

PATRIZIA PINOTTI

*Lo sguardo di Briseide.*

*La schiava, il testimone/narratore e “noi”*

*Prologo*

Rividi Briseide, quando fummo spinti attraverso il campo dei greci dopo la caduta di Troia. Credevo di avere già visto tutto l'orrore che può vedere un essere umano. So quel che dico: il viso di Briseide superò ogni cosa. Oh se a lui, Achille la bestia, fossero state date mille morti. Oh se fossi stata presente a ciascuna di esse. Oh se la terra potesse vomitare le sue ceneri. Sono molto stanca.<sup>1</sup>

La voce di Cassandra, intercettata da Christa Wolf nelle profondità del tempo e ritrasmessa nelle pagine del suo più famoso romanzo, subisce, in questo punto del lungo monologo in cui è impegnata a rendere testimonianza, una battuta d'arresto. L'ellittica rievocazione del volto di Briseide segnala un'incapacità di articolare la visione in racconto: lo sguardo del testimone/narratore è come pietrificato, la parola annichilita. Tra tutti quelli che Cassandra rievoca, quel volto è l'unico a presentare, per le reazioni che innesca, la caratteristica propria dell'immagine scioccante: quanto più traumatica e diretta, tanto più in-significante, ovvero non sottoponibile al processo della significazione e di conseguenza non condivisibile. Cassandra trattiene e isola nel proprio sguardo l'immagine di quel volto; e quando rilascia il respiro, squassata da conati di ripugnanza che si trasformano in uno spasmodico bisogno di punire, è per espellere il nome del responsabile di quell'orrore

<sup>1</sup> Christa Wolf, *Cassandra*, Roma, Edizioni e/o, 1984, p. 98.

e maledirlo. Invano: la Cassandra di Christa Wolf sa che non può più sottrarre Briseide al suo destino –perché “Briseide” è ormai solo il guscio vuoto della persona che era prima di essere ridotta in schiavitù, a servire il letto del suo raziatore e carnefice– né può vendicarla; può soltanto consegnare ai posteri, assieme al nome del carnefice, il volto di una schiava che lei ha guardato e non ha potuto descrivere né dimenticare.

Al di là dell’innegabile, ben governato e potente impatto emotivo che produce, il passo citato è qui segnalato all’attenzione del lettore perché in esso si concentrano le figure e si delinea l’arco dei problemi che cercherò di esplorare in queste pagine. Ai lati della scena, un volto di schiava –muto, opaco– e lo sguardo, impietrito e impotente, di un testimone/narratore; sullo sfondo, il responsabile, che rimarrà impunito; davanti alla scena, “noi”, cioè tutti coloro che non hanno mai visto ciò che Cassandra ha visto, né vissuto ciò che ha vissuto Briseide: la trasformazione di un volto nella cifra di un inguardabile, indicibile orrore. La schiava, il testimone/narratore, il responsabile, “noi”: nella zona perimetrata dalle maschere mitologiche di “Briseide”, “Achille la bestia” e “Cassandra”, prende forma la questione del rapporto che, nella realtà come nelle rappresentazioni, lega, tra loro e a “noi”, il volto delle donne ridotte in schiavitù, la responsabilità di coloro che le sfruttano e il ruolo dei testimoni.

Non è soltanto per un ricercato effetto se il “volto di Briseide” è qui assunto a immagine guida dell’esplorazione. Proprio perché muto e opaco, esso evoca e rappresenta quello di milioni di bambine, adolescenti e giovani donne sequestrate dai trafficanti o vendute dalle famiglie e costrette, con la violenza e il ricatto, a servire i clienti dell’industria globale del sesso; proprio perché muto e opaco, riflette emblematicamente l’invisibilità che ha caratterizzato il fenomeno della schiavitù fino alla fine degli anni Novanta, il silenzio assordante che lo ha per decenni circondato e le difficoltà cui è andato e continua ad andare incontro chi cerca di documentarlo e di raccontarne la cruda realtà. Non solo: esso ci rammenta che se le cose sono andate così non è soltanto perché la reclusione, la coercizione e la reiterata violenza sessuale spengono lo sguardo e la voce delle schiave, ma anche perché gli agenti diretti e indiretti della violenza alla quale sono sottoposte (dai reclutatori ai trafficanti di schiave, dai detentori dei loro corpi agli uomini d’affari che investono capitali nei bordelli, dai clienti che le usano ai poliziotti locali che le restituiscono ai proprietari o le arrestano) restano celati e protetti grazie a barriere molto più efficaci di quelle erette dalle eufemizzanti formule epiche del passato, dove la donna raziata e stuprata diventava «un dono

piccolo e caro»<sup>2</sup> per il suo padrone: è bastato far calare sul volto della schiava le maschere di “clandestina” e “prostituta” e spostare il crimine dall’inafferrabile trafficante alle sue non più riconoscibili vittime. Questione cruciale e delicatissima, dunque, quella della voce e dello sguardo, della visione e del racconto della realtà, e per molte ragioni: perché il “volto di Briseide” resta muto e opaco finché non incontra lo sguardo di un testimone disposto ad assumersi la responsabilità di narrare, come avviene nel caso del ricercatore e del giornalista, o di un narratore disposto ad assumere il ruolo di testimone, com’è il caso dello scrittore e del film maker; perché, in entrambi i casi, si tratta di decidere se è possibile e opportuno raccontare la storia, da quale distanza e in quale prospettiva, e di valutare se e fino a che punto la forma data al racconto è sopportabile, controproducente o addirittura piacevole; perché il testimone/narratore di fatto modula le reazioni emotive e condiziona la ricezione della realtà da parte dei destinatari; perché dal modo in cui veniamo messi in contatto con il “volto di Briseide” e dalle nostre reazioni dipende la possibilità di decidere se e fino a che punto riguarda anche “noi”.

L’esperienza e la rappresentazione ormai plurimillennaria della violenza inflitta e subita ci hanno ormai insegnato che, di fronte alle sofferenze degli altri, gli esseri umani possono provare compassione o indignazione, chiudere gli occhi o assuefarsi. Nella fase postmoderna della nostra storia, è stata Susan Sontag a insegnarci a decifrare impietosamente le nostre reazioni alle immagini e alle notizie che ci giungono da più o meno lontani inferni.<sup>3</sup> Compassione e indignazione sono le reazioni proprie di chi guarda lo spettacolo del dolore altrui perché si sente, e per continuare a sentirsi, al sicuro (visto che non posso far altro, almeno soffro e protesto, ma provo anche sollievo perché a me non capiterà mai); l’indifferenza e il cinismo sono invece tipiche di chi, di fronte a quello spettacolo, si sente disilluso (non c’è niente da fare e comunque non mi riguarda) o incredulo e vagamente minacciato (non ci credo, non m’interessa, preferisco non pensarci). La prima reazione si correla a un paradosso estetico tanto antico quanto inestirpabile: «la fascinazione voyeuristica – e l’eventuale soddisfazione di potersi dire: non sta accadendo a me»;<sup>4</sup> la seconda a una condizione di immaturità morale e psicologica: «dopo una certa età, nessuno ha diritto a questo genere di innocen-

<sup>2</sup> *Iliade*, I, 167: si tratta del *geras*, la porzione di bottino che spetta al guerriero, e che nel contesto dello scontro tra Achille e Agamennone si riferisce a Briseide.

<sup>3</sup> Susan Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, tr. it., Milano, Mondadori, 2003.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 86.

za, o di superficialità, a questo grado di ignoranza, o di amnesia»;<sup>5</sup> accanto a queste reazioni, o più precisamente al di là di esse, una volta che le si sia attraversate e riconosciute, resta solo una terza via da percorrere: di fronte alle vittime, possiamo tentare di riflettere su «come i nostri privilegi si collocano sulla carta geografica delle loro sofferenze e possono –in modi che preferiremmo non immaginare– essere connessi a tali sofferenze».<sup>6</sup>

La Cassandra di Christa Wolf ci consegna il volto di Briseide non soltanto come una testimonianza dell'impotenza della parola a proteggere e a rendere giustizia, ma anche come una sfida, lanciata simultaneamente ai testimoni/narratori e a "noi", ad affrontare il complesso legame tra i (nostri) privilegi e la (sua) sofferenza. Tale legame è destinato a rimanere invisibile, se non è indagato nella sua dimensione spazio-temporale e se non è collocato, narrativamente, in un correlato cronotopo; nelle pagine che seguono esplorerò alcuni luoghi in cui il legame viene evocato e costruito, attraversando i territori, distanti ma come vedremo tutt'altro che incommensurabili, dell'epica, dell'inchiesta giornalistica e del cinema.

### *Il paradosso estetico*

L'epica omerica offre almeno due scenari inaugurali alla riflessione sulla complessa interazione tra il dolore, la violenza e il piacere nella rappresentazione della schiava e nelle storie raccontate da e su schiave. Il primo si trova nel diciannovesimo canto dell'*Iliade*, il secondo nel quindicesimo canto dell'*Odissea*, entrambi sono noti e, va anticipato, di stordente bellezza.

Primo scenario: il corpo di Patroclo giace, straziato, davanti alla tenda di Achille. Una donna esce dalla tenda, si china su quel

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 89. In questo stesso saggio Susan Sontag affronta, con il consueto irriducibile rigore, anche il tema della memoria collettiva e della sua inevitabile quanto ingiustificabile selettività: a fronte dei musei della memoria dedicati ai crimini di guerra e ai genocidi degli ultimi due secoli, Sontag si chiede «per quale motivo nella capitale degli Stati Uniti, una città la cui popolazione è prevalentemente afroamericana, non esiste un museo di storia della schiavitù? A dire il vero un museo del genere [...] non esiste da nessuna parte negli Stati Uniti. Attivare o creare questa memoria è considerato, a quanto pare, troppo pericoloso per la stabilità sociale [...] Istituire un museo che racconti quel grande crimine che è stata la schiavitù africana negli Stati Uniti sarebbe come riconoscere che il male era *qui*. Gli americani preferiscono invece immaginare che il male sia *là*»: Ivi, pp. 76-77. Sul legame tra la cecità dei governi e delle società, il «macabro fantasma» insepolto della schiavitù e le conseguenze dei traumi intergenerazionali, si veda, in questo volume, il contributo di Itala Vivan.

corpo e, abbandonandosi ai gesti rituali del lutto, piange e si graffia il petto, il collo delicato e il bellissimo viso. La donna è Briseide: di lei sappiamo quel che il poema ha raccontato nel primo canto, del suo ruolo nella contesa tra Achille e Agamennone, quando il sovrano degli Achei, costretto a restituire al padre la bella Criseide, pretende ed ottiene, a titolo di risarcimento, la schiava di Achille, suscitando la collera del guerriero e causandone il ritiro dai campi di battaglia. Di lei non sapremmo altro che questo – che è bella, contesa dai due signori della guerra e destinata a servire il letto di Achille – se la morte di Patroclo non le offrisse l'occasione di uscire dal coro delle mute comparse del poema e diventare, seppur nel breve arco di quattordici versi, *persona loquens*, un personaggio che, mentre compiangere ritualmente il morto, di fatto racconta la propria storia. Di fatto, perché la storia che Briseide racconta, rivolgendosi al morto e di fronte ai suoi compagni d'arme, se da un lato è pertinente e funzionale all'elogio del guerriero, dall'altro ne rappresenta l'implicito e straziante controcanto. Poiché è di Patroclo che ella deve parlare, e delle circostanze in cui egli ha detto ciò che costituisce materia dell'elogio, Briseide è costretta a rievocare, della sua stessa storia, un solo momento, il più tragico, condensato nell'immagine dei cadaveri del marito e dei tre carissimi fratelli, trucidati da Achille davanti alla rocca: «*ma tu, tu non mi lasciavi piangere, [...] ma andavi dicendo che d'Achille divino/ mi avresti fatta sposa legittima, condotta sopra le navi/ a Ftia e fra i Mirmidoni avremmo celebrato le nozze*». <sup>7</sup> Per questo, conclude, ora piange la morte di Patroclo: perché le aveva promesso di farla legittima sposa d'Achille e dunque di strapparla al destino di preda di guerra, di schiava, dello sterminatore della sua famiglia; ma anche perché non le era mai stato consentito di piangere per il massacro della sua famiglia e la distruzione della sua città da parte del guerriero al quale ormai apparteneva. Briseide, o dell'ellittica prudenza: della quale non potremmo nemmeno accorgerci se il cantore non ci rivelasse il suo segreto.

Dopo averle ceduto la parola, affinché la sua storia forzasse e allargasse lo spazio angusto in cui l'aveva compressa l'economia del racconto di guerra, la voce narrante evoca attorno a lei, facendolo emergere dallo sfondo anonimo e sfocato, un coro di schiave e ne trasforma il pianto in un messaggio cifrato che travalica i contorni della scena e della narrazione stessa: «*così disse, piangendo, e intorno a lei le donne gemevano, in apparenza per Patroclo, ma ciascuna, dentro di*

<sup>7</sup> Questo, e tutti gli altri corsivi delle citazioni, sono miei.

*sé, per i propri dolori*». La voce narrante ci dice, esplicitamente, che, per Briseide e le altre, la morte di Patroclo è un pretesto per poter finalmente piangere per sé; e mentre ci sussurra questo segreto, ci rende partecipi di uno spettacolo riservato soltanto a “noi”, in cui alcune schiave versano vere lacrime non, come parrebbe e dovrebbero, per un morto bensì, pur non potendolo e non sembrandolo, per se stesse. Se c’è una costante che caratterizza la condizione della schiava destinata a servire il letto del signore, o i clienti di un bordello, è proprio questa: di non avere il permesso di piangere, né il diritto di soffrire.<sup>8</sup>

Secondo scenario. È notte: nella capanna del guardiano dei maiali, un gruppo di pastori cena in compagnia di un mendicante, da poco giunto a Itaca, sotto gli stracci del quale si cela l’amatissimo e rimpianto signore dell’isola. La notte, complice l’intimità creata dalla condivisione del cibo e del vino, dischiude le porte ai ricordi e ai racconti. All’ospite, che chiede notizie sul re e sulla sua famiglia, il porcaio racconta degli anziani genitori, della sorella e della sposa di Odisseo; e sembra di vederlo mentre estrae dall’archivio dei ricordi un’immagine sbiadita dal tempo e indica, in un angolo, se stesso bambino, allevato dalla Signora assieme alla figlia più giovane, da lei vestito, calzato e mandato nei campi, a guadagnarsi il pane. Il finto mendicante gli chiede, a questo punto, di raccontargli la sua storia, ovvero di come sia diventato schiavo, se per via della guerra o per essere stato rapito dai pirati. Visto che me lo chiedi, gli risponde il porcaio, «ascolta in silenzio, *goditi il racconto* e beviti il vino seduto», perché le notti sono interminabili e c’è tempo per trascorrerle piacevolmente ascoltando storie tristi e dolorose «perché si gode anche dei mali, passato il tempo, quando si è dovuto soffrire molto e molto vagare».<sup>9</sup> La storia che il porcaio sta per raccontare inizia come una fiaba, termina come una tragedia e ha per protagonisti una schiava e un bambino.

C’era una volta un re, che regnava in un’isola lontana, i cui abitanti non soffrono mai la fame né sono afflitti da epidemie, ma vivono serenamente e serenamente invecchiano e muoiono: quel re, spiega il porcaio, era suo padre. Nel suo palazzo viveva una donna fenicia, «grande, bella ed esperta di splendide opere»; un giorno, mentre lavava i panni vicino al mare, arrivò una nave di Fenici, astuti

<sup>8</sup> *Iliade*, XIX, 282-302 (traduzione di Rosa Calzecchi Onesti).

<sup>9</sup> Sul «piccolo epos» del porcaro Eumeo, improvvisatosi aedo e rivelatosi «capace di affabulazione», vorrei rimandare alle incantevoli pagine, e al piacere barthesiano del testo che le ispira, di Giuliana Lanata, *Omero e i suoi doppi*, «Seminari Romani di cultura greca», 4, 2001, n. 2, pp. 165-180.

furfanti, e uno di loro la sedusse, unendosi con lei presso la nave; le chiese poi chi fosse e di dove e lei rispose: «Mi vanto di essere nata a Sidone, figlia del ricchissimo Aribante, ma mi rapirono i pirati di Tafo mentre tornavo dai campi e mi vendettero qui, nella casa di questo signore». L'uomo le chiese se non desiderasse tornare a casa e rivedere i suoi genitori: e a quel punto la donna, che era altrettanto astuta, solo meno fortunata, concepì un piano. Dopo averli vincolati con un giuramento di ricondurla in patria senza pericolo, intimò loro di recarsi al palazzo, di non rivolgerle la parola nel caso si incontrassero, di affrettare le operazioni di carico e farle sapere quando le navi sarebbero state pronte a salpare; quanto a lei, si sarebbe procurata dell'oro e avrebbe portato alla nave anche il figlio del padrone, da lei allevato nel palazzo: «*un cosino da vendere bene, che mi trotterella dietro anche quando esco*». Il piano venne messo in atto: mentre un mercante, uomo astutissimo, intratteneva la regina e le ancelle con una splendida collana d'oro e d'ambra, la donna fenicia prese per mano il bambino e lo portò sulla nave - «*e io la seguivo perché non potevo capire*»; dopo sei giorni di navigazione, la donna, all'improvviso, morì: i Fenici «*la buttarono in mare, in pasto alle foche e ai pesci: io restai solo e angosciato nel cuore*». Il viaggio di ritorno della donna rapita dai pirati e venduta al signore di un'isola lontana termina in una tomba d'acqua che custodirà il suo cadavere senza nome; il viaggio del bimbo che lei ha rapito e venduto ai mercanti termina a Itaca, dove diventerà guardiano dei porci e uomo di fiducia dei signori dell'isola.<sup>10</sup>

La storia della schiava rapita che rapì un bambino pone il lettore, per il contesto e il modo in cui vengono narrate, di fronte a quello che Charles Simic chiama il *paradosso estetico* «per cui la tragedia di un altro/ dà all'eventuale testimone/ una sensazione di felicità».<sup>11</sup> Il guardiano dei porci, già figlio di re, s'improvvisa aedo, cantore di una terribile vicenda che, a distanza di tempo e in virtù dell'intimità notturna con l'ospite, diventa una bella storia, non soltanto degna di essere ascoltata, ma addirittura capace di generare godimento in chi l'ascolta. Non diversamente, la presa di parola da parte di un personaggio altrimenti muto, la bella e sventurata Briseide, trasforma il suo pianto e quello delle schiave che la circondano in una situazione potenzialmente teatrale, in cui voce e gesto, personaggio e coro emergono e si compongono in uno *spettacolo del dolore*: non del dolore

<sup>10</sup> *Odisea*, XV, 390-484 (traduzione di Rosa Calzecchi Onesti).

<sup>11</sup> *Views from a train/Viste dal treno*, in Charles Simic, *Club Midnight*, tr. it., Milano, Adelphi, 2008, p. 175.

ritualmente espresso sul corpo del guerriero, ma di quello in esso implicato, che il narratore lascia percepire come un sommosso controcanto, tanto più commovente quanto più *si rivela celato*. Vicende, che oggi non esiteremmo a definire brutali e traumatiche, assumono, per «effetto *mitologico*», una qualità estetica: le possiamo guardare e ascoltare, commuoverci e goderne, perché il trauma è stato filtrato e decantato nel processo di significazione.<sup>12</sup> Non solo: possiamo guardare il volto e le lacrime di Briseide, ascoltare la triste storia della donna fenicia e del bimbo rapito e, ciò nonostante, continuare ad essere felici, perché il trauma non è diretto, le vicende sono remote e i loro protagonisti sono, per l'appunto, personaggi.

A distanza di millenni, le occasioni e i mezzi per osservare, per qualche istante e a distanza di sicurezza, volti e vicende come questi si sono moltiplicati. Non mancano infatti, nemmeno oggi, le “briseidi”, le “donne fenicie” e i “bimbi rapiti”, né cantori disposti a offrire loro un’istantanea o una fuggevole comparsa nelle cronache e nelle *fiction*: non molto più di questo, però, perché, una volta apparse per il tempo necessario a incuriosire, commuovere e indignare, altrettanto rapidamente affondano e scompaiono nelle zone grigie dell’economia globale. Eppure, della globalizzazione, le “briseidi”, le “donne fenicie” e i “bimbi rapiti” di oggi sono molto più delle comparse che il *frame* mediatico ci lascia intravedere: ne rappresentano un ingrediente indispensabile. Vivono e muoiono nel fiume carsico che, scorrendo al di sotto della soglia di visibilità, attraverso frontiere e territori abbandonati all’anarchia, nelle ramificazioni sommerse delle attività illegali, si trasforma incessantemente, da almeno un ventennio a questa parte, nei flussi di capitali che, in misura crescente, alimentano l’economia mondiale. Al di sotto della soglia di visibilità: perché, a differenza della schiavitù antica e di quella legalizzata nelle società moderne, la schiavitù contemporanea avanza celata sotto la maschera della clandestinità –essendo intrecciata al fenomeno del *trafficking*, della tratta e dell’introduzione illegale di esseri umani– o delle finzioni contrattuali del *bonded labor*, il lavoro vincolato.<sup>13</sup> Difficile intravedere il volto dello schiavo sotto la maschera del clandestino; ancor più difficile perce-

<sup>12</sup> Ho seguito in questo punto il filo della riflessione, e ripreso il concetto di «effetto mitologico», di Roland Barthes, *L’ovvio e l’ottuso*, tr. it., Torino, Einaudi, 1985, p. 20 ss.

<sup>13</sup> Su questo punto rinvio al contributo di Mariagrazia Rossilli, incluso in questo volume; si veda, inoltre, la fondamentale ricerca di Bridget Anderson, Julia O’Connell Davidson, *Trafficking-A Demand Led Problem? A Multi-Country Pilot Study* (2001-2002), consultabile e scaricabile dal sito <<http://www.gaatw.org>>.

pirne la voce, non solo perché ridotta al silenzio da chi ne sfrutta il corpo e il lavoro, ma anche perché insonorizzata da coloro che ne negano l'esistenza o, pur non negandola, non sanno che cosa fare e come reagire. Ed eccoci alle prese con un secondo e più moderno paradosso: la schiavitù esiste proprio perché, quando la incontriamo, non la riconosciamo e non sappiamo fino a che punto ci ri-guardi.

*Il paradosso dell'incredulità (la schiavitù è illegale, ergo non esiste)*

Raccogliere informazioni utili e affidabili sulla schiavitù è molto difficile. Persino di fronte a fotografie e prove documentali, i funzionari delle varie nazioni ne negano l'esistenza. Le organizzazioni per i diritti civili, al contrario, vogliono dare visibilità alla sua presenza. Esse denunciano ciò che è stato loro raccontato dalle vittime della schiavitù e si impegnano per contrapporre alle smentite dei governi l'evidenza di una schiavitù diffusa. A chi e a che cosa dobbiamo credere?<sup>14</sup>

A evocare questo sconcertante dilemma è Kevin Bales, nel capitolo introduttivo di un saggio pubblicato nel 1999 e dedicato all'esplorazione sistematica e comparativa di un fenomeno che fino a quel momento era risultato sfuggente anche perché tenacemente negato. Fino a che punto il dilemma, oltre che sconcertante, fosse ineludibile lo chiarisce l'esplicitazione del sillogismo che, nella percezione delle democratiche società occidentali, aveva alimentato fino a quel momento la volatilità ontologica del fenomeno stesso: poiché la schiavitù è illegale ovunque e non può esistere alcuna forma legale di proprietà di un essere umano, ne consegue che la schiavitù non esiste più e dunque il fenomeno osservato non può essere considerato né perseguito come tale. Il sillogismo funzionava perché si basava su una definizione della schiavitù come proprietà legale di un essere umano da parte di un altro, e dunque su una forma storicamente esistita e ormai decaduta, o per meglio dire espulsa dal territorio del diritto e della morale. Avrebbe smesso di funzionare nel momento in cui il fenomeno fosse stato osservato e descritto nella forma che aveva effettivamente assunto: quella del «totale controllo di una persona su un'altra a scopo economico».<sup>15</sup> Anziché acquistare legalmente la proprietà di un altro essere umano, i moderni schiavisti «ne ottengono il

<sup>14</sup> Kevin Bales, *I nuovi schiavi. Le merce umana nell'economia globale*, tr. it., Milano, Feltrinelli, 2000, p. 13.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 11.

controllo – e ricorrono alla coercizione per mantenerlo»,<sup>16</sup> traendone il massimo profitto senza incorrere nei fastidi legali e senza assumersi le responsabilità connesse alla proprietà. «La moderna schiavitù», rimarcava Bales, «si nasconde sotto diverse maschere, servendosi di brillanti avvocati e cortine fumogene legali, ma quando si grattano via le menzogne, si finisce per trovare un essere umano in balia della violenza e privato di ogni libertà personale, perché qualcun altro possa arricchirsi». <sup>17</sup> Il problema è che non basta indignarsi e rifluire nella certezza dell'impossibilità di agire, moralmente corroborata dalla distanza e dall'estraneità che ci separano dal fenomeno. Per vedere chi c'è sotto la maschera e quale realtà si cela al di là della cortina di menzogne, bisogna, appunto, voler guardare a tutti i costi ed essere disposti a seguire fino in fondo gli invisibili e pervasivi «dacci economici» che legano «lo schiavo del campo o del bordello ai vertici delle corporazioni internazionali»: «come si stabiliscano tali nessi è il mistero su cui si regge la nuova schiavitù», un mistero, concludeva, che «ha un disperato bisogno di essere indagato»<sup>18</sup> e che, si potrebbe aggiungere a distanza di dieci anni, oggi non lascia margine alcuno al dubbio: la schiavitù esiste ovunque, ovunque si converte in profitti e investimenti, e dunque, consapevoli o meno delle implicazioni e delle conseguenze, ci ri-guarda tutti.

### *Interludio*

I cantori di oggi sono soprattutto reporter e film maker: persone che esplorano, osservano, ascoltano. Il loro compito è di trasformare in un racconto condivisibile ciò che hanno visto e ascoltato in prima persona o appreso da terzi. Il loro racconto può contribuire a fornire prove e testimonianze, a diffondere informazioni, a sensibilizzare l'opinione pubblica e ad approfondire e ampliare la comprensione del fenomeno; ma soprattutto, ed in questo consiste il motivo di interesse che qui riveste, non può evitare di affrontare e porre a sua volta una domanda: che cosa e come sto guardando? che cosa e come mi ri-guarda? Domande cruciali se l'oggetto dello sguardo lo restituisce, vitreo o ellittico, riflettendo, come uno specchio, l'*oscenità*, ovvero il fuori-scena indicibile, dell'umiliazione, della violenza e del degrado in cui ciò che stentiamo a definire "schiavitù" consiste. Raccontare

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> *Ibidem.*

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 223.

quel fuori-scena significa, oggi, spiegare come un essere umano venga reso schiavo e a quale scopo, chi ne sia responsabile, come e perché abbiamo accettato questo stato di cose, in un contesto in cui il diritto non prevede la proprietà di un essere umano da parte di un altro e i moderni schiavisti non producono giustificazioni morali o politiche di quel che fanno. All'ovvio della predazione globale (lo schiavo moderno costa poco, rende altissimi profitti in breve tempo ed è rapidamente sostituibile, per la semplice ragione che al mondo esistono milioni di persone abbastanza vulnerabili da essere facilmente ridotte in schiavitù e innumerevoli persone in grado di sfruttarli impunemente) è correlato l'ottuso del diritto internazionale (che fatica a definire il fenomeno e a forgiare gli strumenti per combatterlo efficacemente); soltanto il testimone/narratore, proprio perché non ha l'obbligo di definire, giudicare o intervenire, può creare le condizioni perché il volto di Briseide incroci il nostro sguardo e ci ri-guardi, anziché alimentare il paradosso estetico e lasciare che l'effetto mitologico occulti il trauma che in quello sguardo è sepolto.

*Territori percorsi e mappe tracciate (il viaggio di Ludmilla)*

Nell'introduzione al suo libro-inchiesta sulle nuove Vie della Seta che attraversano il mondo globalizzato, consentendo alle reti criminali transnazionali di «trasferire denaro liquido fino ai santuari delle banche occidentali o trasformarlo in beni immobili; [...] vendere all'Unione Europea e agli Stati Uniti, e verso est al Giappone, beni o servizi illegali; [...] comprare e vendere armi all'interno dell'ex Unione Sovietica ed esportarle nelle zone di conflitto in varie parti del mondo»,<sup>19</sup> il giornalista Misha Glenny ripercorre le fasi che, dopo il crollo del comunismo e la liberalizzazione dei mercati internazionali della finanza e delle merci, hanno portato alla crescita vertiginosa dell'economia sommersa; e, a distanza di quasi dieci anni dal saggio di Bales, dimostra che l'esistenza della schiavitù è ormai largamente riconosciuta e che al mistero che circondava i suoi legami con l'economia si è sostituito il sospetto nei confronti di chi avrebbe dovuto vigilare sui processi illeciti della globalizzazione, nonché indagare sui tracciati invisibili delle autostrade del crimine: «dal momento che l'economia-ombra ha acquisito un tale ruolo nel nostro mondo, è sorprendente quanto poco sforzo dedichiamo alla comprensione

<sup>19</sup> Misha Glenny, *McMafia. Droga, armi, esseri umani: viaggio attraverso il nuovo crimine organizzato globale*, tr. it., Milano, Mondadori, 2008, p. 8.

sistematica dei modi in cui essa si collega all'economia "lecita" [...] Nel commercio e nella finanza i criminali operano assai più vicino di quel che crediamo».<sup>20</sup>

Dal 1999, anno della pubblicazione del saggio di Bales, al 2008, anno della pubblicazione del libro-inchiesta di Glenny, molto è cambiato, se non nei territori della schiavitù, senz'altro sulle mappe della nostra conoscenza del fenomeno: la ricerca di prove e la raccolta di testimonianze hanno fatto emergere i legami altrimenti invisibili tra forme globali e contesti locali, le indagini e le inchieste li hanno tradotti in una precisa geografia politica ed economica.<sup>21</sup> La nuova schiavitù, nelle sue molteplici forme e declinazioni, è ormai riconosciuta e studiata come parte integrante e indispensabile ingrediente di quella vasta area economica priva di regole che in parte alimenta e in parte dilaga nell'economia lecita, via via erodendola e corrompendola dall'interno. Fino a che punto ci riguarda, lo rivela la storia di una donna che Glenny inserisce nel capitolo dedicato alla mafia ebreo-russa, ricostruendone il viaggio all'interno di una di quelle zone grigie che ramificano dalle periferie senza regole fin dentro al cuore civile delle società democratiche.<sup>22</sup>

Il viaggio di "Ludmilla Balbinova" –pseudonimo che protegge l'identità del testimone, secondo una consolidata regola che i giornalisti e i ricercatori applicano quando intervistano donne ridotte in schiavitù e costrette a prostituirsi– inizia a Tiraspol, capitale di uno stato in attesa di riconoscimento, la Transnistria. Ludmilla si ritiene fortunata: la gentile conoscente di un'amica le ha organizzato i documenti e il viaggio che la condurrà in Israele, dove l'attende un'amica che le ha trovato un lavoro. Non sa che l'amica le parlava sotto la minaccia di una pistola e che la gentile conoscente è in realtà una reclutatrice che lavora per i trafficanti: in un copione che si ripete da millenni, «l'uso di donne è essenziale per assicurare la vittima» e per rendere più credibile l'inganno. Una volta iniziato, il viaggio procede lentamente e irreversibilmente, in un percorso di brutale svelamento dell'inganno e di traumatica spoliazione d'ogni diritto, verso la sua reale meta – un bordello di Tel Aviv. Le stazioni di questa discesa agli Inferi vengono via via evocate: la tappa a Mosca e la confisca dei passaporti, l'arrivo al Cairo e la consegna a un gruppo di egiziani, il

<sup>20</sup> *Ibidem* p. 9.

<sup>21</sup> Per una rassegna bibliografica, aggiornata al 2006, delle ricerche dedicate alla tratta delle donne si può consultare la *Trafficking in Women-Reference Guide* pubblicata sul sito <<http://www.medinstgenderstudies.org>>.

<sup>22</sup> La storia di Ludmilla si trova in Glenny, *McMafia*, pp. 136-142.

passaggio di mano dagli egiziani ai beduini, il viaggio nel deserto del Sinai e lo stupro, l'attraversamento della frontiera tra Egitto e Israele e l'arrivo nella capitale del Negev, l'asta delle donne, il denudamento di fronte agli acquirenti ebreo-russi, lo smistamento nei bordelli israeliani e palestinesi. Inutili i tentativi di ribellione e di fuga: Ludmilla racconta di essere stata riconsegnata al proprietario dal poliziotto locale al quale si era rivolta, di essere stata brutalmente picchiata e, in seguito, di essere stata rinchiusa in un centro di detenzione con l'accusa di essere un'immigrata clandestina. «Lavoravo sette giorni alla settimana e dovevo servire fino a venti clienti al giorno»: la formula, che rimbalza identica da una testimonianza all'altra di ogni schiava del pianeta, illustra l'algoritmo dello sfruttamento intensivo che governa la moderna schiavitù e determina il rapido ricambio dei corpi consumati dai clienti e dalle malattie. Espulsa dal paese, Ludmilla è tornata in patria – ma non a casa, per vergogna e paura – in miseria, traumatizzata e, a sua insaputa, sieropositiva. Con questa immagine termina la storia di Ludmilla, che compendia le vicende di tutte le giovani donne ingannate, sequestrate e costrette a prostituirsi, sotto ricatto e con la violenza, nei bordelli del mondo globalizzato.

La tratta esiste perché i bordelli sono straordinariamente lucrosi; e lo sono perché le prostitute costano poco, rendono moltissimo e quando creano problemi, scappano o si ammalano, sono abbandonate o uccise e rimpiazzate: «strumenti usa-e-getta per fare denaro», scriveva Bales, raccontando la fine delle ragazzine ingannate con la promessa di un lavoro, ridotte in schiavitù e costrette a prostituirsi nelle città delle miniere d'oro amazzoniche, picchiate dai proprietari che le vendono, dai clienti che le usano, dai poliziotti che le riportano al bordello quando scappano. Una volta morte, gli racconta un testimone, si limitavano «a gettarne i corpi nel fiume perché i pesci se li mangiassero...».<sup>23</sup>

Corpi usa-e-getta, privi di un nome, galleggiano e scompaiono nei fiumi dell'economia sommersa e illegale. L'immagine è di quelle che lasciano senza parole, come accade di fronte all'orrore: candidata alla rimozione, perché è semplicemente indecente – osceno – anche solo tentare di parlarne. Come abbiamo visto, il cantore antico aveva trovato per quel corpo di schiava gettato in mare, all'interno della narrazione, un luogo in cui affondare per sempre – nello sguardo angosciato di un bambino, nel racconto dell'uomo che diventerà. Il cantore di oggi, meno poeticamente, chiede ai suoi lettori:

<sup>23</sup> Bales, *La nuova schiavitù*, p. 10 (il corsivo è mio).

«quanto *siete* disposti a pagare per far cessare la schiavitù?»;<sup>24</sup> o si chiede quanti dei clienti «venendo a conoscenza delle vere storie di queste donne che usano, donne come Ludmilla, avrebbero qualche ripensamento». <sup>25</sup> Domande che rimbalzano da almeno tre secoli, senza trovare una risposta politicamente plausibile, nei discorsi sulla giustizia e sui diritti umani; domande alle quali forse solo De Sade ha dato una risposta esplicita, priva di ogni esitazione e spoglia di ogni ipocrisia: non siamo disposti a pagare nulla e no, non avremo mai ripensamenti. L'ovvio della predazione: è la natura a creare "Achille la bestia" e "Briseide", ma è l'avidità a legare in un circolo vizioso i pirati, la donna fenicia e il bimbo rapito; è l'esplosione demografica a determinare, in relazione alle risorse disponibili, la miseria e la sovrabbondanza di esseri umani potenzialmente riducibili in schiavitù, ma è la *new economy* a trasformare i razziatori in uomini d'affari e le prede in corpi usa-e-getta. Ovvero in quelle *vite di scarto* che galleggiano o affondano nel fiume dell'economia illegale e che sono l'allegoria più potente, la più ineludibile e insostenibile rivelazione del destino che attende ogni forma di vita sul pianeta abbastanza vulnerabile da essere sottomessa al diritto del sopruso e sfruttata fino al logoramento per produrre ricchezze di cui non beneficerà. È il bisogno di lavoro, assieme allo sviluppo demografico, a determinare, oggi, la condizione di vulnerabilità che rende milioni di persone potenzialmente – e impunemente – riducibili in schiavitù.

*Economia nel boudoir (l'apologo dello squalo e dei pesciolini)*

Eccoli qui, incastrati nella rete, i miei pesciolini rossi... Una leggenda dice che gli squali custodiscono tanti pesciolini, in piccole case nell'oceano. Ogni giorno portano loro i cibi più gustosi come una madre ansiosa di veder nascere i figlioletti. Se uno si sporca, lo puliscono con le loro squame... Un'altra... A volte il caso vuole che un pesciolino più irrequieto si ferisca la pinna. Allora prendono subito provvedimenti, gli mettono un cerotto sulla ferita, in modo che non muoia subito, ma si conservi per l'oscuro, paziente ventre del grande squalo... Un'altra... <sup>26</sup>

A raccontare questo apologo è la *maîtresse*, splendidamente interpretata da Hanna Schygulla, che, nella scena centrale del film

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 227.

<sup>25</sup> Glenny, *McMafia*, p. 141.

<sup>26</sup> *Promised Land*, scena 8.

*Promised Land*, di Amos Gitai, governa l'ultima fase del rito di passaggio cui sono sottoposte le giovani donne provenienti dall'area europea dell'ex impero sovietico, entrate clandestinamente in Israele, prima di essere inviate in un fatiscante bordello di Haifa, l'Hotel Promised Land, approdo tragicamente ironico del loro viaggio verso la "terra promessa" del titolo.<sup>27</sup> Private delle loro valigie, spogliate dei loro abiti, denudate e lavate in gruppo sotto getti d'acqua gelata, obbligate a indossare lingerie di qualità scadente e di inequivocabile volgarità, tremanti per il freddo, la stanchezza e la paura, le ragazze vengono radunate nel bar di uno squallido albergo, il Red Star, una nave di livido cemento e metallo arrugginito dai cui oblò si intravede il mare e la costa, e chiamate, una dopo l'altra, dalla Signora del gioco, a farsi truccare da lei. L'apologo viene lentamente scandito e ipnoticamente accompagnato dai gesti rapidi e imprecisi della Signora, che ombreggia le palpebre, disegna il contorno delle labbra, stende rossetti e fondo-tinta sui visi rassegnati, sempre in primo piano, delle ragazze che si avvicinano davanti a lei. Fino a quando ne avanza uno che si differenzia da tutti gli altri perché inondato di lacrime: un viso che non si lascia truccare, non accetta la maschera, non si piega al ruolo e al copione.

Potenziiale protagonista della vicenda, la giovane donna estone, della quale si apprenderà il nome soltanto all'epilogo, è la figura sulla quale l'obiettivo, costantemente immerso nel gruppo, indugia più spesso, restandone come invischiato: i suoi gesti e i suoi sguardi, anche se appena sfiorati, hanno un'intensità che resiste tanto allo scardinamento delle immagini e alla confusione dei punti di vista, operata dal regista, quanto alla spoliatura dell'identità, della dignità, della volontà stessa, inflitta dai trafficanti alle sue compagne di viaggio. Fino al momento dell'incontro con la Signora, Diana ha avuto dei moti di ribellione, non si è lasciata toccare, non si è rassegnata; ma una volta spogliata, inizia a piangere in silenzio, attirando su di sé l'attenzione della pescatrice di anime che la rassicura: «Non piangere altrimenti non riesco a truccarti... no, non piangere... andrà tutto bene... non voglio farti del male... sarò gentile con te... vedi? ti sto accarezzando». La nassa è predisposta: e Diana, che, diversamente dalle sue compagne di viaggio, ha attraversato tutte le soglie del viaggio senza essere nemmeno sfiorata, finisce nella rete di una storia

<sup>27</sup> Il film *Promised Land* (produzione anglo-franco-israeliana; durata: 90') è stato presentato per la prima volta in concorso alla 61ª Mostra Internazionale del Cinema di Venezia nel 2004.

designata a innescare il processo di identificazione e a disattivare le ultime resistenze:

sai, anch'io ho dovuto lasciare le mie cose e andare lontano... Io sono nata in Germania, vicino al confine e ho sempre fatto una vita di confine, ero così contenta di quel che facevo, pensavo che avrei fatto l'attrice per sempre, era la mia vita, il pubblico, la scena, finché non persi la testa per un ebreo, lui era convinto che quella terra non avesse niente da offrirgli e quando emigrò in Israele io lo seguii senza pensarci un attimo [...] forse un bambino ci avrebbe tenuto uniti ma non è successo e non ci siamo più visti... Un giorno ho incontrato un altro uomo, Yussuf, che mi ha iniziato a una vita che non conoscevo, mi sono detta: non ci sono solo strade maestre nella vita, e ho scoperto che ero curiosa di esplorare una via secondaria, non sapevo dove mi avrebbe portato... e così sono qui, non viviamo più assieme, ma abbiamo deciso di mantenere rapporti d'affari, lui controlla il nord, io il sud, come nella storia di Salomone e la Regina di Saba...<sup>28</sup>

Diana, che ha smesso di piangere mentre ascoltava la storia, si getta nelle braccia della Signora, confidandole che ha paura; la pescatrice, cullandola dolcemente, le sussurra di non temere –«non ti costringerò a fare niente che io stessa non farei»– e, mentre le dona uno dei suoi braccialetti, le illustra la semplice regola del gioco: «da oggi lavorerai per me, devi solo pensare che è un lavoro, la prostituta è un mestiere come un altro e io ti proteggerò come una figlia». La scena è straordinariamente familiare: vi percepiamo gli echi letterari e i riverberi filosofici –dalle *Metamorfosi* di Apuleio alla *Justine* di De Sade<sup>29</sup>– della fiaba della fanciulla rapita e della vecchia megera che ha il compito di vincerne le ultime resistenze, col pretesto di consolarla; quasi una citazione di, e un omaggio a, quell'effetto mitologico che da millenni trasforma situazioni che non possiamo, né vorremmo, immaginare in archetipi narrativi e in altrettante occasioni di godimento estetico – che proveremmo anche in questo caso, se non fosse per lo spietato sottotesto economico (l'apologo dello squalo e dei pesciolini) che percepiamo tra le righe della fiaba (il re Salomone e la regina di Saba) e per i feroci ingranaggi (la prostituta è un mestiere come un altro) che muovono la retorica seduttiva del discorso (io ti proteggerò come una figlia).

<sup>28</sup> *Promised Land*, scena 8.

<sup>29</sup> Per una ricostruzione dei momenti e dei luoghi più significativi di questo archetipo narrativo rinvio al contributo di Massimo Stella in questo volume.

Ma Diana non si arrende. Nella scena successiva, e nell'atmosfera surreale di una festa di benvenuto alle nuove schiave, l'occasione di sottrarsi al suo destino le si presenta sotto le sembianze di una giovane, bella e bionda turista inglese, capitata lì più per curiosità che per caso al seguito di un aiutante giovanotto israeliano. Diana le rivolge in un inglese stentato un'incalzante e disperata richiesta di aiuto: più imbarazzata che infastidita, la donna evita di incrociare il suo sguardo, le ripete che non può fare niente per lei e, quando Diana si aggrappa al suo braccio, si sottrae al contatto e fugge precipitosamente. Non è però sfuggita, la scena, alla Signora: sarà un uomo alle sue dipendenze, Igor, tra i molti, muscolari e professionali che si occupano delle "consegne", a completare l'iniziazione di Diana –lungo il tragitto che la condurrà, assieme alle altre, alla "terra promessa" del lavoro nel bordello– trascinandola fuori dal furgone, mettendola in ginocchio e ricacciandole in gola parole e lacrime, assieme al pene.

Non è il primo stupro mostrato nel film: nella seconda scena, una giovanissima compagna di viaggio è violentata da uno dei nomadi che scortano le future schiave attraverso il deserto; mentre questo stupro si iscrive nelle documentate pratiche di razzia dei giovani beduini –che, come spiega Glenny, «dopo essersi fatti le ossa attraversando il confine con beni di contrabbando mettono a frutto la loro abilità nel traffico di donne, spesso stuprandole e trattandole con ferocia, in una triste degenerazione delle proprie tradizioni»<sup>30</sup>– lo stupro subito da Diana è una vera e propria doma, fisica e psicologica, della sua volontà, che viene umiliata e spezzata senza danno alcuno per il suo corpo, essendo quest'ultimo merce preziosa e redditizia da conservare, come il pesciolino, «per l'oscuro e paziente ventre del grande squalo».

Quando ritorna sul furgone Diana non ha più uno sguardo; né sentiremo più la sua voce fino alle scene che immediatamente precedono e preparano la surreale conclusione del film, quando racconterà lo squallido limbo spazio-temporale in cui si è arenata la sua vita: «quando Igor dava pugni al sacco era come se picchiasse una di noi... senza bisogno di violenza, abbiamo accettato il nostro ruolo di oggetti, statue, quadri... Yussuf e Hezi litigavano in arabo e in ebraico ma erano d'accordo su cosa fare con noi, come usarci. [...] Aspettavamo con pazienza la fine, non importa quale».<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Glenny, *McMafia*, p. 139.

<sup>31</sup> *Promised Land*, scena 14.

*Epilogo: la schiava, il testimone/narratore e “noi”*

Reporter di guerra, documentarista e narratore del *displacement*, Amos Gitai non ricostruisce, come fa il giornalista Misha Glenny nella storia di Ludmilla, il percorso della tratta, tappa per tappa, dal punto di partenza a quello d’arrivo, ma si e ci immerge in un viaggio che sembra affiorare dal nulla e coagulare attorno all’immagine senza tempo di una fila di cammelli, donne, uomini e cani che attraversano il deserto al crepuscolo e bivaccano tra le rovine di una fortezza; che prosegue sui furgoni, tra sobbalzi e frenetici trasferimenti a piedi da una frontiera all’altra, da un hotel all’altro, da un piano all’altro, in una spirale orizzontale che comprime progressivamente lo spazio, riduce il movimento dei corpi e infine li seppellisce in una zona grigia della realtà, dentro una stanza fatiscente, in permanente esilio dalla memoria e dal futuro; che non si conclude, perché l’ipotesi stessa di arrivo si è smarrita assieme al sogno della “terra promessa” ma semplicemente collassa, per poi aprirsi inaspettatamente un varco nel muro che separa la zona grigia dalla realtà che la ignora o segretamente ne beneficia.

Non è la struttura lineare del viaggio, ma il gioco della prossemica – quanto vicino/quanto lontano– e della prospettiva –da dentro/da fuori– a governare il racconto, attraverso il continuo scambio di sguardi e l’incrocio di prospettive tra il narratore, la schiava, il testimone e “noi”. Dalla scena della messa all’asta delle donne nel deserto del Negev a quella finale della fuga nelle strade notturne e bagnate di pioggia di Haifa, Diana è stata osservata a distanza, avvicinata per caso, seguita a distanza, avvicinata per scelta, ascoltata, immaginata e infine trascinata via, attraverso lo squarcio, da un testimone interno, Rose. Il viso della turista inglese è visibile –ed è visto da Diana– all’interno di uno dei *suw* che, con lento movimento predatorio, muovono in cerchio attorno ai furgoni sui quali le donne iniziano a chiedersi che cosa sarà di loro, mentre assiste all’asta durante la quale le future schiave vengono denudate, mostrate ai compratori e magnificate per i loro pregi (i seni, le natiche, i denti, i capelli); la sua curiosità la porta a proseguire il tour in quelli che lei crede i bassifondi della società israeliana, così che la ritroviamo al bar dove Diana la avvicina e le chiede disperatamente aiuto: il contatto diretto produce una reazione di rifiuto a farsi coinvolgere, dichiarazioni di estraneità e di impotenza, una fuga. Non definitiva tuttavia, poiché nel momento in cui Diana subisce lo stupro, e del tutto inaspettatamente, Rose è sul furgone e fa l’amore con l’amante israeliano: l’insostenibile contiguità tra le due situazioni, di violenza e erotismo, complica e modifica la

posizione di Rose, che da turista *voyeuse* diventa la compagna dell'ultimo tratto del viaggio, lo sguardo e la voce di Diana, di fatto il suo doppio. Vediamo Rose tra le donne che entrano nell'Hotel Promised Land, accanto a Diana, davanti a lei, dentro la sua stanza, nel letto; e mentre assistiamo al loro primo e brevissimo dialogo, le vediamo sdoppiarsi in sguardo e voce, in partitura visiva (Rose visualizza i ricordi di Diana, entra nel loro perimetro, osserva, immaginandole, le scene della sua vita passata) e didascalia sonora (la voce di Diana racconta frammenti scollati del passato e del presente), che vanno a comporre uno smagliato e incoerente racconto *à deux*. E quando un'autobomba esploderà, davanti all'Hotel, seminando caos e morte, attraverso quello squarcio inatteso e grazie ad esso, Diana potrà raggiungere la strada dove Rose la sta cercando per trascinarla via. La turista si è dunque lasciata coinvolgere nella vita di una schiava? O è soltanto una presenza allucinata da Diana – la testimone della violenza da lei subita, colei che potrebbe denunciarne i responsabili, la sorella non sventurata della sua sventura, la sua salvatrice? O forse è l'occhio e l'orecchio che il narratore presta a “noi” per aiutarci a oltrepassare la soglia dell'incredulità e i filtri del godimento estetico, a entrare, cinepresa in spalla, dal basso e da vicino, nel territorio del reale, a sperimentare tutte le possibili prospettive ricapitolate nello sguardo di Rose, a vederla collocare i suoi/nostri privilegi sulla carta geografica delle sofferenze di Diana e a comprendere che onirico, assurdo e grottesco non è il finale del film, ma la condizione in cui tutti “noi” viviamo, poiché non vediamo che la schiavitù è qui, oltre la parete, e non in un altro luogo e in un altro tempo, e che la sua esistenza non si limita a sfidare i principi della democrazia, ma ne corrode dall'interno la realtà stessa e, senza che ce ne accorgiamo, la certezza dei nostri privilegi.

*Abstract:* The essay addresses, by analyzing and comparing three examples of literary, journalistic and cinematic narratives, the relationship among the phenomenon of modern slavery, sexual female exploitation through deception and force, its representations and the ambiguities of the response to them; the difficulties associated with its legal definition, and the conflicting views of the relationship between trafficking in persons, irregular immigration and prostitution; the ways in which slavery has been explored, discussed, interpreted and narrated in the last twenty years; the impact of reportages and stories focusing on the links between legal economy, global crime and exploitation through coercion of socially and economically vulnerable persons.

*Keywords:* schiava, testimone, narratore, schiavitù moderna, economia globale, trafficking, clandestinità, prostituzione, violenza, viaggio; slave, witness, teller, slavery, global economy, trafficking, clandestinity, prostitution, rape, travel.

*Biodata:* Patrizia Pinotti è Dottore di Ricerca in *Filologia Classica*, ha compiuto studi in Italia e all'estero, e si è occupata di storia della filosofia antica, storia delle religioni, antropologia del mondo antico e storia del teatro. Da anni collabora con il Laboratorio di Drammaturgia Antica dell'Università di Pavia, coordinando e partecipando a progetti di ricerca e di scrittura teatrale; attualmente si sta occupando della coppia padre-figlia nel teatro e nel romanzo. Da sempre collabora con gruppi e associazioni femminili, promuove e organizza iniziative rivolte alle donne e partecipa a progetti culturali e politici promossi e condivisi dalle donne (patriziapinotti@libero.it).