



“I tramp a perpetual journey” Circolarità della fuga in *Nomadland*

“I tramp a perpetual journey”. The Circularity of Escape in *Nomadland*

Carmen Bonasera

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

L'articolo intende riflettere sulle rielaborazioni dei motivi dell'esodo, della fuga e del nomadismo a partire da *Nomadland* (2020) di Chloé Zhao, pellicola vincitrice del premio Oscar 2021 basata sull'omonimo reportage di Jessica Bruder sui *vandwellers*: comunità di persone, spesso ultrasessantenni, che in seguito alla disastrosa crisi finanziaria del 2008 hanno scelto di dimorare in camper e furgoni, girando gli Stati Uniti in cerca di modesti lavori stagionali. Se il genere del *road movie*, peculiaramente americano, ha risemantizzato l'archetipo del viaggio iniziatico, trasladolo a bordo di auto o motociclette immerse nel variegato paesaggio dell'entroterra statunitense, *Nomadland* prova a smantellare sia i nuclei del *road movie* (l'escapismo e la ribellione giovanile), sia i miti fondanti della civiltà statunitense (la ricerca della felicità, il sogno americano, il destino manifesto), già messi a dura prova dalle narrazioni di John Steinbeck, che in *Furore* (*The Grapes of Wrath*, 1939) – i cui echi risuonano vividi in *Nomadland* – rappresentava il tragico esodo per la sopravvivenza di una famiglia americana durante la Grande depressione degli anni Trenta. Il saggio propone dunque di illuminare i modi in cui, nel film, la fuga da un sistema sociale in rovina si tramuta in un'erranza perpetua, fisica e spirituale, volta non solo a riscoprire una simbiosi col paesaggio naturale, ma anche a tessere legami solidali di condivisione con una comunità umana per la quale la strada, così come la fuga, non possono più essere lineari, tese verso un orizzonte di liberazione, bensì circolari e, in ultima analisi, prive di una prospettiva teleologica. | This article aims at discussing the re-elaboration of the themes of exodus, escape, and nomadism in *Nomadland* (2020) by Chloé Zhao, the 2021 Academy Award-winning film based on the eponymous reportage by Jessica Bruder on the *vandwellers*: a mature-aged community of people who, following the disastrous 2008 financial crisis, have chosen to live in RVs and vans, traveling around the United States in search of temporary gigs. Although the road movie genre, which is culturally specific to the United States, has given new meaning to the archetype of the initiatory journey, transposing it aboard cars or motorcycles that cross the American hinterland, *Nomadland* attempts to dismantle both the core of the road movie (escapism and youthful rebellion) and the founding myths of American civilization (the pursuit of happiness, the American dream, manifest destiny). These myths were already challenged by narratives such as John Steinbeck's *The Grapes of Wrath* (1939), whose echoes resonate vividly in *Nomadland*, and which portrayed an American family's tragic exodus to survive the Great Depression. This article thus proposes to shed light on the ways through which, in the film, escaping from a failing social system becomes a perpetual, physical and spiritual wandering. This wandering is aimed both at rediscovering a symbiosis with the natural landscape, as well as interlacing solidarity ties within a community of people who embark on a journey that is no longer linear but rather circular and, ultimately, deprived of any horizon of liberation or teleological perspective.

PAROLE CHIAVE | **KEYWORDS**

Nomadland, road movie, nomadismo, cultura statunitense, cinema | *Nomadland*, road movie, nomadism, American culture, cinema

1 Sopravvivere all’America

Negli Stati Uniti, specialmente nel corso degli ultimi due decenni, si è concretizzata una peculiare esperienza della fuga, messa in atto principalmente da persone ultrasessantenni appartenenti al ceto medio; sono individui che hanno perso il lavoro o la casa di proprietà, a volte anche i risparmi, in seguito a una delle sempre più frequenti crisi economiche. Persone che, a un certo punto della loro vita, hanno scoperto di avere diritto, al massimo, a un assegno pensionistico mensile di cinquecento dollari e che con quella somma avrebbero dovuto pagare affitto, utenze, sostentamento. Persone che, in ultima istanza, sono arrivate a dover scegliere se spendere i propri soldi per mangiare o per andare dal dentista, per pagare il mutuo o la bolletta dell’elettricità: alternative che si escludono a vicenda per decisioni che non avrebbero mai pensato di prendere¹.

Dopo la crisi economica del 2008, scoppiata come conseguenza della crisi del mercato immobiliare e dei mutui *subprime*, si è espansa a livello globale una recessione che ha avuto gravi ricadute soprattutto sulle famiglie americane *middle-class*, di fatto mandando in fumo risparmi e riducendo, per cinquantenni e sessantenni, le aspettative di godere di pensioni dignitose. La risposta di molte di queste persone a inflazione e salari stagnanti è stata, appunto, la fuga. Hanno deciso di risparmiare almeno sulla spesa più ingente – l’affitto o il mutuo – tagliandola *in toto*: molti hanno infatti preferito trasferirsi a bordo di camper e furgoni, rendendoli quanto più accoglienti possibile e portandosi dietro solo una manciata di oggetti d’affezione. Tale risposta ha progressivamente tracciato i contorni di un fenomeno sociale che ha fatto della mobilità orizzontale il suo punto di forza: il fenomeno dei *vandwellers*, persone che dimorano (*to dwell*) in un veicolo (*van*) e si spostano di stato in stato, sostenendosi con lavori stagionali e di fortuna: uno stile di vita al quale sono stati costretti dalla recessione, dall’instabilità del mercato immobiliare e dalla carenza di fondi previdenziali. Al contrario dell’ordinaria popolazione dei senzate², la comunità dei *vandwellers* statunitensi è più complicata da censire, proprio a causa della loro ipermobilità:

The exact size of the hypermobile, vehicle-based population is impossible to define. This is in part due to (a) the location of many campers goes undocumented due to people utilizing free camp sites [...], and (b) governments do not currently permit individuals to register their vehicles as a primary place of residence. However, one estimate puts the number of people residing in converted commercial vans in the USA alone at 3 million, with an estimated 90% being 55-years or older (Eager, Maritz, Millemann 2022: 69).

Nell'immaginario culturale statunitense, l'emblema della roulotte e lo stile di vita *working-class* a essa collegato hanno sempre mantenuto una valenza simbolica contraddittoria, a metà tra l'ammirazione per la decisione di fuoriuscire dallo spazio domestico convenzionale e la stigmatizzazione dell'autoconfinamento in un ambiente angusto e precario, come afferma Nancy Isenberg in *White Trash*:

Representing on the one hand a symbol of untethered freedom, the mobile home simultaneously acquired its reputation as a "tin can," a small, cheap, confined way of life [...]. At their worst, such places have been associated with liberty's dark side: deviant, dystopian wastelands set on the fringe of the metropolis (Isenberg 2017: 241).

I *vandwellers* sono, dunque, profughi di un sogno: quell'*American dream* che presto si è trasformato in un incubo di mutui e ipoteche; per pagarsi almeno carburante e pasti, si sono adattati a qualsiasi lavoretto: bigliettai ai parchi giochi, sorveglianti nei campeggi e nei parchi nazionali, raccoglitori di prodotti agricoli, oppure impiegati stagionali nei grandi magazzini di smistamento di Amazon, i quali, tra novembre e dicembre, quando le spese natalizie incombono, traboccano di pacchetti di cartone da spedire. Si tratta di una scelta estrema, fatta per necessità o per sfinimento: dopo essere stati ingannati da un sistema socioeconomico che non ha mantenuto le promesse di prosperità, molti hanno preferito una via d'uscita alla prevedibile vita quotidiana della tarda età, tentando soluzioni di autosufficienza e formando comunità mobili e fluide, che si radunano una volta l'anno o si incontrano ciclicamente negli stessi posti che offrono loro temporanee opportunità di lavoro.

In un contesto in cui le stratificazioni sociali ed economiche si sono acuite e in cui le multinazionali modellano la vita dei cittadini più di quanto facciano i singoli governi, il sogno di una migliore qualità di vita su cui si fonda l'immaginario collettivo statunitense è diventato una sorta di

illusorio oppiaceo: “an opiate that lulls people into ignoring the structural barriers that prevent collective as well as personal advancement”, afferma Jim Cullen in *The American Dream* (2003: 6).

I *vandwellers* sono i nuovi nomadi, prodotti proprio dallo sgretolarsi del sogno americano: persone che *sopravvivono all’America*, secondo la suggestiva definizione che ne ha dato la giornalista statunitense Jessica Bruder (2017: XIII). Nel 2017, Bruder ha pubblicato *Nomadland*, un libro d’inchiesta basato su uno studio etnografico condotto sul campo (o meglio, sulla strada) dall’autrice che ha trascorso tre anni vivendo a stretto contatto con una comunità di *vandwellers*. Il reportage dipinge la vita quotidiana di questa sottocultura, dando loro una voce che fino a quel momento non avevano avuto e, al contempo, denunciando le loro condizioni di indigenza. Dal libro di Bruder è stata tratta nel 2020 l’omonima pellicola che l’anno successivo ha fatto incetta di premi. Il film *Nomadland*, diretto da Chloé Zhao, è fedelmente basato sul reportage di Bruder, sul quale si innesta la storia finzionale della protagonista Fern – interpretata da Frances McDormand – che dà coesione narrativa a un racconto che in vari frangenti può effettivamente essere scambiato per un documentario. È a partire da *Nomadland* che questo saggio intende riflettere sulle rielaborazioni dei motivi dell’esodo, della fuga e del nomadismo nella cultura, nel cinema e nella letteratura statunitensi, evidenziando i modi peculiari con cui questa pellicola prova a esautorare sia i nuclei del genere del *road movie*, sia i miti fondanti della civiltà statunitense, mettendo in scena un’erranza che ha smarrito ogni orizzonte teleologico.

2 “Houseless, not homeless”: nomadismo e deterritorializzazione

I titoli di apertura di *Nomadland*, un paio di frasi bianche su sfondo nero, avvertono che nel gennaio 2011 le miniere e le fabbriche di gesso della cittadina di Empire (Nevada) erano state chiuse per effetto della recessione; nel giugno dello stesso anno, a causa del massiccio abbandono del luogo da parte dei suoi residenti, il codice di avviamento postale della città era stato addirittura dismesso. Subito dopo, lo sfondo nero si solleva come una serranda e la macchina da presa, dall’interno di un garage, si sofferma sull’immagine di una donna di mezz’età intenta a passare in rassegna alcuni scatoloni da caricare su un furgone. Si tratta di Fern, protagonista

della pellicola e punto di vista privilegiato che accompagnerà lo spettatore nel viaggio narrativo. Fern è una delle ex residenti di Empire che, avendo perso il lavoro ed essendo rimasta sola dopo la morte del marito, ha deciso di vendere buona parte dei suoi averi e acquistare un furgone di seconda mano per fuggire verso gli stati occidentali in cerca di lavoretti stagionali. Sulla strada, Fern incontrerà molte altre persone che, per i più disparati motivi – malattie improvvise, licenziamenti, divorzi, lutti – hanno intrapreso la sua stessa scelta di vita. La matrice neorealista e documentaria del film risiede nel fatto di aver scritturato dei veri *vandwellers*, quelli che Jessica Bruder aveva seguito per il suo reportage: nel film, questi interpretano delle versioni romanzate di loro stessi. Una di loro convince Fern a visitare un raduno annuale di *vandwellers* a Quartzsite, nel deserto dell'Arizona. A un certo punto, il furgone di Fern si guasta e lei si reca dalla sorella in Colorado per chiedere un aiuto economico. Nonostante la sorella le chieda di rimanere a vivere lì, offrendole dunque una sistemazione stabile, Fern si ostina a ripartire; lo stesso accade quando Dave, un amico *vandweller* tornato a vivere dal figlio in California, si offre di ospitarla. Fern rifiuta, in modo garbato ma cocciuto, in nome di una libertà conquistata che sembra più un ammutinamento dalla società, preferendo tornare paradossalmente al lavoro stagionale nel centro di smistamento di Amazon. Il film si chiude in maniera perfettamente circolare, con Fern che fa ritorno nella cittadina di Empire, ormai una città fantasma, dove visita la sua vecchia casa prima di mettersi di nuovo in cammino.

Una delle prime scene cruciali è quella in cui Fern, in cerca di rifornimenti in un supermercato, incontra delle conoscenti, anch'esse un tempo residenti di Empire: una madre con due figlie alle quali lei dava lezioni private. La madre si offre di ospitarla, sebbene non del tutto convintamente, come faranno in seguito anche la sorella e l'amico. Fern però rifiuta, sgusciando via da una prospettiva di normalità e soprattutto dall'eventualità di sentirsi in debito. Spiega poi a una delle ragazzine che lei non è "homeless", ma solo "houseless". Non è una senzatetto, ma semplicemente senza casa. Dal reportage di Bruder apprendiamo che questa è un'etichetta spesso usata dai *vandwellers*:

People who never imagined being nomads are hitting the road [...]. Some call them "homeless." The new nomads reject that label. Equipped with both shelter and transportation, they've adopted a different word. They refer to themselves, quite simply, as "houseless" (Bruder 2017: XIII).

Tecnicamente è vero, perché i *vandwellers* si sono lasciati alle spalle gli edifici che chiamavano “casa”, ma ne hanno costruita un’altra in un veicolo, che hanno personalizzato e a cui hanno persino dato un nome, quasi fosse un amico; lo hanno “addomesticato”, tentando di ridefinire il concetto stesso di abitazione. L’idea di costruirsi una dimora che differisca dal suo senso comune riporta alla mente un saggio di Martin Heidegger, *Costruire abitare pensare* (1951), nel quale il concetto di abitare e quello di costruire sono logicamente invertiti: per Heidegger la logica spaziale si organizza a partire dall’abitare, dal prendersi cura delle cose prima o durante il loro darsi, non in seguito. In quest’ottica, i luoghi acquistano senso in quanto abitati, nella relazione con chi li abita. È quindi abitando, addomesticando uno spazio, che si riesce a costruire una propria essenza: “solo se abbiamo la capacità di abitare, possiamo costruire” (ed. 1976: 107). Questa logica assume una rilevanza ancor più cruciale nel contesto statunitense, laddove l’*American dream* si fondava tanto sull’idealizzazione della mobilità (sociale e spaziale), quanto sulla conquista di una proprietà immobiliare stabile: libertà di movimento e conquista domestica sembrerebbero confluire nel *vandwelling*, sebbene la natura eccentrica del fenomeno distolga l’attenzione dalla problematicità delle sue cause – l’ipermobilità è data proprio dal non possedere (più) uno spazio fisso:

In an apparent contradiction, the American Dream not only encourages movement and growth but also presents predictable, suburban domesticity as the ultimate aspiration. Small, mobile housing marries together these two elements of the American dream, promising not only a sense of home and belonging but also mobility and adventure [...]. Small, mobile housing can be read as a reproduction of this false promise of the American Dream and as a “compensatory culture” [...]. People are encouraged to think they can attain happiness through small and mobile housing, distracting them from structural issues that have shut them out of traditional housing models (Harris, Nowicki, White 2023: 89-90).

L’interconnessione tra abitare, curare e costruire teorizzata da Heidegger è proprio al centro dell’esperienza di nomadismo raffigurata da Zhao: i nomadi addomesticano spazi e costruiscono attorno a essi reti interpersonali e affettive, pur nella loro precarietà e complessità.

La condizione nomadica è, per sua natura, eccentrica e sovversiva. Secondo Rosi Braidotti, il nomadismo corrisponde infatti a “quel tipo di coscienza critica che resiste a integrarsi in modi socialmente codificati

di pensiero e di comportamento. È la sovversione delle convenzioni stabilite che definisce la condizione nomadica, non l'azione puramente fisica del viaggiare" (1998: 52-53).

In effetti, è opportuno distinguere tra il nomade e altri soggetti simili, come il migrante e l'esule. Mentre il migrante attua uno spostamento dalla propria patria a un paese ospite, l'esule traccia una linea di separazione radicale dal punto di partenza, determinando così l'impossibilità di tornarvi, per ragioni spesso politiche. Al contrario, il nomade è, sempre secondo Braidotti, un soggetto caratterizzato dalla "decostruzione di ogni senso di identità fissa" (52); è un "viaggiatore 'spaziale' che, di volta in volta, costruisce e smantella gli spazi in cui vive prima di procedere nel viaggio [...] interessato soltanto all'atto dell'andare, dell'attraversare" (56). Il nomade si configura quindi come un'identità sovversiva e alternativa – non a caso, per Braidotti il soggetto nomade è anche femminile – in grado di favorire interconnessioni con i propri simili in nome di un'esperienza affettiva condivisa. Le riflessioni di Braidotti risentono chiaramente dell'influenza del "pensiero nomade" di Gilles Deleuze e Félix Guattari, per i quali il soggetto nomade è in fuga da un sistema socioeconomico in rovina ed è pronto a fuoriuscire dagli schemi di potere capitalisti. Tuttavia, è importante precisare che, secondo Deleuze e Guattari, il nomade non si definisce tanto per il suo movimento, quanto per il suo essere "deterritorializzato", ovvero perché

si distribuisce in uno spazio liscio, occupa, abita, tiene tale spazio, ed è questo il suo principio territoriale. Perciò è un errore definire il nomade per il movimento [...]. Il nomade è piuttosto colui che *non si muove*. Mentre il migrante abbandona un ambiente divenuto amorfo o ingrato, il nomade è colui che *non se ne va*, che *non vuole andarsene*, che si attacca a quello spazio liscio [...] e *inventa il nomadismo* come risposta a questa sfida (Deleuze, Guattari, ed. 2017: 525, corsivi miei).

Sarebbe alquanto paradossale caratterizzare i nomadi di Bruder e Zhao come interamente sovversivi: certo, hanno rinunciato a integrarsi nella società borghese alla quale appartenevano e che li ha traditi, e sono in costante movimento nelle terre d'America, ma essi "non fuoriescono" mai dal sistema. Nel film, la frammentazione del lavoro in modestissimi impieghi di natura temporanea riflette la tanto celebrata flessibilità del contemporaneo mercato del lavoro, la quale nasconde tuttavia un nocciolo di precarietà che costringe i lavoratori a rientrare continuamente nel sistema capitalista globalizzato:

In the postindustrial, post-crash era, flexibility has come to define employment practices. As ‘job for life’ approaches to working-class livelihoods have become defunct, insecurity and temporariness have become the norm in the globalised capitalist system, yet this insecurity has been glamorised and reconstituted as flexibility – a labour pattern to be celebrated not just tolerated (Harris, Nowicki, White 2023: 92).

Infatti, i *vandwellers* si ritrovano ciclicamente a essere sfruttati come forza lavoro nei mastodontici magazzini di Amazon, la capitale del consumismo e del superfluo. Amazon è l’azienda che più di tutte impiega i *vandwellers* americani, tanto che dal 2008 ha sviluppato il programma CamperForce, con il quale assume esclusivamente i *vandwellers* per limitatissimi periodi di tempo (Eager, Maritz, Millemann 2022: 75) – una soluzione conveniente per entrambe le parti in gioco: Amazon sfrutta le condizioni di indigenza dei nomadi che, essendo in età avanzata non troverebbero impieghi migliori, e si avvale delle detrazioni fiscali che derivano dalle assunzioni temporanee; gli operai si accontentano del salario e di un parcheggio gratuito, lavorano senza sosta per la manciata di settimane in cui sono impiegati, e ripartono senza far rumore quando il contratto termina, per tornare poi l’anno successivo e riprendere il ciclo.

In quest’ottica, i magazzini Amazon si configurano come spazi di feroce alterità, perfette eterotopie foucaultiane, “contro-spazi [...] in cui gli spazi reali, tutti gli altri spazi reali che possiamo trovare all’interno della cultura sono, al contempo, rappresentati, contestati e rovesciati” (Foucault, ed. 1998: 310). L’esperienza dei *vandwellers* impiegati da Amazon è straniante ed eterotopica: pur avendo escogitato nuove modalità di sussistenza per sottrarsi al sistema capitalista che li ha ridotti sul lastrico, il loro ciclico riassorbimento nelle dinamiche di sfruttamento denuncia l’ineluttabilità del sistema stesso e il paradosso della non-libertà di chi si è professato libero.

3 *Nomadland* come road movie: contatti e divergenze

Proprio il tema della libertà, tra i cardini della cultura americana, è un primo punto cruciale per riflettere sulle modalità con cui *Nomadland* prova a smantellare la tradizione cinematografica e culturale statunitense. Se si guarda a *Nomadland* nel contesto di altri film che hanno affrontato la ribellione ai meccanismi socioeconomici per fuggire verso un orizzonte

di libertà, si possono infatti apprezzare notevoli differenze. Con i *road movie*, il cinema americano ha spesso raffigurato il viaggio su strada da parte di viandanti e *tramper*, per i quali il percorso – e non la meta – diventa il punto focale della narrazione.

Il genere del *road movie*, peculiarmente statunitense³, si è legato a doppio filo alla cultura e alla storia americane, specialmente in momenti di particolare crisi, come la Grande Depressione degli anni Trenta o la fine degli anni Sessanta, periodi in cui le ideologie dominanti generano “fantasies of escape and opposition” (Cohan, Hark 1997: 2). Il *road movie* può essere inteso come una manifestazione dinamica della fascinazione americana per il concetto di strada: lasciarsi alle spalle il familiare e avventurarsi nell’ignoto, attraversando e sovvertendo i confini territoriali, sociali, cinematografici:

Often from a culturally critical perspective, the road movie asks, What does it mean to exceed the boundaries, to transgress the limits, of American society [...]? This broadly conceived notion of cultural critique functions in road movies on many levels: cinematically, in terms of innovative traveling camera work, montage, and soundtrack; narratively, in terms of an open-ended, rambling plot structure; thematically, in terms of frustrated, often desperate characters lighting out for something better, someplace else. Thus the road movie celebrates subversion as a literal venturing outside of society (Laderman 2002: 2).

Epitome del *road movie* statunitense è *Easy Rider* (Hopper 1969), film cult della controcultura sessantottina. Qui, due giovani acquistano due motociclette col guadagno ottenuto dal trasporto di una partita di droga dal Messico agli Stati Uniti e partono dalla California verso la Louisiana con l’intento di assistere al carnevale del *Mardi Gras*. Il percorso, che si concluderà tragicamente, attraversa gli stati del Sud, regalando agli spettatori un’inedita esperienza visiva di apertura al paesaggio statunitense; esperienza che viene ripresa negli stessi anni in *Zabriskie Point* (Antonioni 1970), in *Badlands (La rabbia giovane)*, Malick 1973), e, più tardi, in *Thelma & Louise* (Scott 1991), uno dei pochissimi *road movie* a focalizzare l’esperienza femminile, nel suo tragico e insieme liberatorio finale sull’orlo del Grand Canyon. In tutti e quattro i film si tratta sempre di giovani *outsider* in fuga dal sistema, che attraversano strade infinite e immerse in paesaggi naturali spesso anche inospitali, estranei alle logiche restrittive della società borghese. Lo stesso si può dire del più recente *Into the Wild*

(*Into the Wild – Nelle terre selvagge*, Penn 2007), ispirato alla storia vera di Christopher McCandless, un giovane di buona famiglia che decise di sfuggire alla società consumista e far perdere le proprie tracce, intraprendendo un pellegrinaggio lungo due anni, dalla Virginia Occidentale alla natura incontaminata dell'Alaska, dove però morirà.

Secondo Timothy Corrigan, il *road movie* è un “postwar phenomenon” (1991: 143), che trova configurazione in quattro elementi di base: la disgregazione dei nuclei familiari e la destabilizzazione della mascolinità; un contesto storico-sociale percepito come minaccioso, che talvolta si traduce in una fuga dopo aver commesso un crimine; un legame di identificazione con il mezzo di trasporto, spesso antropomorfizzato; l'assenza di protagoniste femminili, in favore di una fantasia escapistica prettamente maschile (Corrigan 1991: 143-ss). A queste caratteristiche si aggiunge anche il prediligere una coppia di protagonisti, in luogo del singolo, per permettere ai dialoghi di portare avanti la trama (Cohan, Hark 1997: 8).

A questo proposito, *Nomadland* scardina completamente i paradigmi canonici del *road movie*: come già illustrato, i protagonisti non sono giovani ribelli, ma adulti, talvolta anziani, che non vogliono realmente fuggire verso un orizzonte esotico. Inoltre, la dialettica tra ribellione e conformismo, che è la tensione centrale dei *road movie* (Laderman 2002: 20), rimane implicita nell'ipocrita regressione negli ingranaggi del capitalismo. Infine, se il *road movie* è tradizionalmente un genere maschile, qui a percorrere la strada sono sia uomini che donne, mai in coppia ma sempre individui singoli. Per loro, la strada non è sinonimo di speranza di raggiungere un paradiso perduto o una vita migliore, ma è invece un perpetuo purgatorio, entro il quale sopravvivono, viaggiando “like blood cells through the veins of the country” (Bruder 2017: XIII).

Come nei *road movie*, però, il paesaggio americano fa sempre da sfondo alle vicende raccontate e regala scorci mozzafiato. I luoghi di *Nomadland*, aridi e sublimi, sono i deserti dell'Arizona, le Black Hills, i calanchi delle Badlands in South Dakota, le piantagioni di barbabietola in Nebraska, la costa californiana; sono resi con campi lunghissimi e inquadrature lente ed ossequiose. Altra scelta stilistica del *road movie* è frapporre le larghe riprese del paesaggio con riprese più strette dell'auto o dell'autista (Laderman 2002: 16). Anche in *Nomadland*, la resa visiva dell'esperienza nomade è una continua alternanza fra una scenografia intima, che caratterizza la vita nel camper, descritta anche nei suoi momenti più triviali e, all'opposto, una scenografia più ampia, fatta di strade interminabili,

rocce e deserti⁴. Pertanto, al di là degli individui che Fern incontra nel suo viaggio, si può dire che in *Nomadland* ci sono solo due veri personaggi: Fern e l'America. Il paesaggio diventa personaggio a tutti gli effetti, raffigurato come se fosse in silenzioso dialogo con l'esperienza della protagonista, che ammira la sconfinata estensione del deserto, fa il bagno nuda in solitudine in un laghetto nelle Black Hills, si perde vagando per le formazioni rocciose delle Badlands. Ma lo scenario è anche, ovviamente, quello delle immense *highway* statunitensi: autostrade che, con le loro migliaia di chilometri da percorrere, si srotolano sinuose di fronte al furgone, il quale è spesso inquadrato da dietro, rendendo ancora più estesa la prospettiva del viaggio. D'altronde la strada, elemento essenziale dei *road movie*, è espressione dell'avventura individuale, ma anche parte caratterizzante dell'*ethos* americano (Cohan, Hark 1997: 1).

In controcampo c'è sempre il volto aspro di Fern, ritratto spesso con primi piani meditativi: un viso da scrutare "come se fosse anch'esso uno spazio d'avventura, un territorio pieno di strade; come se i lineamenti e le asprezze profilassero o promettessero un paesaggio" (Brogi 2021). La compenetrazione tra paesaggio e volto della protagonista è incarnazione di uno dei caratteri principali della vita nomade: la ricerca di un rapporto simbiotico con la natura. Nel film ci sono momenti che suggeriscono una fusione panica con l'ambiente circostante: la calma contemplazione dei panorami, il bagno di Fern nel lago, ma anche il video che un'amica nomade, malata terminale, le invia dal suo ultimo viaggio in kayak, circondata da centinaia di rondini in volo intorno a lei. Tutto ciò concorre a diffondere un tono evocativo e nostalgico, facendo perdere di vista la critica sociale che era invece esplicita nel reportage di Bruder, e mette in primo piano la connessione spirituale che questi individui ricercano con l'ambiente naturale.

4 Ribellione, utopie, frontiere: echi letterari e cinematografici

Nonostante l'esperienza della fuga comporti un contatto con la *wilderness* degli spazi aperti nordamericani, la natura non è mai in *Nomadland* uno sconfinato territorio di conquista, quale è tradizionalmente inteso nella cultura statunitense, quell'"untrammeled realm to which the Euro-American has a manifest right" (Garrard 2004: 60) e che acquisisce uno spazio

simbolico prominente nel genere western, su cui torneremo. L'idea di abbandonare la piatta vita borghese e le pressioni della società per ritornare al contatto con la natura è, piuttosto, un omaggio alla tradizione letteraria nordamericana, dalla venerazione dello spazio naturale nelle poetiche trascendentaliste di Emerson, Thoreau e Whitman, alla ribellione della Beat Generation. In *Walden or Life in the Woods* di Henry David Thoreau (1854), il rifiuto dei valori del capitalismo si estrinseca nella fuga volontaria verso stili di vita essenziali, ai margini della società e verso la capanna nel bosco dove imparare a vivere: "I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived" (Thoreau, ed. McKibben 2004: 85).

Lo stesso impeto è riscontrabile nella celebrazione estatica della fuga verso la libertà che è al centro delle opere della Beat Generation degli anni Cinquanta, altro notevole precursore dei *road movie* americani: un movimento che fece proprio l'incoraggiamento di Thoreau a liberarsi dai vincoli economici, ma che, al contrario di *Walden*, trovava il proprio orizzonte nel viaggio stesso. Le opere di Jack Kerouac, specialmente il cult *On the road* (1957), hanno trasformato l'idea di strada come luogo di transito, convertendola invece in uno spazio di esplorazione di sé e resistenza alle norme sociali, insieme rito di passaggio e rituale di libertà:

"What is the meaning of this voyage [...]? I mean, man, whither goest thou? Whither goes thou, America, in thy shiny car in the night?" [...] We sat and didn't know what to say; there was nothing to talk about any more. The only thing to do was go (Kerouac, ed. Charters 2003: 119-20).

Adottando la narrazione della strada come campo privilegiato di sperimentazione artistica, i Beat dettero avvio a un "ambitious remapping" (Mills 2006: 39), una vigorosa riconfigurazione del viaggio che sovverte le tradizionali immagini delle migrazioni fatte per necessità negli anni Trenta. L'eco della tradizione americana che va da Thoreau a Kerouac risuona certamente in *Nomadland*, ma la visione romantica del viaggio e del ritorno alla natura è qui irrimediabilmente contaminata dal disincanto dei personaggi, consapevoli di essere nomadi non per scelta, ma per mancanza di alternative. Al contrario dei Beat, Fern non si sta ribellando a uno stile di vita troppo convenzionale e normativo, bensì sta fuggendo, come molti altri, dalla realizzazione che il suo precedente stile di vita si è ormai estinto, non esiste più.

A tal proposito, la folla di nuovi poveri che attraversa i deserti dell'Ovest

in *Nomadland* non può che evocare la folla di contadini migranti che proprio negli anni Trenta furono costretti ad abbandonare le pianure del Midwest, prosciugate dalle *dust bowls*, e a viaggiare lungo la Route 66 verso la California, dove speravano di costruirsi una nuova vita. Erano gli Okies, termine dispregiativo con cui venivano chiamati i migranti dell'Oklahoma: i volti scarni catturati dagli scatti di Dorothea Lange e i componenti della famiglia Joad, il cui biblico esodo verso la terra promessa californiana è narrato da John Steinbeck in *The Grapes of Wrath* (1939). Anch'esso basato su un reportage, il romanzo ritrae i poveri dell'epoca, costretti a lasciare le proprie fattorie perché espropriate dalle banche e a mettersi sulla strada per tentare la fortuna nell'Ovest:

Two days the families were in flight, but on the third the land was too huge for them and they settled into a new technique of living; the highway became their home and movement their medium of expression. Little by little they settled into the new life (Steinbeck, ed. DeMott 2017: 170).

Nel film che ne fu tratto (*Grapes of Wrath*, *Furore*, Ford 1940), antesignano del moderno *road movie*, la famiglia Joad intraprende una lunga e sfiancante migrazione verso quello che si rivelerà poi un luogo di sfruttamento, dove i migranti vengono impiegati come raccoglitori stagionali sottopagati; un racconto che trova corrispondenza in *Nomadland*, dove i nuovi poveri sono ugualmente vittime di forze socioeconomiche incontrollabili. Tuttavia, c'è una differenza da rilevare. L'incontro degli esuli di Steinbeck e Ford con la strada – che non è certo il viaggio dionisiaco intrapreso dai Beat – è comunque occasione per forgiare una visione utopistica che ruota attorno alla terra promessa dell'Ovest, ammantata di speranza in una vita migliore, oltre che per dar vita a una comunità moralmente e politicamente solidale. Al contrario, i nomadi di Zhao sono profondamente disillusi dall'ipocrisia di un sistema che doveva essere il migliore dei mondi possibili. La strada, ora, non conduce più a una terra promessa: la destinazione è instabile, articolata nei piccoli lavoretti che riescono a ottenere per accaparrarsi un litro in più di benzina o una coperta in più se la notte fa freddo. Inoltre, in *Nomadland*, anche le relazioni interpersonali sono frustrate: Fern è affabile con le persone che incontra sul suo cammino, ma presto se ne separa, poiché ognuno va per la sua strada, preso dalla propria fuga personale. Pur essendosi integrata in una comunità solidale, solo in rari momenti vediamo la protagonista interagire con più di una persona alla volta. La pellicola dipinge così una possibilità non realizzata

di vita in comune, offuscata da un sottinteso fastidio dell'altro che si percepisce nelle occasioni in cui Fern rifugge l'opportunità di stabilirsi presso la sorella o l'amico. In ultima analisi, è come se la fine del sogno americano coincidesse, in qualche modo, con la fine del senso di fiducia riposto nel prossimo.

Un'altra influenza percepibile in *Nomadland*, a livello narrativo e visivo, è quella dei film western, che raccontano non l'emarginazione dei singoli come invece fanno i *road movie*, bensì il processo di fondazione di una collettività. Tale influenza si intravede nella narrazione dei raduni attorno al fuoco, dove i *vandwellers* provano a rinsaldare le loro relazioni interpersonali in una rete comunitaria, ma soprattutto la si ritrova nelle inquadrature dei deserti, nei campi lunghi, nel valore visivo dello spazio che, alla stregua di quanto accade nei western, si dilata, come ha osservato Franco Moretti:

Il campo lungo del western: lo spazio che diventa protagonista, e sovrasta gli esseri umani che si muovono al suo interno; lo spazio della frontiera [...] la vastità degli spazi rende spesso difficile vedere – tutte quelle scene in cui si aggrotta la fronte e ci si riparano gli occhi dal sole per decifrare quelle figure che si stagliano contro l'orizzonte (Moretti 2018: 166).

L'influsso del western è palese nella scena finale. Fern è tornata ad Empire, sta girovagando tra le sue rovine e torna alla casa dove aveva vissuto per anni assieme al marito. Dopo qualche minuto, la macchina da presa all'interno dell'abitazione ci mostra Fern in procinto di allontanarsi per ripartire: di spalle, incorniciata sulla soglia della casa, di fronte a una pianura immensa e incolta che si dispiega davanti ai suoi occhi. È questo un chiaro riferimento alla scena finale di *The Searchers* (*Sentieri selvaggi*, Ford 1956). L'opposizione, esplicita in *The Searchers*, tra l'ambiente domestico come simbolo di civiltà e lo spazio aperto, selvaggio e ostile, non regge più in *Nomadland*: qui la casa non è più simbolo di famiglia e sicurezza, ma racconta nostalgicamente il declino di una civiltà; di contro, il paesaggio, pur nella sua aridità, non è necessariamente un luogo minaccioso, ma una prospettiva ormai familiare a cui tornare. In una recensione apparsa sul *Guardian* si fa riferimento a *Nomadland* come a un "antiwestern" (Brooks 2021), dal momento che rifiuta le retoriche stucchevoli proposte dal cinema hollywoodiano: il destino manifesto, la ricerca della felicità, l'onnipresente sogno americano. Anche gli stessi *vandwellers*, che cercano di dipingersi come moderni pionieri, sono presto messi di fronte alle loro

vacue idealizzazioni, per esempio quando il furgone di Fern si guasta o quando il set di piatti che si era portata come feticcio della sua vita passata finisce per infrangersi a terra, per colpa di un amico un po' maldestro. La fragilità di questi individui, aggrappati ai propri camper come ad ancore di salvataggio, è l'esatto contrappunto alla fragilità del sogno americano. Nei western e nella letteratura della Grande Depressione, la forza attrattiva dell'Ovest era molto più forte: c'era una frontiera da esplorare, un oceano da raggiungere; c'era da meritarselo il West, dice Moretti (2018: 168). Era più facile convincersi di stare migrando "verso" qualcosa, invece di fuggire. Oggi questa convinzione vacilla e i nomadi, i deterritorializzati secondo Deleuze e Guattari, sono sempre più persone in fuga senza meta.

5 Nomadismo come fuga circolare: considerazioni finali

In mancanza di un orizzonte di salvezza, dunque, la fuga di *Nomadland* non può più configurarsi come lineare, ma per forza circolare, perpetua, come perpetuo è il *journey* del viandante Walt Whitman in *Leaves of Grass*: "I know I have the best of time and space, and was never measured and never will be measured. / I tramp a perpetual journey, (come listen all!)" (Whitman, ed. Bradley, Blodgett, Golden, White 1980: 74). Infatti, più che di *antiwestern*, si dovrebbe forse parlare di un western interrotto, un western frustrato. È proprio la fuga ad essere frustrata: Fern, arrivata fino alla costa della California, di fronte all'immensità dell'oceano Pacifico, decide di tornare indietro. All'interruzione della scena fa seguito un cambio radicale di scenario: Fern si trova nuovamente nello stesso magazzino di Amazon dove aveva lavorato l'anno precedente. Vi è tornata per la stagione lavorativa del programma CamperForce, insieme agli altri operai stagionali. Da questo momento si ripetono scene già viste: il lavoro durante il periodo natalizio, il festeggiamento in solitaria per il nuovo anno, il raduno annuale a Quartzsite. *Nomadland* mette quindi in scena un errare senza meta e senza una reale via d'uscita, imbattendosi ciclicamente in luoghi e persone già incontrate in precedenza. Tutto ciò viene adeguatamente raffigurato a livello visivo e narrativo: ad esempio, è emblematica la scena in cui Fern si smarrisce mentre visita le colline rocciose del Badlands National Park, dove tutto il paesaggio circostante sembra uguale a sé stesso e, camminando, si torna sempre al punto di partenza. Alla fine del film, poi, in una perfetta chiusura circolare, Fern fa ritorno a casa,

per accorgersi che tutto è rimasto cristallizzato al momento in cui se ne era andata. Anche i rituali dei *vandwellers* mostrano questo aspetto circolare: il guru Bob Wells, ideatore del raduno, afferma a un certo punto che nella comunità dei nomadi non c'è mai addio definitivo, perché si è consapevoli che ci si incontrerà di nuovo:

One of the things I love most about this life is that there's no final goodbye. I've met hundreds of people out here and we don't ever say a final goodbye. We just say 'I'll see you down the road'. And I do. Whether it's a month or a year or sometimes years, I see them again (*Nomadland*, Zhao 2020).

“See you down the road” è una formula che acquista una risemantizzazione più densa quando viene usata nei rituali in memoria dei compagni scomparsi. Proprio la morte, che ha una sua valenza catartica nel film, potrebbe essere l'unica esperienza a chiudere il cerchio, ma anch'essa viene presentata come un rituale aperto, dal quale non c'è fine, non si dice mai addio. In questo aspetto risiede, dunque, la divergenza tra l'esodo dei Joad e il nomadismo di Fern: laddove l'esodo è per sua natura un fenomeno collettivo, contingente e organizzato verso un orizzonte teleologico, seppur utopistico, il nomadismo diviene una condizione di disillusione ed erranza perpetua.

Il messaggio nascosto dietro a questa fuga circolare è facilmente intuibile: per quanto la lente cinematografica del film distraiga lo spettatore con la celebrazione del paesaggio nordamericano e con la risonanza di echi letterari e cinematografici, non si può non riconoscere che la promessa di libertà – di movimento, di incontro con la natura e di flessibilità lavorativa – al centro di questo purgatorio circolare è solo un'illusione:

Van life [is] positioned as free in this sense of being alternative, outside the box ways of living, appropriate for freethinkers with the courage to subvert societal norms and expectations. Yet the extent of this freedom is questionable given that many of those opting to live in these ways have [...] done so largely because financial, vocational and familial situations have made more conventional housing choices untenable (Harris, Nowicki, White 2023: 89).

In ultima istanza, ritornando sempre negli stessi luoghi, incontrando ciclicamente le stesse persone, e rituffandosi stagionalmente negli stessi lavoretti mediocri, il movimento della fuga da circolare sembra addirittura farsi statico, inconcludente: Fern indugia costantemente, sempre in tensione tra nostalgia e irrequietezza, e immersa in un'atmosfera

che sembra quasi postapocalittica, con questi individui che cercano di sopravvivere dopo il tragico collasso del sistema sociale. La speranza, già flebile, è sempre posticipata oltre, “in the next town, the next gig, the next chance encounter with a stranger” (Bruder 2017: XIII); tuttavia, in un’esperienza contrappuntistica in cui si fugge rimanendo intrappolati nello stesso schema circolare, anche i rapporti interpersonali rimangono statici, offrono al massimo occasioni di riflessione, di condivisione di ricordi, e di sostegno reciproco per non viverci come vittime e per evitare di chiedersi cosa ci si aspetta dal domani e quanto ancora la situazione potrà peggiorare, come fa invece Bruder alla conclusione del suo libro: “what further contortions [...] of the social order will appear in years to come? How many people will get crushed by the system? How many will find a way to escape it?” (Bruder 2017: 248).

NOTE

- 1 “They are driving away from the impossible choices that face what used to be the middle class. Decisions like: ‘Would you rather have food or dental work? Pay your mortgage or your electric bill? Make a car payment or buy medicine? Cover rent or student loans? Purchase warm clothes or gas for your commute?’” (Bruder 2017: XII).
- 2 Secondo l’*Annual Homeless Assessment Report* prodotto dal Department of Housing and Urban Development del governo statunitense, la popolazione di senzatetto e senza fissa dimora nel 2022 è cresciuta dello 0.3% rispetto al periodo pre pandemico, attestandosi intorno a 582.500 individui (HUD 2022).
- 3 Non mancano, tuttavia, le declinazioni in chiave europea o sudamericana; sono film precursori del *road movie* della seconda metà del Novecento o sue derivazioni, come *La strada* (Fellini 1959), *À bout de souffle* (*Fino all’ultimo respiro*, Godard 1960), *Il sorpasso* (Risi 1962) o, più recentemente, *Y tu mamá también* (Cuarón 2001) e *Diarios de motocicleta* (*I diari della motocicletta*, Salles 2004).
- 4 A questo proposito, il *road movie* indipendente *Little Miss Sunshine* (Dayton, Faris 2006) risulta più anticonformista di *Nomadland*, disdegnando le riprese esterne in favore di quelle all’interno del pullmino giallo, per favorire una rappresentazione introspettiva delle dinamiche disfunzionali della famiglia protagonista.

BIBLIOGRAFIA

- Archer, Neil (2016), *The Road Movie. In Search of Meaning*, New York-Chichester, Columbia University Press.
- Braidotti, Rosi (1998), “Figurazioni del nomadismo: ‘homelessness’ e ‘rootlessness’ nella teoria sociale e politica contemporanea”, *Rivista Internazionale di Studi Nordamericani Ácoma*, 13: 43-57.
- Broggi, Daniela (2021), “Aspettando gli Oscar 3 / *Nomadland*. Sopravvivere all’America” *Doppiozero*, 22 aprile 2021. [31/03/2023] <https://www.doppiozero.com/nomadland-sopravvivere-allamerica>.
- Brooks, Xan (2021), “‘It’s an utter myth’: how *Nomadland* exposes the cult of the western” *The Guardian*, 9 aprile 2021. [31/03/2023] <https://www.theguardian.com/film/2021/apr/09/its-an-utter-myth-how-nomadland-exposes-the-cult-of-the-western>.
- Bruder, Jessica (2017), *Nomadland: Surviving America in the Twenty-First Century*, New York-London, W.W. Norton & Company.
- Cohan, Steven; Hark, Ina Rae (1997), “Introduction”, *The Road Movie Book*, eds. S. Cohen, I.R. Hark, New York, Routledge: 1-14.
- Corrigan, Timothy (1991), *A Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press.
- Cullen, Jim (2003), *The American Dream. A Short History of an Idea That Shaped a Nation*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (ed. 2017), *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, ed. P. Vignola, trad. it. a cura di G. Passerone, Napoli-Salerno, Orthotes.
- Eager, Bronwyn; Maritz, Alex; Millemann, Jan (2022), “The silver economy on wheels: A narrative review of the mature-aged, hypermobile gig worker phenomena”, *Small Enterprise Research* 29(1): 68-85.
- Foucault, Michel (ed. 1998), “Eterotopie”, *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste*, ed. A. Pandolfi, trad. it. a cura di S. Loriga, Milano, Feltrinelli, Vol. 3: 307-316.
- Garrard, Greg (2004), *Ecocriticism*, Abingdon-New York, Routledge.
- Harris, Ella; Nowicki, Mel; White, Tim (2023), “Freedom or Dispossession? Imaginaries of Small, Mobile Living in the Film *Nomadland*”, *The Growing Trend of Living Small: A Critical Approach to Shrinking Domesticities*, eds. E. Harris, M. Nowicki, T. White, Oxon-New York, Routledge: 87-102.
- Heidegger, Martin (ed. 1976), “Costruire abitare pensare”, *Saggi e discorsi*, ed. G. Vattimo, Milano, Mursia: 96-108.

- HUD (The U.S. Department of Housing and Urban Development) *Annual Homeless Assessment Report (AHAR) to Congress* (2022). [31/03/2023] <https://www.huduser.gov/portal/sites/default/files/pdf/2022-AHAR-Part-1.pdf>
- Isenberg, Nancy (2017), *White Trash: The 400-Year Untold History of Class in America*, New York, Viking.
- Kerouac, Jack (ed. 2003), *On the road*, ed. A Charters, London-New York, Penguin Books.
- Laderman, David (2002), *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Austin, TX, University of Texas Press.
- Mills, Katie (2006), *The Road Story and the Rebel. Moving Through Film, Fiction, and Television*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- Moretti, Franco (2018), “Giorno e notte. Sull’antitesi tra western e film noir”, *Ácoma. Rivista Internazionale di Studi Nordamericani* 14: 166-180.
- Steinbeck, John (ed. 2017), *The Grapes of Wrath*, ed. R. DeMott, London, Penguin Books.
- Thoreau, Henry David (ed. 2004), *Walden or Life in the Woods*, ed. B. McKibben, Boston, Beacon Press.
- Whitman, Walt (ed. 1980), *Leaves of Grass. A Textual Variorum of the Printed Poems*, eds. S. Bradley; H.W. Blodgett; A. Golden; W. White, New York, New York University Press.

FILMOGRAFIA

- À bout de souffle (Fino all’ultimo respiro)*, Dir. Jean-Luc Godard, Francia, 1960.
- Badlands (La rabbia giovane)*, Dir. Terrence Malick, USA, 1973.
- Diarios de motocicleta (I diari della motocicletta)*, Dir. Walter Salles, Argentina-Brasile-Cile-Francia-Germania-Perù-Regno Unito-USA, 2004.
- Easy Rider (Easy Rider – Libertà e paura)*, Dir. Dennis Hopper, USA, 1969.
- Il sorpasso*, Dir. Dino Risi, Italia, 1962.
- Into the Wild (Into the Wild – Nelle terre selvagge)*, Dir. Sean Penn, USA, 2007.
- La strada*, Dir. Federico Fellini, Italia, 1954.
- Little Miss Sunshine*, Dir. Jonathan Dayton, Valerie Faris, USA, 2006.
- Nomadland*, Dir. Chloé Zhao, USA, 2020.

The Grapes of Wrath (Furore), Dir. John Ford, USA, 1940.

The Searchers (Sentieri selvaggi), Dir. John Ford, USA, 1956.

Thelma & Louise, Dir. Ridley Scott, USA, 1991.

Y tu mamá también, Dir. Alfonso Cuarón, Messico, 2001.

Zabriskie Point, Dir. Michelangelo Antonioni, USA, 1970.

Carmen Bonasera è dottoressa di ricerca in Critica letteraria e letterature comparate. Si è formata all'Università di Pisa, dove ha conseguito il dottorato nel 2020 e attualmente è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna. È stata inoltre borsista all'Università Ca' Foscari di Venezia e docente a contratto presso Sapienza Università di Roma e presso l'Università di Torino. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla letteratura moderna e contemporanea e ruotano attorno agli studi di genere, alle relazioni tra poesia e *life writing* e alle dinamiche di empatia narrativa, sia in letteratura che nel cinema. | Carmen Bonasera holds a PhD in Theory of literature and Comparative literature from the University of Pisa. She is currently a postdoc researcher at the Department of Modern Languages, Literatures and Cultures at University of Bologna. She has been a postdoc researcher at Ca' Foscari University of Venice and adjunct professor at Sapienza University of Rome and at the University of Turin. Her research interests center on modern and contemporary literature and revolve around gender studies, the relationships between poetry and life writing, the dynamics of narrative empathy both in literature and cinema.