancanza di soddisfazione sessuale come altri fattori cruciali per scatenare la pazzia. L'isolamento, in casa o in un manicomio, e un rituale di esorcismo divennero le cure o, altrimenti detto, la punizione più impiegata per tali donne.

Il romanzo vittoriano *Jane Eyre* affronta questo tema attraverso il personaggio di Bertha Mason, la prima moglie di Rochester. Egli la descrive come una persona alcolizzata e animalesca, violenta e folle. Giustifica la sua decisione di lasciare la prima moglie, confinandola nell'attico, e poi di sposare Jane Eyre, dimostrando che Bertha Mason è pazza. Rochester sostiene che Bertha abbia ereditato l'isteria dalla

madre e ciò evidenzia come il giudizio della società patriarcale sullo stato mentale delle donne sia alquanto problematico. Le ragioni più autentiche che potrebbero spiegare il disturbo di Bertha non sono neppure chiaramente affermate/esplorate nel romanzo e lo stesso si potrebbe dire del modo in cui la salute mentale femminile viene affrontata dalla nostra società. Nella maggior parte dei casi, le donne che non ricadono nella categoria patriarcale della “brava donna” o della “donna normale” sono considerate delle folli.



© Stefania Zucca

Nella narrativa anglo-indiana, specialmente quella scritta da donne, la figura della “pazza” emerge come un tropo importante per indagare il lavoro intimo della psiche femminile e per esplorare in che modo, nella società indiana, l’immagine della “pazza” sia legata al patriarcato. Se pensiamo a romanzi come *Cry, the Peacock*, *That long silence*, *Il dio delle piccole cose* e altri, scopriamo che la follia femminile è soprattutto associata al matrimonio, alla nascita dei figli, a famiglie disfunzionali e alla repressione del desiderio. Questi romanzi mettono in primo piano l’impatto di una società patriarcale sulle donne, giacché la sua struttura non consente una distribuzione equa del potere decisionale, del lavoro ed un’uguale retribuzione. Le donne si scoprono sofferenti sotto il peso di relazioni anaffettive, di ambienti lavorativi stressanti, soffrono a causa dell’accesso diseguale al diritto all’istruzione e alla salute, a causa della stigmatizzazione, di divieti e giudizi stereotipati.

Il dio delle piccole cose di Arundhati Roy descrive una società cristiana tradizionale nel Kerala e la diffusione di mali come l’intoccabilità, l’ostracismo e il trattamento repressivo delle donne all’interno di società simili. Oltre a essere la storia di Ammu, il romanzo è anche la storia di molte altre cose; comprende le vicende di tre generazioni e mostra come le vite di una generazione influiscono su quelle della successiva. Può essere letta come una critica rivolta al modo in cui la religione cerca di controllare l’amore e altri aspetti dell’esistenza delle persone. Per quanto concerne il tema della follia, il romanzo narra inizialmente del disturbo schizofrenico di Baby Kochamma e della sua trasformazione da ragazza dolce e mansueta in una folle pericolosa. Baby Kochamma si innamora perdutamente di un prete cattolico, Padre Mulligan, tanto che si converte ed entra in convento. Benché tale decisione la porti ad avvicinarsi al sacerdote, diventa impossibile per lei iniziare una relazione romantica e sessuale con lui, dal momento che i piaceri della carne sono proibiti al clero. La repressione sessuale sfocia nella schizofrenia di Baby Kochamma, la quale assume la personalità di *Koh-i-noor*, evidente nelle lettere disperate che invia al prete. La trama richiama così l’attenzione sulla crisi affrontata dalle donne indiane e su come le rigide strutture culturali e religiose dei differenti tipi di società indiane conducano a tale crisi.



© Stefania Zucca

Nel romanzo il convento cattolico è il simbolo del controllo esercitato sui corpi e sui desideri dei suoi abitanti. Dapprima, nella sua innocenza, Baby Kochamma considerava l'idea di prendere i voti come l'unico modo per stare con Padre Mulligan. Tuttavia il convento aveva le sue regole e lei non poteva trasgredirle. Alla fine diventa un'emarginata, la cui ribellione si riflette nella sua avversione per il soggolo. Diventa irrequieta, infelice e si isola. Suo padre la fa uscire dal convento; ciononostante, non una sola decisione viene presa per curarla. Alla fine, l'atteggiamento provocatorio di Kochamma assume forme più indecenti: per distrarsi si dedica con ferocia al giardinaggio, non rinuncia alle sue fantasie romantiche su Padre Mulligan, ingrassa, ottantenne decide di vestirsi come un'adolescente irriverente, truccandosi pesantemente e ingioiellandosi e, soprattutto, diventa un'anima meschina e assetata di vendetta.

Anni dopo, Ammu rispecchia la "follia" di sua zia nel momento in cui decide di avere una storia d'amore con Velutha, un intoccabile. La scelta di Ammu è deliberata ed è sia personale che politica. Se Baby Kochamma è stata costretta a reprimere il suo amore e il suo desiderio, le azioni di Ammy — prima sposando un bengalese e poi intraprendendo una relazione con un fuoricasta — sono più gravi atti di sfida al patriarcato e di trasgressione delle norme sociali. Pertanto, la sua famiglia e la società la ripudiano, in quanto donna folle e pericolosa. Sia Ammu sia Velutha vanno incontro alla morte, come conseguenza della loro ribellione.

Cry, the Peacock di Anita Desai è ambientato nell'India settentrionale ed è la storia di Maya, una donna sensibile e romantica, sposata a Gautama, un avvocato estremamente razionale. La differenza tra le personalità di questi due personaggi è stabilita sin dall'inizio, poiché Maya, la narratrice, descrivendo la morte di Toto, il loro animale domestico, rivela quanto la sua reazione di fronte all'evento sia stata emotiva, al contrario di Gautama, che ha adottato un atteggiamento molto più razionale e concreto. Ciò che ha turbato Maya, nella sua esistenza altrimenti tranquilla, è stata la distanza emotiva mantenuta dal marito; il fatto che non «sapesse nulla che mi riguardasse». L'esperienza di alienazione è stata ulteriormente aggravata dalla mancanza di figli, dal suo essere sessualmente repressa e spesso

perseguitata dai ricordi del passato. La condizione di Maya è emblematica di quella di molte mogli in India, che si sentono oppresse e costrette a condurre una vita scialba e noiosa. Come accade a queste donne, lo sforzo più grande di Maya è quello di trovare un'identità autentica per sé stessa, un'identità di cui possa andare fiera, anziché essere solo la controparte insignificante e incompleta di suo marito.



© Stefania Zucca

La produzione di Anita Desai esplora la relazione tra la solitudine e la follia nel contesto indiano. Maya comincia a formulare riflessioni filosofiche e fantasie nevrotiche, poiché suo marito non è in grado di soddisfare i suoi bisogni emotivi. Gautama è l'agente del controllo simbolico del patriarcato e il suo atteggiamento sconsiderato nei confronti dei sentimenti della moglie è sintomatico di una generale mancanza di considerazione verso le donne. Maya era senza figli e la storia spiega la sua follia anche come l'espressione di un intenso desiderio di maternità. La critica femminista Luce Irigaray sostiene che le donne siano state indotte a credere che il piacere più alto per loro consisterebbe nella gravidanza; ciò significa che la gioia della maternità sorpasserebbe tutti gli altri desideri. Maya lotta contro il suo non essere madre, perché la società sembra rifiutare tutte le altre forme di espressione della sua femminilità. Si sente indesiderata in compagnia di Gautama e dei suoi amici e la visione del mondo di Maya è costantemente rifiutata dal marito, poiché egli «non riconosceva alcun valore in niente che non fossero le idee e le teorie partite da cervelli umani e preferibilmente maschili». Il romanzo, dunque, avanza l'ipotesi che la follia del personaggio non sia biologica o ereditaria (come viene comunemente spiegata la pazzia; in *Jane Eyre*, per esempio), ma che le sia stata procurata dal marito indifferente ed emotivamente distante. L'ossessione di Maya per la profezia ricevuta durante la sua infanzia dall'Albino, profezia che prevedeva la morte, sua o del suo sposo, durante il quarto anno di matrimonio, può essere interpretata come una strategia per trovare un mondo alternativo, che sia tanto spaventoso quanto emozionante. Le sue fantasie sulla morte e le allucinazioni erano forse arricchite dalle storie di fate con cui era stata cresciuta. Per lei, quindi, la pazzia diventa alla fine uno stile di vita che sceglie deliberatamente per resistere alla razionalità assurda e incomprensibile impostale dal marito. Libri come *Il dio delle piccole cose* e *Cry, the Peacock* dimostrano che una donna che sfidava le norme sociali era considerata una minaccia e perciò dichiarata pazza all'interno delle società indiane ed evidenzia come la follia sia una strategia conscia o subconscia che i personaggi femminili adottano per resistere e sfidare il patriarcato. La fantasia accesa di Maya e il suo affidarsi alla magia per spiegare i fenomeni contraddice la logica impositiva di suo marito. La decisione finale di Maya di uccidere suo marito implica un meccanismo di difesa con cui si assicura la

sopravvivenza, perché, se Gautama non morisse, toccherebbe sicuramente a lei, a causa dell'oppressione e del clima claustrofobico di cui è vittima.



© Stefania Zucca

Se, da un certo punto di vista, la storia sembra mostrare che in India donne come Maya sono propense a prestare fede a credenze superstiziose e quindi sembri essere un testo anti-femminista, a un livello più profondo e simbolico, invece, la profezia dell'Albino simboleggia la finale sopravvivenza di uno solo — il marito oppressivo o la moglie che resiste. *Cry, the Peacock* è un testo femminista nel senso che si concentra sulla coscienza della “folle”, che non è solo il simbolo dell'emarginazione, ma anche della rivolta. Maya non solo non ha le caratteristiche del perfetto “angelo della casa”, ma può anche trasformarsi nel mostro ribelle che prova a liberarsi dalle catene del patriarcato. In *Il dio delle piccole cose*, la volontaria follia di Ammu che ama Velutha è un modo per mettere in discussione le norme sociali e resistere al potere maschile. Il livello di trasgressione di Ammu cresce con il passare del tempo — fumava da giovane, poi ha sposato un bengalese e alla fine ha amato un intoccabile. È consapevole che potrebbe essere considerata pazza per il suo comportamento, nel momento in cui prevede ciò che la società potrebbe dire sul suo conto: «C'era una volta Ammu... sposata a un bengalese. Impazzì. Morì giovane». Eppure la sua scelta è consapevole e probabilmente ha goduto del fatto che la gente, in quel modo, fosse più diffidente nei suoi confronti e la lasciasse stare.

L'opera di Desai descrive la resistenza al patriarcato attraverso l'attaccamento di Maya nei confronti della sua pazzia, come a un strumento di sovversione femminile e perciò di distruzione della cultura fallocentrica. La folle e pericolosa Maya dimostra lo scontento di una donna che, intrappolata in una società repressiva e sadica, minaccia di liberarsi, se minacciata troppo a lungo. Mentre la sua femminilità e sensibilità sono costantemente rifiutate e messe a tacere da Gautama, ella ricorre all'isteria per proiettare il suo dissenso. La depressione, l'isolamento e l'isteria di Maya possono essere lette come forme di dissenso e come strategie per reclamare il proprio Sé. L'unico modo in cui avrebbe potuto finalmente esprimere la sua femminilità in un'egemonia patriarcale passava attraverso la follia. Il romanzo, con la morte/omicidio di Gautama, rifiuta la gloria della sana razionalità maschile.

È interessante notare che Desai adotta la tecnica del flusso di coscienza e i suoi libri, come quelli di Sylvia Plath o Kamala Das, sono di natura confessionale. La storia è la storia di Maya, narrata in prima

persona, e descrive il suo viaggio verso la follia. Verso la metà del romanzo, Maya ne diventa consapevole. Dice: «Ma, di notte, sotto lo sguardo severo della luna, in quel silenzio pieno d'attesa, i miei ricordi tornarono in vita ed erano così vividi, così dettagliati, che sapevo che erano reali, troppo reali. O è follia? Sto impazzendo? Padre! Fratello! Marito! Chi è il mio salvatore? Ho bisogno che qualcuno lo sia».

Lo sfogo descrive l'evidente disperazione di Maya nel resistere alla follia, pur essendo costantemente consapevole del fatto che potrebbe ancora avere bisogno di affidarsi a un uomo per uscire dalla situazione. Maya si rende conto che il suo è uno stato di subalternità e che è incapace di difendersi da sola. Malgrado ciò, l'utilizzo da parte di Desai della modalità confessionale e della "pazzia" come di una strategia narrativa permettono alla sua protagonista di rappresentare sé stessa direttamente e perciò di evitare la marginalizzazione e la repressione.

Scrittrici come Virginia Woolf e Helen Cixous hanno scritto in merito all'importanza della scrittura femminile, in un ambito prettamente maschile. Hanno enfatizzato la necessità di costruire un linguaggio che fosse unicamente per le donne, un linguaggio attraverso il quale potessero essere in grado di comprendere sé stesse. In *Laugh of the Medusa*, Cixous afferma: «Le donne devono scrivere sé stesse: devono scrivere di donne e portare le donne alla scrittura, da cui sono state allontanate violentemente tanto quanto lo sono state dai loro corpi». La voce subalterna, come sostiene Spivak, è sempre vagliata attraverso le forme dominanti di rappresentanza politica e perciò non sono udite, quando altri le rappresentano. C'è sempre un certo grado di separazione, tra le esperienze femminili e la loro rappresentazione da parte degli uomini. Desai promuove una forma di scrittura differente, che rifiuta una descrizione esteriore della condizione femminile, la quale usurpa la voce delle donne per parlare di loro. In *Cry, the Peacock* Maya è l'unica che ci informi sulla sua condizione ed è il "centro della coscienza". La vergogna e il senso di colpa scaturiti dall'essere così oppressa proprio in casa sua la costringono a rivelarsi come una persona psicologicamente ferita. Esprime i suoi desideri e i sentimenti più riposti, che sarebbero altrimenti mutilati dalla sua famiglia. In questo modo, la protagonista di Desai porta alla luce la storia di molte donne frustrate e depresse, la cui unica opzione è quella di sopprimere i loro desideri. Parla

per conto di donne che non possono farlo per sé stesse, così che la sua storia diventi quella di un'intera comunità. Desai si allontana dal ritratto tradizionale della donna che si sacrifica, che perdona e che sopporta, per muoversi verso il ritratto di donne che hanno imparato a sfidare lo status di vittime, a risolvere i conflitti con l'Altro.



© Stefania Zucca

Il dio delle piccole cose, nonostante eviti la prima persona e adotti la terza, contiene la storia di emarginate e oppresse — Baby Kochamma, Ammu, Velutha, Estha e Rahel —, ciascuna delle quali ha subito soprusi, ingiustizie e violenze ed è stata definita “folle” per avere sfidato le convenzioni. La pazzia in questi personaggi che appartengono a tre generazioni diverse non è frettolosamente considerata come una malattia ereditaria; al contrario, il trauma è una spiegazione della loro follia. Il romanzo si sviluppa come un testo sulla resistenza, poiché è un resoconto collettivo delle esperienze dolorose degli emarginati. La follia diventa un riflesso/una proiezione del trauma patito dai personaggi. Baby Kochamma va fuori di sé per un amore non corrisposto; Ammu ricorre alla trasgressione nel momento in cui si rende conto delle iniquità che esistono nella società; le esperienze traumatiche avvenute durante l’infanzia di Estha e Rahel — le morti di Velutha e Sophie Mol e la separazione l’una dall’altra — le trasforma in folli. Estha sviluppa un DOC, diventa più femminile e silenziosa; Rahel, invece, finisce in un matrimonio interraziale, e poi in un divorzio, e diventa più silenziosa. Il trauma, come spiegato da studiosi del calibro di Dori Laub, Shoshana Felman e Cathy Caruth, si articola in forme specifiche, anche quando l’articolazione è silenziosa. I personaggi sono sia vittime sia testimoni del sopruso che li spinge verso il delirio e il silenzio. Roy, concentrandosi sull’esperienza tanto individuale quanto collettiva del trauma e della follia delle donne e di altri soggetti subalterni, sovverte la narrativa dominante sulla pazzia.

Tuttavia, allo stesso tempo, romanzi come *Cry, the Peacock* e *Il dio delle piccole cose* di Arundhati Roy dimostrano che nella società indiana la follia femminile è ancora una questione molto privata, poiché manca, tra le donne, una solidarietà abbastanza forte da indurle a manifestare insieme il loro dissenso. Le elucubrazioni solitarie di Maya in *Cry, the Peacock* o i vaneggiamenti di Baby Kochamma nel *Dio delle piccole cose* non sono in grado di generare sufficiente simpatia negli altri personaggi femminili. Peraltro, Baby Kochamma diventa vendicativa e criticherà duramente l’amore di Ammu per Velutha, un intoccabile. L’amore di Ammu per Velutha è considerato una pazzia, irrazionale e sacrilega, dalla sua famiglia e dalla società. L’accanimento di Baby Kochamma su Ammu e Velutha può essere interpretato come una rivalsa per la sua esperienza di desiderio insoddisfatto. Analogamente, Ammu si aspetta che i

suoi figli si comportino bene e li educa secondo gli ideali patriarcali, mentre le sue stesse decisioni sono anti-conformiste e trasgressive. I loro gesti sono sintomatici del fatto che, molto spesso, le donne in India, anziché empatizzare con la “donna folle”, considerano la “follia” come un mezzo per vendicarsi delle regole senza senso che sono state precedentemente imposte loro dalla società. I personaggi femminili, nelle grandi famiglie indiane dei romanzi, non sono solidali con la folle e la ignorano, o la riducono al silenzio. In tali circostanze, la famiglia, in modo particolare le donne della famiglia, emergono anche come gli oppressori della vittima; la vittima lo sa, eppure, sfortunatamente nella maggior parte dei casi, non può fare a meno della famiglia.

Opere citate dall'autrice:

Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, John Hopkins University Press, 1996

Chakravorty, Gayatri Spivak, "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*, edited by Cary Nelson and Grossberg, University of Illinois Press, 1989, pp. 271-316

Cixous, Helen, "Laugh of the Medusa". *Signs*, vol. 1, no. 4, Summer 1976, pp. 875-93

Desai, Anita, *Cry, The Peacock*, Orient Paperbacks, 1980

Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University press, 1980

Felman, Shoshana and Dori Laub, *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, 1992

Irigaray, Luce, *Sexes and Genealogies*, Columbia University Press, 1993

Roy, Arundhati, *The God of Small Things*, Penguin Books, 2002

Nota della traduttrice

Il romanzo di Arundhati Roy, *Il dio delle piccole cose*, è stato pubblicato in Italia da Guanda nel 1997 e tradotto da Chiara Gabutti.

Tra le opere esplicitamente citate dall'autrice, non esiste, per quanto si è potuto appurare, una traduzione italiana del romanzo *Cry, the Peacock* (1963) di Anita Desai, nè di *That long silence* (1980), opera della scrittrice femminista Deshpande Shashi. Allo stesso modo, non risulta che sia reperibile una versione italiana del saggio di Gilbert e Gubar, *The Madwoman in the Attic* (1980). *Il segreto di Lady Audley* (1862), scritto da Mary Elizabeth Braddon, è invece stato pubblicato in Italia da Fazi e tradotto da Chiara Vatteroni (2004).

Il testo originale si può leggere in «Muse India», Issue 85 (May-June 2019), *Special Feature: The Madness of the Word*, Edited by Semeen Ali

(<https://museindia.com/Home/ViewContentData?arttype=feature&issid=85&menuid=8316>)

Esther Daimari è professoressa associata presso il Dipartimento di Inglese della Tezpur University. Ha pubblicato articoli scientifici in riviste come «South Asian Review», «Southeast Asian Review of English», «Journal of the School of Language», «Literature and Cultural Studies», «Dibrugarh University Journal of English Studies» e «Muse India». Le sue ultime pubblicazioni comprendono il capitolo di un saggio sull'ecocritica femminista in India, edito da Lexington Books, e un articolo intitolato *L'ecogotico e la letteratura contemporanea anglo-cingalese: leggere l'ecofobia in L'impero dei bambini di Patricia Weerakoon e in Zanzara di Roma Tearne*, pubblicato in «Southeast Asian Review of English».

Esther Daimari is an Assistant Professor in the Department of English, Tezpur University. She has published research articles in journals such as *South Asian Review*, *Southeast Asian Review of English*, *Journal of the School of Language*, *Literature and Cultural Studies*, *Dibrugarh University Journal of English Studies*, and *Muse India*. Her latest publications include a book chapter in *Indian Feminism Ecocriticism*, published by Lexington Books and a journal article titled “The EcoGothic and Contemporary Sri Lankan English Literature: Reading Ecophobia in Patricia Weerakoon’s *Empire’s Children* and Roma Tearne’s *Mosquito*,” published by *Southeast Asian Review of English*.

Il motore della fotografia di Stefania Zucca è l'ossessione amorosa. L'obiettivo congela, strappa, cattura ciò che la mano non riesce a trattenere; da qui l'esasperata malinconia delle immagini, in cui la consapevolezza di essere feticcio diventa luce, taglio, composizione.

La fame del corpo è ovunque. Ma, a differenza di grandi fotografi come Robert Mapplethorpe che attorno al corpo hanno costruito la loro estetica, lo sguardo di Zucca arretra, è insaziato, si impone la disciplina dell'asceta che fa della rinuncia una forma di desiderio.

La passione inespressa risveglia l'osservatore che, attratto dal vuoto prodotto dai frammenti di un corpo che non può essere raccontato, lo riempie di sé, in un gioco in cui l'amore non si esprime mai attraverso il contatto. Ma l'amore di Zucca non è rivolto allo spirito.

«Un cuore, una cosa piuttosto sudicia.», scrive Marguerite Yourcenar. «Di competenza della tavola anatomica e della vetrina del macellaio. Preferisco il tuo corpo.» (M. Yourcenar, *Fuochi*, trad. it. di Maria Luisa Spaziani, Feltrinelli, 1984)

Allo stesso modo funziona la fotografia di questa giovane artista italiana: un'ode ostinata alla materia, un canto di Sirene fatto di carne, che solo di carne vuole parlare.

Livia Del Gaudio

Romantic obsession is crucial to Stefania Zucca's photography. The camera lens freezes, tears and catches what cannot be held by the hand; hence the exaggerated melancholy of the images, where the consciousness of being a fetish becomes light, cut, composition.

The hunger of the body is everywhere. However, unlike some great photographers such as Robert Mapplethorpe who built their aesthetic around the body, Zucca's gaze moves back, is left unsated, the ascetic discipline prevails and the withdrawal is a kind of desire.

The unuttered passion wakes up the observers who, fascinated by the emptiness made by the fragments of a body which cannot be told, fills it with themselves. In this game, love is never described by gestures. Notwithstanding, love as Zucca means it is not meant for the soul.

«A heart, a rather filthy thing», Marguerite Yourcenar writes in *Fires*. «It falls under the competence of the anatomic table and the butcher's showcase. I prefer your body».

The photography of this young Italian artist works in the same way: a stubborn ode to the matter, a Siren's song made by flesh, singing only about flesh.

By Livia Del Gaudio

Translated by Aurora Dell'Oro

Stefania Zucca ha 36 anni e dal 2011 vive a Berlino, città di cui è profondamente innamorata. Ha cominciato a fotografare in analogica (usa una 35 mm e una Polaroid) fin da quando era una bambina, a fasi e periodi alterni. Parte della sua ricerca fotografica si basa sul nudo, sul corpo, sulle sue parti e sull'interazione tra i corpi, sull'intimità e sulla sessualità. Si avvicina ai suoi soggetti per magnetismo, qualche volta diventa un pensiero fisso nella testa. Le capita di fotografare le persone che conosce già, ma spesso sono persone che ho incontrato per la prima volta. C'è molto dialogo prima di cominciare lo shooting e pensa che questa sia una delle ragioni per cui alle persone piace abbandonarsi a lei.

Stefania Zucca. I am a 36 year old Italian girl and I have been living in Berlin since 2011 with which I am completely in love. I started photographing in analogue (I use 35mm and Polaroid) since I was a child, with different phases and periods. Part of my photographic research is based on the nude, on the body, on its parts, on the interactions between bodies, on intimacy and sexuality. This is also my personal research and I think I subconsciously carry it into my photos. I am attracted to my subjects by magnetism, sometimes it becomes a fixed thought in the head. I happen to photograph people I already know but they are often people I met for the first time. There is a lot of dialogue before starting a shoot and I think that is one of the reasons why people enjoy abandoning themselves to me.