

# Critica clandestina?

## Studi letterari femministi in Italia

a cura di

Maria Serena Sapegno, Ilenia De Bernardis, Annalisa Perrotta





Collana Convegni 38

STUDI UMANISTICI  
Serie Philologica

# Critica clandestina?

Studi letterari femministi in Italia

Atti del convegno  
Sapienza Università di Roma  
3-4 dicembre 2015

*a cura di*

*Maria Serena Sapegno, Ilenia De Bernardis, Annalisa Perrotta*



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ EDITRICE

2017

Copyright © 2017

**Sapienza Università Editrice**

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

[www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

[editrice.sapienza@uniroma1.it](mailto:editrice.sapienza@uniroma1.it)

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

ISBN 978-88-9377-037-8

Pubblicato a novembre 2017



Quest'opera è distribuita  
con licenza Creative Commons 3.0  
diffusa in modalità *open access*.

In copertina: Johannes Vermeer, *A Lady Writing* (1665), Washington, National Gallery of Art.

# Indice

Introduzione	1
<i>De Bernardis, Perrotta, Sapegno</i>	
LA TEORIA, IL CANONE, LA CRITICA LETTERARIA	
La critica letteraria femminista: dentro o fuori le istituzioni?	11
<i>Maria Serena Sapegno (Sapienza Università di Roma)</i>	
Il salto di Mary Carmichael. Riflessioni su trent'anni di studi e 'revisioni'	21
<i>Adriana Chemello (Università di Padova)</i>	
Studi delle donne e studi di genere: niente salto senza rete	35
<i>Tatiana Crivelli (Università di Zurigo)</i>	
Critica femminista e critica letteraria italiana: il contributo della Società Italiana delle Letterate	47
<i>Laura Fortini (Università degli Studi Roma Tre)</i>	
DALLA TEORIA AI TESTI	
La pagina bianca: riluttanza, inibizione e desiderio di essere autrici	61
<i>Sara De Simone (Scuola Normale Superiore di Pisa)</i>	
Note su Boccaccio e il Decameron	77
<i>Fiammetta Cirilli (Sapienza Università di Roma)</i>	
Formazione mancata o mancanza di formazione? Alla (ri)scoperta del Bildungsroman al femminile	89
<i>Valentina Pinoia (Sapienza Università di Roma)</i>	

Messe alla prova: autrici migranti, trame ricorrenti <i>Anna Belozorovitch (Sapienza Università di Roma)</i>	97
Riflessioni sulle scritture dell'Io fra studi di genere e post-coloniali <i>Cristina Gamberi (Università di Bologna)</i>	107
<b>RACCONTI SCRITTI E ORALI E ANALISI DI GENERE</b>	
Angeliche poco angelicate: le donne ariostesche <i>Sonia Trovato (Università di Verona)</i>	125
Antigone e le donne. Genealogie femminili e disambientazioni di genere <i>Elena Porciani (Seconda Università di Napoli)</i>	139
La cura perturbante <i>Laura Marzi (Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis)</i>	149
“Nacqui, partorita da me stessa”. Performance dell'identità nelle pièce di Goliarda Sapienza <i>Maria Rizzarelli (Università di Catania)</i>	161
Agatuzza e le altre. Donne e racconto orale <i>Marina Sanfilippo (Uned Madrid)</i>	175
<b>LE FORME DELLA TRASMISSIONE: L'UNIVERSITÀ, LA SCUOLA, GLI ALTRI LUOGHI</b>	
Le letterature nel luogo di formazione e ricerca CIRSDe <i>Luisa Ricaldone (Università di Torino)</i>	191
Dal carcere alla libertà: percorsi femminili dall'antifascismo al dopoguerra tra fonti archivistiche, storiografia, letteratura e didattica <i>E. Malvestito, S. Contini, M. Nicolo, M. Schettino (Istituto storico della Resistenza e della società contemporanea di Biella e Vercelli)</i>	201
Insegnare la letteratura italiana con uno sguardo di genere <i>Mariagabriella Di Giacomo (Insegnante, Roma), Annalisa Perrotta (Sapienza Università di Roma), Rita D. Toti (Insegnante, Latina)</i>	215
Reti e costellazioni di donne dentro e fuori i libri di testo nel secondo Ottocento <i>Loredana Magazzeni (Università di Bologna)</i>	233
Il sesso dei libri. La dimensione del genere nel lavoro editoriale <i>Martina Volpe (Sapienza Università di Roma)</i>	249

# Introduzione

## **A dieci anni da Cambridge**

*Annalisa Perrotta e Maria Serena Sapegno*

Il 3 e il 4 dicembre 2015 presso la Sapienza Università di Roma, Maria Serena Sapegno, Ilenia De Bernardis e Annalisa Perrotta, insieme al Laboratorio di Studi femministi Anna Rita Simeone Sguardi sulle differenze, hanno organizzato il convegno internazionale dal titolo *Critica clandestina? Studi letterari femministi in Italia: bilanci e nuove prospettive*.

Il convegno nasceva dall'esigenza di creare all'interno dell'Università un'occasione di dialogo e di collaborazione tra soggetti diversi, dalla necessità politica e culturale di mettere in dialogo realtà accademiche e non accademiche, dare visibilità a soggetti di ricerca e a percorsi personali di ricerca e di insegnamento.

*Critica clandestina?* Il titolo del convegno e di questo volume pongono una domanda provocatoria, che chiama in causa l'idea di clandestinità almeno in due diverse accezioni: una clandestinità subita, come mancato riconoscimento di legittimità istituzionale e una clandestinità cercata ed esibita, quella del rifiuto programmatico di riconoscere all'istituzione un potere legittimante; in entrambi i casi si tratta di un dialogo mancato, che ormai mostra patenti i suoi limiti e i danni che ha provocato nel panorama culturale italiano, soprattutto nella distanza tra una tradizione e una pratica di studi ricca e consolidata, come quella all'interno degli studi di Italianistica in Italia e fuori d'Italia e la sua presenza e visibilità istituzionale, nei luoghi di formazione e di ricerca. E questa peculiarità italiana configura un grave ritardo rispetto agli altri paesi europei e non solo.

Le ricercatrici e le studiose intervenute nelle due giornate del Convegno – provenienti da diversi centri universitari italiani (Roma, Bari,

Torino, Padova, Venezia, Catania, Pisa, Bologna, Napoli) e stranieri (Barcellona, Zurigo, Madrid, Parigi) – hanno presentato contributi originali, di respiro internazionale e frutto di una competenza ed esperienza pluriennale nel vasto campo degli studi di genere e del femminismo, ad ulteriore testimonianza concreta della maturità di questi studi.

Le due giornate del dicembre 2015 corrispondono per noi anche ad un anniversario importante. Nel 2005, infatti, il *Laboratorio* si era già fatto promotore (insieme ad Alessia Ronchetti e Abigail Brundin della Cambridge University) del Convegno internazionale tenutosi a Cambridge: *Dentro/fuori, sopra/sotto: critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*. Il volume degli atti di quel convegno (a cura di A. Ronchetti e M. S. Sapegno, 2007) è ormai una presenza costante ed irrinunciabile nelle bibliografie sull'argomento. Con il nuovo convegno, a dieci anni dall'appuntamento di Cambridge, il Laboratorio ha voluto fare, insieme, un bilancio e una nuova mappa di quello che c'è, delle pubblicazioni e delle acquisizioni critiche, metodologiche, concettuali, e del tanto che rimane da fare negli studi letterari femministi nel nostro paese e nell'ambito della letteratura nazionale, in particolare rispetto al nodo cruciale del rapporto tra tali studi e le istituzioni. Oggi come allora abbiamo voluto lanciare un *call for papers* per riuscire ad aprire il più possibile il dibattito e coinvolgere anche le giovani generazioni e, allo stesso tempo, abbiamo invitato alcune delle attrici del dibattito stesso.

Durante il convegno, gli interventi si sono collocati in tre grandi percorsi tematici intrecciati tra di loro: la teoria, il canone e la critica letteraria; i racconti scritti e orali e le analisi di genere; le forme della trasmissione: l'università, la scuola e gli altri luoghi. Il quadro che ne è emerso è stato vivace e variegato, e ha suscitato una forte domanda di riflessione su questi temi, specie tra i/le più giovani. Consideriamo questo interesse uno stimolo importante per favorire lo scambio scientifico e per promuovere la didattica già presente 'clandestinamente' in tutta Italia.

Allo stesso tempo la ricchezza degli spunti offerti nelle due giornate e le manifestazioni di interesse impongono alcune valutazioni e probabilmente la necessità di assumere iniziative: se molte delle domande e delle analisi ascoltate a Cambridge ruotavano intorno al canone letterario e a quali scrittrici ne fossero dentro e quali fuori e, conseguentemente alle strategie da utilizzare e alle scelte da compiere, oggi è non solo legittimo, ma anche doveroso, chiedersi se la situazione sia cambiata e come.

Per cominciare a formulare una risposta, può essere utile partire dall'esperienza a noi più vicina, cioè l'attività che il nostro *Laboratorio*

*di studi femministi* svolge da quindici anni all'interno della Sapienza: si è trattato, infatti, di un lavoro intenso e fruttuoso che ha aperto l'istituzione ad un'interlocuzione variegata e interdisciplinare, stabilendo rapporti con la scuola secondaria, con realtà organizzate attive nella società, con studenti di varia provenienza, con colleghe di altre università italiane ed europee, con protagoniste della vita culturale nel nostro paese. Abbiamo organizzato colloqui e convegni nazionali e internazionali e prodotto un numero significativo di pubblicazioni a stampa. Ci siamo fatte promotrici di corsi di aggiornamento nelle scuole per progetti di educazione alle differenze. All'Università abbiamo sempre ritenuto fondamentale per noi il rapporto organico con le istituzioni e abbiamo proposto occasioni di collaborazione e scambio a livello istituzionale, in particolare con i dipartimenti e con i corsi di studi, soprattutto rispetto alle attività dei dottorati di ricerca. Da anni un gruppo di noi collabora alla didattica di un corso di Introduzione agli Studi di Genere per la laurea triennale e il Laboratorio stesso è stato a lungo equiparato ad un corso per la laurea magistrale e figura ora tra le Altre Attività Formative nella Facoltà di Lettere. Un bilancio positivo? Molto, ma davvero non basta.

Un bilancio reale va fatto dentro l'Università come istituzione generale e nel paese, e non soltanto da noi: abbiamo sentito la necessità di ascoltare le voci diverse di chi si impegna dentro e fuori le istituzioni, per fare il punto e capire insieme se e come si può andare avanti e in quale direzione.

## **Organizzazione del volume**

Il volume che qui si presenta raccoglie la maggior parte dei contributi delle due giornate romane. Nella sezione che apre il volume, intitolata *La teoria, il canone, la critica letteraria* compaiono contributi che pongono al centro della riflessione tre nodi fondamentali: il nodo della politica e del rapporto con le istituzioni e della visibilità e valorizzazione istituzionale degli studi delle donne e di genere, specie nell'Italianistica (Sapegno); il nodo della tradizione e della memoria, della sua necessità e possibilità (Chemello), e quello della collaborazione in rete di specialisti a livello globale, come reale e concreta possibilità di dare visibilità e connettere esperienze anche molto diverse tra loro, ma che divengono modello di ricerca e di organizzazione e comunicazione dei dati (Crivelli).

Il canone è rimasto un discorso importante presente all'interno di tutti i contributi; tuttavia, il fuoco appare essersi spostato. Il ragionamento sull'inclusione e l'esclusione come espressione di esercizio di un potere si incentrava sulla scelta degli oggetti della ricerca, ma insieme anche sul collocamento di coloro che la ricerca la facevano dentro o fuori le istituzioni, dentro o fuori il discorso o la metodologia dominante. Ora, se la provocazione contenuta nel titolo, la clandestinità, adottava nuovamente la prospettiva binaria dentro/fuori, la risposta delle relatrici è stata piuttosto: siamo da decenni all'interno del discorso critico e della produzione culturale di questo paese, nella pratica dell'immenso lavoro che in moltissime abbiamo fatto finora. La vera sfida si gioca ora su un altro terreno: trovare il modo per dare valore al patrimonio di ricerche esistenti, per trasmetterlo, per costruire una rete virtuosa che unisca i diversi soggetti di produzione culturale e imponga l'attenzione su quanto di nuovo la critica femminista ha saputo produrre, sui nuovi metodi di indagine, i nuovi punti di vista, nuove aperture e fuoriuscite dalle logiche di controllo – anche economico – del sapere (pensiamo all'interdisciplinarietà di tante esperienze, o alla gratuità e all'enorme potenziale di diffusione della rivista «altrelettere»). Rimangono, certo, le resistenze (nel riconoscimento accademico di molte pratiche, per esempio), che rischiano di vanificare negli effetti molti sforzi; e le arretratezze (anche scandalose, come quelle delle Indicazioni nazionali per le programmazioni scolastiche). Tuttavia, percorre le pagine dei vari saggi anche la consapevolezza del valore del lavoro svolto e l'importanza cruciale, politica, sociale e culturale, della sua prosecuzione.

La seconda sezione del volume si intitola *Dalla teoria ai testi* e raccoglie i saggi che si pongono trasversalmente tra una pratica critica e una riflessione sui suoi presupposti teorici. I diversi lavori riflettono sull'autobiografia (Gamberi), intesa come "sorta di tecnologia del genere attraverso cui ricostruire le forme e figurazioni delle soggettività femminili"; sul rapporto con la scrittura, con un'indagine ancora tra biografie e pagine autobiografiche (De Simone); sul *bildungsroman* femminile come tentativo "di percorrere una strada diversa dall'unica prevista per la donna, e scoprire quanta consapevolezza c'è nelle scrittrici dell'assunzione di un ruolo (quello di formatrici di un soggetto nuovo) inedito e ancora in via di definizione" (Pinoia); sul rapporto tra tradizione e marginalità nelle scritture delle scrittrici migranti (Belozorovich); e infine su come la critica, femminista e non, ha tratta-

to la questione della filoginia/misoginia nel *Decameron* di Boccaccio e la relazione sempre complessa tra la rappresentazione del maschile e quella del femminile nel *Decameron*.

Nella terza parte si presentano alcuni casi di lettura sia di opere singole, come fa Trovato attraverso una rilettura del personaggio di Angelica nel *Furioso*, sia trasversale a più testi: Porciani ragiona sulla 'disambientazione' come modalità attraverso cui le critiche femministe hanno riletto le grandi donne del mito, come Antigone; Marzi analizza la figura 'perturbante' della lavoratrice domestica, nella sua relazione con la datrice di lavoro, utilizzando le categorie freudiane di *Heimlich* e *Unheimliche*. Sanfilippo indaga un modo di produzione del racconto, quello orale, particolarmente frequentato dalle donne, ma di cui spesso abbiamo notizia tramite la mediazione maschile che legittima l'atto del racconto sulla pagina scritta.

L'ultima sezione, infine, è dedicata ai luoghi della produzione culturale (*Le forme della trasmissione: l'università, la scuola, gli altri luoghi*). Fortini affronta il nodo della scrittura (spesso collettiva) come espressione di una soggettività critica matura e fatta di tante voci, e praticata in diverse forme e modalità di espressione, in dialogo costante con le istituzioni, che è l'esperienza della Società italiana delle letterate.

Ricaldone racconta l'esperienza del Cirsde (Centro interdisciplinare di ricerche e studi delle donne e di genere), che a partire dal 1991, a Torino, fa ricerca e offre formazione nell'ambito degli studi delle donne e di genere. Contini, Malvestito, Nicolo, Schettino parlano di una ricerca sugli scritti autobiografici e nella memorialistica di alcune donne accomunate dall'esperienza del carcere, con particolare attenzione per la ricaduta didattica dei temi sollevati da questi scritti. Di educazione parlano anche i contributi di Magazzeni, a proposito delle ricerche didattiche e dei libri di testi scritti da donne alla fine dell'Ottocento, e di Di Giacomo, Perrotta, Toti, che intervengono sulla pratica della lettura di genere nelle scuole di oggi. Infine, Volpe si concentra sull'analisi di genere del lavoro editoriale in Italia negli ultimi anni, servendosi di dati sulla distribuzione del genere all'interno delle case editrici e sulle classifiche riguardo alle vendite.

Il quadro che ne emerge è variegato dal punto di vista degli approcci e dei metodi di indagine, ma tende anche a ridefinire le modalità di scrittura critica e i confini tra generi e forme di scrittura. Si potrebbe dire che le donne e la critica di genere siano in grado di produrre nuove categorie ermeneutiche proprio attraverso un'apertura alla vita e

alla molteplicità dell'esistente; non a caso spesso, al centro dei discorsi, si trovano questioni come la trasmissione, la tradizione, le relazioni tra gli esseri umani e le loro rappresentazione. Questo volume dunque contribuisce a far uscire dalla clandestinità (a dare visibilità all'interno di un prodotto accademico) non solo un oggetto di studio, ma anche una serie di metodi e di sguardi possibili e utili e stimolanti nei fatti, anche se si pongono fuori dagli stretti steccati disciplinari sui quali oggi si fondano innanzitutto i criteri di scelta e di selezione dei futuri ricercatori universitari. Ed è questo un fatto sul quale non solo la comunità scientifica, ma la società civile dovrebbe riflettere.

## **La critica letteraria di genere e femminista. Bilancio di un panel**

*Ilenia De Bernardis*

In occasione del XVIII Congresso nazionale dell'Adi, dell'associazione degli italianisti, svoltosi a Padova nel 2014, dedicato ai *Cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo* Annalisa Perrotta ed io presentavamo la proposta di un panel dal titolo *Metamorfosi e permanenze: simboli, miti e allegorie del personaggio femminile* di cui Maria Serena Sapegno è stata discussant di ciascuna relazione con l'obiettivo di raccogliere e mettere insieme i percorsi di studio e ricerca di tante giovani studiose.

Persuase che i personaggi femminili delle opere della tradizione letteraria italiana siano degli imponenti condensatori di simboli, di allegorie, di miti nei quali gli scrittori o le scrittrici proiettano mondi, immaginari, orizzonti più vasti, nel *call for papers* che avevamo composto e inviato agli organizzatori del congresso facevamo esplicito riferimento al genere in quanto categoria interpretativa ed ermeneutica, indispensabile per indagare questi complessi processi proiettivi nei quali gli scrittori o le scrittrici costruiscono anche la propria soggettività femminile o maschile che sia. Eravamo interessate sia a interventi con un'impostazione teorica che a interventi che offrivano una concreta strategia interpretativa.

Così partendo da Laura, Angelica, e le altre protagoniste delle opere degli scrittori, in una prospettiva storicamente diacronica, si voleva passare all'analisi della costruzione moderna dei ruoli di genere sino ad arrivare al soggetto che si fa personaggio e cioè al personaggio femminile nelle opere delle scrittrici.

Mi interessa riflettere su questa esperienza innanzitutto per il suo importante successo in termini di adesioni: ventidue comunicazioni su una media di nove comunicazioni per ciascuno degli altri panel. Questo semplice dato quantitativo – collocato anche più complessivamente su uno sfondo politico/culturale radicalmente mutato per ciò che riguarda le donne e la loro libertà – acquista un valore particolare: segnala che oggi tra molti degli studiosi e delle studiose di letteratura italiana gli studi di genere sono una realtà diffusa ed importante, segnala cioè che qualcosa è cambiato, sulla spinta degli studi delle donne, in questi ultimi quarant'anni. C'è però un altro aspetto sul quale è necessario riflettere: esiste anche, infatti, una grande, diciamo così, confusione metodologica, una incerta ambiguità nell'uso di categorie e di strumenti critici legati al genere.

Nella variegata e multiforme galassia degli studi di genere, infatti, orbitano diversi progetti e numerosi percorsi di ricerca disseminati in tutto il territorio nazionale da Palermo, passando per Roma, Napoli, Milano. E si tratta, ed è questo un primo elemento profondamente intrecciato alla domanda che mi sta a cuore porre in questo convegno, di studi letterari o ricerche che non sempre si riconoscono o non sempre esprimono programmaticamente una prospettiva femminista, una visione del mondo a misura di donne e uomini. È possibile scindere le due cose? È possibile interpretare un testo letterario attraverso la lente della categoria di genere e prescindere dalle sue implicazioni anche politiche e femministe? Io penso che questo sia un problema cruciale per noi tutte e penso che sia necessario innanzitutto elaborare teorie o poetiche o griglie interpretative anche condivise. Intendersi insomma sulle categorie e nominarle. Non basta importarle passivamente. Con questo naturalmente non voglio dire che dobbiamo essere d'accordo unanimemente sulla natura delle cose, ma soltanto che è necessario in Italia partire da definizioni, ambiti di ricerca o anche soltanto parole condivise, e farlo in modo programmatico e concertato.

Tornando all'esperienza del panel, va riconosciuto che molte delle comunicazioni si erano limitate a considerare il personaggio femminile come un semplice tema letterario, lasciando invece talvolta inesplorati problemi più complessi, la cui indagine avrebbe consentito una interpretazione che, a mio avviso, più coerentemente avremmo potuto definire di genere. Comunicazioni che complessivamente pur se colte e mature su altri piani scientifici spesso mancano l'obiettivo di genere e neutralizzano il potere decostruttivo che è intrinseco allo sguardo di genere.

La letteratura italiana, si sa, è stracolma di donne ed eroine che si muovono nei testi letterari svolgendo numerose e diverse funzioni, dando sulla pagina scritta un corpo a simboli o fantasie o viceversa smaterializzando la corporeità di relazioni e miti. La critica letteraria di genere e femminista deve scavare qui, deve guardare questi meccanismi, svelare i loro significati e portarli nel mondo.

Perché, con la consapevolezza delle parole di Elena Ferrante “chi scrive storie sa che le ragioni poetiche non sono falene con le ali trasparenti” e che “le ragioni poetiche dicano più delle ragioni politiche ed economiche, vadano anzi al fondo” (E. Ferrante, *La frantumaglia*, 2007, p. 195) di quelle stesse ragioni.

Così, se mi è concessa, almeno nei modi di una provvisoria conclusione di questioni invece molto complesse che non si possono esaurire nel qui ed ora (e che anzi conviene lasciare aperte per, diciamo così, farle respirare), penso che non dovremmo risparmiarci nel cercare e creare occasioni nuove e strutturate per lavorare sul fronte della teoria della letteratura e della critica letteraria. Il convegno che qui si presenta nei suoi risultati muove proprio in questa direzione.

# LA TEORIA, IL CANONE, LA CRITICA LETTERARIA



# La critica letteraria femminista: dentro o fuori le istituzioni?

*Maria Serena Sapegno*

Il titolo del mio intervento, con il suo interrogativo, riprende esplicitamente una parte di quello del Convegno che, come Laboratorio di studi femministi Sguardi sulle differenze, organizzammo oltre dieci anni fa (*Dentro/Fuori, Sopra/Sotto: Critica Femminista e Canone Letterario negli Studi di Italianistica* Cambridge, 9-10 Settembre 2005): quei binomi in realtà alludevano alle opposizioni binarie come rappresentazioni di gerarchia di potere nei testi letterari e, per analogia, nel canone letterario, o ancora, nella realtà.

In questo caso invece la mia attenzione è tutta concentrata sul punto di vista della critica stessa, la critica femminista della letteratura italiana in Italia. Le domande che vorrei pormi sono: a) se si tratti di un'attività, la nostra, che si colloca programmaticamente dentro le istituzioni o fuori di esse; b) in quali casi ciò sia poi vero nei fatti e se si tratti del frutto di scelte consapevoli; c) quali ne siano le conseguenze sullo statuto della critica stessa e sull'Italianistica in genere.

Non posso certo avventurarmi qui a delineare una mappa accurata delle attività critiche che in questo senso si svolgono nel nostro paese e mi auguro che i contributi presenti in questo volume possano aiutarci ad averne un quadro più ricco, se certo non completo. Del resto i convegni dovrebbero servire anche a questo, in teoria. Anche se una tale ricognizione è solo un aspetto del problema.

Se ci guardiamo indietro non è difficile rilevare che nei decenni compresi tra gli anni Settanta ad oggi c'è stata una ricca e variegatissima produzione di testi a firma di donne, connessa direttamente al movimento femminista. Si è trattato e si tratta di una mole immensa di lavoro che ha riempito uno spazio vuoto: *in primis* restituendo, alla comunità degli studi tutta, moltissimi testi letterari scritti da donne, di

cui si era del tutto persa la memoria o di cui si era ingiustificatamente smarrito il senso e il valore. E poi naturalmente attraverso vari progetti di rilettura e rielaborazione di una tradizione, di analisi critiche dei testi e delle biografie, anche in collaborazione con la ricostruzione spesso molto proficua compiuta nel frattempo dalle storiche.

Se proviamo quindi a fare un quadro molto generale della situazione nella quale ci troviamo ad oggi possiamo senza dubbio esprimere una notevole soddisfazione per i risultati ottenuti su diversi piani.

La riflessione critica sul canone letterario, che ha peraltro investito tutta la cultura accademica occidentale a partire dalla crisi del dopoguerra e sulla spinta dell'emergere di nuovi soggetti, ne ha svelato, anche nel dibattito italiano<sup>1</sup>, alcuni meccanismi profondamente conservatori e ha posto all'ordine del giorno la necessità di una consapevolezza critica e di una capacità di revisione.

Naturalmente sono le donne in particolare che hanno ripetutamente discusso la nozione stessa di canone dal loro specifico punto di vista e si sono divise sulle strategie da adottare: da ultima in Italia Anna Maria Crispino riprende i fili di tale discussione nella introduzione alla nuova edizione di *Oltre canone*. Le posizioni presenti nel dibattito sono diverse, e spesso anche lontane tra loro, ma certo è che esiste un accordo di massima sul fatto che, se di revisione del canone si voglia parlare, non possa essere sufficiente l'aggiunta di alcuni nomi e testi di donne al canone esistente.

Il tema è di particolare interesse e problematicità se si tiene presente il fatto che primi e fondamentali spazi della trasmissione del canone sono da un lato le aule scolastiche, attraverso un corpo insegnante composto in schiacciante maggioranza da donne e dall'altro le biblioteche e le case editrici. Come sappiamo bene, sono donne gran parte delle bibliotecarie e anche la grande maggioranza dei soggetti che acquistano e leggono testi di letteratura nel nostro paese. Questa presenza massiccia e qualificata sta facendo la differenza? In che modo le donne che hanno un rapporto attivo e costante con la letteratura stanno cambiando la ricezione e la trasmissione della tradizione?

Quali che ne siano i motivi, poiché anche questi dati di realtà influenzano il mercato, siamo in ogni caso in presenza di alcuni cambiamenti significativi come il costante aumento nella pubblicazione dei

---

<sup>1</sup> Cfr. Ceserani 1998; Von Hallberg 1984; «Critica del testo» numero tematico, *Il canone alla fine del millennio* (2000); Crispino 2000; Grever, Stuurman 2007.

testi scritti da donne, che sono a tutt'oggi letti prevalentemente se non esclusivamente da donne, e un lento processo di modifica anche nella gerarchia e nella definizione stessa dei generi letterari<sup>2</sup>.

Anche dal punto di vista della bibliografia critica specializzata sono molti i testi che si sono accumulati nel tempo, frutto soprattutto di dibattiti e convegni di dimensione locale e nazionale, e legati a quella caratteristica di impresa femminista, collettiva e militante, che torna in tutti i resoconti e nelle introduzioni dei nostri atti. Un taglio 'politico' e impegnato che permea con toni diversi la riflessione di pressoché tutte le autrici che così si inseriscono in un preciso momento storico, cioè sulla scia più o meno lunga di quello che è stato senza dubbio uno dei più forti e originali movimenti delle donne.

Tale lavoro di ricerca ha avuto quasi sempre bisogno di uno spazio comune che ne ha costituito senso politico e fondamento simbolico, declinato in modi e forme diverse nella Società Italiana delle Letterate, nelle varie riviste, da «DWF» a «Leggendaria», nelle diverse *Summer-school* e anche nel nostro Laboratorio di Studi Femministi. Quest'ultimo peraltro non si connota di per sé come legato né al movimento femminista degli anni Settanta né all'Italianistica, poiché trae le sue origini dalla grande rete *Socrates* dell'Unione Europea ATHENA, nata negli anni '90, che metteva insieme oltre cento istituzioni universitarie europee di *Women's* e *Gender Studies* e istituzioni extrauniversitarie come gli archivi e le biblioteche delle donne nati dal femminismo. Un soggetto femminista quindi che nasce dentro l'Università come atipico e interdisciplinare, ma con una scelta e una vocazione istituzionale che va approfondendo nel tempo, tra mille difficoltà.

Sono passati però dieci anni dal convegno di Cambridge nel quale ponevamo invece a tema in ambito internazionale, ma con un quadro di riflessione ben preciso, quello disciplinare dell'Italianistica, il ruolo della critica femminista. Un decennio di grande lavoro e di buoni risultati bibliografici, come si diceva e come rilevano in sedi diverse le ricostruzioni recenti di due colleghe qui presenti tra noi, Laura Fortini e Adriana Chemello. Ma proprio Chemello nel suo testo indicava giustamente, prendendo a prestito la figura delle woolfiane tre ghinee, alcune direzioni di investimento, delle quali forse possiamo iniziare a valutare il rendimento. Lei indicava la ricerca, la didattica e l'editoria. Io seguirei più o meno la sua traccia ma correggerei un po' il tiro at-

---

<sup>2</sup> Di Michele 1993, in particolare il saggio di Lidia Curti.

traverso le due domande che soprattutto mi orientano nella riflessione, e le fanno da cornice, quelle esplicitate rispettivamente nel titolo del convegno e del mio intervento.

Si tratta allora davvero nel nostro caso italiano di critica clandestina? E, più precisamente, si colloca dentro o fuori dalle istituzioni?

Se vogliamo cominciare appunto dalla ricerca, è certamente l'Università l'istituzione per eccellenza cui fa capo la ricerca e la formazione alla ricerca. Se è indubbio dunque che molte donne hanno fatto e fanno ricerca sulle scritture delle donne cercando inoltre di orientare la formazione delle giovani generazioni di ricercatrici, va rilevato però che abbiamo lavorato quasi invariabilmente isolate o in piccolissimi gruppi e ciò non ha contribuito a dare forza e visibilità alla ricerca e ai suoi frutti.

Lo scarso interesse per la discussione teorica e metodologica che caratterizza inoltre l'area disciplinare dell'Italianistica, insieme alla sua forte tendenza autoreferenziale a guardare all'interno dei confini nazionali, non ha aiutato ad allargare ed approfondire il dibattito nella disciplina, a differenza di quanto è accaduto nell'area delle letterature europee non italiane. Si trattava di un dibattito che si rivelava necessario su due piani diversi: quello delle trasformazioni da apportare ai nostri strumenti interpretativi e alle ricostruzioni storico-critiche, per allargare il quadro e potere così vedere e comprendere appunto le donne. E naturalmente quello di un'attenzione critica e decostruttiva della cultura misogina dominante di cui la letteratura stessa è portatrice e costruttrice, di una gerarchia di valori nella quale trionfa un soggetto unico pensante, neutro ed universale, che domina e controlla la sfera del corpo e dei sentimenti.

Se in questi anni nella esperienza che conosco più da vicino il dibattito si è aperto, approfittando della interdisciplinarietà caratteristica degli studi delle donne, al contributo stimolante delle storiche e delle filosofe, nonché delle esperte delle altre letterature europee, tuttavia noi italianiste restiamo pressoché invisibili, all'interno di settori disciplinari rigidi, che non accolgono volentieri ricerche interdisciplinari o le respingono del tutto. E tante acquisizioni critiche e concettuali della critica femminista, che in altri paesi sono entrate nella cultura di tutti, qui sono ancora ignote. Il provincialismo che caratterizza l'italianistica italiana non ha certo aiutato e ciò è tanto più evidente nel confronto con gli e le italianiste europee, magari invitate in Italia a tenere conferenze da cui emergono analisi o teorie che qui suonano ancora originali.

Pensiamo alle vicende dell'associazione di categoria, l'ADI, che dopo il convegno della consorella americana AIIS a Zurigo nel 2014, scopre buona ultima anche in casa sua l'esistenza degli studi di genere e decide di dedicargli uno spazio istituzionale, con modi e forme che hanno confermato la profonda estraneità della stessa disciplina italianistica alle nuove metodologie e agli interrogativi del presente. Tali vicende del resto rispecchiano una realtà con cui è indispensabile misurarsi: da un lato c'è da parte degli e delle studenti e giovani studiosi/e una domanda diffusa, anche se inarticolata, che risente confusamente della cambiata posizione delle donne in Italia e dell'eco lontana degli studi delle donne, dall'altra esistono convegni e pubblicazioni specializzati che nella maggior parte dei casi non incontrano questa domanda. Al contrario ad essa nell'università si risponde spesso *sic et simpliciter* assegnando tesi sui testi delle donne, in una deriva frequentemente erudita e bibliofila che nulla o poco cambia.

Questa prima ghinea investita nella ricerca dunque ha prodotto molto ma, per continuare nella figura, i rendimenti fanno molta fatica ad essere nuovamente investiti, e spesso non lo sono affatto, sono a fondo perduto.

Per la ghinea investita nella didattica bisogna tener conto del fatto che l'Università sta attraversando, come tutte sappiamo, un periodo molto difficile di impoverimento drastico del corpo insegnante e di irrigidimento dei curricula, periodo nel quale non v'è alcuno spazio per l'innovazione. Una parte significativa della generazione di studiose e docenti che ha vissuto in prima persona l'esperienza del femminismo sta ormai lasciando e si fa ancora più precisa la necessità di passare dalla fase dell'iniziativa individuale ad una istituzionale. D'altra parte l'esperienza diretta di ciascuna di noi nella didattica universitaria conferma che la popolazione studentesca arriva da noi non solo nella perfetta inconsapevolezza dell'esistenza nella nostra tradizione di donne letterate, ma ciò che più è importante, senza mai essersi posta il problema della apparente totale assenza del soggetto donna dalla storia e dalla cultura che è stata loro insegnata, con la conseguente mancata problematizzazione del proprio rapporto, di giovani uomini e donne con la cultura stessa.

In effetti nella didattica a scuola il punto è stato fatto recentemente in un convegno nazionale che abbiamo organizzato qui a Roma (2013)<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> *Che genere di programmi?* Sapienza Università di Roma, 19-21 febbraio 2013, i cui atti rielaborati e ampliati sono usciti (vedi Sapegno 2014).

Ne è emersa una conferma di ciò che del resto sapevamo per esperienza empirica: in tutta Italia ci sono insegnanti di tutte le discipline, e dunque anche di Letteratura italiana, che sporadicamente ed eccezionalmente sono state toccate da iniziative volte alla costruzione di percorsi critici alternativi, ma in genere tali percorsi sono sostenibili solo se organizzati su scala non individuale, anche in questo caso se l'istituzione in quanto tale ne è investita, almeno a livello di un istituto scolastico.

Così non restano che i programmi. Ma se, come sappiamo, nei programmi per il concorso del 2012 (e ancora nel 2016) figurava in splendida solitudine Elsa Morante, secondo le più recenti analisi comparative dei manuali di letteratura molto poco è cambiato, a parte eccezioni, e soprattutto nulla è cambiato nei testi più ampiamente adottati, primo fra tutti l'eterno Baldi (Vennarucci 2010). Di conseguenza le insegnanti si trovano davanti, quando va molto bene, dei quadri di approfondimento su "La Donna nell'Ottocento" che non servono a porre il problema in modo stimolante e anzi spesso tendono a riprodurre proprio gli stereotipi in maniera acritica. Dunque anche nella didattica, scolastica e universitaria, quello che io definirei come un *deficit* di intervento istituzionale sembra aver lasciato quasi esclusivamente all'iniziativa dei singoli lo spazio dell'innovazione e della critica.

Quanto all'ultima ghinea, quella dell'editoria, non si può dire che non sia stata spesa. I testi critici non mancano e non sono nemmeno esclusivamente confinati nelle piccole case editrici locali che talora ne rendono davvero difficile il reperimento o anche solo la notizia. Inoltre un certo ruolo lo hanno avuto anche riviste come la più antica «DWF» e poi «Tuttestorie» e infine «Leggendaria» che è la rivista della Società Italiana delle Letterate.

Eppure molto ci sarebbe da dire su come sia stata spesa quella ghinea stessa, in base a quali scelte, basti rilevare che i testi di alcune importanti autrici italiane del passato sono in questo momento stampati negli Stati Uniti in edizione bilingue (*The Other Voice in Early Modern Europe*, 1996-) e non sono invece disponibili in Italia.

In questo quadro di luci ed ombre mi pare che alle mie domande si possa rispondere che la critica letteraria femminista è stata ed è allo stesso tempo dentro e fuori dalle istituzioni, ma che storicamente e politicamente pesa molto di più il fuori che il dentro. Quando negli anni Ottanta ci si pose pubblicamente e coralmemente il problema di una entrata piena nelle istituzioni come stava accadendo in tanti altri paesi, in una situazione politico culturale già molto lontana dagli anni Set-

tanta del movimento di massa, si volle dare una risposta negativa. Le motivazioni erano diverse, non ultima il timore di costruire dei ghetti dentro le istituzioni, perdendo il contatto da una parte con le discipline e dall'altra con le forme organizzative che il movimento si era dato nel frattempo. Rispetto alla seconda domanda che ponevo, dunque, credo che effettivamente si sia trattato del frutto di una scelta consapevole, che ha portato ad un impegno maggioritario nella costruzione di una realtà alternativa e parallela che ha avuto forse grande importanza simbolica, ma poco impatto di cambiamento. E ciò si va facendo sempre più chiaro via via che la generazione che ha dato il via a questi studi comincia a lasciare e pochissime sono le giovani donne reclutate in assoluto e di conseguenza ancora di meno quelle che si possano permettere di investire su un settore di studi che è così poco remunerativo in termini di carriera

E per provare a rispondere anche all'ultima domanda, sono convinta che tutto ciò abbia avuto importanti conseguenze sullo statuto della critica stessa e sull'Italianistica in genere. Come ho avuto modo di sostenere già altre volte, infatti, a mio giudizio ciò non è stato solo né principalmente fonte di ricchezza e varietà, ma al contrario soprattutto di debolezza. Credo non si possa fare a meno di rilevare che la nostra storia specifica, quella delle donne attive nella critica femminista della letteratura italiana, ha mostrato una mancanza di sufficiente cooperazione e coordinamento tra le diverse realtà esistenti, l'assenza di uno scambio organizzato tra ciò che si muoveva e si muove nell'Università e ciò che accadeva e accade nei diversi circuiti delle donne.

Non era certo l'unica strada percorribile, come dimostra ad esempio quella assai diversa scelta qui in Italia dalle storiche, che hanno saputo organizzarsi in modo più istituzionale, hanno fondato una società partita dall'Università e capace di attrarre tanto da arrivare ad avere fino a 5-600 associate, di generazioni diverse e di varia formazione. Un *network* autorevole di cui la disciplina ha dovuto tener conto, un patrimonio di metodologia e di lavoro di ricerca e una progettualità capace di fondare collane editoriali ricchissime e di influenzare la ricerca dei colleghi uomini che non possono più ignorarla. E ottenere riconoscimento ufficiale dal MIUR come formatrici per le insegnanti.

La scuola infatti, e poi l'Università, sono sicuramente snodi inevitabili di qualunque progetto per modificare la percezione che i giovani e le ragazze hanno del nostro patrimonio letterario, quando cambiamenti profondi sono in corso nella sua fruizione in un periodo di transizione

tra l'era Gutenberg e quella del digitale. Si aprono possibilità inesplorate ed è assai difficile conservare un orientamento critico e delle griglie interpretative, soprattutto è difficile mantenere un radicamento spazio-temporale, ma anche corporeo, da cui leggere o rileggere una tradizione che agisce su di noi a livello conscio ed inconscio. In un mondo sempre più piccolo in cui gli e le studenti si spostano anche fisicamente in altri paesi durante i loro studi, lo studio e l'analisi della stessa letteratura nazionale si colloca in una diversa e più ampia prospettiva che dovrebbe tener conto dei grandi cambiamenti culturali già avvenuti, tra i quali certo è centrale il nuovo protagonismo di massa delle donne.

Se il problema principale della nuova soggettività femminile emersa nell'ultimo secolo è stato ed è ancora quello di entrare a pieno titolo nella storia e nella cultura, modificandole profondamente con la propria diversità di esperienza e di visione del mondo e recuperando la violenta esclusione subita per secoli, probabilmente non è sufficiente né costruire esperienze esemplari né accontentarsi di pubblicare interessanti studi di settore. Numerose esperienze di corsi di aggiornamento nelle scuole mi hanno fatto molto riflettere sulla pressoché totale assenza nel corpo insegnante (femminile in schiacciante maggioranza) di qualsiasi consapevolezza di tali questioni come sulla mancata presa su di loro di quei testi manualistici che hanno voluto iniziare a guardare la letteratura attraverso una lente di genere. Anche questo intendo per 'clandestinità': un'esistenza in vita che non è registrata dalla maggioranza assoluta degli operatori del settore, che non mette nei fatti in discussione schemi storiografici ed interpretativi acquisiti, che resta all'interno di circoli minoritari e fatalmente autoreferenziali. Ritengo sia necessario guardare i fatti per quello che sono e capire cosa non ha funzionato e perché, per provare a correggere l'itinerario, se possibile.

Certo queste sono ricostruzioni e valutazioni personali che desidero mettere a disposizione di tutte nella speranza di trovare un punto di incontro: sono sicura che persone e esperienze diverse possano scambiarsi efficacemente punti di vista e portare a qualcosa di nuovo nell'interesse collettivo. Io credo si debba imparare dai limiti e dagli errori passati, evitare la competizione tra il dentro e il fuori, superare l'autoreferenzialità, per incoraggiare le più giovani, che hanno di solito una situazione lavorativa più difficile, ma anche maggiori esperienze internazionali, a costruire una forza nella collaborazione.

Credo che il nostro sforzo nei prossimi anni debba essere impegnato al massimo nel costruire occasioni di scambio e di collaborazione, e

poi, soprattutto, nell'uscire dalla clandestinità. Ciò potrebbe significare la costruzione di reti informative che non si limitino all'indispensabile compito di rendere il più possibile noto il lavoro che si è fatto e quello che si programma di fare, ma soprattutto ad aprire al contributo e all'opinione di altre. In particolare ritengo sia indispensabile trovare i modi e le forme per entrare in contatto organico ed ampio con le scuole, mettere in circolo l'esperienza delle insegnanti, accedere ai TFA nei quali si formano le insegnanti stesse e pensare a corsi di aggiornamento.

Per cambiare le cose in modo tale da lasciare un segno, che non sparisca ancora una volta con il venir meno di una generazione, è necessario modificare le istituzioni e il senso comune: se al numero crescente di donne nelle nostre istituzioni educative a tutti i livelli non corrisponde anche una consapevolezza diffusa della necessità di portare un punto di vista diverso, molto poco cambierà e le donne continueranno a farsi portavoce diligenti di una cultura che le cancella o almeno le ignora.

## Bibliografia

*Il canone alla fine del millennio*, «Critica del testo» n. III/1 (2000).

R. CESERANI, *Appunti sul problema dei canoni*, in «Allegoria» 29-30 (1998), pp. 58-72.

A. M. CRISPINO (a cura di), *Oltre canone. Per una cartografia della scrittura femminile*, Roma 2000.

L. CURTI, *Generi al femminile e postmoderno*, in Di Michele 1993.

L. DI MICHELE (a cura di), *Questioni di genere*. Atti del congresso (Napoli 27-29 novembre 1991), Napoli 1993.

M. GREVER, S. STUURMAN, *Beyond the Canon. History for the Twenty-first Century*, London 2007.

M. S. SAPEGNO (a cura di), *La differenza insegna. La didattica delle discipline in una prospettiva di genere*, Roma 2014.

M. S. SAPEGNO (a cura di), *Che genere di lingua? Sessismo e potere discriminatorio delle parole*, Roma 2010.

F. VENNARUCCI, *La voce di lei. Forme di sessismo nei libri di testo*, in Sapegno 2010, pp. 181-208.

R. VON HALLBERG (a cura di), *Canons*, Chicago 1984.

MARGARET KING and ALBERT RABIL (editors), *The Other Voice in Early Modern Europe*, Chicago 1996-2010, Toronto 2011-.



# Il salto di Mary Carmichael. Riflessioni su trent'anni di studi e 'revisioni'

*Adriana Chemello*

La *memoria* è  
dove i sogni si addormentano  
Svegliando  
aprono finestre nel tempo.  
(Ana Hatherly)

Vi propongo, in esordio, due poesie di Wislawa Szymborska che mi forniranno le parole chiave in grado di orientare il *ductus* delle riflessioni che intendo condividere con voi.

La prima ha per titolo *La vita difficile con la memoria*:

Sono un cattivo pubblico per la mia *memoria*,  
vuole che ascolti di continuo la sua voce,  
ma io mi agito, tossicchio,  
ascolto e non ascolto,  
esco, torno ed esco di nuovo.  
Vuole tutta la mia attenzione e il tempo.  
Quando dormo, la cosa le riesce facilmente.  
Di giorno ci sono alti e bassi, e le dispiace.  
Mi propone con zelo vecchie lettere, foto,  
tocca fatti più o meno importanti,  
mi rende paesaggi sfuggiti alla mia vista,  
li popola con i miei morti.  
Nei suoi racconti sono sempre più giovane.  
È carino, ma a che pro questo ritornello.  
Ogni specchio ha per me notizie differenti.  
Si arrabbia quando scrollo le spalle.  
Allora si vendica e sbandiera tutti i miei errori,  
pesanti, e poi dimenticati facilmente.

Mi fissa negli occhi, aspetta una reazione.  
 Mi consola alla fine, poteva andare peggio.  
 Vuole *che viva solo per lei e con lei*.  
 Meglio se in una stanza buia, chiusa,  
 ma qui nei miei piani c'è sempre il sole presente,  
 le nuvole di oggi, le vie giorno per giorno.  
 A volte ne ho abbastanza della sua compagnia.  
 Propongo di separarci. Da oggi e per sempre.  
 Allora compassionevole sorride,  
 sa che anche per me sarebbe una condanna<sup>1</sup>.

La seconda evoca una narrazione biblica e s'intitola, *La moglie di Lot*:

*Guardai indietro*, dicono, per curiosità,  
 ma, curiosità a parte, potevo avere *altri motivi*.  
 [...]  
 Guardai indietro posando per terra il fagotto.  
 Guardai indietro *non sapendo dove mettere il piede*.  
 [...]  
 Guardai indietro per l'ira.  
 Guardai indietro per queste ragioni.  
 Guardai indietro *non per mia volontà*.  
 [...]  
 Chi mi avesse visto poteva pensare che danzassi.  
 Non escludo che i miei occhi fossero aperti.  
 È possibile che sia caduta con il viso rivolto verso la città.<sup>2</sup>

Le parole chiave che i componimenti di Szyborska suggeriscono sono "memoria" e "guardare indietro". Il lasciarsi abitare dalla memoria ("Vuole *che viva solo per lei e con lei*") assume per noi oggi una valenza plurale: evoca una memoria 'personale', un partire da sé, ma nel contempo si espande e si protende verso una memoria più remota, un recupero memoriale di una presenza nella storia negata, segretata, rimossa. Una storia invisibile, una "presenza assente delle donne" di cui è perfetta cartina di tornasole il *Dizionario biografico degli italiani*, l'opera deputata a conservare e tramandare l'identità culturale della nazione, come ha evidenziato la bella relazione di Angiolina Arru, *La presenza assente delle donne: un ossimoro del Dizionario biografico degli italiani*, al convegno di studi *Le vite degli Italiani. La Treccani e la biografia*

<sup>1</sup> Szyborska 2009, p. 699. Il corsivo è mio.

<sup>2</sup> Szyborska 1998, p. 115. I corsivi sono miei.

nazionale, tenutosi a Roma nel febbraio 2015<sup>3</sup>. Arru evidenzia come i dizionari biografici siano degli “indicatori sensibili” e dei “segnalatori delle innovazioni” in ambito storiografico ma anche degli efficaci registratori delle “difficoltà” di recepire le innovazioni, per esempio quelle prodotte negli ultimi decenni dagli *women’s studies*. A proposito delle ‘costellazioni familiari’, a cui la storiografia degli ultimi decenni presta particolare attenzione, porta a testimonianza dell’assenza di nomi femminili i casi di due biografie dove passa sotto silenzio la presenza delle rispettive mogli. È il caso della biografia di Luigi Majno, giurista dell’Italia liberale, alla cui moglie Ersilia Bronzini Majno, una delle prime emancipazioniste italiane, va il merito di aver avviato una realizzazione laica di *welfare* per le donne, l’Asilo Mariuccia di Milano. Altro caso segnalato è la biografia di Ferdinando Martini, dove è appena accennata la presenza della moglie Giacinta Marescotti<sup>4</sup>. Per segnalare l’opacità della “presenza assente” delle donne, “le studiose viennesi hanno inventato una risposta più veloce, disegnando sul selciato del grande cortile del chiostro interno all’Università la grandissima ombra grigia di una donna”<sup>5</sup>.

Situazione analoga si riscontra nell’ambito della storiografia e della critica letteraria, dove la presenza delle scrittrici e degli studi critici tesi a restituire valore letterario alle loro opere sono stati ignorati, lasciati ai margini, dando loro lo statuto della ‘clandestinità’ e dell’‘invisibilità’.

Il “guardare indietro” – come Szymborska suggerisce evocando la storia della moglie di Lot, donna ‘senza nome’ che si sottrae alla prescrizione maschile e soccombe – non è dettato da mera ‘curiosità’ ma acquista forza e consistenza da motivazioni più profonde, vincolate ad una necessità (“Guardai indietro *non per mia volontà*”), vincolate ad un ineludibile bisogno di individuare un percorso per andare avanti (“Guardai indietro *non sapendo dove mettere il piede*”). Uno sguardo all’indietro che ora, a distanza di qualche decennio, consente di osservare e di comprendere il ‘disegno’ del percorso fatto, come suggerisce la celebre storiella della cicogna di Karen Blixen: quello che non poteva essere visibile nel buio della notte in cui il cammino è stato intrapreso, può diventare visibile ora, unendo i diversi punti, le diverse presenze,

---

<sup>3</sup> Arru 2016, pp. 151-52.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 156-158.

<sup>5</sup> Ivi, p. 152.

le pratiche e le realizzazioni di un lavoro critico di donne e sulle donne. Del resto, lo aveva anticipato anche Virginia Woolf che

Il passato ritorna soltanto quando il presente scorre così liscio da parere la superficie mobile di un fiume profondo. Allora si vede attraverso la superficie fino in fondo. In quei momenti ritrovo la soddisfazione più grande, che non è di pensare al passato; ma di *vivere*, in quei momenti, *più appieno il presente* [...] scrivo per ritrovare il senso del presente nell'ombra che il passato getta su questa superficie frantumata<sup>6</sup>.

Una memoria che lambisce il presente, che dialoga con esso, che non è immobile e ibernata nel passato, come ci suggeriscono le lucide riflessioni di Wlodek Goldkorn:

Preferisco che la memoria sia abitata da fantasmi, ombre, immaginazione; diffido di chi vuole che il ricordo sia sempre verificato. La memoria è tale quando è avvolta nella nebbia e soggetta a cambiamenti, vale a dire quando è viva<sup>7</sup>.

È il presente il punto di forza che aiuta a guardare il passato purché ci sia una leggerezza e una mobilità dello sguardo capaci di leggere l'anima di quel passato. Sono tutti pensieri e suggestioni che riportano a quel saggio fondativo – vero e proprio ‘manifesto’ degli studi delle donne in ambito letterario – che è *A Room of One's Own* di Virginia Woolf, a cui molte donne della mia generazione hanno guardato come alla loro stella polare e da cui ho furato l'immagine che dà il titolo a questa riflessione:

Ad ogni modo, Mary Carmichael voleva fare la prova. E mentre io la guardavo prepararsi per questa prova, vedevo, sperando tuttavia che lei non se ne accorgesse, i vescovi e i decani, i dottori e i professori, i patriarchi e i pedagoghi che tutti insieme le gridavano ammonimenti e consigli. Non puoi far questo e non farai quello! Soltanto i professori e gli studenti possono passeggiare su questa aiuola! Le signore non possono entrare senza una lettera di presentazione! Le scrittrici in erba, per quanto siano graziose, devono passare di qua! Così gridavano, come una folla presso un ostacolo alle corse; e la grande prova di Mary sarebbe stata di *saltare l'ostacolo senza guardare né a destra né a sinistra*. Se ti soffermi a maledire, sei perduta, le dicevo; e lo stesso se ti soffermi a

<sup>6</sup> Woolf 1977, p. 77.

<sup>7</sup> Goldkorn 2016, p. 63.

ridere. Un'esitazione, un passo falso, e sei perduta. *Pensa soltanto al tuo salto*, le imploravo, come se avessi giocato su di lei tutto il mio denaro; e lei *fece il salto*, come un angelo<sup>8</sup>.

Alla figura fittizia di Mary Carmichael, Virginia Woolf affida la sua 'verità nascosta', quella che la lettrice deve cercare andando oltre la scorza della superficie del testo, una verità che tocca a noi decodificare: "Dalle mie labbra – aveva detto in esordio – udirete una serie di bugie, ma forse c'è tra loro qualche *verità nascosta*; tocca a voi cercare questa verità, e decidere se, almeno in parte, essa merita di essere ricordata"<sup>9</sup>. Andando a scrutare questa 'verità nascosta', restando ben posizionate al presente e alla consapevolezza del percorso realizzato in questi decenni, riusciamo ad individuare alcune precise indicazioni metodologiche:

- a) la genealogia femminile: una donna sconosciuta ma discendente da un *continuum* femminile;
- b) le 'novità' sul piano dei contenuti: scarti, temi impreveduti rispetto ai codici correnti; l'amicizia tra donne; le Donne (al plurale) e non 'la donna' in astratto; le loro stanze "sono così diverse" perché sono espressione della soggettività che le abita;
- c) l'invito ad infrangere la barriera del mutismo, delle vite non registrate, ad esplorare le vite delle donne anziché scrivere la *Vita* di Napoleone o un saggio su Keats, perché le vite di queste donne possono contribuire ad "illuminare la tua anima";
- d) la raccomandazione a perseguire 'la libertà della mente', lasciando perdere inutili e inefficaci recriminazioni nei confronti degli uomini;
- e) il suggerimento di scrivere come una donna ma "come una donna che si è dimenticata di essere donna";
- f) l'indicazione di mettersi *al centro*: "trovarsi sulla cima del mondo e vederlo tutto disteso, molto maestosamente, ai suoi piedi";
- g) la raccomandazione a concentrarsi sul proprio desiderio e sul proprio progetto, come ben emblemizza il *salto* di Mary Carmichael.

Quando sul finire degli anni Settanta e nei primi anni Ottanta nascono e si affermano anche in Italia gli studi delle donne, sull'onda lunga provocata dal movimento delle donne post Sessantotto, quella che è stata definita dallo storico Eric Hobsbawm l'unica "rivoluzione

<sup>8</sup> Woolf 1963, pp. 284-285.

<sup>9</sup> Ivi, p. 212.

pacifica" del XX secolo, ci troviamo di fronte ad una vera e propria rivoluzione culturale che provoca modificazioni antropologiche nella società del cosiddetto *boom* economico e del raggiunto benessere sociale<sup>10</sup>. Le donne rifiutano lo statuto di "tacite e mute" con "gli occhi bassi e il capo chino" come le aveva volute e rappresentate la tradizione patriarcale maschile post-tridentina. Le donne vogliono essere nel mondo e rendere visibile la loro presenza oscurata da millenni di coercizione e di sistematica negazione della loro soggettività. Se negli anni Settanta, erano scese in piazza per rivendicare dei diritti, negli anni Ottanta alla fase del rivendicazionismo subentra l'elaborazione di un pensiero di origine femminile che in Italia ha le proprie radici nel pensiero della differenza sessuale (riferimenti teorici Luce Irigaray e Luisa Muraro). Un pensiero che sembrava essere senza precedenti, ma che viene via via scoprendo radici remote, una tradizione antica ignorata e negata.

Gli studi delle donne, in particolare quelli delle storiche, evidenziano fin dalle origini un fenomeno eclatante: l'esclusione delle donne dalla ricostruzione di un passato che si pretende 'universale' ed è invece interamente maschile. La critica femminista mette in discussione, *in primis*, un paradigma storiografico. E l'esclusione – è subito evidente – non riguarda solo la storia ma si ripropone anche nella letteratura, nelle arti e nella musica.

Ancora una volta Virginia Woolf aveva nominato – in anticipo sui tempi – il problema:

Immaginativamente, la sua [*scil.*: della donna] importanza è estrema; praticamente, la sua insignificanza è totale. Ella pervade la poesia, da una copertina all'altra; invece dalla storia è quasi assente. Ella domina la vita dei re e dei conquistatori nella letteratura d'immaginazione; nella realtà era la schiava di qualunque ragazzo i cui genitori le avessero messo per forza un anello al dito. [...] Certo è uno *strano mostro* quello che scopriamo, leggendo prima gli storici e poi i poeti: *un verme* con le ali di *un'aquila*<sup>11</sup>.

Gli studi delle donne (in ambito storico e letterario) assumono consistenza nella ricerca di risposte ad interrogativi intriganti: "dove sono le

<sup>10</sup> Una generazione di donne che rompe con la tradizione. Si veda in proposito il volume: *Baby Boomers. Vite parallele dagli anni Cinquanta ai cinquant'anni* (Braidotti, Mazzanti, Sapegno, Tagliavini 2003).

<sup>11</sup> Woolf 1963, p. 245. Il corsivo è mio.

donne nella storia della letteratura?" / "perché questa 'esclusione delle donne' dalla ricostruzione di un passato che si pretende 'universale'?". Perché questa invisibilità nella storia e nella letteratura? La constatazione/problematizzazione di una 'assenza', di una 'cancellazione' dalla storia genera una legittima e "pressante domanda politica di *memoria*"<sup>12</sup>. Ci si accorge che si è di fronte a un vuoto, ad una lacuna da colmare; ad una 'latenza' ignorata e trascurata dagli studiosi nella storia e nella letteratura. Prendono allora forma dapprima gruppi informali e seminari locali, poi con gli anni si individuano luoghi di discussione (non solo quelli istituzionali: le università delle donne, le comunità filosofiche, le librerie delle donne; le 150 ore delle donne – esperienza pilota a Padova nel 1979), si fondano nuove riviste, e in un terzo momento si arriva ai primi convegni di ricercatrici (storico quello del 1986/87 a Modena che mette a tema appunto *Gli Studi delle donne*) da cui nascerà, due anni più tardi, la Società Italiana delle Storiche (1989).

Nell'ambito dell'italianistica, questa prima fase coincide con una dimensione che potremo definire 'archeologica': si mette in atto una specie di archeologia letteraria, andando a scoprire, a disseppellire figure di letterate e poete, per riportarle alla luce, per dare loro visibilità storica, per rileggere i loro testi e aprire un dialogo con loro. Segnalo in proposito il numero monografico della rivista «DonnaWomanFemme» (DWF) del 1977, dedicato a "donna e letteratura" e il convegno sullo stesso tema, organizzato dall'Università di Firenze nel 1979, a latere del Premio Pozzale-Luigi Russo, ad Empoli e di cui furono pubblicati gli atti alcuni anni dopo (Atti del convegno «La donna nella letteratura italiana del '900», 1983). Questo sguardo retrospettivo nella letteratura dei secoli passati è stato come "accendere una fiaccola in una stanza che finora non era stata visitata" (Woolf 1963, p. 244), portando alla ribalta non la 'Donna', quella "specie di splendido e ancestrale organismo collettivo chiamato [...] Donna"<sup>13</sup>, bensì le varie e 'plurali' esistenze delle donne, con le loro peculiarità e le loro differenze (ora la "donna diventa assai più varia e più complicata").

In pochi anni, le stanze illuminate – per riprendere l'immagine wolffiana – si moltiplicano e soprattutto diventano stanze che comunicano tra loro, sono stanze interconnesse. Siamo state per un po' delle "pescatrici di vite perdute" come ebbe a scrivere Maria Rosa Cutrufel-

---

<sup>12</sup> Di Cori 1987, pp. 548-549.

<sup>13</sup> Cutrufelli 2004, p. 333.

li<sup>14</sup>, ma attraverso questi studi e queste ricerche abbiamo fatto sentire il timbro di “the other voice” (come per la collana «The Other Voice in Early Modern Europe», diretta da Margaret L. King e Albert Rabil Jr. per la University of Chicago Press, destinata ad accogliere testi di donne dal XIV al XVIII secolo, tradotti e commentati).

Alcune di queste ricerche, coniugando insieme geografia e storia, hanno prodotto interessanti repertori rivelatisi utili per ricostruire una cartografia delle presenze nelle diverse aree geografiche (Lombardia, Veneto, Piemonte, Puglia, Sicilia)<sup>15</sup>. A cui si aggiungono interessanti esperienze pilota: l'Archivio per la memoria e la scrittura delle donne in Toscana, con sede presso l'Archivio di Stato di Firenze, realizzato con il concorso della Soprintendenza Archivistica per la Toscana, di alcune università toscane e finanziato dalla Regione Toscana; il Centro di documentazione e la Biblioteca delle donne di Bologna.

Gli anni '80 registrano alcune pionieristiche imprese editoriali: pensiamo alle Edizioni delle donne (Roma), alla collana «La prima ghinea» della Rosenberg & Sellier (Torino), alla collana «Astrea» della Editrice Giunti (Firenze), alla Casa editrice di Luciana Tufani (Ferrara) e alla coraggiosa editrice Eidos di Vittoria Surian di Mirano-Venezia.

Non meno rilevante la funzione delle riviste, spazio di dibattito, di confronto di idee ed esperienze, ma soprattutto strumento di circolazione di ricerche e di saggi. Mi limito a nominare la storica «DWF DonnaWomanFemme», fondata nel 1975 da Tilde Capomazza, a cui è subentrata nella direzione l'anno dopo la compianta Annarita Buttafuoco. Una rivista che quest'anno festeggia i quarant'anni dalla fondazione. E poi la rivista «Memoria. Rivista di storia delle donne» che esce a cadenza semestrale per circa un decennio (dal 1981 al 1991), con numeri prevalentemente monografici. Ora si può consultare – in formato digitale – nella Biblioteca digitale delle donne, realizzata dalla Biblioteca Italiana delle donne di Bologna. E ancora la rivista «Lapis. Percorsi della riflessione femminile» il cui primo numero esce a Milano nel gennaio 1988 e le cui pubblicazioni si protrarranno fino al dicem-

<sup>14</sup> Cutrufelli 1990, p. 12. Su questi temi mi sono soffermata già alcuni anni fa in un contributo al convegno padovano su *Donne: oggetto e soggetto di studio*. Cfr. Chemello 2009; Gajeri 1999; Sapegno 2011.

<sup>15</sup> Mi limito a citarne alcuni: *Donna lombarda (1860-1945)* (Marchetti, Torcellan 1991); *Le stanze ritrovate. Scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento* (Arslan, Chemello, Pizzamiglio 1991); *Atlante delle scrittrici piemontesi dell'Ottocento e del Novecento* (Canni, Merlo 2007); *Scrittrici di Puglia. Percorsi storiografici femminili dal xvi al xx secolo* (Guida 2008).

bre 1996. Il meglio di questa esperienza è poi confluito in una raccolta antologica dal titolo: *Lapis. Sezione aurea di una rivista*, a cura di Lea Melandri (che della rivista era stata la direttrice, v. Melandri 1998). E ancora la rivista «tutteStorie Racconti letture trame di donne», un periodico trimestrale fondato e diretto dal 1990 da Maria Rosa Cutrufelli. Per non parlare della fondamentale funzione di collegamento e di informazione assoluta dal «Quotidiano Donna» che esce dal 1978 al 1982. Anche questo è ora consultabile nella 'Biblioteca digitale delle donne'.

Con gli anni Novanta, superata (ma non esaurita) la fase del 'recupero archeologico', le ricerche si sono venute moltiplicando, affinando anche la strumentazione critica che ha privilegiato sempre una dimensione interdisciplinare, comparatistica e il lavoro in équipe. Fondamentale si è rivelata la valorizzazione delle «carte private» attraverso l'esplorazione degli «archivi personali», spesso fortunatamente recuperati, di scrittrici e letterate di area Otto-Novecento. Penso al caso Alemano, alle carte private di Alba De Cespedes, di Elsa Morante, di Paola Masino; ma anche andando un po' a ritroso nel tempo, all'archivio di Neera, a quello di Caterina Percoto, salvato dalla figlia di una sua carissima amica, alle carte private di Vittoria Aganoor, recuperate da un antiquario in un sacco di iuta dentro una vecchia cassapanca abbandonata nella casa maritale. Documenti e testimonianze che consentono di penetrare nell'officina della scrittrice, ricostruire la protostoria delle opere, ricomporre la ragnatela delle relazioni intellettuali attraverso le corrispondenze epistolari sopravvissute.

Interessanti e affascinanti sono stati i percorsi dentro la scrittura delle donne seguendo un particolare genere letterario. Penso a ricerche che hanno attraversato la scrittura epistolare delle donne, la forma del diario e/o del *journal*, la tradizione novellistica, l'epica o la tragedia, ma anche il romanzo di formazione, le memorie d'infanzia, il gotico e il *noir*. E ancora i percorsi tematici dall'amore alla felicità, dal viaggio al denaro e via discorrendo.

Vorrei tornare – per un momento – su quel “guardare indietro” nominato da Szymborska e sulla valenza forte di cui può caricarsi nella pratica di lettura dei testi di donne e nella dinamica interattiva tra passato e presente che attraverso essi di volta in volta si produce. Così la linea genealogica femminile prefigurata da Virginia Woolf e ri-semantizzata da Luce Irigaray, non è mai una mera ricostruzione cronologica bensì diventa un 'valore aggiunto' che il presente ritrova nel passato. Il confronto dinamico tra presente e passato, realizzato dal

“guardare indietro”, trova una splendida incarnazione nel romanzo di Anna Banti, *Artemisia*.

Riprendo qualche passaggio dalle primissime pagine del romanzo:

Sotto le macerie di casa mia ho perduto Artemisia, la mia compagna di tre secoli fa, che respirava adagio, coricata da me su cento pagine di scritto. Ho riconosciuto la sua voce mentre da arcane ferite del mio spirito escono a fiotti immagini turbinose: che sono, a un tempo, Artemisia scottata, disperata, convulsa prima di morire, come un cane scacciato. [...] Sotto la cenere degli scoppi, senza lacrime, mi metto a parlarle. [...] Non mi sono ancora levata in piedi, e i miei singhiozzi sono ora per me e per lei soltanto: per lei nata nel millecinquecentonovantotto, anziana nella morte che ci sta intorno, e ora sepolta nella mia fragile memoria. [...] A specchio l'una dell'altra, par che le amiche non si conoscano più, che la vita o la morte le abbian già divise: finché un mormorio si leva, è Artemisia che pensa ad alta voce, come fa quando, dopo una corsa, si ferma, sola, fra i cespugli della collina<sup>16</sup>.

In questo romanzo uscito nel 1947, la donna del passato viene reinterpretata in un apparente allineamento sullo stesso asse temporale; in realtà è la collisione dei due tempi (passato/presente) che produce ‘senso’ e fa fermentare una ri-significazione nel passato che si attualizza nel presente. È quello che mette in parola (e in scrittura) Anna Banti, non tanto attraverso la narrazione della vita di Artemisia, bensì attraverso il dialogo che costruisce in presa diretta con il suo personaggio. Il dialogo di Anna Banti con Artemisia va oltre l'espedito narrativo della cornice tenacemente abbarbicata al momento tragico del bombardamento fiorentino dell'estate 1944, per farsi dialogo vero (“mi metto a parlarle” / “Artemisia che pensa ad alta voce”), relazione salvifica con la pittrice secentesca. Anna Banti, inseguendo Artemisia, pensa a se stessa e, come è stato scritto, traccia la propria “autobiografia interiore” (Fausta Garavini). Il dialogo aperto nel presente tra Anna Banti e Artemisia (dialogo che attraversa tutto il romanzo e non è limitato alla cornice dell'*incipit*) crea un contrasto tra i due momenti storici, un contrasto che non oppone bensì diventa generatore di senso, come ci insegna Giacoma Limentani, maestra di saggezza ebraica.

In un suo saggio dal titolo *Tra due P: pensiero e penna*, Giacoma Limentani – a proposito del tradurre – scrive: “mi accorgo di vivere il rapporto col tradurre e col tradurmi, non più come un conflitto, ma come un

<sup>16</sup> Banti 1989, pp. 10-13 *passim*.

contrasto. Il contrasto insito nella stessa parola contrasto, che posso dividere in *con-tra-sto*. E cioè vivere *con* la consapevolezza di stare sempre *tra* realtà e lingue diverse, che non possono non essere una ricchezza<sup>17</sup>. Anche lo *stare* tra *tempi* diversi è una ricchezza purché il «guardare indietro» non sia un appiattirsi sulle figure del passato ma generi una comunicazione dinamica e capace di generare senso nel presente.

Situato in questo orizzonte di senso, il romanzo di Anna Banti realizza inconsapevolmente una “revisione”, proprio nell’accezione indicata da Adrienne Rich: “la revisione – *l’atto di guardarsi indietro*, di vedere con occhi nuovi, di affrontare un vecchio testo con una disponibilità critica – è per le donne più di un capitolo di storia culturale; è un *atto di sopravvivenza*”<sup>18</sup>.

Un “atto di sopravvivenza” che, dopo l’esperienza letteraria di Anna Banti, si incarna in un libro realizzato da una sua allieva che seppe coltivare una relazione magistrale profonda e proficua con la scrittrice. Mi riferisco a Grazia Livi, *Le lettere del mio nome*, uscito in prima edizione nel 1991 con i tipi de La Tartaruga di Milano, più volte ristampato, ed ora saggiamente riproposto da Anna Maria Crispino per le edizioni Iacobelli. Mi limito a leggere il risvolto di copertina della prima edizione:

Il tema appassionante di questo romanzo-saggio è il divenire della donna. Due fili vi si intrecciano: uno *storico* che passa attraverso gli avvenimenti e uno *poetico* che passa attraverso le coscienze. Il primo, muovendo da *Il secondo sesso* di Simone de Beauvoir percorre i momenti essenziali del femminismo negli ultimi quarant’anni. Il secondo attraversa le opere e la vita di alcune *grandi personalità* del nostro secolo (Colette, Woolf, Stein, Frank, Manzini, Banti, Bachman, Lonzi) mettendone in luce la consapevolezza, l’intensità, la forza, la passione per la verità. Questo grande affresco, che Grazia Livi tratteggia con il suo stile inimitabile in cui i dati della ricerca si fondono magistralmente con la capacità di narrare, dà vita al ritratto della donna nuova che per la prima volta osa staccarsi dall’altro, fondarsi unicamente su di sé e fare il suo ingresso nel mondo come persona<sup>19</sup>.

Ne *Le lettere del mio nome*, Grazia Livi realizza quella ibridazione di generi che caratterizza tanta parte della scrittura delle donne nel Nove-

---

<sup>17</sup> Limentani 2004, pp. 141-142.

<sup>18</sup> Rich 1985, p. 25.

<sup>19</sup> Livi 1991, quarta di copertina.

cento, anzi ne è elemento vitale e fecondo, generatore di prospettive innovatrici nel superamento dei generi canonizzati, spesso tramato da una forte tensione autoriflessiva e metaletteraria. Grazia Livi 'guarda indietro' e il suo sguardo incontra grandi donne del Novecento, dialoga con loro mantenendo un doppio registro tra storia e poesia, con lo sguardo attento e leggero di chi sa riconoscere ciò che le viene da un'altra donna, ed ha consapevolezza che da questa pluralità di voci si alimentano le sue radici, dalle quali ha ricevuto la forza per mettersi al mondo.

Chiudo affidandomi ancora una volta ad una voce poetica: quella della poetessa portoghese Ana Hatherly (1929-2015), di cui una carissima amica Simonetta Masin mi ha fatto dono di alcuni versi da lei tradotti nella nostra lingua:

La memoria è  
dove i sogni si addormentano  
Svegliando  
aprono finestre nel tempo<sup>20</sup>.

## Bibliografia generale

- T. AGOSTINI, A. CHEMELLO *et alii* (a cura di), *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*, Padova 2004.
- A. ARSLAN, A. CHEMELLO, G. PIZZAMIGLIO (a cura di), *Le stanze ritrovate. Scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento*, Venezia 1991.
- ARRU ANGIOLINA, *La presenza assente delle donne: un ossimoro del Dizionario biografico degli Italiani*, in «Genesis», XV, 1 (2016), pp. 151-168.
- G. CANNÌ, E. MERLO (a cura di), *Atlante delle scrittrici piemontesi dell'Ottocento e del Novecento*, Torino 2007.
- R. BRAIDOTTI, R. MAZZANTI, M. S. SAPEGNO, A. M. TAGLIAVINI, *Baby Boomers. Vite parallele dagli anni Cinquanta ai cinquant'anni*, Firenze 2003.
- A. BANTI, *Artemisia* (1947), Milano 1989.
- A. CHEMELLO, *Le donne oggetto e soggetto di studio*, in Chemotti 2009, pp. 23-32.
- S. CHEMOTTI (a cura di), *Donne: oggetto e soggetto di studio. La situazione degli Women's Studies nelle Università italiane*, Padova 2009.
- V. COX, C. FERRARI (a cura di), *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*, Bologna 2012.
- M. R. CUTRUFELLI, *La briganta*, Palermo 1990.
- M. R. CUTRUFELLI, *Postfazione (o quasi)*, in Ead., *La donna che visse per un sogno*, Milano, 2004, pp. 333-336.

<sup>20</sup> Hatherly 2005, p. 89.

- P. DI CORI, *Dalla storia delle donne a una storia di genere*, in «Rivista di storia contemporanea», xvi, 4 (1987), pp. 548-559.
- R. FARINA (a cura di), *Dizionario biografico delle donne lombarde, 568-1968*, Milano 1995.
- A. GIGLI MARCHETTI, N. TORCELLAN (a cura di), *Donna lombarda (1860-1945)*, Milano 1991.
- L. MELANDRI (a cura di), *Lapis. Sezione aurea di una rivista*, Roma 1998.
- E. GAJERI, *Studi femminili e di genere*, in Gnisci 1999, pp. 296-340.
- A. GNISCI (a cura di), *Introduzione alla letteratura comparata*, Milano 1999.
- W. GOLDKORN, *Il bambino nella neve*, Milano 2016.
- P. GUIDA, *Scrittrici di Puglia. Percorsi storiografici femminili dal xvi al xx secolo*, Galatina 2008.
- A. HATHERLY, *Fibrilações*, Lisboa 2005.
- G. LIMENTANI, *Tra due P: pensiero e penna*, in Agostini, Chemello 2004.
- G. LIVI, *Le lettere del mio nome*, Milano 1991.
- A. RICH, *Quando noi morti ci destiamo: la scrittura come re-visione*, in Ead., *Segreti silenzi bugie. Il mondo comune delle donne*, Milano 1985.
- A. RONCHETTI, M. S. SAPEGNO (a cura di), *Dentro/Fuori Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Ravenna 2007.
- M. S. SAPEGNO (a cura di), *Identità e differenze. Introduzione agli studi delle donne e di genere*, Milano 2011.
- W. SZYMBORSKA W., *Vista con granello di sabbia*, Milano 1998.
- W. SZYMBORSKA W., *La gioia di vivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, Milano 2009.
- V. WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, in *Per le strade di Londra*, Milano 1963.
- V. WOOLF, *Momenti di essere*, Milano 1977.



# Studi delle donne e studi di genere: niente salto senza rete

Tatiana Crivelli

*E faremo in modo che il complesso, il molteplice e l'ibrido si trasformino, al tocco delle nostre abili dita elettroniche, in una rete di legami potenzianti che servano da punto d'accesso verso infinite possibilità di resistenza, di invenzione, e di piacere di vivere<sup>1</sup>.*

## 1. A titolo di orientamento

Della *rete* a cui il mio titolo sembra alludere scherzosamente, evocando acrobazie circensi, si considereranno qui almeno tre significati. La polisemia del termine stringe infatti in sé sia la tradizione del legame di sorellanza – quel ‘fare rete’ che percorre, in quanto assenza lamentata o come necessità esibita, la storia delle donne –, sia la odierna e pervasiva rete tessuta dagli strumenti digitali, sia, infine, nell’immagine della rete di sicurezza del volteggio al trapezio, la dimensione di sfida implicata nel gesto di chi si protende in uno spazio insicuro e apparentemente vuoto, con la fiducia che qualcuno afferri la sua mano tesa. È infatti un gioco complesso, quello della rete, che nel caso delle donne europee interseca la storia, il presente e l’essenza del loro interagire. Lo percorrerò qui attraverso la suddetta triplice prospettiva, di relazione sociale, virtuale e funambolesca, al fine di riflettere, nello specifico, sul tema dei nuovi strumenti digitali in relazione agli studi delle donne e agli studi di genere. E a introdurre il mio discorso commenterò brevemente, in ordine cronologico, alcuni termini tecnici significativi con cui, nell’ultimo ventennio, è stato designato il rapporto fra femmini-

---

<sup>1</sup> Braidotti 1995, p. 36.

simo e mondo digitale: ciberfemminismo (*cyberfeminism*), femminismo a rete (*networked feminism*) e attivismo *hashtag*.

Il termine *cyberfeminism* è una sorta di antenato degli altri due. Ormai da più parti considerato già obsoleto, una sorta di residuo delle politiche degli anni Novanta del secolo scorso, il termine va posto in riferimento al noto *Manifesto Cyborg* di Donna Haraway, pubblicato in originale nel 1985 e tradotto in Italia dieci anni dopo<sup>2</sup>. Se lo si ricorda qui, a trent'anni di distanza dalla sua comparsa, è per mettere in evidenza, oltre alla capacità anticipatoria del pensiero *cyborg*, anche la perdurante attualità della forza della sua dimensione utopica. Il *cyberfeminism* ha infatti introdotto nel discorso emancipazionista l'orizzonte prospettico di chi guardava alle nuove tecnologie come a forze che sarebbero state in grado di creare uno spazio idealmente libero dalle costrizioni delle differenze di genere e di sesso, preconizzando uno spazio virtuale più democratico dello spazio sociale reale. È dunque innegabile la forza di una visione che – pure se l'afflato utopico connesso all'entusiasmo per il nascente mondo virtuale si è presto scontrato con una realtà i cui limiti, oggi, nell'era di WikyLeaks, sono sotto gli occhi di chiunque<sup>3</sup> – avanzava, per dirla con le parole di Rosi Braidotti, la proposta di “una visione etica del sapere tecnologico come molteplicità che sanno dirsi e darsi al giudizio della collettività”<sup>4</sup>. Essa conteneva infatti una carica utopistica propulsiva, di cui, a ben guardare, è figlia anche quella stessa WikyLeaks che denuncia l'asfissia democratica del potere in rete. Lo sguardo utopico, infatti, a differenza di quello ideologico, contiene in sé una potenzialità di orientamento al futuro che,

---

<sup>2</sup> Braidotti 1995, p. 36.

<sup>3</sup> Si vedano ad esempio le indagini sul divario di genere in ambito tecnologico e informatico, il cosiddetto *digital gender divide* (come ad esempio Bracciale 2010), a contrastare il quale si impegnano oggi diversi attori (cfr. ad esempio il movimento nazionale contro il divario di genere in ambito tecnologico e informatico *RosaDigitale*, nato nel novembre 2015, <http://rosadigitale.it/it/>, ultima consultazione 7 febbraio 2017) e il cui superamento è indicato come uno dei fattori più rilevanti per l'eliminazione di discriminazioni di genere in ambito professionale (per uno sguardo sulla situazione attuale si veda il rapporto 2016 di Accenture *Getting To Equal. How Digital is Helping Close the Gender Gap at Work*, disponibile in rete al sito <https://www.accenture.com/us-en/gender-equality-research-2016>, ultima consultazione 7 febbraio 2017, dove si conclude che “Se i governi e le aziende potessero raddoppiare la velocità alla quale le donne vanno acquisendo competenze digitali, potremmo raggiungere la parità tra i generi nei luoghi di lavoro entro il 2040 nei paesi sviluppati ed entro il 2060 nei paesi in via di sviluppo” (trad. it. delle curatrici).

<sup>4</sup> Braidotti 1995, p. 31.

anche in quest'epoca di disincanto, non è affatto inutile continuare a portare con sé come agente di motivazione.

Il secondo termine, poi, è quello di *networked feminism* e, per declinarlo specificamente al femminile, mi piace tradurlo come "femminismo a rete". Esso designa un fenomeno più attuale del precedente e definisce, in senso lato, il coordinamento non centralista, ma appunto di carattere rizomatico, della mobilitazione del femminismo contemporaneo tramite le connessioni online. Si tratta, al contrario del precedente, di un termine relativamente generico: in quanto tale, particolarmente suscettibile di contestazioni e certamente bisognoso di declinazioni specifiche. Personalmente, secondo un'opinione che verrà articolata qui di seguito, credo infatti che la rete informatica funzioni al meglio quanto meno generico e vasto risulta essere l'oggetto a cui fa riferimento e, paradossalmente, quanto più specifico è l'oggetto di condivisione globale. Anche di questo secondo termine, dunque, mi servirò essenzialmente per gettare nel nostro campo di indagine il seme di una potenzialità: quella, fondamentale, che la rete ci offre per condividere e promuovere i nostri saperi specialistici.

Resta infine da menzionare una terza e più recente nozione, che trova attualmente un'applicazione assidua nel campo dell'azione in rete delle donne: quella di *attivismo hashtag*. Con questa etichetta, che si connette esplicitamente all'aspetto sociale e dinamico del Web 2.0., si designa la capacità della rete di generare mobilitazione sociale e azione politica, avviando campagne che fanno in breve il giro del mondo e sono destinate ad aumentare la consapevolezza dell'esistenza di discriminazioni di genere<sup>5</sup>. Si tratta della modalità oggi più diffusa e socialmente pervasiva assunta dall'attivismo in rete, e questo è il motivo per cui la si cita qui. Essa non sarà tuttavia oggetto della mia attenzione in queste pagine, nelle quali, infatti, non rifletterò sulla componente politica e sociale che si interseca con gli studi letterari sulla scrittura delle donne e degli studi di genere. Opero questa, certo discutibile, ma consapevole omissione in nome di precise scelte procedurali e precisando

---

<sup>5</sup> Si potrebbero elencare molti e diversi esempi del funzionamento di questo attivismo dei *social media* attorno a temi relativi alla condizione della donna, ma mi limiterò qui a citare il caso, eclatante, di #BringBackOurGirls, lanciato nel 2014 da Malala Yousafzai e subito supportato da Michelle Obama, per sensibilizzare l'opinione pubblica e la politica sul rapimento di oltre 200 ragazze in Nigeria da parte di Boko Haram, che in dieci giorni raccolse qualcosa come 2,3 milioni di *tweets*. Mentre scrivo, a due anni e mezzo di distanza dalla campagna, solo 22 delle ragazze sono state liberate.

che non si tratta di cassare dall'orizzonte di riflessione la dimensione sociale e politica intrinsecamente connessa alla nascita e allo sviluppo degli studi letterari sulle donne, ma di sospenderla, confidando nel potere dichiarativo della cicatrice visibile dopo l'escissione.

In breve, dunque, sotto l'egida di un orizzonte utopico in cui, almeno nello spazio virtuale, discriminazione ed esclusione possano cessare di esistere (*cyberfeminism*), e al di là dell'attivismo social-mediatico (*hashtag*), c'è da chiedersi che cosa possiamo fare dei nostri plurimi e avanzati saperi sulla scrittura delle donne, della nostra 'critica clandestina' nel mondo digitale odierno (*networked*). Sebbene il rapporto delle donne con i media sia tutt'altro che ideale – e il rapporto delle Nazioni Unite del marzo 2015, a vent'anni dalla dichiarazione di Pechino, stima che solo il 36% delle donne al mondo abbia oggi accesso a internet<sup>6</sup> – e pur sapendo che le nuove tecnologie di comunicazione, oltre a non avere affatto modificato la presentazione stereotipata delle donne, si sono rivelate anche un veicolo tristemente efficiente per gli abusi nei loro confronti, a noi spetta il compito di interrogarci attivamente sull'uso di questi strumenti, individuando le modalità più idonee a operare in rete sulla base dei nostri saperi. Nel caso specifico, si tratterà di valutare le opzioni disponibili per attivare in modo efficace una rete di condivisione e promozione per il settore degli studi letterari sulla scrittura delle donne e per la riflessione teorica sugli studi di genere in campo letterario. Si tratterà dunque di provare a immaginare una coalizione accademica che condivida attivamente, dando voce alle singole specificità, il sapere che incessantemente è prodotto in questi ambiti di studio nelle varie università. E se è vero che ciò che galleggia nell'oceano della rete tende spontaneamente ad aggregarsi in base alle correnti, e a diventare visibile oggetto di attenzione, altrettanto vero è che, affinché il navigante e la navigante non incappino in orrende e casuali isole di plastica, dovremo cercare di studiare le correnti e organizzare in modo sostenibile e intelligente il percorso delle nostre aggregazioni. Tali aggregazioni dovranno però essere, questa è la mia proposta, sufficientemente distintive e specialistiche. I vantaggi di un'aggregazione intelligente, infatti, sono numerosi, e tutti possono essere assecondati

---

<sup>6</sup> Per tutti gli aspetti qui elencati si faccia riferimento al citato rapporto delle Nazioni Unite, una sintesi del quale, con il titolo *Summary Report: The Beijing Declaration and Platform for Action turns 20*, è disponibile sul sito: <http://www.unwomen.org/en/digital-library/publications/2015/02/beijing-synthesis-report> (ultima consultazione 7 febbraio 2017).

al meglio tramite la rete, o meglio – per riprendere uno dei concetti che ho usato inizialmente – tramite una critica letteraria operata a rete. Personalmente, ho potuto, negli ultimi dieci anni, fare esperienza del potenziale di questa strategia operativa, tramite alcuni progetti. Di due di questi vorrei ora, per iniziare, rendere brevemente conto.

## 2. Le periferie, messe in rete, si fanno capitali: due esempi

La mia prima operazione di condivisione in rete di un sapere specialistico risale ormai a quindici anni fa, in connessione a un progetto di studio nell'ambito della critica letteraria sulle scritture delle donne sfociato nell'allestimento di un banca dati denominata *Donne in Arcadia (1690-1800)*<sup>7</sup>. Qui ho raccolto, inizialmente grazie a un finanziamento del Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica e in forma di ricerca individuale, i dati d'archivio relativi alla presenza delle donne in seno alla celebre accademia italiana (essenzialmente: dati biografici e bibliografici, trascrizione di testi pubblicati dall'*Arcadia*). Nella banca dati ho riunito, per mezzo di ricerche su documentazione manoscritta e a stampa, oltre 450 nominativi di donne socie dell'*Arcadia* che, per quantità e non di rado anche per qualità, nel loro insieme modificano l'idea vulgata di una partecipazione puramente accessoria e marginale delle donne alle attività culturali della prestigiosa Accademia<sup>8</sup>. Un analogo cambio di prospettiva si può dedurre, sulla base di questi dati, anche in relazione ai generi letterari praticati dalle donne arcadi: il censimento dei testi delle poetesse mostra, al di là di ogni dubbio, come la loro produzione vada ben oltre la pratica salottiera del sonetto d'occasione. La cosa davvero interessante ai fini del nostro discorso è però un'altra, ovvero che, una volta pubblicata in rete, questa banca dati, dedicata a un tema chiaramente circoscritto e a un'esperienza letteraria periferica rispetto al canone letterario, invece di trasformarsi in un deposito di dati più o meno inerte, come spesso accade agli archivi eruditi riservati agli studi specialistici, non ha mai smesso di 'fare accademia', e di generare saperi. Così la poesia delle socie dell'*Arcadia*

---

<sup>7</sup> La banca dati è accessibile al seguente indirizzo: [www.arcadia.uzh.ch](http://www.arcadia.uzh.ch), ultima consultazione 7 febbraio 2017.

<sup>8</sup> Ho sostenuto questa tesi con convinzione, in varie sedi, da ultimo nel mio studio sull'argomento (Crivelli 2014). Ma si vedano anche Crivelli 2010, ora scaricabile da: <http://www.zora.uzh.ch/35318/>, ultima consultazione 7 febbraio 2017, e, in precedenza, almeno Crivelli 2007.

italiana del XVIII secolo ha suscitato interesse in luoghi e occasioni che, senza la presenza sul web, sarebbero stati impensabili. Con la mia banca dati ho ad esempio preso parte a un gruppo di ricerca sostenuto dalla Comunità Europea in seno al progetto COST *Women Writers in History*, conclusosi nel 2013 con un incontro delle delegazioni accademiche di trenta paesi europei presso l'Università di Zurigo<sup>9</sup>. La dimensione di confronto internazionale sviluppata nel corso dell'azione COST mi ha del resto a sua volta portato a valutare in prospettiva nuova il lavoro già svolto, ad esempio individuando un avvincente potenziale di ricerca nello studio della circolazione e della ricezione delle opere di donne in Europa. Nel 2014, poi, a seguito dell'esperienza precedente, il database ha partecipato, insieme ad altri cinque gruppi di ricerca con sede in Olanda, Spagna, Serbia, Svezia e Norvegia, alla rete europea CLARIN, con un progetto denominato COBWWWEB: una 'ragnatela' che è acronimo di *Connections Between Women and Writings Within European Borders*<sup>10</sup>. L'obiettivo era di costruire e testare una nuova soluzione tecnica di coordinamento parallelo di banche dati, sviluppata in collaborazione con lo Huygens Instituut di Amsterdam, specializzato nel campo delle *Digital Humanities*, che desse luogo a un *Virtual Research Environment* (VRE) atto a ripensare, sulla base dell'interazione standardizzata fra progetti diversi, le strutture del precedente database *NEWW Women Writers*<sup>11</sup>. Riassumendo: il caso dell'*Arcadia* mostra come una ricerca individuale, operata per di più in un campo di indagine molto settoriale, abbia trovato in rete affinità elettive che si sono sviluppate in un crescendo davvero interessante non solo di attività virtuali, ma anche di connessioni personali e di progetti comuni: questo *networked criticism* ha stimolato saggi, convegni, formazione di dottorande, allestimento di mostre, nuovi progetti di ricerca, scambi didattici, e altro ancora. Le mie *Arcadi* hanno continuato a fare rete, passando dal salotto dell'accademia agli spazi virtuali, e trovandovi

<sup>9</sup> Per ulteriori informazioni sul progetto cfr. il sito <https://sites.google.com/a/costwwih.net/www/> e la pagina descrittiva COST [http://www.cost.eu/COST\\_Actions/isch/IS0901](http://www.cost.eu/COST_Actions/isch/IS0901), ultima consultazione 7 febbraio 2017.

<sup>10</sup> Cfr. <http://www.womenwriters.nl/index.php/COBWWWEB>, ultima consultazione 7 febbraio 2017.

<sup>11</sup> La nuova versione del database è ora consultabile qui: <http://resources.huygens.knaw.nl/womenwriters> ultima consultazione 7 febbraio 2017, e il suo aggiornamento avrà luogo all'interno di una nuova cooperazione a livello europeo, sostenuta dal gruppo DARIAH (<http://www.dariah.eu/>).

nuova e interessantissima compagnia (come del resto è successo anche alla sottoscritta, nel corso di questi anni in rete).

Un secondo esempio di potenzialità della rete, stavolta applicabile alla prospettiva degli studi di genere, è quello della rivista «altrelettere», che è stata la prima rivista, e a tutt'oggi è l'unica, a occuparsi in modo specifico degli studi di genere nel settore disciplinare dell'italianistica. La rivista è nata nel 2012 e opera secondo la strategia del lavoro in rete gratuitamente condiviso (*open access* regolato da una licenza *creative common*), utilizzando il web per proporre un formato di interazione a tutto tondo. Il sito [www.altrelettere.uzh.ch](http://www.altrelettere.uzh.ch) si contraddistingue infatti, da un punto di vista strutturale, per il fatto di organizzare i materiali secondo percorsi flessibili (si possono individuare gli articoli, ciascuno dotato di un identificativo digitale permanente DOI, seguendo percorsi cronologici, tematici e autoriali, in un'architettura molto più duttile di quella per fascicoli a cui obbliga la stampa cartacea); nel suo comitato scientifico sono coinvolte colleghe di diversi paesi europei, che interagiscono di norma in modo virtuale e che garantiscono, tramite le loro competenze specifiche, la compresenza di un'ampia gamma di metodi critici (dalla critica filologica e storica delle scritture delle donne, agli studi di genere e ai *queer studies*); i saggi vengono pubblicati nelle maggiori lingue europee e la rivista, che seleziona i contributi da pubblicare sulla base di una doppia revisione paritaria anonima, coinvolge sia firme rilevanti che giovani esordienti. «altrelettere» propone dunque un'interazione aperta, gratuita e totalmente affidata alla rete virtuale, ma incentrata su un soggetto di analisi molto puntuale, le cui due componenti disciplinari di base, gli studi di genere e l'italianistica, non potrebbero del resto essere collocate senza forzature nel *mainstream* della ricerca letteraria internazionale. Eppure, ancora una volta, il risultato è stato sorprendente, come confermano i numeri: la recensione di un libro di Dacia Maraini scritta nell'autunno del 2013 da una giovane studiosa è stata scaricata (...e forse persino letta?) da 2796 persone<sup>12</sup>, raggiungendo potenzialmente circa 3 lettori o lettrici ogni giorno, festività incluse. E questo non vale soltanto per i contributi che possono sfoggiare nomi di richiamo internazionale o per i saggi scritti in inglese (tra i quali il *rating* è comprensibilmente più alto): anche un'autrice come la trevigiana Luigia Codemo, scrittrice del secondo Ottocento ignota ai repertori canonici, ha interessato, dall'autunno del

---

<sup>12</sup> Questo, e tutti i dati statistici citati di seguito, sono stati rilevati in data 22 maggio 2016.

2012 a oggi, ogni giorno almeno una persona diversa e l'articolo che la riguarda, scritto in italiano, è stato scaricato finora 1209 volte. Questi pochi dati statistici dicono dunque che abbiamo trovato una formula molto efficiente per condividere i frutti delle nostre ricerche: oltre a corrispondere alle linee direttive delle università europee di maggior prestigio, facenti parte della League of European Research Universities<sup>13</sup>, la pratica dell'*open access* facilita la condivisione del sapere dei giovani ricercatori e delle giovani ricercatrici, che non soltanto hanno grande familiarità con gli strumenti di pubblicazione scientifica *online* ma che si vedono in tal modo garantito, in ogni fase, un accesso paritario e immediato alla possibilità di pubblicazione. Inoltre, «altrelettere» opera tenendo conto di tutti i criteri richiesti per le riviste d'eccellenza (da qualche mese è, ad esempio, censita nell'indice MLA dei periodici) ma si è nel contempo svincolata dalla schiavitù dei tempi gestazionali connessi alle riviste a stampa. E se la logica dell'identificativo digitale ci permette di operare in termini più dinamici, essa ha anche due ulteriori e significativi vantaggi: non solo ogni singolo articolo risulta maggiormente visibile (può infatti essere indicizzato in modo indipendente e immediato dai motori di ricerca e dai repertori di riviste online), ma, nel loro insieme, è come se i saggi, permanentemente in orbita nello spazio virtuale, beneficiassero di un magico effetto di rallentamento del tempo, restando, almeno apparentemente, più giovani. Il che spiega la costanza dell'interesse con cui vengono consultati i testi pubblicati sul nostro sito: il materiale emergente che galleggia nel mare del web lì rimane, deteriorandosi solo molto lentamente e senza mai perdere la sua visibilità.

### 3. Uscire dalla clandestinità

I due esempi brevemente illustrati mostrano come, con la rete, un sapere altamente settoriale e specifico – peraltro anche quando venga prodotto nella lingua che è propria alla tradizione culturale del nostro campo di ricerca, la letteratura italiana, e non in un generico inglese veicolare – possa trasformarsi da prodotto di nicchia, destinato agli scaffali di biblioteche specialistiche di singoli dipartimenti universi-

<sup>13</sup> L'Università di Zurigo, che ospita la nostra rivista digitale, è membro della LERU e persegue una politica pionieristica di *open access* le cui linee guida sono elencate qui: [http://www.oai.uzh.ch/old/index.php?option=content&task=view&id=368&Itemid=246&mos\\_lng=en](http://www.oai.uzh.ch/old/index.php?option=content&task=view&id=368&Itemid=246&mos_lng=en), ultima consultazione 7 febbraio 2017.

tari, in terreno dinamico di scambio attivo, in grado di ampliare sia la capacità di penetrazione del sapere acquisito nell'ambito della storia letteraria delle donne, sia, tramite il lavoro di cooperazione innestato e facilitato dallo strumento virtuale, le potenzialità di elaborazione teorica nel campo degli studi di genere. Sulla base di queste e di altre esperienze di *networking* digitale, non da ultimo anche nel campo della didattica universitaria, ho personalmente maturato la convinzione che la rete sia non solo uno strumento indispensabile, bensì proprio lo strumento più adatto per elaborare, condividere e trasmettere i risultati della ricerca in questi ambiti. Infatti, se nel mondo reale il fatto che le molte ricercatrici e i pochi ricercatori che si occupano di questi temi siano disseminati in varie sedi istituzionali e – all'interno delle singole sedi, poi, distribuite/i in dipartimenti diversi e allocate/i in percorsi di studio dal carattere più o meno ufficialmente riconosciuto – costituisce un ostacolo sia all'interazione, sia al riconoscimento delle loro attività, nel mondo virtuale questa medesima disseminazione di attori non costituisce altro che una premessa operativa: nell'ottica del digitale ci si mette in rete *proprio perché* si parte da coordinate diverse; più in generale, ci si mette in rete perché la scienza è condivisione e la rete è uno strumento semplice, maneggevole e a basso costo per operare tale condivisione. Dunque: perché non pensare che la rete possa essere lo strumento che permetterà alla critica letteraria nel campo degli studi sulle donne e degli studi di genere di uscire dalla dubbia condizione di clandestinità che dà il titolo a questa giornata di studi? Sulla scia dell'afflato utopico di cui ho tessuto le lodi in apertura di questo mio intervento, io – forse misconoscendo, con ciò, qualche indubbio vantaggio connesso all'invisibilità sociale del clandestino e alla libertà dagli obblighi normativi che questo stato comporta – vorrei proporre la rete come lo strumento più duttile e meglio adatto a questo fine. Non si tratta infatti soltanto di uscire dallo stato di clandestinità, ma anche di riflettere sul come farlo: dalla clandestinità si evade infatti o assumendo potere e legittimazione, o venendo definitivamente oppressi dalle forze che ci hanno emarginate/i. Augurandomi ovviamente uno scioglimento secondo la prima delle due ipotesi, proporrei dunque di far nascere da questo convegno anche un progetto tangibile.

Fra i molti esiti possibili mi piace allora avanzare, in conclusione di questo intervento, la proposta di creazione di una piattaforma specialistica online che dia valore alle molte e ottime risorse esistenti, sistematizzandole in una mappa concettuale e rendendole visibili in percorsi tema-

tici e metodologici. Chi detiene un sapere specialistico sa infatti, meglio di ogni altra/o, indicare percorsi di ricerca, suggerire linee di approfondimento, indicare luoghi dove raccogliere informazioni attendibili. Mettere a disposizione la solidità delle conoscenze acquisite e allestire una mappatura aggiornata e articolata delle migliori risorse critiche disponibili sul tema letteratura delle donne e studi di genere, risponderebbe a molte e diverse esigenze: in primo luogo costituirebbe una risposta a quello che Umberto Eco ha di recente definito come il “problema del filtraggio”<sup>14</sup> delle informazioni utili nel mare del web; in secondo luogo, connettendole, darebbe visibilità e significato aggiunto alle esperienze già in corso, stimolandone, c’è da credere, altre e non prima immaginabili. Spina dorsale di questo nuovo portale di coordinamento, destinato a diventare un punto di riferimento per l’accesso alle risorse scientifiche disponibili, dovrebbe essere la componente bibliografica, articolata secondo diverse modalità: penso ad elenchi commentati che indirizzino le/i naviganti verso la letteratura primaria, ovvero a quei siti e a quelle edizioni antiche digitalizzate in cui si può leggere la produzione letteraria delle donne che hanno scritto in italiano e le cui opere sono troppo spesso ormai fuori commercio; penso poi a libri e riviste di studi sulla letteratura delle donne, disponibili online, ivi compresi tutti quei materiali retrodigitalizzati dai vari collettori di informazione scientifica; penso infine agli studi critici, e in particolare ai numerosi siti web in cui si condividono saperi specificamente letterari con attenzione alla storia delle donne o agli studi di genere (i siti delle associazioni di ricerca, dei laboratori di studio, delle singole cattedre universitarie, delle riviste ecc.). Dal portale verrebbe invece consapevolmente esclusa la dimensione sociale e sociologica dell’attivismo *hashtag* di cui dicevo in apertura, né il sito dovrebbe del resto configurarsi come un luogo di divulgazione per attività culturali in senso lato, dato che la segnalazione di conferenze, convegni o manifestazioni è funzione meglio esplicata dai social networks. Il portale di orientamento bibliografico/sitografico, preferibilmente ospitato da un’istituzione accademica, dovrebbe invece poter orientare la navigazione fra le risorse disponibili e offrire una mappatura costantemente e scientificamente aggiornata, divisa per aree metodologiche, ed eventualmente cronologiche e geografiche, e introdotta da brevi schede esplicative, dei materiali prodotti dall’italianistica nel campo della storia delle scritture delle donne e degli studi di genere, in tutte le loro declinazioni. Si potreb-

---

<sup>14</sup> Eco 2016, p. 626.

be del resto pensare anche ad allestire bibliografie specifiche per singoli temi di storia letteraria o per singoli aspetti teorici, curate da specialiste/i nei vari ambiti, in modo tale da creare, come nel caso del recente portale delle *Oxford Bibliographies Online*, qualcosa di cui sia possibile dire, e ciò valga come auspicio conclusivo per il progetto qui abbozzato: “la vostra miglior ricerca comincia da qui!”<sup>15</sup>.

## Bibliografia

- R. BRACCIALE, *Donne nella rete. Disuguaglianze digitali di genere*, Milano 2010.
- R. BRAIDOTTI, *La molteplicità: un'etica per la nostra epoca, oppure meglio cyborg che dea*, Introduzione a D. J. Haraway, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano 1995, pp. 9-38.
- T. CRIVELLI, *Archiviare in rete per non archiviare il caso: note sulle poetesse d'Arcadia*, in «Dimensioni e Problemi della Ricerca Storica», 43/1 (2010), pp. 21-29.
- T. CRIVELLI, *Esperienze di mediazione culturale e creazione di simbologie nell'accademia dell'Arcadia - L'Arcadia femminile*, in *Höfe - Salons - Akademien: Kulturtransfer und Gender im Europa der Frühen Neuzeit*, a cura di G. Stedman e M. Zimmermann, Hildesheim 2007, pp. 241-254.
- T. CRIVELLI, *La donzella che nulla teme. Percorsi alternativi nella letteratura italiana tra Sette e Ottocento*, Roma 2014.
- U. ECO, *Gli imbecilli e la stampa responsabile*, in *Pape Satàn Aleppo. Cronache di una società liquida*, Milano 2016, pp. 624-627.
- D. J. HARAWAY, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano 1995.

## Sitografia

«altrelettere», rivista di letteratura italiana e studi di genere

<http://www.altrelettere.uzh.ch>

*Donne in Arcadia (1690-1800)*

<http://www.arcadia.uzh.ch>

*COST-Action WWIH*

[http://www.cost.eu/COST\\_Actions/isch/IS0901](http://www.cost.eu/COST_Actions/isch/IS0901)

*Women Writers in History*, database (prima versione)

<http://neww.huygens.knaw.nl>

<sup>15</sup> Sotto il motto “Your Best Research Starts Here” il sito, attivato nel 2010, si trova all’indirizzo seguente: <http://www.oxfordbibliographies.com>, ultima consultazione 7 febbraio 2017, e si propone come guida autorevole ed esclusiva alla ricerca in un numero sempre crescente di ambiti scientifici (attualmente 38, dagli *African Studies* alla *Victorian Literature*).

Università di Zurigo, *Open Access Policy*

[http://www.oai.uzh.ch/old/index.php?option=content&task=view&id=368&Itemid=246&mos\\_lng=en](http://www.oai.uzh.ch/old/index.php?option=content&task=view&id=368&Itemid=246&mos_lng=en)

*Oxford Bibliographies Online (OBO)*

<http://www.oxfordbibliographies.com>

*Women Writers in History, Virtual Research Environment (VRE)*

<http://resources.huygens.knaw.nl/womenwriters>

*RosaDigitale*

<http://rosadigitale.it/it/>

*Women Writers in History*

<https://sites.google.com/a/costwwih.net/www/>

*Connections Between Women and Writings Within European Borders (COBWWWEB)*

<http://www.womenwriters.nl/index.php/COBWWWEB>

# Critica femminista e critica letteraria italiana: il contributo della Società Italiana delle Letterate

Laura Fortini

Nel 2015 la Società Italiana delle Letterate<sup>1</sup> ha festeggiato i propri vent'anni di vita con un convegno dedicato a *Conflitti e rivoluzioni: scritture della complessità*<sup>2</sup> (Firenze, 13-15 novembre 2016): tre giorni fitti di relazioni e interventi, di incontri con scrittrici quali Hoda Barakat e Gabriella Ghermandi, di undici laboratori, che si sono svolti grazie anche al sostegno del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi interculturali dell'Università di Firenze, la collaborazione della Wake Forest University di Venezia e del Giardino dei Ciliegi di Firenze<sup>3</sup>. È stato un convegno molto partecipato, con un indiscusso successo di pubblico e un dibattito assai vivace: la scelta di proporre un tema arduo quale quello delle scritture della complessità che hanno origine e motivo d'essere dai conflitti e dalle rivoluzioni, simboliche, possibili o reali, ancora una volta ha intenzionalmente corrisposto al forte e voluto posizionamento da parte della Società Italiana delle Letterate di guardare alla letteratura e all'arte a firma di donne come effettivi agenti di trasformazione del mondo contemporaneo. Sono infatti passati venti anni dal convegno da cui ha avuto origine il progetto di una associazione di letterature comparate al femminile fondata poi nel 1996 con il nome di

---

<sup>1</sup> Per la quale si veda al sito: <http://www.societadelleletterate.it/> (ultima consultazione 7 febbraio 2017).

<sup>2</sup> Per tutti i materiali on-line del convegno si veda: <http://www.societadelleletterate.it/tag/convegni-2/> (ultima consultazione 7 febbraio 2017); dal convegno avrà origine un volume per le cure di Giuliana Misserville, Rita Svandrlik e Laura Marzi, edito in formato *ebook* nella collana SIL Mnemosine pubblicata da [ebook@women](mailto:ebook@women.it) di Bologna, per la quale si veda: <http://ebook.women.it/> (ultima consultazione in data 7 febbraio 2017).

<sup>3</sup> Per il Giardino dei Ciliegi si veda al sito: <http://www.ilgiardinodeciliegi.firenze.it/> (ultima consultazione in data 7 febbraio 2017).

Società Italiana delle Letterate (acronimo SIL), che, come riporta allora e oggi lo Statuto:

si propone come struttura di aggregazione che consenta di valorizzare l'esperienza e la soggettività femminile; di elaborare concetti e categorie che portino alla ridefinizione di contenuti e metodi del sapere; di rinnovare la ricerca, la trasmissione, l'insegnamento e la diffusione della produzione letteraria soprattutto femminile, collaborando con associazioni affini, nonché di indagare le strutture dell'immaginario e del simbolico, sostenendo l'impegno di ricerca in questa direzione. L'associazione si propone inoltre di dare rilievo alle tradizioni della scrittura delle donne e all'impegno di ricerca svolto in questa direzione<sup>4</sup>.

Ed è quello che è stato fatto nel corso di questi venti anni da oltre duecento socie e ben più simpatizzanti e interlocutrici/tori – basta guardare il numero di frequentazioni della pagina *facebook* della associazione<sup>5</sup> – che a vario titolo hanno partecipato e partecipano a iniziative della SIL da diversi posizionamenti e collocazioni politiche, culturali, professionali: docenti universitarie e insegnanti, giornaliste, ricercatrici, studiose, tutte accomunate dall'atto del leggere e dell'essere animate dall'amore per le varie e variegata forme delle scritture delle donne, e quindi tutte lettrici e letterate<sup>6</sup>.

A oggi si può affermare che da quei *S/Oggetti immaginari* che erano a tema del convegno che ebbe luogo a Firenze nel 1995 – poi divenuto titolo del volume che da esso ebbe origine<sup>7</sup> –, si sia ormai divenute soggetti a tutti gli effetti. In un suo bell'intervento al convegno di allora Carla Locatelli osservava che "*S/Oggetti immaginari* è un'espressione che *indica e desidera*: indica la possibilità di immaginarsi da parte di un soggetto 'in processo', che sa che per immaginarsi deve posi-

<sup>4</sup> Articolo 2 dello Statuto, consultabile all'indirizzo: <http://www.societadelleletterate.it/chi-siamo/lo-statuto/> (ultima consultazione in data 7 febbraio 2017).

<sup>5</sup> <https://www.facebook.com/Socie-delle-Letterate-73000221367/> (ultima consultazione in data 7 febbraio 2017).

<sup>6</sup> A proposito della definizione di "letterata" si veda quanto ne scrive Guarracino 2014, pp. 228-229, consultabile on-line: <http://www.societadelleletterate.it/2014/12/la-sil-su-altre-modernita/> (ultima consultazione in data 7 febbraio 2017), in quanto dal giugno 2014 «*Altre Modernità. Rivista di studi letterari e culturali*» dell'Università degli Studi di Milano ospita un contributo semestrale della SIL dedicato alla ricerca interdisciplinare sulla scrittura delle donne.

<sup>7</sup> Borghi e Svandriik 1996, si segnala l'imminente edizione in formato digitale del volume nella collana SIL Mnemosine pubblicata da ebook@women di Bologna.

zionarsi ed oggettivarsi relazionalmente”<sup>8</sup>. Relazionalità che ha dato i suoi frutti nel corso del tempo sia in senso più ampiamente collettivo, e molto di ciò si deve al movimento di donne che dagli anni Settanta del Novecento ha determinato che si affermassero soggettività libere e autonome. Allo stesso modo si è divenute soggetti e signore della scrittura e della critica al pensiero costituito, astratto e patriarcale, nonché alle sue forme di potere e asservimento, anche quando si tratta di canone letterario, finanche di quello italiano<sup>9</sup>, e molto di ciò si deve allo spazio libero di relazionalità che la Società Italiana delle Letterate ha fatto sì che con continuità andasse formandosi, nelle reciproche differenze e valorizzandole, sia per posizionamento politico e professionale che disciplinare. Il tempo passato da allora permette infatti di bene delineare quale e quanto sia stato il contributo della Società Italiana delle Letterate al costituirsi di una critica letteraria italiana volta alle opere delle scrittrici e alla loro indubitabile originalità e sapienza creativa nei confronti del canone; e anche di misurare quanta strada si sia compiuta in questa direzione.

Gli incontri nazionali e internazionali promossi dalla SIL hanno infatti costituito tappe via via diverse di un percorso di indagini utili e feconde per la messa a fuoco di nuove categorie critiche, in virtù di quel “letterature comparate al femminile” che ha costituito orizzonte di posizionamento fin dalle origini della SIL. Facendo mie ancora una volta le parole di Carla Locatelli “lo sguardo al femminile ‘dialogizza’ una disciplina monolitica (basata sul paragone tra due unità), rendendola sempre già ‘plurale’; quando ‘il paragone’ diventa ‘paragonare’ si conferisce porosità alla compattezza del misurarsi con la Letteratura canonica, rifiutando di sussumerla come oggetto e misura della comparazione tradizionale”<sup>10</sup>. Il canone così, a fronte delle letterature comparate al femminile - acquisite nei termini delineati da Locatelli - è divenuto un limite, un margine da oltrepassare, in relazione al quale porsi certo in modo non antagonista né agonistico. Come ha osservato Anna Maria Crispino nell’*Introduzione* al volume che raccoglie i contributi del primo Seminario residenziale della SIL dedicato proprio al canone nel 2000 (prima edizione), esso è:

---

<sup>8</sup> Locatelli 1996, p. 58.

<sup>9</sup> Su cui Fortini 1994 e Fortini 2010.

<sup>10</sup> Locatelli 1996, p. 59.

un campo di forte tensione teorica prodotto dalla natura stessa della categoria, tra la sua forte pretesa normativa e l'inevitabile provvisorietà e contingenza che la contraddistingue, data la mutevolezza del panorama letterario, la parzialità dei soggetti - di ciascun soggetto - del discorso critico, la moltiplicazione dei luoghi di enunciazione. Il dibattito sul canone letterario appare dunque sempre necessario e allo stesso tempo in qualche modo inessenziale: implica un continuo lavoro decostruttivo, un aggiornamento delle mappe interpretative, un approfondimento delle connessioni interne a ciascuna tradizione letteraria - ammesso che sia ancora possibile parlare di letterature «nazionali» - e sul piano comparativo<sup>11</sup>.

Frase questa richiamata anche nella *Introduzione* alla nuova edizione del volume, rivista e aggiornata nel 2015<sup>12</sup>, che si arricchisce di nuovi contributi, frutto di un dibattito che nel corso del tempo ha acquisito come proprie coordinate critiche, fra le altre, la riflessione sulla voce dell'altra a opera di Lidia Curti<sup>13</sup>, che osserva come "bisognerebbe opporre una rete di interconnessioni alla linearità del canone che si sviluppa in una direzione univoca e entro steccati ben delimitati, di area geografica e di genere"<sup>14</sup>, in virtù di genealogie critiche altre e diverse che sono state elaborate e messe a fuoco nel corso di questi anni: come quella de *Il romanzo del divenire*<sup>15</sup>, che si fonda su coordinate ben più corrispondenti alle opere delle scrittrici rispetto al romanzo di formazione canonico, o quella dell'essere diversamente *Epiche*<sup>16</sup>.

Sono categorie critiche elaborate grazie al confronto che ha avuto luogo e modo di essere nel corso di questi venti anni in cui la SIL ha indagato i *Passaggi*<sup>17</sup>, titolo del convegno che, a ideale prosieguo di *S/Oggetti immaginari*, si è svolto presso l'Università di Firenze con il sostegno di WISE (Women's International Studies Europe) dal 25 al 28 settembre 1997, in linea di continuità con quella barra che univa e divideva soggetto/oggetto nei passaggi dall'infanzia all'età adulta e le esperienze di attraversamento e dislocazione dei corpi e delle scritture, dei confini linguistici e spaziali. Figura cara alle scrittrici, nella

<sup>11</sup> Crispino 2003, p. 7.

<sup>12</sup> Crispino 2015, p. 11.

<sup>13</sup> Curti 2006, Curti 2015.

<sup>14</sup> Curti 2015, p. 19.

<sup>15</sup> Bono e Fortini 2007.

<sup>16</sup> Bono e Sarasini 2014.

<sup>17</sup> Borghi 2001.

sua valenza di soglia spaziale oltre che temporale, vi si tornerà con il convegno SIL dedicato a *Lo spazio della scrittura* e che ha avuto luogo a Venezia presso la Fondazione Cini dal 31 gennaio al 1 febbraio 2002<sup>18</sup>; e poi ancora nel convegno dedicato ai confini, ai passaggi, alle soglie nelle scritture delle donne, in altre parole agli *Sconfinamenti* di cui si è discusso a Trieste tra l'11 e il 12 novembre 2005<sup>19</sup>.

A *Corpi e immagini* delle donne e alla letteratura, al cinema e al teatro che li hanno rappresentati è stato invece dedicato il convegno SIL (Orvieto, 20-22 novembre 1998) che ha interrogato la molteplicità plurima della soggettività e delle sue forme di rappresentazione a partire dal corpo sessuato<sup>20</sup>; tema su cui si è poi tornate nel terzo convegno della SIL, dedicato alle *Grafie del sé*, svoltosi presso l'Università di Bari (3-5 novembre 2000), la cui scelta delle grafie del titolo sta a sottolineare sia la versatilità che la problematicità delle esperienze di autorappresentazione a opera di donne che sovente privilegiano forme ibride sia discorsive che artistiche<sup>21</sup>. Che la Società Italiana delle Letterate sia da sempre consapevole che la letteratura e le varie forme di arti siano capaci di interpellare il presente per nominarne le urgenze è dimostrato da convegni quali quello organizzato a Ferrara e promosso insieme al Centro Documentazione Donna di Ferrara (3 marzo-7 aprile 2004), *Leggere e scrivere per cambiare il mondo*<sup>22</sup>, cui è seguito il convegno dedicato a Torino (7-8 novembre 2008) alle *Poetiche politiche*<sup>23</sup>, ovvero alle pratiche discorsive che a vario titolo si attivano là dove si ritiene che la letteratura è politica nel senso proprio della parola, rimodulata in pratiche di lettura e di scrittura che costituiscono progetto poetico di mondo, in una continua e rinegoziata relazione di reciprocità.

Date queste premesse e la commistione di temi, questioni e definizioni critiche che da un incontro all'altro ritornano con continuità arricchite di ulteriori approfondimenti e riflessioni, conseguente è stato dedicare un convegno a quella particolare forma di scrittura posta al confine tra letteratura e narrazione del quotidiano nelle *Scritture di don-*

---

<sup>18</sup> Agostini, Chemello, Crotti, Ricaldone e Ricorda 2004.

<sup>19</sup> Chemello, Musetti 2008.

<sup>20</sup> Dal quale hanno avuto origine Bono 2000 e Calefato 2000.

<sup>21</sup> Si vedano i quattro volumi che vanno sotto il titolo di *Grafie del sé. Letterature comparate al femminile*: I. Zaccaro e Troisi 2002; II. Farnetti 2002; III. D'Elia 2002; IV. Vivan 2002.

<sup>22</sup> Società Italiana delle Letterate 2005.

<sup>23</sup> Bracchi 2011.

ne fra letteratura e giornalismo (Bari, 29 novembre- 1 dicembre 2007)<sup>24</sup>; così come la messa a fuoco del tema del convegno svoltosi a Genova dal 18 al 20 novembre 2011 raccoglie e rilancia una categoria critica, quella delle personagge<sup>25</sup>, che dal volume dedicato a Didone da Maria Vittoria Tessitore e Paola Bono<sup>26</sup> arriva fino alle riscritture e interpretazioni di Saffo<sup>27</sup>. La forte connessione con la contemporaneità è infine ribadita dagli ultimi due convegni della Società Italiana delle Letterate, quello dedicato alle donne che riscrivono paesaggi violati, che si è svolto a L'Aquila insieme alle donne di TerreMutate e docenti dell'Università (8-10 novembre 2013), da cui il volume in formato ebook *Terra e parole*<sup>28</sup>; e infine l'ultimo di cui si è scritto in apertura, ovvero quello fiorentino dedicato ai *Conflitti e rivoluzioni*<sup>29</sup>.

Moltissimi quindi gli snodi delle reti di interconnessioni della SIL, dalle università che volta per volta hanno offerto ospitalità e interlocuto con i temi e le questioni critiche affrontate, alle associazioni, le case delle donne, le librerie, le biblioteche, le riviste e le case editrici. I cui nuclei tematici hanno ulteriormente tratto linfa vitale e opportunità di approfondimento da iniziative quali il Seminario residenziale della Società delle Letterate<sup>30</sup>, che dal 2000 con continuità ha affrontato e continua ad affrontare temi volta per volta scelti per la loro rilevanza

<sup>24</sup> Si vedano i volumi che vanno sotto il titolo complessivo *Scritture di donne fra letteratura e giornalismo*: vol. I. Dagostino e Vinella 2009; vol. II. Barbarulli, Borghi e Taronna 2009; vol. III. Chemello e Zaccaro 2011, consultabile online al seguente indirizzo: <http://www.uniba.it/ateneo/editoria-stampa-e-media/linea-editoriale/collana-comitato-pari-opportunita/scrittrici-giornaliste.pdf> (ultima consultazione 7 febbraio 2017).

<sup>25</sup> Mazzanti, Neonato e Sarasini 2016.

<sup>26</sup> Bono e Tessitore 1998.

<sup>27</sup> Chemello 2015.

<sup>28</sup> Falcone e Guarracino 2016, prima volume della collana in formato elettronico SIL Mnemosine, si veda all'indirizzo: <http://www.societadelleletterate.it/2016/02/terre-e-parole-donnescritturepaesaggi/> (ultima consultazione 7 febbraio 2017); e al sito: <http://ebook.women.it/product/terra-e-parole-donne-scritture-paesaggi/> (ultima consultazione 7 febbraio 2017).

<sup>29</sup> Si veda nota 2.

<sup>30</sup> Per il quale si veda: <http://www.societadelleletterate.it/category/seminario-estivo-residenziale-sil/>, e la pagina facebook del Seminario: <https://www.facebook.com/Seminario-Residenziale-Estivo-SIL-1514191815475269/> (ultima consultazione 7 febbraio 2017). Per i volumi che hanno origine dal Seminario residenziale SIL, editi dalla collana Workshop diretta da Anna Maria Crispino per Iacobelli editore, si veda oltre a Crispino 2003 e Crispino 2015, Alesi e Fortini 2004, Bono e Fortini 2007, Luongo, Misserville 2008, Bono 2011, Crispino e Luongo 2013, Bono e Sarasini 2014, Crispino e Vitale 2016.

simbolica e in cui ci si è confrontate con opere di donne la cui contiguità ha permesso l'elaborazione di nuove denominazioni critiche; e così il Laboratorio "Raccontar/si" di Prato, che si è svolto in collaborazione con il Giardino dei Ciliegi e l'Università di Firenze dal 2001 al 2008<sup>31</sup>; poi divenuto dal 2011 al 2012 la Scuola e Laboratorio di cultura delle donne presso il Collegio del mondo unito dell'Adriatico di Duino a Trieste<sup>32</sup>; e il «LetterateMagazine», settimanale di informazione online attivo dal maggio 2012<sup>33</sup>. Infine, tra i tanti progetti in corso, l'accreditamento come Agenzia qualificata per la formazione insegnanti presso il MIUR e la collana SIL Mnemosine, che ha inaugurato le proprie pubblicazioni in formato digitale nel 2016 con l'ebook *Terra e parole* e che sta varando la nuova edizione elettronica di *S/Oggetti immaginari*<sup>34</sup>: un progetto che vuole guardare al presente e al futuro della critica letteraria femminista in Italia, pubblicando in formato digitale volumi volti a valorizzare i diversi posizionamenti critici prodotti dalla SIL, riproponendo in questo formato libri che hanno costituito cardine della riflessione collettiva e libri che ci si augura lo saranno.

Da quel primo dibattito che ebbe luogo intorno agli anni Duemila sul canone, cui contribuirono vari volumi quali *Canonizzazioni*<sup>35</sup> e *Dentro/Fuori, Sopra/Sotto*<sup>36</sup>, a che punto siamo con il canone? Ciò che ha contraddistinto questi decenni di lavoro critico è stato proprio il serrato lavoro decostruttivo, il continuo aggiornamento delle mappe interpretative, l'approfondimento delle connessioni interne tra tradizioni letterarie diverse a partire da quella italiana, che si è indubbiamente

<sup>31</sup> Si veda: <http://www.societadelleletterate.it/la-nostra-storia/seminari/seminari-estivi/laboratorio-raccontarsi-di-prato/> (ultima consultazione 7 febbraio 2017). Per i volumi che hanno avuto origine dal Laboratorio interculturale di Prato si vedano Barbarulli e Borghi 2003, Borghi e Barbarulli 2004, Barbarulli e Borghi 2006, Borghi e Treder 2007, Borghi e Barbarulli 2010.

<sup>32</sup> Si veda: <http://www.societadelleletterate.it/la-nostra-storia/seminari/le-scuole-estive-archivi-dei-sentimenti-e-culture-pubbliche/> (ultima consultazione 7 febbraio 2017).

<sup>33</sup> Si veda: <http://www.societadelleletterate.it/magazine/> (ultima consultazione 7 febbraio 2017).

<sup>34</sup> La collana SIL Mnemosine è diretta da Laura Fortini e Giuliana Misserville ed è pubblicata da ebook@women, casa editrice digitale femminista edita dalla storica associazione Orlando di Bologna, in collaborazione con il Server Donne, la Biblioteca Italiana delle Donne e l'Archivio di Storia delle Donne. Per una descrizione della collana si veda <http://ebook.women.it/product/terra-e-parole-donne-scrittura-paesaggi/> e alla nota 2, la nota 7 e la nota 28.

<sup>35</sup> Farnetti 2002.

<sup>36</sup> Ronchetti e Sapegno 2007.

avvantaggiata, in special modo per quanto riguarda le scrittrici, dal confronto con altre tradizioni critiche: ma il discorso potrebbe farsi più ampio e riguardare ad esempio tutto il dibattito in corso sul postcoloniale o altrimenti sulle scritture diasporiche, sia sotto il profilo teorico che sotto il profilo della lettura di testi, opere, generi letterari continuamente reinventati e riformulati dall'esperienza di scrittura a firma di donne. L'essere la Società Italiana delle Letterate nei suoi presupposti costitutivi una struttura di aggregazione mirante a valorizzare l'esperienza e la soggettività femminili ha fatto sì che le occasioni di incontro che la SIL stessa ha indetto o contribuito a determinare siano esemplificative di quanto e come si sia articolato il dibattito e quanto questo abbia permesso di focalizzare categorie critiche nuove e diverse, proprio tanto quanto nuove e diverse sono apparse le scritture letterarie a firma delle scrittrici rispetto al canone letterario della tradizione. Il costituirsi nel corso del tempo di una sorta di autorialità collettiva, evidenziata dal numero altissimo di volumi in curatela che sono stati pubblicati in varie forme e formati dalla SIL – lavoro generosissimo, quello della curatela, come ben sappiamo tutte, e non riconosciuto adeguatamente dall'ANVUR e dal MIUR – non è andato a discapito della autorialità singola, ma anzi l'ha sostenuta e favorita nel suo molteplice dispiegarsi. Senza questa elaborazione di lungo periodo sarebbe stato certo più difficile il progetto di antologia delle *Liriche del Cinquecento*<sup>37</sup>, ad esempio, evidentemente dissonante rispetto alla categoria canonica ben più restrittiva e anche retriva di petrarchiste per le scrittrici del Cinquecento; o altrimenti proporre per una scrittrice quale Elsa Morante la categoria critica della luminosità<sup>38</sup>, di contro a una vulgata che l'ha rappresentata come scrittrice eccezionale e geniale sì, ma umbratile e inclassificabile. Si tratta di una narrazione critica che attraversa ormai generazioni diverse e che vuole portare attivamente con sé il sapere di chi ci ha precedute per guardare a chi verrà poi. Una sorta di rete genealogica varia e molteplice, dalla notevole forza propulsiva che va da Alice Ceresa, tra le prime socie fondatrici della SIL cui abbiamo dedicato una giornata di studi e dedicheremo un libro per continuare a colloquiare con il suo pensiero e la sua bellissima differenza di scrittrice prodiga, nonostante l'apparente essenzialità ai limiti del riserbo lette-

---

<sup>37</sup> Farnetti e Fortini 2014.

<sup>38</sup> Fortini, Misserville e Setti 2015.

rario della sua scrittura<sup>39</sup>; fino allo sguardo sulla contemporaneità che rappresentano gli *ebook* della collana SIL Mnemosine che si configura, considerando il peso che ha la rete nello svolgersi ormai delle ricerche da parte delle nuove generazioni, quasi in forma di cartolina al futuro.

Come possiamo definire tutto questo insieme di esperienze? Più che forme della trasmissione le definirei altrimenti come forme della dialogicità, a volte pure tempestosa ma sempre capace di confronto dialettico tale da permettere la costituzione di più figure della rappresentazione critica, grazie alla passione, le diverse competenze, la discorsività che hanno accompagnato il percorso della Società Italiana delle Letterate nel corso di questi lunghi, proficui anni di lavoro, che si sono caratterizzati per una narrativa critica certo anomala e altra rispetto al discorso critico egemone, accademico e non. Ma si tratta di una differenza preziosa e assai vitale, come ha osservato Paola Zaccaria:

La differenza fra il saggio e la narrativa critica risiede nell'elisione della sbarra fra soggetto (che legge/scrive) e oggetto (della lettura/scrittura). Chi fa "narrativa critica" instaura una modalità critica che non prende il testo come oggetto neutro, altro da sé: l'interpretante è mossa dal desiderio di ascoltare la voce dell'altro testo, di interagire. E per far questo, nel predisporre ad ascoltare la voce dell'altro/a, l'autrice di critica narrativa compie una messa in discussione di sé, si libera dai lacci di una identità forte, pre-costituita, e si dichiara disponibile all'ascolto, all'interrogazione, all'interazione. La lettura diventa incontro intersoggettivo, fra un io che legge-traduce e un tu che è letto/ascoltato/tradotto. Le narrative critiche sono scritture praticate essenzialmente dalle donne, scritture che derivano dalla pratica della relazione, o, se si vuole, dal progetto di incontro tra le differenze - scritture che inscenano un atto comparatistico per eccellenza: fra soggetti (lettrice-autrice), fra testi soggettificati (quello in atto di critica e quello criticato), fra generi (quello critico e quello (s)oggetto a critica), sovente fra culture (quella di chi legge e quella del/la produttore/trice del testo)<sup>40</sup>.

Addirittura rivoluzionario, perciò, come atto critico. Possiamo parlare quindi di critica clandestina? Penso proprio di no, a meno che non

---

<sup>39</sup> La giornata dedicata a *La scrittrice prodiga. Le parole di Alice Ceresa* si è svolta presso la Casa internazionale delle donne di Roma il 21 marzo 2015 con il sostegno e l'adesione di Archivia, della Casa internazionale delle donne e il patrocinio della Ambasciata di Svizzera in Italia: si veda <http://www.societadelleletterate.it/2015/03/la-scrittrice-prodiga-le-parole-di-alice-ceresa/> (data ultima consultazione 7 febbraio 2017).

<sup>40</sup> Zaccaria 1996, pp. 127-128.

riteniamo clandestina una critica che si è sempre posta volutamente in una posizione di positivo superamento dei confini disciplinari, anche quelli dell'italianistica, traendo giovamento e forza dal confronto con altri assetti disciplinari, altri posizionamenti, altri punti di vista. La cronotassi qui proposta a partire dall'esperienza della Società Italiana delle Letterate evidenzia come la critica letteraria femminista in Italia abbia caratteri assai complessi e molto abbia aggiunto a quanto si prospettava negli anni Settanta del Novecento come una assenza delle donne dalla letteratura e dalla critica<sup>41</sup>. Certo tutto questo può apparire marginale, rischiare di risultare superfluo o secondario in un contesto tradizionalmente accademico; può risultare apparentemente - ma solo apparentemente - poco produttivo in relazione a prospettive future di espansione dell'area di intervento e di campi di ricerca. Potrebbe apparire così, in realtà sono fiduciosa della forza che le scrittrici e la critica che loro dedichiamo con tanta passione e tenacia presentano a fronte di una crisi evidente degli statuti disciplinari, tanto più se saremo capaci di mostrare tutto il grande lavoro critico svolto nel corso di questi tanti anni: citandoci reciprocamente, dialogando tra posizioni critiche anche diverse, ma sempre utili per avanzare nella possibilità di narrazione critica, anche quella italiana.

## Bibliografia

- T. AGOSTINI, A. Chemello, I Crotti, L. Ricaldone e R. Ricorda (a cura di), *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*, Padova 2004.
- D. ALESI e L. FORTINI (a cura di), *Movimenti di felicità. Storie, strutture e figure del desiderio*, Roma 2004.
- C. BARBARULLI e L. BORGHI (a cura di), *Visioni insostenibili. Genere e intercultura*, Cagliari 2003.
- C. BARBARULLI e L. BORGHI (a cura di), *Forme della diversità. Genere, precarietà e intercultura*, Cagliari 2006.
- C. BARBARULLI e L. BORGHI, A. Taronna (a cura di), *Scritture di frontiera tra giornalismo e letteratura*, Bari 2009.
- P. BONO (a cura di), *Scritture del corpo. Hélène Cixous, variazioni su un tema*, Roma 2000.
- P. BONO (a cura di), *Riscritture d'amore*, Roma 2011.
- P. BONO e L. FORTINI (a cura di), *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?* Roma 2007.

<sup>41</sup> Se ne veda la ricostruzione in Fortini 1993 e poi in Fortini 2010.

- P. BONO E B. SARASINI (a cura di), *Epiche. Altre imprese, altre narrazioni*, Roma 2014.
- P. BONO E M. V. TESSITORE, *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Milano 1998.
- L. BORGHI (a cura di), *Passaggi. Letterature comparate al femminile*, Urbino 2001.
- L. BORGHI E C. BARBARULLI (a cura di), *Figure della complessità. Genere e intercultura*, Cagliari 2004.
- L. BORGHI E R. SVANDRLIK (a cura di), *S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*, Urbino 1996.
- L. BORGHI E C. BARBARULLI (a cura di), *Il sorriso dello stregatto. Figurazioni di genere e intercultura*, Pisa 2010.
- L. BORGHI E U. TREDER, (a cura di), *Il globale e l'intimo. Luoghi del non ritorno*, Perugia 2007.
- C. BRACCHI (a cura di), *Poetiche politiche. Narrative, storie e studi delle donne*, Padova 2011.
- P. CALEFATO (a cura di), *Cartografie dell'immaginario. Cinema, corpo, memoria*, Roma 2000.
- A. CHEMELLO (a cura di), *Saffo. Riscritture e interpretazioni dal XVI al XX secolo*, Padova 2015.
- A. CHEMELLO E G. MUSETTI (a cura di), *Sconfinamenti. Confini, passaggi, soglie nella scrittura delle donne*, Trieste 2008.
- A. CHEMELLO E V. ZACCARO (a cura di), *Scrittrici/giornaliste giornaliste/scrittrici*, Bari 2009.
- A. M. CRISPINO (a cura di), *Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile*, Roma 2003.
- A. M. CRISPINO (a cura di), *Oltrecanone. Generi, genealogie, tradizioni*, Roma 2015.
- A. M. CRISPINO E M. LUONGO (a cura di), *Passaggi d'età. Scritture e rappresentazioni*, Roma 2013.
- A. M. CRISPINO E M. VITALE (a cura di), *Dell'ambivalenza. Dinamiche della narrazione in Elena Ferrante, Julia Otsuka e Goliarda Sapienza*, Roma 2016.
- L. CURTI, *La voce dell'altra. Scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*, Roma 2006.
- L. CURTI, *Uno spazio di differenze*, in Crispino 2015, pp. 18-33.
- M. R. DAGOSTINO E M. VINELLA (a cura di), *Scritture dello sguardo. Narrazioni visive femminili tra fotografia cinema reportage*, Bari 2009.
- A. D'ELIA (a cura di), *Sguardo e raffigurazione*, Bari 2002.
- R. FALCONE E S. GUARRACINO (a cura di) *TERRA E PAROLE. DONNE/ SCRITTURA/PAESAGGI*, Bologna 2016.
- M. FARNETTI (a cura di), *Canonizzazioni*, Bari 2002.
- M. FARNETTI E L. FORTINI (a cura di), *Liriche del Cinquecento*, Roma 2014.
- L. FORTINI, *Donne scrittrici nella letteratura italiana. Un percorso critico (1970-1993)*, in «FM. Annali del Dipartimento di Italianistica- Università di Roma La Sapienza», 1994, pp. 225-245.

- L. FORTINI, *Critica femminista e critica letteraria in Italia*, in «Italian Studies», 65, 2 (2010), pp. 178-191.
- L. FORTINI, G. MISSERVILLE E N. SETTI (a cura di), *Morante la luminosa*, Roma 2015.
- S. GUARRACINO, *Dirsi letterata, dirsi femminista. La Società Italiana delle Letterate*, in «Altre Modernità», 11, 5 (2014), pp. 228-232.
- C. LOCATELLI, *e/o: S/Oggetti immaginari: letterature comparate al femminile*, in Borghi Svandrlik 1996, pp. 41-62.
- M. LUONGO E G. MISSERVILLE (a cura di) *ISOLE. CONFINI CHIUSI, orizzonti aperti*, Roma 2008.
- R. MAZZANTI, S. NEONATO, B. SARASINI (a cura di), *L'invenzione delle personagge*, Roma 2016.
- A. RONCHETTI E M. S. SAPEGNO (a cura di), *Dentro/Fuori Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi dell'italianistica*, Ravenna 2007.
- SOCIETÀ ITALIANA DELLE LETTERATE E CENTRO DOCUMENTAZIONE DONNA DI FERRARA (a cura di), *Leggere e scrivere per cambiare il mondo. Donne, letteratura e politica*, Ferrara 2005.
- I. VIVAN (a cura di), *Le fuorilegge del testo*, Bari 2002.
- P. ZACCARIA, *Le stanze della scrittura*, in Borghi e Svandrlik 1996, pp. 117-133.
- V. ZACCARO E F. TROISI (a cura di), *Le infinite negoziazioni dell'io*, Bari 2002.

## DALLA TEORIA AI TESTI



# La pagina bianca: riluttanza, inibizione, desiderio di essere autrici

*Sara De Simone*

Ero la prima della classe. Le altre bambine mi mettevano in tasca, di nascosto, dei torroncini o dei ‘coccetti’, e cioè delle piccolissime pentole o padelle di coccio. Ma io sapevo che esse non mi amavano e facevano tutto per interesse, affinché io suggerissi e lasciassi copiare i compiti. Nessuna meraviglia, del resto, perché io stessa non mi amavo.

Avrei voluto essere brava in ginnastica e nei giochi, essere grassa e colorita come Marcella Pélissier. [...] Io facevo poesie con le rime, che venivano recitate da ragazzini scornati e lamentevoli nelle feste scolastiche. La direttrice mi presentava al pubblico dicendo: “Signori, devo premettere che le poesie che udirete sono state composte dalla bambina qui presente, e non esito a riconoscere, con intensa emozione, che siamo dinanzi a un genio”. Io m’inchinavo, pallidissima [...]. Vedevo i ginocchi delle mie compagne sporchi di terra, i graziosi polpacci rossi di Marcella Pélissier, e me stessa lontana da tutti, in un’ombra nera e piena di lampi, un fenomeno della creazione. Mia madre raccontava, traboccante di legittima baldanza, che all’età di due anni e mezzo, girando intorno alla tavola, avevo composto il mio primo poema in versi sciolti. Ed io covavo un empio rancore contro di lei, che aveva partorito un simile prodigio<sup>1</sup>.

Quello che avete appena letto è l’incipit di un irresistibile raccontino di Elsa Morante uscito nel giugno del 1939 sul settimanale «Oggi», in una rubrica dal titolo *Giardino d’infanzia* che la scrittrice teneva in quegli anni pubblicando memorie para-autobiografiche, aneddoti ironici e deliziosi, narrati con inconfondibile vivacità ed esattezza dello sguardo.

---

<sup>1</sup> Morante 1939, p. 14. Il raccontino è poi confluito nelle raccolte *Racconti dimenticati* (2002) e *Aneddoti infantili* (2013) per Einaudi.

Il tormento della piccola protagonista, condannata ad una profonda solitudine dal suo straordinario talento, ci racconta qualcosa dell'autrice che, pur non avendo in realtà mai frequentato le scuole elementari, con la bambina "prima della classe" condivideva senz'altro la precoce vocazione per la letteratura.

"La mia intenzione di fare la scrittrice è nata, si può dire, insieme a me"<sup>2</sup> dichiarava la Morante che, com'è noto, imparò a leggere e a scrivere da autodidatta, già a sei anni inventava filastrocche e racconti e a quattordici compose le storie di Caterina, pubblicate poi per Einaudi con il titolo *Le bellissime avventure di Cateri dalla trecciolina*<sup>3</sup>.

In questa sede, più che le valutazioni su quanto autobiografico sia il racconto, ci interessa però ragionare su un nodo fondamentale che Morante, seppur in maniera divertita e leggera, mette a tema: il peso del talento e la vocazione riluttante.

Nei polpacci coloriti della compagna Marcella, la bimba geniale guarda – con invidia e già con nostalgia – la femminilità placida e carnosa a cui lei non è destinata; nelle ginocchia sporche di terra delle sue compagne vede il rapporto elementare e tutto fisico con l'esistenza che la sua attitudine intellettuale pare precluderle. "Lontana da tutti" così si sente la piccola poetessa, già incastrata nel racconto mitico del suo esordio letterario – a soli due anni e mezzo! – che la madre fiera propone e che alimenta il suo rancore verso colei che ha partorito "un simile prodigio" (e in prodigio dovremmo cercare di sentire l'eco originario di *prodigium*, usato per designare qualcosa di miracoloso e di mostruoso al tempo stesso).

"Il desiderio [...] d'essere come tutti"<sup>4</sup> – mirabile verso di Umberto Saba, prima di diventare il titolo del libro di uno scrittore di oggi – o meglio ancora, in questo caso, "il desiderio di essere come tutte" le altre è sì, certamente, la semplice voglia di una vita normale, ma è anche e soprattutto il bisogno di sottrarsi al peso di un'aspettativa, propria e altrui, che investe e investendo tormenta.

La malaugurata sorte di essere creativa capitata alla piccola protagonista del racconto pare gettare un'ombra di angoscia e incertezza sul

<sup>2</sup> Lo riportano C. Garboli e C. Cecchi in Morante 1988, p. XX.

<sup>3</sup> Scritto quando aveva solo quattordici anni, uscì per Einaudi nel 1942 con il titolo *Le bellissime avventure di Cateri dalla trecciolina*; nel 1959 venne ripubblicato con il titolo *Le straordinarie avventure di Caterina*, e così è stato riproposto nelle successive edizioni.

<sup>4</sup> Il verso, quasi un ritornello che si ripresenta tre volte, è nella poesia "Il borgo" raccolta in Saba 1951, p. 127.

suo futuro di donna: non sarà grassa e colorita, elementi che rimandano ad una corporeità sensuale e desiderabile, non sarà come le altre, sarà sempre e soltanto un prodigio, una cosa che nessuno può amare – “io stessa non mi amavo”, dice appunto.

L’angoscia è momentaneamente dissipata, nel finale del racconto, dall’interesse che un bambino, il solo maschio presente, il figlio della maestra, prova nei suoi confronti:

Era grassoccio, corto di gambe, con occhi lucenti e neri, le guance rosse e la testa tutta pelata perché aveva avuto le croste. Tutte le alunne gli facevano sorrisi [...]. Ma lui a tutte quante preferiva me. La cosa più dolce era che il motivo della sua predilezione non era il fatto che io fossi un genio. [...] Aggiungerò anzi che egli pareva per natura issato in una sfera ben superiore in cui tali cose non valevano affatto, ed erano guardate soltanto con una giovale benevolenza. Il motivo dunque era tutt’altro e me lo rivelò il giorno in cui guardandomi con lucente occhio arguto e toccandomi estatico disse “Che bei ricetti che hai”<sup>5</sup>.

L’apprezzamento dell’unico maschio della classe sui suoi riccioli pare dare speranza e un po’ di sollievo alla bimba geniale: dunque, ha un corpo! Non è uno spirito disincarnato, non è puro *nous*, ed è possibile che qualcuno la riporti sulla terra col suo sguardo!

Sì, è possibile...A patto che l’altro in questione non si soffermi troppo sulla sua intelligenza, considerandola una perdonabile eccentricità.

Bastano, a commentare queste righe, alcune riflessioni che la Morante fa in una pagina del suo Diario datata 16 agosto 1952:

Καλὸς καὶ ἀγαθός: mi rendo conto che questo è stato sempre, fin dall’infanzia, l’ideale a cui miravo [...]. Per questo ho sempre avuto tanta cura del mio corpo e della sua giovinezza. Un tempo credevo di farlo per l’attesa dell’amore. Adesso ho imparato oramai che, per quanto calé cai agaté, nessuno potrà mai amarmi veramente. [...] Per essere amata, forse, una donna dovrebbe essere soltanto calé, senza l’agaté. Nessun uomo potrà perdonare a una donna ch’essa pretenda a questo ideale virile della duplice perfezione<sup>6</sup>.

È forse più chiaro adesso come dietro e, perché no, a sostegno della godibile ironia del raccontino ci sia un vissuto profondo e un’idea del-

<sup>5</sup> Morante 1939, p. 14.

<sup>6</sup> Morante 1988, pp. 8-9.

le relazioni e del mondo di cui, in modi molti, Morante ci farà partecipi attraverso le sue opere.

Ma torniamo all'immagine della bambina tormentata dal proprio talento, perché ci aiuta a raccontare la storia vera di un'altra bambina, di un'altra scrittrice, totalmente diversa da Elsa Morante. Si tratta di una bambina che non fu la prima della classe, e che si rifiutava categoricamente di imparare a scrivere, pur essendo poi diventata una delle più grandi e famose scrittrici di Francia.

Sto parlando di Colette, figura di culto del Novecento. Controversa, ribelle, eccentrica per posa e per sostanza, modernissima e disinibita, fu autrice di decine e decine di romanzi.

Antifemminista a parole, e ciononostante l'autrice più citata ne *Il secondo sesso* da Simone de Beauvoir, che nelle sue letture adolescenziali l'aveva amata moltissimo e che la definiva, pur non risparmiando qualche critica, "en France, le seul grand écrivain femme"<sup>7</sup>.

Questo "genio femminile" – secondo le parole di Julia Kristeva che la inserisce nella sua trilogia "Le génie féminin" insieme a Hannah Arendt e Melanie Klein<sup>8</sup> – tanto per cambiare, non voleva affatto essere un genio.

Con tutte le sue forze da bambina si oppose al gesto fisico della scrittura, che le dava una forte nausea. Scriveva poco e male la piccola Colette, con una calligrafia faticosa, illeggibile, fino a quando a tredici anni non incontrò una giovane ed esigente maestra che le chiese il perché di quella mancanza di cura. "Non hai mai pensato che essere incomprensibile sia una grande mancanza di educazione?"<sup>9</sup>, le disse, dandole una settimana di tempo per comprare un nuovo pennino e per imparare a scrivere in maniera più chiara, cosa che, neanche a dirlo, avvenne a tempi di record.

Ricordando questa antica avversione per la scrittura nelle sue memorie autobiografiche Colette racconta (corsivi miei):

A sei anni sapevo leggere, ma non volevo imparare a scrivere. No, non volevo scrivere. Quando si sa leggere, quando si può penetrare nel regno incantato dei libri, che bisogno c'è di scrivere? Il gesto della scrittura mi dava una grande ripugnanza. [...] Da giovane, io non ho mai, mai, provato il bisogno di scrivere. No, non mi sono mai alzata la notte in gran segreto per scribacchiare poesie sul coperchio di una scatola

<sup>7</sup> De Beauvoir 1997, lettera del 7 marzo 1948, p.189.

<sup>8</sup> Kristeva 2002.

<sup>9</sup> Kristeva, 2012, p. 6.

da scarpe! No, non ho mai inviato parole ispirate al Vento dell'Ovest e neppure alla luna! No, non ho mai preso bei voti nei temi. Perché avevo la sensazione, di giorno in giorno più intensa, di essere fatta, appunto, per *non* scrivere. Ero l'unica della specie, l'unica creatura venuta al mondo allo scopo di *non* scrivere<sup>10</sup>.

Una simile dichiarazione da parte di una delle scrittrici più famose e più prolifiche del Novecento certo lascia spiazzati. La fantasia onnipotente della bambina, che crede di essere l'unica al mondo nata allo scopo di *non* scrivere, testimonia di una sorta di narcisismo al negativo, con una forte struttura difensiva. La grande resistenza di Colette verso il gesto della scrittura, il bisogno di immaginarsi come la sola creatura sulla terra nata per non esprimersi ma solo per apprendere, la dice lunga sull'angoscia di questa bimba geniale per il suo genio.

La riluttanza verso la possibilità di mettere su carta la propria creatività, di riempire con i propri pensieri la pagina bianca, di prendersi la responsabilità del proprio talento – che è sempre, anche, la responsabilità del proprio fallimento – le fa venire la nausea, le inibisce la mano.

E se la mano è costretta dagli obblighi scolastici a scrivere, trova comunque il modo per essere incomprensibile all'altro, per non comunicarsi, attraverso una calligrafia illeggibile, anche questa difensiva, fino a quando una voce materna e autorevole – quella della maestra – non motiva e incoraggia un primo passo verso il cambiamento.

Cammino lungo e faticoso quello verso la piena coscienza di voler essere un'autrice: se Colette inizierà a scrivere romanzi sarà perché suo marito, Willy, giornalista ed editore molto famoso a Parigi, le chiederà di mettere su carta i ricordi di giovinezza pensando di poterne cavare qualche guadagno; il risultato fu certo inaspettato, perché le avventure della giovane Claudine, celebre personaggio inventato da Colette, ebbero un grandissimo successo, tanto da originare una vera e propria saga. Tutto questo – come purtroppo, inevitabilmente, accadeva spesso alle autrici – a firma del marito "Willy", o successivamente con l'ibrido "Colette-Willy".

La scrittrice comincerà a firmare le opere con il proprio nome solo dai cinquant'anni in avanti, dopo due divorzi e molta strada in salita, quando finalmente sarà riconosciuta, citata e omaggiata da tutti, tanto da ottenere, alla morte, il funerale di Stato, il primo concesso ad una donna in tutta la storia della Repubblica francese.

---

<sup>10</sup> Colette 2001, IV, p. 174.

Il fatto che suo marito, Willy, l'uomo che diceva di averla 'creata', firmasse tutte le sue prime opere è certo un dato che ha a che fare con il tempo e con la storia – stiamo parlando dei primissimi anni del Novecento, quando la possibilità di pubblicare per una donna senza pseudonimi maschili o false identità non era affatto scontata – ma riguarda profondamente anche il tema dell'inibizione. Innanzitutto perché Colette, pur ottenendo da subito un grande successo, non era per nulla convinta del proprio talento e l'idea che fosse suo marito a firmare pareva dare inizialmente un po' di sollievo a quella che potremmo definire la sua *anxiety of authorship*, quella "angoscia dell'autorialità" di cui parlano, a proposito della letteratura delle donne, le critiche Susan Gubar e Sandra Gilbert nel fondamentale studio del 1979 *The madwoman in the attic*<sup>11</sup>.

In questo testo capitale della critica letteraria femminista le due studiose americane, rispondendo al famoso studio del 1973 *The anxiety of influence* di Harold Bloom, mostrarono come per le scrittrici più che un discorso sull'angoscia dell'influenza – e cioè sulla lotta che ciascuno scrittore deve fare per trovare una voce originale rispetto ai propri predecessori letterari – fosse necessario un discorso sull'angoscia dell'autorialità, in un mondo e in una tradizione letteraria che, ancora nel ventesimo secolo, non contemplava, non rappresentava e non autorizzava una donna scrittrice.

Ebbene, certamente, come tante altre prima e dopo di lei, Colette soffrì di questa difficoltà di pensarsi autrice, non avendo una solida tradizione di scrittrici antenate a cui fare riferimento. Ma a sostenere e amplificare questa angoscia ci fu un altro fattore molto interessante dal punto di vista dell'inibizione.

Suo marito Willy avrebbe tanto voluto scrivere, ma non gli riusciva. Per questo si accontentava di fare il mezzano della letteratura, cosa che invece gli riusciva benissimo: aveva creato infatti una sorta di fabbrica editoriale in cui si lavorava a più mani per tirare fuori quanti più testi possibili che vendessero e che venivano pubblicati molto democraticamente sotto la firma "Willy".

Dopo il divorzio, nell'autobiografico *Mes Apprentissages*, Colette scrisse di lui con crudele ironia:

Ho pensato spesso che M. Willy soffrisse di una sorta di agorafobia, che avesse l'orrore nervoso della pagina bianca. [...] In altri tempi

<sup>11</sup> Gilbert, Gubar 1979.

dev'essergli capitato spesso di pensare che era sul punto di scrivere, che avrebbe scritto, che scriveva... La penna tra le dita, ed ecco che un sussulto, una sincope della volontà gli toglievano la sua illusione<sup>12</sup>.

Ma Willy, quel Willy che aveva tentato di appropriarsi del suo talento letterario, non fu l'unico uomo-autore mancato a cui Colette fu legata. C'è n'è un altro, più indietro, all'origine, ben più importante: si tratta di Jules Colette, l'amatissimo padre che Colette definiva, lui sì, "nato per scrivere".

Ex capitano d'esercito, amputato ad una gamba a causa del colpo di una palla di cannone, pluridecorato, e poi divenuto esattore fiscale, Jules Colette trascorreva tutti i pomeriggi chiuso nel suo studio, seduto ad una scrivania coperta di penne di ogni tipo, materiali di cancelleria, inchiostri, carte costose, sigilli di ceralacca – che comprava e di cui era gelosissimo – tentando di scrivere le proprie memorie, senza però riuscirci.

Alla sua morte i figli scoprirono più di dieci volumi, finemente rilegati e confezionati a mano da lui, ciascuno contenente tra i cento e duecento fogli di carta pregiata, completamente bianchi. Fatta eccezione per una dedica a sua moglie, la madre di Colette, e la firma: "Alla mia cara amata, il suo fedele marito JULES-JOSEPH COLETTE". Nient'altro che questo.

Colette, scossa ma non del tutto sorpresa da quella scoperta, definì quella di suo padre "un'opera immaginaria, il miraggio di una carriera di scrittore"<sup>13</sup>.

È possibile che la forte nausea che il gesto della scrittura provocava nella piccola Colette fosse strettamente legata all'osservazione di suo padre, chiuso tutti i pomeriggi in quello studio con la sua ossessione? È possibile che l'aver sposato Willy, altro scrittore mancato che tentò di 'rubarle' il talento, non fosse affatto una pura coincidenza?

L'impotenza creativa di questi uomini non deve aver alleggerito il senso di colpa e l'angoscia di questa bambina e poi donna geniale. Se fosse rimasta, come fantasticava e in parte desiderava, l'unica creatura sulla terra nata per non scrivere certo avrebbe potuto sottrarsi alla faticosa presa in carico del proprio genio laddove la *his-story* – la storia di lui, maschile, paterna, patriarcale – falliva e la *her-story* – la storia di lei, nuova, tutta da pensare e da scrivere – poteva essere raccontata.

---

<sup>12</sup> Colette 1981, p. 123.

<sup>13</sup> Colette 1991, III, p. 531.

Ma Colette ha combattuto. Le pagine bianche, deserte, sterili di suo padre e di suo marito, di cui certo non doveva essere stato facile sancire il fallimento, non le hanno impedito di essere creativa, di trovare la propria voce assolutamente originale, di compiere, per dirla con Anna Maria Ortese, quella “immensa appropriazione dell’inespresso”<sup>14</sup> che la scrittura è sempre.

Ma a proposito di *history* ed *herstory*, passiamo ora alla storia di un altro padre, perfettamente inserito ed esponente di primo piano della *History* con la lettera maiuscola, e di una figlia che ha fatto la storia della nostra letteratura.

Se Jules Colette a sua figlia aveva lasciato più di dieci pesanti volumi di pagine bianche che avrebbero dovuto raccontare le memorie della sua vita, Leslie Stephen, intellettuale e filosofo di spicco dell’Inghilterra vittoriana, a sua figlia Virginia ne lasciò più di sessanta, pieni zeppi delle vite degli altri: erano i volumi del monumentale *Dizionario Nazionale delle Biografie* di cui era celebratissimo autore.

Del complesso rapporto tra Virginia Woolf e suo padre si è scritto molto<sup>15</sup>. Amatissimo padre, padre colto, assoluto punto di riferimento per la cultura del tempo, intelligente, collerico, fragile, bisognoso, dedito al ricatto emotivo e alla costante richiesta di attenzioni. Tutti in casa dovevano occuparsi di lui, a turno bisognava accompagnarlo ogni giorno a passeggiare ai Kensington Gardens, per la sua salute. Woolf nel breve e indimenticabile scritto autobiografico *A Sketch of the Past* – scritto tra il 18 aprile e il 17 novembre 1940 – ricorda questi momenti come una vera tortura:

Nel tempo queste passeggiate divennero una penitenza. Nostro padre doveva portare uno di noi con lui. Nostra madre insisteva. Così ossessionata dalla sua salute, dai suoi piaceri, era fin troppo disposta – lo riconosco ora – a sacrificare noi a lui [...] da molti anni la salute di nostro padre era un feticcio per lei; e così – senza rendersi conto dell’effetto che avrebbe avuto su di noi – lei si è sfinita ed è morta a quarantanove anni; mentre lui le è sopravvissuto, faticando a morire, così sano com’era<sup>16</sup>.

Se la grande poetessa Emily Dickinson dopo la morte di suo padre, che l’aveva amata tanto da farla studiare e troppo per permetterle di

<sup>14</sup> Ortese 1998, p. 112, vedi in proposito il bel saggio di Fiammetta Cirilli (2007).

<sup>15</sup> Bell 1972; Gordon 1984; Lee 1996; Briggs 2005; Fusini 2006.

<sup>16</sup> Woolf 1977, p. 75.

sposarsi, a lui indirizzò un biglietto in cui all'intestazione "Dear Father" seguiva un significativo spazio bianco e dopo solo la sua firma "Emily"<sup>17</sup>, Virginia Woolf ripensando alla morte di suo padre scrive sul suo diario nel 1928: "Oggi avrebbe potuto avere 96 anni, come tanta gente che conosco; ma grazie a Dio non ci è arrivato. Che sarebbe accaduto? Niente scrivere, niente libri – inconcepibile..."<sup>18</sup>.

Quando scrive questa nota ha appena concluso il romanzo *Al Faro*, dove, non a caso, la narrazione ruota intorno ad un quadro, ad una tela bianca, che la pittrice Lily Briscoe non riesce a dipingere. Sta cercando di ritrarre Mrs Ramsay, l'altra protagonista del romanzo, la donna materna, la perfetta padrona di casa, colei che tiene tutti uniti, che i personaggi orienta e sostiene, proprio come fa il Faro con la sua luce.

Lily, alter ego della Woolf, vuole farle un ritratto perché la ama. La ama nel senso che l'ammira, la ama nel senso che vorrebbe essere lei, la ama nel senso che vorrebbe essere una sola cosa con lei. Qualcosa però le impedisce di concludere il quadro: le sembra sempre che nel disegno manchi un elemento, che i tratti non siano in armonia, che ci sia un vuoto, proprio al centro della tela, che non sa come riempire.

Ci riuscirà, non senza fatica, solo anni dopo la morte di Mrs Ramsay, tornando nel luogo dove aveva cercato di rappresentarla, proprio davanti agli scalini di casa Ramsay su cui un tempo la padrona di casa amava sedersi.

Quegli scalini adesso sono il luogo dell'assenza, sono il luogo del "dove lei non è", per usare il bel titolo di un libro che il critico Roland Barthes scrisse dopo la morte di sua madre. Lily, davanti a quel "dove lei non è", ha ripreso cavalletto, tela e colori. Ma qualcosa ancora la disturba, la tormenta.

Sente dentro di sé "una voce ripeterle che lei non può creare"<sup>19</sup>: è una voce maschile, la voce di un altro personaggio del romanzo, Charles Tansley, giovane e odioso filosofo.

"Le donne non sanno dipingere, non sanno scrivere"<sup>20</sup>, così le aveva detto Tansley anni prima. La risonanza di quella delegittimazione, di

---

<sup>17</sup> Si tratta di una enigmatica lettera "vuota", contenente solo l'intestazione, un ampio spazio vuoto e la firma, rinvenuta sul retro del manoscritto #265 del Fr1333, J1325 (*Knock with tremor*), la riproduzione dell'anastatica è consultabile sul sito: [http://www.edickinson.org/editions/1/image\\_sets/240032](http://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/240032).

<sup>18</sup> Lo riporta Nadia Fusini nella sua Introduzione al romanzo *Al Faro*, Woolf 1992, p. 20.

<sup>19</sup> Ivi, p. 171.

<sup>20</sup> Ivi, p. 108.

quel divieto antico e profondamente interiorizzato, cattura i pensieri, inibisce la mano di Lily.

“Che senso ha dipingere, dunque? Guardò la tela riempita ora di segni leggeri, di linee continue. L'avrebbero appesa nelle camere della servitù. L'avrebbero arrotolata e cacciata sotto il divano. A che serviva allora fare un quadro?”<sup>21</sup>, si chiede la pittrice riluttante.

Ma la potenza della sua creatività è più forte: “L'avrebbero appeso in soffitta, o forse distrutto. Ma che cosa importava? [...] Con intensità repentina, come se per un istante tutto le apparisse chiaro, tirò una linea lì, nel centro. Era fatto; era finito. Sì, pensò mettendo giù il pennello spossata, ho avuto la mia visione”<sup>22</sup>.

Il travaglio creativo che Virginia Woolf descrive, trasponendolo sul piano dell'arte figurativa, è il suo travaglio. È la fatica e l'angoscia della mano della scrittrice che affronta il foglio bianco, che lotta con le voci interne, radicate, dell'interdetto paterno e patriarcale, che combatte per fare del vuoto, dell'assenza (della signora Ramsay, della madre) il luogo della creatività, lo spazio della possibilità.

È interessante, tenendo a mente questa immagine, ricordare un noto articolo che la psicoanalista Melanie Klein scrisse nel 1929 dal titolo “Le situazioni d'angoscia nel bambino e il loro riflesso in un'opera d'arte e nello slancio creativo”<sup>23</sup> in cui rifletteva sulla creatività partendo dall'opera musicale *L'enfant et les sortilèges* composto da Ravel con testi, neanche a farlo apposta, di Colette.

Si tratta della storia di un bambino che, proprio come la scrittrice francese, si rifiuta di fare i compiti e del suo conflitto con i genitori. L'aspetto che qui ci interessa è però nella seconda parte dell'articolo, quando la Klein, dopo aver analizzato l'opera musicale, passa poi, per associazioni mentali, a parlare della storia di una pittrice che ha appena letto in un piccolo racconto a firma di Karin Michaëlis, scrittrice danese molto famosa e celebrata all'epoca ma oggi dimenticata<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Ivi, p. 170.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 212-213.

<sup>23</sup> Klein 1929, pp. 436-443. Altra lettura fondamentale su pittura e inibizione creativa femminile è *On not being able to paint* della psicoanalista inglese Marion Milner (1950), già autrice di *A life of one's own* (1934).

<sup>24</sup> Prolifica autrice, anticonformista, amica di Bertolt Brecht e di Rilke, ispiratrice e ispirata da Colette, che in una lettera le aveva scritto “Se non ci fossero stati i tuoi libri, io non avrei potuto scrivere i miei” (cfr B.S. Nielsen, *KARIN MICHAËLIS EN EUROPÆISK HUMANIST. Et portræt i lyset af hendes utopiske roman Den grønne., E-bog. Museum Tusulanums Forlag 2006, cit. p. 116*). Il suo best seller *L'età pericolosa*

In questo raccontino Karin Michaëlis narra la storia di una sua amica (realmente esistente ma a cui cambia il cognome) una donna brillante, bellissima, ricca, che sembra avere tutto quello che desidera ma che, periodicamente, ha delle inspiegabili cadute depressive. Scrive Michaëlis: "Nel pieno dell'allegria, aveva degli improvvisi momenti di malinconia suicida. Quando cercava di spiegarne il motivo era solita dire: 'C'è uno spazio vuoto dentro di me, che io non riesco a riempire!'" . La narrazione prosegue: Ruth, questo il nome dell'amica di Michaëlis, si sposa e sembra felice, vive in una meravigliosa casa, arredata con i quadri di suo cognato, pittore di gran fama. Ma accade un giorno che suo cognato vada a visitarla per riprendersi un quadro, che ha appena venduto e deve portare all'acquirente. Lo spazio vuoto lasciato dal quadro sulla parete del salone getta Ruth in uno stato di profonda, inspiegabile, prostrazione. Le sembra una perdita irreparabile, le pare che quel vuoto la tormenti e a nulla serve il buonsenso del marito che cerca di rassicurarla dicendo che presto avrebbero trovato un altro quadro da appendere. Ruth è inconsolabile fino a quando una mattina, appena sveglia, decide di fare un esperimento: provare a dipingere lei qualcosa per riempire quello spazio, in attesa di sostituirlo con un vero quadro. Compra colori, pennelli, lei che non ha mai dipinto in vita sua, che non sa come si fa. Ebbene, il risultato è un quadro bellissimo. Tutti sono increduli, il marito, il cognato pittore che piccato afferma: "È impossibile che l'abbia dipinto tu, questa è la mano di un artista esperto. Se sei stata tu domani vado a dirigere un'orchestra senza conoscere neanche una nota!". Ruth Weber, questo il suo vero cognome, da quel momento divenne una pittrice, divorziò, fece mostre in Danimarca e all'estero, ottenne ottime recensioni, e continuò a dipingere fino alla fine dei suoi giorni.

Vorrei concludere questo piccolo percorso con un'altra grande scrittrice danese, contemporanea della Michaëlis, e che di lei ha avuto certo maggiore fortuna letteraria nel tempo.

Mi riferisco a Karen Blixen e in particolare al suo breve racconto intitolato *La pagina bianca*<sup>25</sup> a cui Adriana Cavarero, in *Tu che mi guardi, tu*

---

in cui per la prima volta una scrittrice affrontava apertamente temi indegni di essere raccontati come l'abbandono del tetto coniugale e la menopausa (siamo nel 1910) venne tradotto in venti lingue e arrivò in sei mesi alla centesima edizione, in Italia negli anni Trenta e Quaranta fu particolarmente nota per le *Avventure di Bibi. Una bambina del nord*, serie di racconti per l'infanzia che ispirò, peraltro, l'autrice di Pippi Calzelunghe.

<sup>25</sup> Karen Blixen, *La pagina bianca*, in Blixen 1995, p. 116.

*che mi racconti*<sup>26</sup> ha dedicato alcune riflessioni importanti e su cui la già citata Susan Gubar ha scritto negli anni Ottanta il memorabile saggio *The Blank page and the Issues of Female Creativity*<sup>27</sup>.

In questo piccolo gioiello la Blixen scrive di una vecchia narratrice che, seduta accanto alle porte della città, si guadagna da vivere raccontando storie<sup>28</sup>.

Il suo è un mestiere antico, “fu la madre di mia madre a insegnarmi l’arte del narrare – dice – e a lei l’aveva insegnata la madre di sua madre, ma ora loro e io siamo diventate una persona sola, e io sono immensamente rispettata perché racconto storie da duecento anni. [...] Mia nonna era solita chiedermi: “Chi racconta una storia ancora più bella delle nostre? Il silenzio. E dove si legge una storia più profonda di quelle scritte sulla pagina più squisitamente stampata del più prezioso di tutti i libri? Sulla pagina bianca”<sup>29</sup>.

La vecchia, dietro cui riconosciamo in trasparenza la Sharazād de *Le mille e una notte*, comincia così a raccontare la storia della pagina bianca: è la storia di un convento del Portogallo dove una congregazione di monache “gioiose e solerti” si è dedicata a produrre il lino più bianco e più puro del paese, usato poi per le lenzuola nuziali di tutte le giovani principesse della casata reale. Il convento è, nel tempo, diventato un luogo di pellegrinaggio da parte di donne perché nel suo ampio corridoio centrale sono stati esposti i ritagli di quelle preziose lenzuola macchiate di sangue dopo la prima notte di nozze delle principesse.

Nel corridoio-museo ogni ritaglio macchiato ha la sua cornice d’oro e la sua etichetta pregiata, con il nome della principessa di riferimento. Ogni visitatrice si ferma a guardare i quadri, e, nelle macchie di sangue sbiadito, vede la sagoma di una rosa, di un cuore, di una spada, di un segno zodiacale, ricostruendo e immaginando in quelle forme fantastiche – come un destino che si manifesta in figura – la vita della donna che lo ha macchiato, perché “ognuno di quei lini ha una storia da raccontare”. Nella schiera di quadri, però, ce n’è uno, diverso da tutti gli altri, davanti a cui le visitatrici si fermano più a lungo: nella cornice

<sup>26</sup> Cavarero 1997.

<sup>27</sup> Gubar 1981.

<sup>28</sup> È opportuno ricordare come la figura della narratrice sia assolutamente centrale per la Blixen, che di se stessa era solita dire: “moi, je suis une conteuse, rien qu’une conteuse”. N. Fusini, *Karen Blixen, o della perdita* in Fusini 2012, pp. 29-57: p. 45.

<sup>29</sup> Blixen, *La pagina bianca*, in Blixen 1985, p. 76.

bella e pesante come le altre, c'è una targa dorata senza nome e c'è un lino niveo, senza neanche una macchia. Una pagina bianca.

Gli elementi significativi di questo racconto enigmatico, fortemente simbolico, figurale, sono tanti e tante sono le possibili interpretazioni di cui dà conto Gubar nel suo articolo.

In questa sede ci interessa ragionare su uno dei principali aspetti messi in luce dalla studiosa: se sui lini macchiati di sangue si legge la storia delle donne che non hanno potuto esprimere la propria creatività se non attraverso il proprio sangue-inchiostro, lasciando una traccia di sé, un'autobiografia di fluidi corporei, nel lino bianco senza nome non c'è la storia di una sola donna, ma la storia di tutte le donne, delle donne che sono andate nel corridoio del convento come in quello di una galleria d'arte o di una biblioteca e, dopo aver cercato di leggere la vita delle altre in quelle macchie, si sono fermate davanti allo spazio bianco e nello spazio bianco hanno trovato la possibilità di immaginare un racconto.

Questo spazio potenziale, questo luogo dell'ignoto è da intendersi, per dirla con Carla Locatelli come "L' "ignoto" del "non-detto-da-dire" e/o il "non-ancora-detto [...] che può configurarsi come un territorio di scambio e di invenzione-trasformazione simbolica"<sup>30</sup>.

Le donne che visitano il corridoio sono dunque, per utilizzare un'espressione di Anna Santoro, delle "buone lettrici"<sup>31</sup>, o, potremmo anche dire, delle 'lettrici creative' il cui desiderio e compito è quello di perpetuare e rinnovare la genealogia femminile e l'eredità matrilineare della stirpe delle narratrici.

Se nel corridoio si testimonia di quella *History* antica e duratura in il cui il fallo è la penna e la donna è la tabula rasa (la pagina bianca), se il sangue versato è l'unica traccia di quelle sorelle di Shakespeare di cui le donne in pellegrinaggio tentano con la fatica dell'immaginazione di ricostruire una storia, che non ha potuto lasciare parole, la pagina bianca diventa allora il luogo sovversivo della possibilità, quello in cui Ruth Weber ha scoperto di essere una pittrice, in cui Lily Briscoe è riuscita a completare – non importa come – il suo quadro, quello in cui tutte le scrittrici, conquistando la propria voce e superando le proprie inibizioni, sono riuscite a raccontare. E in cui noi buone lettrici, lettrici creative, possiamo con gratitudine continuare a muoverci e a pensare.

---

<sup>30</sup> Locatelli 2002.

<sup>31</sup> Santoro 2001.

## Bibliografia

- S. DE BEAUVOIR, *Lettres à Nelson Algren: Un amour transatlantique 1947-1964*, Paris 1997.
- S. DE BEAUVOIR, *La donna e la creatività*, a cura di T. Villani, Milano 2001.
- Q. BELL, *Virginia Woolf: A Biography*, London 1972;
- K. BLIXEN, *Ultimi racconti*, tr. it. A. Motti, Milano 1995.
- J. BRIGGS, *Virginia Woolf: An Inner Life*, London 2005.
- A. CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano, 1997.
- S. CHEMOTTI, *Lo specchio infranto : la relazione tra padre e figlia in alcune scrittrici italiane contemporanee*, Bari 2010.
- F. CIRILLI, *Tra appropriazione dell'inespresso e oscuro peccato letterario e morale: Il Porto di Toledo di Anna Maria Ortese*, in Ronchetti, Sapegno 2007, pp. 130-144.
- COLETTE, *Sido*, Paris 1991.
- COLETTE, *Il mio noviziato*, tr. it. M. Andolfato, Milano 1981.
- COLETTE, *Journal à rebours*, Paris 2001.
- L. FORTINI, *Critica Femminista e Critica Letteraria in Italia*, in «Italian Studies», LXV, 2 (2010) pp. 178-91.
- N. FUSINI, *Possiedo la mia anima. Il segreto di Virginia Woolf*, Milano 2006.
- N. FUSINI, *Nomi. Undici scritture al femminile*, Roma 2012.
- S. GILBERT, S. GUBAR, *The madwoman in the attic*, New Haven 1979.
- G. LYNDALL, *Virginia Woolf: A Writer's Life*, Oxford 1984;
- S. GUBAR, "The blank page" and the Issues of Female Creativity, in «Critical Inquiry», VIII, 2 (1981), pp. 243-263.
- M. KLEIN, *Infantile Anxiety-Situations Reflected in a Work of Art and in the Creative Impulse*, in «International Journal of Psycho-Analysis», X (1929), pp. 436-443.
- J. KRISTEVA, *Le génie féminin*, t. 3, *Colette ou la chair du monde*, Paris 2002.
- J. KRISTEVA, *Colette. Un genio femminile*, tr. it. S. Delormes, M. Flain, Milano 2012.
- H. LEE, *Virginia Woolf*, London 1996;
- C. LOCATELLI, *Lo sguardo autobiografico e l'ignoto della scrittura in Grafie del sé. Letterature comparate al femminile. III. Sguardo e raffigurazione*, a cura di A. D'Elia, Bari 2002.
- K. MICHAËLIS, *L'età pericolosa*, Firenze 1989.
- K. MICHAËLIS, *Avventure di Bibi. Una bambina del nord*, Milano 2005.
- E. MORANTE, *Prima della classe*, in «Oggi», 17 giugno 1939, p. 14.
- E. MORANTE, *Pagine di diario*, in «Paragone», XXXIX, 7 (1988), pp. 8-9.
- E. MORANTE, *Opere*, vol. 1, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano 1988.
- E. MORANTE, *Aneddoti Infantili*, Torino 2013.
- M. MILNER, *Non poter dipingere*, Roma 2010.
- A. M. ORTESE, *Il Porto di Toledo*, Milano 1998.

- U. SABA, *Canzoniere*, Milano 1951.
- A. RONCHETTI, M. S. SAPEGNO (a cura di), *Dentro/fuori, sopra/sotto: Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Ravenna 2007.
- M.S. SAPEGNO, *Uno sguardo di genere su canone e tradizione*, in Ronchetti, Sapegno 2007, pp. 13-23.
- A. SANTORO, *Creatività ed etica della lettura di genere*, «Quaderns d'Italià» VI (2001), pp. 37-52.
- E. SHOWALTER, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Bronte to Lessing*, Princeton, 1977.
- V. WOOLF, *Momenti di essere*, tr. it. A. Bottini, Milano 1977.
- V. WOOLF, *Al Faro*, tr. it. di N. Fusini, Milano 2008.
- V. WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, tr. it. M. A. Saracino, Milano 2012



# Alatiel, Zinevra e le donne del Decameron: alcune note

Fiammetta Cirilli

A Chiara

Non sono necessari troppi preamboli per presentare Giovanni Boccaccio e il suo capolavoro, il *Decameron*.<sup>1</sup> Né occorre insistere sulla presenza di figure femminili nella sua scrittura: di donne, infatti, sono in buona sostanza “piene” (Battaglia Ricci 2006, p. 167) tutte le sue opere, che si tratti di protagoniste – *in primis* Fiammetta, protagonista appunto “di quella elaborata storia pseudo autobiografica che Boccaccio intese per sé durante gli anni giovanili” e che, destinata ad acquisire una “sorprendente autonomia” (Tufano 2009, p. 25) nell’*Elegia* in particolare, tornerà fino al Centonovelle e alle *Rime* – o di personaggi secondari, calibrati sul ventaglio amplissimo di situazioni e accadimenti considerati dall’autore. Figure, in un caso e nell’altro, che spesso e volentieri appartengono a quella sorta di ‘circuiti di conoscenza’ a larga partecipazione femminile (per dir così) attivato di opera in opera: dedicatorie, narratrici, lettrici portate sulla pagina e rappresentate nella loro consapevolezza di soggetti implicati intellettualmente nella produzione e nella fruizione delle narrazioni, a cominciare dalla Fiammetta (di nuovo) che, nel *Filocolo*, ospita un raffinato *joc parti*, per passare all’omonima eroina dell’*Elegia* – nel suo duplice ruolo di attrice principale degli eventi e (cosa tutt’altro che marginale) di donna che prende la penna in mano e scrive – fino a giungere alle narratrici e alle dedicatorie del *Decameron*, sulla chiamata in causa delle quali si gioca in una

---

<sup>1</sup> Desidero ringraziare Claude Cazalé Bérard per le preziose indicazioni di lettura. Le citazioni dal capolavoro di Boccaccio sono tratte da *Decameron*, introduzione, note e repertorio di *Cose (e parole) del mondo* di A. Quondam, testo critico e nota al testo a cura di M. Fiorilla, schede introduttive e notizia bibliografica di G. Alfano, Milano 2013.

certa misura il ‘sorpasso’ rispetto alla tradizione precedente. Vero è che la reale destinazione dell’opera ha sollevato più di un interrogativo: si pensi per esempio a quel che sulla effettiva circolazione del *Decameron* ha scritto Victoria Kirkham<sup>2</sup>, oppure alle conclusioni alle quali è giunta Lucia Battaglia Ricci valutando la particolare tipologia dell’edizione del *Decameron* curata dallo stesso Boccaccio nei suoi ultimi anni di vita, il celeberrimo Hamilton 90 conservato alla Staatsbibliothek di Berlino<sup>3</sup>. E tuttavia la scelta di indirizzare il Centonovelle alle donne, di invocarle come lettrici privilegiate del libro, “se per certi versi s’inserisce nella scia della grande lirica stilnovistica”, pure “la supera”: non più soltanto oggetto di lode o tramite di beatitudine, le donne assurgono a un livello più alto, acquistando così un rilievo centrale nell’iter “di comprensione e interpretazione delle novelle” (Alfano 2014, p. 48).

Sono aspetti sui quali si è insistito e si insiste, tra l’altro, anche nella recente edizione del *Decameron* curata da Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla e Giancarlo Alfano: edizione che, approntata per il settimo centenario della nascita di Boccaccio, oltre a correggere in numerosi luoghi la lezione fissata da Vittore Branca, risulta animata dall’intento di colmare in qualche modo la distanza intercorsa tra il periodo storico che ha visto la stesura del capolavoro boccacciano e la percezione che di quella cultura è possibile, in genere, avere nel contesto contemporaneo. Di qui il repertorio conclusivo dedicato appunto da Quondam alle *Cose (e le parole) del mondo*. Repertorio che, strutturato sulla base dello spoglio di 6550 lemmi, registra considerazioni utili a partire da quelle legate appunto alla ricorrenza nel testo della parola «donna»: alle lettrici e ai lettori di oggi è ricordato infatti che il lemma torna, solo nella forma singolare, ben 1229 volte, mentre nella forma plurale lo si incontra in 397 circostanze. A fronte della più circoscritta presenza del

<sup>2</sup> Rinvio in particolare a Kirkham 1993, pp. 118-119.

<sup>3</sup> “Il libro pergameneo che Boccaccio ha costruito attorno al 1370 – scrive Battaglia Ricci – scegliendo [...] un formato molto grande, è grosso, molto voluminoso e pesante, e, soprattutto, è costruito utilizzando un modello di *mise en page* che nel medioevo è tipico del libro scientifico-universitario. Come credere che sia destinato a donne? [...] In realtà il formato e la tipologia di libro che Boccaccio ha scelto per la sua opera negano la destinazione femminile esplicitata nel corpo del testo, impedendo di assumere acriticamente le dichiarazioni esplicite dell’autore ivi registrate” (Battaglia Ricci 2006, pp. 171-172). Successivamente, puntualizzerà come “la scelta di un destinatario di genere femminile, piuttosto che un’opzione a favore di un determinato tipo di pubblico, sia, per l’autore del *Decameron*, una sorta di pretesto per un discorso sulla letteratura che investe funzioni e responsabilità morali di produttori e utenti di quel tipo di scrittura” (Battaglia Ricci 2013, p. 49).

lemma “uomo” (‘solo’ 821 occorrenze), donna/donne si attesta dunque come la forma di sostantivo più usata nel *Decameron*, meritando di conseguenza la definizione di “parola-bandiera” (Quondam 2013, p. 1671) dell’intera opera. Ciò non significa tuttavia che vi sia un qualche ostacolo al ripresentarsi di quel “paradigmatico primato dell’uomo in quanto genere maschile, sulla *donna* in quanto genere femminile, *femmina*”: viceversa, la gerarchia dei sessi è saldamente rispettata dall’autore e dunque non può (daccapo) che essere riconosciuta come “persistente”, a dispetto della *fictio* imbastita da Boccaccio dal Proemio in avanti (Quondam 2013, p. 1690).

Sul ‘primato maschile’ nel *Decameron* si è soffermata anche Alessia Ronchetti nel suo intervento pronunciato al Convegno di Cambridge del 2005. Interrogandosi in particolare sui “limiti” posti dal certaldese stesso al suo sforzo di dare la parola alle donne, ovvero al suo tentativo di “voler organizzare l’*auctoritas* entro una dimensione relazionale piuttosto complessa tra il polo maschile e quello femminile” (Ronchetti 2007, p. 84), la studiosa ha focalizzato in particolare la sua attenzione su due novelle conosciute proprio per i loro contenuti misogini: la IX 9, incentrata sui consigli che il re Salomone impartisce a Melisso e Giosefo (cruciato, quest’ultimo, per via del comportamento da tenere con la propria moglie); e la VIII 7, racconto della vendetta architettata dallo scolare Rinieri ai danni della bella vedova fiorentina che in precedenza si era fatta beffe di lui. Nell’ambito di un’opera in cui si fa più sensibile che altrove “la riflessione intorno alle costrizioni fisiche, sociali e, strettamente connesse a queste, le costrizioni *simbolico-discorsive* subite dalle donne” (Ronchetti 2007, p. 84), l’autrice torna dunque su due racconti nei quali il certaldese non si limita a portare in scena la violenza contro le donne (e, sotto questo riguardo, non si tratta certo degli unici del libro: basti pensare alla terribili battiture toccate in sorte alla moglie di Calandrino, VIII 3, e alla fante di monna Sismonda, VII 8). In entrambi i testi, infatti, l’andamento delle cose è espressamente legittimato per bocca delle novellatrici di turno: Emilia, la cui raccomandazione alle donne di “soggiacere” al governo maschile si rivela, in una certa misura, stridente, specie se rapportata alla simpatia mostrata dalle novellatrici e dai novellatori verso tante protagoniste capaci di aggirare il controllo di padri, mariti, amanti; e Pampinea, che, nell’introdurre il caso di Rinieri ed Elena, si rivolge proprio alle donne esortandole a guardarsi dal “beffare altrui”. Senza indugiare sulla questione se il *Centonovelle* sia o meno un’opera protofemmista o, di contro, di matri-

ce misogina, ciò che a Ronchetti preme dimostrare è il fatto che “poetica e politica sessuale sono assolutamente connesse” (Ronchetti 2007, p. 87): sicché, se da un lato l’innegabile volontà innovatrice dell’autore va di pari passo con la ricerca di un nuovo orizzonte letterario – “Liberare le donne, vale a dire i loro corpi e insieme con essi le loro autorevoli voci, vuol dire ridisegnare gli orizzonti del letterario” (Ronchetti 2007, p. 88) – dall’altro, “al di là della complessa economia politica e poetica modellata su delicati equilibri di genere dall’autore del *Decameron* non c’è spazio alcuno per l’*auctoritas* femminile” (Ronchetti 2007, pp. 91-92). E questo perché, puntualmente, la “mobilità” delle donne – la loro facoltà, cioè, di ‘andare oltre’ certi confini definiti e stabili, consegnati loro dalla società e, non ultima, dalla letteratura – deve sempre, superato un determinato segno, essere ripresa, ricalibrata e ricondotta nei ranghi, pena l’umiliazione e, appunto, il castigo ‘fisico’ di coloro che (come la bella vedova o la giovane ritrosa) trasgrediscono<sup>4</sup>. Del resto, dedicatarie dell’opera, sì: ma le donne a cui Boccaccio si rivolge sono pur sempre sollecitate a fruire del libro tra le mura di casa; e questo, quando ci si limiti alle raccomandazioni presenti nel testo, e non si dia viceversa peso a un documento esterno qual è per esempio la lettera del certaldese all’amico Mainardo Cavalcanti<sup>5</sup>. Di modo che – come fa presente Claude Cazalé Bérard nel suo contributo su *Filoginia/misoginia* nell’opera boccacciana – può farsi avanti “l’irriverente sospetto che sia immeritata la fama di filoginia per l’autore che abbia accettato indiscriminatamente, come fatto di natura universalmente ammesso,

<sup>4</sup> Sarebbe qui forse opportuno indagare più estesamente come, quando, perché nelle novelle decameroniane scattino delle situazioni destinate a culminare nella battitura e/o nell’aggressione fisica. Che costituiscano una reazione a un torto (vero o presunto tale) o a un comportamento oltraggioso, o che coronino (non senza punte di sadismo) una beffa ben ordita, percosse e/o altre forme di violenza sui corpi (non solo femminili) intervengono tra l’altro in racconti come quello di Martellino (II 1), di Ambruogiuolo, “ngannatore” destinato a rimanere – secondo la formula usata dalla narratrice Filomena – “a piè dello ‘ngannato» (II 9, 3), di Ferondo (III 8), di frate Alberto (IV 2), di Teodoro e di Violante (V 7), di Egano, marito di Beatrice, bastonato dall’amante di lei, Anichino (VII 7); nonché, nei racconti di Calandrino sorpreso dalla moglie in compagnia della Niccolosa (IX 5) e di Biondello percosso “sconciamente” per una beffa fatta in precedenza a Ciaccio (IX 8, 1). Rinvio per altro ai paragrafi 18.8 e 18.9, dedicati rispettivamente all’*onore* e alla *vendetta*, in Quondam 2013, pp. 1799-1800. Cfr. inoltre il settimo capitolo di Migiel 2003 (*Domestic Violence in the Decameron*, pp. 147-159).

<sup>5</sup> Sulla lettera – nella quale Boccaccio ingiunge, come noto, di vietare la lettura del *Decameron* alle donne di casa Cavalcanti – torna tra l’altro Battaglia Ricci 2006, pp. 172-173.

la vulnerabilità sentimentale, l'inferiorità intellettuale e culturale delle donne e come effetto irreversibile di una cieca e anonima fortuna la loro condizione di soggezione". Non sarebbe infatti più plausibile addebitare "a una forma sottile di misoginia, mascherata sotto veste consolatoria (senz'altro più efficace della convenzionale diatriba del *Corbaccio*), l'astenersi dal consigliare esplicitamente alle donne di lasciare le loro 'camerette' (così ospitali per gli arditi amanti)?" (Cazalé Bérard 1995, p. 120).

L'analisi di Alessia Ronchetti fa leva per altro su alcuni testi in particolare di quel "canone critico femminista" (Ronchetti 2007, p. 83) degli studi boccacciani menzionato nell'*incipit* del suo saggio: un canone che vede affiancati per lo più interventi di area anglofona, dall'articolo del 1977 di Shirley S. Allen su Griselda (considerato, in genere, il primo contributo esplicitamente femminista al dibattito critico su Boccaccio) alla monografia *A Rhetoric of the Decameron* di Marilyn Migiel (all'auto-revolezza della quale Ronchetti si richiama espressamente più volte nel corso del suo intervento<sup>6</sup>), fino alla raccolta di saggi *Boccaccio and Feminist Criticism*, ottavo volume della collana "Studi e Testi" degli «Annali d'Italianistica», uscito nel 2006. Da notare – per inciso – che tanto un lavoro come quello di Migiel (2003) quanto il libro miscelaneo curato da Psaki e Stillinger (2006), hanno sin qui goduto, nel nostro paese, di una fortuna ridotta: basti pensare che, da uno spoglio della voce *Boccaccio, Giovanni* nella BIGLLI on line (aggiornata al 2012), si evince come la stragrande maggioranza delle recensioni a entrambi i libri siano apparse su riviste nordamericane e/o del Regno Unito, a fronte di una presenza piuttosto modesta nelle testate pubblicate in Italia<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> In particolare, in relazione alla novella di Melisso e Giosefo e del re Salomone: in contrasto con quanti scorgono nell'episodio la riproposizione di schemi retorico-narrativi e di una misoginia consolidati dalla tradizione – la presenza dei quali appare dunque giustificabile in una "summa dei possibili narrabili" qual è il *Decameron* – Ronchetti fa sue le parole di Migiel in merito all'ideologia della novella, che, appunto, definisce senza riserve i limiti d'azione delle donne ("Aderisco senza esitare all'esortazione di Migiel riguardo l'urgenza di non fare sconti al testo boccacciano in virtù di una supposta alterità letteraria", Ronchetti 2007, p. 89). Dal canto suo, Migiel legge il *Decameron* non come un'opera destinata a indicare quale tipo di narrazione sia più adatta alle donne, ma, piuttosto, come un testo che ci invita a riflettere su come le narrazioni possano essere impiegate "for good or ill" (Migiel 2003, p. 4), implicando ciascuna delle due chiavi di lettura una differente retorica.

<sup>7</sup> Ho trovato segnalazione delle seguenti recensioni al lavoro di Migiel: G. Armstrong in «Italian Studies» (2005), F. Galligan in «Medium Aevum» (2005), T.F. Gittes in «Renaissance Quarterly» (2005), S. Marchesi in «Annali di Italianistica» (2005), F.A. Pennisi in «Italian Culture» (2005), M. Sherberg in «The Speculum» (2006), E.

Sulla scia dell'intervento di Ronchetti è plausibile, credo, fare qualche breve riflessione. Si può provare a considerare, intanto, come gli studi sul Boccaccio abbiano continuato a interrogarsi, negli ultimi anni in particolare, su talune invenzioni e scelte (ma sarebbe forse più appropriato parlare di autentici 'nodi') affatto marginali nella poetica del certaldese. Si pensi, per esempio, a una figura qual è quella di Alatiel (*Decameron*, II 7): protagonista certo destinata quanto nessun'altra nel libro a 'travalicare' i perimetri imposti al femminile, seppure in circostanze e secondo modalità del tutto eccezionali (a partire dalla condizione che ne fa da subito una figura antitetica rispetto a quelle delle dedicatee del libro: Alatiel non è né una fanciulla innamorata, né tanto meno soffre per amore nel chiuso della propria stanza). Di Alatiel, di conseguenza, molto si è discusso e si discute, giungendo anche ad attribuirle un ruolo chiave nell'opera. Battaglia Ricci in particolare, nel lumeggiare l'organizzazione del *Decameron* – libro di novelle destinato dall'autore a realizzare (e il formato dell'Hamilton 90 confermerebbe appunto l'ipotesi) "un più o meno sistematico trattato di morale", allo stesso tempo mirato "a dilettere e a insegnare" – ha potuto così additare proprio la vicenda della bella naufraga come paradigmatica della "doppia dimensione" sottesa al testo, la cui complessità strutturale e tematica "si nutre di un raffinatissimo gioco intertestuale" che ibrida tessere letterarie e filosofiche disperate, e che tuttavia invita anche a una fruizione "libera e giocosa, divertita, per non dire maliziosa ed occhieggiante" (Battaglia Ricci 2013, p. 37) dei suoi contenuti. La novella II 7 è dunque leggibile, sì, privilegiandone la valenza comica: ciò che non esclude affatto una valorizzazione della valenza tragica connessa al "processo inarrestabile di passione e morte" scatenato appunto dal "progetto di felicità" (Battaglia Ricci 2013, p. 36) che il possesso di Alatiel dovrebbe coronare.

Sulle peripezie della bella naufraga ha insistito anche Eleonora Pinzuti in un intervento che, pronunciato nel corso del Convegno di

---

Giusti in «Italice» (2008). Nell'ambito delle riviste di italianistica edita in Italia, è viceversa indicata una sola recensione breve di M. Marti sul «Giornale storico della Letteratura Italiana» (2005). Stesso discorso, grosso modo, per il volume di Psaki e Stillinger: sono infatti registrate le recensioni di F. Alfie in «Forum Italicum» (2007), S. Byalistoc in «Medium Aevum» (2007), C. Nissen in «Italice» (2008), P. Phillipphy in «The Speculum» (2008) e della stessa Ronchetti in «Modern Language Review» (2008). In ambito italiano, a parte una nuova nota di Marti sul «Giornale storico della Letteratura Italiana» (2007), si segnala l'articolata recensione di M. Gozzi in «Studi sul Boccaccio» del 2008.

Cambridge e apparso sulla rivista «Filologia e Critica» nel 2008, risulta focalizzato in particolare sulle differenti letture date della novella, sullo sguardo 'di genere' (inteso non tanto o non soltanto come sguardo maschile, ma del genere 'dominante') che ha orientato nel tempo, in misura sensibilissima, la fruizione del testo. Rinviando tra l'altro a Cazalé Bérard, che sottolinea come l'episodio "non parodizza soltanto le sue fonti agiografiche o romanzesche e i generi corrispondenti, ma le altre novelle cavalleresche del *Decameron*, nonché le avventure e i ruoli canonici dei romanzi boccacciani" (Cazalé Bérard 1995, p. 131), Pinzuti rimarca con decisione la valenza parodica della novella decameroniana. Ma – servendosi, in questo caso, di uno spunto di Mario Baratto che aveva parlato di Alatiel come del 'trastullo' della fortuna, appunto, "e insieme del narratore" (Baratto 1993, p. 96) – subordina il motivo stesso del viaggio, e dunque della "sospensione dei legami sociali e di controllo" (Pinzuti 2008, p. 116) che da quello dipende, alla volontà dell'autore di smascherare la lussuria femminile, di mettere a nudo "il vero essere al di fuori delle convenzioni sociali, cioè quel che la donna diviene se lasciata alla sua 'natura' " (Pinzuti 2008, p. 116). Del resto, non mancano luoghi testuali che invitano a riflettere in tal senso. Si pensi al passaggio in cui, perpetrato da Marato l'omicidio che dà il via alla catena di delitti destinati ad accompagnare la sorte 'sessuale' di Alatiel, l'uomo si adopera di consolare la ragazza "col santo cresci in mano che Dio *ci* diè" (il corsivo è mio): di modo che l'uso del pronome personale di prima persona segnala l'appartenenza di genere della voce narrante; un'appartenenza di genere "che si rovescia nell'allocuzione al lettore e che, presente fin dall'inizio con funzione proemiale, rimane ad indicare la paternità maschile del narrato", restituendo una focalizzazione "tutta ancorata alla condivisione dello sguardo maschile nel rapporto fra chi scrive e chi legge" (Pinzuti 2008, p. 114).

"Donna spaesata, che vaga fuori dei confini abituali, che attraverso l'alterità e la sessualità, ritrova felicemente se stessa": così Elisabetta Menetti presenta la saracena in un suo saggio recente (Menetti 2015, p. 93). Più che di 'donna' – e qui l'analisi di Pinzuti ci soccorre – sarebbe però forse opportuno parlare di 'corpo regale ed esotico spaesato'. Un corpo accidentalmente 'svincolato' da lacci e laccioli – come pure dai privilegi annessi alla dignità di nascita – vigenti nella cultura e nella società di appartenenza della ragazza. Ma anche, in buona sostanza, un corpo 'senza voce' e/o 'senza lingua', capace tutt'al più di una sorta di 'resistenza passiva' agli eventi: ammesso che voce e lingua possano

qualcosa nei confronti di una fortuna decisa a baloccarsi con Alatiel fin quando alla giovane non è concesso di ritrovare il fidato Antigono e la situazione iniziale non è, per paradosso, ripristinata. La rapacità scatenata nei vari pretendenti-rivali dalle fattezze della straniera – deprivata di “ogni riconoscibilità tranne quella sessuale” (Pinzuti 2008, p. 113) e assimilabile, sempre a parere di Pinzuti, all’*oggetto magico* evocato da Marcel Mauss – si rivela per altro inversamente proporzionale alla dignità e alla magnificenza che tornano a circondare, alla fine del racconto, l’altezza regale rediviva<sup>8</sup>. Una dignità e una magnificenza preesistenti al naufragio, in qualche misura subodorate ancora dal soccorritore e primo amante della serie, Pericon da Visalgo (che infatti “comprese per gli arnesi ricchi la donna che trovata avea dovere essere gran gentil dama”, *Dec.*, II 7, 20-21), ma da costui anche rapidamente (e necessariamente) misconosciute (non fosse bastata la sorte: nel castello di Pericone, delle donne che accompagnavano Alatiel “più che tre rimase non le erano”, *Dec.* II 7, 24). E una rapacità che, indicatore quasi esclusivo nel testo, dà ragguaglio appunto dell’avvenenza della fanciulla una volta che sia stata ‘spogliata’ – passaggio preliminare e indispensabile – del suo *status* regale (più che degli abiti). Alatiel, dunque, si delinea come un’entità ridotta alla sua essenza: belle membra, e lacrime e gemiti di piacere, certo, a connotare questa sorta di oggetto di desiderio proveniente, guarda caso, dal continente africano.

La ‘alterità’ passa infatti attraverso una serie di elementi che marcano l’essere del tutto ‘fuori luogo’ della naufraga, facendone una *silhouette* espostissima alla vista e al desiderio di possesso altrui – chi, d’altronde, ‘più visibile’ di lei? donna, straniera, bella e sola – e, al tempo stesso, senz’altro priva di una sua qualunque rilevanza sociale e politica – chi, infatti, ‘meno visibile’ di lei? proprio in quanto donna, straniera, bella e sola<sup>9</sup>. Corpo non tanto ‘liberato’, dunque, ma capitato dove (“tra cristiani”, II 7, 23) non dovrebbe. Finito, suo malgrado, davvero ‘troppo oltre’ (per riprendere in parte le intuizioni di Ronchetti su *Dec.* VIII 7 e IX 9). E che perciò viene disposto da Alatiel – la cui voce mantiene una caratura solo nei ristrettissimi ambiti (con le sue accompagnatrici, con Antigono) in cui la donna può ancora far agio sul

<sup>8</sup> Cfr. in merito anche Segre 1974b, p. 153.

<sup>9</sup> Sul rapporto corpi/spazio specie in relazione al concetto di *somatic norm* – quali corpi possono occupare quale spazio e con quale funzione –, rinvio in generale a Puwar 2004.

suo rango, più che sull'identità linguistica: una sorta di 'privato' nel privato del tutto fuori norma in cui la ragazza è respinta – a sopportare quel che la sorte (in male? in bene?) porterà con sé. Alatiel, davvero, sembra comunque evocata dalla fantasia autoriale per ridelineare/dilatare i margini del narrabile: senza, con ciò, ridelineare/dilatare affatto i margini dell'*auctoritas* femminile.

Complessa, d'altronde, e certo non riassumibile in poche righe – al di là delle coordinate che disegnano la ricchissima mappa geografica decameroniana – è la trama di relazioni intessuta in tutto il libro a partire dai nessi stabiliti tra personaggio/personaggi e luogo/luoghi: a ben guardare, da ser Ciappelletto da Prato ammalatosi in Borgogna (I 1) fino a Griselda 'sospinta' tra la povera casa paterna e la dimora del marchese di Saluzzo (X 10), è proprio l'attrito generato dal trovarsi di qualcuna o qualcuno dove non è prevedibile o auspicabile o consentito che si trovi, a fornire, spesso e volentieri, l'innescò (o un motivo portante) del racconto. 'Spaesato' Ciappelletto, dunque, che si trova a finire i suoi giorni in Francia; e 'spaesata' pure Griselda, che, bella e di lodevoli costumi, ma di umilissimi natali, è presenza del tutto anomala tanto nella casa in cui è stata generata quanto in quella di Gualtieri che l'ha sposata. Tra i due estremi, una casistica assai ampia. Che passa, per altro, attraverso vicende disparate, in cui l'azione delle donne è non di rado decisiva (fermo restando il fatto che, come evidenzia Battaglia Ricci 2006, p. 175, con l'eccezione di Madonna Oretta il protagonismo femminile del *Decameron* appare per lo più circoscritto alle "novelle che affrontano, direttamente o indirettamente, un tema amoroso"<sup>10</sup>). Si prenda il racconto di Tofano e monna Ghita (VII 4), che, abituata ad abbandonare nottetempo la sua casa per recarsi dall'amante, finisce per esserne chiusa fuori dal marito accortosi dell'inganno: il rovesciamento della situazione iniziale – la 'riconquista' dell'interno domestico dopo averne spinto fuori il consorte – si compie in virtù dell'alternarsi di "localizzazioni oppositive" precise, "fuori/dentro", "aperto/chiuso", "alto/basso" (Segre 1974a, p. 127). Ma si può ricordare anche la novella di Pietro Boccamazza e Agnoletta (V 3): testo nel quale il percorso parallelo dei due protagonisti, dalla selva – spazio dell'indistinto, "che è dominio sull'azione di chi vi si trova immerso e pericolo per la sua

<sup>10</sup> Viceversa, come rimarca la studiosa, le protagoniste femminili «non compaiono nelle novelle in cui vengono affrontati temi ideologicamente importanti, non connessi, per ragioni ideologiche o per specifiche invenzioni narrative, a tematiche amorose» (Battaglia Ricci 2006, p. 175).

vita" (Storini 2010, p. 100) – al castello di Liello di Campo di Fiori – "luogo della riunione, del recupero della condizione di partenza e del risarcimento finale" (Storini 2010, p. 101) – mette in luce in Agnoletta "una capacità di interazione con gli eventi che la sorte le para di fronte decisamente superiore a quella del suo giovane innamorato" (Storini 2010, p. 108). Ancora, si consideri la storia (per alcuni versi accostabile a quella di Alatiel)<sup>11</sup> di Zinevra (II 9): moglie irreprensibile, abituata (a differenza di Ghita) a stare al posto che le compete (il tetto coniugale). Questo finché, a causa della perfidia di Ambruogiuolo e della credulità di suo marito Bernabò insieme, non è costretta a imbarcarsi e a inoltrarsi in un mondo (quello del Mediterraneo orientale) che davvero non è il suo, per ambientarsi nel quale deve omologarsi – chi, in fondo, 'meno visibile' di un qualunque "marinaro"? – ovvero deve nascondere – con scelta opposta, in questo caso, rispetto a quella compiuta da Alatiel – la propria identità di genere. Fuori luogo/fuori contesto sia Zinevra sia Alatiel, sono infatti entrambe soggette a circostanze che impongono loro – con la rinuncia al riconoscimento sociale rispettivamente di moglie di un facoltoso mercante genovese e di figlia del sultano di Babilonia – anche una temporanea 'morte': con la conseguente comparsa di due figure – l'ottimo Sicurano da Finale e l'affascinante (e innominata) mutola – destinate a loro volta a lasciare il passo alla 'fu' Zinevra e alla 'fu' Alatiel quando finalmente la sorte sia loro propizia. Nel caso di Zinevra, però, il ritorno allo spazio domestico originario implica un preventivo, momentaneo 'occultamento' del corpo e la condivisione del tutto 'alla pari' di usi, abitudini, occupazioni, luoghi 'del maschile' ai quali Alatiel – momentaneamente 'occultata' dal proprio corpo – non ha al contrario adito (se non, appunto, in quanto presenza del tutto eccentrica, sequenziale preda degli istinti altrui). E se la seconda, non più soggetta a determinate convenzioni sociali, scivola in una sorta di 'terra di nessuno' anormata, senza legge, o la cui unica legge è dettata da una carnalità (per gli uomini che la inseguono) senza freni e mortifera, la prima si trova, sì, a essere svincolata dalle convenzioni 'del femminile' proprie del contesto di origine, ma ha (e si dà) da subito – complice la perfetta padronanza linguistica – l'opportunità di abbracciare un altro codice di comportamento. Zinevra si trasforma, appunto, in uomo, degli uomini – o meglio: di quella data categoria

<sup>11</sup> In merito alla vicenda delle due donne, cfr. Bruni 1990, pp. 268-270, e Alfano 2013, pp. 305-308.

costituita dai ‘servidori’ fedeli – adottando prontamente i modi, il comportamento, i principi (“Quivi [...] lo ‘ncominciò a servir sì bene e sì acconciamente, che egli gli venne oltre modo a grado”, II 9, 43; “Sicurano in poco di tempo non meno la grazia e l’amor del soldano acquistò col suo bene adoperare, che quella del catalano avesse fatto [...]”, II 9, 45). Il che, se da un lato non esclude affatto di intravedere in Zinevra “un modello di onestà esemplare” contrapposto al “modello erotico” (Alfano 2013, p. 307) esibito da Panfilo, dall’altro riporta l’attenzione sulle regole che, individualmente e socialmente, improntano l’agire umano: ovvero, sul reale raggio di azione (di “mobilità”) delle donne come degli uomini, sulle consuetudini, le convenienze, gli obblighi che ne frenano l’andare ‘oltre’ e/o ‘troppo oltre’ all’interno dello stratificato sistema di equilibri poetici, politici, di genere, delineato nel *Decameron*.

## Bibliografia

- G. ALFANO, *Giornata II*, in G. Boccaccio, *Decameron*, introduzione, note e repertorio di *Cose (e parole) del mondo* di A. Quondam, testo critico e nota al testo a cura di M. Fiorilla, schede introduttive e notizia bibliografica di G. Alfano, Milano 2013, pp. 282-310.
- G. ALFANO, *Introduzione alla lettura del «Decameron» di Boccaccio*, Roma-Bari 2014.
- S. S. ALLEN, *The Griselda Tale and the Portrayal of Women in the Decameron*, in «Philological Quarterly», LVI (1977), pp. 1-13.
- M. BARATTO, *Realtà e stile nel Decameron*, Roma 1993.
- L. BATTAGLIA RICCI, *Le donne del Decameron*, in *Dante e Boccaccio*, a cura di E. Sandal, Roma-Padova 2006, pp. 167-212.
- L. BATTAGLIA RICCI, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna 2013.
- R. PSAKI e T. STILLINGER (a cura di), *Boccaccio and Feminist Criticism*, Chapel Hill 2006.
- F. BRUNI, *Boccaccio. L’invenzione della letteratura mezzana*, Bologna 1990.
- C. CAZALÉ BÉRARD, *Filoginia/misoginia*, in *Lessico critico decameroniano*, a cura di R. Bragantini e P.M. Forni, Torino 1995, pp. 116-141.
- V. KIRKHAM, *The Sign of Reason in Boccaccio’s Fiction*, Firenze 1993.
- E. MENETTI, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano 2015.
- M. MIGIEL, *A Rhetoric of the Decameron*, Toronto 2003.
- E. PINZUTI, *La novella di Alatiel. Esempi di critica di ‘genere’*, in «Filologia e Critica», XXXIII (2008), pp. 110-119.
- N. PUWAR, *Space Invaders: Race, Gender and Bodies Out of Place*, Oxford-New York 2004.
- A. QUONDAM, *Le parole (e le cose) del mondo*, in Boccaccio 2013, pp. 1669-1802.

- A. RONCHETTI, «Oltre i termini posti»?: il Decameron, le donne, la critica, in A. Ronchetti e M. S. Sapegno (a cura di), *Dentro/Fuori/Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Ravenna 2007, pp. 83-92.
- C. SEGRE, *Funzioni, opposizioni e simmetrie nella giornata VII del Decameron*, in Id., *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 117-14.
- C. SEGRE, *Comicità strutturale nella novella di Alatiel*, in Id., *Le strutture e il tempo*, cit., pp. 145-159.
- M. C. STORINI, *Avventura e peripecia nel Decameron: la novella di Pietro e l'Agnolilla (Dec. V, 3)*, in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, vol. II, *La tradizione letteraria dal Duecento al Settecento*, a cura di M. A. Terzoli, A. Asor Rosa, G. Inglese, Roma 2010, pp. 87-109
- I. TUFANO, *Fiammetta nell'opera di Boccaccio*, in Ead., «*Imago mulieris*». *Figure femminili del Trecento letterario italiano*, Manziana 2009, pp. 25-66.

# Formazione mancata o mancanza di formazione? Alla (ri)scoperta del Bildungsroman al femminile

*Valentina Pinoia*

*La belle qui veut,  
La belle qui n'ose  
Cueillir les roses  
Du jardin bleu<sup>1</sup>.*

Queste rime francesi raccontano di una bella che vuole entrare nel “giardino blu” e una mattina passa davanti ai cancelli aperti ma non entra, si ferma a guardare. Ripassa poi a mezzogiorno davanti ai cancelli ancora aperti, e si ferma nuovamente. La sera, ormai decisa ad entrare, trova i cancelli chiusi. Sono versi che ricorrono lungo la storia di Nancy, una delle protagoniste del romanzo *I divoratori* di Annie Vivanti, e segnano il tempo che passa senza pietà e i cancelli della giovinezza che si chiudono senza che Nancy, poetessa talentuosa, abbia infine colto la rosa, simbolo del libro che voleva scrivere e della vita che rinuncia a vivere, a causa della sua bambina che a poco a poco la divora. L'epoca della pubblicazione della versione italiana del romanzo è il 1911 e la domanda che la protagonista suscita in chi legge (sarà in grado Nancy di essere madre e donna senza che l'una cancelli - o, per meglio dire, divori - l'altra?) mi sembra di schiacciante attualità. La mia riflessione sul Bildungsroman al femminile nasce dall'esigenza di rintracciare nei testi del secolo scorso i primi, veri tentativi di percorrere una strada diversa dall'unica prevista per la donna, e scoprire quanta consapevolezza c'è nelle scrittrici dell'assunzione di un ruolo inedito e ancora in via di definizione (quello di formatrici di un soggetto nuovo). La mia ricerca, che è ancora nella fase iniziale di raccolta dei testi, sia critici che letterari, ambisce ad avere un respiro sovranazionale: mi

---

<sup>1</sup> Vivanti 1922, p. 243.

concentro infatti sulla letteratura italiana, francese, inglese e tedesca, con una prospettiva comparatistica, poiché concordo con Marianne Hirsch quando afferma che “uno studio comparativo [...] dimostra che il genere è fondamentale anche più della tradizione nazionale nel determinare le convenzioni del genere [letterario]”<sup>2</sup>. In particolare, tre punti di vista emergono da una tale analisi: quello delle protagoniste delle storie, spesso narrate dall’infanzia all’età adulta, a volte fino alla morte; quello delle scrittrici, che sono al contempo formatrici e formate (non è un caso che spesso si tratti di romanzi autobiografici, in un gioco di specchi tra narratrice e protagonista); infine quello di chi legge, ovvero del pubblico dell’epoca e di quello attuale. Sono ruoli inestricabilmente connessi, e solo prendendoli tutti in esame è possibile rendere la complessità di un fenomeno che è insieme letterario e sociale.

Il concetto di Bildung è parte integrante della storia d’Europa, e il genere che da esso prende il nome, il Bildungsroman, tradizionalmente definisce una serie di testi narrativi tedeschi, francesi, inglesi e russi dei secoli XVIII e XIX. È oramai celebre la conclusione del saggio di Franco Moretti, che individua nel 1914 la crisi del romanzo di formazione: “la gioventù europea si sente partecipe di un immenso rito di passaggio collettivo”<sup>3</sup>. Gioventù maschile, aggiungerei io. Ma la guerra non è forza creativa, è potenza distruttrice, e dà il colpo di grazia a un genere che aveva già i giorni contati. E per quanto riguarda la formazione delle donne? Si può dichiarare la fine di un processo appena cominciato? La letteratura critica sull’argomento, che si è diffusa dagli anni Settanta del Novecento, si divide già dall’ipotesi di partenza: è possibile parlare di Bildungsroman al femminile? Se lo si considera nel senso più stretto del termine, quindi come celebrazione dell’eroe occidentale, come “una delle principali forme narrative della cultura patriarcale”<sup>4</sup>, il genere del romanzo di formazione al femminile è destinato a fallire ancora prima di essere scritto. Martin Swales sostiene che alcune opere di autrici, come Doris Lessing, possono essere chiamate Bildungsromane per via delle affinità con la tradizione; tuttavia, siccome egli ritiene che il Bildungsroman sia e dovrebbe essere pensato

<sup>2</sup> Abel-Hirsch-Langland 1983, p. 27, traduzione delle curatrici, “a comparative study [...] demonstrates gender to be even more fundamental than national tradition in determining generic conventions”.

<sup>3</sup> Moretti 1986, p. 257.

<sup>4</sup> Gjurgjan 2011, p. 109, traduzione delle curatrici, “one of the master narratives of patriarchal culture”.

principalmente come un genere tedesco, le donne dovrebbero coniare un nuovo termine<sup>5</sup>. Del resto, le proposte sono numerose, a partire da Elizabeth Abel, Marian Hirsch e Elizabeth Langland che parlano di “romanzo del risveglio” e “romanzo di formazione”<sup>6</sup>: la differenza è sostanziale, poiché nel primo caso si individuano dei momenti epifanici nelle singole esistenze, mentre il secondo concetto fa riferimento a un processo cronologico dall’infanzia all’età adulta, che in qualche modo si pone come momento conclusivo. Susan Fraiman scrive che “forse questo è il tempo di disfarsi una volta per tutte della nozione di ‘Bildungsroman al femminile’” al fine di liberare la discussione dall’ingombrante retaggio Goethiano e abbandonare il richiamo a un unico, autoritario perché originario, romanzo di formazione<sup>7</sup>. In un recente contributo italiano intitolato *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, Adriana Chemello sostiene la scarsa efficacia, se non l’improponibilità, di individuare un filone femminile del Bildungsroman, poiché “troppe variabili rendono poco assimilabile il modello ‘maschile’ alla difforme funzione storica e sociale del ‘femminile’ e del suo percorso formativo”, e suggerisce di prendere in prestito la denominazione bachtiniana di “romanzo di educazione” e in particolare di “romanzo del divenire”, nel quale l’eroe non è immobile e rigido ma dinamico, che pare sintonizzarsi meglio con il processo femminile di “mettersi al mondo”<sup>8</sup>. All’interno dello stesso volume compare il saggio dal titolo *Diventare donne, diventare scrittrici nel primo Novecento italiano*, in cui Monica Farnetti scrive di come l’interpretazione del modello del romanzo di formazione da parte femminile dia luogo piuttosto a un romanzo di deformazione (poiché altera l’impianto curricolare tradizionale per dare conto di una soggettività diversa), conformazione (il percorso non è solitario ma è il recupero di una relazione con la lingua dell’infanzia e con la madre), trasformazione (rende partecipe e modifica il mondo) e performance (mette in scena la vita)<sup>9</sup>. Sono interpretazioni a cui oggi posso solo accennare ma che rendono l’idea della ricchezza dei percorsi che possono essere intrapresi dalla critica,

<sup>5</sup> Swales 1980, pp. 91-105.

<sup>6</sup> Abel-Hirsch-Langland 1983, p.10, traduzione delle curatrici, “novel of awakening” e “novel of development”.

<sup>7</sup> Fraiman 1993, p. 13, traduzione delle curatrici, “perhaps this is the time to jettison once and for all the notion of a ‘female Bildungsroman’”.

<sup>8</sup> Bono-Fortini 2007, pp. 16-17.

<sup>9</sup> Cfr. Bono-Fortini 2007, p. 84.

nonché della complessità di circoscrivere a priori un genere letterario così complesso e ambizioso per via della tematica che lo riguarda: la vita umana.

Lungi dall'essere giunta a una soluzione al problema, utilizzo in questa sede il termine Bildungsroman per riferirmi a un modello narrativo estremamente attraente per le scrittrici, poiché ritengo che, al di là della innegabile problematicità di tale parola, che avrò modo di indagare durante i miei studi, non esista attualmente nessun'altra espressione che alluda a un cammino che è insieme fisico e psicologico, e che sia potenzialmente senza limite: "il romanzo di formazione è una struttura aperta, che indica una tendenza, piuttosto che descrivere il raggiungimento di una meta definita"<sup>10</sup>. Giocherò quindi volutamente con l'ambiguità del vocabolo e lascerò che siano i testi a definire il genere, e non viceversa.

Ciò che sicuramente emerge dai numerosi saggi che ho potuto prendere in esame è la necessità di un'indagine sulle esperienze di formazione delle protagoniste di romanzi scritti da donne. Dunque ritengo che, in uno studio sul Bildungsroman al femminile, la cui conclusione sarà proprio la risposta all'ipotesi iniziale (si può parlare di Bildungsroman al femminile?), sia doveroso chiarire cosa si intende per formazione: la rilettura di alcuni testi chiave della narrativa italiana primonovecentesca come *Una donna* di Sibilla Aleramo, *Sino al confine* di Grazia Deledda e *I divoratori* di Annie Vivanti, mi permette di dimostrare che il percorso femminile di autoindagine tramite la scrittura non fotografa il negativo dell'esperienza maschile (dunque una formazione mancata), quanto piuttosto una via nuova e inesplorata, fatta di successi e fallimenti, spazi da conquistare e tabù apparentemente intoccabili (ossia una formazione inedita, mancante). In questo modo cerco di superare l'impasse del confronto (destinato al fallimento) con il genere letterario relativo alla vita degli uomini, al fine di risemantizzare il termine "formazione", includendo in esso anche le esperienze della controparte femminile dell'umanità.

Ho già accennato alla tematica chiave della maternità nel testo di Vivanti: tre generazioni di donne (Valeria, Nancy e Anne-Marie) che vivono il loro divenire madri come un'erosione della propria personalità (peraltro, personalità tutt'altro che comuni, visto che sia Nancy che Anne-Marie sono artiste geniali), in un circolo che si ripete sem-

---

<sup>10</sup> Bertini 1985, p. 8.

pre uguale, e che viene abilmente riassunto dalle parole pronunciate dalle loro rispettive creature poste in apertura e in chiusura del libro: "La creaturina nella culla aprì gli occhi e pianse: 'ho fame'". Ritengo che *I divoratori* non si possa leggere come "un grande epos della maternità"<sup>11</sup>, anzi è proprio l'atteggiamento passivo delle protagoniste, unito all'iterazione testuale di concetti chiave, ad aumentare la sensazione di angoscia e straniamento. Si vedano, ad esempio, le identiche, tristi, parole che l'autrice usa per descrivere sia la maternità di Valeria che per quella di Nancy: "essa si era ritratta nell'ombra dove seggono le madri, dagli occhi miti che nessuno guarda, dalle bocche dolci che nessuno bacia, dalle mani bianche che benedicono e rinunziano"<sup>12</sup>. Inoltre, lo stile ironico della scrittura di Vivanti contrasta apertamente con la serietà della tematica affrontata e ha l'effetto di evidenziare la drammaticità del reale: tale espediente narrativo ricorda il sorriso beffardo che suscitano le pagine di *Nascita e morte della massaia* di Paola Masino, altro romanzo di formazione, nel quale il riso non è mai fine a se stesso ma diviene strumento dissacrante nei confronti della società e dei ruoli prestabiliti. Dunque, nella scelta tra essere madre e/o artista il romanzo di Vivanti decreta forse la sconfitta dell'artista, nonché l'apparente antitesi dei due modelli, ma lo fa scardinando la sacralità del ruolo materno e insinuando il sospetto che, in qualche modo, si possano ottenere entrambi i risultati.

Pochi anni prima, un'altra scrittrice aveva proposto la soluzione opposta alla passività: si tratta di Sibilla Aleramo con l'opera *Una donna* del 1906, che è romanzo di formazione al femminile e femminista, poiché la presa di coscienza della protagonista, del suo divenire donna, è sia individuale che sociale. Il percorso che essa compie è inizialmente una ripetizione della vita della madre (dice la protagonista sulla madre: "La sua debolezza, la sua rinuncia alla lotta mi esacerbavano tanto più in quanto ero costretta a riconoscermi ora dei punti di contatto con lei nella mia rassegnazione al destino"<sup>13</sup>): un matrimonio infelice, la maternità e il tentativo di suicidio. In seguito, la protagonista trova nella scrittura il suo modo di affermarsi in quanto essere umano, e qui il romanzo, complice la narrazione in prima persona, propone una *mise en abyme* dell'autrice stessa, che scrive un libro sulla condizione di

---

<sup>11</sup> Nozzoli 1978, p. 13.

<sup>12</sup> Vivanti 1937, p. 89 e p. 216.

<sup>13</sup> Aleramo 2004, p. 39.

una donna la quale, a sua volta, vuole scrivere un libro sulla condizione delle donne. Alla luce di ciò, essa decide di rompere “the circle of self-sacrifice”<sup>14</sup> e sceglie di abbandonare il marito. In tale percorso rivestono un’importanza fondamentale le altre donne, che rappresentano le destinatarie d’elezione del romanzo:

Mi struggevo, certe volte, contemplando nel mio spirito la visione di quel libro che sentivo necessario [...], che mostrasse al mondo intero l’anima femminile moderna, per la prima volta [...]. Nessuna donna v’era al mondo che avesse sofferto quel ch’io avevo sofferto, che avesse ricevuto dalle cose animate e inanimate gli ammonimenti ch’io avevo ricevuto, e sapesse trarre da ciò la pura essenza, il capolavoro equivalente ad una vita?<sup>15</sup>

Al contempo, la donna si rivolge alle colleghe intellettuali:

Via via intravedevo lo stato delle donne intellettuali in Italia, e il posto che le idee femministe tenevano nel loro spirito. Con stupore constatavo ch’era quasi insignificante; l’esempio, in verità, veniva dall’alto, dalle due o tre scrittrici di maggior grido, apertamente ostili – oh ironia delle contraddizioni! – al movimento per l’elevazione femminile<sup>16</sup>.

In queste parole, è chiara la posizione della protagonista e quella dell’autrice, che tramite lei si fa portavoce di un’esigenza profonda, comunitaria e che va oltre la singola esperienza e fa sì che “una donna” non sia altro che “ogni donna”.

A proposito di consapevolezza storica, vale la pena ricordare che nell’aprile del 1908 si svolse a Roma il primo Congresso nazionale delle donne italiane, al quale parteciparono numerose intellettuali, tra cui Ada Negri, Sibilla Aleramo e Grazia Deledda. In questa occasione, si affrontarono problemi relativi a educazione e istruzione, assistenza e previdenza, condizione morale e giuridica della donna, igiene, letteratura e arte femminile, emigrazione. Pur considerando le idee contrastanti e le polemiche interne, che allontanarono il sogno di un femminismo *super partes*, l’evento dimostrò l’esigenza di un rinnovamento globale della società. In particolare, è degno di nota l’intervento di Maria Montessori (la quale conosceva Aleramo, ne condivideva le

<sup>14</sup> Downward-Summerfield 2010, p. 153.

<sup>15</sup> Aleramo 2004, p. 92.

<sup>16</sup> Ivi, p. 90.

idee e ne aveva letto il romanzo), che si concentrò sull'educazione delle giovani donne e sostenne a tal fine l'importanza pedagogica della letteratura, della poesia, del teatro, ovvero di quelle grandi opere che raffigurano personaggi di "donne forti"<sup>17</sup>.

Infine, Grazia Deledda. *Sino al confine* è un romanzo del 1910, e segue l'esistenza di Gavina Sulis dai suoi quattordici anni sino all'ingresso nell'età adulta. Come le protagoniste degli altri romanzi presi in esame, essa viaggia, poiché il viaggio non è più solo un movimento interiore, come accadeva nel romanzo di formazione delle donne ottocentesco, ma è ciò che realmente le permette di emanciparsi dalla vita nel paesino sardo che tanto la opprime. Del resto, il titolo stesso indica un movimento, il movimento di un'anima che viene spinta fino al confine, che è sia fisico (il breve viaggio di ritorno verso il paese natale) che mentale (la febbre cerebrale che la colpisce dopo il suicidio di un suo spasimante) e, una volta giunta al confine, sceglie di continuare a vivere. Nel caso di Gavina è proprio il matrimonio con un uomo buono e colto, con il quale si trasferisce a Roma, ad aiutarla a crescere: è infatti Francesco a spingerla a leggere e invitarla a pensare autonomamente. Inoltre, è stato fatto notare che il primo libro che il marito mette tra le mani di Gavina è *Memorie di un ottuagenario*, ovvero *Le confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo, considerato il capostipite del romanzo di formazione in Italia<sup>18</sup>, fatto che mi pare di grande rilevanza in questa indagine sulle esperienze formative delle donne, poiché rappresenta la voce dell'autrice che suggerisce un parallelo consapevole tra i due testi.

Dunque, seppur brevemente, si sono visti tre tentativi di divenire donna all'alba dello scorso secolo. Sandra Gilbert e Susan Gubar hanno scritto, riferendosi alla letteratura ottocentesca, che se il Bildungsroman maschile ha come obiettivo una trionfante scoperta di sé, il prodotto dell'educazione femminile è, al contrario, una ansiosa negazione di sé<sup>19</sup>. Al volgere del secolo, invece, abbiamo assistito a tre percorsi differenti, nei quali mi pare che l'importante non sia il successo o meno, poiché si tratta di un fattore che può naturalmente mancare anche in un testo scritto da un uomo, ma la presenza stessa di più scelte di vita, che è contemporaneamente il riflesso di una società che cambia e il motore del cambiamento. Se è vero ciò che afferma T.S. Eliot, cioè

---

<sup>17</sup> Ghizzoni-Polenghi 2008, pp. 249-281.

<sup>18</sup> Fioretti-Papini-Spignoli 2007, pp. 280-281.

<sup>19</sup> Gilbert-Gubar 1979, p. 276.

che “quello che accade quando viene creata una nuova opera d’arte è qualcosa che accade simultaneamente a tutte le opere d’arte che l’hanno preceduta”<sup>20</sup>, allora il romanzo di formazione delle donne si inserisce nella tradizione letteraria europea e ne modifica irrevocabilmente le caratteristiche, tanto da spingerci ancora, un centinaio di anni più tardi, a indagarne le forme.

## Bibliografia

- E. ABEL, M. HIRSCH, E. LANGLAND, *The Voyage in: Fictions of Female Development*, Hannover and London 1983
- S. ALERAMO, *Una donna* (ed. originale 1906), Milano 2004.
- M. BERTINI, a cura di, *Autocoscienza e autoinganno. Saggi sul romanzo di formazione*, Napoli 1985.
- P. BONO, L. FORTINI, a cura di, *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, Roma 2007.
- G. DELEDDA, *Sino al confine* (ed. originale 1910), in *Romanzi e novelle*, Milano 1983.
- L. DOWNWARD, G. SUMMERFIELD, *New Perspectives on the European Bildungsroman*, London and New York 2010.
- T.S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent*, in *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism* (ed. originale 1920), New York 1921.
- D. FIORETTI, M.C. PAPINI, T. SPIGNOLI, a cura di, *Il romanzo di formazione nell’Ottocento e nel Novecento*, Pisa 2007.
- S. FRAIMAN, *Unbecoming Women. British Women Writers and the Novel of Development*, New York 1993.
- C. GHIZZONI, S. POLENGHI, a cura di, *L’altra metà della scuola. Educazione e lavoro delle donne tra Otto e Novecento*, Torino 2008.
- S.M. GILBERT, S. GUBAR, *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London 1979.
- L.I. GJURGAN, *The (Im)possibility of Women’s Bildungsroman*, in «*Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia*», LVI (2011), pp. 107-121.
- F. MORETTI, *Il romanzo di formazione*, Milano 1986.
- A. NOZZOLI, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze 1978.
- M. SWALES, *The German Bildungsroman and the Great Tradition*, in *Comparative Criticism. A Yearbook*. Vol. 2, a cura di E. Shaffer, Cambridge 1980, pp. 91-105.
- A. VIVANTI, *I divoratori* (ed. originale 1911), Firenze 1922.

<sup>20</sup> Eliot 1921, p. 44, traduzione delle curatrici, “what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it”.

# Messe alla prova: autrici migranti, trame ricorrenti

*Anna Belozorovitch*

Vorrei fare alcune considerazioni riguardanti la scrittura di autrici migranti, avendo come ultimo scopo quello di riflettere sul rapporto tra tradizione e marginalità e il modo in cui le due possono articolarsi e cooperare nel contesto di un testo letterario. Prendo come esempio i romanzi *Voglio un marito italiano* (2006) di Marina Sorina e *La frivolezza del cristallo liquido* (2009) di Irina Țurcanu. Entrambi hanno per protagonista una giovane donna e, in modi diversi, il suo percorso nella società. Basandomi sui testi ma anche sulle testimonianze acquisite direttamente dalle autrici in merito alla loro esperienza di scrittura, desidero riflettere su come determinate posizioni su questioni di genere si leghino alle scelte espressive in queste opere. In particolare, evidenziare come alcuni schemi sviluppati da Lois Bueler nel saggio *The Tested Woman Plot* (2001) risultino applicabili anche nel contesto dei romanzi citati e domandarmi, infine, quale possa essere il significato di questa compatibilità.

Interrogandosi sulla natura delle emozioni suscitate da un testo letterario Martha Nussbaum osserva che queste non sono qualche cosa di irrazionale, ma al contrario sono profondamente connesse alle credenze dell'individuo che legge. Il rapporto tra i due universi, quello emotivo e quello delle credenze, è a due direzioni: le prime possono agire sulle seconde tanto quanto queste ultime agiscono sulle prime<sup>1</sup>. Per Nussbaum, queste emozioni sono analoghe a quelle che Aristotele individuava come caratterizzanti della tragedia<sup>2</sup> e sono intimamente legate alla forma stessa dell'opera. Il testo, quindi, deve fornire una

---

<sup>1</sup> Nussbaum 2012, pp. 95-107.

<sup>2</sup> Ivi, p. 109.

serie di condizioni formali affinché l'immedesimazione avvenga, nonostante il personaggio sia distante dalla realtà del lettore. Il personaggio di cui parla Aristotele è qualcuno che pur "non distinguendosi per virtù e giustizia, cade nella sfortuna non per vizio o malvagità, ma per un qualche errore"<sup>3</sup>.

Marta, protagonista di *La frivolezza del cristallo liquido* di Irina Turcanu, è un'adolescente che non si distingue in alcun modo se non per una forma di disadattamento che si esprime nel suo rapporto con l'altro sesso. La narratrice avverte:

L'inesperienza l'avrebbe portata a commettere numerosi errori [...]. [Quel giorno] la sorte si sarebbe rivelata un mostruosa creatura degli inferi e lei non avrebbe saputo combattere contro l'immanenza degli eventi<sup>4</sup>.

Il comportamento troppo 'leggero', infatti, porterà Marta verso la sua fine.

Il tono di annunciata fatalità, seppure in maniera più blanda, risuona anche in *Voglio un marito italiano* di Marina Sorina, nel momento in cui la protagonista è diretta verso la propria tragedia:

L'uomo che avrebbe cambiato il corso della mia vita arrivò in quel momento. Ironia della sorte, fui io stessa a sceglierlo. [...] Aveva un'aria rispettabile e distinta. [...] Non avevo accettato subito [di cenare con lui], ma lui mi aveva rassicurata che quella era un'usanza italiana, non c'era nessun problema<sup>5</sup>.

Una valutazione errata determina l'intero destino di Svetlana, la protagonista. L'evento che ne segue, un'aggressione sessuale, fa sì che lei resti bloccata in Italia. Dopo numerose disavventure, riuscirà a costruire nel nuovo paese una vita migliore di quella che aveva in Ucraina. Paradossalmente, realizza il proprio sogno da bambina senza agire con lungimiranza: piuttosto, cercando di sopravvivere a ciò che le accade. Marina Sorina, sollecitata su questo punto, nota che sia "normale per qualunque romanzo", indipendentemente dal suo genere: "[qui] c'è un abisso, qui si arriva, qui si risale"<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Aristotele 2010, p. 27.

<sup>4</sup> Turcanu 2010, p. 92.

<sup>5</sup> Sorina 2006, p. 91.

<sup>6</sup> Intervista a Marina Sorina, 26/03/2015, Verona.

La trama in *Voglio un marito italiano*, infatti, potrebbe essere letta attraverso molte delle categorie proposte da Claude Bremond: la storia di Svetlana rappresenterebbe un ciclo narrativo di 'miglioramento', dove da uno stato iniziale di mancanza il personaggio si sposta man mano verso un nuovo stato più soddisfacente<sup>7</sup>. L'evento della violenza carnale subita rientra nel quadro di tale processo di miglioramento, nonostante rappresenti un peggioramento temporaneo<sup>8</sup>. Lo schema si ripete più di una volta. Sempre a causa della sua ingenuità, Svetlana finisce in mano al racket della prostituzione. Tuttavia, non appena messa in strada, Svetlana riesce a scappare anche grazie all'aiuto di uno sconosciuto, Franco, che l'aiuta a nascondersi, la porta a casa, si prende cura di lei.

L'evento negativo diventa *conditio sine qua non* di uno positivo, ma in questo caso il miglioramento è dato dalla presenza di un alleato che interviene per favorire la sorte della protagonista. Secondo l'analisi di Bremond, l'azione dell'alleato implica un costo dovuto nel quadro d'uno scambio di servizi<sup>9</sup>. Il rapporto tra Svetlana e Franco sarebbe quindi quello tra debitrice e creditore e il lungo periodo di tempo che trascorre finché la relazione acquisisca una nuova forma altro non sarebbe che l'attesa del debito ripagato. A un certo punto, Svetlana vive "a casa di Franco da più di un mese, senza contribuire alle spese, senza poter cercar[si] un lavoro, senza la possibilità di muover[si]"<sup>10</sup>. Quando finalmente inizia a lavorare e porta uno stipendio a casa, nessuno si attende soldi da lei perché ormai è in corso un legame romantico tra lei e il suo salvatore. Svetlana rifiuta ripetutamente l'idea di un matrimonio ed è la madre di Franco a convincerla:

Ascolta, ragazza, così non va bene. Non puoi dipendere sempre dai datori di lavoro, sai com'è al giorno d'oggi non esistono più posti sicuri. Devi avere un marito italiano... avrei qualche idea su chi possa essere questo fortunato!<sup>11</sup>

Il matrimonio ha luogo alle ultimissime pagine del romanzo. La giovane salvata dalla disgrazia, si libera finalmente dal debito non tra-

---

<sup>7</sup> Bremond 1982, p. 106.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 114-115.

<sup>9</sup> Ivi, p. 107.

<sup>10</sup> Sorina 2006, p. 217.

<sup>11</sup> Ivi, p. 289.

mite il lavoro - che le serve a legittimare la permanenza in Italia - ma tramite il legame di sangue, suggerito dalla stessa famiglia di colui che l'ha aiutata.

Se la storia di Svetlana presenta un andamento generale ascendente, una direzione totalmente opposta è quella del ciclo narrativo che accompagna il percorso di Marta nel romanzo di Irina Țurcanu. Viene cresciuta con ogni cautela finalizzata a prevenire quel che poi le accade. I genitori

Avevano allevato Marta nel modo giusto, insegnandole a fare il bucato, a pulire, a cucinare, a diffidare dei ragazzi, perché la castità è la cosa più preziosa di una ragazza<sup>12</sup>.

In questo racconto, ambientato per intero in Moldavia, il comportamento adeguato al proprio ruolo sociale è al centro della trama. Quando la giovane inizia a manifestare interesse verso l'altro sesso in maniera inequivocabile, il fratello tenta di rimetterla sulla giusta strada: "Non rovinarti la reputazione anche al liceo", le dice, suscitando soltanto la sua indignazione, "non uscire la notte nelle discoteche, alcuni uomini non si fermano davanti a un no"<sup>13</sup>. Tuttavia, Marta, che spera di essere amata, non corregge il proprio comportamento, credendo di poter utilizzare il sesso nello stesso modo in cui lo fanno gli uomini. La sua sfida termina con una sconfitta: Sandu, personaggio descritto come "belva spietata"<sup>14</sup> e "mostro"<sup>15</sup>, prende di mira la ragazza e la violenta. L'andamento discendente che caratterizza tutte le vicende che riguardano Marta fino a quell'episodio, raggiunge il suo culmine. Infine, Marta si sacrifica togliendosi la vita, ottenendo una forma di riscatto pur senza poterne avere ormai alcun beneficio.

Le trame ora rapidamente ripercorse permettono di fare qualche ulteriore osservazione. La prima è che per la loro struttura si prestano all'osservazione di alcune di quelle "categorie universali" quali "l'impegno, il contratto, l'errore, la trappola, ecc."<sup>16</sup> che secondo Bremond caratterizzano le vicende umane al di là dei confini culturali. La seconda è che la presenza di queste categorie è la conseguenza di un pensie-

<sup>12</sup> Țurcanu 2010, p. 13.

<sup>13</sup> Ivi, p. 88.

<sup>14</sup> Ivi, p. 95.

<sup>15</sup> Ivi, p. 20.

<sup>16</sup> Bremond 1982, p. 121.

ro strategico che le autrici hanno messo in atto per veicolare messaggi precisi. Per esempio, racconta Marina Sorina

La mia idea era [...] riprodurre con materiale moderno il classico schema della vergine che viene rapita e che passa mille situazioni [...]. La volevo far arrivare vergine all'altare con l'italiano [...].

La questione della castità è senz'altro centrale nel romanzo di Irina Țurcanu, la quale spiega che la protagonista

sta cercando l'amore [...] [ma vista] dal di fuori, dalla società maschilista che vuole la donna pura, casa e chiesa, [...] si merita qualsiasi destino [...] perché ha provocato. [...] [M]i piaceva che fosse una ragazzina [...] dalla doppia interpretazione [...], dalla doppia possibilità dal punto di vista sociale di vederla<sup>17</sup>.

Queste testimonianze rivelano, da dietro le quinte, non soltanto l'intenzione di raccontare una specifica storia, ma come tale intenzione sia successiva, in un certo senso, alla questione sociale che si vuole sottoporre al lettore. Entrambe le autrici, tra l'altro, nel corso dell'intervista mi sorprendono attribuendo spontaneamente alcune proprie scelte narrative al fatto di essere femministe. Proprio quelle dichiarazioni hanno stimolato le questioni che tento di evidenziare in questo mio intervento.

Possono i testi presentati considerarsi dei 'romanzi di prove'? Il romanzo di prove, scrive Bachtin, è quello che rappresenta un "uomo in divenire" e dove il "mutamento dell'eroe acquista 'significato d'intreccio' "<sup>18</sup>. Ma se al posto di questo 'uomo in divenire' ci fosse una donna, come si declinerebbe il suo percorso caratteristico?

Lois Bueler, con il libro *The Tested Woman Plot* pubblicato nel 2001, esplora la trama classica in cui un personaggio femminile inserito in una sequenza stabile di eventi e collocato in un specifico rapporto ideologico con l'habitat culturale si trova a dover superare una serie di prove<sup>19</sup>. Bueler inizia la propria analisi dai romanzi del Rinascimento inglese, ma osserva presto che affinità delle diverse parti della trama esistono tra testi molto distanti tra loro geograficamente e temporalmente<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Intervista a Irina Țurcanu, 12/05/2015, Piacenza.

<sup>18</sup> Bachtin 2000, p. 208.

<sup>19</sup> Bueler 2001, p. 2.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 4-5.

Lo schema osservato da Bueler consiste in tre elementi fondamentali: un test morale, una trama a due fasi e una specifica configurazione delle funzioni dei personaggi. È proprio la caratteristica del test morale a dare il nome al modello e a definire questo genere di trama. Nella tradizione giudaico-cristiana, nota Bueler, la virtù della donna è data dall'obbedienza alle leggi morali, che in questo contesto sono strettamente legate al rispetto dei rapporti gerarchici. Tale virtù si realizza soprattutto per divieti e ha come scopo non tanto di ottenere un bene quanto di evitare il male. Affinché di prova si possa parlare, il personaggio deve trovarsi gerarchicamente in basso e l'autorità deve concedere possibilità di scelta<sup>21</sup>.

Nel contesto dato, la prova della virtù riguarderà prevalentemente il comportamento sessuale<sup>22</sup>.

Caratteristica fondamentale di questo genere di prova è che implica un 'non agire' di fronte a una pressione in senso contrario proveniente dall'esterno: la castità, quando manca l'occasione di infrangerla, non è castità, scrive Bueler<sup>23</sup>. Alla donna, dunque, si offre la possibilità di "rendere attiva una virtù passiva"<sup>24</sup>.

Il giudizio che segue - giusto o no - può comportare una punizione o un premio e non riguarda come la donna è, ma come viene percepita. Lo scopo finale è che l'uomo che ne è il possessore possa apprendere la verità su di lei ed eventualmente accettarla con sé<sup>25</sup>. Nonostante tutto ruoti attorno al comportamento della donna, le figure decisive in questo tipo di modello sono maschili e si spartiscono, in maniere diverse, l'autorità<sup>26</sup>. La riconciliazione dopo il conflitto, dunque, non è tra la donna e l'universo maschile, ma all'interno dell'universo maschile stesso: il finale 'felice' riguarda in realtà la celebrazione del sistema patriarcale<sup>27</sup>.

Ora che questo modello è stato tracciato a grandi linee, alcune affinità possono essere riconosciute tra le due trame ripercorse poco prima e i passaggi chiave proposti da Lois Bueler. Visto attraverso questa

---

<sup>21</sup> Bueler 2001, pp. 1-13.

<sup>22</sup> Ivi, p. 12.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 11-13.

<sup>24</sup> Ivi, p. 13. Traduzione mia.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 13-14.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 14-17.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 11-13.

lente, il romanzo di Marina Sorina appare come una lunga sequenza di prove a cui è sottoposta la castità della protagonista, poi premiata con una posizione sociale desiderabile.

L'accusa che viene mossa a Svetlana è generata dalla sua provenienza e dal suo aspetto. Già il suo primo amore, un giovane di religione ebraica emigrato dall'URSS in Israele, interrompe il fidanzamento spiegando in una lettera che

là i matrimoni misti non erano visti di buon occhio e in generale alle ragazze russe era riservato un trattamento a dir poco irrispettoso [...]: soprattutto a quelle giovani, avvenenti e di presenza tipicamente slava, come te<sup>28</sup>.

In Italia, invece, un uomo tenterà di avere un rapporto carnale con Svetlana scambiandola per una prostituta. Scontrandosi con la sua resistenza, s'indigna: "Non fare la finta tonta! Sei una slava, parli bene l'italiano e giri con le tue amiche alla stazione centrale. Cosa puoi essere se non una puttana?"<sup>29</sup>. Svetlana riesce a scappare ma non si rivolge alla polizia per paura di non essere presa sul serio: "E se la causa dell'accaduto avessi dovuto ricercarla nel mio comportamento? Nel fatto stesso di essere una donna dell'Est?"<sup>30</sup>.

E ancora, salvata da Franco, che ne diventerà 'custode', Svetlana si scontra con il sospetto:

[...] avevamo scoperto che il mio non era un caso isolato. Qua e là, sentivi parlare di una rumena o un'albanese che approdava nella valle. Di solito, la gente parlava di questi casi con disapprovazione. [...]. Le donne dell'Est venivano viste esclusivamente in questo modo, come approfittatrici scaltre e spregiudicate, pronte a tutto pur di accaparrarsi un marito italiano<sup>31</sup>.

Svetlana accetterà di sposare Franco solo dopo aver dimostrato in ogni modo possibile che la sua decisione non è guidata dall'interesse.

Molti dei ruoli individuati da Bueler sono riconoscibili anche nel romanzo di Irina Țurcanu. Tra questi, è sicuramente il fratello della protagonista a fungere da giudice e da 'possessore': pur entrando

---

<sup>28</sup> Sorina 2006, p. 66.

<sup>29</sup> Ivi, p. 92.

<sup>30</sup> Ivi, p. 95.

<sup>31</sup> Ivi, p. 216.

spesso in conflitto con Marta, ne resta sempre l'unico responsabile, accettando, verso la fine, di perdonarla nonostante il suo comportamento riprovevole. I tentatori, invece, sono numerosi. Primo tra questi, il ragazzo cui la protagonista, appena dodicenne, decide di donarsi:

[Iulian] le aveva chiesto se voleva essere la sua fidanzata. [Marta] aveva risposto subito di sì. [...] Non aveva mai pensato di fare sesso, però aveva percepito l'impossibilità di una risposta negativa, a meno che non fosse disposta a rinunciare [...] a Iulian<sup>32</sup>.

Dopo il rapporto ottenuto, il ragazzo tratta Marta con disprezzo e la respinge. A questa prova fallita si susseguono altre ancora. Più volte la protagonista tenta forzatamente di attribuire a questi incontri un valore che non è condiviso dal personaggio maschile e ne paga un caro prezzo. Prima la sua reputazione viene rovinata, poi l'aspetta l'incontro con il 'mostro' che la violenta. Il sistema patriarcale sembrerebbe trionfare anche in questa storia: la donna perduta viene punita dopo 'essersela cercata', ed esce di scena togliendosi la vita, mentre gli uomini più importanti della trama continuano, anche senza di lei, a contendersi l'autorità (il fratello vendica Marta aggredendo il suo violentatore).

Ma questa linearità ha qualche cosa di paradossale. La castità, così come viene presentata nei due romanzi, non appare come un valore assoluto ma piuttosto come una questione problematica. Il cuore del problema non è la dimensione morale del comportamento sessuale ma il malinteso che attorno ad esso si crea. Le vicende della protagonista del romanzo di Irina Țurcanu, per esempio, evidenziano l'esistenza di differenti modi di intendere il rapporto sessuale in base al genere. Il dilemma non è molto diverso da quello espresso da Andrea Dworkin quando scrive: "Non è chiaro come separare l'atto sessuale dalla realtà sociale del potere maschile, in particolare perché è il potere maschile che costruisce sia il significato sia la pratica corrente dell'atto sessuale in quanto tale"<sup>33</sup>. Formulata in questo modo, la questione sollevata sarebbe decisamente incompatibile con una candida vittoria del sistema patriarcale rappresentata nei due romanzi.

<sup>32</sup> Țurcanu 2010, p. 63.

<sup>33</sup> Dworkin 2006, p.161, traduzione delle curatrici, "How to separate the act of intercourse from the social reality of male power is not clear, especially because it is male power that constructs both the meaning and the current practice of intercourse as such".

Lo spunto per ricercare una lettura potrebbe provenire da un saggio di Jay Clayton, nel quale lo studioso riflette sulla svolta narrativa nella letteratura delle minoranze afro-americane. L'autore nota un crescente interesse tra autori di queste minoranze verso forme di narrazione che richiamano il racconto tradizionale. Clayton oppone una forte obiezione a un'interpretazione di questa come una tendenza al conservatorismo o ritorno a una "moral fiction"<sup>34</sup>. Invece, nota che siano proprio le posizioni radicali e i sentimenti rivoluzionari a sentirsi a proprio agio dentro forme convenzionali<sup>35</sup>.

Clayton ritiene che la forma culturale della narrativa possieda di per sé potere a livello sociale, e che tale potere risieda in gran parte nella struttura: eroi riconoscibili, una certa organizzazione dei contenuti, una logica degli eventi. L'aderenza alla struttura non sarebbe sufficiente a confondere, però, discorsi tradizionali con quelli minoritari nel momento in cui si individua *chi* utilizza tale forma, in che modo, con quale scopo<sup>36</sup>. L'autore sostiene che "parlare a partire da una posizione di marginalità significa coinvolgere gli ascoltatori in una relazione sociale diversa da quella della cultura dominante"<sup>37</sup>; l'atto stesso di raccontare può arrivare ad essere più significativo di ciò che si racconta<sup>38</sup>. Emerge così il valore della specifica posizione di queste voci di soggetti marginalizzati<sup>39</sup> come lo sono le donne migranti. Clayton sottolinea: "non sono l'autore e il lettore individuali che contano qui ma l'unità sociale che queste figure contribuiscono a costituire"<sup>40</sup>. Il ricorrere a schemi classici di narrazione, dunque, più che paradosso potrebbe costituire un più o meno consapevole strumento di amplificazione e affermazione della propria voce da parte di queste ed altre scrittrici della migrazione.

---

<sup>34</sup> Clayton 1994, p. 61.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 62-63.

<sup>36</sup> Ivi, p. 70.

<sup>37</sup> Ivi, p. 73. Traduzione mia.

<sup>38</sup> Ivi, p. 70-74.

<sup>39</sup> Curti 2011, p. 33.

<sup>40</sup> Clayton 1994, p. 70, traduzione delle curatrici, "it is not the individual author and reader who count here but the social unit that these figures help to constitute".

## Bibliografia

- ARISTOTELE, *Poetica*, Roma 2010.
- M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe: teoria letteraria e scienze umane*, Torino 2000.
- C. BREMOND, *La logica dei possibili narrativi*, in *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, a cura di R. Barthes, Milano 1982, pp. 99-122.
- L. E. BUELER, *The Tested Woman Plot: Women's Choices, Men's Judgements, and the Shaping of Stories*, Ohio 2001.
- J. CLAYTON, *The Narrative Turn in Minority Fiction in Narrative and culture*, a cura di J. Carlisle, Athens (Georgia) 1994, pp. 59-76.
- L. CURTI, *Scritture di confine* in *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, a cura di F. Pezzarossa e I. Rossini, Bologna 2011, pp. 33-51.
- A. DWORKIN, *Intercourse*, New York 2006.
- M. C. NUSSBAUM, *Giustizia poetica: immaginazione letteraria e vita civile*, Milano 2012.
- M. SORINA, *Voglio un marito italiano. Dall'Est per amore?*, Vicenza 2006.
- I. ȚURCANU, *La frivolezza del cristallo liquido*, Roma 2010.

# Riflessioni sulle scritture dell'Io fra studi di genere e post-coloniali

*Cristina Gamberi*

## Introduzione

Negli ultimi decenni, le questioni relative allo statuto del soggetto nel discorso letterario e il ruolo svolto dal linguaggio nella nostra concezione dell'Io hanno portato numerosi critici a interessarsi all'autobiografia. Se per molto tempo la scrittura del sé è stata infatti considerata con un certo scetticismo alla stregua di un genere senza dignità letteraria o come uno sfoggio narcisistico dell'Io, è solo a partire dagli anni Sessanta che l'autobiografia diventa l'oggetto di autorevoli studi<sup>1</sup>. Attraverso un'indagine teorico-metodologica e interpretativa incentrata soprattutto su autobiografie di figure di rilievo in diversi ambiti della vita pubblica, lo studio sulle forme autobiografiche si è trasformato in un terreno di confronto sempre più complesso e disomogeneo, fino a diventare in tempi recenti un "labirinto privo di un centro unitario"<sup>2</sup>. Questo perché a chi ne ha voluto tracciare una chiara carta d'identità l'autobiografia si è posta innanzitutto come una sfida, diventando un coacervo di problemi narrativi connessi alla pratica dello scrivere di sé nonché un catalizzatore di altri generi: un'etichetta nebulosa, ma magnetica, di forme autobiografiche come le memorie, i ricordi, le confessioni, i diari, le lettere, che l'hanno resa fluida e, per certi aspetti, equivoca.

A partire dagli anni Settanta, anche la prospettiva femminista e post-coloniale, nonché la riflessione storica, iniziano a interessarsi a questo ambito ridiscutendo le principali tappe critiche della tradizio-

---

<sup>1</sup> Si veda Musil, Leopardi, George Sand e altri, in Tassi 2007, p. 14; de Meijer 1995, vol. IV, pp. 258-266.

<sup>2</sup> Anglani 2003, p. 123.

ne e ridefinendone i parametri<sup>3</sup>. A interessare la critica letteraria delle donne è la strettissima relazione fra autobiografia e identità, tema centrale per il femminismo, gli studi di genere e post-coloniali, che ne esplorano le implicazioni attraverso il paradigma della soggettività narrante e svelano come l'autorappresentazione autobiografica vada intesa come pratica che ha a che fare con il potere.<sup>4</sup> Le molteplici modalità di scrittura delle vite delle donne e dei soggetti marginali mostrano infatti come il genere autobiografico sia uno spazio narrativo privilegiato per la poetica dell'auto-rappresentazione<sup>5</sup>. Si tratta di una relazione complessa perché dietro l'apparente semplicità e immediatezza del racconto della propria esistenza personale così facilmente accessibile ai lettori, l'autobiografia è "in fin dei conti complessa come il soggetto che cerca di cogliere nella rappresentazione e molteplice come le forme retoriche attraverso cui la soggettività si legge nel mondo attraverso la mediazione del linguaggio"<sup>6</sup>. Ma se l'investigare la natura dell'io e le sue dinamiche psicologiche sembra essere uno dei motori del racconto autobiografico, le forme attraverso cui questa relazione fra identità e scrittura è declinata risultano molto differenti, anche e soprattutto a partire dalla questione della dimensione di genere di chi scrive, se chi scrive è stato storicamente escluso dal canone e dalle forme della rappresentazione.

A riscoprire le storie di vita (svelando le differenze di classe, di etnia, di appartenenza religiosa e orientamento sessuale, oltre quelle di genere) non è tuttavia solo la critica letteraria femminista – che vi vede un atto un laboratorio sperimentale di auto-creazione e di revisione senza precedenti delle forme narrative con cui le donne parlano di sé. È anche il movimento delle donne italiano che rivendica la centralità della pratica autobiografica sul piano letterario e su quello politico e simbolico, facendo proprio l'atto del partire da sé. È proprio a partire dal rapporto fra genere letterario e genere sessuale (*genre* e *gender*) che questo saggio vuole ricostruire una sorta di mappatura per mostrare come la pratica autobiografica non sia solo un campo di indagine pri-

<sup>3</sup> Anderson 2001.

<sup>4</sup> Smith, Watson 1998.

<sup>5</sup> Marcus 1994, p. 1 e Anderson 2001.

<sup>6</sup> Smith 1987, p. 3: "ultimately as complex as the subject it seeks to capture in its representation and as various as the rhetorical expressions through which, with the mediation of language, that subjectivity reads itself into the world". [Se non diversamente specificato, la traduzione è a cura dell'autrice].

vilegiato per le scritture femminili, ma possa essere intesa anche come una sorta di tecnologia del genere attraverso cui ricostruire le forme e figurazioni delle soggettività femminili<sup>7</sup>.

## Soggette ad altri. Aspetti e teorie dell'autobiografia

A delineare il terreno dell'autobiografia, stabilendone i parametri destinati a essere il punto di riferimento per i decenni successivi, sono i contributi di Georges Gusdorf con *Conditions et limites de l'autobiographie* (1956), Roy Pascal con *Design and Truth in Autobiography* (1960), James Olney con *Metaphors of Self* (1972), Philippe Lejeune con *Pacte autobiographique* (1975), Paul De Man con *Autobiography of De-Facement* (1979) e Paul Jay con *Being in the Text* (1984). In una prospettiva interessata più a questioni filosofiche che a problemi di natura letteraria, Gusdorf sembra certo che l'autobiografia sia un prodotto della cultura occidentale. Dalle *Confessioni* di Sant'Agostino fino a quelle di Rousseau, da Gide a Goethe, l'autobiografia non è altro che l'esito letterario di peculiari coordinate storiche e metafisiche della concezione occidentale dell'uomo: la tradizione cristiana della confessione e l'esaltazione dell'individualismo, professata dal Rinascimento con Montaigne e ripresa da Rousseau prima e dai Romantici poi<sup>8</sup>. Una genealogia tutta al maschile di eminenti padri fondativi del genere autobiografico stabilisce un canone geograficamente circoscritto e culturalmente specifico basato su aspetti della cultura europea che hanno contribuito a dare centralità e unicità all'uomo. Per raccontare la propria vita, sostiene Gusdorf, è necessario che l'uomo volga il proprio sguardo retrospettivo ricostruendo se stesso secondo una logica di unità e linearità a dispetto dello scorrere del tempo e del caotico succedersi degli eventi<sup>9</sup>. In altre parole, il soggetto autobiografico si fa interprete della propria vita e fornisce una sorta di personale propaganda postuma destinata a chi verrà dopo di lui<sup>10</sup>.

Per Roy Pascal l'autobiografia "offre uno sguardo inedito sulle coscienze di altri uomini. Anche se ciò che ci raccontano non corrisponde alla verità dei fatti, o lo fanno solo parzialmente, è comunque una pro-

---

<sup>7</sup> Il riferimento è alle tecnologie del genere. Cfr. de Lauretis 1996.

<sup>8</sup> Gusdorf 1980, pp. 29-33.

<sup>9</sup> Ivi, p. 38.

<sup>10</sup> Ivi, p. 36.

va vera della loro personalità<sup>11</sup>. Pascal pone il problema della specificità dell'autobiografia come genere distinto da altre forme di scrittura personale e discute il rapporto fra individuo e storia, esemplificato dal caso di Goethe che costituisce il punto più alto del genere autobiografico. Per James Olney, invece, l'autobiografia non è un genere letterario, ma un atto di conoscenza di sé: "il lavoro di tutta una vita è l'autobiografia più completa"<sup>12</sup>, in cui il soggetto si sdoppia rendendo palese il processo instabile dell'auto-osservazione: è solo grazie alle metafore dell'io che l'esperienza può essere trasmessa e il mondo può essere strutturato e compreso. Secondo la lettura di Philippe Lejeune, l'autobiografia è una "il racconto retrospettivo in prosa che un individuo reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della propria personalità"<sup>13</sup>. Nell'autobiografia subentra anche un patto fra scrittore e lettore, il cosiddetto patto autobiografico: "una forma di contratto fra l'autore e il lettore in cui in modo esplicito l'autobiografo/a si impegna non tanto a una impossibile esattezza storica, quanto al compiere un sincero sforzo di comprensione e accettazione della propria vita"<sup>14</sup>. Per Lejeune, l'autobiografia è un processo eminentemente letterario, anche se l'io autobiografico nel raccontarsi deve saper distinguere fra verità autobiografica e finzione romanzesca senza confondere il lettore. Sembra invece credere il contrario Paul De Man: non è possibile definire l'autobiografia come genere perché il soggetto non esiste se non come effetto del linguaggio, come "una figura della lettura"<sup>15</sup>. Nel paradosso di De Man, non è la vita a produrre l'autobiografia, ma è il progetto autobiografico che produce e determina la vita. Su quest'ultimo aspetto, sembra concordare anche Paul Jay: il cambiamento della prospettiva epistemologica del soggetto avvenuto fra Otto e Novecento ha messo in crisi le nozioni di storia e di autobiografia, portando la seconda a

<sup>11</sup> Roy Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, cit., p. 1: "offers an unparallel insight into the mode of consciousness of other men. Even if what they tell us is not factually true, or only partly true, it always is true evidence of their personality".

<sup>12</sup> Olney 1980, p. 25: "a man's lifework is his fullest autobiography".

<sup>13</sup> Lejeune 1989, p. 4: "A retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality".

<sup>14</sup> Ivi, p. ix: "a form of contract between author and reader in which the autobiographer explicitly commits himself or herself not to impossible historical exactitude but rather to the sincere effort to come to terms with and to understand his or her own life".

<sup>15</sup> De Man 1979, pp. 921: "a figure of reading".

perdere le istanze di referenzialità e lasciandoci nell'incapacità di distinguere tra le autobiografie vere e proprie e quelle fittizie<sup>16</sup>.

Pur limitandosi per ragioni di spazio solo alle principali teorizzazioni critiche, questo primo periodo di ricerca sembra essere stato contraddistinto da un forte impianto teorico e da un'ansia definitoria, anche se in pochi sembrano essersi accorti come interi gruppi sociali siano rimasti esclusi da queste analisi. I testi scelti per tracciare il canone dell'autobiografia appartengono infatti a una tradizione di personalità illustri dalle vite celebri, ma l'assenza delle minoranze non può tuttavia essere considerata una innocente mancanza: "[N]on mostrare pregiudizi contro le donne e/o le cosiddette minoranze perché non se ne parla non può essere visto come un fatto neutrale; anche l'indifferenza è politica e può significare che certi argomenti, certi punti di vista, non sono considerati importanti"<sup>17</sup>.

È all'interno di questo quadro culturale che già a partire dagli anni Settanta, studiosi del campo letterario guardano all'autobiografia come al genere che contribuisce alla rivalutazione della soggettività, del sapere e delle differenze delle donne. Si riscoprono così voci femminili assenti dal canone e autrici del passato che erano state dimenticate; al tempo stesso, però, si ridiscutono i parametri della critica maschile, tacciati di lasciare poco spazio per l'espressione dell'Io autobiografico al femminile.

## **Soggette a se stesse. Le donne e il divenire soggetto nello spazio autobiografico**

La critica femminista si è avvicinata agli scritti personali e autobiografici prodotti nel corso della storia per mano femminile come chi si accosta a un tesoro, ovvero al luogo per eccellenza dell'auto-rappresentazione del soggetto femminile. Nella sua varietà e ricchezza, la scrittura autobiografica è stata infatti storicamente il luogo letterario dove è emersa e attraverso cui si è costruita la soggettività femminile: il percorso di scrittura dove si è compiuta quell'auto-riflessione sul farsi soggetto delle donne che il femminismo ha poi chiamato 'autocoscienza'. Questo movimento di auto-riflessione ha fatto sì che la singola esperienza concreta fosse ricollocata in un nuovo spazio grazie

---

<sup>16</sup> Jay 1982, p. 1045.

<sup>17</sup> Baccolini 2005, p. 28.

alla significazione della narrazione. È dunque su un terreno culturale, storico, sociale e simbolico, dunque politico, e non solo su quello prettamente letterario, che a partire dagli anni Settanta l'autobiografia è considerata un genere cruciale per l'indagine letteraria e per il pensiero politico delle donne con l'obiettivo di indagare le modalità attraverso cui le donne si sono rappresentate.

Come le donne si rappresentano e parlano di sé costituisce infatti una delle questioni principali su cui si interroga il femminismo della seconda ondata, che ha avuto il merito di denunciare come, nelle parole di Luce Irigaray in *Speculum* (1974), il soggetto femminile fosse stato storicamente e simbolicamente concettualizzato come l'Alterità a partire da parametri fallogocentrici: "la teoria del 'soggetto' si trova sempre a essere appropriata al 'maschile'"<sup>18</sup>. Per questo la donna incarna un destino di soggetto marginale, o per dirla con Simone de Beauvoir, è stata condannata ad essere il secondo sesso. Non è dunque un caso se all'inizio della seconda ondata del femminismo, la questione della 'rappresentazione' della donna in testi di scrittori uomini sia diventata il bersaglio principale di saggi significativi: *Thinking About Women* di Mary Ellmann (1968), *Sexual Politics* di Kate Millet (1970), *The Female Eunuch* di Germaine Greer (1970) e *Patriarchal Attitudes. Women in Society* (1970) di Eva Figs denunciano gli stereotipi in letteratura così come nella cultura patriarcale attraverso cui sono state raccontate le donne, condannate da forme di socializzazione inadeguate a vivere in una condizione di inferiorità.

Ma se si vuole combattere l'estraneità di vedersi rappresentate solo attraverso immagini pensate da uomini, allora è necessario farsi soggetto della parola con un atto di auto-creazione, decostruendo il linguaggio patriarcale, riappropriandosi dei testi del passato, adottando nuove strategie di lettura, come auspicano Adrienne Rich in *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision* (1975) e Judith Fetterley *The Resisting Reader* (1978), dove si pongono le basi per nuove metodologie oppositive: l'atto della *re-vision*, entrare in un vecchio testo da una nuova direzione critica, non è per le donne solo un capitolo di storia culturale, ma diventa un atto di sopravvivenza<sup>19</sup>. È dunque all'interno di questa cornice, che va tematizzata la (ri)scoperta degli scritti del sé, testi che permettono alle donne la possibilità di raccontarsi e rappresentarsi

<sup>18</sup> Luce Irigaray 1998, p. 129.

<sup>19</sup> Adrienne Rich 1972, pp. 18-30.

come soggetti sul piano reale e simbolico (e non più come meri oggetti della narrazione altrui) a partire da una identità individuale e collettiva incentrata sul vissuto e l'esperienza delle donne nella loro unicità. Per sottolineare questo momento fondativo del racconto di sé nella creazione dell'identità femminile, Domna Stanton conia il termine *autogynography*: "L' *Autogynography* ha avuto un risultato terapeutico globale di primaria importanza: ha creato il soggetto femminile. In un sistema patriarcale che la definisce come oggetto, come l'altro inessenziale al soggetto maschile uguale a se stesso – come ha dimostrato con estrema chiarezza *Il secondo sesso* – la scrittura del sé è stata un atto di auto-affermazione che ha negato e ribaltato la condizione della donna. Ha rappresentato la conquista dell'identità attraverso la scrittura. Creando il soggetto, l'autografo ha consentito all'Io femminile di prendere sostanza attraverso l'iscrizione di uno spazio interiore e anteriore"<sup>20</sup>.

All'auto-creazione si affianca anche la riflessione che postula l'identità femminile come il frutto di un processo di socializzazione costruito a partire dalla relazione con l'Altro: l'intersoggettività<sup>21</sup>. È proprio la natura intersoggettiva dell'Io narrante a essere uno degli aspetti caratterizzanti la tradizione autobiografica femminile diventando la chiave di comprensione della narrazione autobiografica e del divenire soggetti: la narrazione della parabola esistenziale non è mai confinata alla pura singolarità, ma gli altri diventano parte integrante della consapevolezza, degli eventi vissuti e della narratività stessa del reale<sup>22</sup>, sebbene in apparente contraddizione con il canone dell'autobiografia. Si tratta tuttavia di un paradosso fruttuoso in cui l'Altro assume molteplici declinazioni – dalla scrittura-ponte dell'io-tu fino ad arrivare alla comunità di appartenenza e all'ambito pubblico, dove la sfera privata si intreccia con la dimensione politica. In altri termini, la narrazione del sé è sempre intesa in una relazione costitutiva con l'altro in una ridefinizione continua delle categorie classiche di privato/intimo

---

<sup>20</sup> Stanton 1987, p.14: "Autogynography had a global and essential therapeutic purpose: to constitute the female subject. In a phallogocentric system, which defines her as the object, the inessential other to the same male subject – that *The Second Sex* had proven beyond a doubt – the graphing of the auto was an act of self-assertion that denied and reversed woman's status. It represented the conquest of identity through writing. Creating the subject, an autograph gave the female "I" substance through the inscription of an interior and an anterior".

<sup>21</sup> Chodorov 1978.

<sup>22</sup> Cosslett, Lury, Summerfield 2000, p. 6; cfr. Cavarero 2001; Passerini 2003; Butler 2006.

e pubblico/politico. Non si tratta dunque solo di autobiografie di donne, ma anche di racconti biografici delle vite di coloro che le hanno influenzate, in primis le figure materne e genitoriali, le amiche, le compagne e le spose/sposi, ma anche le comunità all'interno delle quali sono cresciute. Il percorso di riappropriazione del sé ci parla dunque di una poetica di auto-creazione che passa attraverso la presa di parola e il riconoscimento dell'altro/a, come sembra succedere nella pulsione all'auto-narrazione del femminismo italiano, in cui, parafrasando Adriana Cavarero, il narrare una storia di vita diventa sorprendentemente una azione politica<sup>23</sup>.

### **La pratica autobiografica nel movimento femminista**

Non è un caso se l'autobiografia sia stata guardata con particolare interesse anche da parte del femminismo. Gli scritti autobiografici, le lettere, i diari e le memorie corrispondono infatti sul piano letterario a quella 'presa di parola' che in quegli stessi anni invocava il movimento femminista italiano sul piano politico<sup>24</sup>. Non si parla però di genere letterario, quanto di una pratica culturale che si può ritrovare in molti campi della vita<sup>25</sup>. Il diffondersi della pratica autobiografica sorge, secondo Luisa Passerini, con l'irruzione del movimento del Sessantotto e dei movimenti delle donne che si affermano sulla scena pubblica sancendo un duplice diritto: "essere nella storia, avere una storia"<sup>26</sup>. Il diritto all'autobiografia – che comprende tutte le forme di attenzione a se stessi e alla propria interiorità – consente infatti l'emergere di nuove soggettività storicamente marginali come le donne che acquisiscono valore proprio a partire dal riconoscimento delle condizioni di vita quotidiane. Non è dunque un caso se a partire dagli anni Settanta il movimento femminista faccia dell'autobiografia una pratica politica: la pratica dell'autocoscienza, termine usato per la prima volta in Italia da Carla Lonzi.

---

<sup>23</sup> Cavarero 2001, p. 79.

<sup>24</sup> Cfr. Federica Paoli 2011.

<sup>25</sup> Le pratiche autobiografiche oggi sembrano operare in differenti generi, scritti, parlati e visuali, come ad esempio, le domande di lavoro, le interviste, le fotografie di famiglia, nella cultura popolare così come nel discorso giuridico. Si veda Cosslett, Lury, Summerfield 2000, p. 1.

<sup>26</sup> Passerini 1988, p. 7.

il racconto di sè [...] dà per la prima volta voce 'politica' alle vite personali e legittima un pensiero collettivo. [...] La Donna come nuovo soggetto collettivo nasce così attraverso una significativa inversione, quello spostamento nel privato che non costituisce «un ritorno a casa» ma al contrario un ribaltamento simbolico che dichiara la 'politicalità' della dimensione del Personale («il Personale è Politico») [...]. La pratica dell'autocoscienza si incentra perciò proprio su quei contenuti, come la sessualità, le relazioni interpersonali, e i sentimenti, tradizionalmente esclusi dalla scena pubblica, li rende oggetto del discorso, li socializza, li problematizza, permettendo di così di identificare appunto le radici sociali e non individuali di molti disagi<sup>27</sup>.

Nella pratica dell'autocoscienza, intesa come "zona del vissuto", le donne rintracciano la politicalità della propria esistenza e smascherano le relazioni di potere nei rapporti diseguali fra i sessi<sup>28</sup>. Ed è proprio dal racconto del vissuto restituito alla collettività che la 'pratica autobiografica' diventa un modo per costruire un percorso di consapevolezza individuale e collettiva, in cui il prendere voce delle donne è l'inizio del divenire soggetto a se stesse.

Se dunque è a partire da questo periodo che si afferma una soggettività femminile incentrata sulla differenziazione sessuale e sui corpi in un fruttuoso dialogo con la pratica politica femminista, è nella forma diaristica che alcune donne del movimento trovano una modalità di narrazione che dalla sfera del privato diventa scrittura e pensiero pubblico<sup>29</sup>. Ne sono un esempio, *Taci, anzi parla* (1979) di Carla Lonzi in cui l'autrice si sente riconosciuta per quello che lei sente di essere solo grazie al riconoscimento delle altre donne del gruppo che creano un tessuto di voci all'interno del testo<sup>30</sup> e *Autoritratto di gruppo* (1988) di Luisa Passerini, un'autobiografia collettiva, ma anche un saggio di riflessione storiografica ibridato con pagine di diario, in cui l'autrice usa gli estratti del proprio diario dove è raccolto il materiale privato delle sedute psicoanalitiche, ma anche sogni, viaggi, vacanze, relazioni, amicizie e amori<sup>31</sup>. Infine il recupero della narrazione diaristica si ritrova in anni recenti nel lavoro della regista Alina Marazzi che ri-

---

<sup>27</sup> Sapegno 2011, p. 153.

<sup>28</sup> Melandri 1996, p. 23.

<sup>29</sup> Sui diari, si veda: Rich 1979; Gannett 1992; Bunkers, Huff 1996; Schiwy 1996; Baiesi 2005; Tarozzi 2006; Bottalla, D'Agostini 2015.

<sup>30</sup> Lonzi 1978.

<sup>31</sup> Passerini 1988b.

costruisce la storia della propria madre in *Un'ora sola ti vorrei* (2002) e di tre donne realmente vissute negli anni Settanta nel documentario *Vogliamo anche le rose* (2007), intrecciando le voci femminili fuori campo che in prima persona i propri diari problematizzando la rappresentazione della Donna dal punto di vista iconografico e simbolico<sup>32</sup>. Si tratta di diari che svelano come la vita delle donne, e non solo, sia il risultato di situazioni storiche, relazioni di potere e fattori sociali, in cui la dimensione intersoggettiva è strettamente legata alla formazione e all'affermazione di colei che scrive e dove la forte tensione presente fra dimensione privata e pubblica si incarna nell'ibridare il diario con altri generi come il saggio critico, l'analisi culturale, la ricerca storica, l'antropologia come in *Of Woman Born* di Adrienne Rich, *The Dialectic of Sex* di Shulamith Firestone, *Flying* di Kate Millet, *An Autobiography* di Angela Davis e *Premesse a Cassandra* di Christa Wolf.

## Le forme della soggettività

La prima a porsi l'interrogativo sul legame fra identità femminile, racconto del sé e forme autobiografiche con cui dirsi fu Virginia Woolf che, in *A Room of One's Own* (1929), si chiede chi si celi dietro l'uso dell'io autoriale autobiografico. Commentando la grande tradizione delle autobiografie maschili, Woolf esprime il proprio disagio di donna scrittrice di fronte all'uso dell'io come soggetto sicuro, coerente, tipico delle narrazioni maschili: "Io rispetto ed ammiro quell'io con tutto il mio cuore. Ma – qui volta una o due pagine cercando qualcosa – l'inconveniente è che nell'ombra di questa parola "io", tutto diventa informe come la nebbia"<sup>33</sup>. In *A Sketch from the Past* (1938) l'uso della voce narrante e la linearità temporale sono messi in discussione e prevale una frammentarietà di memorie evanescenti che fluiscono rifuggendo il senso del tempo: l'intero progetto autobiografico di Woolf è poggiato sul dubbio circa la propria identità<sup>34</sup>. Questo perché, afferma Susan Stanford Friedman, l'uso dell'io autobiografico contribuisce a dare un forte senso di unicità e stabilità al testo, tipico della tradizione maschile:

<sup>32</sup> Marazzi 2002 e 2008 e Gamberi 2013, pp. 149-171.

<sup>33</sup> Woolf 1967, pp. 103-104: "I respect and I admire that "I" from the bottom of my heart. But – here I turned a page or two, looking for something or other – the worst of it is that in the shadow of the letter "I" all is shapeless as mist."

<sup>34</sup> Benstock 1988, p. 22.

Il senso di identificazione, di interdipendenza e comunità che GUSDORF ignora di prendere in considerazione nei soggetti autobiografici, per le teoriche ROWBOTHAM e CHODOROW sono al contrario elementi centrali nello sviluppo dell'identità delle donne. Questi modelli di soggettività femminile mettono in evidenza l'inconsapevole pregiudizio maschile presente sia in GUSDORF che in altri paradigmi individualistici<sup>35</sup>.

Come Woolf, anche per altre scrittrici la presa di parola e il percorso di affermazione della propria soggettività comportano un profondo ripensamento delle modalità stesse con cui articolare il linguaggio: una soggettività storicamente marginale racconta la propria storia in forma differente. La linearità del susseguirsi cronologico degli eventi, la centralità e eccezionalità del soggetto scrivente, la netta separazione fra il vero e il fittizio a tutto scapito del secondo – sembrano infatti parametri inadeguati se si vogliono raccontare vite di donne che hanno un'esperienza della realtà differente, maggiormente caratterizzata dalla frammentazione e della discontinuità. C'è chi ha parlato di "politica della frammentazione" per opporsi alla concezione maschile del sé<sup>36</sup> ritrovando questa instabilità del soggetto autobiografico di testi modernisti, quali quelli di Djuna Barnes, Isak Dinesen, H.D., Anaïs Nin, Jean Rhys, le cui autobiografie o diari mettono in dubbio una componente essenziale dell'aspetto autobiografico – la relazione fra il sé e la coscienza – dimostrando come la dimensione dell'identità di genere diventi una questione determinante nel punto in cui incontra i principi estetici<sup>37</sup>.

Altre scrittrici ricorrono esplicitamente all'uso strategico della finzione per mettere in questione l'Io, svelando la natura finzionale dell'autobiografia. Ne è un esempio Gertrude Stein, che in *The Autobiography of Alice Toklas* (1933) usa il personaggio della propria compagna per raccontare di sé in un gioco di rispecchiamenti e rimandi<sup>38</sup>. Oppure Doris Lessing che in *Under My Skin* (1994) crea tre differenti personaggi-identità per se stessa con tre nomi diversi – Doris, Tiggers e

---

<sup>35</sup> Stanford Friedman 1988, p. 38: "The very sense of identification, interdependence, and community that GUSDORF dismisses from autobiographical selves are key elements in the development of a women's identity, according to theorists like ROWBOTHAM and CHODOROW. Their models of women's selfhood highlight the unconscious masculine bias in GUSDORF and other individualistic paradigms".

<sup>36</sup> Smith 1993, p. 155: "politics of fragmentation".

<sup>37</sup> Benstock 1988, p. 21.

<sup>38</sup> Stein 1978.

the hostess – per dare conto della percezione provvisoria della propria identità<sup>39</sup>. Lontana dai vincoli del canone è anche *The Autobiography of My Mother* (1996) di Jamaica Kincaid che sembra giocare a confondere le maschere dell'identità sperimentando consapevolmente fra l'autentico e l'immaginato fino al paradosso del titolo<sup>40</sup>. O come avviene nelle recenti autobiografie familiari *Una luce sottile* di Bianca Tarozzi (2015) e *Ritratto di famiglia con bambina grassa* di Margherita Giacobino (2015), dove le scrittrici ricostruiscono la storia della propria famiglia dopo accurate ricerche di archivio, ma avvertendo: "Tutti i nomi, i luoghi, le date e i fatti qui riportati sono veri. Ma il colore delle cose, il tempo interno, le prospettive della memoria, tutto questo è fiction, è realtà ricreata e inventata, come del resto lo è qualunque narrazione"<sup>41</sup>.

La dimensione della differenza di genere viene resa ulteriormente più complessa a partire dalla fine degli anni '80 con l'inclusione delle differenze di classe, di etnia, orientamento sessuale, età, l'appartenenza religiosa<sup>42</sup>, grazie alle critiche poste dal femminismo nero afro-americano che rivendicano l'esperienza materiale delle donne di colore e si riappropriano del valore politico di "sinceri racconti e confessioni per affermare un sodalizio reciproco"<sup>43</sup>. Ne sono l'esito testi che ibridano generi letterari come la teoria e l'autobiografia: Audre Lorde *Sister Outsider* (1984), Alice Walker *The Color Purple* (1982), bell hooks *Ain't I a Woman? Black women and feminism* (1981). L'introduzione del concetto di intersezionalità, gli interrogativi posti sulla possibilità di prendere parola per la subalterna, la denuncia della femminista indiana Chandra Talpade Mohanty sull'immaginario colonialista del femminismo bianco occidentale nei confronti delle donne del cosiddetto Terzo Mondo, aprono nuovi orizzonti di indagine stimolando ricerche incentrate sullo studio delle minoranze in area anglo-americana e, in tempi ancor più recenti, su ciò che succede fuori dai confini europei e nord-americani, recuperando racconti di vita che provengono dai contesti post-coloniali<sup>44</sup>.

<sup>39</sup> Lessing 1994; Lessing 1999.

<sup>40</sup> Kincaid 1997.

<sup>41</sup> Tarozzi 2015; Margherita Giacobino 2015, p. 257.

<sup>42</sup> Si veda De Petris 2005.

<sup>43</sup> hooks 1992, p. 59: "honest confessional narratives to affirm fellowship with each other".

<sup>44</sup> Si vedano: Crenshaw 1997; Spivak 1988; Mohanti 2012; sulla narrativa autobiografica post-coloniale: Moore-Gilbert 2009.

In tempi più recenti, l'attenzione si sta spostando dal genere letterario in senso stretto alla pratica narrativa dal forte valore di testimonianza, le cosiddette narrative della responsabilità, con la nascita di nuove definizioni: pratiche autobiografiche, narrative personali, storie di vita. Le storie di vita rappresentano una nuova forma di impegno politico, etico e culturale che interpella sia l'aspetto individuale che quello della comunità di appartenenza, ed esprimono un desiderio di documentare il potere della confessione e della testimonianza, due atteggiamenti legati all'impegno e al recupero della memoria, così strettamente connessi al tema del trauma, della storia e dell'identità nelle narrazioni autobiografiche sull'Olocausto<sup>45</sup>.

Non è dunque un caso se le *life narratives* siano il nucleo generatore di quella che è stata definita la nuova narrativa transnazionale contemporanea, ovvero "un genere di scrittura che, fuori dai canoni nazionali, parla di culture deterritorializzate e di ciò che definirei 'alleanze e comunità para-nazionali'"<sup>46</sup>. Le opere delle scrittrici migranti mostrano infatti come gli aspetti esistenziali della scrittrice siano intimamente connessi agli scenari politici ed economici del presente che l'hanno condotta a scegliere, o intraprendere, la strada dell'esilio e della migrazione. Sono narrative della responsabilità perché offrono un possibile modello di comprensione della globalizzazione grazie alla loro capacità di esplorare traumi, raccontare lo spaesamento, ma anche la possibile *agency* nel mondo contemporaneo. Le declinazioni linguistiche di questi romanzi hanno le loro radici nelle identità ibride delle loro autrici, come in *Reading Lolita in Tehran* (2003) scritto in inglese dalla scrittrice iraniana Azir Nafisi, *L'alphabète* scritto in francese dall'ungherese Agota Kristof (2005) e in *In altre parole* scritto in italiano dalla scrittrice bengalese Jhumpa Lahiri (2015). In queste opere a sfondo autobiografico, le autrici abbandonano la lingua madre e scelgono di scrivere adottando la lingua del paese dove si sono stabilite. Il passaggio da una lingua a un'altra, da una cultura a un'altra implica un processo di distanziamento che permette a chi scrive di osservare la realtà che la circonda come una *outsider*, e di operare una sorta di auto-traduzione, dove le scrittrici diventano traduttrici di se stesse e della loro identità *in-between*.

---

<sup>45</sup> Ascari 2011.

<sup>46</sup> Seyan, 2001, p.10: "genre of writing that operates outside the national canon, address issues facing deterritorialized cultures, and speaks for those I call 'paranational communities and alliances'".

Le forme delle soggettività al femminile emergono così dalla scrittura come molteplici, in progress, in conflitto con le immagini stereotipate consegnate dalla tradizione, alle volte in opposizione con chi le vuole soggetti marginali, altre volte complici con il discorso imperialista e coloniale della cultura a cui appartengono. Cercando di non reiterare alcun modello unitario di intendere la differenza, la critica femminista ha cercato di volta in volta di porre in luce come ogni singolo testo autobiografico stesse sperimentando con tecniche narrative, giocando con l'ironia, ibridando la narrazione di eventi accaduti con aspetti fittizi, aprendosi ad una dimensione intersoggettiva dell'io narrante<sup>47</sup>. Dice Paola Splendore:

[L]autobiografia, spazio privilegiato dell'espressione femminile, della ricerca del sé e dell'identità non è più ciò che era. Per mezzo di travestimenti, di scissioni dell'io narrante, di oscillazione pronominali, di contaminazioni di linguaggi, si è affermato un nuovo modello di scrittura autobiografica che nega la fissità del ritratto allo specchio e che attinge all'immaginazione oltre che alla memoria, mettendo in discussione o rendendo irrilevanti le codificazioni esistenti<sup>48</sup>.

L'instabilità delle forme e la trasgressione del genere autobiografico codificato e canonico sembra dunque al contempo l'esito di un processo di soggettivazione dei gruppi storicamente oppressi, ma anche uno strumento consapevole delle narrative contro-egemoniche che interrogano la tradizione letteraria, e che pongono in questione l'autorità del soggetto unitario.<sup>49</sup>

## Bibliografia

- L. ANDERSON, *Autobiography*, London & New York 2001.  
 B. ANGLANI, *Introduzione al repertorio sull'autobiografia*, in «Moderna», n.1 (2003), pp. 123-30.  
 M. ASCARI, *Literature of the Global Age: A Critical Study of Transcultural Narratives*, Jefferson (North Carolina) and London 2011.  
 R. BACCOLINI (a cura di), *Le prospettive di genere. Discipline, soglie e confini*, Bologna 2005.

<sup>47</sup> Fortunati, Morisco 1997, pp. vi-vii.

<sup>48</sup> Splendore 1990, p. 73.

<sup>49</sup> Smith, Watson 1992.

- S. BAIESI, *Pionere in Australia. Diari, lettere e memoriali del periodo coloniale 1770-1850*, Napoli 2005.
- S. BENSTOCK (a cura di), *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, Chapel Hill 1988.
- P. BOTTALLA, G. D'AGOSTINI (a cura di), *Pagine di diario: coriandoli di vita*, Padova 2015.
- S. BUNKERS and C. A. HUFF (a cura di), *Inscribing the Daily: Critical Essays on Women's Diaries*, Massachusetts 1996.
- J. BUTLER, *Critica della violenza etica*, Milano 2006.
- A. CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano 2001.
- N. CHODOROV, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkley and London 1978.
- T. COSSLETT, C. LURY, P. SUMMERFIELD (a cura di), *Feminism and Autobiography. Texts, Theories, Methods*, London & New York 2000.
- K. CRENSHAW, *Intersectionality and Identity Politics: Learning from Violence Against Women of Colour*, in *Reconstructing Political Theory. Feminist Perspectives*, a cura di M. Stanley e U. Narayan, Cambridge 1997, pp.178-193.
- T. DE LAURETIS, *Sui Generis*, Milano, 1996.
- P. DE MAN, *Autobiography as De-facement*, in «MLN», 94, 5 (1979), pp. 919-930.
- P. DE MEIJER, *La questione dei generi*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, 1995, vol. IV (L'interpretazione), pp. 258-266.
- S. DE PETRIS, *Tra 'agency' e differenze. Percorsi del femminismo postcoloniale*, in «Studi culturali», 2 (2005), pp. 259-290.
- J. FETTERLEY, *The Resisting Reader. A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington 1978.
- E. FIGES, *Patriarchal Attitudes. Women in Society*, New York 1970.
- S. FIRESTONE, *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, New York 1971.
- V. FORTUNATI, G. MORISCO (a cura di), *The Representation of the Self in Women's Autobiography*, Bologna 1997.
- C. GAMBERI, *Envisioning Our Mother's Face. Reading Alina Marazzi's Un'ora sola ti vorrei and Vogliamo anche le rose*, in *Italian Women Filmmakers and the Gendered Screen*, a cura di M. Cantini, Basingstoke 2013, pp. 149-172.
- C. GAMBERI, *L'Io e l'Altro. La scrittura autobiografica come sperimentazione in Autoritratto di gruppo di Luisa Passerini*, in *Écrire, dit-elle / Scrivere, lei disse*, a cura di P. Caraffi, Bologna 2015, pp. 157-178.
- C. GANNETT, *Gender and the Journal: Diaries and Academic Discourse*, New York 1992.
- I. GREWAL e C. KAPLAN (a cura di), *Scattered Hegemonies. Postmodernity and Transnational Feminist Practices*, Minneapolis 1994.
- GEORGE GUSDORF, *Conditions and Limits of Autobiography*, in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, a cura di J. Olney, Princeton, 1980 (ed. or. 1956).
- B. HOOKS, *Black Looks: Race and Representation*, London 1992.

- L. IRIGARAY, *Speculum. L'altra donna*, Milano, 1998.
- P. L. JAY, *Being in the Text: Autobiography and the Problem of the Subject*, in «Modern Language Notes», Vol. 97, No. 5 (1982), pp. 1045-1063.
- PH. LEJEUNE, *On Autobiography*, Minneapolis 1989.
- L. MELANDRI, *L'Infamia originaria. Facciamola finita con il cuore e la politica*, Roma 1997.
- L. MELANDRI, *Autobiografia e soggettività politica*, in "Lapis", 31 (1996), pp. 22-26.
- C. T. MOHANTI, *Sotto gli occhi dell'Occidente. Ricerca femminista e discorsi coloniali*, in *Femminismo senza frontiere. Teoria, differenze e conflitti*, Verona, 2012, pp. 29-62.
- V. FORTUNATI e G. MORISCO (a cura di), *The Representation of the Self in Womens Autobiography*, Bologna 1997, pp. 65-105.
- B. MOORE-GILBERT, *Postcolonial Life-writing. Culture, Politics, and Self-Representation*, London and New York 2009.
- J. OLNEY, *Metaphors of Self: The Meaning in Autobiography*, Princeton 1972.
- J. OLNEY (a cura di), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton 1980.
- F. PAOLI, *Pratiche di scrittura femminista. La rivista Differenze 1976-1982*, Milano 2011.
- R. PASCAL, *Design and Truth in Autobiography*, London 1960.
- L. PASSERINI, *Storia e soggettività, Le fonti orali e la memoria*, Scandicci 1988.
- L. PASSERINI, *Memoria e utopia. Il primato dell'intersoggettività*, Torino 2003.
- A. RICH, *When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision*, in «College English», 34, 1 (1972), pp. 18-30.
- A. RICH, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, Norton 1976.
- M. S. SAPEGNO (a cura di), *Identità e differenze. Introduzione agli studi delle donne e di genere*, Milano 2011.
- A. SEYAN, *Writing Outside the Nation*, Princeton-Oxford 2001.
- M. SCHIWY, *A Voice of Her Own. Women and the Journal-Writing Journey*, New York 1996.
- S. SMITH e J. WATSON (a cura di), *Women, Autobiography, Theory. A Reader*, Madison-Wisconsin 1998.
- P. SPLENDORE, *La difficoltà di dire io: l'autobiografia come scrittura del limite*, in *Il racconto delle donne. Voci, autobiografie figurazioni*, a cura di A. Arru e M. T. Chialant, Napoli, 1990, pp. 71-88.
- S. STANFORD FRIEDMAN, *Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice*, in *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, a cura di S. Benstock, London 1988, pp. 34-61.
- D. STANTON (a cura di), *The Female Autograph: Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*, Chicago 1987.
- B. TAROZZI (a cura di), *Giornate particolari: diari, memorie e cronache*, Verona 2006.
- I. TASSI, *Storie dell'Io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Roma-Bari 2007.
- V. WOOLF (1929), *A Room of One's Own*, in Ead., *Collected Essays*, London 1967.

## RACCONTI SCRITTI E ORALI E ANALISI DI GENERE



# Angeliche poco angelicate: le donne ariostesche

Sonia Trovato

## 1. Pesti abominevoli e leggi disuguali

Sin dal primo canto dell'*Orlando furioso*, con quella fuga forsennata che Angelica intraprende per risparmiarsi di diventare il premio di una contesa cavalleresca, si avverte la novità dirompente della femminilità rappresentata nell'opera ariostesca. Tale novità si manifesta sia attraverso alcune dichiarazioni dell'autore, sia attraverso la variopinta galleria di personaggi femminili che affollano i quarantasei canti del *Furioso*.

Uno dei primi passi rinvenibili è il proemio del canto V, interamente dedicato alla *deprecatio* della violenza contro le donne: in esso, un indignatissimo Ariosto, rifacendosi a passi dell'*Eneide* e dell'*Inferno*, denuncia l'uomo come l'unico essere vivente che percuote, spesso inferendo colpi mortali, la propria compagna:

Tutti gli altri animai che sono in terra,  
o che vivon quièti e stanno in pace,  
o se vengono a rissa e si fan guerra,  
alla femina il maschio non la face:  
l'orsa con l'orso al bosco sicura erra,  
la leonessa appresso il leon giace;  
col lupo vive la lupa sicura,  
né la iuvenca ha del torel paura.

Ch'abominevol peste, che Megera  
è venuta a turbar gli umani petti?  
che si sente il marito e la mogliera  
sempre garrir d'ingiuriosi detti,  
stracciar la faccia e far livida e nera,  
bagnar di pianto i geniali letti;

e non di pianto sol, ma alcuna volta  
 di sangue gli ha bagnati l'ira stolta.  
 (O.f. V, 1-2)<sup>1</sup>

Il canto prosegue con la triste vicenda di Ginevra, la quale, a causa di un intrigo di palazzo ordito da un suo pretendente non corrisposto, viene pubblicamente additata come adultera e perde l'amore di Ariodante. La dura legge di Scozia prevede che la sventurata sia condannata a morte se nessuno, in armi, dimostrerà la sua innocenza. Rinaldo, gettato sulle coste scozzesi da una tempesta, è pronto a combattere in difesa di Ginevra prima ancora di avere le prove della sua non colpevolezza. Già nel canto IV egli si domanda perché "si de' punir donna o biasmare, / che con uno o più d'uno abbia commesso / quel che l'uom fa con quante n'ha appetito, / e lodato ne va, non che impunito?" (IV, 66, 5-8) – e cioè perché una donna, in virtù di una legge che il paladino definisce "disuguale" (IV, 67, 1), debba essere deplorata per una disinibizione di cui l'uomo è non soltanto impunito, ma anche lodato. In un paese in cui le donne hanno dovuto attendere il 1981 per festeggiare l'abolizione dell'"abominevole" (per usare un aggettivo caro ad Ariosto) attenuante del delitto d'onore, è rilevante che uno scrittore attivo quattro secoli prima elabori il concetto dell'uguaglianza dei sessi di fronte all'amore e dell'universale diritto al desiderio. Il capolavoro ariostesco appartiene a un'epoca in cui la donna vive una contraddizione lacerante tra il ruolo esercitato nell'immaginario maschile e la sua condizione reale. Tale contraddizione è stata argutamente messa a fuoco da Virginia Woolf:

immaginativamente, la donna ha un'importanza enorme; praticamente, è del tutto insignificante. Pervade la poesia da una copertina all'altra; è quasi assente dalla storia. Nella letteratura, domina la vita dei re e dei conquistatori; nella realtà, era la schiava di qualunque ragazzo i cui genitori le avessero messo un anello al dito. Dalle sue labbra escono alcune tra le parole più ispirate, alcuni tra i pensieri più profondi della letteratura; nella vita reale non sapeva quasi leggere, scriveva a malapena, ed era proprietà del marito<sup>2</sup>.

È inoltre emblematico che l'episodio in questione occupi proprio il canto V, ossia il canto che nella *Commedia* è destinato al racconto di uno

<sup>1</sup> Tutte le citazioni dell'*Orlando furioso* sono tratte da Ariosto 1992.

<sup>2</sup> Woolf 2005, p. 77.

degli amori adulteri più sfortunati e più insanguinati della tradizione letteraria occidentale. D'altra parte, la relazione di Ginevra e Ariodante si presenta a Rinaldo attraverso la testimonianza della serva Dalinda, ricalcata sulle travagliate vicissitudini della cameriera della regina Isotta: in essa sono dunque rinvenibili, ma di segno rovesciato (Dalinda e Ginevra sono innocenti), elementi comuni al racconto di Tristano e Isotta, definito da Denis de Rougemont "il grande mito europeo dell'adulterio"<sup>3</sup> e uno dei pilastri di un immaginario fondato sull'amore dell'impossibile e sull'esaltazione dell'*amor de lonh*. La funzione che la donna riveste all'interno di questo immaginario è perlopiù passiva, dato che, come sottolinea Irene Zanini-Cordi, a partire dall'*Odissea* "il regno dell'azione è abbinato al principio maschile mentre quello dell'inazione al femminile"<sup>4</sup>; pertanto, continua Zanini-Cordi, "l'eroe epico tende a definirsi attraverso l'abbandono di una donna, stratagemma a cui sembra ricorrere per non essere soggiogato dall'influenza immobilizzante del femminile"<sup>5</sup>. L'abilità diplomatica di Rinaldo e lo svelamento dell'inganno fanno volgere la vicenda a una conclusione positiva: un potenziale rifacimento del "grande mito europeo dell'adulterio" diventa, così, una celebrazione dell'amore corrisposto.

## 2. L'espulsione delle donne dalla Storia

Nei canti successivi, Ariosto mette in atto una ripetuta parodia del codice amoroso cortese e petrarchesco e delle immagini stereotipate della femminilità. Alcina è uno dei personaggi cui è destinato l'intento parodico: la maga gode infatti di tutti i connotati estetici della donna angelicata – ha una bionda chioma, i denti di perle, le guance rosate, il collo bianco, il riso soave – e sono proprio la sua apparenza petrarchesca e l'utilizzo del registro amoroso a sedurre Ruggiero, come rivela il tessuto lessicale del canto VII, imbevuto del linguaggio stilnovista. Nel finale, la reale apparenza di questo "regno effeminato e molle" (VII, 48, 3) si manifesta grazie all'anello magico, che comporta il disvelamento delle reali e ripugnanti spoglie di Alcina, che viene ora paragonata a un frutto secco e marcio. A essere preso di mira è anche un altro modello femminile: Alcina è platealmente forgiata sul personaggio della maga

<sup>3</sup> De Rougemont 1998, p. 62.

<sup>4</sup> Zanini-Cordi 2008, p. 9.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

Circe, sebbene sia, come già sottolineato, esteticamente assimilabile a una Beatrice o a una Laura. Il dato interessante è il rifiuto, da parte del poeta ferrarese, dell'espedito cui la tradizione ricorre per ammansire la maga. Com'è noto, nell'*Odissea*, è Ulisse, quindi il maschile, ad annullare gli effetti magici di Circe e a trasformare una seduttrice in una donna sedotta (e poi abbandonata). In questo caso, è lo statuto stesso del personaggio a essere sovvertito mediante un espedito puramente magico, finalizzato non a demonizzare il femminile, bensì a porre l'accento sulla doppiezza della parola e della poesia<sup>6</sup>.

Anche l'episodio di Olimpia ha l'obiettivo di affrontare criticamente il concetto e i modi retorici dell'amor cortese. Nel racconto del suo innamoramento per Bireno spiccano una letteraria nozione d'amore e un'er-rata e radicale concezione di fedeltà amorosa, con conseguenze devastanti, in quanto l'ostinazione della giovane provocherà indirettamente la morte del padre e le farà piombare addosso una guerra unilaterale da parte di Cimisco, il re di Frisa in possesso del temibilissimo archibugio. Alfredo Bonadeo, commentando il giuramento d'amore della giovane donna al suo amante, osserva che "Non essendovi nessuna ragione, per quanto risulta dal testo, perché fosse mantenuto segreto, la sola risposta è che essa ha ignorato l'alternativa e deliberatamente scelto la via del sacrificio e della sofferenza"<sup>7</sup>. Orlando, altrettanto incapace di decifrare correttamente la realtà e altrettanto suggestionato dall'immaginario cortese, muove guerra a Cimisco, seppellendo peraltro inutilmente l'archibugio in fondo al mare, e permette a Olimpia e Bireno di unirsi in matrimonio. I due sposi partono per la Selandia, attraccano su un'isola per rifocillarsi e qui Bireno, invaghitosi della giovanissima figlia del re di Frisa, decide di abbandonare la consorte e di partire con l'intero equipaggio in piena notte. Al risveglio, un'Olimpia che ricorda sempre di più la mitologica Arianna non fa in tempo a concludere la propria parabola melodrammatica che viene catturata dai corsari, rischiando di diventare il pasto dell'orca di Ebuda. Il prode paladino la salva nuovamente e la consegna a Oberto, il re d'Irlanda, che la vendica dal crudele Bireno e la sposa. La vicenda di Olimpia sembrerebbe quindi rientrare in una concezione di genere tradizionale, dato che la donna viene reinserita nel sociale a condizione di ritornarvi come oggetto di scambio e

<sup>6</sup> Weaver 1977, pp. 384-406; Giannetti Ruggiero 2001, pp. 149-175; Trovato, in corso di pubblicazione.

<sup>7</sup> Bonadeo 1968, p. 51. Cfr. anche Balducci 1993.

di rinunciare alla narrazione in prima persona, accettando che sia Orlando, dunque il potere patriarcale, a raccontarla. D'altro canto, Ariosto dedica due invettive proemiali alla denuncia di una storiografia che si fa portavoce di un punto di vista esclusivamente maschile e che, per astio e invidia, non rende sufficientemente giustizia alle imprese femminili:

Le donne son venute in eccellenza  
 di ciascun'arte ove hanno posto cura;  
 e qualunque all'istorie abbia avvertenza,  
 ne sente ancor la fama non oscura.  
 Se 'l mondo n'è gran tempo stato senza,  
 non però sempre il mal influsso dura;  
 e forse ascosi han loro debiti onori  
 l'invidia o il non saper degli scrittori.  
 (O.f. XX, 2)

Se, come in acquistar qualch'altro dono  
 che senza industria non può dar Natura,  
 affaticate notte e dì si sono  
 con somma diligenza e lunga cura  
 le valorose donne, e se con buono  
 successo n'è uscit'opra non oscura;  
 così si fosson poste a quelli studi  
 ch'immortal fanno le mortali virtùdi;

e che per se medesime potuto  
 avesson dar memoria alle sue lode,  
 non mendicar dagli scrittori aiuto,  
 ai quali astio et invidia il cor sì rode,  
 che 'l ben che ne puon dir, spesso è taciuto,  
 e 'l mal, quanto ne san, per tutto s'ode;  
 tanto il lor nome sorgeria, che forse  
 viril fama a tal grado unqua non sorse.  
 (O.f. XXXVII, 1-2)

L'invito rivolto alle donne è pertanto quello di rendersi protagoniste della propria narrazione e di non concedere alle penne maschili una delega in bianco. Il concetto viene ribadito nella denuncia di San Giovanni Evangelista sullo statuto ambiguo della poesia e della storia: all'interno di un'ampia esortazione ad affrontare ogni forma di sapere umano con un atteggiamento demistificatorio, San Giovanni rovescia uno dei cliché letterari più pregnanti della classicità, ossia la benevolenza

di Enea e la volubilità di Didone<sup>8</sup>. Sebbene l'impellenza dell'autore sia affermare che "la poesia ha una sua verità indipendente dalla verità dei fatti, della realtà e della storia"<sup>9</sup>, l'arringa lunare rafforza l'idea di una storiografia invisibile alle donne; essendo escluse contemporaneamente dalla dimensione politica e da quella artistica, esse sono sprovviste di qualsiasi mezzo per inserirsi nel fragile rapporto tra lo scrittore/storico e la committenza e per imprimere il proprio nome nei libri di storia.

### 3. La caduta della donna-angelo: Angelica

La figura di Angelica, nodo cruciale della questione femminile ariostesca, compie il percorso inverso rispetto a Olimpia, poiché da "elusive object of desire"<sup>10</sup> si trasforma in soggetto desiderante, scrivendo simbolicamente la propria storia, tramite le iscrizioni sue e di Medoro disseminate nella selva. La principessa del Catai si presenta subito come la femminilità *tout court*, essendo contemporaneamente la donna bella e angelicata, la verginella spaventata che fugge dai pretendenti, la languida ammaliatrice, l'odissiacca nostalgica di casa, la dantesca donna petrosa e granitica. Il suo ultimo travestimento, prima di imbattersi in Medoro e diventare una moglie premurosa, la vede vestire i panni di una pastorella. Si evince quindi come, tramite Angelica, Ariosto voglia ridiscutere e parodiare lo statuto di tutte le tipologie femminili che dominano la narrazione letteraria. Secondo Gianni Celati,

Angelica è chiaramente un calco dell'immagine amorosa petrarchesca; e il suo nome non è che l'antonomasia della donna come 'angelico sembiante', figura centrale della lirica amorosa. Ora, la mossa narrativa nuova e strabiliante è di paracadutare tale delicata figurina nel mondo selvatico, tutto fisico, degli eroi maniaci che agiscono solo per incaponimenti beluini<sup>11</sup>.

La mossa narrativa nuova e strabiliante è, altresì, rappresentare la donna come eternamente in movimento: la principessa è subito connotata come "Angelica che fugge" (*O.f.* I, 32, 8), epiteto che sembra prendersi

<sup>8</sup> "Non sì pietoso Enea" (*O.f.* XXXV, 25, 1); "Da l'altra parte odi che fama lascia / Elissa ch'ebbe il cor tanto pudico; che riputata viene una bagascia, / sol perché Maron non le fu amico" (*O.f.* XXXV, 28, 1-4).

<sup>9</sup> Jossa 2009, p. 65.

<sup>10</sup> Shemek 1989, pp. 116-141.

<sup>11</sup> Celati 2003-2004.

gioco di una cultura che, come rilevato prima, consacra l'uomo all'azione e la donna all'inazione. È altrettanto nuovo e strabiliante che sia una donna a scegliere autonomamente chi amare e a diventare un soggetto attivo della passione, trasformando il paladino più casto e integerrimo della tradizione cavalleresca in un furioso che vaga nudo, sradica alberi, diffonde terrore. L'altro elemento di novità è proprio Orlando, perché in questo caso assistiamo alla reazione di un uomo abbandonato e conseguentemente escluso dalla dimensione sociale, che vi rientrerà solo attraverso l'aspirazione forzata del proprio senno. Il paladino, dopo ventitré canti di esibita ossessione per un ideale femminile virginale e angelicato, è costretto a fare i conti con le prove dell'inesistenza della donna da lui vagheggiata e a trarre le conclusioni anche per il corrispettivo modello maschile del cavaliere gentile, del quale si è fino a quel momento fregiato: se non esiste una donna-angelo che si appaghi di un amore interamente contemplativo, va da sé che non esista nemmeno un cavaliere che la faccia oggetto di questa casta passione. Anche il personaggio di Medoro contribuisce al sovvertimento delle convenzioni di genere: pur essendo saraceno, "occhi avea neri, e chioma crespa d'oro: / angel pareva di quei del sommo coro" (XVIII, 166, 7-8). Il giovinetto instaura un rapporto di opposizione con il personaggio di Orlando e di omologia con Angelica, presentandosi come il doppio maschile del ruolo in cui i suoi spasimanti vorrebbero cristallizzarla. Il fatto che quello sia un ruolo tradizionalmente assegnato al femminile determina un ulteriore smacco per gli audaci e vigorosi paladini che si battono in armi per ottenere l'amore di Angelica. Calvino commenta così il *coup de théâtre* ariostesco:

la maliarda che aveva guardato dall'alto in basso i più audaci capitani degli opposti eserciti, da Orlando a Sacripante, da Ferrau a Rinaldo, finisce per perdere la testa per un soldato semplice di fanteria. Forse, a rassicurarla è l'aspetto solido e tranquillo di questo ragazzotto moro dalla testa bionda, così diverso dai suoi corteggiatori abituali sempre carichi di tensione e aggressività e ansia di primeggiare<sup>12</sup>.

Non è quindi una casualità che la seconda parte del canto preposto a narrare l'incontro folgorante tra i due giovani prosegua con l'approdo sull'isola delle femmine omicide, nella quale "sei mila femmine sul

---

<sup>12</sup> Calvino 2010, p. 163.

porto, / con gli archi in mano, in abito di guerra" (XIX, 65, 3-4) hanno imposto un completo ribaltamento del senso comune legato ai sessi<sup>13</sup>.

Tuttavia, secondo Sergio Zatti il rovesciamento messo in atto dalla vicenda di Angelica non è radicale, in quanto il momento delle nozze della fascinosa orientale con il femminile e pacato Medoro "coincide con una rimozione di fatto [del personaggio] dal contesto narrativo"<sup>14</sup>. Il modo in cui avviene tale rimozione risulta però fondamentale ai fini del discorso in questione: al termine del canto XXIX, la coppia, in partenza per il Catai, viene fermata da uno stralunato Orlando, che si libera senza difficoltà del saraceno e, pur non riconoscendo la fuggiasca, se ne invaghisce ancora e inizia a inseguirla bramoso. La principessa si serve dell'anello magico per rendersi invisibile, ma qualcosa va storto e cade dal cavallo, riversandosi sulla sabbia. Il capitombolo, comico e sgraziato, potrebbe rappresentare l'immagine con la quale l'autore intende restituire il sovvertimento di questo personaggio femminile e la definitiva negazione della teoria del *nomen omen*. Il conte è talmente dissennato che non si accorge di nulla e, dopo aver scambiato la giumenta per la donna, l'afferra e la trascina per chilometri, uccidendola e tentando pure di trasformarla in un oggetto di scambio. Lo svolgimento dell'episodio autorizza a pensare a un tentativo inconsapevole, da parte del paladino, di portare l'amata alla morte per poterne poi compiere una trasfigurazione simbolica, trasfigurazione analoga a quella delle antecedenti donne angelicate della tradizione lirica e analoga a quella attuata da Rodomonte, il quale innalza un sepolcro per la casta Isabella, dopo averla disgraziatamente uccisa (curiosamente, la vicenda occupa la prima parte del canto XXIX).

#### **4. Bradamante, Marfisa e la "legge sua ne la colonna" (XXXVII, 120, 2)**

È con Bradamante che viene costruita una vera e propria etica alternativa di genere. La futura moglie di Ruggiero incarna un ruolo che è consuetamente maschile, dato che è lei, nella duplice e ambigua veste di donna innamorata e di guerriera, a inseguire un uomo *in absentia* e a rischiare di impazzire di gelosia. Tramite Bradamante, Ariosto irride un altro *topos* letterario, l'amazzone, dato che il suo statuto di combattente non implica un occultamento o una mutilazione degli attributi

<sup>13</sup> Bárberi Squarotti 2011, pp. 7-48.

<sup>14</sup> Zatti 2001, p. 71.

femminili, né una negazione della vulnerabilità sentimentale. Tra i tanti, un episodio è particolarmente rappresentativo dello statuto ambiguo e complesso del personaggio: quello della rocca di Tristano, nel canto XXXII. L'alloggio nella rocca si può ottenere in due modi: o con le armi, scalzando uno degli altri cavalieri, oppure, se donna, tramite la propria bellezza. Bradamante, che è bardata dell'armatura, opta per il primo metodo e batte i tre cavalieri, infliggendo loro l'umiliazione di essere atterrati da una donna e costringendoli a dormire all'addiaccio. Dopo aver avuto accesso alla rocca, si toglie l'elmo, le casca la reticella che le raccoglieva i capelli e le sue chiome dorate si riversano libere sulle spalle. A questo punto, il castellano, dopo aver raccontato l'origine dell'usanza, realizza che essa non prevede che siano presenti due donne contemporaneamente e decide di interpellare due anziani per decretare se sia più piacente Bradamante o Ullania. L'eroina carolingia, unanimemente indicata come la più bella, rifiuta il verdetto, dato che si è conquistata il posto con le armi ed è pronta a rifarlo, se qualcuno oserà allontanare la messaggera d'Islanda. "Perder per men beltà giusto non parmi / quel ch'ho acquistato per virtù con l'armi" (*O.f.* XXXII, 104, 7) sostiene, perentoria, la progenitrice degli estensi. Bradamante, pertanto, si ribella a una legge maschile che pretende di far misurare donne e uomini sulla base di cliché di genere: le armi per i cavalieri e la bellezza per le dame. Marfisa, l'altra donna guerriera del poema, iscrive la propria esperienza nel medesimo terreno, dato che, di fronte a un tracotante Mandricando che si arroga il diritto di cederla a Rodomonte come risarcimento della perdita di Doralice, solleva il «viso altiero» (*O.f.* XXVI, 79, 1) e afferma:

– [...] Il tuo parer molto erra.  
 Io ti concedo che diresti il vero,  
 ch'io sarei tua per la ragion di guerra,  
 quando mio signor fosse o cavalliero  
 alcun di questi ch'hai gittato in terra.  
 Io sua non son, né d'altri son che mia:  
 dunque me tolga a me chi mi desia.

So scudo e lancia adoperare anch'io,  
 e più d'un cavalliero in terra ho posto. –  
 (*O.f.* XXVI, 79, 2-8; 80, 1-2)

La problematicità di una donna in armatura ha per Bradamante anche un risvolto omosessuale, in quanto la paladina diventa ogget-

to di un'infatuazione saffica da parte della giovane Fiordispina (*O.f.* XXV), a sua volta segretamente desiderata da Ricciardetto, il gemello di Bradamante che non esita a indossare abiti femminili e a spacciarsi per la sorella pur di conquistare l'amata. Nel penultimo canto, inoltre, Bradamante riscatta l'iniziale destino di Angelica<sup>15</sup>, perché combatte in prima persona il duello che deciderà le proprie sorti coniugali. L'*Orlando furioso* si apre con la fuga di una donna dal duello che si sta combattendo in suo nome e si avvia alla conclusione con un altro duello, combattuto però personalmente dalla donna che costituisce la "posta in palio". Tra i due estremi, è possibile collocare l'esperienza di Doralice, la fidanzata di Rodomonte che si invaghisce di Mandricardo. Agramante decreta che la preferenza definitiva a uno dei due saraceni debba essere accordata dalla donna. Quando Doralice pronuncia il nome di Mandricardo, Rodomonte, dapprima sicuro di essere il prescelto, dà in escandescenze, recrimina sulla stoltezza di chi ha osato affidare la decisione all'incostanza femminile e pretende che la questione venga risolta con le armi. Di fronte a un Agramante irremovibile, Rodomonte abbandona l'accampamento dei mori, imprecando violentemente contro le donne (*O.f.* XXVII).

È ancora Bradamante la protagonista dell'episodio che sancisce dichiaratamente la fondazione di una nuova prospettiva di genere. Nel canto XXXVII – canto già citato perché si apre con la denuncia di una storiografia che esclude le donne (ed è inoltre il proemio più lungo dell'*Orlando furioso*, costituito da ventitré ottave) – sono narrate le iniquità di Marganorre, il quale, in seguito alla morte dei due figli a causa di amori non contraccambiati e che i due giovani cercano di ottenere con la forza, instaura un regno misogino, che esclude le donne dalla comunità, relegandole in un villaggio al confine delle sue terre, fustigandole e umiliandole con il taglio della gonna. Gli uomini che vi abitano sono inoltre costretti a giurare il proprio odio verso il sesso femminile. Bradamante, Marfisa e Ruggiero, ossia i tre protagonisti dell'episodio, decidono, sdegnati, di sovvertire il sistema vigente, catturando Marganorre e instaurando una società matriarcale, retta dalle donne e in cui possano entrare solo uomini amici del sesso femminile. La legge è appesa alla colonna dove prima era affissa quella di Marganorre, insieme alle armi del

<sup>15</sup> Le strade delle due donne si incrociano già nel canto I, quando Bradamante difende Angelica dalle mire sessuali di Sacripante, suscitando anche in esso lo scorno per essersi lasciato battere da una donna (*O.f.* I, 59-67).

tiranno come trofeo. Il racconto, inserito nell'edizione del '32, ha indubbiamente la funzione di riequilibrare la vicenda delle femmine omicide del canto XX (che è, oltretutto, l'altro canto che inizia con la riflessione sulla storiografia maschile), ma costituisce anche la sezione del poema più audacemente propositiva riguardo alla questione femminile<sup>16</sup>.

L'*Orlando furioso* alterna elogi sperticati verso le donne a violente invettive misogine<sup>17</sup>: su tutte, si segnalano quella pronunciata da Rodomonte dopo il tradimento di Doralice (*O.f.* XXVII, 117-121) e quella del narratore dopo la caduta di Angelica sulla sabbia (*O.f.* XXIX, 73-74). La ragione di questa apparente contraddizione è narratologica e non ideologica ed è riferibile alla struttura stessa dell'opera: Zatti sottolinea come a un primo nucleo di ricerca materiale dei cavalieri ne corrisponda un secondo di inchiesta intellettuale, al quale è ascrivibile anche la *querelle des femmes* dell'autore. Ariosto, al pari dei paladini, è portatore di un'inchiesta sulle donne ed essa si distingue per "il suo caratteristico procedere per formulazioni contraddittorie, è un chiaro esempio di contaminazione fra il modello trattatistico moderno [...] e il più arcaico modello diegetico dell'inchiesta"<sup>18</sup> e approda a una conclusione che travalica le differenze sessuali e che si fonda su una più generale incostanza della natura umana, riassunta nel motto "O degli uomini inferma e instabilmente! / come siàn presti a variar disegno!" (*O.f.* XXIX, 1, 1-2).

I percorsi narrativi del poema, di cui si è dato cenno, dimostrano come sia improprio parlare di un chiasmo formato da due binomi tematici rigidamente separati in "donne-amori" e "cavalier-arme", poiché si verifica un continuo sconfinamento dei due soggetti nell'uno e nell'altro elemento, dal quale deriva un conseguente sovvertimento dei tradizionali ruoli di genere.

Secondo Karen Offen<sup>19</sup>, celebre storica del femminismo, ci sono tre elementi per determinare se un testo sia femminista, a prescindere dal genere dell'autore. In primo luogo, esso deve ratificare idealmente l'esperienza personale femminile; in secondo luogo, deve prendere coscienza della vessazione costante e istituzionalizzata nei confronti delle donne; infine, si deve schierare in favore dell'eliminazione della disparità di genere. Quanto detto finora ha inteso dimostrare la pre-

---

<sup>16</sup> Bárberi Squarotti 2011, pp. 49-80.

<sup>17</sup> Izzo 2012, pp. 1-24.

<sup>18</sup> Zatti 2001, p. 54.

<sup>19</sup> Offen 1988, pp. 119-157.

senza, nell'*Orlando furioso*, di tutti e tre gli elementi: nell'opera è infatti rintracciabile una lenta ma risolutiva liberazione della donna dall'egemonia culturale e politica maschile (e maschilista) e dall'imperativo dell'immobile e silenziosa bellezza, una costante che ha attanagliato le donne di ogni epoca e che nell'era della televisione ha assunto forme sempre più pervasive e brutali.

## Bibliografia

- L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, Torino 1992.
- M. A. BALDUCCI, *Il destino di Olimpia e il motivo della donna abbandonata*, in «Italice» LXX, 3 (1993), pp. 303-328.
- G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Le donne al potere e altre interpretazioni. Boccaccio e Ariosto*, S. Cesario di Lecce 2011.
- A. BONADEO, *Olimpia*, in «Italice» XLV, 1 (1968), pp. 47-58.
- I. CALVINO, *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milano 2010.
- G. CELATI, *Angelica che fugge. Una lettura dell'Orlando furioso*, in «Griseldaonline» III (2003-2004), <http://www.griseldaonline.it/temi/il-corpo/celati-angelica-lettura-dell-orlando-furioso.html>.
- L. GIANNETTI RUGGIERO, *L'incanto delle parole e la magia del discorso nell'Orlando furioso*, in «Italice» LXXVIII, 2 (2001), pp. 149-175.
- A. IZZO, *Misoginia e filoginia nell'Orlando furioso*, in «Chronique italiennes web 22» I (2012), pp. 1-24.
- S. JOSSA, *Ariosto*, Bologna 2009.
- K. OFFEN, *Defining Feminism: A Comparative Historical Approach*, in «Signs» 14 (1988), pp. 119-157.
- D. ROUGEMONT (DE), *L'amore e l'Occidente. Eros, morte e abbandono nella letteratura europea*, trad. di L. Santucci, Milano 1998.
- D. SHEMEK, *That Elusive Object of Desire: Angelica in the Orlando furioso*, in «Annali d'Italianistica» 7 (1989), pp. 116-141.
- E. B. WEAVER, *Lettura dell'intreccio dell'Orlando furioso. Il caso delle tre pazzie d'amore*, in «Strumenti critici» II, 34 (1977), pp. 384-406.
- V. WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, trad. di L. Bacchi Wilcock, Livio e R. J. Wilcock, Milano 2005.
- I. ZANINI-CORDI, *Donne sciolte. Abbandono ed identità femminile nella letteratura italiana*, Ravenna 2008.
- S. ZATTI, *Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca 2001.

## Indice analitico

- adultera. *Vedi* adulterio  
adulterio; 126, 127  
Agramante; 134  
Alcina; 127  
amor cortese; 127, 128, 136  
*amor de lonh*; 127  
anello magico; 127, 132  
Angelica; 125, 130-136  
angelicato/a; 127, 130, 131, 133  
Arianna; 128  
Ariodante; 126  
Beatrice; 128  
Bireno; 128  
Bonadeo, A.; 128, 136  
Bradamante; 132-134  
Calvino, I.; 131  
Catai; 130, 132  
cavaliere gentile; 131  
Celati, G.; 130, 136  
Cimosco; 128  
Circe; 128  
codice amoroso cortese. *Vedi* amor cortese  
*Commedia*; 126  
cortese. *Vedi* amor cortese  
Dalinda; 127  
delitto d'onore; 126  
Didone; 130  
donna angelicata/donne angelicate/donna-angelo; 127, 130, 131, 132  
donna petrosa; 130  
Doralice; 133, 134, 135  
Ebuda; 128  
Enea; 130  
*Eneide*; 125  
femminismo; 135  
femminista. *Vedi* femminismo  
Ferraù; 131  
Fiordispina; 134  
Giannetti Ruggiero, L.; 128, 136  
Ginevra; 126, 127  
*Inferno*; 125  
Isabella; 132  
Isotta; 127  
Izzo, A.; 135

Jossa, S.; 130  
Laura; 128  
Mandricando; 133  
Marfisa; 133, 134  
Marganorre; 134  
maschilista; 136  
Medoro; 130, 131, 132  
messaggera d'Islanda. *Vedi* Ullania  
Oberto; 128  
*Odissea*; 127, 128  
Offen, K.; 135  
Olimpia; 128, 130  
*Orlando furioso*; 125, 126, 134, 135, 136  
Orlando; 125, 126, 128, 129, 131, 132, 134, 135  
pastorella; 130  
petrarchesco/a; 127  
potere patriarcale; 129  
*querelle des femmes*; 135  
Ricciardetto; 134  
Rinaldo; 126, 127, 131  
Rodomonte; 132, 133, 134, 135  
Rougemont (de), D.; 127  
Ruggiero; 127, 128, 132, 134  
Sacripante; 131, 134  
San Giovanni Evangelista; 129  
Scozia; 126  
Selandia; 128  
Shemek, D.; 130  
stilnovista; 127  
Tristano; 2; 127, 133  
Trovato, S.; 128  
Ulisse; 128  
Ullania; 133  
violenza contro le donne; 125  
Weaver, E.B.; 128  
Woolf, V.; 126,  
Zanini-Cordi, I.; 127  
Zatti, S.; 132, 135

# Antigone e le donne. Genealogie femminili e disambientazioni di genere

*Elena Porciani*

Quando ho scelto il titolo da apporre a questo contributo, ho inteso mettere in circolo, accanto al nome di Antigone che costituisce il perno del *case study* esaminato, tre termini o locuzioni che mi sembrano essenziali e tra di loro in mutua comunicazione nell'orizzonte di una critica che aspiri oggi a definirsi femminista: 'donne', 'genealogie femminili', 'genere'. Al contempo, inserendo 'disambientazioni', che è senz'altro meno immediatamente riconducibile al repertorio del femminismo, ho voluto suggerire come l'indubbia solidarietà concettuale tra gli altri termini non sia esente da tensioni metodologiche, tanto rilevanti quanto fertili, legate a processi di straniamento e spostamento che spingono la ricerca femminista in diversificati campi di applicazione. Prendiamo quindi avvio dalla movenza disambientante su cui ho voluto porre l'attenzione, notando innanzitutto come essa sostituisca il più prevedibile ricorso alla differenza e lo faccia non casualmente: in quanto la disambientazione copre una pratica di dislocazioni più ampia rispetto al pensiero della differenza. In questa direzione procedeva già l'esperimento didattico messo in atto da Gianni Celati nel corso da lui tenuto al DAMS di Bologna nell'anno accademico 1976-77 e pubblicato poi col titolo di *Alice disambientata*:

Alice è disambientata. La bambina che passa a lato dei grandi sistemi. Soprattutto del sistema centrale fallico. L'ambientazione del pene in famiglia. Molti hanno tentato di riambientare Alice e questo non ci piace. [...] Noi parliamo di figure, che sono cose diverse dai simboli. La bambina ci fa riconoscere un altro gioco possibile, un altro modo di circolare. In mezzo ai grandi sistemi la bambina circola a lato, come un non sistema. A lato dei giochi dei maschi. [...] Alice è

un modo di essere disambientati, nel gioco delle parti stabilito dal simbolismo dominante<sup>1</sup>.

Celati parla più di disambientamento, ma mi sembra che, evocando il *setting* di una trama narrativa o di una messinscena teatrale, cinematografica o figurativa, 'dis-ambientazione' meglio si presti all'uso che costituisce l'obiettivo del mio discorso, e cioè la definizione di un concetto che consenta di mettere a fuoco un aggiornato metodo di analisi femminista. In ragione di questo obiettivo, emancipandosi anche da Alice, la disambientazione diviene la mossa decisiva di un fluido e spregiudicato approccio alle questioni di genere, che agisce su due livelli tra di loro correlati: l'esperienza, al cui interno la disambientazione anima la lotta contro gli stereotipi e le violenze legati all'eteronormatività, e la rappresentazione, nel cui ambito essa elabora fondate procedure con cui studiare come gli stereotipi di genere, in maniera seria o parodica, difesi o messi in discussione, siano stati e continuino ad essere al centro delle produzioni culturali.

Questa mossa si porta dietro alcuni corollari. Per cominciare, un siffatto approccio di genere non si limita a individuare i propri appigli teorici nella riflessione delle donne: le genealogie della disambientazione non sono più esclusivamente femminili, ma risultano configurate dall'intreccio di saperi e pratiche marginali, *a lato*, come scrive Celati, anche se l'espressione incorre nel rischio di limitarsi a evocare un percorso di sgusciante parallelismo mentre la marginalità non esclude il contatto e la possibilità di un incontro/scontro tra saperi e pratiche, di una *outsider-within-perspective*<sup>2</sup>. Ciò non significa svalutare le genealogie femminili, care, come stiamo per vedere, a Luce Irigaray e fatte proprie dal più militante femminismo italiano, bensì potenziarne lo *status* anticanonico alla luce del mutato panorama culturale contemporaneo, segnato da meticciami e ibridismi impensabili quaranta anni fa. In altre parole, se la critica femminista intende occupare ancora una posizione significativa, deve aprirsi a un intrinseco comparativismo culturale che dia nuovo vigore alle sue istanze: più che un assodato punto di partenza, le specificità del discorso critico delle donne dovranno costituire un punto di arrivo, frutto di rinnovate contrattazioni culturali e politiche.

---

<sup>1</sup> Celati (a cura di) 2007, pp. 13-20.

<sup>2</sup> Cfr. Hill Collins 1986, pp. 14-32.

In secondo luogo, si intuisce che aprirsi alla disambientazione presuppone il superamento della logica binaria donna/uomo in favore di un più mutevole transgenderismo e l'avvio di quello che si potrebbe denominare un polisistema di genere<sup>3</sup>. Si tratta senza dubbio di una tappa che risente dell'apporto degli studi *queer*, laddove della polise-mia di 'queer' si recuperi in prima istanza il significato di curvilineo, ritorto, non lineare, per alludere alla fluidità di un metodo conoscitivo ancora prima che a un'anguillesca scivolosità di contenuti; ciò non significa, in ogni caso, rimuovere dal proprio orizzonte critico la dimensione biologica del femminile, tanto più che la questione della violenza sulle persone nate donne sta lì a ricordarci a ogni istante quanto sarebbe privo di senso di realtà cancellare una simile componente nella decostruzione dell'eteronormatività<sup>4</sup>. Inevitabilmente, però, la disambientazione di genere si muove al crocevia di femminismo e postfemminismo, con tutta quella problematizzazione del corpo, del desiderio e della sessualità che, sviluppando una solidarietà tra *gender* e *queer studies*, ingloba ambiti di esperienza e di studio non sempre graditi alle femministe la cui militanza discende dalla *second wave* degli anni Sessanta e Settanta – si pensi a temi scottanti come la cosiddetta maternità surrogata o il rapporto delle donne con la pornografia. Non si può certo in questa sede affrontare in dettaglio simili implicazioni, ma sicuramente la l'impostazione polisistemica sopra abbozzata apre tutto uno scenario di questioni etiche e politiche ancora da metabolizzare in un dibattito il cui presupposto dovrebbe comunque rimanere l'ascolto reciproco e non la reciproca intransigenza.

Quello che invece più mi preme mostrare nello spazio di questo contributo è quanto bene si presti il personaggio-matrice di Antigone, così volubilmente investito di risemantizzazioni e rimotivazioni nel corso dei suoi più di duemilacinquecento anni di vita, a farsi figura

---

<sup>3</sup> Mutuo la suggestione lessicale di 'polisistema' dalle teorie della traduzione di Itamar Even-Zohar (cfr. Even-Zohar 2002).

<sup>4</sup> Da questo punto di vista spende parole molte sensate Judith Butler in un'intervista di qualche anno fa in cui, lungi dal meramente contrapporre culturale e biologico, precisa che "se vogliamo accordare dignità ai corpi, al loro soffrire, ai loro desideri, allora non possiamo preliminarmente ridurre il corpo allo stato di pura materia. Il corpo è la sede della vulnerabilità, del bramare, del soffrire, e poi della malattia, della riproduzione (talvolta), del morire e della morte. [...] Gli effetti della cultura sul corpo diventano una parte dell'intrinseca fisiologia del corpo, cosicché diventa impossibile separare il biologico dal culturale nel modo in cui alcune persone erano abituate a fare" (Reddy 2004, pp. 117-118).

del processo straniante della disambientazione: in particolare, di una metodologia che rende più ampia e articolata l'impostazione genealogica ereditata dal femminismo. A tal fine conviene rifarsi a una densa pagina di *Sessi e genealogie* in cui Irigaray spiega perché la lettura della tragedia sofoclea da parte di Hegel dia vita a un sistema dalla 'chiusura a doppia mandata':

Perché questo sistema è chiuso due volte? Perché il femminile è sepolto con la legge divina in quanto la donna presiede alla natura, al genere, in quanto lei protegge la famiglia e rispetta il culto dei suoi morti. Ma l'esercizio della legge, che adempie un'ultima volta Antigone, ha già il volto dell'universo maschile. Antigone non è la donna che protegge la luce, il focolare, i suoi dei, la sua vita; è la donna che cerca qualche rimedio alla distruzione della famiglia a causa del desiderio del potere sul popolo che dilania due fratelli in lotta fra loro. Lei è già al servizio del dio degli uomini, del loro *pathos*. Tenta di porre riparo al crimine, di cancellare le colpe per placare il dio dei morti e lasciare i vivi senza traccia del crimine. Non si tratta già più del suo compito in quanto appartenente al *genere femminile*. Antigone già serve lo Stato in quanto tenta di cancellare il sangue che esso fa scorrere per porre il suo potere, erigendo i suoi dritti umani sopra un *sacrificio*. Il femminile non è dunque già più al servizio del suo genere, della sua dialettica. È rigirato, raggirato, nel passaggio dalla legge divina, dalla legge della natura, della vita, alla legge umana maschile. Antigone è già la rappresentante, il rappresentante, dell'*altro* nel *medesimo*. [...] Essa è fedele agli dei delle ombre degli uomini e ne muore. Per ricancellare una macchia. Quale? Fondamentalmente, quella della sua coscienza, quella della sua appartenenza dapprima clandestina al genere femminile, Antigone viene annientata anche nella fedeltà alle radici perdute dell'uomo<sup>5</sup>.

Da qualunque parte la si guardi, secondo Irigaray la trasgressione da parte di Antigone dell'editto di Creonte è investita da un sostanziale fallimento: nella misura in cui essa si adopera per una causa che non solo la annienta, ma conferma a spese del suo essere donna la fedeltà della *polis* agli dei maschili e alla guerra tra uomini. Posizioni simili Irigaray sostiene anche in *Etica della differenza sessuale*, in cui definisce Antigone, giocando con una possibile etimologia del nome del personaggio, "l'antidonna"<sup>6</sup>; del resto, tutta la riflessione degli anni Ottanta sul personaggio prende origine dal densissimo capitolo del seminale

<sup>5</sup> Irigaray 1989, pp. 128-129 (corsivi nel testo).

<sup>6</sup> Irigaray 1985, p. 94.

*Speculum* (1974) dedicato alle pagine della *Fenomenologia dello spirito* sulla tragedia sofoclea, nelle quali Hegel fa di Antigone e Creonte i rappresentanti rispettivamente dei valori dell'*oikos* e della *polis*. In particolare, Irigaray mostra, non senza forzature interpretative<sup>7</sup>, come il gesto di Antigone per quanto nobile e coraggioso nel suo osare trasgredire la legge imposta dal tiranno, replichi nel suicidio il destino materno di autoesclusione dalla comunità secondo un'impostazione che si ritrova nelle *Tre lezioni sulla differenza sessuale* tenute a Roma da Luisa Muraro tra il 1987 e il 1993 e poi raccolte poi in volume nel 2011. Da questo punto di vista, è degna di nota soprattutto la seconda, risalente al 1988, in cui la studiosa afferma che

In *Etica della differenza sessuale*, Antigone è la figura emblematica dell'imprigionamento della donna in un ordine simbolico che le è estraneo e della paralisi in cui si trova di conseguenza il mondo delle donne. Antigone è una figura su cui, a partire da *Speculum*, Irigaray ritorna più volte, con variazioni che vanno prese in attenta considerazione perché riflettono tutto un movimento del suo pensiero. [...]

In Irigaray – è la prima cosa da dire – Antigone non si configura mai come un'eroina, così come appare invece in molti commenti di uomini. Antigone, per Irigaray, è un personaggio ambiguo, in senso letterale: è discorde, suscettibile di varie interpretazioni. Anzi bisognoso di interpretazione femminile per uscire dal simbolico maschile<sup>8</sup>.

Muraro non solo sposa l'interpretazione di Irigaray, ma vi aggiunge del suo sostenendo che "Antigone è già la donna come l'uomo se la rappresenta, come se l'è modellata"<sup>9</sup> e la riconduce a "quella funzione supplente che certe donne assumono-ricevono nelle società patriarcali"<sup>10</sup>. La trasgressione della principessa le appare infatti come niente più che il "surrogato"<sup>11</sup> di un vero atto sovversivo, perché essa non è in grado di instaurare una qualche genealogia femminile: la sua azione rimane isolata, non supportata da alcuna forma di sorellanza con altre donne. Citando un passaggio della recensione a *Mia sorella*

<sup>7</sup> Per una più dettagliata analisi del capitolo antigoneo di *Speculum* e di altre questioni relative alla ricezione femminile della tragedia sofoclea cfr. Porciani 2016.

<sup>8</sup> Muraro 2011, p. 42.

<sup>9</sup> Ivi, p. 47.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

*Antigone* di Grete Weil<sup>12</sup> pubblicata nel 1983 dal collettivo femminista *Via Dogana*, Muraro rincara la dose espressamente affermando che

Antigone non è una sorella di nessuna donna reale, è un'invenzione del mondo maschile, tutta interna alla dialettica della moralità [...] Una donna in carne ed ossa non ha posto in questo gioco e se vi entra può restare schiacciata dall'enormità delle cose che avvengono e dal non avere criteri per ragionare. [...] Insomma, Antigone è una donna come l'uomo se la rappresenta<sup>13</sup>.

Spinta all'estremo, l'avversione anti-antigonea finisce per perdere di vista il fatto che se per Irigaray Antigone è un personaggio "bisognoso di interpretazione femminile per uscire dal simbolico maschi", ciò significa che in *Etica della differenza* l'autrice belga si apre alla possibilità di una rimotivazione femminile che permetterebbe ad Antigone di essere finalmente "portata fuori dalla notte, dall'ombra, dalla pietra, dalla paralisi totale che viene da un ordine sociale che si condanna condannando lei"<sup>14</sup>. Presa com'è dalla polemica genealogica, Muraro non sembra cogliere la movenza disambientante che pure Irigaray intravede, e cioè che le donne hanno la capacità di dislocare e rovesciare l'eredità di una tradizione culturale dominata dagli uomini, facendo ricorso agli strumenti sovversivi e alle formazioni di compromesso a disposizione della produzione culturale, oltre che della scrittura letteraria. Un esempio lo offrono proprio quelle *Tre ghinee* che Muraro eleva a capostipite genealogico di una soggettività femminile consapevole e attiva, senza nominare il fatto che in questo testo in cui mirabilmente – polisistemicamente, potremmo dire – intreccia femminismo e pacifismo, Woolf più volte si rifà ad Antigone. Muraro, cioè, omette di ricordare che Antigone è il modello per eccellenza della ricerca da parte delle figlie degli uomini colti di nuove leggi sulle quali basare il proprio comportamento: "quelle figlie [...] volevano, come Antigone, non violare le leggi, ma trovare la Legge"<sup>15</sup>; non di meno, però, in conformità a una simpatia in chiave anti-creontica dimostrata sin dalla

<sup>12</sup> Il libro, uscito nel 1980, narra la giornata di un'anziana signora ebrea sfuggita alla persecuzione nazista e tormentata dal senso di colpa per non essere riuscita a salvare il primo marito, morto a Mauthausen, e aver partecipato al consiglio ebraico di Amsterdam. Per la traduzione italiana cfr. Weil 2007.

<sup>13</sup> Citato in Muraro 2011, p. 45.

<sup>14</sup> Irigaray 1985, p. 94.

<sup>15</sup> Woolf 1998, p. 595.

prima lettura adolescenziale<sup>16</sup>, Woolf vede nella principessa tebana l'esempio della resistenza delle donne contro le dittature, come mostra la persecuzione subita dalle donne tedesche che hanno manifestato una qualche forma di protesta nei confronti del nazismo:

Il delitto di Antigone era della stessa natura e fu punito in modo analogo. Le sue parole, "Guardate cosa devo soffrire, e da quale gente, per aver onorato la pietà!... Quale legge divina ho mai violato? Perché io, disgraziata, dovrei levare lo sguardo al cielo? Quali alleati dovrei invocare, quando con la pietà il nome di empia ho acquistato?", avrebbero potuto essere pronunciate dalla signora Pankurst o dalla *Frau Pommer*, e sono certamente molto attuali. E Creonte, che aveva "uno dei vivi spinto sottoterra e spietatamente chiusa un'anima ad abitare nelle tombe", che sosteneva che "la disubbidienza è il male più grande che ci sia", e che "colui che lo Stato ha scelto per suo capo, a costui bisogna ubbidire nelle questioni piccole come nelle grandi, nelle cose giuste come nelle ingiuste", assomiglia a certi uomini politici del passato e a *Herr Hitler* e al *Signor Mussolini*, oggi<sup>17</sup>.

Woolf precisa che una lettura meramente ideologica non sarebbe degna della grandezza della tragedia sofoclea, tuttavia ci consegna una precoce disambientazione del personaggio ricontestualizzandolo, nell'urgenza politico-culturale degli anni Trenta, come figura della risposta umanistica alla violenza delle dittature del tempo. In particolare, Woolf insiste sul celebre verso 523, citato anche negli *Anni*, conferendo alla *philia* rivendicata da Antigone contro Creonte – "Sono nata per condividere l'amore, non l'odio" – il senso di un sentimento filantropico e pacifista che dovrebbe trovare una realizzazione nella cosiddetta *Society of Outsiders*, un'associazione di donne tesa alla decostruzione degli stereotipi di genere e, con ciò, al superamento del nazionalismo e della guerra: "Perché, dirà l'estranea (*the outsider*), 'io in quanto donna non ho patria. In quanto donna, la mia patria è il mondo intero'"<sup>18</sup>. Anche in ciò, a ben vedere, riconosciamo una filiazione antigonea, nel segno della genealogia disambientata che dal personaggio si diparte. L'attiva *outsiderness* proposta da Woolf si situa nel solco della condizione di meteca a cui, nel *kommos* del quarto episodio della tragedia, Antigone si assimila insistendo sul fatto che ancora in vita

<sup>16</sup> Cfr. Oldfield 1986, p. 50.

<sup>17</sup> Woolf 1998, pp. 638-639.

<sup>18</sup> Ivi, p. 560.

discenda nell'Ade: "Me infelice, la mia casa non è tra gli uomini, non è tra le ombre: non tra i vivi né tra i morti"<sup>19</sup>..

È evidente come, rivolgendosi alla tragedia sofoclea, Woolf operi una selezione degli attributi presenti nel ventaglio della caratterizzazione di Antigone e lo faccia per accentuarne, rispetto al culto del *genos* della principessa tebana, il carattere umanistico e umanitario. In altri termini, la scrittrice inglese offre un ottimo esempio di quanto il personaggio possa essere considerato un *wandering sign*, come l'ha definito la studiosa americana Liz Appel da un'angolatura che molto si apparenta alla dinamica disambientante di cui qui si tratta: "Antigone può pertanto essere compresa non come un segno stabile distribuito in vari contesti, ma piuttosto come un segno destabilizzante che minaccia l'integrità di qualsiasi campo rappresentativo in cui penetra"<sup>20</sup>. Meteca e *outsider*, Antigone si presta perfettamente a essere considerata la figura di un movimento fluido e dinamico di rimotivazioni, che mettono in comunicazione le questioni di genere con altre istanze nell'orizzonte dell'intrinseco e fluido dialogismo della disambientazione. Si rivela così compagna e sodale di Alice, ma forse meglio di questa è in grado di schivare i rischi di un paradossale irrigidimento nella marginalità controculture; in ogni caso, per tornare a quella sorta di scommessa semantica che ho voluto affidare al titolo di questo contributo, la possibilità di creare un'errante genealogia da un canonico personaggio-matrice ci conferma quanto le donne siano in grado di disambientare la tradizione canonica e di farne un uso parodico e propositivo, polisistemico.

Non sarà allora così sorprendente scoprire che una delle autrici che più si è fatta carico della propulsiva forza genealogica di Antigone sia stata proprio Luce Irigaray, come dimostra la conferenza del 2006 *Tra mito e storia: la tragedia di Antigone*, raccolta in *All'inizio, lei era*. Innanzitutto, dobbiamo rilevare un cambiamento interpretativo di non poco conto che si inserisce nel nuovo interesse dimostrato dall'autrice nei confronti del pensiero orientale. Ancora ci muoviamo in una visione binaria del femminile e del maschile, nuovamente ricondotto alla pagina hegeliana della *Fenomenologia* dedicata a Polinice e Antigone, ma adesso il rapporto tra i sessi si situa nell'orizzonte dell'armoniosa compenetrazione di mondo celeste e mondo terreno permessa dall'interazione di tre ordini cosmici: "il rispetto per l'ordine dell'universo

<sup>19</sup> Sofocle 1982, vv. 850-853.

<sup>20</sup> Appel 2014, p. 190.

vivente e degli esseri viventi, il rispetto per l'ordine della generazione e non soltanto della genealogia, il rispetto per l'ordine della differenza sessuata"<sup>21</sup>. Si tratta di un triplice movimento che, nella prospettiva di Irigaray, finalmente strappa Antigone dalla tomba e dall'orizzonte della filosofia della morte per introdurla in una dinamica di rigenerazione: "il divenire divino al femminile avviene al di là del semplice vivere: equivale a portare a compimento la vita e a farla fiorire, e non ha nulla a che fare con quello che esiste a scapito della vita, persino contro la vita, come Dio è stato troppo spesso inteso nella nostra tradizione"<sup>22</sup>. Soprattutto, però, è interessante il movimento identificativo che soggiace a questa disambientazione di genere:

Ho condiviso il tragico destino di Antigone: l'esclusione dagli ambienti socio-culturali a causa della mia pubblica affermazione di una verità che è stata repressa, o almeno non riconosciuta come tale, e che dunque perturba il nostro ordine abituale. Fortunatamente, se sono stata esclusa dalla società – dalle università, dalle istituzioni psicoanalitiche, dai circoli degli studiosi e addirittura dagli amici, in parte dalle case editrici e, più recentemente, dalla mia stessa casa – non sono stata privata della mia relazione con il mondo naturale. Espulsa da organizzazioni pubbliche, rinchiusa o seppellita in un silenzio che talvolta ho percepito come la parete opaca di una tomba, non sono stata privata della mia relazione con l'aria, con il sole, con il mondo vegetale e animale. Sono stata espulsa dalla *polis*, dalla città, dalla società umana alla quale appartenevo, e rinviata nel mondo naturale che i miei contemporanei non apprezzano più o non considerano di grande valore, e pertanto qualcosa di cui era necessario privarmi<sup>23</sup>.

Più avanti Irigaray mostra persino una forma di gratitudine nei confronti del personaggio: "Mi ha [...] chiarito la via sia per approfondire un'interpretazione della tradizione patriarcale sia per elaborare una logica o una dialettica al femminile che poteva permettere alle donne di entrare in relazione con gli uomini senza rinunciare alla loro soggettività e al loro mondo, al loro cammino"<sup>24</sup>. Ecco che proprio colei che chiamava Antigone l'antidonna ne sancisce adesso la piena solidarietà: l'ultima Irigaray ha introiettato il personaggio, se lo è fatto

---

<sup>21</sup> Irigaray 2013, p. 126.

<sup>22</sup> Ivi, p. 132.

<sup>23</sup> Ivi, pp. 122-123.

<sup>24</sup> Ivi, p. 125.

‘entrare dentro’ in una dinamica che non è puramente intellettuale, ma anche emotiva, corporea, affettiva. Si assiste, cioè, a una risoluzione della genealogia nella disambientazione, e viceversa: Antigone e le donne possono essere infine sorelle se si disambienta la *philia* di cui il personaggio è portatore.

## Bibliografia

- L. APPEL, *Itinerant Antigone*, in *The returns of Antigone*, a cura di T. Chanter e S.D. Kirkland, Albany, 2014, pp. 187-204.
- G. CELATI (a cura di), *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*, Firenze 2007.
- I. EVEN-ZOHAR, *Letteratura e polisistema letterario*, in S. Neergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano 2002.
- P. HILL COLLINS, *Learning from the Outsider Within: the Sociological Significance of Black Feminism Thought*, in «Social Problems», 33 (1986), pp. 14-32.
- L. IRIGARAY, *Etica della differenza sessuale*, Milano 1985.
- EAD., *Sessi e genealogie*, Milano 1989.
- EAD., *All’inizio, lei era*, Torino 2013.
- L. MURARO, *Tre lezioni sulla differenza sessuale*, Torino 2011.
- S. OLDFIELD, *Virginia Woolf and Antigone. Thinking Against The Current*, in «The South Carolina Review», XXIII 29 (1986), pp. 45-57.
- E. PORCIANI, *Nostra sorella Antigone. Disambientazioni di genere*, Catania 2016.
- V. REDDY, *Troubling Genders, Subverting Identities: Interview with Judith Butler*, in «Agenda: Empowering Women for Gender Equity», LXII (2004), pp. 115-123.
- SOFOCLE, *Antigone*, in *Frammenti e tragedie*, a cura di G. Paduano, Torino 1982, vol. 1, pp. 253-339.

# La cura perturbante

Laura Marzi

La breve riflessione che propongo in questo articolo nasce in seno alla mia ricerca dottorale<sup>1</sup>, incentrata sull'analisi di alcuni romanzi che raccontano una relazione di cura tra una scrittrice e un'impiegata domestica. In particolare, nelle pagine che seguono illustrerò brevemente l'identificazione tra la lavoratrice e *La perturbante*<sup>2</sup>, in primo luogo attraverso l'analisi di contributi di studiosi francesi del *care*<sup>3</sup>, infine attraverso un breve esempio, dal romanzo *Maria*<sup>4</sup> di Lalla Romano.

A partire da un'analisi linguistica del termine tedesco *Heimlich* (familiare, confortevole) e di come in certi casi questa parola acquisisca il senso del suo contrario (inquietante, ostile, straniero), Freud sottolinea la sovrapposizione tra i due termini: *Heimlich* e *Unheimliche*. Ne conclude che in termini generali la parola *Heimlich* rimanda a due campi semantici opposti l'uno all'altro, quello dell'abituale e del piacevole e quello del nascondimento, dell'inquietante. Per risolvere questa dicotomia, Freud si rifà alle conclusioni di Schelling sul binomio *Heimlich-Unheimliche*, secondo cui il passaggio senza soluzione di continuità dal familiare all'inquietante nasce dallo svelamento di ciò che, appartenendo alla sfera dell'intimo, avrebbe dovuto restare segreto ed è, invece, emerso. Il termine *Heimlich*, quindi, svilupperebbe il suo senso in modo ambivalente, tanto da arrivare a coincidere

---

<sup>1</sup> Il percorso dottorale, svoltosi all'Université de Paris 8 Vincennes-Saint Denis, si è concluso con successo a novembre 2015.

<sup>2</sup> Treder, Farnetti, Chiti 2003.

<sup>3</sup> Si tratta di analisi di filosofe e sociologhe del "gruppo *care*", al quale appartengo. In ambito francese si usa, infatti, il termine inglese per riferirsi al lavoro e all'etica della cura.

<sup>4</sup> Romano 1953.

col significato del suo opposto: ciò che è ostile e straniero può essere stato un tempo familiare e confortevole; ciò che è familiare, nel senso di intimo, se svelato, può diventare inquietante. Hélène Cixous a proposito della relazione fra le due parole scrive: “ciò pone indirettamente la questione della gerarchia nella relazione duale dei due termini: c'è una trasformazione di *Heimisch*<sup>5</sup> in *Unheimliche*, oppure, a partire da *Heimisch*, sorge l'emergenza, a causa dell'esistenza di *Unheimliche*, di un concetto nuovo?”<sup>6</sup>.

Nel suo breve saggio Freud fa un'analisi di diversi testi letterari tedeschi generatori di *Unheimliche*: narrazioni di genere fantastico, tutte scritte da uomini, nelle quali un elemento estraneo, entrando in casa, genererebbe un sentimento d'angoscia. Poi, a partire dalla sua interpretazione di questi testi letterari e dalla definizione che Schelling aveva dato di *Unheimliche*, come di tutto ciò che avrebbe dovuto restare nascosto in casa e al contrario è affiorato, Freud definisce il perturbante come quell'elemento familiare, che si nasconde in casa, e che emergendo genera turbamento: “il perturbante non è niente di nuovo o di strano, ma una cosa alla quale la vita psichica è abituata da sempre, e che solo il processo della rimozione ha potuto allontanare”<sup>7</sup>.

Nella conclusione del saggio, Freud passa dall'analisi linguistico-letteraria alla prospettiva psicoanalitica, identificando la sessualità femminile come fonte primaria di angoscia perturbante per i suoi pazienti. Nella sua esperienza da analista aveva, infatti, potuto notare che, per gli uomini affetti da nevrosi, l'angoscia perturbante era suscitata dai genitali femminili, che un tempo erano stati *heimisch* (durante la gestazione ed il parto) e che ora risultavano così estranei:

Dobbiamo citare un'esperienza che traiamo dal lavoro psicanalitico e che, se non dipende, da una coincidenza casuale, fornisce il più valido supporto alla nostra concezione del perturbante. Succede spesso che individui nevrotici dichiarino che l'apparato genitale femminile rappresenta per loro un che di perturbante. Questo perturbante (*Unheim-*

<sup>5</sup> Freud stesso utilizza come sinonimi *Heimisch* e *Heimlich*.

<sup>6</sup> Cixous 1982, p. 205, la traduzione è mia: “cela impose indirectement la question de la hiérarchie dans la relation duelle des deux termes: y a-t-il inversion de *Heimisch* en *Unheimliche*, ou bien à partir de *Heimisch*, y a-t-il émergence, par *Unheimliche*, d'un nouveau concept?”.

<sup>7</sup> Freud 2013, p. 9, la traduzione è mia: “cet inquiétant familier n'est vraiment rien de neuf ou d'étranger, mais une chose à laquelle la vie de l'âme est accoutumée depuis toujours et que seul le processus du refoulement a éloignée d'elle”.

liche) è però l'accesso all'antica patria (Heimat) dell'uomo, al luogo in cui ognuno ha dimorato un tempo e che è anzi la sua prima dimora [...] Anche in questo caso, quindi, unheimliche è ciò che un giorno fu heimlich, [patrio], familiare. E il prefisso negativo "un" è il contrassegno della rimozione<sup>8</sup>.

Generata dal pensiero dei genitali femminili, l'angoscia legata all'Unheimliche sarebbe, in effetti, una paura della castrazione: "lo studio delle tre formazioni (sogni, fantasmi, miti) dell'inconscio mostra che questa paura ne nasconde un'altra, quella della castrazione"<sup>9</sup>.

L'identificazione nella cultura patriarcale tra l'Unheimliche e la femminilità ha suscitato reazioni multiple, di cui qui citiamo solo pochi esempi: Shoshana Felman, nel suo *Rereading Femininity* (Felman 1982) e Julia Kristeva (1988). In particolare, è interessante notare che Kristeva colloca l'identificazione freudiana tra perturbante e femminilità nella sua più ampia riflessione politica sulla condizione dello straniero. Poi, il saggio di Freud sull'Unheimliche è il tema, come abbiamo visto, di un articolo di Hélène Cixous che si sofferma, nella sua analisi del perturbante, su come il testo di Freud riguardi la relazione fra la finzione letteraria e la vita: "non si tratta soltanto qui di esaminare l'enigma dell'Unheimliche ma anche l'enigma della creazione letteraria in quanto tale e della creazione letteraria nella sua relazione privilegiata all'Unheimliche"<sup>10</sup>. Secondo Cixous, infatti, nell'elaborazione di Freud l'Unheimliche acquisisce una connotazione che lo rende un elemento in parte letterario, in parte proprio alla realtà della psiche: "ciò che riguarda l'Unheimliche: vita e finzione letteraria, vita – in quanto – finzione letteraria, mito edipico, complesso di castrazione, creazione letteraria"<sup>11</sup>.

Questo nesso privilegiato tra la letteratura e il perturbante è, infine, alla base di una ricerca che ha dato vita ad un testo collettivo, a cura

<sup>8</sup> Freud 1919, p. 63.

<sup>9</sup> Cixous 1982, p. 207, la traduzione è mia: "l'étude de trois formations (rêves, fantasmes, mythes) de l'inconscient montre que cette peur en cache une autre, celle de la castration".

<sup>10</sup> Ivi, p. 215, la traduzione è mia: "il ne s'agit pas seulement ici d'examiner l'énigme du *Unheimliche* mais aussi l'énigme de la fiction en tant que telle et de la fiction dans sa relation privilégiée à *l'Unheimliche*".

<sup>11</sup> Ivi, p. 200, la traduzione è mia: "ce qui touche à *l'Unheimliche*: vie et fiction, vie – comme – fiction, mythe œdipien, complexe de castration, création littéraire".

del gruppo del lunedì della SIL<sup>12</sup>: *La perturbante*<sup>13</sup>. Le autrici, a partire dalla natura letteraria dell'analisi freudiana, effettuano un'inversione di genere rispetto ai criteri di scelta applicati da Freud e si concentrano sulla rappresentazione del perturbante da parte di scrittrici, che in quanto donne sono potenzialmente esse stesse fonti di Unheimliche. I testi letterari scelti dalle critiche letterarie italiane appartengono, come quelli analizzati da Freud, al genere fantastico:

Das Unheimliche è quindi letteralmente ciò che è contrario alla tranquillità della casa, ciò che turba perché non è domestico, perché è strano e straniero. Se la letteratura fantastica, che si basa sull'Unheimliche, è definita come intrusione di ciò che è insolito e strano nella dimensione del razionale e del reale, invece nella letteratura fantastica scritta dalle donne - quelle che dovrebbero, secondo la tradizione, custodire il domestico - l'estraneità risulta amata, accolta, preferita, riconosciuta come facente parte di sé, come è presupposto, anche se trascurato, nella definizione stessa di perturbante<sup>14</sup>.

Quindi, nella rappresentazione dell'Unheimliche propria alla scrittura delle donne, questo elemento estraneo e strano che appare nello spazio domestico, non solo non genera angoscia, ma può essere al contrario accolto e amato. Le personagge<sup>15</sup> delle narrazioni letterarie di autrici del XIX e XX secolo che sono oggetto delle analisi nel testo, trascorrono la loro vita chiuse in casa, in quanto guardiane del domestico e percepiscono spesso l'arrivo di un elemento estraneo, anche se si tratta di un fantasma, come una possibile breccia nella loro prigione. Per questo le curatrici del volume *La perturbante*, ed in particolare Monica Farnetti nel suo saggio introduttivo (p. 18), specificano che le "deviazioni al modello freudiano" reperibili nelle scritture di donne sono due: quella empatica, come Farnetti stessa la definisce, e quella del potenziamento. Farnetti illustra come l'incontro col perturbante possa anche dare adito, nelle narrazioni di autrici, a percorsi di rafforzamento e presa di coscienza delle proprie facoltà, da parte delle personagge protagoniste.

<sup>12</sup> Si tratta del gruppo SIL di Firenze, che si riunisce, appunto, di lunedì.

<sup>13</sup> Treder, Farnetti, Chiti 2003.

<sup>14</sup> Ivi, p. 5.

<sup>15</sup> L'uso di questo termine rimanda alla categoria critica della SIL, la cui l'elaborazione è proposta nel volume: Mazzanti, Neonato, Sarasini 2016.

A partire dalla prospettiva critica del gruppo SIL di Firenze, nell'analisi di romanzi di cura<sup>16</sup> mi baso sulla connotazione perturbante della personaggio della lavoratrice domestica. Essa nei testi letterari che raccontano il lavoro di cura può costituire una possibile fonte di perturbante, in primo luogo perché è una presenza femminile<sup>17</sup> straniera che entra nello spazio domestico. Inoltre, la sua presenza in casa può suscitare il ritorno di un fattore rimosso nella società occidentale contemporanea: la vulnerabilità umana.

Un legame tra l'Unheimliche e la donna straniera che svolge solitamente il lavoro di cura è suggerito nelle ultime righe del contributo di Layla Raïd al testo *Qu'est-ce que le care?*<sup>18</sup> Qui la filosofa francese nella sua analisi critica del volume di Joan Tronto *Moral boundaries* (Tronto 1993) ricorda come la politologa statunitense non specifichi che la richiesta delle femministe di un *care* pubblico e politico<sup>19</sup> contiene anche il desiderio delle donne di liberarsi della responsabilità della cura, attribuita loro nei secoli. Raïd ricorda come in passato le donne fossero associate alla vulnerabilità e travolte, per questo, da un processo di negazione:

Le donne sono state ampiamente e da molto tempo costruite (le Parche) come il rimando costante alla vulnerabilità. Così, l'umanità stessa delle donne è stata condannata ad un processo di negazione, come se esse non avessero tutte le ragioni del mondo (il loro stesso essere mortali) di desiderare altro che non un contatto con la carne, le sue gioie ed i suoi escrementi quotidiani [...] Lasciando le donne in casa, si lasciano in casa la malattia e la morte<sup>20</sup>.

In questo passaggio Raïd sottolinea come il processo di negazione della malattia, o più in generale della vulnerabilità, investa spesso anche le donne che sono designate per occuparsene. Quindi, la vulnerabi-

<sup>16</sup> Devo questa definizione alla professoressa Monica Farnetti, giurata della commissione della mia *soutenance de thèse*.

<sup>17</sup> N.B. L'identificazione del perturbante da parte di Freud con i genitali femminili.

<sup>18</sup> Raïd 2009.

<sup>19</sup> Ivi, p. 86.

<sup>20</sup> Ivi, p. 85-86, la traduzione è mia. "les femmes ont largement et depuis longtemps été construites (les Parques) comme le rappel vivant de cette vulnérabilité. On a tenu, ce faisant, l'humanité même des femmes dans le déni, comme si elles n'avaient pas aussi toutes les raisons du monde (l'être mortel) de vouloir autre chose qu'un contact avec la chair, ses joies et ses déchets quotidiens [...] En abandonnant la femme entière au privé, on laisse à la maison la maladie et la mort".

lità e coloro che se ne prendono carico, le *care-givers*, condividono uno stesso destino di rimozione. Così, la riflessione filosofica sulla cura, di cui Layla Raïd è una delle maggiori esponenti, induce l'individuazione di un'altra chiara fonte di perturbante, di un'altra sorgente di angoscia che ugualmente si nasconde in casa, la vulnerabilità umana:

“La persona malata ci tende uno specchio che ci rimanda le nostre stesse imperfezioni e riflette una immagine nella quale non abbiamo voglia di riconoscerci”. Con questa affermazione, Freud rivela la paura che suscita la persona malata o portatrice di handicap, quella di scoprirsi simile a colui che è marchiato da un'alterità inquietante, perché questa alterità, che sia data dalla malattia o dall'handicap, diventa una figura minacciosa, che suscita una serie di configurazioni fantasmatiche perturbanti<sup>21</sup>.

Carol Gilligan (2011) da parte sua ci ricorda che in un contesto patriarcale, quello della cura è un lavoro femminile e la cura come prospettiva morale rappresenta ciò che si definisce correntemente una morale dei buoni sentimenti. Ancora, in questo *frame* patriarcale, che Gilligan oppone a quello democratico, il perturbante è associato ai genitali femminili e genera una paura della castrazione, come scrive Freud e lo suffragano i testi letterari da lui scelti ed analizzati. Al contrario, nel *frame* democratico, la cura è un'etica femminista e l'estraneità può essere accolta in una prospettiva psicanalitica che non prevede la paura della castrazione. In questo genere di contesto, il rimosso, rappresentato dalla vulnerabilità o dalla malattia, può suscitare delle reazioni che non sono di distacco o di terrore, bensì di affettività:

Nell'universo di genere del patriarcato, la cura è un'etica femminile, non universale. In un contesto patriarcale la cura è un'etica femminile. In un contesto democratico la cura è un'etica umana. Un'etica femminista della cura costituisce una voce differente all'interno di una cultura patriarcale. Costituisce una voce differente perché unisce la ragione all'emozione, la mente al corpo, il sé alla relazione, gli uomini alle donne, resistendo alla divisione che tiene in vita un ordine patriarcale<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Freud 2013, p. 15, la traduzione è mia: “ ‘la personne malade nous tend un miroir qui met à nous nos propres imperfections et reflète une image dans laquelle nous n'avons pas envie de nous reconnaître’. Avec cette affirmation, Freud révèle la peur que suscite la personne malade ou handicapée, celle de se découvrir semblable à celui qui est marqué par une altérité inquiétante, car cette altérité, par la maladie ou l'infirmité, devient une figure menaçante, suscitant toute une série de configurations fantasmatiques qui mélangent l'inquiétant et le familier”.

<sup>22</sup> Gilligan 2011, pp. 19-22, la traduzione è delle curatrici: “In the gendered universe

Il patriarcato attribuendo alle donne la necessità di occuparsi della vulnerabilità umana, della malattia e della morte, che Raïd ci ricorda essere relegati nello spazio domestico, genera un legame tra l'Unheimliche e il genere femminile che prevede una forma di delegazione ed una di contaminazione. Del resto Cixous definisce il testo di Freud sul perturbante come: "analisi del linguaggio silenzioso della morte"<sup>23</sup>. In una società patriarcale, le cause rimosse di angoscia sono la vulnerabilità umana e le donne che tradizionalmente se ne occupano: "deve esserci un gruppo nel quale è possibile scorgere che l'elemento angoscioso è qualcosa di rimosso che ritorna. Questo tipo di cose angosciose costituirebbe appunto il perturbante"<sup>24</sup>.

Anche Caroline Ibos, sociologa francese autrice di un'inchiesta etnografica sulla relazione fra le donne parigine di medio-alta borghesia e le tate che si occupano dei loro figli, donne emigrate tutte dalla Costa d'Avorio, esplicita la natura perturbante dell'impiegata domestica. Ibos scrive: "assumere una tata significa introdurre una straniera nel cuore dell'intimità familiare"<sup>25</sup>. Nell'inchiesta svolta da Ibos, le madri reagiscono all'elemento inquietante della tata, cercando di riportare questa fonte di perturbante a ciò che è heimisch, familiare, secondo una modalità oppressiva: "numerose madri agiscono secondo una modalità oppressiva di domesticazione della tata"<sup>26</sup>. Dall'inchiesta di Ibos si deduce, però, che questo tentativo di domesticazione non si realizza mai: la tata resta un pericolo per l'armonia dell'appartamento, un rischio costante di contaminazione per la famiglia, per l'abitazione e per il bambino, una straniera in casa. Come lo specifica Ibos: "l'impiegata domestica non risulta mai sufficientemente addomesticata, al punto da evocare un animale selvaggio (l'elefante), una macchina da combatti-

---

of patriarchy, care is a feminine ethic, not a universal one [...]. Within a patriarchal framework care is a feminine ethic. Within a democratic framework care is a human ethic [...]. A feminist ethic of care is a different voice within a patriarchal culture. A feminist ethic of care is a different voice within a patriarchal culture because it joins reason with emotion, mind with body, self with relationships, men with women, resisting the division that maintain a patriarchal order".

<sup>23</sup> Cixous 1982, p. 210, la traduzione è mia: "analyse du silencieux langage de la mort".

<sup>24</sup> Freud 1984, p. 55.

<sup>25</sup> Ibos 2012, p. 44, la traduzione è mia: "employer une nounou, c'est introduire une étrangère au cœur de l'intimité familiale".

<sup>26</sup> *Ibidem*, la traduzione è mia: "nombreuses employeuses [...] ne peuvent le penser que sur un mode oppressif, de la domestication de la nounou".

mento (un bulldozer), o un robot incaricato di una missione distruttiva (Terminator)”<sup>27</sup>.

La ricerca sul campo effettuata da Caroline Ibos, allora, ribadisce l’identificazione della lavoratrice domestica in quanto fonte di perturbante, che abbiamo visto essere propria della riflessione della filosofa francese Layla Raïd. Riassumendo, la care-giver può essere fonte di perturbante, da una parte perché è una donna, quindi nell’ordine patriarcale il suo essere perturbante deriva in primo luogo dall’appartenenza al genere femminile; in secondo luogo è inquietante perché ella entra nello spazio domestico, in quanto straniera. Infine, è fonte di angoscia perché si occupa del rimosso, costituito dalla vulnerabilità umana e ne genera, così, il ritorno.

In che modo un testo letterario può illustrare questa sovrapposizione tra la care-giver e *La perturbante*? Un esempio di rappresentazione letteraria della personaggio dell’impiegata domestica in quanto fonte di Unheimliche è costituito dal primo romanzo della scrittrice piemontese Lalla Romano: *Maria* (1953). La scelta del romanzo *Maria* è stata effettuata anche in nome della concordanza con le conclusioni delle critiche letterarie del gruppo SIL di Firenze, in quanto il testo mette in scena una reazione di affetto della narratrice-autrice<sup>28</sup>, nei confronti della fonte di Unheimliche, rappresentata in questo caso non da un fantasma o da uno spettro, ma dalla lavoratrice domestica.

Nel romanzo *Maria*, la protagonista impiegata domestica che vive con la scrittrice per anni, occupandosi della sua casa e di suo figlio, viene descritta dall’autrice come fonte di perturbante. Maria, però, non suscita angoscia nella personaggio della narratrice Lalla, bensì amore. Secondo Cesare Segre, che si è occupato di curare l’opera omnia di Romano, l’estraneità di Maria è alla base del processo su cui si struttura l’intero romanzo che: “si delinea attraverso un gioco di straniamento-assimilazione<sup>29</sup>”. L’elemento di estraneità della personaggio della care-giver è dunque un fulcro della storia. Rispetto ad esso il critico Giulio Ferroni scrive che l’intera opera di Romano è stimolata dall’esistenza di presenze estranee, che intervengono nel contesto domestico, e Romano: “sa ospitarle nella propria scrittura, sa farle entrare nella propria

<sup>27</sup> Ibos 2012, p. 88, la traduzione è mia: “l’employée domestique n’est jamais suffisamment domestiquée, au point d’évoquer une bête sauvage (un éléphant), une machine de combat (un bulldozer), ou un robot chargé d’une mission destructrice (Terminator)”.

<sup>28</sup> Il romanzo è autobiografico.

<sup>29</sup> Romano 1992, p. XXIV.

casa riconoscendole come presenze venute da altrove, come immagini di una vita altra, da accettare, da comprendere, da rispettare nella sua alterità [...] All'origine di questo dono c'è forse quella disponibilità a non riconoscersi tutta in se stessa e ad identificarsi invece in ciò che appare straniero"<sup>30</sup>. Come riscontrato per le scrittrici prese ad esempio ne *La perturbante*, anche l'opera di Lalla Romano secondo Giulio Ferroni si basa sull'attenzione desiderante dell'elemento straniero e poi sulla sua accettazione profonda. Notiamo allora come questa accezione desiderante dell'elemento straniero e perturbante inscriba il romanzo di Lalla Romano tra i testi di scrittrici che sanno e possono raccontare il perturbante da una prospettiva di spostamento: dal terrore angoscioso della castrazione al rapporto affettivo.

Del resto, nel romanzo *Maria*, Lalla Romano descrive la domestica come fonte di perturbante fin dal primo momento. In una delle prime pagine, la scrittrice racconta che Maria si muove in casa in modo da non farsi vedere, da non lasciare tracce. Il suo comportamento è quindi quello di un essere incorporeo, di un fantasma. Questa correlazione tra Maria ed il fantasma, elemento perturbante per eccellenza, è presente nella prima riga del romanzo stesso: "quando entrammo nella nostra casa, Maria era già lì"<sup>31</sup>. Con queste parole in apertura del testo, infatti, la scrittrice racconta che con il suo sposo, al ritorno dal viaggio di nozze, sono entrati in uno spazio già abitato, suggerendo in questo modo l'immagine di una casa *hantée*<sup>32</sup>, di una casa con delle presenze: quella della domestica. Bisogna aggiungere, poi, che Romano non fornisce spiegazioni su come Maria sia arrivata da lei, sia entrata nella sua casa, dove Lalla stava per cominciare la sua vita con il marito.

Il legame tra l'Unheimliche e Maria è presente anche nella seconda frase del romanzo: "io non conoscevo Maria"<sup>33</sup>. La narratrice Lalla ci dice che la donna che è a casa sua, che vi si trova fin da prima che lei stessa vi entrasse, è per lei una straniera. Questa donna, Maria, infine, si trova lì per fare fronte al bisogno di Lalla, ad una condizione di vulnerabilità che abbiamo visto essere connotata da dinamiche di rimozione. La narratrice, infatti, ha bisogno di una domestica per occuparsi della propria casa e soprattutto della cura e dell'educazione

---

<sup>30</sup> Ferroni 1996, p. 50.

<sup>31</sup> Romano 1953, p. 401.

<sup>32</sup> Termine che significa: infestata da fantasmi, appunto.

<sup>33</sup> Romano 1953, p. 401.

di suo figlio: “una volta mi portò lui, un mazzo di fiori. Era un mazzo composto con arte, da un fioraio: i fiori avevano le loro tinte gentili, ma erano vizzi, pesti. Scambiai una occhiata con Maria, e compresi che il mazzo trovato nelle immondizie era un omaggio serio; ne ringraziai il bambino”<sup>34</sup>. In questo passaggio si può notare innanzitutto che Lalla ha bisogno della lettura, dello sguardo di Maria, per comprendere un gesto di suo figlio: il dono di un bouquet di fiori appassiti. Del resto, il bambino non è solito fare regali alla propria madre: “non era un bambino affettuoso, le sue tenerezze, del resto riservate a Maria...”<sup>35</sup>. L'intero romanzo *Maria* e il testo di Lalla Romano *Le parole tra noi leggere* (1969), dedicato alla sua relazione col figlio, testimoniano la necessità di Lalla di avere il tramite di Maria per interfacciarsi e comprendere il suo bambino e raccontano, quindi, il bisogno che Romano ha dell'impiegata domestica.

Nonostante, però, la presenza di Maria sia la prova costante del bisogno di Lalla e della sua vulnerabilità, specie nel rapporto col figlio, e sebbene la domestica sia una presenza fantomatica e straniera che vive da sempre nella sua casa, ella non genera inquietudine nella narratrice Lalla. In effetti, il loro rapporto si caratterizza per un sentimento d'affetto, d'amore. Ce lo dimostra il fatto che il primo gesto che Lalla fa nei confronti di Maria è sorriderle, le due si sorridono reciprocamente il primo mattino della loro vita in comune: “ci limitammo a scambiarci un sorriso, incontrandoci”<sup>36</sup>. In seguito, dopo dieci pagine ed un pezzo di vita insieme, Lalla scrive: “qualche volta l'abbracciavo; sentivo, tra le braccia, la sua persona minuta, e sentivo che amavo quella persona”<sup>37</sup>.

Nel romanzo *Maria* troviamo anche una prova supplementare della possibilità, per le personagge, di un'accezione amorosa del perturbante. Nella storia della lavoratrice domestica che la narratrice ci racconta con tanta attenzione, incontriamo un uomo, uno solo, che si innamora di Maria: si tratta di Pierre. Lalla ce lo descrive in primo luogo come un personaggio “strano”<sup>38</sup>, poi aggiunge: “agitava esageratamente le braccia, per scacciare le galline dall'orticello, e pareva incerto sulle gambe divaricate, come un burattino di legno che non si riesce a

<sup>34</sup> Romano 1953, p. 427.

<sup>35</sup> Ivi, p. 425.

<sup>36</sup> Ivi, p. 401.

<sup>37</sup> Ivi, p. 414.

<sup>38</sup> Ivi, p. 451.

drizzare all'impiedi"<sup>39</sup>. Infine Romano specifica che Pierre è cieco. In questa descrizione si può notare che il primo attributo che la scrittrice utilizza per definire l'uomo (strano) costituisce anche una delle caratteristiche principali di ciò che è Unheimliche. La connessione tra Pierre ed il perturbante continua, poi, nel riferimento che Romano fa ad un burattino quando descrive il modo di muoversi di Pierre. Il saggio di Freud si basa, infatti, come detto, su analisi di testi letterari, tra questi la fonte principale è la novella di E.T.A. Hoffmann *L'uomo della sabbia* (1815). Qui la fonte di perturbante è costituita proprio da un burattino, un fantoccio di nome Olympia, di cui il personaggio protagonista Nathanaël si innamora. Romano descrive, quindi, il personaggio di Pierre con caratteristiche che afferiscono al perturbante. È interessante notare che le reazioni di Maria nei confronti di Pierre sono d'affetto: in un primo momento, infatti, la donna ne ha paura, successivamente i due, nel periodo della vacanza in montagna che fa da contesto al loro incontro, faranno in modo di vedersi tutti i giorni.

Nel romanzo di Romano, quindi, ci si trova di fronte a due reazioni, entrambe d'affetto, da parte di personaggi rispetto al perturbante. La prima è quella della narratrice-autrice Lalla nei confronti della fonte di Unheimliche rappresentata dalla domestica Maria, straniera in quanto donna estremamente diversa, altra, anche rispetto al ruolo materno di Lalla, come si accennava. La seconda è quella di Maria con Pierre. Certo, Maria non accetterà la proposta di matrimonio di Pierre, ma la sua risposta, seppure negativa, testimonia della sua benevolenza nei confronti dell'uomo perturbante: "alla proposta, seria, di Pierre, Maria rise, ma senza imbarazzo, e anche senza fastidio: come quando era il bambino a dirle che l'avrebbe sposata, un giorno"<sup>40</sup>. In questa precisazione Romano ci fornisce in effetti la prova decisiva dell'affetto di Maria per Pierre, quando specifica che la sua reazione alla proposta di matrimonio dell'uomo è paragonabile al modo in cui Maria si comporta quando a chiederla in sposa è il figlio di Lalla, il bambino. La storia del romanzo, infatti, è certamente anche una narrazione del grande amore tra il bambino e la donna che se ne occupa: la domestica Maria.

Nel romanzo di Lalla Romano, ci si trova, quindi, in linea con le tesi del testo a cura di Farnetti, Chiti, Treder, di fronte a reazioni multiple di affetto rispetto a varie fonti di perturbante. Le donne, del resto, come

---

<sup>39</sup> Romano 1953, p. 451.

<sup>40</sup> Ivi, p. 452.

ce lo ricorda Layla Raïd, si confrontano da sempre, a causa della divisione dei ruoli nella società patriarcale, con il rimosso, il perturbante della vita ordinaria, come lo definisce il critico statunitense Stanley Cavell<sup>41</sup>. Dovendosi occupare spesso della casa, come dei genitori anziani o di familiari malati, dei bambini, le donne agiscono, lavorano, entrano in contatto con il rimosso. Esso, nella nostra società, nelle nostre vite ordinarie, è costituito anche dalla vulnerabilità umana, dalla dipendenza, dal fatto che abbiamo bisogno degli altri, molto spesso, e che la malattia, la vecchiaia, la morte possono fare parte delle nostre vite, rendendole perturbanti.

## Bibliografia

- S. CAVELL, *In the Quest of the Ordinary. Lines of Scepticism and Romanticism*, Chicago, 1988.
- H. CIXOUS, *La fiction et ses fantômes: une lecture de l'Unheimliche de Freud*, in «Poétique», 10 (1982), pp. 199-216.
- G. FERRONI, *Lo sguardo verso l'ospite*, in *Intorno a Lalla Romano*, a cura di A. Ria, Milano 1996, pp. 115-132.
- S. FREUD, *Il perturbante*, Roma-Napoli 1984.
- S. FREUD, *L'inquietant familier*, Parigi 2013.
- C. GILLIGAN, *Joining the Resistance*, Cambridge 2011.
- C. IBOS, *Qui gardera nos enfants?*, Parigi 2012.
- R. MAZZANTI, S. NEONATO, B. SARASINI (a cura di), *Le personnage*, Roma 2016.
- L. RAÏD, *Care et politique chez Joan Tronto*, in *Qu'est-ce que le care?*, a cura di P. Molinier, S. Laugier, P. Paperman, Parigi 2009, pp. 57-87.
- L. ROMANO, *Maria*, Torino 1953.
- L. ROMANO, *Opere*, a cura di C. Segre, Milano 1992.
- U. TREDER, M. FARNETTI, E. CHITI (a cura di), *La perturbante*, Perugia 2003.

---

<sup>41</sup> Cavell 1988.

# “Nacqui, partorita da me stessa”.

## Performance dell’identità nelle pièces di Goliarda Sapienza

*Maria Rizzarelli*

Con la pubblicazione di *Tre pièces e soggetti cinematografici* di Goliarda Sapienza nel 2014 si aggiunge un tassello importante all’opera di una scrittrice ingiustamente rimasta nell’ombra fino a poco tempo fa, ma soprattutto si illumina un capitolo fondamentale della sua esperienza artistica. La ‘prima vita’ di Sapienza (così la considera Angelo Pellegrino, curatore del volume per distinguerla dalla ‘seconda’, dedicata alla scrittura) è, infatti, legata alla scena e al grande schermo. Come è ormai noto, la scrittrice aveva lasciato la Sicilia appena sedicenne ed era approdata a Roma per frequentare la Regia Accademia di Arte drammatica. Dal 1942, anno del suo esordio con l’interpretazione del personaggio di Dina in *Così è (se vi pare)*, fino al 1960 Goliarda Sapienza si dedica alla carriera di attrice a teatro e poi al cinema. In quest’ultimo ambito non poca importanza ha per lei l’incontro con Citto Maselli accanto al quale intraprende quell’intensa attività di “cinematografara” (come lei stessa la definisce) che la porta a svolgere ogni ruolo: dal doppiaggio all’interpretazione, dall’intensa (seppur non accreditata) collaborazione alla sceneggiatura all’assistenza alla regia di molti film del compagno<sup>1</sup>. Dagli anni Sessanta in poi, le brevi apparizioni sulla scena hanno soltanto una funzione pratica e il teatro e il cinema diventano invece prevalentemente oggetto della sua scrittura, come le *pièce* e i soggetti cinematografici dimostrano. La carriera di attrice a teatro e al cinema lascia segni profondi anche nella sua seconda stagione artistica, quella dedicata alla letteratura. Nelle pagine dei romanzi, infatti, il palcoscenico e lo schermo continuano ad essere presenti, a nutrire l’immaginario delle protagoniste e ad offrire loro l’orizzonte di fuga dalle prigioni

---

<sup>1</sup> A tal proposito si rimanda a Cardone 2011 e Gobbato 2011.

(reali o metaforiche) che le tengono rinchiuso. Nella dialettica fra spazi chiusi e desiderio di affrancamento, che si può rintracciare anche se con gradazioni differenti in tutta l'opera narrativa di Sapienza, il teatro e il cinema si offrono come i luoghi in cui tale irriducibile dialettica trova, nella corporeità e nella fisicità del personaggio, la declinazione più ambigua e intrigante.

Pur appartenendo a periodi cronologicamente differenti<sup>2</sup> i testi scritti per il teatro e per il cinema presentano elementi tematici comuni e un impianto drammaturgico molto simile, che permette di analizzare il corpus in funzione della costruzione del personaggio o meglio della 'personaggia'<sup>3</sup> consentendo altresì di evidenziare elementi uniformi e costanti rispetto alla scrittura narrativa di Sapienza.

## 1. Per darci in pasto e divorare

A livello tematico il cinema è il vero tessuto connettivo che lega i vari pezzi che compongono la recente silloge, risultando presente in modo più o meno pervasivo. Se in tre soggetti su quattro (il quarto è, infatti, il progetto teatrale dell'*Università di Rebibbia*) il grande schermo è tautologicamente l'orizzonte in cui si proiettano le parole di Goliarda Sapienza, nelle tre *pièce* il mondo della decima musa è quello dalla cui immaginazione provengono alcuni personaggi e al cui immaginario guardano altri. *La grande bugia* – il primo di questi testi per il teatro, probabilmente<sup>4</sup> – è stato scritto per Anna Magnani che, dopo averlo letto, rifiutò categoricamente di interpretare il ruolo della protagonista. La figura di Anna però, costruita con un sapiente *pastiche* in cui convergono elementi della biografia dell'attrice e della vita di Sapienza, porta con sé tutto il *côté* da cui giungono i personaggi che la circondano; il suo dramma, quello di una stella sul viale del tramonto,

<sup>2</sup> Riguardo la datazione Angelo Pellegrino, il curatore, dà poche informazioni e bisognerà ancora indagare più a fondo: le prime due *pièces*, *La grande bugia* e *La rivolta dei fratelli*, vengono collocate fra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta; la terza, *Due signore e un cherubino*, alla fine degli anni Ottanta. Delle date di composizione dei soggetti cinematografici nell'introduzione non si dice nulla, ma con ogni probabilità risalgono allo stesso periodo dei testi teatrali.

<sup>3</sup> Si adotta qui il neologismo come una delle categorie critiche di più recente acquisizione per la quale non poco deve aver contato il caso di Goliarda Sapienza: cfr. Mazzanti, Neonato, Sarasini 2016.

<sup>4</sup> Angelo Pellegrino, nell'introduzione alle *pièces*, sostiene che fu scritto "verosimilmente fra la fine della stesura del *Filo di mezzogiorno* e l'inizio dell'*Arte della gioia*, fra il 1966 e il 1967" (Sapienza 2014, p. 11).

è integralmente una storia del cinema e per il cinema. I due atti della *Grande bugia* rappresentano, infatti, la festa che la grande attrice organizza per comunicare alla sua 'famiglia d'elezione' la decisione di ritirarsi dalle scene. L'arrivo del giovane regista Alessandro, che vuole convincerla a interpretare il ruolo della protagonista del suo film, innescava un meccanismo di confessioni, ricordi, rivelazioni dietro alle quali si avverte il tentativo di demistificare e svelare "di che lacrime grondi e di che sangue" il firmamento dello *star system*, anche nella versione provinciale della Hollywood di Cinecittà. Attraverso le parole di Anna, che dichiara la sua volontà di abbandonare "quest'assurdo campo di battaglia pieno di macchine per dimagrire, ceroni per nascondere... la paura, la fame, la timidezza"<sup>5</sup>, Sapienza denuncia in modo molto esplicito il sistema coercitivo e mortificante del mestiere del cinema, il dispositivo cannibalico che tormenta il corpo dell'attrice, che pirandellianamente "vuole uscire dalla fatica della carne e vuole mettersi a 'lato della vita'" (GB, p. 24):

ANNA – [...] ho deciso di mangiare! Mangiare a sazietà e lasciarmi ingrassare.

PIETRO – Che significa?

ANNA – Quello che ho detto: lasciarmi ingrassare così come alla mia età si deve essere, portare gli occhiali, sempre; lasciare che i capelli si mostrino quali sono: bianchi! Mettersi da parte e guardare gli altri. Non studiare e ripetere a pappagallo le battute degli altri. Andare fra la gente solo e quando mi fa piacere e non per rappresentanza. Ho deciso di abbandonare il cinema, il teatro, la televisione! (GB, p. 61).

La decisione di Anna, in realtà, si ripercuote su tutta la sua compagnia che negli anni ha goduto del benessere e del successo della propria *leader*; ma il tentativo della protagonista di sfuggire alla 'prigione' di un lavoro che vuol rubarle la vecchiaia è destinato al fallimento. E non soltanto perché tutti i personaggi la implorano di continuare a lavorare per assicurare gli agi di ognuna delle proprie singole esistenze, ma perché lei stessa si accorge che in fin dei conti le è impossibile rinunciare alla propria vocazione alla recitazione. Raccontando, per esempio, al nuovo arrivato la sua infanzia offre a lui un'ennesima versione della storia della sua famiglia e, di fronte alle proteste del coro

---

<sup>5</sup> Sapienza 2014, p. 64. D'ora in poi per i testi teatrali di Sapienza si adotteranno le seguenti sigle: GB (*La grande bugia*), RF (*La rivolta dei fratelli*), SC (*Due signore e un cherubino*).

degli amici che ne segnalano la falsità e l'accusano di mentire, Anna risponde indignata: "Io non dico bugie! Invento!" (GB, p. 69).

I ricordi della faticosa vita della star (in mezzo alla "polvere marcia di palcoscenici marci; d'estate e d'inverno, sotto il calore delle lampade", GB, p. 78) si intrecciano al discorso sulla consapevolezza di essere "un animale da teatro" e di non potere rinunciare al proprio destino. Da questo punto di vista, la *pièce* di Sapienza appare perfettamente coerente rispetto a una delle categorie di tematizzazione della settima arte nella letteratura messe in evidenza da Emiliano Morreale ed Mariapaola Pierini nell'antologia di *Racconti di cinema* da loro curata. A proposito della percezione del cinema come *Mestieraccio infame* (questo il titolo di una delle quattro sezioni), Pierini evidenzia come la letteratura abbia raccontato spesso non soltanto il processo di fascinazione e di mitizzazione dell'attore, ma anche il dolore, le sofferenze, la fatica che sta dietro la costruzione di un film: "vivere di cinema significa poi lambiccarsi in cerca di un'idea o di una parte, abdicare alla propria esistenza in nome di una vita fittizia, consumarsi dentro un personaggio e, soprattutto, non saper più discernere il confine tra ciò che è reale e ciò che non lo è"<sup>6</sup>. Anna si mostra perfettamente consapevole di inventare la sua vita ogni giorno dinanzi alla platea degli altri, tanto da far emergere attraverso il dispositivo metateatrale all'interno del quale si colloca questa sua ultima (forse) recita un sottile filo pirandelliano in cui l'esistenza non è altro che il grande spettacolo del mondo, o forse semplicemente una 'grande bugia' (come lascia intendere il titolo): "sappiamo di esistere solo perché ci specchiamo negli altri, prendiamo coscienza del nostro valore solo se ci confrontiamo con gli altri; viviamo per darci in pasto e divorare" (GB, p. 66).

Questa idea dell'esistenza offerta in pasto al pubblico, in una continua performance del ruolo della prima donna, si ripropone a distanza di quasi vent'anni<sup>7</sup> in *Due signore e un cherubino*, scritto per una personaggio in carne ossa (Marta Marzotto, che come Anna Magnani rifiutò l'invito a interpretare se stessa) e per Piera degli Esposti (che nella figura dell'amica di Marta, Piera, scrittrice senza grande seguito, lascia trasparire tracce autobiografiche evidenti, anche se esposte attraverso una divertita sfumatura autoironica). In modo molto più lieve rispetto

<sup>6</sup> Morreale, Pierini 2014, p. 216.

<sup>7</sup> Dall'introduzione di Pellegrino (Sapienza 2014, pp. 13-14) apprendiamo che il testo nasce nel 1987, in seguito all'incontro di Goliarda Sapienza con Marta Marzotto che aveva dato un contributo finanziario per la casa editrice Pellicanolibri, che lo stesso anno aveva pubblicato *Le certezze del dubbio*.

alla *Grande bugia*, anche qui la dimensione performativa dell'esistenza si rivela come uno dei materiali per la costruzione delle scene della dolce vita della Roma degli anni Ottanta, che rappresenta lo sfondo su cui si proietta il dramma. Il cinema, del resto, viene esplicitamente evocato in alcune battute<sup>8</sup>, come un ingrediente della quotidianità delle due donne, alla cui conversazione è affidata l'intera *pièce*.

In *La rivolta dei fratelli* il grande schermo si rivela invece un elemento costitutivo dell'immaginario dei protagonisti, che alla fine del primo atto interpretano la propria vicenda proprio attraverso l'analogia con due film del 1970<sup>9</sup>. Poppy sogna "un destino tragico come la grassona di *Killers della Luna di Miele*"; Michele e Ivy recitano la scoperta del loro amore davanti a un pubblico che apprezza la performance e commenta divertito intonando la colonna sonora di *Love Story*:

MICHELE (*la riprende fra le braccia e la bacia una seconda volta*)

ZIA RITA – No, Michele, no!

POPPY (*sempre più entusiasta*) – Oh ragazzi che pacchia, sembra di stare al cinema! E che film di piena soddisfazione! Meno male che sono venuta!

NONNA MIRÒ – Hai ragione Poppy, che filmone di piena soddisfazione! (*canticchia sulla chitarra il motivo di Love Story*)

POPPY – E senza pagare il biglietto! (RF, p. 136).

Il riflesso speculare fra la vita che si vive e quella che si osserva sul grande schermo è un tema dominante in tutta l'opera di Sapienza; del resto, è bene ricordarlo, questa declinazione del cinema costituisce l'asse portante della narrazione in *Io, Jean Gabin*, il cui titolo anticipa già il senso della *Bildung* della protagonista affidata ai giochi di identificazione con l'attore francese.

## 2. Aggiungi un posto a tavola

Come è evidente, dunque, il dispositivo drammaturgico progettato da Sapienza enfatizza la dimensione finzionale dei personaggi che

<sup>8</sup> Il fidanzato di Marta, Marco, che scompare dopo le prime battute, è un regista; la protagonista, inoltre, rimprovera all'amica, come causa del suo insuccesso, di non riuscire a "scrivere di cinema", di non essere in grado di usare, cioè, il linguaggio più adatto ai giovani, ai quali "basta un'immagine, una luce, uno sguardo per capire tutto del procedere del racconto" (ivi, p. 195).

<sup>9</sup> "La favola si svolge nel lontano 1969" (RF, p. 102) – avverte Sapienza nella pagina iniziale, in coda all'elenco dei personaggi, ma la citazione dei due film offre un indizio per spostare al 1970 il termine *ante quem* per la datazione del pezzo.

recitano 'a soggetto' il proprio ruolo e la propria esistenza, di fronte a un pubblico spesso presente sulla stessa scena. L'altro polo di questo modello di teatro è rappresentato dal coro, dal gruppo da cui emerge e si stacca la figura in primo piano, pur rimanendo avvinta nella rete dei legami da cui proviene. Al centro di ognuna delle *pièce* c'è infatti sempre, più o meno sovraesposta e rappresentata sul palcoscenico, la macchina della tortura dei rapporti familiari. Non si tratta di legami di sangue bensì di 'famiglie psichiche': quella che vive nella comune in cui è ambientata *La rivolta dei fratelli*, o la famiglia "di elezione" (GB, p. 50) che si stringe attorno ad Anna nella *Grande bugia*, o infine il 'gruppo di famiglia in un interno' che un po' casualmente si raccoglie nel finale a casa di Marta e Piera in *Due signore e un cherubino*. Da questo punto di vista *La rivolta dei fratelli* esibisce sin dal titolo la centralità del tema che, nelle battute dei dialoghi dei due atti, viene declinato in tutta la sua complessità e ambivalenza. I giovani capelloni che vivono nella villa diroccata, in cui il lusso di soffitti affrescati traspare dietro al degrado dei muri scrostati, sono approdati alla fondazione della comune per fuggire dalle prigioni delle rispettive famiglie. Il loro gesto eversivo sembra, però, riproporre, seppur con significative varianti, lo schema oppressivo da cui sono scappati via. "Questa povera famiglia inventata" (RF, p. 108) si regge su un regolamento ben preciso, su rituali rigidamente codificati che determinano le condizioni di appartenenza e, soprattutto, su una divisione di ruoli che riproduce quelli della famiglia tradizionale. "Ero scappato da una prigione, ma solo per cadere in una trappola" (RF, p. 109), ammette sin dall'inizio Zia Rita, eppure i fondatori della comune sembrano consapevoli della difficile scommessa su cui è fondata la loro convivenza: "usare i termini della famiglia tradizionale vivendo in modo non tradizionale, una sfida che valeva tentare" (RF, p. 158). Si direbbe che, solo sovvertendo e forzando i ruoli di genere e di parentela, l'esperimento possa avere qualche possibilità di riuscita, solo cioè recitando e inventando le proprie 'parti' si può sperare di ridare significato alle parole 'madre', 'padre', 'figlio', 'figlia'. Sembra anzi che i legami familiari più usurati possano riacquistare senso soltanto nella consapevolezza di una reinterpretazione in chiave finzionale e creativa che può anche capovolgere lo *status quo*. La rigidità dei ruoli codificati e la disciplina del regolamento viene bilanciata e pareggiata dalla libertà d'invenzione delle relazioni di parentela. Alessandro, il nuovo arrivato, introdotto nel gruppo da Zia Rita e sottoposto al "rituale della presentazione" (RF, p. 147), è accolto come

figlio da Mammy Tony, che ha abortito diverse volte dichiarando la volontà di non essere madre e che però, dentro la comune, si ritrova a prendersi cura di numerosi figli "inventati":

MAMMY TONY – [...] Tu non mi piaci, ma anche un figlio che non piace lo si allatta lo stesso... Io non sono una buona madre. Mi hanno dato questo ruolo perché avevo abortito più di una volta. E tutti questi figli che loro mi hanno dato, (indica il gruppo) mi hanno, non solo compensato, ma anche fatto capire che i figli si inventano e che forse quelli inventati sono gli unici per i quali si possa fare qualcosa (RF, p. 156).

Dentro questa prospettiva, cura e procreazione, responsabilità inscindibili e imprescindibili di una femminilità concepita dentro l'ordine patriarcale, possono essere declinate e riformulate per la fondazione di un esperimento di vita associata. Se la complessità e l'ambiguità di una possibile nuova concezione della maternità vengono esposte e rappresentate esplicitamente nella *Rivolta dei fratelli*, nelle altre due pièce appaiono con evidenza soltanto in alcuni momenti culminanti dell'azione scenica. Un'azione costruita secondo il paradigma dionisiaco dell'ospite<sup>10</sup>, cioè secondo uno schema che si ripresenta in modo analogo nei tre testi per il teatro, all'interno del quale irrompe sempre un estraneo, capace di innescare un gioco di rivelazioni e smascheramenti fra i vari personaggi. Nella *Grande bugia* e in *Due signore e un cherubino*, dopo un'iniziale condizione di rifiuto da parte delle rispettive protagoniste, l'ospite viene gradualmente accolto in un abbraccio materno che ne enfatizza il ruolo e ne stigmatizza la rappresentazione visuale. A sancire l'inclusione dell'estraneo nella famiglia inventata di cui costituisce il cardine fondativo, Anna stringe al seno Alessandro, in una sorta di *cliffhanger* che anticipa la conclusione del dramma.

Anna (*prendendolo tra le braccia*) – [...] io farò per te tutto quello che si deve fare. [...] (*Anna passa il braccio attorno al collo di Alessandro proprio come si fa con un neonato: la mano decisa e tenera a sostenere la nuca. Lo avvicina al seno. Alessandro sorride beato. Con gesto da contadina si tira fuori un seno – bellissimo e pieno – e lo porge ad Alessandro che lo succhierà chiudendo gli occhi*) (silenzio di tutti, immobili, esterrefatti) (GB, p. 89)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Per un approfondimento del tema, che si rimanda ad altra occasione, cfr. almeno Fusillo 2006, pp. 15-80.

<sup>11</sup> In *Due signore e un cherubino* una scena analoga e speculare vede Eutimio (il cherubino) che "si butta sul seno di Marta e le infila una mano nella scollatura"

Il colpo di teatro con cui Anna passa dal rifiuto e dall'antipatia per Alessandro all'abbraccio materno è enfatizzato dal ruolo di quest'ultimo (aspirante regista che vuol girare un film) e dalla caricata dimensione metadrammatica delle *pièce*, cosicché l'accoglienza dell'ospite nella famiglia d'elezione della *Grande bugia* è festeggiata come una nuova nascita e, al tempo stesso, come una resa alla vocazione attoriale della protagonista: "Tu nasci oggi. Un figlio in vecchiaia. Che bella parte! Un figlio in vecchiaia può uccidere, ma è sicuramente l'unica cura di bellezza che possa ringiovanire" (GB, p. 89). La nascita del nuovo figlio ha come correlazione implicita il rinnovamento dell'esperienza materna, che però sembra complicarsi per le allusioni all'ambivalente relazione regista-star, all'interno della quale il processo creativo pare rimbalzare fra le due figure.

Al di là degli sviluppi e della moltiplicazione dei sovrasensi che la coppia Anna-Alessandro assume nella *Grande bugia*, nel piccolo corpus teatrale di Sapienza la figura dell'ospite è sempre presente e si rivela il vero motore dell'azione drammatica, attivando con il suo ingresso perturbante una serie di confessioni e svelamenti. I protagonisti sono chiamati così a raccontare la propria storia e, nel contempo, a indossare e nascondere la propria maschera, a interrogare e decostruire la propria identità.

### 3. Segreti e bugie

Un altro elemento comune presente nei testi teatrali di Sapienza è la concezione della scena come "sala operatoria" (GB, p. 76) in cui si porta allo scoperto, si illumina e si tenta di estirpare il cancro della menzogna che ammorba i rapporti umani, anche se ciascuno dei personaggi e delle personagge vive nell'invenzione di sé e della sua storia messa in atto nella performance. Forse allora la "sala operatoria" (a cui allude esplicitamente più volte Sapienza nella *Grande bugia*) è anche e soprattutto una sala parto (per restare nella metafora), in cui la bugia si rivela invenzione creativa e creatrice.

Nella *Rivolta dei fratelli* la cerimonia di accoglienza di Alessandro (l'ospite delle due *pièce* ha significativamente lo stesso nome) risponde a un regolamento preciso che obbliga i membri della comune a raccon-

---

(SC, p. 266). Del resto anche nell'*Arte della gioia* Modesta sperimenta entrambe le modalità dell'essere madre, quella biologica di Prando e quella 'inventata' di Jacopo.

tare la propria storia e a dare corpo, al tempo stesso, al proprio personaggio. Il rito di (ri)nascita, che nella *Grande bugia* sembra riservato alle sole figure principali e alle loro relazioni, qui interessa un po' tutti. Il memoriale della fondazione della famiglia viene interrotto dall'irruzione della polizia, che enfatizza, con un breve intermezzo in cui vengono richieste le generalità di alcuni 'fratelli', il processo identitario in corso e anticipa di poco il colpo di scena finale. Durante tutti e due gli atti i personaggi hanno parlato di papà Massimiliano, la figura dominante equivalente a quella di Anna e Marta, che però in questa *pièce* costituisce il perno della comunità pur essendo apparentemente assente. In realtà Massimiliano è morto, giace nella stanza accanto, e il suicidio viene scoperto solo nelle ultime scene. Il suo corpo nudo, su cui è scritta numerose volte la parola "vergogna", sembra sancire il fallimento della sua vita e di quella dei suoi figli. Il gesto plateale che chiude la commedia pare l'ultimo atto dello svelamento identitario a cui sono sottoposti i personaggi; il tragico *coming out* di papà Massimiliano (non importa se si riferisca alla sua omosessualità o alla sua tossicodipendenza) viene interpretato dal coro come il verdetto sull'esperimento della famiglia inventata. Luca (la bisnonna Lu – dopo il ritrovamento del corpo del 'padre', una didascalia avverte che i personaggi depongono la maschera dei loro pseudonimi e vengono indicati con il loro nomi), afferma:

Noi abbiamo cominciato a stare insieme come fratelli: volevamo essere una società di fratelli senza padre né madre e dovevamo, come fratelli, condividere tutti le responsabilità psichiche e finanziarie del gruppo. Poi la parola padre saltò fuori e l'errore... (RF, p. 174).

E Michele gli fa eco, manifestando tutto il proprio risentimento nei confronti di Massimiliano:

Abbiamo cominciato come fratelli e siamo diventati un gregge con a capo un dittatore che ci dava tutto per appagare il suo narcisismo. Per essere indispensabile ha dovuto fare compromessi su compromessi, col mondo. E a furia di compromessi si è vergognato: si è vergognato perché ha capito che l'esperimento è fallito. Di questo si è vergognato! Siamo stati dei pazzi illusi, non si fa un'isola pura in un mare di impurità (RF, p. 175).

Salvador, il *deus ex machina* che compare sulla scena con le ultime battute, sembra però ribaltare la situazione. L'angelico ospite, che somiglia molto al giovane suicida, "*immagine onirica [...] che dice di mare, di lontananza*" (RF, p. 181), entra nella villa con una lettera di raccoman-

dazione di Massimiliano che invita la propria famiglia ad accogliere il nuovo arrivato. L'apparizione di quest'ultimo arresta la diaspora e determina la ricomposizione del gruppo, proprio un attimo prima della sua disintegrazione. Il rito si chiude con un rinnovato atto di fede: "Massimiliano ci ha lasciati per rivelarci uno all'altro, ora sappiamo, allo specchio della sua assenza, le nostre debolezze, i nostri vizi, e questo ci legherà e ancor più saldamente ai muri di questa casa", afferma Luca, "*riprendendo il suo ruolo di bisnonna*" (RF, p. 183). Il sipario cala sulla famiglia riunita attorno a Poppy che dorme come il bambinello in un "*presepe colorato, inconsueto smagliante*" (RF, p. 183).

La dialettica fra vita, morte e rinascita che nelle due *pièce* degli anni Settanta presenta una declinazione seria e a tratti tragica, in *Due signore e un cherubino* assume toni quasi comici, in perfetta coerenza con la cifra dissacratoria e autoironica di tutta l'opera. Il sistema dei personaggi si condensa e si restringe, rispetto agli altri testi<sup>12</sup>; i legami familiari (ad eccezione del finale) vengono limitati alla dimensione mononucleare delle due signore, ma in questo processo di riduzione a due di tutti i possibili rapporti familiari la riscrittura di genere, già presente nella Rivolta<sup>13</sup>, risulta ancor più evidente. Lo scambio di ruolo nella relazione madre-figlia, per esempio, nel passaggio da una battuta all'altra mette in evidenza la dimensione performativa di quelle identità.

PIERA – Ti dico la verità, Marta, tu sei stata nella mia infanzia la sorella che non ho avuto, oggi la figlia che non ho potuto avere. A volte una piccola figlia assennata e dolce che ti cura, a volte una forte e attiva ragazzina che con poche telefonate ti leva dai guai nei quali la sua mamma sventata s'è cacciata, a volte la piccola bimba buffoncella che t'intrattiene con scherzi e moine [...]

MARTA (piano, cocciuta e dolce, proprio come la bimba che Piera ha descritto)

– Sììì... e intanto però non ti sono mai piaciuta eroticamente...

PIERA – Ma per fortuna, Marta! Pensa che banalità amarsi come Paolo e Francesca e finire poi come una coppia qualsiasi oppressa dalla noia della ripetizione.

[...]

<sup>12</sup> La scelta di limitare l'azione a tre soli personaggi pare dettata dalla speranza che i bassi costi potessero favorire la messa in scena: cfr. l'introduzione di Pellegrino, in Sapienza 2014, p. 14.

<sup>13</sup> Zia Rita è Mario, Bisnonna Lu è Luca, ecc. A tal proposito cfr. il capitolo intitolato *La parentela è già da sempre eterosessuale?*, in Butler 2014, pp. 165-203.

MARTA (*abbracciandola stretta stretta*) – Oh, cara, cara, povera mia piccola Piera...

PIERA (*cambiando ruolo, lasciandosi a sua volta prendere fra le braccia e accarezzare come una bambina*) – Vedi com'è bello tutto questo? E tu lo scambieresti per una banale cotta erotica che finisce in quattro e quattr'otto lasciando solo l'amaro in bocca? (SC, pp. 220-221).

Le 'questioni di genere', presenti anche nelle altre *pièce*, qui vengono messe a fuoco e discusse con più insistenza, soprattutto dal secondo atto, con l'ingresso in scena di un ospite che nel suo corpo e nella sua storia porta con sé le contraddizioni e le ambiguità di ogni discorso identitario<sup>14</sup>. Questa volta la presenza dell'estraneo fa esplodere tutte le contraddizioni puntando lo sguardo sui *gender troubles* di cui si fa portatore il suo desiderio di transizione. Eutimio si sente "una donna nascosta sotto questa massa di muscoli che l'opprime come una prigioniera" (SC, p. 252) e vuole morire perché non può realizzare la sua aspirazione alla transessualità. L'invito che Marta rivolge ad Eutimio a vivere con libertà la sua androginia, il suo essere "un uomo e una donna allo stesso tempo" (SC, p. 274), ricorda la rivendicazione della identità ibrida di Modesta ("mezzo caruso e mezza maredda"<sup>15</sup>, cioè mezzo ragazzo e mezza ragazza), il suo rifiuto deciso opposto alle alternative del binarismo eteronormativo. Le sfumature *queer* di molti "soggetti eccentrici"<sup>16</sup> presenti nei drammi (come nei progetti di film) trovano origine nel bisogno di affermare la libertà da ogni tipo di categorizzazione, come del resto era già emerso nelle opere più strettamente letterarie. Il palcoscenico e il grande schermo per Sapienza si offrono, dunque in ultima analisi, come spazi alternativi al foglio bianco a cui affidare, quasi senza soluzione di continuità, l'inconfondibile vocazione performativa della sua scrittura. La proiezione drammaturgica del-

<sup>14</sup> Si veda, a tal riguardo, la tesi di Judith Butler espressa a proposito del valore parodico delle pratiche culturali del *drag* e del travestitismo nei confronti della nozione di identità di genere originaria, e il relativo potenziale critico e decostruttivo di quelle pratiche discorsive: Butler 2013, pp. 194 e ss. Anche i tre soggetti cinematografici, del resto, presentano una profonda coerenza tematica con i risvolti *queer* dell'opera di Sapienza. Ne *Le amazzoni*, per esempio, le due protagoniste dell'omonima commedia respingono, come la Modesta dell'*Arte della gioia*, ogni etichetta che incaselli la propria identità di genere e ogni definizione che dia pace alla loro inquieta ricerca nel mare magnum delle preferenze sessuali. Data la complessità del discorso, si rimanda ad altra occasione un approfondimento del tema.

<sup>15</sup> Sapienza 2008, p. 201. A tal proposito cfr. Bazzoni 2012, pp. 40-41 e Ross 2012, pp. 225 e ss.

<sup>16</sup> Cfr. de Lauretis 1999, pp. 11-57.

la sua parola, volta ad abbattere le barriere di generi e forme, sembra trovare nella scena il luogo più felice per trasbordare quella incessante e drammatica *quête* dell'identità per la quale, a volte, sembra risultare troppo stretta persino la proteiforme architettura del romanzo. Il teatro e il cinema si rivelano allora a tutti gli effetti delle eterotopie, nel senso dato da Foucault a questa categoria<sup>17</sup>: spazi altri, contro luoghi, che si offrono a Sapienza come le dimensioni più adeguate alla messa in scena delle aspirazioni anarchiche e delle affermazioni di libertà delle sue personagge, dei loro scarti dalla norma del vivere civile canonico ed eteronormativo, dei loro riti identitari di morte e rinascita, dei parti e delle resurrezioni dei racconti della sua scrittura.

## Bibliografia

- A. BAZZONI, *Gli anni e le stagioni: prospettive sul femminismo, politica e storia ne L'arte della gioia*, in Providenti 2012, pp. 33-52.
- J. BUTLER, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, trad. it. S. Adamo, Bari 2013.
- J. BUTLER, *Fare e disfare il genere*, a cura di F. Zappino, trad. it. F. Zappino, Milano 2014, pp. 165-203.
- L. CARDONE, S. FILIPPELLI (a cura di), *Cinema e scritture femminili*, Albano Laziale (Roma) 2011.
- L. CARDONE, *Goliarda attrice nel/del cinema italiano del secondo dopoguerra*, in Farnetti 2011, pp. 31-61.
- A. M. CRISPINO (a cura di), *Oltre canone. Generi, genealogie, tradizioni*, Guidonia (Roma) 2014.
- T. DE LAURETIS, *Soggetti eccentrici*, Milano 1999.
- M. FARNETTI (a cura di), *Appassionata Sapienza*, Milano 2011.
- M. FOUCAULT, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, trad. it. S. Vaccaro, T. Villani, P. Tripodi, Milano 2011.
- M. FUSILLO, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna 2006.
- E. GOBBATO, *Non accreditata. Goliarda Sapienza invisibile protagonista del cinema italiano*, in Cardone, Filippelli 2011, pp. 106-118.
- E. GOBBATO, *Goliarda insegnante al Centro Sperimentale di Cinematografia*, in Farnetti 2011, pp. 62-68.

<sup>17</sup> Per il concetto di 'eterotopia' si rimanda a Foucault 2011, pp. 23 e 28, che oltretutto annovera fra gli esempi di "contro-luoghi, specie di utopie effettivamente realizzate" il cinema e il teatro proprio per la possibilità che essi offrono di giustapporre dimensioni spaziali apparentemente inconciliabili. Per l'applicazione della categoria di eterotopia alle questioni di genere messe in campo da Sapienza cfr. Ross 2012.

- F. LUSSANA, *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie*, Roma 2012.
- R. MAZZANTI, S. NEONATO, B. SARASINI (a cura di), *L'invenzione delle personagge*, Roma 2016.
- M. MORREALE e M. PIERINI (a cura di), *Racconti di cinema*, Torino 2014.
- G. PROVIDENTI, *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*, Valverde (Catania) 2010.
- G. PROVIDENTI (a cura di), «*Quel sogno d'essere*» di Goliarda Sapienza, Roma 2012.
- C. ROSS, *Identità di genere e sessualità nell'opera di Goliarda Sapienza: finzioni necessariamente queer*, in Providenti 2012, pp. 232-242.
- C. ROSS, *Goliarda Sapienza's Eccentric Interruptions: Multiple Selves, Gender Ambiguities and Disrupted Desires*, in «altrelettere» (2012).
- M. S. SAPEGNO (a cura di), *Identità e differenze. Introduzione agli studi delle donne e di genere*, Milano 2011.
- G. SAPIENZA, *L'arte della gioia*, prefazione di A. Pellegrino, postfazione di D. Scarpa, Torino 2008.
- G. SAPIENZA, *Il vizio di parlare a me stessa. Taccuini 1976-1989*, a cura di G. Rispoli, Torino 2011.
- G. SAPIENZA, *La mia parte di gioia. Taccuini 1989-1992*, a cura di G. Rispoli, Torino 2013.
- G. SAPIENZA, *Tre pièces e soggetti cinematografici*, introduzione e cura di A. Pellegrino, Milano 2014.
- N. SETTI, *Personaggia, personagge*, «Altra modernità», 12, 11 (2014), pp. 204-213.



# Agatuzza e le altre. Donne e racconto orale

*Marina Sanfilippo*

Raccontare, per lei, è mettere in testa a  
un altro ciò che si tiene in testa propria  
(Rocco Scotellaro su Francesca  
Armento, *Contadini del Sud*)

## Introduzione

Nonostante a tutti sia chiaro che il diritto di presa di parola in pubblico sia storicamente un privilegio maschile, apparentemente potrebbe sembrare che il novellare oralmente, il raccontar fiabe sia un territorio in cui il protagonismo delle donne non si sia mai scontrato con grandi ostacoli, e che anzi, per il trattarsi in fondo di un'arte o un tipo di comunicazione effimera e priva di legittimazione culturale, le donne abbiano potuto farla quasi da padrone. Per lo meno, questa è l'impressione che si ha leggendo le raccolte di fiabe e di racconti popolari del XIX secolo: in Italia come nel resto d'Europa, gli studiosi che raccolgono racconti scrivono a più riprese che le donne sono le vere depositarie della tradizione orale, ma quest'immagine per una volta positiva del femminile è comunque riduttiva; le donne sono viste sempre come depositarie e mai come creatrici<sup>1</sup> e il loro ruolo è quindi assolutamente ancillare: agli studiosi dell'epoca interessava che le donne conoscessero i racconti, ma poi, tranne scarse eccezioni, non si soffermavano su come le donne raccontassero o su quali fossero i loro canoni tematici, estetici o stilistici.

Nella letteratura (colta o popolare che sia) la figura della donna narratrice gode di un suo preciso prestigio: nel *Cunto de li Cunti*, quando

---

<sup>1</sup> Sull'argomento cfr. gli esempi elencati in Sanfilippo 2007, pp. 172-174.

il principe Tadeo deve soddisfare il desiderio della moglie incinta di ascoltare racconti, egli convoca “tutte le femmene de chillo paese” (Basile 1986, p. 22) senza prendere neanche in considerazione l’idea che possano esserci dei bravi narratori uomini, per cui l’incarico della narrazione intradiegetica ricadrà su dieci donne “provecete e parlettere” che si produrranno ognuna una volta al giorno in uno di quei racconti che “soleno dire le vecchie pe trattenemiento de peccerille” (Basile 1986, p. 22). Infatti le donne che raccontano sono in genere anziane e narrano all’interno della propria famiglia o comunque in un contesto domestico; si tratta quindi di nonne, di mamme, di zie (o meglio, come elenca Matilde Serao nelle *Leggende napoletane*, “la giovane madre, o la gentile sorellina, o la nonna dagli occhiali d’oro, o la zia che lavora di calza”, 2002, p. 40) ma anche di serve, di cuoche e di balie, che dai tempi di Perrault sono lo stereotipo della portatrice di fiabe<sup>2</sup>.

Numerosissime le scrittrici italiane contemporanee che evocano o riproducono questo *contage* materno o subalterno e, a volte, sfruttano l’archetipo in modo originale: si pensi per esempio al racconto *La nonna* di Elsa Morante (1994b, 33-58), in cui leggiamo di una donna anziana che ammalia gli ingenui nipoti narrando una fiaba tanto bella quanto letale, che li spingerà verso una morte sicura. Ricordando una prima rosa di fonti, in alcune autrici italiane tra la fine dell’Ottocento e il XXI secolo appaiono narratrici di tipo fiabesco, si veda come Annie Vivanti, in *Marion artista di caffè-concerto*, usa l’evocazione di una narrazione materna di questo tipo:

Da piccina, la mamma, quando ne aveva il tempo, le raccontava meravigliose storie: di una bella ragazzina maltrattata dalla matrigna che era una strega, che usciva di casa e prendeva una via lunga lunga, e andava, andava, andava, fino a trovare il castello del re. E lì a narrare del principe che la sposava; ma la bambina interrompendo –mamma, racconta ancora della via lunga lunga, e come lei andava, andava, andava, fino a trovare il castello del re! (Vivanti 2006, p. 53).

quasi in contrappunto al destino che aspetta la protagonista alla fine di un lungo viaggio in treno che sarebbe meglio che non finisse

---

<sup>2</sup> Sul vincolo indissolubile tra balie e fiabe, si veda per esempio Benedetto Croce, che parlando di leggende afferma che nell’infanzia queste causano un’impressione molto diversa “da quella onde pendeavamo dalle labbra della balia, che ci raccontava le fiabe” (2005, p. 297). A Elisabetta Rasy basta la presenza di “due balie grasse e tenebrose” per connotare una casa come dotata di “una tonalità fiabesca” (Rasy 1997, p. 25).

mai, dato che la porta non da un giovane principe ma da un anziano protettore; da parte sua Grazia Deledda mostra quanto possano essere vari i repertori e i generi narrativi toccati dalle donne che raccontano: nel romanzo *Cenere* (1945) la vecchia zia Tatàna racconta fiabe ad un bimbo del vicinato, mentre la vedova di Fonni (Zia Grathia) narra le gesta eroiche del bandito padre dei suoi figli e Zia Varvara evoca leggende e “ricordi storici, diventati ormai tradizioni popolari” mescolandoli con avvenimenti “accaduti durante la sua lontana infanzia” e con storie plutoniche di tesori nascosti; nonostante questa varietà di generi, però, nei testi della scrittrice sarda sono quasi sempre e solo donne quelle che si dedicano alla narrazione di fiabe<sup>3</sup>; in *Lessico familiare* invece Natalia Ginzburg ricorda varie balie, depositarie più di canzoni che di racconti, e, nel racconto *Inverno in Abruzzo*, evoca una giovanissima donna di servizio che “raccontava ai bambini delle lunghe storie di morti e cimiteri” (2001: 790), le quali, si scopre subito dopo, sono in realtà varianti della fiaba del tipo ATU 720<sup>4</sup>, ricordata anche da Rosetta Loy in *La bicicletta* a proposito delle storie narrate dall’istituttrice tedesca (“una di quelle favole di Grimm che azzurre fluivano dallo sguardo di *fraülein* Anne Marie. ‘Mia madre mi ammazzò, mio padre mi mangiò’ [...]”, 1974, p. 61<sup>5</sup>); Dacia Maraini presenta in *Colomba* (2004) una figlia che chiede ossessivamente alla madre di raccontare fiabe, ma anche miti e ricordi di famiglia; nel *Gioco dei regni*, Clara Sereni coglie come le serve dei suoi nonni, che narravano solo in assenza delle loro datrici di lavoro<sup>6</sup>, usassero fiabe diverse a seconda che si rivolgessero a narratori o narratarie:

fiabe iniziatiche di bambini sperduti nel bosco (ed Enrico, dopo i brividi della paura, difendeva i genitori che li avevano abbandonati [...]);  
fiabe di castelli e principi azzurri, che Lea ascoltava a bocca aperta per poi criticarle, severa verso l’insulsaggine delle donne e la generosità

<sup>3</sup> E non è detto che sia positivo farlo: nel racconto “Il rifugio” la nonna narratrice è convinta di aver rovinato la vita della nipote a forza di raccontarle “fiabe fastose, di principi, di regine, di palazzi con sale dai cento colori” (Deledda 1996, p. 36).

<sup>4</sup> Per il riassunto del racconto-tipo, si veda Uther 2004, pp. 389-390.

<sup>5</sup> Si vedano anche le pagine 64 e 164-165.

<sup>6</sup> Anche loro esperte narratrici di fiabe: il personaggio della nonna Alfonsa “provvedeva alle filastrocche da imparare a memoria, alle fiabe, al nutrimento” per i figli (Sereni 2008, p. 41) mentre sua sorella, la zia Ermelinda, “utilizzava le fiabe come premio o come rimedio estremo, quando per ospiti o malattia era indispensabile tenerli quieti” (Sereni 2008, p. 51).

mal indirizzata dei maschi; fiabe di viaggi meravigliosi, che Enzo seguiva con passione [...]; fiabe di giovani ardimentosi che infinocchiavano l'orco con tranelli di parole, e a Mimmo brillavano gli occhi (Sereni 2008, p. 52).

Risulta chiaro dai commenti della scrittrice che tipo di fiabe si rivolgessero a ricettori maschi e quali invece si pensassero per una ricezione femminile (anche se in questo caso la narrataria non reagisce in modo consono alle aspettative); nella sua autobiografia Rossana Rossanda parla anche lei di donne di servizio e della cuoca, ma queste non raccontavano fiabe, bensì storie di terrore

Alle stanze e ai discorsi rispettabili dei miei genitori si affiancava un mondo dominato dai riccioli della Fanni e da morti che si levavano pallidi e furiosi dalle tombe ogni venerdì per correre su cavalli bianchi sotto la luna, tre giri e poi di nuovo sottoterra. Sangue, veleno e tombe scoperciate mi affasciano ancora. Dubito che i miei si rendessero conto di quella semina di arcaiche paure (Rossanda 2005, pp. 10-11).

Ugualmente le "storie di paura" facevano parte del repertorio di una bisnonna di Elisabetta Rasy, alla quale piaceva anche raccontare "le storie [...] un po' sudicie del popolino, dove gli escrementi del lazzarone finivano regolarmente nel cappello del prete" (Rasy 1997: p. 29). Quest'ultima scrittrice, nel libro *Non esistono cose lontane*, presenta poi un tipo di narrazione molto particolare, attestata anche in contesto folklorico (non solo in ambito domestico<sup>7</sup>), che ci ricorda quell'analogia tra onirico e fiabesco che ha spinto alcuni studiosi a ipotizzare un'origine comune tra le immagini dei sogni e quelle delle fiabe<sup>8</sup>. Nell'opera di Rasy la madre della protagonista esce dal suo mutismo giornaliero solo la mattina per raccontare alla figlia i sogni della notte e l'autrice scrive che "i sogni erano l'unica possibilità di dialogo con la madre" (2014, pp. 176-177). In omaggio alla circolarità del racconto orale, chiuderò questa eterogenea rassegna tornando a Elsa Morante: in *Menzogna e sortilegio* la protagonista si ritrova a riempire con fiabe di sua invenzione il vuoto lasciato dal silenzio ostinato della madre; quelle fiabe che, sottintende Morante, la madre o la nonna avrebbero dovuto raccontarle, Elisa se le racconta da sé trasformando il dolore in sogno di "amore, riconoscenza e riscatto"

<sup>7</sup> Cfr. Mato 1992, p. 382.

<sup>8</sup> Cfr. Lavagetto 2008, p. XVIII.

tra una madre e una figlia che, dopo lunghe e perigliose avventure, possono finalmente ricongiungersi (Morante 1994a, pp. 501-502).

## Il peso della tradizione

Se dunque nell'immaginario letterario contemporaneo continua a esistere lo stereotipo dell'arte del narrare come arte soprattutto femminile, è anche vero che, nel momento in cui la narrazione orale conquista i teatri, constatiamo che questa sembra parlare una lingua quasi esclusivamente maschile e una corrente teatrale di successo come il Teatro di Narrazione, nata, come ha mostrato Gerrado Guccini (2004), anche grazie alla pratica e alla ricerca di artiste come Laura Curino o Lucilla Giagnoni, arriva al grande pubblico solo attraverso interpreti uomini. Eppure, nell'attuale riscoperta della narrazione orale, le narratrici sono la maggioranza quando si parla di animazione alla lettura, di animazione socioculturale o anche di teatro per ragazzi. Tuttavia appena si arriva ai circuiti artistici prestigiosi sono molte le donne che trovano difficoltà a essere accettate e programmate come interpreti e loro stesse faticano a proporsi come artiste.

Il problema non è certo solo della narrazione orale, i cartelloni dei teatri o dei festival mostrano come il mondo delle arti sceniche, pur essendo teoricamente un contesto *altro*, che non sembrerebbe sottostare alle regole del quotidiano, è in realtà un mondo in cui la asimmetria e la diseguaglianza di genere sono schiaccianti. Comunque, dietro a queste difficoltà di presa di parola delle artiste narratrici, non si nasconde solo un problema di ruoli nel mondo del teatro, bensì si ripropone una situazione molto diffusa nel passato: l'idea che le donne raccontino solo fiabe e, ancora di più, che non esistano modelli di narratrici orali professioniste.

Per il passato infatti, pur prendendo in considerazione diverse tradizioni, non sono documentati casi di narratrici orali professioniste, pagate per raccontare come i *cuntisti* siciliani<sup>9</sup> o retribuite in cibo e vino come tanti ambulanti – in Italia, per esempio, i seggiolai che dal Friuli calavano nell'Italia centrale<sup>10</sup> – tranne forse casi rarissimi come quello di Marguerite Philippe, molto ricercata e invitata nelle case per il vasto

---

<sup>9</sup> Su questa tradizione narrativa nata nella Sicilia dell'Ottocento, si veda Guido Di Palma (1991).

<sup>10</sup> Cfr. Mugnaini 1985, p. 65.

patrimonio narrativo che aveva messo insieme grazie al suo lavoro di *pélerine par procuration*. Ancora oggi le uniche donne che, all'interno di una cultura tradizionale, possono fare le cantastorie a pagamento sono le *chitrakar* del West Bengala, ma si tratta di un fenomeno recentissimo e dovuto principalmente al fatto che gli uomini non si dedicano più a questo lavoro<sup>11</sup>.

## 1. Narratrici orali tradizionali

Per trovare modelli di narrazione al femminile, per un pubblico non esclusivamente familiare, con repertori non da educande e soprattutto con l'autorevolezza di chi si riconosce come personalità di spicco, culturalmente o umanamente, all'interno della propria comunità, bisogna scavare pazientemente, sapendo quanto spesso il potere degli stereotipi riesca a nascondere e a far dimenticare la realtà<sup>12</sup>.

Un silenzio quasi assoluto avvolge, tra l'altro, le donne che non narravano necessariamente o esclusivamente fiabe e questo aspetto può sembrare secondario, ma il repertorio di chi narra rappresenta in qualche modo la sua identità ed è stupefacente verificare come si possano manipolare i repertori<sup>13</sup> e quanto sia notevole la resistenza a riconoscere a una donna determinati saperi narrativi: per esempio, negli anni Ottanta Maria Luigia Rossi, che stava raccogliendo racconti comici e barzellette in un comune toscano, si è trovata davanti una sedicenne che si era appropriata di un esteso patrimonio familiare di barzellette sconce, che raccontava con grande perizia; la studiosa scrive di aver rinunciato a raccogliere il repertorio della ragazza per evitare a lei e a sé stessa "l'imbarazzo" di raccontare/ascoltare cose inappropriate e si è fatta narrare quelle stesse barzellette dai fratelli della ragazza, no-

<sup>11</sup> Sulle donne *Chitrakar*, cfr. Giusti e Chakraborty 2014.

<sup>12</sup> Per esempio, recentemente Macrina Marilena Maffei (2013) ha messo in luce (o meglio, come dice l'autrice stessa, ha strappato "dal mondo della trasparenza") l'esistenza di una tradizione di donne pescatrici nelle isole Eolie che lo stereotipo secondo cui nelle civiltà marinare agli uomini tocca *naturalmente* il mare, mentre le donne rimangono a terra arrivando tutt'al più alla riva, era riuscito a rimuovere dalla memoria collettiva degli isolani. La studiosa ha raccolto testimonianze familiari ricostruendo la storia di equipaggi di donne, esperte nella navigazione, che per vendere il pesce erano capaci di arrivare fino al porto di Napoli su fragili imbarcazioni e che avevano lasciato il segno solo in quei racconti folklorici eoliani in cui si parla di streghe che rubano barche per volare via dalle isole.

<sup>13</sup> Si veda per esempio come sono state rimosse da vari studiosi le notizie su uomini narratori di fiabe nel Maghreb all'inizio del XX secolo (Merolla 2001).

nostante questi non padroneggiassero le stesse competenze comiche e narrative (1987: 27).

Le ricerche tese a ritrovare alcune grandi protagoniste dell'arte di narrare, tranne alcuni studi pionieristici come quello di Azadowskij su una narratrice siberiana, sono piuttosto recenti<sup>14</sup>; per l'Italia troviamo spunti e notizie su figure e repertori di narratrici nei lavori di Aurora Milillo, di Gastone Venturelli e di altre studiose che però non hanno superato i limiti del pubblico specialista, mentre Cristina Lavinio (2017) ha recentemente avanzato alcune ipotesi sulle caratteristiche proprie dello stile orale al femminile, riscontrate non solo nelle percentuali di dialogato, ma anche nelle tecniche di costruzione del dialogo inserito nella narrazione e nell'attenzione rivolta ai narratori.

Propongo pertanto di analizzare due esempi italiani di narratrice dotata di forza e autorevolezza, entrambi appartenenti alla seconda metà dell'Ottocento: in un caso si tratta di un personaggio letterario così ben disegnato che molta gente ha finito per credere a una sua esistenza reale; nell'altro invece troviamo una donna in carne ed ossa diventata quasi un personaggio dell'immaginario di chi studia le fiabe: la prima è Regina Marcucci, personaggio letterario inventato da Emma Perodi, e la seconda Agatuzza Messia, la narratrice modello dello studioso di tradizioni popolari Giuseppe Pitrè, la quale probabilmente ha ispirato in parte il personaggio di Perodi e della quale scrive lungamente anche Calvino nell'*Introduzione alle Fiabe italiane*.

### 1.1. Regina Marcucci

Si tratta del personaggio di nonna narratrice delle *Novelle della nonna. Fiabe fantastiche* (1893) di Emma Perodi (Cerreto Guidi, Firenze, 1850 - Palermo, 1918), scrittrice e giornalista vicina ai movimenti femministi dell'epoca. L'opera comprende 45 leggende e novelle fantastiche inserite in una cornice in cui a Farneta, nel Casentino, una nonna narra ogni domenica una storia alla sua numerosa famiglia ed è stata studiata soprattutto dal punto di vista del genere narrativo e del suo

---

<sup>14</sup> Tra gli esempi più autorevoli, i rimandi obbligati sono lo studio di Linda Dègh sulla narratrice ungherese Zsuzsanna Palkò e sul suo repertorio e il suo stile (Dègh 1995), la ricerca sulla narratrice francese Nannette Levèsque di Marie Louise Ténèze (2000) e quella sulla spagnola Azcaria Prieto di José Manuel de Prada Samper (2004), che mostra ad esempio come Azcaria fosse l'intellettuale del paesino del marito e godesse pertanto di un riconoscimento sociale inconsueto per una donna di un ceto culturale basso. Si veda anche Sanfilippo, Guzmán e Zamorano (2017).

inquadramento nella letteratura per l'infanzia in epoca post-unitaria. A me interessa accennare a come Perodi costruisce il suo personaggio, elaborando letterariamente le caratteristiche di narratrici reali, annotate dai demologi italiani pochi anni prima e attribuendogli un determinato repertorio contestualizzato e finalizzato a influenzare le vicende di un gruppo umano. Il risultato è così verosimile che attualmente a Farneta, a Poppi ed in altri paesi del Casentino Regina Marcucci viene ricordata come realmente esistita e si mostra il camino dove si sedeva per narrare le sue storie<sup>15</sup>. Perodi inizia presentando la matriarca dei Marcucci in modo abbastanza stereotipato: una vecchietta grinzosa, dalla voce dolce, che racconta solo ai bambini di casa ed ha una salute ormai precaria che causa la preoccupazione dei figli. In effetti il ritratto sembra mutuato da qualche raccolta erudita di racconti popolari, sulla falsariga della Katherina Viehman descritta dai fratelli Grimm. Ma, così come la vedova Viehman era molto diversa dalla descrizione di Jakob e Wilhelm, Regina Marcucci ha un repertorio di storie che poco a poco fanno acquisire al personaggio caratteristiche lontane dalle aspettative create dai cenni iniziali. La vedova Marcucci infatti ha un repertorio di storie inquietanti, se non addirittura agghiaccianti fin dal titolo<sup>16</sup> (*La fidanzata dello scheletro*, *L'impiccato vivo*, *Il cero umano* ecc.) e queste sono sempre attinenti o comunque legate ai problemi o alle situazioni animiche della famiglia, per cui Regina novellando esercita una notevole influenza sulla vita di tutti, compreso il figlio maggiore che funge da *capoccia* della famiglia<sup>17</sup>. Verso la metà del volume Perodi crea il personaggio del professor Luigi che rappresenta quei demologi di fine Ottocento che "raccolgevano dalla bocca del popolo la lingua parlata" come Pitrè o Imbriani; l'autrice mette così in scena il rapporto di potere che si instaurava tra questi ultimi e le loro informatrici<sup>18</sup>:

<sup>15</sup> Cfr. Faeti 2000, p. 286.

<sup>16</sup> Non per nulla Antonio Faeti scrive che Regina "racconta fiabe che avrebbero impaurito Stephen King" (Faeti 2001, p. 117).

<sup>17</sup> Qualche decennio prima la scrittrice ceca Božena Němcová aveva creato, sulla base di materiale autobiografico, una nonna con caratteristiche simili a quelle di Regina nel racconto "Babička".

<sup>18</sup> Il rapporto di potere che si viene a creare nell'intervista tesa a produrre un testo etno-poetico non è tanto studiato come nel caso delle fonti orali di tipo storico, ma esistono riflessioni sul tema come quelle di Martine Mariotti (1992) su Marie Nicolas, una narratrice provenzale che fu studiata da varie persone tra gli anni '50 e gli anni '90 del XX secolo: a quanto sembra, Marie cambiava la versione dei suoi racconti a seconda delle affinità o delle opposizioni ideologiche che si creavano tra il suo sistema di valori (di una religiosità assoluta) e quello dello studioso/a.

Regina (*nomen omen...*) si schermisce, afferma che quelle che lei racconta sono solo fiabe da ragazzi, prive di valore e il professore le risponde non rassicurandola sul valore del suo narrato, bensì dicendole "Trattatemi come un ragazzo e raccontate". Regina attacca quindi a raccontare *L'impiccato vivo*, che già dal titolo non suggerisce la tipica favoletta da ragazzi e che si rivela una palese rivendicazione dei diritti dei deboli e dei diseredati. La cosa più interessante da una prospettiva al femminile è che uno dei personaggi principali della narrazione è una donna avara, brutta, poco simpatica, che non si fa scrupoli se può approfittare di una situazione, ma non per questo è cattiva ed è proprio lei ad aiutare il protagonista maschile, dopo averne verificato l'umiltà, la remissività e la generosità. Regina quindi non racconta al professore una storia per bambini, né una storia di accettazione del proprio destino, né una fiaba sulle virtù delle donne, bensì una novella che parla di ascesa sociale e di giustizia e in cui una donna, che non si preoccupa di essere gradevole, sa amministrare il potere e giudicare chi sia degno della sua benevolenza<sup>19</sup>. Se raccontando ci raccontiamo, Regina non racconta da dolce nonnina e il professor Luigi deve riconoscere alla vedova Marcucci il rango di autrice, promettendo di pubblicare le sue storie in un volume "con sulla copertina il nome e cognome in caratteri grossi così" (Perodi 1992, p. 423).

## 1.2. Agatuzza Messia

Vediamo ora una delle donne reali che contribuirono alla creazione di Regina Marcucci: la narratrice modello di Giuseppe Pitrè, grande amico tra l'altro di Emma Perodi. Agatuzza è una delle poche figure di donna che racconta che rimangono impresse nella memoria, grazie al fatto che Pitrè ne diede un ritratto particolareggiato e trascrisse più di 40 racconti del suo repertorio; inoltre Calvino contribuì a divulgare la maestria narrativa di Messia riproducendo parzialmente, nell'introdu-

---

Quindi, quando fu intervistata nel 1977 da un giovane politicamente impegnato, la narratrice ultraottantenne modificò il racconto tipo ATU330 in un modo volutamente provocatorio rispetto all'ideologia del suo interlocutore: il diavolo invece di chiedere al protagonista di cedere l'anima come prezzo dei favori ricevuti, come succedeva in tutte le varianti di questo racconto narrate in precedenza da Marie Nicolas, esige che il giovane si dedichi alla propaganda comunista per contribuire attivamente alla dannazione di un bel po' di anime...

<sup>19</sup> Per le caratteristiche profotofemministe di molte eroine delle *Novelle della nonna*, cfr. Rengo 2000.

zione alle sue *Fiabe italiane*, la descrizione di Pitrè e accogliendo ben 12 dei suoi 40 racconti all'interno dell'opera.

L'attacco della descrizione di Pitrè è accattivante "Tutt'altro che bella, essa ha parola facile, frase efficace, maniera attraente di raccontare, che ti fa indovinare della sua straordinaria memoria e dello ingegno che sortì da natura" (Pitrè 1985, p. XVII). Si tratta di una pagina modernissima in cui lo studioso offre ragguagli sulla vita, sul carattere, sullo stile e sul linguaggio di Agatuzza, mettendo in luce dettagli importanti<sup>20</sup> come il talento comico di Agatuzza, una nota preziosa dato che lo stereotipo degli studi sul folklore vuole che i racconti comici siano un patrimonio narrativo maschile: le donne raccontano leggende, vite di santi, complicate fiabe di magia per cui sono molto lodate, ma, come si è visto anche prima, non ci si immagina che possano narrare aneddoti comici<sup>21</sup> o licenziosi. Più avanti Pitrè annota:

[Agatuzza] da giovane fu sarta; quando la vista per fatica le si andò indebolendo, si mise a far da cuttuninara, cioè cucitrice di coltroni d'inverno. Ma in mezzo a questo mestiere che le dà da vivere, essa trova tempo per compiere i suoi doveri di cristiana e di devota; ogni giorno, d'inverno o d'estate, piova o nevichi, in sull'imbrunire si reca a far la sua preghiera. Qualunque festa si celebri in chiesa, ella è sollecita ad accorrere (Pitrè 1985, pp. XVIII-XIX).

La devozione religiosa non è tanto importante in se stessa quanto, come sottolinea Pitrè, perché la frequentazione di chiese deve leggersi come sfruttamento di una delle poche occasioni di mobilità femminile in quel tipo di società; Messia dunque era una donna che usciva tutti i giorni per andare in luoghi dove incontrare altra gente. Inoltre Agatuzza di mestiere era sarta e le sarte, le maestre di cucito, le tessitrici erano fra le poche donne che godessero di una mobilità non criticabile, grazie alla quale entravano in contatto con persone di classi sociali diverse e in genere diventavano portatrici di notizie e pettegolezzi, sviluppando quindi buone competenze narrative, che potevano esibire davanti a un uditorio che non coincideva esclusivamente con la loro famiglia. Di fatto, i laboratori di sartoria, così come quelli adibiti alla

<sup>20</sup> Metto in evidenza soprattutto gli aspetti sottolineati da Pitrè, ma tralasciati da Calvino e che quindi oggi meno conosciuti dai lettori e dalle lettrici.

<sup>21</sup> E infatti Lella Costa (molto vicina al Teatro di Narrazione nei suoi ultimi spettacoli) ha messo in risalto in più di un'occasione questa negazione di una tradizione comica al femminile (si veda per esempio Costa 1993, pp. 17-18).

tessitura, erano luoghi favorevoli a narrazioni<sup>22</sup> di tutti i tipi e il fatto che non ci fossero uomini presenti permetteva che le donne, spesso di varie generazioni, raccontassero storie comiche o decisamente spinte, storie in cui spesso si celavano consigli per difendersi dall'incesto o dalla violenza domestica<sup>23</sup>.

Se il repertorio di Regina Marcucci spazia tra leggende sanguinarie, racconti di paura e novelle gotiche, Agatuzza Messia predilige i racconti avventurosi, le fiabe e le novelle con protagoniste intelligenti e intraprendenti. Secondo Calvino le mancava "lo struggimento amoroso, la predilezione per i motivi dell'amore –sposo o sposa- perduto" (2005, p. 28), ma in questo lo scrittore si sbaglia: Agatuzza conosce e narra a Pitрэ più di un racconto di amori perduti e riconquistati, ma gli dà un tono femminista sorprendente in quel contesto culturale e che forse ha 'distratto' lo scrittore ligure dalla comprensione del testo. Nelle storie di Messia le ragazze povere, appena possono, imparano a leggere e a scrivere, sono più intelligenti dei principi, e riescono a farsi amare e rispettare da questi ultimi, anzi in un caso (dal curioso titolo *La panza che parla*) il reuzzo deve riconoscere che la moglie vale più di lui e si sente obbligato a lasciarla regnare al posto suo ("Sai chi ti dicu? Pighhiati lu Regnu tu, e regna a tò talentu, ca tu hai giudiziu pi tia e pi autru", Pitрэ 1985, p. 76).

Scrivе Pitрэ che Agatuzza lo tenne tra le braccia quando era un bambino: se non fu la sua balia, comunque si occupò di lui e di sicuro gli insegnò ad ascoltare le ragioni delle donne.

---

<sup>22</sup> Non è quindi casuale che Laura Curino, una delle migliori 'narratrici' italiane, sia figlia di una sarta come lei stessa ha ricordato in molteplici occasioni (Curino 2016, 10).

<sup>23</sup> Se si consultano studi o raccolte di racconti orali attenti a questi fenomeni troviamo per esempio che tra le migliori informanti di Aurora Milillo (1983) c'erano varie sarte con repertori di diverso tipo (storielle per intrattenere le apprendiste, scherzi, facezie, prese in giro di uomini e soprattutto di frati e preti; storie sessuali, aneddoti piccanti, storie di tesori nascosti); Roberto De Simone (1994: p. XVIII) invece racconta di donne del casertano che si occupavano di lavorazione della canapa e che raccontavano storie di una comicità irrefrenabile, piene di motti salaci, in un clima carnevalesco simile a quello dell'opera di Basile.

## Bibliografia

- G. BASILE, *Lo cunto de li cunti*, a cura di M. Rak, Milano 1986 (ed. or. 1634-1636).
- I. CALVINO, *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*, Milano 2005<sup>7</sup> (ed. or. 1956).
- L. COSTA, *La daga nel loden*, Milano 1993.
- B. CROCE, *Storie e leggende napoletane*, Milano 2005<sup>5</sup> (ed. or. 1919).
- L. CURINO, *Celestina, Laura, Elvira, Luisa y demás, entre la chispa y el polvo: voces de mujeres y cosas de hombres*, in «Zibaldone. Estudios italianos» IV, 1 (2016), pp. 111-122.
- J. M. DE PRADA SAMPER, *El pájaro que canta el bien y el mal. La vida y los cuentos tradicionales de Azcaría Prieto (1883-1970)*, Madrid 2004.
- R. DE SIMONE, *Fiabe campane*, I, Torino 1994.
- L. DÈGH, *Hungarian Folktales: The Art of Zsuzsanna Palkò*, a cura di L. Dègh, traduzione di V. Kalm, Jackson 1995.
- G. DELEDDA, *Cenere*, in *Romanzi e novelle*, vol. II, Milano 1945, pp. 4-206.
- G. DELEDDA, *Il rifugio*, in *La vigna sul mare*, Nuoro, 1996 (cito dalla versione elettronica disponibile nella biblioteca digitale di Liberliber: [http://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/deledda/la\\_vigna\\_sul\\_mare/pdf/deledda\\_la\\_vigna\\_sul\\_mare.pdf](http://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/deledda/la_vigna_sul_mare/pdf/deledda_la_vigna_sul_mare.pdf)).
- G. DI PALMA, *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cunta-storie*, Roma 1991.
- A. FAETI, *Il crepuscolo dell'orco pedagogico*, in *Casentino in Fabula. Cent'anni di fiabe fantastiche (1893-1993). Le novelle della nonna di Emma Perodi*, Atti del convegno Poppi, 18-19 settembre 1993, a cura di V. Agostini-Ouafi, Firenze 2000, pp. 283-336.
- A. FAETI, *Un tenebroso affare. Scuola e romanzo in Italia*, in *Il romanzo I. La cultura del romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino 2001, pp. 107-127.
- N. GINZBURG, *Opere I*, Milano 2001<sup>5</sup> (Prima edizione 1986).
- M. GIUSTI, U. CHAKRABORTY (a cura di), *Immagini Storie Parole. Dialoghi di formazione coi dipinti cantati delle donne Chitrakar del West Bengal*, Mantova 2014.
- G. GUCCINI, *La storia dei fatti*, in *Stabat mater. Viaggio alle fonti del 'teatro narrazione'*, a cura di G. Guccini e M. Marelli, Bologna 2004, pp. 13-52.
- M. LAVAGETTO, *Dal buio delle notti invernali*, in *Racconti di orchidee, di fate e di streghe. La fiaba letteraria in Italia*, progetto editoriale e saggio introduttivo di M. Lavagetto, testi, apparati e bibliografia a cura di A. Buia, Milano 2008, pp. XI-LXX.
- C. LAVINIO, *Narración oral en femenino*, in *Mujeres de palabra. Género y narración oral en voz femenina*, a cura di M. Sanfilippo, H. Guzmán e A. Zamorano, Madrid 2017, pp. 68-86.
- R. LOY, *La bicicletta*, Torino 1974.
- M. M. MAFFEI, *Donne di mare. Una storia sommersa dell'arcipelago eoliano*, [Gioiosa Marea] 2013.

- D. MARAINI, *Colomba*, Milano 2004.
- M. MARIOTTI, *Une conteuse en Champsaur, Marie Nicolas*, in *Les voies de la parole. Ethnotextes et littérature orale*, a cura di J.-N. Pelen y C. Martel, Aix-en-Provence 1992, pp. 22-28.
- D. MATO, *Narradores en acción. Problemas epistemológicos, consideraciones teóricas y observaciones de campo en Venezuela*, Caracas 1992.
- D. MEROLLA, *Proprietà e parola: i racconti orali e il cambiamento storico-sociale nel Magreb berberofono*, in *Proprietarie. Avere, non avere, ereditare, industriarsi*, a cura di A. Arru, L. Di Michele e M. Stella, Napoli 2001, pp. 419-430.
- A. MILILLO, *La vita e il suo racconto tra favola e memoria storica*, Roma-Reggio Calabria 1983.
- E. MORANTE, *Menzogna e sortilegio*, Torino 1994a (ed. or. 1948).
- E. MORANTE, *Lo scialle andaluso*, Torino 1994b (ed. or. 1963).
- F. MUGNAINI, '... Da raccontassi a vveglia'. *Contesti e narratori nella tradizione orale*, «La ricerca folklorica», 12 (1985), pp. 63-67.
- E. PERODI, *Le novelle della nonna. Fiabe fantastiche*, Roma 1992.
- G. PITRÈ, *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, vol. I, Bologna 1985 (ed. or. 1870-1913).
- E. RASY, *Posillipo*, Milano 1997.
- E. RASY, *Non esistono cose lontane*, Milano 2014.
- M. RENGÒ, *Il folklore nascosto nelle Novelle della nonna*, in *Casentino in Fabula. Cent'anni di fiabe fantastiche (1893-1993). Le novelle della nonna di Emma Perodi*, Atti del convegno Poppi, 18-19 settembre 1993, a cura di V. Agostini-Ouafi, Firenze 2000, pp. 115-126.
- R. ROSSANDA, *La ragazza del secolo scorso*, Torino 2005.
- M. L. ROSSI, *L'aneddoto di tradizione orale nel comune di Subbiano. Novelle barzellette bazzecole*, Firenze 1987.
- M. SANFILIPPO, *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)*, Madrid 2007.
- M. SANFILIPPO, H. GUZMÁN e A. ZAMORANO (a cura di), *Mujeres de palabra. Género y narración oral en voz femenina*, Madrid 2017.
- R. SCOTELLARO, *L'uva puttanello. Contadini del Sud*, Roma-Bari 2006 (1955 e 1954).
- M. SERAO, *Leggende napoletane*, Napoli 1970 (cito dalla versione elettronica disponibile nella biblioteca digitale di Liberliber: [http://www.liberliber.it/mediateca/libri/s/serao/leggende\\_napoletane/pdf/leggen\\_p.pdf](http://www.liberliber.it/mediateca/libri/s/serao/leggende_napoletane/pdf/leggen_p.pdf))
- C. SERENI, *Il gioco dei regni*, Milano 2008<sup>2</sup> (2007).
- M.-L. TÉNÈZE e G. DELARUE (a cura di), *Nannette Lévesque conteuse et chanteuse du pays des sources de la Loire*, Paris 2000.
- H.-J. UTHER, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki 2004.
- A. VIVANTI, *Marion artista di caffè-concerto*, Palermo 2006 (ed. or. 1891).



LE FORME DELLA TRASMISSIONE:  
L'UNIVERSITÀ, LA SCUOLA, GLI ALTRI LUOGHI



# Le letterature nel luogo di formazione e ricerca CIRSDe

Luisa Ricaldone

## La storia istituzionale<sup>1</sup>

La data di fondazione del CIRSDe è il 1991, e infatti nel prossimo dicembre si ricorderanno con un convegno i venticinque anni di vita del Centro, attualmente presieduto dalla sociologa Carmen Belloni.<sup>2</sup> Gli inizi risalgono al 1988, quando un piccolo gruppo di ricercatrici e docenti, quasi tutte delle Facoltà Umanistiche (ma con la presenza anche di esponenti delle scienze dure) cominciò a discutere di come dare vita ad un'iniziativa che potesse diventare punto di riferimento per gli studi delle donne dentro all'Università di Torino con aperture – esigenza emersa fin da subito – verso realtà femminili esterne all'Accademia (Commissioni per le Pari Opportunità o Consulte Femminili). In quegli anni, Torino è città fortemente politicizzata e sindacalizzata e lo stesso movimento femminista – come ricorda Franca Balsamo nel

---

<sup>1</sup> Ho tratto le informazioni dal sito CIRSDe, [http://www.cirsde.unito.it/chi siamo/ Storia](http://www.cirsde.unito.it/chi-siamo/Storia), dai bollettini del Centro, oltre che dalle indicazioni di alcune fra le fondatrici e direttrici del CIRSDe nel tempo, che ringrazio: in particolare Franca Balsamo, Carmen Belloni, sociologhe, Anna Chiarloni germanista, Edda Melon francesista e Luisa Passerini storica. Ringrazio infine le responsabili seminari e convegni, dott.ssa Paola Deiana e dott.ssa Federica Turco per la disponibilità dimostratami nella ricerca del materiale.

<sup>2</sup> Nel frattempo il Convegno, intitolato *Cirsde. Un progetto che continua*, ha avuto luogo nei giorni 1 e 2 dicembre 2016. Quattro le sessioni in cui si è deciso di articolare gli incontri (Terre, Corpi, Lavoro, Potere), in ciascuna delle quali hanno relazionato quattro docenti di differenti discipline (diritto, sociologia, psicologia, arte, storia, antropologia); le letterature sono state rappresentate da Daniela Fargione (Letteratura americana/sessione Terre) e Cristina Bracchi (Letteratura italiana/sessione Lavoro). La seconda giornata è stata inaugurata dalla presidente della Camera dei Deputati Laura Boldrini. Nel frattempo è anche decaduto il mandato della Presidente; la neoeletta è Angela Calvo, docente di Meccanica agraria.

recente saggio *L'incontro tra femminismi e donne migranti* – “era radicato nelle questioni sociali, entro l'alveo del sindacato, con l'Intercategoriale Donne CGIL-CISL-UIL” (Balsamo 2015, pp. 5-6). Viceversa, sappiamo che le letterate sono pervenute al femminismo attraverso l'autocoscienza, la filosofia, la psicoanalisi, la teoria; e questo fatto chiarisce, per certi aspetti almeno, i tempi e gli spazi avuti dalle letterature all'interno del Centro fin dai suoi inizi, come vedremo.

Lo stimolo più forte e vitale alla fondazione del CIRSDe provenne dal seminario interdisciplinare *Tematiche femminili*, seminario al quale afferirono docenti di Scienze Politiche, Lettere, Magistero. Si trattò di una serie di seminari, che si tennero dal 1987-88 al 1992-93. Le discipline di riferimento per due tornate furono altre dalle letterature, che infatti vennero introdotte successivamente, nel 1990-91 con un gruppo di lavoro intitolato *Teoria e pratica della scrittura femminile*, cui seguì, l'anno successivo, *Letteratura e critica delle donne*. Al primo parteciparono docenti di letteratura americana, inglese, francese, tedesca e russa, cui si aggiunse, l'anno seguente, la lingua spagnola.

Sin dalla prima riunione – che ebbe luogo il 17 marzo 1988 – si delineò chiara la scelta di muoversi nella direzione di una struttura istituzionalmente riconosciuta. E un piccolo gruppo (composto da Franca Balsamo, Elisabetta Donini, Tilde Giani Gallino, Vanessa Maher, Edda Melon, Paola Notario, Luisa Passerini e dalla segretaria amministrativa Angela Devalle) si impegnò a redigere una prima bozza di statuto.

Intricate le questioni sulle quali confrontarsi: studi delle donne, sulle donne? Salvare le diverse dimensioni; come non escludere nessuna delle donne delle varie scienze? Come far convivere il femminismo di alcune con posizioni altre? Adeguatezza della prospettiva di genere. Come aprire spazi alla didattica? Come garantire la democrazia in Assemblea, tra comitato scientifico e rappresentanti dei dipartimenti? Alcuni interrogativi vennero sciolti nello statuto, altri rimasero insoluti, come la partecipazione della componente cosiddetta ‘non docente’ e delle ‘non strutturate’; solo anni dopo venne introdotta per queste ultime la formula di ‘cultrici della materia’, perché quante collaborano a seminari, accompagnamento di lavori di tesi, esami possano almeno esprimersi nelle assemblee, pur senza diritto formale di voto: una fra le molte ingiustizie insite nel sistema universitario.

L'iter istituzionale fu lungo e faticoso, e mise a rischio di logoramento le aderenti al Centro; al punto che era difficile avere notizie attendibili delle ragioni dei rifiuti e dei rinvii da parte dell'istituzione.

Per non parlare – scrive Elisabetta Donini, riandando a quei tempi, nel primo numero di «d&r» uscito nell'aprile 1995 – dei “lazzi e frizzi” e delle “battutacce, del tipo ‘studi delle donne? Ho pensato che fosse una cosa da ostetrici!’” (Donini 1995, p. 7). Non entro nelle dinamiche dei vari passi avanti e indietro, che chi fosse interessata/o alla storia del CIRSDe può trovare sul sito che ho indicato; dirò solo che nella primavera del 1990 si ottennero le adesioni dei dipartimenti di Studi Politici, Scienze Sociali, Scienze Letterarie e Filologiche, Storia, Scienze del Linguaggio e Letterature Moderne e Comparete, Psicologia (che si dichiarò anche disponibile a garantire sede e gestione), Meccanica Agraria che si impegnarono anche dal punto di vista finanziario. Così finalmente, dopo alcuni anni di negoziazioni e di ostacoli superati, finalmente il 19 marzo 1991 ci fu la delibera di approvazione, cui un mese dopo seguì il Decreto del Rettore di costituzione del CIRSDe.

Nell'autunno del 1991 cominciò la programmazione delle attività e fu necessario sapersi muovere su vari piani: le idee erano tante, ma occorreva unirvi la disponibilità a farsi carico dell'organizzazione anche delle cose minute; gli interessi di ricerca variavano molto né il respiro interdisciplinare poteva esaurirsi nel giustapporre più temi. Inoltre restava aperto uno scarto “tra la rigidità dei contesti disciplinari e le dimensioni più profonde insite nella scelta di dare rilievo a una prospettiva di genere” (Donini 1995, p. 10).

Comunque in quel momento cominciò a delinearci l'identità del Centro: un filone portante di continuità si consolidò nella serie dei seminari su *La prospettiva di genere nella teoria e nella ricerca*, che nel tempo si articolarono in più cicli tematici paralleli; a questi si affiancarono conferenze di studiosi stranieri, convegni, giornate di studio, collaborazioni con altri organismi (in particolare, una convenzione con la Commissione per le Pari Opportunità della Regione Piemonte portò a realizzare un'indagine su *L'immagine femminile nei mass-media in Piemonte*), nonché un progetto di ricerca interdisciplinare su *Una critica di genere alla nozione di sviluppo* finanziato con fondi MURST (Ministero dell'università e della ricerca scientifica e tecnologica) 40%.

Alla fine del 1993 lo statuto del Centro venne modificato, dando autonomia alla sua gestione amministrativo-contabile. Luci e ombre, propulsione e costrizioni; chi allora c'era conferma che la lunga attesa aveva significato anche che le condizioni di allora erano diverse dalle precedenti, con tutto ciò che significa in termini di organizzazione pratica e scientifica.

Nel 1995 il Centro ebbe la possibilità di collegarsi ad internet e quindi ad un gran numero di banche dati, compresa Lilith, la banca dati italiana di *Women's Studies*; cominciò a pubblicare un opuscolo intitolato «InOltre i corsi», rivolto particolarmente alle studentesse ed agli studenti, ed il notiziario «Donne & Ricerca», strumento di informazione sulle attività del CIRSD e di comunicazione tra le/gli aderenti. Dell'uno e dell'altro parlerò in seguito.

Nel maggio 1996, in una riunione svoltasi a Utrecht, furono gettate le basi per l'istituzione di un'associazione europea di nome AOIFE, una struttura dotata di una piattaforma legale che potesse essere un punto di riferimento per il dibattito sulle metodologie d'insegnamento e di ricerca degli *Women's Studies*, centro di diffusione di informazioni e di scambi, nonché sostegno per le richieste di finanziamento all'Unione Europea.

Il 2002 è un anno importante, poiché il Senato Accademico approva la trasformazione del CIRSD e da Centro Interdipartimentale a Centro di Interesse Generale d'Ateneo. Questo status istituzionale consente un più chiaro radicamento nell'organizzazione dell'Ateneo, sia sul piano economico-amministrativo che didattico. L'Università assegna al CIRSD e l'organizzazione del corso *Donne, Politica e Istituzioni*, in seguito ad un accordo con il Ministero delle Pari Opportunità. La dimensione istituzionale viene rafforzata verso l'esterno attraverso l'*online*. Da un lato, la ristrutturazione completa del sito – avvenuta grazie ai fondi europei stanziati attraverso il progetto *Unigenere*, fortemente voluto da Chiara Saraceno – permette la presenza di una vetrina costantemente aggiornata sulle attività del Centro e sugli appuntamenti nazionali e internazionali legati alle tematiche di genere. Dall'altro, la progettazione e la realizzazione del corso multidisciplinare *Introduzione agli studi di genere*, che negli anni si è andato sempre più consolidando, crea una forte rete d'interesse in ambito accademico, portando a nuove collaborazioni con università italiane e straniere.

## Lo spazio delle letterature

Ora, per brevità articolerei il discorso in due punti:

- a) la ricerca (donne & ricerca, «Quaderni di d&r», convegni, e-book);
- b) la didattica («InOltre i corsi» e i corsi *online*).

Parlerei subito di «d&r», donne e ricerca, quaderni semestrali (arricchiti di un inserto che rendeva conto di ciò che veniva fatto al Centro

e fuori di esso, nei luoghi attivi nell'ambito degli studi delle donne, in Italia e all'estero). Nel numero 2 del 1995 viene detto con grande chiarezza che le *Tematiche femminili* (da notarsi l'aggettivo, frutto di un compromesso con l'istituzione, che non avrebbe visto di buon occhio l'aggettivo 'femministe'), hanno rappresentato un riferimento fondamentale per la nascita del CIRSDe. Vi si scrive anche (Chiara Saraceno, Daniela Del Boca) delle difficoltà di ottenere il riconoscimento formalizzato che dà legittimità scientifica e formativa di un percorso, mentre la germanista e allora direttrice del Centro Ursula Isselstein scrive del confronto con alcune esperienze estere di organizzazione didattica di *Women's Studies*. Di qui lo sguardo volto alla organizzazione modulare, che in Italia ancora non c'era, e che per l'introduzione degli *Women's Studies* nelle varie letterature avrebbe significato un cambiamento particolarmente efficace e fertile, come si è dimostrato successivamente. Altra soluzione cui aspirare, guardando oltre i confini dell'accademia italiana, è stata quella del *team-teaching*. Infatti, dal gennaio 1996 Edda Melon (docente di francese) e Carla Gallo Barbisio (docente di psicologia dinamica) propongono un seminario/laboratorio su *Sorelle/fratelli nella letteratura e nell'arte*. Nel numero successivo di «d&r», un importante articolo della storica Paola Di Cori mette in rilievo il sistema della "atroce macchina accademica italiana", il congelamento delle carriere, il fatto che "la maggior parte di coloro che sono attive nella promozione di corsi e iniziative sulle donne appartengano alle fasce più basse e marginali", e questo perché "la grande maggioranza di coloro che per tanti anni hanno investito energie fisiche e intellettuali nel femminismo è rimasta fuori, non conta niente [...], è debole e ricattabile" (Di Cori, 1995, pp. 4 e 6). Se questo è vero per tutte le discipline, lo è stato ancora di più per l'italianistica (ambito nel quale ho esperienza), un'area legata (in quegli anni a Torino) a cordate da sempre antagoniste (una riconoscibile come cattolica, l'altra come laica) per quanto riguarda metodi strumenti carriere, tendenzialmente chiusa al nuovo e che – a parte alcune rare eccezioni, peraltro poco significative per quel che riguarda l'aver voce in capitolo e potere decisionale – guarda con ironica superiorità e sospetto agli studi delle donne. Tollerate, viceversa, e talvolta caldeggiate le ricerche, attuate con gli stessi strumenti che si usavano per Alfieri o Dante, che avessero come oggetto donne fino a quel momento fuori canone o intellettuali e letterate locali. Questi gli inizi. In un modo o nell'altro, in quella metà degli anni Novanta le docenti di letteratura si aprono agli studi delle donne, ma il loro

(il nostro) lavoro è più sotterraneo che visibile, e ciascuna spesso se lo gioca autonomamente all'interno del proprio corso. Si aggiungono tasselli di conoscenza relativi ad autrici dimenticate, e alcune docenti – non tutte! – si avvicinano progressivamente al Centro, e sono quelle più politicizzate, che hanno rapporti con il movimento delle donne. Ma mentre insegnamenti come la sociologia e la storia possono contare su titolari di particolare autorevolezza (penso soprattutto a Chiara Saraceno e a Luisa Passerini), l'italianistica, pur vantando personalità di rilievo anche internazionale, non gode di questo privilegio 'politico'. Nonostante ciò, si fanno incontri, si organizzano seminari per laureande/i, e anche, proposto dalle angliste, un seminario residenziale. Diciamo subito che, nell'ambito degli studi delle donne, le angliste precedono le docenti di altre letterature; e questo perché – è fin troppo ovvio il dirlo – per loro gioca la frequentazione di modelli e metodologie provenienti dai centri culturali più avanzati in fatto di studi di genere. Comunque, le letterate, per il fatto di essere attive in più luoghi della didattica e della ricerca, si dispongono – come spesso viene detto in «d&r» – secondo una ramificazione capillare che, pur non potendosi definire del tutto clandestina, risulta dotata di scarsa visibilità istituzionale, e tuttavia molto efficace perché raggiunge strati sempre più ampi della popolazione studentesca. Giornate di studi come quelli woolfiani (promossi soprattutto dall'anglista Anna Brawer), incontri seminariali (le italianiste Mariarosa Masoero, Paola Trivero, la sottoscritta), conversazioni con scrittrici, presentazioni di libri e di ricerche in atto, corsi. Da segnalare che, a partire dal numero 5, «d&r» pubblica una rubrica dall'eloquente titolo *fatti e misfatti*: un paio di pagine di denuncia, che danno il polso della situazione accademica nella seconda metà degli anni Novanta; e la rivista registra anche (cfr. il numero 6, ottobre 1997) un'iniziativa (a cura di Di Cori e mia) che vede riunite intorno a un tavolo due ricercatrici, appunto, e alcune studenti, per un confronto su temi comuni di studio.

Sfogliando «InOltre i corsi», la guida ai corsi e attualmente ai moduli che comincia a uscire nell'anno accademico 1994/95, e che si pone l'obiettivo di avvicinare le e gli studenti alle tematiche di genere e insegnare loro come l'utilizzo di una prospettiva di genere possa arricchire il loro bagaglio conoscitivo, le letterature risultano ben rappresentate: letterature dei paesi francofoni, letteratura francese moderna e contemporanea, le ibero-americane, la inglese moderna e contemporanea, l'italiana, la nord-americana, la letteratura teatrale italiana, la letteratu-

ra inglese, la tedesca, oltre ad alcuni corsi – è bene sottolinearlo – di linguistica, dove centrale risulti la variabilità della lingua in relazione al genere. Si tratta di una adesione massiccia, nella quale occorre tuttavia distinguere tra corsi che comprendono o sono dedicati a scrittrici o a rappresentazioni di donne nei testi letterari e corsi metodologicamente orientati secondo una prospettiva di genere (autorappresentazioni, poetiche personali, ecc.). Accanto ai corsi, alcune docenti propongono seminari di approfondimento tematico o metodologici: da un lato dunque la consapevolezza che si tratta di un'offerta formativa in *Gender/Women's Studies* che in altri paesi possiede una formalizzazione istituzionale ben più visibile e autorevolmente considerata, dall'altro il percorso formativo non *ad hoc* ha permesso nella struttura modulare l'inserzione della prospettiva di genere in tanti se non tutti gli ambiti didattici, e di ciò si sono sicuramente avvantaggiate le letterature.

Nel 1998/1999, nell'ambito dei seminari *Didattica, formazione, orientamento*, si assiste alla messa a tema del rapporto tra letterature e scienze nel Sud del mondo con una bella collaborazione tra una docente dell'ambito scientifico e una umanista (Elisabetta Donini/Anna Nadotti); alla presentazione di riviste con l'attenzione rivolta alle lettrici (fra cui «*Leggendaria*», rivista romana diretta da Anna Maria Crispino, che di recente è arrivata – e ora ha superato – il numero cento); alla discussione intorno all'interrogativo se si possa parlare di poesia al femminile, in collaborazione con la SIL – da cui il volume, a mia cura *Incontri di poesia* (Ricaldone 2000). Collaborazione iniziata nel 1995 con la presentazione di *S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*, risultato del primo convegno della Società, volto a promuovere approcci interdisciplinari e multiculturali agli studi delle donne, con l'interrogativo, che è convinzione e metodo, se l'ottica gender non sia già in molti casi letteratura comparata; collaborazione continuata nel tempo attraverso docenti e collaboratrici afferenti sia al Centro che alla Società. Nel 2000/2001 il taglio interdisciplinare strutturato in moduli didattici si arricchisce di un corso online. Anche in questo caso, le letterature, all'inizio, latitano, mentre predominano gli ambiti sociologici e psicologici soprattutto, ma anche il diritto, l'economia, la storia, le scienze. Le discipline letterarie compaiono ad altri livelli di formazione: mi riferisco al ciclo di incontri *Libri nuovi da sottolineare* (a cura di Edda Melon e mia), una rassegna di presentazione di libri e riviste. La ragione per cui il ciclo finisce con il giugno dello stesso 2000 è da ricercarsi nella scarsa presenza di utenti e di pubblico e nella mancanza di

energie per procurarlo. Nel 2004 si dà inizio al ciclo di seminari *Saperi, immagini, rappresentazioni. Il simbolico femminista nella cultura*, a cura dell'italianista Cristina Bracchi. Il ciclo, preceduto dalla presentazione dei quattro agili volumi *Le grafie del sé. Letterature comparate al femminile*, frutto del convegno SIL dell'anno precedente, è consistito in una serie di incontri che hanno coniugato la letteratura, la politica e la sociologia. Nel 2006/2007 le letterature entrano finalmente a far parte del corso *online* con un modulo di secondo livello sul tema *Saperi, immagini, rappresentazioni* e un altro su *Antichità, miti ed archetipi*, coordinato dalla presidente del CIRSDe, la germanista Anna Chiarloni.

Facendo il punto fino a qui si può parlare di presenza delle letterature, della trasversalità di esse, del loro inserirsi in un quadro multidisciplinare e interdisciplinare, e anche di radicamento duraturo nel tempo. La fragilità va ricercata nella considerazione in cui l'istituzione tiene questi studi e chi li pratica, nel senso che – e qui sfondo una porta aperta – l'università non premia le docenti di letteratura i cui *curricula* sono in odore di femminismo; insomma, occuparsi di letteratura delle donne diventa un marchio che ostacola o addirittura impedisce la progressione di carriera. Denunciando anche da questo punto di vista l'arretratezza e il ritardo dell'università italiana rispetto alle università straniere.

Il corso multidisciplinare *online*, attivato dal 2001/2002 (presidente Chiara Saraceno) di *Introduzione agli studi di genere* è tuttora attivo; esso è importante perché raccoglie in un unico percorso didattico una rassegna degli sviluppi registrati dagli studi di genere nei diversi ambiti disciplinari. Vengono messe a tema definizioni, questioni di metodo, si evidenziano punti di riflessione centrali nell'ambito degli studi delle donne e di genere (come soggettività, dissenso, sovversione, desiderio), si ragiona su ambiti (come l'editoria), si offrono alle/agli studenti strumenti bibliografici. Ciascun/a docente può decidere quale porzione di esame del proprio corso sostituire con uno o più moduli del corso *online*. L'interesse suscitato continua ad essere molto vivo e l'adesione numericamente notevole. In questo secondo semestre 2015/2016, il laboratorio *Gli studi di genere: metodi e linguaggi*, coordinato da Beatrice Manetti, ha ospitato un modulo di *Lettere femministe di testi letterari: il genere come categoria di analisi* (Cristina Bracchi e Luisa Ricaldone).

Fino a oggi sono trentasei i «Quaderni di Donne & Ricerca» (cartacei fino al 2004, in forma elettronica successivamente), brevi monografie (dotate di codice ISSN, il codice che identifica le pubblicazioni

in serie) che presentano lavori di tesi (dal 2007 anche di dottorato) di particolare interesse nel campo degli studi di genere, in Italia e all'estero. Su 36 volumetti usciti fino a questo momento, cinque sono letterari.

Contemporaneamente il CIRSDe bandisce concorsi per borse di studio anche per la SIL e per la scuola estiva del Giardino dei Ciliegi: due negli anni di maggiore disponibilità economica, una negli altri. In questo quadro, il CIRSDe si è anche fatto promotore, attraverso assegni di ricerca, di studi come, per non fare che un esempio, quello attribuito a Moira Luraschi sul tema *Tra antropologia e letteratura: il genere secondo le scrittrici della diaspora africana*.

Tra gli e-book (provvisi di codice ISBN), quelli a carattere letterario sono: *Vecchie allo specchio. Rappresentazioni nella realtà sociale, nel cinema e nella letteratura*, con mostra di fotografie di Marilaide Ghigliano, introdotta da Liliana Ellena, 2012 (gli incontri e le proiezioni cinematografiche ebbero luogo nel 2008), a cura di Edda Melon, Luisa Passerini, Luisa Ricaldone, Luciana Spina. L'intento della manifestazione, che riscosse un notevole successo anche di pubblico, era di fare dialogare competenze diverse, letterarie, storico-sociali, le arti visive (cinema e fotografia) al fine di fare emergere la complessità delle rappresentazioni della vecchiaia delle donne. Ancora: quattro volumi di resoconti del Convegno internazionale CIRSDe del febbraio 2011, *World Wide Women: globalizzazione, generi, linguaggi*. Tra essi, il volume terzo è interamente dedicato al dibattito sulle scritture migranti (Caponio, Giordiano, Manetti, Ricaldone 2011).

Ancora: *Donne per l'Europa*: ogni anno, dal 2007, sono state istituite giornate che prendono il nome dal gruppo *Femmes pour l'Europe*, fondato da Ursula Hirschmann negli anni Settanta. Il volume raccoglie i risultati delle tre giornate che hanno avuto luogo dal 2007 al 2009, e la narrazione letteraria dell'Europa vi ha un suo spazio.

Per concludere, si può dire che nelle pubblicazioni, le letterature hanno discusso temi attuali negli anni, vale a dire i passaggi d'età e la vecchiaia, il postcoloniale e l'emigrazione. E ora, proprio in questo aprile 2016, un comitato promotore sta lavorando alla preparazione del convegno che avrà luogo a Torino nei giorni 1 e 2 dicembre (sui 25 anni di studi di genere) per festeggiare, come dicevo in apertura, l'anniversario del Centro. E le letterature faranno la loro parte.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Si veda la nota n. 2.

## Bibliografia

- F. BALSAMO, *L'incontro tra femminismi e donne migranti: appunti per una riflessione*, in «Narrativa», *Femminismi: teoria, critica e letteratura nell'Italia degli anni 2000*, n. 37 (2015), pp. 1-23
- E. DONINI, *donne e ricerca (d&r)*, n. 1, 1995.
- T. CAPONIO, F. GIORDANO, B. MANETTI E L. RICALDONE (a cura di), *World Wide Women: globalizzazione, generi, linguaggi*, Torino 2011
- E. MELON, L. PASSERINI, L. RICALDONE E L. SPINA (a cura di), *Vecchie allo specchio. Rappresentazioni nella realtà sociale, nel cinema e nella letteratura*, Torino 2012
- L. RICALDONE (a cura di), *Incontri di poesia*, Torino 2000
- P. ZACCARIA (a cura di), *Grafie del sé: letterature comparate al femminile*, Atti del 3° Convegno della Società Italiana delle Letterate, Bari, 3-5 novembre 2000, Bari 2002

## Sitografia

[http://www.cirsde.unito.it/chi siamo/Storia](http://www.cirsde.unito.it/chi-siamo/Storia)

# Dal carcere alla libertà: percorsi femminili dall'antifascismo al dopoguerra tra fonti archivistiche, storiografia, letteratura e didattica

## **Il progetto e la didattica online**

*Elisa Malvestito*

Il progetto *Dal carcere alla libertà* ([dalcarcereallaliberta.it](http://dalcarcereallaliberta.it)) ideato all'interno dell'Istituto storico della Resistenza e della società contemporanea di Biella e Vercelli in occasione delle celebrazioni del 70° anniversario della Liberazione, nasce con lo scopo di raccogliere testimonianze e ricostruire storie di vita di donne accomunate dall'esperienza del carcere a partire dalla Resistenza e dall'antifascismo arrivando fino a oggi. La reclusione forzata e l'allontanamento dal proprio contesto quotidiano, dagli affetti e dagli impegni lavorativi, riemerge negli scritti autobiografici e nella memorialistica di alcune donne che, a partire dagli anni Venti del Novecento, si sono impegnate attivamente nella lotta politica contro forze reazionarie e totalitarie che le volevano costrette all'interno delle mura domestiche a ricoprire il ruolo di mogli e madri.

La ricerca, oltre a contribuire ad un arricchimento delle conoscenze storiografiche su un periodo determinante della storia italiana, si propone di agire anche a livello educativo, formativo e divulgativo perché si rivolge in particolare alle giovani generazioni utilizzando un linguaggio facilmente accessibile, quello del *web*, e proponendo riflessioni riguardo a temi fondamentali come i diritti civili, la libertà di espressione, i valori della democrazia.

Per rispondere a queste esigenze didattiche e comunicative è stato quindi realizzato un portale online la cui anima è costituita appunto dalle biografie e dalle testimonianze di queste giovani combattenti del Novecento. La scelta di realizzare un sito multimediale non risponde però unicamente alle finalità formative del progetto in quanto consen-

te di inserire materiali e fonti storiche che attraverso una pubblicazione cartacea sarebbero state difficilmente fruibili. Si pensi, ad esempio, alle fonti audiovisive che, accanto alle più tradizionali fonti memorialistiche e fotografiche, permettono all'utente e al ricercatore di entrare in contatto empatico con le donne protagoniste del progetto e quindi di approfondire ad un ulteriore livello la conoscenza di un momento storico transitorio. Tra quelle finora raccolte, l'esempio più significativo è rappresentato dalle video testimonianze delle sorelle Alda e Sandra Morgante, due donne del vercellese catturate nell'autunno del '43 perché scoperte a nascondere in casa due soldati alleati in fuga dopo l'armistizio dell'8 settembre. Incarcerate per diversi mesi a Vercelli e poi alle carceri Nuove di Torino, le sorelle Morgante hanno raccontato la propria esperienza non solo nelle lettere scritte ad amici e familiari durante i mesi di reclusione ma anche in alcune poesie che soprattutto Alda scrive dopo la liberazione. La loro video testimonianza è stata raccolta all'inizio degli anni Duemila e, grazie al portale realizzato per il progetto, potrà essere ascoltata e analizzata nelle scuole, negli istituti di ricerca o nelle università e potrà contribuire alla ricostruzione del contesto storico in cui la loro esperienza biografica si inserisce.

Il portale, così come è stato progettato, può essere liberamente consultato attraverso una ricerca di tipo verticale, cioè scorrendo la lista delle biografie o delle testimonianze che di volta in volta vengono pubblicate, ma può anche essere interrogato attraverso una ricerca di tipo orizzontale grazie ai *tag*, ovvero alle categorie, associate alle singole biografie e testimonianze e che permettono all'utente di costruire un percorso personalizzato di ricerca raggruppando e analizzando per argomento, per provenienza geografica o per concetti chiave le singole esperienze biografiche raccolte dalla ricerca archivistica e analizzate secondo nuovi approcci storiografici.

Il progetto, nato quindi da un'esigenza storiografica contingente e inizialmente collegato ad un'importante celebrazione, quella appunto del 70° anniversario della Liberazione, si vuole porre come punto di riferimento storiografico e didattico nel prossimo futuro. Il punto di forza di questo progetto di ricerca è costituito sicuramente dalla stretta collaborazione che esso ha con un istituto di ricerca storica e con le scuole di un determinato territorio. In questo modo non solo si porranno le basi per un dialogo costruttivo tra gli ambienti della ricerca storica e i luoghi della divulgazione, prime tra tutti le scuole, ma si potrà costruire una rete collaborativa tra diversi soggetti al di fuori del

territorio di riferimento per cercare in questo modo di trasformare il progetto da semplice contenitore a vero e proprio percorso di ricerca prendendo a modello quella rete che le nostre donne erano riuscite a costruire in un contesto storico a loro avverso.

## **Le fonti archivistiche**

*Sabrina Contini*

Se nei primi vent'anni successivi alla fine della guerra la storiografia resistenziale adotta un taglio prevalentemente politico-militare, quindi maschile, a partire dagli anni Settanta si inizia a parlare del contributo femminile alla Resistenza, concetto che limita ancora di fatto l'importante ruolo avuto dalla donna nel processo di Liberazione. È solo dagli inizi degli anni Novanta che emerge il concetto di partecipazione attiva delle donne al partigianato, momento in cui inizia anche a diffondersi il concetto di "Resistenza civile".

Gli studi prodotti a partire da questa riflessione attingono i propri dati da tre tipologie di fonti. In primo luogo i documenti istituzionali, quelli prodotti cioè da amministrazioni ed enti, che permettono di ricostruire l'aspetto più quantitativo della partecipazione femminile alla Resistenza. In secondo luogo importanti sono le fonti memorialistiche che includono lettere, diari e documenti personali e dalle quali emergono dati più qualitativi e soggettivi circa la storia delle donne che hanno partecipato attivamente alla Resistenza. Infine, significative sono anche le fonti orali cioè racconti ed interviste dirette dalle quali, oltre a ricavare informazioni di tipo personale, emergono dati privati ed emozionali sugli avvenimenti che hanno coinvolto le protagoniste della Liberazione.

Prendendo come esempio l'archivio dell'Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea nel biellese, vercellese e in Valsesia uno dei primi elementi da mettere in luce riguardo alla possibilità di trovare in esso segni della memoria femminile è che si debba distinguere tra le memorie sulle donne e le memorie delle donne. Al primo gruppo appartengono tutti quei fondi dove è possibile trovare informazioni sulla presenza femminile nella Resistenza sul nostro territorio, soprattutto documenti "ufficiali" e istituzionali. Il secondo gruppo, invece, comprende quei fondi dove è possibile individuare memorie, diari, lettere, biografie e autobiografie, racconti scritti dalle donne. Questi ultimi sono attualmente inseriti in un fondo appositamente

mente creato di memorie e testimonianze e scrittura popolare, oppure in veri e propri piccoli fondi personali che possono contenere anche documentazione di altro tipo, come quelli riconducibili alle formazioni partigiane o all'attività politica svolta (volantini, discorsi, relazioni). Una parte consistente dei materiali raccolti si riferisce agli anni della guerra e riportano l'esperienza vissuta o come semplice testimonianza di fatti oppure sottoforma di racconto in versi. Tra gli autori compaiono 15 donne, di cui una non identificata (Lodovina Rolando, Maria Teresa Curnis, Elda Cangemi, Maddalena Albertinazzi, Teresa Comini, Giuseppina Rossetti, Teresa Bortolon, Alba Rossi dell'Acqua, Gianna, Letizia Folghera, Elsa Vigna La Viera, Laura Amisano, Ester Barbagli, Anna Marengo Beck)<sup>1</sup>.

È interessante anche considerare le caratteristiche e le modalità attraverso cui queste fonti sono state depositate presso l'archivio dell'Istituto che ora le conserva, e che ha iniziato la sua attività a partire dal 1974, anno della sua fondazione. Le fonti 'istituzionali' furono, infatti, depositate da ex-partigiani, tra cui il più importante è certamente Cino Moscatelli, e contengono informazioni sull'attività delle donne, contemporanee al momento della lotta partigiana, che però emergono indirettamente insieme alle altre tipologie di informazioni relativi alla resistenza in generale e vanno estrapolate da dati comprensivi per un'analisi soprattutto quantitativa. Tra esse rivestono un ruolo importante i dati relativi ad esempio ai Gruppi di difesa delle donne, che sono rilevabili soprattutto da materiale di propaganda (volantini, opuscoli, giornali murali), ma anche alcuni documenti di ordine 'militare', come la documentazione per il riconoscimento del titolo di partigiano, che contiene in alcuni casi memorie autografe in allegato a schede biografiche compilate nei primissimi mesi dopo la Liberazione. Leggendo le dichiarazioni delle donne (tra cui ad esempio Cesarina Bracco, Ughetta Bozzalla, Eva Anselmetti) scritte a mano su foglietti spesso di recupero e non su modelli prestampati, emergono tratti spontanei dell'immediatezza dell'esperienza vissuta, che vengono poi mediati da chi compila le schede biografiche per essere formalizzate.

Le memorie e i fondi personali, invece, giungono come donazione o lascito delle donne stesse che decidono di lasciare memoria della loro partecipazione alla Resistenza in un momento successivo ad essa e rivestono, dunque, un'importanza significativa per valutare l'adesio-

---

<sup>1</sup> Contini 2013.

ne all'esperienza resistenziale. Questa raccolta di piccoli fondi personali inizia con le prime memorie scritte che rappresentano il 17% del fondo complessivo, poche sono contemporanee all'esperienza, mentre la maggior parte sono successive. Per esprimere le proprie memorie vengono scelte forme letterarie diverse (poesia, sceneggiatura, racconto, autobiografia) e alcune di queste furono selezionate subito per una pubblicazione come ad esempio *La staffetta garibaldina* di Cesarina Bracco del 1976, altre sono state edite solo di recente, come le memorie di Anna Marengo<sup>2</sup>. A partire dagli anni Ottanta, con l'affermarsi della storia di genere, si amplia molto l'interesse verso la memoria femminile e così vengono avviati veri e propri progetti di ricerca sulla partecipazione femminile alla Resistenza, come ha sottolineato Gladys Motta, una delle ricercatrici che più ha contribuito a introdurre gli studi di genere negli indirizzi di ricerca dell'istituto, quando diceva di proporre l'approccio di genere nella convinzione che:

L'interesse per la componente femminile non nasce soltanto dalla volontà di dare il giusto risalto ad una parte della popolazione che preme per il proprio riconoscimento, in giusti termini, nella vita sociale e politica, ma anche dalla certezza che l'analisi della figura femminile, in questo caso nel periodo resistenziale, conduca quasi automaticamente a problemi che investono direttamente l'intera realtà socio-politica della Nazione. In altri termini, interessarsi alla componente femminile di una determinata realtà significa altresì considerarne il carattere privato in rapporto al pubblico, il carattere sociale in rapporto al politico, il carattere subalterno in rapporto al dominante<sup>3</sup>.

Tra i risultati più positivi di questo nuovo interesse e l'applicazione anche di nuovi approcci metodologici, come quelli derivanti dalla storia orale, è da segnalare l'attività di raccolta di circa 130 interviste a donne che rappresentarono la fonte per una serie di pubblicazioni e poi per l'organizzazione di alcune giornate di studio. Negli anni Novanta, e in particolare nel 1995 in occasione del 50° anniversario della liberazione, un altro momento significativo per dare spazio alle indagini sulla partecipazione femminile fu la costruzione della banca dati informatica del partigianato nell'ambito di un progetto regionale, che rappresentò un'occasione per nuovi risultati nella ricerca testimoniati

---

<sup>2</sup> Cfr. Schettino (a cura di) 2014.

<sup>3</sup> Motta 1981.

dalla pubblicazione di Angela Regis, *Le donne vercellesi e biellesi nella Resistenza* (1995).

Con l'avvento del nuovo millennio il problema che si è posto è stato soprattutto la fruibilità di queste fonti per la storia delle donne nella Resistenza e perciò è stato fondamentale in primo luogo mettere in rete i dati per la consultazione archivistica dei fondi e aderire a progetti di censimento per dare visibilità a un patrimonio di memorie altrimenti destinate all'oblio e in secondo luogo la loro valorizzazione utilizzando anche nuovi *medium*<sup>4</sup>. In relazione a questo tema è stato fondamentale il progetto *Ascoltare la voce delle donne: percorsi di fruizione-web della voce delle resistenti*, che si è proposto come una possibile risposta a una delle difficoltà maggiori nell'insegnamento della storia nella scuola italiana, cioè il rifiuto da parte degli allievi che spesso percepiscono questa materia come uno sterile elenco di nomi, date e fatti storici da memorizzare. In parte ciò è da interpretare come un riflesso della generale svalutazione della storia da parte dell'opinione comune, ma anche della percezione che essa non sia più in grado di dare delle risposte sulle questioni del mondo. Di fronte a una tale situazione, non basta schierarsi in difesa della storia ma occorre fornire strumenti e proposte per l'attività scolastica e, soprattutto, spunti di riflessione per gli insegnanti che incentivino la loro passione per la materia, come presupposto fondamentale perché chi si fa 'tramite' della disciplina possa operare con un certo successo<sup>5</sup>. Un aspetto che, negli ultimi anni, è diventato sempre più importante è la ricerca del *medium*, del mezzo che possa far entrare in relazione gli studenti di oggi, sempre più immersi in un presente multimediale, con la storia del passato o meglio ancora con le storie di individui che ne hanno fatto parte. A questo scopo il patrimonio di memorie che abbiamo ereditato dalla stagione storiografica già ricordata, che ha introdotto l'uso delle fonti orali per lo studio della Resistenza, del movimento operaio e delle donne, diventa un patrimonio che oggi può essere riutilizzato e che può essere molto utile. Nello stesso tempo con questo progetto si è potuto operare

---

<sup>4</sup> L'archivio dell'Istituto ha aderito fin dal 2000 alla rete *Insmli - Guida col programma Winisis* (<http://www.italia-resistenza.it/risorse-on-line/servizi-archivistici/>) e di recente a quella piemontese basata sul sistema Archos-Metarchivi (<http://www.metarchivi.it/>). L'istituto ha inoltre aderito all'iniziativa di censimento promosso dall'Associazione per un archivio delle donne in Piemonte (ARDP cfr <http://www.archiviodonnepiemonte.it/censimenti/>)

<sup>5</sup> Angelozzi, Casanova 2003.

un'opera di valorizzazione delle numerose testimonianze orali registrate su supporto sonoro che all'epoca furono utilizzate per elaborare ricerche monografiche e che giacevano mute negli armadi degli archivi dell'Istituto storico. La loro conservazione tra l'altro non è sempre semplice data la necessità di riversarle in formati digitali affinché non vadano perduti. È stato, dunque, importante vedere come dal loro ascolto sia nata un'esperienza innovativa come quella che ha riguardato la figura di Anna Marengo Beck. La storia di questa donna, medico nelle formazioni garibaldine del biellese, era conservata in un'autobiografia dattiloscritta, in un racconto e in una lunga intervista registrata su nastro. Da questo materiale, che è poi stato edito nel 2014, è stato creato un racconto 'documento' completamente nuovo che, reinterpretato da una voce femminile e animato con suoni e musica, è stato poi diffuso tramite un blog in occasione del 25 aprile 2012. Attraverso l'idea del *docusound* è stato così possibile rendere fruibile su web la storia di 'Fiamma' – nome di battaglia di Anna Marengo. Un file audio di circa 8 minuti ricomponi i documenti d'archivio e dà loro vita. Il docusound è ancora in rete e – dal 2012 ad oggi – è stato ascoltato da più di 5.000 persone tramite il blog [www.annamarengobeck.wordpress.com](http://www.annamarengobeck.wordpress.com).

## Nuovi approcci storiografici

*Marta Nicolo*

L'approccio unitario risulta essere efficace non solo per la didattica ma anche per le nuove prospettive che offre nel campo della ricerca. Per approccio unitario non si intende solo l'utilizzo delle medesime fonti come somma di due metodologie diverse, ma si intende lavorare a un prodotto unitario interdisciplinare. Ciò risulta di grande interesse soprattutto nell'analisi dell'esperienza femminile durante il biennio della Guerra di Liberazione italiana. A settant'anni dalla Resistenza si intraprende un nuovo percorso di analisi che attraverso uno riscoperta delle fonti e una sua valorizzazione, con chiavi di lettura nuove, si interroga intorno ad alcune questioni: in particolare, per un verso, si pone la necessità di definire nuove categorie e dall'altro di individuare strumenti di comunicazione più al passo con i tempi e più vicini alle giovani generazioni. Questo non solo per riempire i vuoti della storiografia tradizionale, che per anni ha sottovalutato l'esperienza femminile relegandola al ruolo debole del 'contributo non fondativo'. Dove

l'impostazione storiografica dominante era quella che individuava un'unica vera Resistenza nella lotta armata e dove la resistenza civile era ignorata o comunque trascurata<sup>6</sup>. L'approccio militaristico, che ha prevalso per moti anni, ha di fatto falsato in modo gravissimo la dimensione dell'esperienza femminile da una parte e, dell'altra ha messo in ombra per anni la complessità della Guerra di Liberazione. Una guerra in cui uomini e donne si opponevano al fascismo e al nazismo non solo con mezzi armati, ma attraverso strumenti come il coraggio morale, l'inventiva, la duttilità, le tecniche di aggiramento della violenza, la capacità di manovrare i rapporti, di cambiare le carte in tavola a dispetto e ai danni del nemico<sup>7</sup>. Una guerra in cui le donne oltre a essere l'anello vivo tra le forze partigiane combattenti e la popolazione erano le fautrici della battaglia civile. Il fatto di non limitare la lotta esclusivamente al piano militare rappresentò la chiave di volta vincente del movimento di liberazione.

Si tratta quindi oggi di immaginare e pensare altri strumenti, diversi dai puri dati quantitativi o rintracciabili negli archivi, nonché dal punto di vista maschile sulle donne della resistenza: strumenti che consentano alle donne di raccontarsi in prima persona, passando dall'essere oggetto all'essere soggetti del racconto e della riflessione.

Esiste una nuova stagione di studi che individua inoltre nell'analisi dell'esperienza femminile l'angolatura privilegiata da cui iniziare a guardare la Storia della Resistenza. L'obiettivo non è solo il voler restituire una visibilità alle donne, non si tratta di un tentativo di risarcire, restituendo loro identità, ma si ripromette di analizzare una componente fondamentale, un tassello fondante utile alla comprensione dell'unicità della storia della Resistenza.

L'approccio femminile alla Resistenza deve essere letto come un invito alla complessità. La Resistenza è una guerra che si combatte contro se stessi, oltre che quella agli altri italiani o "al tedesco". In cui un brulichio di individui agiscono, scelgono, hanno sentimenti, provano smarrimenti, vivono drammi. La Resistenza è un'esperienza in cui si ripetono molte volte i percorsi della scelta e dell'autoanalisi e, la loro analisi è indizio fondamentale<sup>8</sup>. E l'esperienza femminile è la chiave di lettura privilegiata perché una scelta priva di obblighi, quindi au-

---

<sup>6</sup> Cfr. Bravo, Bruzzone 1995; Bruzzone, Farina 1976.

<sup>7</sup> Bravo 1998, p. 94.

<sup>8</sup> Cfr. De Luna 2015.

tonoma. L'approccio femminile è, inoltre, un invito alla comparazione inserito nel concetto di Resistenze al plurale. Se Resistenza è complessità, Resistenza è anche un soggetto plurale. Quindi, è fondamentale un percorso che parta dalla disamina critica delle specificità sia dei quadri territoriali di riferimento per le proprie caratteristiche geografiche sia delle influenze culturali e politiche, in cui il quadro sociale è determinante e in cui il protagonismo femminile è indiscusso.

L'analisi del percorso femminile è infine anche un invito a scomporre. La Resistenza è un quadro straordinario di episodi, fatto di esperienze personali che danno il senso di un'unica grande storia. L'attenzione al marginale, all'anomalo permette di accedere a verità profonde altrimenti inaccessibili e così, come ha teorizzato Carlo Ginzburg, per lo storico il dettaglio rivelatore è occasione fondamentale per scoprire nuovi aspetti del passato che, diversamente, rischiano di andare perduti per sempre. Il cosiddetto paradigma indiziario per cui lo storico non deve cercare la spiegazione dei fatti nel disegno generale (ammesso che ve sia uno), ma nel dettaglio e anche nello scarto. Anche quando la realtà è opaca, complessa, esistono zone privilegiate, angolature, prospettive che consentono di decifrarla. Le voci femminili sono quindi lo scarto, l'angolatura da cui osservare la Storia della Resistenza dall'antifascismo al dopoguerra.

## Memorialistica e Letteratura

di *Monica Schettino*

Dal punto di vista letterario, l'esperienza carceraria costituisce da sempre un interessante *topos*. Basterà in questa sede ricordare alcuni casi evidentemente noti: dai sonetti dal carcere di Machiavelli<sup>9</sup>, a *Le mie prigioni* di Silvio Pellico (1832) – libro che per gli austriaci fu più dannoso di qualunque guerra – fino ai *Quaderni del carcere* di Antonio Gramsci (1948-1951) con cui arriviamo al Novecento. Si può inoltre notare che la tradizione della scrittura carceraria costituisce un singolare punto d'incontro tra letteratura del Risorgimento e della Resistenza, interpretati come momenti storici contigui e speculari anche per ciò che attiene all'immaginario letterario, oltre che da un punto di vista storico.

Risulta invece più difficile individuare testimonianze letterarie di genere che abbiano la stessa evidente riconoscibilità e che possano così immediatamente ascrivere allo stesso *topos*.

---

<sup>9</sup> Bausi, Corsaro 2010, pp. 124-132.

È raro, infatti, che le donne abbiano scelto di raccontare la Resistenza attraverso lo specchio dell'autobiografia. Le eccezioni ci sono, però, e non per questo sono inferiori per valore poetico e letterario (per esempio) ai romanzi di Calvino e di Fenoglio; penso infatti ad un romanzo come *L'Agnese va a morire* di Renata Viganò (1949) o alla cronaca contenuta nel *Diario partigiano* di Ada Gobetti (1956) oppure alle pubblicazioni più recenti, come il diario di Anna Capponi (2000) o a quello di Giovanna Zangrandi (2012). Restano comunque eccezioni, spesso sono pubblicazioni postume (quasi a voler rappresentare un risarcimento) rispetto ad una produzione letteraria che ha largamente privilegiato il racconto di una Resistenza maschile e, per lo più, armata. A questi titoli si aggiunga *Dalla parte di lei* di Alba De Cespedes (1949) che in questo romanzo ha saputo fondere perfettamente scrittura memorialistica e finzione letteraria, storia pubblica e storia privata, fino a farci scoprire, pagina dopo pagina, che il romanzo non è altro che una lunga ricostruzione autobiografica elaborata dalla protagonista, Alessandra, mentre è rinchiusa in carcere per l'omicidio del marito. Qui il racconto della Resistenza, alla quale l'autrice partecipò in prima persona, diventa metafora di una resistenza minore: quella che le donne conducono nella quotidianità della loro esistenza, dietro il muro che le circonda e che gli uomini erigono per separarle, isolarle e che di notte, dal letto, esse vedono chiaramente trovandosi sole – il marito voltato di spalle – dalla parte opposta:

Bisognava rassegnarsi ad essere sole, dietro il muro; e stringerci tra noi, sorreggerci, formare un grumo di sofferenza e di attesa. Era il solo conforto che ci fosse consentito, insieme con quello di lavorare, partorire, piangere; e questo davvero era il nostro sollievo: piangere, sole, sedute nelle cucine azzurre che al tramonto divengono livide e tristi, nelle cucine grigie dove i ragazzini giuocano in terra e spesso anche loro piangono con voci lugubri e già adulte. Alcune tra noi, come la Nonna, si appagavano nell'esser padrone dei grandi armadi della biancheria, cupi e solenni come bare: altre, senza saperlo, si riducevano addirittura a dimenticare se stesse in un seguito di giorni ricchi, futili, mondani. Ma tutte, talvolta o sempre, dormivano nel freddo, dietro il muro. Tutte. Le sentivo gemere, implorare, senza essere udite: perché la voce di una donna è solamente povero fiato; e il muro è pietra, cemento, mattoni<sup>10</sup>.

Per queste donne le mura del carcere non differiscono molto da quelle domestiche e ciò emerge ancora più prepotentemente da quei

<sup>10</sup> De Cespedes 1949, pp. 364-365.

documenti d'archivio che stanno via via emergendo tra le carte delle donne che parteciparono alla Resistenza senza però, come accade talvolta, avere piena coscienza del loro ruolo.

Il percorso che abbiamo intrapreso, dunque, con il progetto *Dal carcere alla libertà* – che pure tiene presente il filone alto della letteratura – ha scelto di privilegiare proprio questi documenti d'archivio che ci sembra costituiscano le sabbie di una letteratura minore ma non per questo minoritaria. Una raccolta di testimonianze di genere diverso e di diversa natura accumulate dal fatto che le loro autrici furono prima di tutto antifasciste, poi resistenti e alcune, infine, femministe; a volte furono anche scrittrici, magari per un breve periodo della loro vita anche perché – come afferma una delle nostre testimoni – erano forse troppo impegnate a vivere: “Se avessi condotto un diario, avrei per lo meno a disposizione delle referenze storiche che servirebbero da un punto di vista documentale. Non l’ho mai fatto perché ero troppo occupata a vivere la mia vita di tutti i giorni e di tutti i momenti”<sup>11</sup>.

Eppure queste donne ci hanno lasciato lettere, diari, autobiografie, memorie, alcune anche poesie, altre racconti composti proprio nel momento in cui la loro quotidianità veniva tragicamente interrotta dalla storia e qui, nel carcere, furono costrette a riflettere sulla loro identità o a volte a giustificare le loro scelte alla ricerca di un sentire comune rispetto ad un’esperienza che le segnerà in maniera indelebile.

Questi testi sono dunque costellati da riflessioni, spesso amare, sul dentro e sul fuori dal carcere; sulla possibilità di ricostituire anche lì una rete di rapporti e di solidarietà; sulla constatazione che neppure la guerra aveva potute sottrarle al loro dovere di madri, di aiuto ai giovani alleati o ai prigionieri di guerra o agli sfollati.

In questo senso possiamo leggere un passaggio delle memorie di Anna Marengo, già menzionata sopra, che – caso rarissimo – fu nominata Responsabile culturale della XII Divisione e il primo maggio del 1945 sfilò a Vercelli con i gradi del comando. Arrestata e condotta nelle carceri vercellesi, Anna (nome di battaglia Fiamma) racconta:

La sezione femminile del carcere di Vercelli era composta di due cameroni che si aprivano l’uno nell’altro e che erano situati in un vetusto edificio male illuminato da un finestrino munito d’inferriata che ogni sera venivano percorse da un secondino allo scopo di constatarne – dal suono – l’integrità. Sul primo dei due cameroni si apriva una breve e

---

<sup>11</sup> Cfr. Schettino (a cura di), p. 61.

minuscola scala di mattoni che immetteva in una stanzetta identica, salvo che nelle dimensioni, alle due grandi celle. Era l'abitazione della guardiana, la Margherita. La Margherita aveva una parrucca ed un gatto neri ed era sorda come una campana. Viveva detenuta come noi, con noi: debbo a lei se quel carcere vercellese non mi parve un carcere. Qualcuno all'ospedale deve averle dato una mancia – oppure era il mio prestigio di medico fino ad allora irreprensibile – ma ogni tanto mi faceva cospirativamente andare in 'casa sua' e mi offriva una tazza di caffè di cicoria. In tempi di guerra non c'era altro.

I due stanzoni erano quasi pieni. Non ricordo se ci fossero delle detenute comuni, ma suppongo di no: in ogni caso, i miei ricordi mi rappresentano un gruppo in penombra di donne, capaci di una solidarietà quale io non avrei mai potuto immaginare, schiacciate dal guaio di essere lontane dalla famiglia che aveva bisogno di loro. Erano tutte contadine della risaia ed erano detenute per 'favoreggiamento ai ribelli'. Lamentandosi con me delle loro pene, mi chiedevano se pensavo davvero che fosse stato possibile respingere qualcuno che non sapeva, non aveva dove andare in pieno inverno e che per questo aveva chiesto asilo. Ce n'erano che avevano i figli o i mariti soldato, senza nemmeno sapere dove erano rimasti. Insomma, a Vercelli stare in prigione era come stare fuori: tutto era uguale<sup>12</sup>.

C'è, quindi, nella scrittura di queste donne un senso di coralità e di responsabilità morale ed etica capace di farsi carico degli errori e delle deviazioni di un'intera generazione. Per loro la Resistenza non è una questione privata ma il costituirsi di una rete di rapporti, di corrispondenze, di pratiche di *maternage* che non termina con la fine della guerra ma continua anche quando quel momento storico si chiude e le donne rientrano tra le mura domestiche. Chiudiamo dunque questa breve e frammentaria riflessione con le parole con cui Fiamma termina le sue memorie, con una considerazione amara sul mondo che è scaturito dalla guerra e sulla storia che per lei è rimasta come a metà, come una storia che non è ancora finita:

Nella mia testimonianza, ho cominciato a raccontare di dove sono venuta ed in che direzione sono andata, in parte per quello che si ha l'abitudine di chiamare il caso – sebbene ubbidisca a leggi ferre di cui possiamo essere o non essere coscienti – in piccola parte per libera scelta. Al tramonto della mia vita, mi è rendo conto che è valso la pena il tempo che ho impiegato per studiare ed imparare a dirigere coscientemente e volontariamente me stessa nel torrente in cui sono caduta al

---

<sup>12</sup> Schettino (a cura di) 2014.

momento in cui mia madre mi ha data alla luce. È stato certo più facile e più comodo quando ho nuotato secondo la corrente e condiviso con tutti quanti gli errori, le deviazioni, le conseguenze gravi per me e per gli altri: mal comune, mezzo gaudio. Ho saputo talvolta nuotare contro corrente: è stato più difficile e più pericoloso, ma i compagni di strada erano più disinteressati, più forti, più selezionati e mi hanno sostenuta. Sono stati quelli che furono capaci di pagare di persona, anziché far pagare ad altri e agli innocenti gli errori, le deviazioni e le conseguenze gravi che non siamo stati in grado di evitare.”<sup>13</sup>

## Bibliografia

- G. ANGELOZZI, C. CASANOVA, *La storia a scuola. Proposte per la didattica e l'insegnamento superiore*, Roma 2003.
- F. BAUSI, A. CORSARO, *Un capitolo della fortuna ottocentesca di Machiavelli: i sonetti dal carcere a Giuliano de' Medici. Testo e commento*, in «Interpres», XXIX (2010), pp. 96-159.
- A. BRAVO, A. M. BRUZZONE, *In guerra senza armi. Storie di donne. 1940- 1945*, Roma- Bari 1995.
- A. BRAVO, *Resistenza armata, resistenza civile in 1945. Il voto alle donne*, a cura di L. Derossi, Milano 1998.
- A. M. BRUZZONE, R. FARINA (a cura di), *La Resistenza taciuta. Dodici vite di partigiane piemontesi*, Milano 1976.
- A. CAPPONI, *Con cuore di donna*, Milano 2000.
- S. CONTINI, *Il fondo Memorie, testimonianze e scrittura popolare in «l'impegno»*, XXXIII, 1, n. s. (2013), pp. 115-120.
- A. DE CESPEDES, *Dalla parte di lei*, Milano 1949.
- G. DE LUNA, *La resistenza perfetta*, Milano 2015.
- A. GOBETTI, *Diario partigiano*, Torino 1956.
- A. GRAMSCI, *Quaderni dal carcere*, a cura di F. Platone, Torino 1948-1951.
- G. MOTTA, *Donne, cultura, storia. I caratteri della partecipazione femminile alla Resistenza nel Biellese* in «l'impegno», I (1981).
- S. PELLICO, *Le mie prigioni*, Torino 1832.
- M. SCETTINO (a cura di), *Una storia non ancora finita. Memorie di Anna Marengo*, Vercelli 2014.
- R. VIGANÒ, *L'agnese va a morire*, Torino 1949.
- G. ZANGRANDI G., *I giorni veri. Diario della Resistenza*, Milano 2012.

---

<sup>13</sup> *Una storia non ancora finita*, op. cit., 98.



# Insegnare la letteratura italiana con uno sguardo di genere

*Mariagabriella di Giacomo, Annalisa Perrotta, Rita Debora Toti*

I tre brevi saggi che qui si presentano sono frutto dell'esperienza didattica di tre insegnanti di letteratura italiana che hanno cercato e cercano di inserire una riflessione sul genere e sulle differenze nella loro pratica quotidiana di insegnamento e che riflettono sulle diverse sfide che questo comporta.

Ri-leggere la storia letteraria, i testi della letteratura, la storia in un'ottica di genere è innanzitutto un gesto radicale, perché mette in discussione alcuni pilastri della trasmissione scolastica delle conoscenze: il canone degli autori e delle opere come unico e indiscutibile, una lingua fondata sull'uso del maschile universale, una narrazione storica che pretenda di comprendere la storia di tutti in quella di una parte dell'umanità. Ancora troppo spesso un approccio didattico che tenga in debita considerazione il genere è parte della didattica di insegnanti singoli, e difficilmente riesce a divenire patrimonio condiviso di presupposti teorici e pratiche di insegnamento.

I tre saggi parlano di testi e di lettura, di scrittura e di legittimazione al pensiero autonomo. Lo fanno a partire dalla considerazione che non esista legittimazione e pensiero senza un coinvolgimento pieno dei soggetti in formazione, delle studente e degli studenti, a partire dalla loro appartenenza di genere, dal loro essere giovani uomini e giovani donne del loro tempo, con tutto ciò che questo comporta in termini di percezione di sé e aspettative su di sé e sul proprio futuro.

## **La letteratura come strumento di comprensione di sé**

*Mariagabriella di Giacomo*

In un istituto tecnico o professionale, materie non professionalizzanti e che non caratterizzano l'indirizzo scolastico come l'Italiano e

la Storia incontrano spesso il disinteresse degli studenti, che non le percepiscono come immediatamente spendibili nel mondo del lavoro al quale sperano di affacciarsi direttamente dopo il diploma. Per gli insegnanti e le insegnanti si pone allora un problema urgente e di non facile soluzione: come rendere parte quei ragazzi e quelle ragazze dei processi storico-culturali e letterari che le indicazioni nazionali suggeriscono di trasmettere? Come renderli soggetti attivi di una tradizione che loro percepiscono come distante anni luce dalle loro vite e dalle loro necessità? Lo sguardo di genere può essere un utile strumento per far sentire gli/le studenti parte attiva di quella cultura e, quindi, suscitare in loro l'interesse di riflettere in maniera critica su ruoli e schemi precostituiti che i libri di storia danno per scontati o su modelli di comportamento ed immagini proposte dai testi letterari (pensiamo all'immagine della donna e al tema dell'amore nella poesia delle origini)<sup>1</sup>.

Come giustificare il fatto che le antologie scolastiche non presentano testi scritti da donne (tranne rare eccezioni) e dunque riproducono un canone letterario dal quale le donne sono escluse?

Scriva Maria Serena Sapegno:

Nelle diverse rappresentazioni delle relazioni di potere è tanto importante osservare quello che si dice, quanto quello che si tace, che si esclude: infatti un ordine gerarchico senza contraddizioni appare appunto 'naturale'. Il fatto che le donne non sembrano comparire nel racconto della nostra cultura appare come un fatto naturale in quanto indiscusso, non problematico.

La letteratura dunque si può proporre agli studenti anche come strumento di comprensione di sé[...].

Leggere la letteratura con uno sguardo allargato e reso più acuto dalla coscienza di genere può quindi voler dire acquisire consapevolezza delle stesse basi del mondo di relazioni nel quale i giovani e le giovani si vanno formando. Non è un problema da donne. È un'avventura per tutti<sup>2</sup>.

## **Insegnare Italiano e Storia con uno sguardo di genere**

Quale, dunque, il vantaggio – se un vantaggio esiste – di insegnare la letteratura italiana e la storia in un'ottica di genere? Perché questo sguardo tocchi nel profondo le menti degli/delle studenti, cambi effet-

<sup>1</sup> Per un discorso critico sul rapporto sguardo di genere/tradizione letteraria, vedi Ronchetti - Sapegno 2007, pp. 13-23.

<sup>2</sup> Sapegno 2014, p. 96.

tivamente il loro modo di vedere le cose e di stare al mondo e perché non sia, invece, considerato come un'ulteriore sovrastruttura, è necessario che insegnanti e studenti, nel processo di lettura e comprensione dei testi, svelino l'esistenza di una serie di relazioni gerarchiche e di potere che permeano la società e che, generalmente, agiscono i testi letterari e i percorsi storici. Naturalmente, fra queste relazioni di potere quella di genere è fondamentale<sup>3</sup> e può risultare particolarmente significativa per alunni ed alunne. Ecco che, in questo modo, gli/le studenti possono riflettere sulla costante assenza delle donne dal canone letterario, anche in un momento storico come la seconda metà del Novecento, in cui la presenza di testi scritti da donne è ormai palese. O su quali siano i generi letterari che, se pure esclusi dal canone, vengono comunemente praticati da donne (lettere, diari, scrittura privata)<sup>4</sup>; o sul ruolo che viene assegnato alle donne nei libri di storia: mogli di re, qualche rara e singolare regina o, prevalentemente, silenziose custodi della casa e della famiglia<sup>5</sup>. Lo sguardo di genere, dunque, può aiutare a svelare che è stata proprio la secolare relazione gerarchica fra uomini e donne, costruita sulla subordinazione femminile, a determinare non solo l'assenza delle donne dal canone letterario proposto dalle antologie scolastiche ma anche – e ciò che più importa – la scontata accettazione di questa assenza da parte di insegnanti e studenti.

Per quanto riguarda la storia, poi, l'ottica di genere è assolutamente imprescindibile se si pensa a quanto sia labile il confine fra 'pubblico' e 'privato' e a quanto sia impossibile, ormai, proporre percorsi storici che non tengano conto delle infinite modificazioni introdotte dall'attiva presenza femminile<sup>6</sup> non solo in momenti storici in cui il ruolo delle donne è stato riconosciuto come significativo (la Rivoluzione francese, le lotte suffragiste, il Sessantotto...), ma anche in periodi in cui le donne lavoravano a casa o nei campi e svolgevano lavori silenziosi, non remunerati o sottopagati (dal Neolitico al periodo proto-industriale della seconda metà del XVII secolo).

---

<sup>3</sup> Sul genere come categoria di analisi storica, si veda Scott 2013, pp. 36-37 e p. 52.

<sup>4</sup> Sapegno, 2014, pp. 99-100. Vedi anche di Giacomo, in Ronchetti- Sapegno 2007, pp. 113-120.

<sup>5</sup> Per modelli letterari e figure storiche assegnate alle donne secondo gli stereotipi dominanti, vedi Duby-Perrot 1995, 1996.

<sup>6</sup> Scrive Françoise Thébaud: "La storia delle donne non è il fine della storia, non è il punto di vista eletto rispetto agli altri punti di vista e che vorrebbe essere l'unico [...] la storia delle donne può essere una delle vie per arricchire i modelli storici, il solo mezzo per mostrare la complessità dei processi sociali.", in Duby-Perrot 1996, p. 16.

## Un esempio letterario: *Mirandolina*

Ho sperimentato in una quarta superiore una lettura de *La locandiera* di Goldoni attraverso uno sguardo critico di genere. Il testo si presta molto bene a questo tipo di lettura: in particolar modo nei dialoghi fra *Mirandolina* e il Cavaliere di Ripafratta e nei monologhi di *Mirandolina*. Prendiamo ad esempio le scene IX e XV dell'atto primo:

*Mirandolina*: Uh, che mai ha detto! L'eccellentissimo signor Marchese Arsura mi sposerebbe. Eppure, se mi volesse sposare, vi sarebbe una piccola difficoltà. Io non lo vorrei. Mi piace l'arrosto e del fumo non so che farne. Se avessi sposati tutti quelli che hanno detto volermi, oh, avrei pure tanti mariti! [...] Quei che mi corrono dietro, presto mi annoiano. La nobiltà non fa per me. La ricchezza la stimo e non la stimo. [...] A maritarmi non ci penso nemmeno; non ho bisogno di nessuno; vivo onestamente, e godo la mia libertà. [...] voglio usar tutta l'arte per vincere, abbattere e sconquassare quei cuori barbari e duri che son nemici di noi, che siamo la miglior cosa che abbia prodotto al mondo la bella madre natura<sup>7</sup>.

*Cavaliere*: Vi ringrazio, ma neanche con questo vi riuscirà di far con me quello che avete fatto col Conte e col Marchese.

*Mirandolina*: Che dice della debolezza di quei due cavalieri? Vengono alla locanda per alloggiare, e pretendono poi di fare all'amore colla locandiera. Abbiamo altro in testa noi, che dar retta alle loro ciarle. [...] Domandi un poco a quei due signori che fanno gli spasimati per me se ho mai dato loro un segno d'affetto. [...] Vede? Io non sono una ragazza. Ho qualche annetto; non sono bella, ma ho avute delle buone occasioni; eppure non ho mai voluto maritarmi, perché stimo infinitamente la mia libertà<sup>8</sup>.

Da questo punto della commedia ha inizio la 'sfida' di *Mirandolina*: far innamorare il Cavaliere misogino per il solo gusto di giocare con lui la carta della seduzione femminile. Poiché, nella logica concreta della locandiera, l'unico interesse valido è quello economico che si realizzerà nel matrimonio con il cameriere Fabrizio. Il tema della 'libertà' femminile è fondamentale nella commedia, come si evince dalle scene citate: la decisione finale di sposare Fabrizio è essa stessa funzionale a questo ideale, come spiega *Mirandolina*: "Finalmente con un tal matrimonio posso sperar di mettere al coperto il mio interesse e la mia reputazione, senza pregiudicare alla mia libertà"<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Goldoni 1752, atto I, scena IX. edizione di riferimento 1991, pp. 108-109.

<sup>8</sup> Ivi, atto I, scena XV, pp. 120-121.

<sup>9</sup> Ivi, atto III, scena XIII, pp. 205.

Di estremo interesse è anche la capacità di progettare azioni della protagonista, oltre che la sua consapevolezza di appartenere ad un universo, quello femminile appunto, caratterizzato da comportamenti condivisi e destinato a subire torti ed angherie determinate esclusivamente dall'appartenenza di genere (vedi sopra il "noi" che usa Mirandolina per parlare delle donne).

La lettura e l'analisi di questi testi in classe ha suscitato reazioni contrapposte: le ragazze, pur vagamente convinte delle osservazioni che tentavo di stimolare, non sono riuscite a portare avanti un proprio punto di vista. I ragazzi, specie un gruppo composto da alcuni particolarmente dotati ed attenti, hanno invece proposto con veemenza la propria tesi: semplificando le loro idee, Mirandolina sarebbe una 'poco di buono'; le sue idee in merito all'amore, al matrimonio e alla libertà troppo stravaganti. Infine, comprendendo pienamente e mettendo in pratica la finalità di una lettura in ottica di genere, hanno trasposto la vicenda su se stessi e sulle loro relazioni sentimentali, schiacciando completamente il testo sulle proprie vite personali. Arrivando in tal modo a conclusioni drastiche e disastrose su un ipotetico rapporto amoroso con una qualsiasi ragazza che avesse proposto ragionamenti vagamente femministi. Ma ciò che importa qui rilevare è come questo esperimento di lettura e analisi del testo abbia toccato nel profondo la sensibilità degli alunni e, dunque, abbia funzionato nell'avvicinare il testo alla vita dei giovani e delle giovani, creando, in tal modo, un modello di lettura non scontato e non prettamente scolastico: i ragazzi e le ragazze sono stati portati a constatare nella pratica che un testo del Settecento li può riguardare molto da vicino.

### **Leggere il testo a partire da sé**

Credo che ciò che fa veramente scattare l'interesse per la letteratura sia la pratica della lettura e, dunque, della letteratura, come esercizio del piacere. Solo dopo aver sperimentato il piacere della lettura si può giungere ad un confronto diretto con i testi che, a partire da una riflessione critica sul sé, diviene confronto con l'altro da sé. Ciò implica essere capaci di una lettura del testo che esuli dalla comprensione della lettera del testo e diventi, piuttosto, un percorso critico che, partendo appunto dal testo arrivi a toccare l'identità personale e la coscienza critica. Dunque, necessariamente, il proprio modo di stare al mondo legato all'appartenenza di genere, all'agire la propria esistenza in quanto uomini o in quanto donne.

Allo stesso modo funziona la proposizione di un'ottica di genere nella lettura dei testi letterari: se io propongo il mio punto di vista sessuale dando per scontato che esso debba funzionare anche per loro, spesso il mio sguardo di genere, agli occhi degli/delle studenti, diventa uno schema precostituito e, dunque, normativo. Per ciò stesso, a ragione, viene smascherato e non accettato proprio in quanto ciò che io vedo non è necessariamente ciò che vedono gli/le studenti, in quanto soggetti in formazione. Proprio perché invitati a 'partire da sé', gli/le studenti fanno dialogare il testo con la propria identità in formazione e lo attraversano utilizzando categorie interpretative che possono anche mettere da parte la differenza di genere. Penso alla presenza nelle classi di alunni/alunne di origine straniera con difficoltà di vario livello (linguistiche, sociali, culturali); ai/alle diversamente abili; a studenti con età anagrafica non corrispondente al livello scolastico (succede che un ultimo o penultimo anno di scuola superiore sia frequentato da studenti ultraventenni). Per tutti questi la differenza di genere non è la prima né la più urgente delle differenze su cui riflettere e può apparire, piuttosto, una sovrastruttura che pesa e si sovrappone ad altre sovrastrutture che, per la loro condizione, devono imparare a gestire e a superare.

Ecco che, dunque, lavorare proponendo agli/alle studenti uno sguardo di genere può essere uno dei modi per renderli partecipi di eventi che, altrimenti, sentirebbero come lontani e non significativi per il proprio percorso di crescita personale. Può essere uno dei modi per suscitare in loro il piacere del testo e della lettura, senza il quale non può scattare alcun interesse per lo studio della letteratura italiana. Può aiutare a far capire ai ragazzi e alle ragazze di oggi, che leggono distrattamente e velocemente conversazioni in *chat* e *post* sui *social network*, che esistono poesie e romanzi del passato - i cosiddetti 'classici' - che raccontano sentimenti, emozioni, relazioni affettive e familiari che riguardano tutti e tutte e che la differenza di genere e il conflitto fra i sessi che in queste storie viene narrato e agito è analogo al conflitto e alle relazioni sessuali ed affettive che ciascuno di loro sperimenta quotidianamente.

## **Leggere a partire da sé, scrivere il mondo: lettura e scrittura in un'ottica di genere**

*Annalisa Perrotta*

Nell'insegnamento della letteratura italiana, dalla scuola media alle superiori, lo studio della letteratura va tenuto strettamente unito all'e-

esercizio della scrittura. I motivi che stanno dietro questa affermazione riguardano l'idea di un metodo di lettura come espressione di sé, che trova nella scrittura il suo presupposto e la sua realizzazione.

Il processo di legittimazione e autorizzazione al pensiero autonomo comincia a scuola, nel confronto tra sé e ciò che è altro, innanzitutto attraverso la parola scritta. La lettura e la scrittura in un'ottica di genere sono operazioni fondamentali per ottenere l'autorizzazione al pensiero autonomo: l'insegnante non chiede ai suoi e alle sue studenti di spogliarsi di sé per imparare tecniche di scrittura, criteri di composizione di un saggio o di un articolo di giornale, per leggere un sonetto duecentesco o un romanzo neorealista. Attraverso un metodo che non perda mai di vista chi scrive e chi legge nel loro essere soggetti sessuati, li rende parte attiva: leggere e scrivere innanzitutto in quanto donne e uomini chiama in prima linea un'idea di sé, la storia personale, familiare, le esperienze vissute; leggere e scrivere diviene un complesso esercizio di confronto con ciò che è 'altro' da sé (un testo del passato, ma anche, nella scrittura, una destinazione e un destinatario che impongono vincoli formali); in quest'ottica, anche il rapporto con la lingua cambia: se si pretende che lo strumento di espressione connetta profondamente il sé, il dentro, e il fuori, di necessità anche il suo uso si fa più sorvegliato, e più sensibile ai meccanismi di potere che la lingua mette in atto (dal sessismo nella lingua che tende a trasformare in norma la disparità tra i generi, all'uso della lingua come strumento di discriminazione sociale e culturale e così via).

Leggere in connessione con se stessi e se stesse ha anche un'importante ricaduta in termini di efficacia didattica. Nella lettura, con uno stesso sguardo si comprende l'oggetto della rappresentazione, gli strumenti formali con cui viene rappresentato, la sua rilevanza culturale; ma anche quello che tutte queste cose significano per chi legge (le emozioni che suscitano, le nuove conquiste conoscitive, le riflessioni cui danno avvio); è questo gesto informato e consapevole a rendere un testo scritto rilevante (grazie al confronto con sé, in quanto ha coinvolto un aspetto di sé) e dunque memorabile.

Nel 1987 l'Istituto Poligrafico pubblicava i risultati della ricerca guidata da Alma Sabatini sul sessismo nella lingua italiana. Nell'*Introduzione*, in merito alla falsa neutralità del maschile universale e alle ricerche che riguardavano l'ampio e continuo uso del maschile generico e la sua influenza sulla mente di locutrici e locutori, in particolare nei libri di testo, le autrici commentano:

Le ricerche condotte nell'ambito della scuola e dei libri di testo hanno messo in luce l'importanza di questi elementi linguistici nello sviluppo della personalità ed identità delle ragazze e dei ragazzi. I risultati delle ricerche hanno chiaramente dimostrato che le donne avevano maggior difficoltà dei maschi ad identificarsi con pronomi maschili. Quindi, i ragazzi crescono allargando la loro sfera di riferimento con pronomi maschili che essi apprendono 'naturalmente' in connessione con se stessi, mentre le ragazze li devono apprendere 'artificialmente'. Inoltre, in una ricerca basata sulla capacità di ricordare un testo, le donne ottenevano un punteggio inferiore agli uomini quando nel testo vi erano forme di maschile generico (Sabatini 1987, p. 23).

In questo passaggio Sabatini introduce i concetti di apprendimento 'naturale', cioè naturalmente in connessione con sé, e apprendimento 'artificiale': l'uso del maschile universale nei libri di testo interferirebbe con il processo di apprendimento delle ragazze.

Lo stesso meccanismo di straniamento può essere applicato allo studio della letteratura a scuola, in un discorso valido per femmine e maschi: se la letteratura diviene qualcosa da imparare come fatto esterno ed estraneo, come esercizio, un'altra tra le tante forme di disciplina che la scuola impone in maniera anche indiscriminata, per comodità degli insegnanti (si pensi alle lunghe ore di immobilità dei corpi a scuola, ai corpi di studenti che crescono dietro a banchi e su sedie che tra i 16 e i 18 anni possono diventare del tutto inadatti a contenerli e contenerle) questa impostazione interferisce pesantemente con i processi di apprendimento. Apprendere delle nozioni, farle proprie, implica infatti ricordare, parola che nella sua etimologia contiene il *cor*, parte intima di sé, considerata sede della memoria.

È probabilmente parte dell'esperienza scolastica di ciascuno e ciascuna: i classici a scuola (Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, Foscolo, Manzoni, Leopardi...) sono importanti, e questo non è oggetto di discussione possibile; sono belli, cosa altrettanto indiscutibile; è parte della loro immagine stereotipata che il bravo e la brava studente li ami, li studi con passione, e li mandi a memoria; che sappia valutare rime, trovare *enjambement*, dipanare metafore; ma tutte queste competenze e tecniche dell'analisi di un testo letterario non insegnano ad avvicinare e a tradurre in parole le emozioni che un testo è in grado di suscitare. Anche l'emozione, infatti, rischia di essere eterodiretta o inattuabile se non viene messa al centro del discorso critico su un testo. Chi apprende a scuola, soprattutto alle superiori, non è abituato a fare della

lettura dei classici un fatto – anche – emozionale e a tradurre in parole l'emozione.

Una lettura che potremmo dire 'emozionale' dei testi letterari non esclude, ovviamente, l'analisi dei suoi aspetti tecnici, degli elementi formali che concorrono insieme alla costruzione del senso. La lettura emozionale mette però al centro il soggetto che legge: un soggetto sessuato, un uomo o una donna, che si confronta con quanto altri uomini e donne (pochissime, se si parla di classici del canone scolastico) hanno immaginato e raccontato su di sé e sul proprio mondo. A partire da sé, chi legge è così in grado di valutare continuità e distanze fra il proprio mondo interiore ed esterno e quello 'altro' descritto dall'autore o dall'autrice. Per questo motivo, una lettura di genere dei testi può attivare un meccanismo che è insieme di immedesimazione ma anche di distanziamento che prende avvio dalle conoscenze su di sé e sul proprio mondo, e perciò consente una distanza critica via via sempre più matura dai testi: si basa infatti sulla consapevolezza della propria posizione rispetto ai testi medesimi (una posizione interiore, legata alla disposizione d'animo, ai sentimenti di quel momento specifico della vita in cui cade la lettura di un classico, e la posizione legata alle condizioni storiche, culturali, sociali del mondo in cui si vive).

### **Presunta indiscutibilità dei classici: Apollo e Dafne di Bernini**

Durante un incontro rivolto agli e alle insegnanti in cui si parlava di lettura in ottica di genere a scuola, mi è capitato di rispondere alla delusione stizzita e ancora incredula di una giovane adulta. Oggetto della discussione era il gruppo statuario di Bernini intitolato *Apollo e Dafne*; alla semplice constatazione che la statua rappresenti – anche – un gesto di violenza sessuale, la donna opponeva la frase ripetuta: "ma è bella!", e poi "io non ci avevo mai pensato". Per questa lettrice la statua non era soltanto bella: la bellezza si faceva etica. Sembrava impossibile che tanta bellezza rappresentasse il male, o quello che per noi oggi è diventato un fatto intollerabile – e non lo era fino a pochi decenni fa – la violenza degli uomini sulle donne.

La norma scolastica traduce l'autorevolezza dei classici in indiscutibilità, allontanandoli così da ogni discorso che abbia a che fare con sé. Il fatto che rappresenti un tentato stupro non rende la statua di Bernini o le pagine di Ovidio meno belle, e questo è ovvio. Il *qui pro quo* in cui è incappata la giovane donna è però perfettamente spiegabile all'in-

terno dei meccanismi che ho cercato di descrivere: l'orrore (reazione immediata e personale) per il contenuto della rappresentazione non riesce ad essere rielaborato insieme a tutti gli altri aspetti dell'opera, perché a scuola innanzitutto, là dove principalmente si forma il gusto e la capacità di lettura e comprensione, non c'è stato un allenamento specifico a mettere in comunicazione la sfera del sé con gli altri aspetti della fruizione (compreso il godimento per la bellezza).

### **Letture emozionale e scrittura**

Nell'insegnamento della letteratura italiana, in particolare dalla scuola media alle superiori, lo studio della letteratura e dei suoi testi non deve essere scisso dall'esercizio della scrittura. Sono partita da un fatto che ho notato durante i miei anni di insegnamento al biennio delle superiori. Se a ragazzi e ragazze si chiedeva di parlare di argomenti che sentivano vicini (il racconto di una storia d'amore, il commento di una partita di calcio) anche quelli meno capaci di scrivere tiravano fuori frasi di senso compiuto, una certa coerenza e coesione del testo, un lessico specifico e diversificato. Ma la cosa più strabiliante era che non solo la sintassi, ma anche la morfologia e l'ortografia si facessero più controllate. Era vero anche il contrario: se la consegna era di scrivere di un argomento a loro estraneo, anche studenti che di solito controllavano gli aspetti più tecnici della scrittura avevano una maggiore probabilità di sbagliare. La facilità di scrittura e una scrittura corretta sembrano avere a che fare con la vicinanza, l'interiorizzazione dell'oggetto di scrittura.

Nel triennio della scuola superiore comincia l'allenamento per la prima prova dell'Esame di Stato: sia che si tratti di un'analisi del testo, di un saggio breve o di un tema, la richiesta agli e alle studenti è quella di parlare come libri stampati. Sono proprio loro a interpretare la consegna di scrivere un testo alto, 'professionale', assumendo questa posa: il linguaggio tende a farsi forbito, la sintassi più complessa. Le formulazioni vengono scelte più per come suonano che per quello che dicono. Il contatto tra la realtà esterna e le parole usate per descriverla si fa labile. La stessa posa si ritrova anche all'università, nella scrittura di tesine, o di tesi di laurea, e spesso prosegue anche nella vita professionale successiva.

Di nuovo sembra che tutti, insegnanti e studenti, siano facilmente prigionieri di un *qui pro quo*: la lingua viene utilizzata non per quello

che è in grado di esprimere, ma per la funzione che è in grado di rappresentare. Come il brigadiere del saggio sull'antilingua di Calvino, usare "impianto termico" al posto di "stufa", e "recarsi" al posto di "andare" diviene espressione di uno *status* (sociale in quel caso: l'esser brigadiere del brigadiere; nel nostro caso dimostrerebbe la bravura del/della studente); la lingua perde il contatto con le cose, e nel contempo anche quello con la persona che la usa: diviene strumento esterno a sé, che non possiede più la capacità di esprimere cose concrete.

A partire da questi esempi, sembrerebbe dunque che nella scrittura scolastica e nella lettura si verifichi un fenomeno simile: lettura e scrittura divengono esercizi, esterni ed eterodiretti, che perdono facilmente il contatto con chi legge/scrive, anche solo perché questo tipo di contatto non è richiesto. Per questa ragione, lo studio della letteratura dovrebbe andare di pari passo con un percorso di ricerca di una propria voce nella scrittura, se pure all'interno delle tipologie testuali codificate. La prospettiva di genere in questo percorso gioca un ruolo fondamentale: è innanzitutto dalla differenza iscritta nei corpi che parte il processo di individuazione che rende possibile entrare in relazione con ciò che è altro mantenendo una propria voce, un proprio pensiero e trovandosi in grado di esprimerlo.

## **Letteratura e scrittura come modalità di costruzione del sé con uno sguardo di genere**

*Rita Debora Toti*

Insegnare letteratura italiana nei licei con uno sguardo di genere mi pone davanti a diverse questioni e al contempo possibilità:

1. Innanzitutto, lavorare sul punto di vista, attraverso metodi che si costruiscono e rafforzano nel loro farsi. Gli/le studenti sono chiamati ad assumere un proprio sguardo sessuato e con questo ri-at-traversare e interpretare i testi offerti dal canone della tradizione letteraria italiana e, più esattamente, per chi lavora nella scuola, con i programmi ministeriali.
2. La necessità di interrogarsi sul significato, proprio in senso letterale, del canone, sorta di entità astratta ma soprattutto estranea di fatto dagli strumenti conoscitivi degli studenti, almeno fino al triennio, e sul valore del modello letterario e di conseguenza sul concetto di imitazione.

3. Insegnare agli/alle studenti, mentre si lavora sui testi e sugli autori (secondo i tempi e le scansioni ministeriali – *in primis* – e dipartimentali), ad avere dubbi sul canone, a chiedersi delle possibili incongruenze, a interrogarsi sulle esclusioni di autori o testi o anche, all'interno dei cosiddetti manuali, sull'esclusione di tutto ciò che è avvertito come perturbante e disarmonico rispetto ad un sistema comunque concluso. È in questo percorso che è possibile aprire la questione dell'assenza delle donne, quelle "scritture di donne, numerose, come conferma il lavoro sulle fonti d'archivio, lungo tutta la storia della cultura italiana, sono state, e rimangono, esterne alla tradizione della nostra letteratura. In questo senso l'assenza è un dato obiettivo, incontrovertibile"<sup>10</sup> e quindi riflettere con loro sul perché di tale esclusione, attraverso una serie di interrogativi, vere e proprie domande, che sollecitino una risposta a partire dal sé e dal posizionamento di ciascuno/a, ma anche a partire dallo spostamento/spaesamento rispetto a ciò che fino ad allora avevano ritenuto un dato certo e, nella certezza, unico.
4. Introdurre quindi uno sguardo di genere, non però come metodo gerarchico e sovrastrutturato, legato alla formazione e agli interessi 'altri' dell'insegnante, ma come una possibilità di ricerca critica, avallata dagli studi di autorevoli pensatrici, intellettuali e critiche letterarie. Risulta di grande rilevanza: "un cambiamento profondo di mentalità e un'apertura di orizzonti per tutti, è l'introduzione dello sguardo di genere su tutta la letteratura, uno sguardo che lascia libero il soggetto che legge nelle sue differenze"<sup>11</sup>. Inoltre, gli/le studenti sono guidati "nel concentrarsi in particolare sull'elemento delle relazioni e più precisamente su quelle di potere. A partire naturalmente dalla prima delle relazioni gerarchiche su cui si fonda la società umana, quella di genere, che vede il dominio degli uomini sulle donne"<sup>12</sup>.
5. Infine la possibilità di proporre la lettura di testi di autori/autrici diversi, italiani ed europei, in particolare il romanzo, infatti:

se vogliamo mettere a punto un lavoro di analisi che abitui allo sguardo di genere, probabilmente il genere letterario più adatto è il romanzo

---

<sup>10</sup> Zancan 1998, p. x.

<sup>11</sup> Sapegno 2014, p. 98.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

come forma letteraria della modernità, di cui sono protagoniste in grandi numeri anche le scrittrici (...). Il romanzo rappresenta fin dal Settecento il terreno privilegiato di educazione delle emozioni e dei sentimenti”<sup>13</sup>.

## Spunti e riflessioni

Le varie questioni proposte e pensate per gli/le studenti, sono di fatto terreno e luogo impervio di continua interrogazione e riflessione innanzitutto per me, in quanto insegnante e donna che vive o cerca di vivere pienamente il proprio tempo, i continui cambiamenti sociali e culturali, le diverse riforme scolastiche, i cambiamenti nel sistema di valutazione, i tentativi di imporre linee-guida valide per tutti i/le docenti. Tutti questi tentativi di riforma che si sono succeduti nel corso degli anni nel momento stesso della loro diffusione mostravano forti limiti, soprattutto nel saper davvero guardare e osservare una realtà in perenne cambiamento come quella della scuola, che lega la propria stessa esistenza alla capacità di cogliere ed accogliere il moltiplicarsi ed infittirsi di relazioni, e alla capacità di aprirsi all'altro.

## Pratiche di lettura

Il punto in questione è quindi: dove trova fondamento una nuova creatività teorica e politica? Da dove viene “il nuovo”? Da quali modelli possiamo partire per elaborare nuovi schemi? Dobbiamo pensare che il modello di razionalità scientifica sia del tutto inadeguato oppure è ancora passibile di utilizzazione? E se il modello della creatività artistica fosse più ricco di suggerimenti?<sup>14</sup>

A partire da tutto quanto detto la pratica quotidiana dell'insegnamento nelle classi e la proposta fattiva di uno sguardo di genere, che attraversa la letteratura e con questa la possibilità di comprendere la contemporaneità è continuamente alterata ed attentata dall'intrecciarsi di relazioni, degli/delle studenti tra di loro e con l'insegnante.

Di conseguenza:

Riconoscere il carattere sessuato della relazione tra chi educa e chi impara significa ammettere che non siamo genericamente insegnanti ed

---

<sup>13</sup> Sapegno 2014, p. 101.

<sup>14</sup> Braidotti 1994, p. 5.

educatori/trici, ma donne e uomini, soggettività incarnate portatrici di storie, di biografie, di vissuti segnati dalle differenze di genere”<sup>15</sup>.

Anche per questo trovo proficuo ed importante far leggere e far scoprire il piacere della lettura agli/alle studenti attraverso la proposta di testi, romanzi principalmente, ma anche raccolte di poesie e testi teatrali, che li spingano ad interrogarsi sulle relazioni tra gli esseri umani, tra gli uomini e le donne, riuscendo a cogliere i legami, le relazioni tra i vari personaggi, stabilire o ammettere una possibile identificazione con i personaggi, oppure, e questo soprattutto nelle giovani studenti, palesare la difficoltà nel ritrovarsi in modelli di personaggi femminili, lo sforzo nel dover usare un pronome identificativo che non è il proprio, in quanto di fatto non corrisponde al proprio genere, quando l’unico personaggio con il quale ci si vorrebbe immedesimare è l’altro da sé.

### Un esempio: la classe 4I

Le letture sono andate, costituendo così per i /le giovani lettori la possibilità di creare uno spazio, anche fisico, di una propria biblioteca dei classici, dai grandi romanzi dell’Ottocento (*Il rosso e il nero*, *Cime tempestose*, *Eugenie Grandet*, *I promessi sposi*, *Madame Bovary*, ad esempio), alla poesia (Baudelaire e anche Dickinson); testi teatrali come l’*Antigone* di Sofocle, che ha permesso una profonda riflessione etica sull’esercizio del potere nell’alterità uomo/donna anche attraverso le parole e i pensieri di Adriana Cavarero:

Antigone e Creonte, il principio femminile e quello maschile: e sono ancora una volta le decisive orme di Hegel a segnare il percorso [...]. Insomma la donna rimane in casa e l’uomo diventa cittadino, per ontologica coerenza del principio femminile e di quello maschile. E allora Creonte e Polinice (almeno sinché Polinice è vivo), sebbene nemici, stanno dalla stessa parte di quell’ordine simbolico patriarcale che assegna un ambito domestico alle donne e una, umanamente progressive e più alta, sfera politica agli uomini. Come Aristotele illustrerà con inimitabile chiarezza<sup>16</sup>.

A questi testi, si sono aggiunte le scritture sperimentali del Novecento, una su tutte Christa Wolf, che è stata particolarmente amata an-

<sup>15</sup> Gamberi 2014.

<sup>16</sup> Cavarero 1995, p. 50.

che dagli studenti maschi, che mi hanno però palesato “la difficoltà, anche fisica, nel leggere un testo scritto così” evidenziando del testo, e ri-proponendoli all’attenzione dei/delle compagne, soprattutto i passaggi in cui forte emergeva l’urgenza e il desiderio di affermare il proprio sé da parte della giovane e romantica protagonista:

La Günderrode non ride. Raramente è invidiosa. Ora lo è [...]. Dice che, per quello che lei ha osservato, ci vuole più coraggio nella vita delle donne che in quella degli uomini. Se sente parlare di una donna che ha trovato questo coraggio, desidera farne la conoscenza. Si è infatti arrivati al punto che le donne, superando anche le distanze, dovrebbero sostenersi a vicenda visto che gli uomini non sono più in grado di farlo<sup>17</sup>.

Alla lettura seguiva un dibattito, ognuno/a doveva rendermi partecipe del proprio piacere o difficoltà attraverso passi tratti dal testo o attraverso la rappresentazione di un personaggio. Questa pratica cadenzata con tempi precisi e inserita nell’organizzazione delle diverse e molteplici attività didattiche ha sortito diversi risultati: la lettura di un testo letterario è stata avvertita come pratica fondamentale di conoscenza della realtà e di sé rispetto ad essa, gli/le studenti inizialmente incerti, che ad esempio erano soliti affermare “preferiamo un film ad un libro”, sono diventati appassionati lettori, spingendo il proprio interesse al di là delle richieste ed utilizzando la pratica della lettura come modalità di possibile comprensione del mondo circostante, in particolare hanno iniziato a leggere testi originali di filosofia ed anche a sapersi muovere tra linguaggi altri e a cercare di riproporli in testi propri e originali, favorendo così un’altra possibile rappresentazione della realtà e delle sue relazioni, e dei suoi rapporti di genere. Attraverso il dibattito che seguiva la lettura, io stessa ho avuto la possibilità di poter conoscere profondamente, i miei/le mie studenti, di vedere il loro mondo aprirsi davanti i miei occhi, di intravedere nelle loro descrizioni dei personaggi le loro esistenze fatte di relazioni plurime: nella classe c’era infatti una prevalenza di giovani donne straniere, con la propria identità d’origine e con quella che andavano costruendosi quotidianamente con le proprie forze, attraverso lo studio e l’uso di una lingua altra, attraverso le loro esperienze, che si intrufolavano nel testo restituendomi un corpo, un testo, altro.

---

<sup>17</sup> Wolf 1997, p. 99.

## Possibili conclusioni

È sempre possibile uno sguardo di genere nello studio della letteratura o delle varie discipline? Ed anche rendere attuale la scelta di decodificare e comprendere la/le realtà del presente attraverso di esso? Nella pratica quotidiana dell'insegnamento, non è possibile negare o ridurre lo sforzo, dover superare le banalità degli ostacoli: insegnanti poco attenti/e, soprattutto alla costruzione del linguaggio, studenti incerti o ironici rispetto alle differenze. Resta però fondamentale far loro comprendere come tale sguardo, altro e diverso, sia legittimo e in grado di legittimare la pratica esistenziale delle differenze.

## Altre aperture

Uno sguardo sulla realtà, sul vissuto quotidiano, ci permette nell'immediato di cogliere le ancora profonde difficoltà e incomprensioni che circondano gli studi di genere, guardati e avvertiti con sospetto, come una modalità di comprensione del mondo che provoca turbamento ed è 'inadeguata' alla formazione didattica e pedagogica delle nuove generazioni. D'altro canto le Istituzioni, il MIUR, i Sindacati, che pur avvertono l'urgenza di ricollocare la scuola italiana in un discorso più ampio e di respiro europeo, arrancano dietro vecchie abitudini trasformate in norme arroccate e cristallizzate (si pensi al dibattito "sull'uso del genere grammaticale femminile per termini che indicano ruoli istituzionali o professionali di prestigio riferiti alle donne"<sup>18</sup>) che sembrano, e sono di fatto, lontane, anni luce, da una realtà, soprattutto quella dei giovani, in costante cambiamento, sospesa tra la fragilità e l'incapacità di saper affrontare un'adeguata e consapevole conoscenza di sé attraverso gli strumenti offerti dalla scuola, incapacità che emerge spesso attraverso un disagio a tratti anche tragico (si vedano le statistiche e i dati diffusi dal MIUR sul bullismo per l'anno 2015-2016 o i tanti articoli di cronaca sui femminicidi), o al contrario l'assunzione di un'identità forte, a volte non problematizzata, che prospetta sé e il proprio futuro lontano o comunque avulso dai banchi di scuola. È in questa sorta di iato, che sembra sempre più caratterizzare la scuola italiana e i suoi giovani, che trova senso l'apertura verso una ri-lettura, tanto della realtà quanto dell'immaginario che essa ha prodotto nel

---

<sup>18</sup> Robustelli 2014, p. 61.

corso dei secoli attraverso l'assunzione dello sguardo di genere, come possibilità di saper ri-trovare tra gli anfratti e i tempi dimenticati della storia ufficiale, le storie e le opere delle donne e quindi gettare le basi per la costruzione di nuove relazioni tra giovani uomini e giovani donne consapevoli di sé anche a partire dalle proprie differenze.

## Bibliografia

- R. BRAIDOTTI, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, a cura di A. M. Crispino, Roma 1994.
- A. CAVARERO, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Milano 1995.
- M. DI GIACOMO, *Letterate o emarginate? Scritture private femminili fra Sette e Ottocento*, in Ronchetti, Sapegno 2007, pp. 113-120.
- G. DUBY, M. PERROT, *Storia delle donne in Occidente. Dal Rinascimento all'età moderna*, a cura di N. Zemon Davies e A. Farge, Roma-Bari 1995.
- G. DUBY, M. PERROT, *Storia delle donne in Occidente. Il Novecento*, a cura di F. Thébaud, Roma-Bari 1996.
- C. GAMBERI, *Ripensare la relazione educativa in ottica di genere. Riflessioni teoriche e strumenti operativi*, in Sapegno 2014, p. 17.
- C. GOLDONI, *La locandiera*, Milano 1991 (ed. originale 1752).
- C. ROBUSTELLI, *Genere, grammatica e grammatiche*, in Sapegno 2014, pp. 61.
- A. RONCHETTI, M. S. SAPEGNO (a cura di), *Dentro/Fuori. Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, Ravenna 2007.
- A. SABATINI, *Il sessismo nella lingua italiana*, con la collaborazione di M. Mariani, E. Billi, A. SANTANGELO, Roma 1987.
- M. S. SAPEGNO, *Uno sguardo di genere su canone e tradizione*, in *Dentro/Fuori. Sopra/Sotto*, a cura di Ronchetti, Sapegno 2007, pp. 13-23.
- M. S. SAPEGNO, *Lo sguardo di genere interroga la letteratura*, in *La differenza insegna. La didattica delle discipline in una prospettiva di genere*, a cura di M. S. Sapegno, Roma 2014, pp. 95-103.
- M. S. SAPEGNO (a cura di), *La differenza insegna*, Carocci, Roma, 2014.
- J. W. SCOTT, *Il 'genere': un'utile categoria di analisi storica*, in J. W. Scott, *Genere, politica, storia*, a cura di I. Fazio, Roma 2013, pp. 31-63.
- C. WOLF, *Nessun luogo. Da nessuna parte*, Roma 1997.
- M. ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino 1998.



# Reti e costellazioni di donne dentro e fuori i libri di testo nel secondo Ottocento

Loredana Magazzeni

## Cambiare l'educazione, per eliminare la violenza

Ad oltre vent'anni da *Canone occidentale* (Bloom 1996) si può affermare che in Italia gli studi di genere in letteratura e nella storia culturale dei movimenti e delle donne non soffrono di alcun 'risentimento' ma, sulla scorta delle parole di Hélène Cixous, sono occasione piuttosto di "jouissance" e autorevolezza, grazie all'affermarsi di due generazioni di studiose, letterate e critiche letterarie che stanno riscrivendo il rapporto fra genere e letteratura<sup>1</sup>. Il mio contributo parte dalla consapevolezza che la scuola è il luogo elettivo di saperi non-violenti e di elaborazione di un pensiero sensibile alle infinite declinazioni delle diversità e alla ricchezza che esse comportano. La dimensione socialmente costruita delle mascolinità e delle femminilità (plurali perché non più a modello unico) la rende laboratorio permanente di rinegoziazione sociale dei valori e dei modelli di genere. Lo studio dell'educazione di bambini e bambine, guardato dal punto di vista formale e informale, ha assunto alla fine degli anni Ottanta una nuova centralità nella prospettiva degli

---

<sup>1</sup> Mi riferisco agli studi nati alla fine degli anni Ottanta nell'ambito della Società Italiana delle Storiche e negli anni Novanta nella Società Italiana delle Letterate, alle riscritture del canone proposte da Anna Maria Crispino (Crispino 2003, 2014), ai profili di scrittrici fondamentali come Elsa Morante, Anna Maria Ortese, Goliarda Sapienza (Farnetti 1998, 2011; Providenti 2012; Bernabò 2012; Fortini, Misserville, Setti 2015), ai rapporti fra ricerca e genere (Sapegno, 2004), alla letteratura di viaggio (Rossi 2005), all'epistolografia (Zarri 1996), alla letteratura del Cinquecento (Chemello 1988; Farnetti, Fortini 2014), del Settecento (Chemello, Ricaldone 2000; Crivelli 2014) dell'Ottocento (Chemello 1995, 2005, 2011) ma anche a contributi di studiose che operano negli U.S.A. (Frau, Gragnani 2011; Cox, Ferrari 2012) o in Spagna (Arriaga 2007), o nel Regno Unito (Sansón 2007, 2011, 2013), o in Australia (Sambuco 2014).

studi di genere<sup>2</sup> e può costituire un punto di vista privilegiato per la de-costruzione dei saperi veicolati dalla scuola postunitaria ad oggi.

Nella storia dell'educazione "l'introduzione del *gender* ha rappresentato una vera e propria svolta nei diversi ambiti disciplinari, costringendo a ripensare le precedenti categorie storiografiche, impostate sull'orizzonte concettuale di un universale neutro" (Pironi 2013, p. 196). La consapevolezza di vivere in un mondo complesso e in continua trasformazione (Morin 2001; Benasayag, Schmit 2004) impone anche alle Scienze dell'educazione di intrecciare saperi e prospettive di confine, "in virtù di quell'inedito e per certi versi incontenibile desiderio di squarciare i veli ideologici e di ri-scoprire istituzioni, fatti, fenomeni educativi, nella loro genesi e nei loro sviluppi, anche in quelli meno espliciti e/o reconditi" (Betti 2013, p. 576).

Questo contributo vuole focalizzare la base storica e scolastica degli stereotipi di genere, ai fini di un nuovo impegno dell'attuale editoria scolastica, ancora sorda, almeno a livello della scuola secondaria di primo e di secondo grado, alla realizzazione delle Pari opportunità, in ottemperanza di leggi che già esistono, come la Legge quadro per la parità e contro le discriminazioni di genere del 25 giugno 2014, promulgata dalla Regione Emilia-Romagna<sup>3</sup>.

## **Il medagliere delle donne: portare le proprie madri nella pancia**

Come si inserisce lo studio sulle educatrici del secondo Ottocento in una Storia della critica femminista? "Sia dato a noi portare avanti le nostre madri nella pancia", scrive la poetessa statunitense Maxine Kumin (Kumin 2015, p. 236), proprio come le docenti del secondo Ottocento portarono le loro (simboliche e culturali) nei manuali di storia

<sup>2</sup> Fra i contributi sull'educazione femminile, gli atti del Convegno tenutosi nell'Ateneo bolognese nel 1989 (Beseghi, Telmon 1992), quelli sull'educazione delle bambine e dei bambini (Ulivieri 1999; Covato, Leuzzi 1989; Covato 2002), gli studi sul femminismo in età postunitaria e giolittiana (Pironi 2010, 2014), sui Galatei e le immagini simboliche del femminile (Giallongo 1987, 2012; Sanson, Lucioi 2016).

<sup>3</sup> Bollettino ufficiale n. 182 del 27 giugno 2014, Art. 8, Comma 1: La Regione Emilia-Romagna riconosce il ruolo delle donne e dell'associazionismo nell'elaborazione e nella diffusione della cultura paritaria come leva fondamentale per il progresso della società, della conoscenza, del comportamento, dei saperi e delle attitudini per l'affermazione del rispetto reciproco nella diversità e nelle differenze, nonché come strumento di prevenzione e contrasto di ogni violenza e discriminazione sessista anche di tipo omofobico e transfobico.

letteraria. Lo studio della letteratura prodotta dalle donne è esso stesso un atto di critica femminista. Come affermano Chemello e Ricaldone (2000), non si tratta oggi di operare una mera revisione del canone, solo reintegrando i testi delle donne finora esclusi, né solo di operare un recupero delle 'carte femminili' attraverso gli archivi pubblici e privati e le bibliografie, recupero che peraltro ha reso visibile l'enorme ricchezza della presenza e della *agency* femminile<sup>4</sup>, ma di individuare le categorie interpretative più adeguate a interrogare i testi (Chemello, Ricaldone 2000, p. 8). Tenendo fermo che il testo, per la critica letteraria, è il vero oggetto d'indagine, sottolineo l'importanza, per sviscerare alcuni sottotesti che contengono l'intenzionalità educativa delle autrici, la necessità di indagare il paratesto, il peritesto e le forme di aggregazione e costruzione di reti di intellettualità operative a monte del testo. Reti che operano nel mondo editoriale della seconda metà dell'Ottocento e che hanno in comune il metodo, con le iniziative del cosiddetto 'femminismo pratico' che caratterizzava il secondo Ottocento<sup>5</sup>.

Tutta la letteratura delle donne procede guardando alle figure femminili del passato come a una rete genealogica di reciproche autorizzazioni ad esistere, basti pensare al largo uso del genere dei 'medaglioni', che arriva fino all'oggi<sup>6</sup>. Con il lungo Ottocento, il gesto del recupero biografico e della testimonianza, diventa anche un gesto politico, di costruzione della Nazione.

## Storie di segregazioni formative e di conventi

Un ottimo punto di partenza per capire alla radice le attuali differenze nei comportamenti sociali e nelle scelte professionali che ancora oggi distinguono i percorsi maschili e femminili, può essere l'accesso alla storia della scuola, con la lettura delle *Fonti per la Storia della Scuola*, pubblicate a Roma dal Dipartimento per i beni archivistici e librari del Ministero per i beni e le attività culturali<sup>7</sup>. Leggendo le *Relazioni finali*

---

<sup>4</sup> Contini, Scattigno 2005; Musiani 2011; Canella, Zocchi 2012, fino alla contemporaneità in Barbarulli, Borghi 2015.

<sup>5</sup> La definizione di "femminismo pratico" è in Buttafuoco 1988, p. 167.

<sup>6</sup> Dal primo 'medaglione' di donne, ad opera di Fanfani (1872), *Il Plutarco femminile: libro di lettura e di premiosi* arriva a *Mille donne in me* di Loretta Goggi (2016); per un'analisi storica del fenomeno segnalò gli studi di Porciani 1989, e Ascenzi 2009.

<sup>7</sup> Franchini, Puzzuoli 2005. Per una bibliografia più completa sull'istruzione secondaria: Lacaita, Fugazza 2013; Covato, Sorge 1994; Bonetta, Fioravanti 1995.

di Ispettori scolastici, a loro volta scrittori, come quella che stila nel 1861 Luigi Settembrini, nominato Ispettore generale degli Studi nelle province napoletane, poi delegato straordinario per la Pubblica Istruzione, sui tre Educandati regi di Napoli<sup>8</sup>, o quella di Aleardo Aleardi sul Regio Collegio femminile di Verona, si delinea ai nostri occhi, come in un avvincente racconto, la situazione endemica di sottosviluppo e di ignoranza in cui versavano molti Istituti femminili, pure se riservati a un'élite di figlie della nobiltà o della grossa borghesia locale. L'insegnamento era precettistico, mnemonico, legato a pochi contenuti di *Storia sacra* imparati a memoria, esisteva una grossolana scansione oraria delle materie e molte ore erano dedicate ai cosiddetti 'lavori donneschi', ovvero il lavoro di cucito, svolto in una sala comune, e a qualche nozione di lingue straniere e di musica. Nel rapporto al Ministro, Settembrini sottolinea con gusto narrativo, ironia, e facendo nome e cognome delle renitenti, l'avvenuta opera da lui compiuta di epurazione delle istitutrici, maestre e suore che si erano rifiutate di prestare giuramento al Re d'Italia, pena la scomunica minacciata dal provicario della Curia arcivescovile di Napoli<sup>9</sup>.

Il nuovo corso della compiuta Unità vedeva rivoluzionati orari, materie, insegnanti e insegnamenti, un colpo esatto di scopa al vecchio mondo clericale, in cui "preti villani [...] non han coscienza del loro ufficio, non hanno amore alla loro professione"<sup>10</sup>, facendo pagare il prezzo di un'educazione inconsistente, povera di contenuti e totalmente staccata dalla realtà ad allieve che fino ai 18 anni non sapevano leggere, commettevano errori di ortografia, studiavano senza capire.

## Recinti orizzontali, tetti di cristallo

Se guardiamo alle cifre dell'istruzione obbligatoria, grazie ai dati elaborati dal Ministero di Agricoltura, Industria e commercio, Direzione generale della Statistica e del Lavoro, Ufficio Centrale di Statistica, nel suo *Notizie sommarie su gli Istituti per l'istruzione media e normale negli anni scolastici dal 1909-10 al 1911-12*, troviamo illustrata la situazione dell'istruzione secondaria nell'anno 1911-1912, quando in Italia

<sup>8</sup> L. Settembrini, *Relazione di Luigi Settembrini sui tre Educandati regi di Napoli*, in Franchini, Puzzuoli 2005, pp. 135-149.

<sup>9</sup> Franchini, Puzzuoli 2005, p. 150.

<sup>10</sup> Ivi, p. 142.

si contavano 1801 Istituti per l'istruzione media e normale, ripartiti in 530 Ginnasi, di cui solo uno femminile, e 236 Licei<sup>11</sup>.

I dati sono sconcertanti sul versante dell'istruzione liceale femminile: nell'anno scolastico 1909-1910, 32.997 maschi appaiono iscritti al ginnasio, contro 3.825 femmine, poco più di un decimo. Il Liceo registra una contrazione ancora più drastica: iscritti ai regi Licei sono 12.930 alunni maschi, e solo 668 femmine, una significativa proporzione del 95% a fronte di un 5% di presenza femminili. Nelle Scuole normali la situazione maschi e femmine è, come si diceva, ribaltata: nel 1909-1910 2.667 maschi risultano iscritti a Scuole normali maschili in tutta Italia, contro un numero di 12.221 femmine, più 536 provenienti da normali private. Anche le scuole complementari risultano completamente femminili, con 16.512 iscritte alle regie e 914 alle complementari private. La segregazione formativa femminile e maschile, orizzontale, caratterizza la scuola postunitaria, stabilendo le basi di una divisione disciplinare e professionale le cui conseguenze sociali e culturali permangono tuttora<sup>12</sup>. Gli spazi architettonici separati, interni ed esterni, i libri di testo, i percorsi scolastici e disciplinari differenti e gli insegnanti e insegnamenti divisi in base al genere caratterizzano gli ambiti maschili e femminili, strutturando le basi identitarie del cittadino e della cittadina italiani. Non solo differenze di classe, dunque, in una società dove pure una "industriosa borghesia"<sup>13</sup> frutto del lavoro di donne e bambini, ha soppiantato la classe aristocratica, mentre contadini e operai versano in situazioni economiche e sociali a rischio della pura sussistenza<sup>14</sup>, ma anche una segregazione verticale, dove sono soprattutto le donne, in ogni ceto, a occupare il gradino sociale più basso<sup>15</sup>. La professione

---

<sup>11</sup> *Notizie* 1916, pp. 7 e seguenti.

<sup>12</sup> A partire dalla Piattaforma di Pechino (1995), la Comunità europea richiede oggi agli atenei di orientare la formazione rimuovendo gli ostacoli alle pari opportunità, attraverso la costituzione di IRT, Integrated Research Team orientati a rilevare differenze e disuguaglianze di genere, e concorrendo all'utilizzo delle risorse messe in campo dal Programma Horizon 2016-2020. L'IRT dell'ateneo bolognese, Alma Gender, ha evidenziato la necessità di "colmare il gender gap nella scienza" con il progetto *Mind the Gap. Promoting Girls and Women in STEM education*.

<sup>13</sup> Sulla "rivoluzione industriale", dovuta ai beni prodotti in famiglia e fuori soprattutto da donne e bambini, ha scritto lo storico olandese Jan De Vries (2008).

<sup>14</sup> Sul filantropismo e l'aiuto ai bambini abbandonati e randagi si focalizzò il femminismo postunitario: su Ersilia Majno e il gruppo di donne attive presso la milanese Unione femminile nazionale, vedi Buttafuoco 1998; Pironi 2014; Raimondo 2016.

<sup>15</sup> Sui tetti di cristallo nelle carriere universitarie e sulla segregazione umanistica, che porta le studentesse ancora oggi a prediligere l'iscrizione ai corsi di Humanities,

docente diventa per le donne non solo una professione paracadute, ma un vero e proprio trampolino di lancio nel mondo intellettuale.

Eppure, l'inaspettato vantaggio offerto comunque dall'istruzione alle donne, nonostante l'offerta formativa ridotta e le norme sociali che la vogliono relegata al lavoro domestico e di cura, è la novità, facilitata dalla sottolineatura sociale del carattere 'neutro' dell'insegnamento, che lo rende adatto anche alle donne. Da madre a maestra, a docente, a ispettrice ministeriale ad autrice di testi scolastici, la donna che esce dalla Scuola normale, pressoché unica sua fonte di istruzione, e dalle due Facoltà di Magistero, le uniche in Italia, di Roma e di Firenze, è la prima a superare la dialettica interno-esterno, conquistando lo spazio pubblico come esperta conferenziera e assumendo il profilo complesso di intellettuale.

Assieme alle cattoliche, e alle protestanti operanti soprattutto a Milano attorno all'Unione Femminile, sono le donne provenienti da famiglie ebraiche a diventare per prime docenti e autrici di libri scolastici, proprio perché la *zedaqah*, il principio di giustizia sociale le porta a mettere al primo posto l'istruzione (Miniati, 2008, pp. 71-114; Miniati 2015). Dopo il 1861, nelle comunità ebraiche l'analfabetismo è del 5,8% a fronte del 64,5 % degli italiani. Le donne di famiglia ebraica, come Emma Boghen Conigliani, docente, scrittrice e autrice di testi scolastici, entrano nel mercato editoriale come autrici, coordinatrici di collane e a volte editrici in proprio.

## Grandi narrazioni condivise per uomini e donne

Nei contenuti dei libri di testo di epoca postunitaria si incontrano quelle grandi narrazioni basate sui padri e sulle madri esemplari, riprendendo le modalità della *imitatio-aemulatio* latine; vi dominano le atmosfere di guerra e le condizioni di orfanità e precarietà appaiono quotidiane<sup>16</sup>. Eroismo ed eroismo sono parimenti espressi nei libri di testo da autrici e da autori del secondo Ottocento, divenendo narrazioni condivise. Felicita Pozzoli (1838-1916), nel suo fortunato libro di lettura, *Eroi e eroine del Risorgimento*, retrodata al 1848 la presa di coscienza di

---

rispetto agli insegnamenti tecnico-scientifici, vedi i contributi presenti in Cavazza, Govoni, Pironi 2014.

<sup>16</sup> Importanti gli studi sui processi simbolici e culturali della formazione degli italiani compiuti da Banti (2000) e sulla condizione di orfanità nella letteratura per l'infanzia, in Bernardi 2009.

quella che lei chiama “la condizione della donna”, che ha condiviso con i patrioti ogni fase delle cinque giornate di Milano, a partire dal chiuso dei focolari domestici (Pozzoli 1883). La stessa operazione compie la contessa Irene della Rocca Castiglione (1890), il cui pseudonimo è Còrdula, una delle autrici più in voga della collana Biblioteca delle Gioviette, dell'editore Le Monnier, con il suo libro *Profili femminili*. La scuola deve produrre galantuomini e buone massaie. Una produzione di massa di galatei e *conduct books* ribadisce il “come devo comportarmi”, che è anche il titolo di un fortunato manuale di Anna Vertua Gentile (1897), in qualunque occasione pubblica e privata. I galatei come modelli di relazione interpersonale imperniata su rapporti essenziali e statici diventano un “potente collante dei rapporti sociali”, come ha notato Gabriella Turnaturi, e rappresentano una rassicurante unificazione del costume nazionale, che disegna i profili dei soggetti narrati (Turnaturi 2011, pp. 17-18). All'interno di queste narrazioni ogni modello deviante, subalterno e antiegemonico, viene scartato a favore di un discorso unico e unitario della nazione che si vuole costruire<sup>17</sup>.

I corpi e le loro *silhouettes* divengono marcatori della forza, della salute e del vigore della nazione, una nazione che aveva allora (ultimo ventennio dell'Ottocento) un'altissima percentuale di riformati al servizio militare, di tisici, rachitici, pellagrosi. Il rischio avvertito era quello di segnare il passo in confronto agli altri grandi stati nazionali, come la Germania, cui si guarda con drammatico senso di inferiorità (Bonetta 1990).

Anche per gli uomini esistono virtù e comportamenti morali cui attenersi, fra cui l'onestà, la moderazione, il risparmio, o vizi dai quali astenersi, come quello del fumo e dell'alcool, pericolosi attentatori di una tranquilla e ordinata vita familiare, al pari della prodigalità e della violenza, comportamenti invece largamente diffusi, stigmatizzati da educatori e pedagogisti, come Pietro Thouar (Delessert 1875). Gli esercizi militari sono praticati nei primi decenni postunitari nella Scuola superiore normale maschile, come anticamera di quella che sarà poi la coscrizione obbligatoria. Le esercitazioni di tiro a segno vengono consigliate e seguite anche nel tempo libero, come base dell'educazione alla difesa dei cittadini-soldati. Diffusa e praticata era la caccia, 'sport'

<sup>17</sup> La presenza del perturbante è comunque ben visibile nei racconti su bambini e bambine gracili, malaticci, rachitici, deformati, *freak*, inseriti nelle antologie scolastiche e in racconti di scrittrici come Emma Tettoni o Ida Baccini.

che ha occupato il tempo libero maschile fino alla generazione di maschi nati negli anni Trenta e Quaranta del Novecento<sup>18</sup>.

## Grandi educatrici per una generazione di 'madri'

Nella prima metà dell'Ottocento scrittrici o patriote come Caterina Franceschi Ferrucci, Anna Pepoli Sampieri, Ginevra Canonici Fachini, Bianca Milesi Mojon, Massimina Rosellini Fantastici, Maria Giuseppina Guacci Nobile, Luisa Amalia Paladini si percepiscono sostanzialmente come educatrici e si adoperano per delineare un grande progetto educativo che abbia al centro l'educazione delle donne, condividendo però la struttura sociale immobile e divisa in classi. Spartiacque, a metà Ottocento, appare il testo *Dell'educazione morale della donna*, di Franceschi Ferrucci (1803-1887) dove, per la prima volta, si parla di una "scienza dell'educare" che sostituisce l'intuitiva e naturale educazione materna<sup>19</sup>.

Come per i libri di Franceschi Ferrucci, anche per il suo *Manuale per le giovinette italiane*, Luisa Amalia Paladini (1810-1872) scrive di aver voluto fare opera utile, sottolineando che ha sempre citato gli autori da cui ha attinto, perché essendo la virtù uguale nei secoli, è difficile non ripetere quello che è già stato detto dagli antichi (Paladini 1873). I primi manuali di lettura e letteratura scritti da donne per le scuole superiori (Giulia Molino Colombini, Felicità Morandi) si presentano come 'galatei camuffati', la scelta dei brani è finalizzata all'utile, ovvero allo scopo formativo e morale; sono limitati nel numero dei brani e degli autori presentati; offrono un sapere mediato, ritradotto. Tra i pregi, quello di offrire spunti per conoscere la contemporaneità e presentare alle giovani lettrici autrici moderne o straniere, cosa che i contemporanei manuali per i licei maschili, legati a un rigido trecentismo, non fanno, ne è un esempio *Gioie dell'intelletto e del cuore* (Morandi 1886).

## Catene di rapporti verticali

Il *backstage* di queste antologie è interessante e ricco di novità, soprattutto per la catena delle dediche e dei rapporti che si instaura fra

<sup>18</sup> Sugli sport maschili nella seconda metà dell'Ottocento e nel primo decennio del Novecento, Dolci 1988, pp. 249-265; Giuntini 1988, p. 77 e seguenti.

<sup>19</sup> Franceschi Ferrucci 1847. Il libro venne ristampato per oltre vent'anni.

l'una e l'altra autrice, fra l'una e l'altra 'antenata'. Questo bisogno di conservare la memoria delle proprie madri letterarie, attraverso compilazioni femminili dedicate a donne valenti ed esemplari, va di pari passo col bisogno di rivolgersi in prima persona alle giovani donne, alle giovinette e alle madri affinché acquisiscano alcuni tratti del carattere e del comportamento, indispensabili al modello di donna che si vuole trasmettere, così come alcune imprescindibili nozioni per la cura e l'educazione dei figli. Le dediche che aprono i libri di lettura e di testo sono un primo tributo di memoria da donna a donna: Massimina Rosellini Fantastici dedica a Luisa Amalia Paladini il suo *Dialoghi e racconti pei fanciulli*; Luisa Amalia Paladini a sua volta dedica il *Manuale per le giovinette* a Massimina Rosellini Fantastici; Anna Pepoli Sampieri dedica *Sentenze e detti memorabili d'antichi e moderni autori* alla figlia Camilla. L'operazione che molte compiono, come ad esempio la socialista Carmela Baricelli (1861-1946), docente, scrittrice e direttrice della rivista «L'Alleanza», è quella di sondare al femminile la tradizione, insistendo sulle creazioni di figure di donne nella storia letteraria (Cagnolati, Pironi 2006). Il suo *Serto muliebre*, che rievoca le corone che incoronavano le epigrafi classiche, è sinonimo di corona di nomi e presenze femminili nella storia letteraria (Baricelli 1904). È nelle antologie scolastiche di lingua e letteratura italiana redatte da donne, come quella progettata da Emma Boghen Conigliani (1866-1956) che, a partire dai primi del Novecento si compie il primo atto di messa in campo di scelte originali rispetto a ciò che riguarda la letteratura, pur all'interno di confini ben precisi, quelli imposti dalle leggi e dai programmi ministeriali (Boghen Conigliani 1914). Tra il 1907 e il 1909 Emma Boghen diresse e coordinò per la Casa Editrice R. Bemporad e Figlio un progetto editoriale originale e innovativo, che si rivelò fonte di cospicui guadagni per l'autrice e per l'editore. Il gruppo di lavoro era costituito da 19 autrici, tutte donne, con l'unica eccezione dello storico e critico letterario Rosolino Guastalla, che aveva già collaborato con la casa editrice. Tutte e tutti i collaboratori dell'impresa editoriale appaiono sulla copertina con la designazione di insegnanti di Lettere di Regie Scuole Normali, e molti sono correligionari di Emma Boghen Conigliani. Le collaborazioni appaiono in 'subappalto', cioè vengono pagate dall'editore, tramite la curatrice, per il numero delle pagine prodotte, mentre alla sola Boghen è destinata una percentuale annuale sulle vendite<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Inventario del Fondo Bemporad, Archivio Storico Giunti Editore, Firenze, Fondo

Ciascuna monografia, ampia e curata, offre un più o meno ricco apparato di note esplicative. La documentazione sull'antologia, conservata presso l'Archivio Storico Giunti di Firenze, è costituita da lettere, rendiconti annuali, contratti editoriali e regolari ricevute di pagamento sottoscritte da ciascun collaboratore, raccolte dall'editore o da Emma stessa durante i suoi numerosi viaggi in giro per l'Italia<sup>21</sup>.

## Reti rizomatiche orizzontali

Come hanno sottolineato nel loro studio Frau e Gragnani (2011), le letterate del secondo Ottocento sviluppano reti rizomatiche in cui esprimono la loro versatilità e l'ecllettismo, che consente loro di spaziare in vari ambiti disciplinari. L'ecllettismo verrà interpretato dal pensiero egemone maschile, e di riflesso dalle stesse donne, come un limite epistemologico, che le porta a sentirsi meno specializzate dei colleghi, in quanto 'poligrafe': poete, narratrici, saggiste, biografe, giornaliste, docenti, traduttrici. In realtà, nell'essere poligrafe sta la novità e la portata del loro impegno intellettuale, che le spinge a costruire reti di rapporti di amicizia e di partecipazione a imprese letterarie che consentano loro di muoversi con maggiore dinamismo. Lo studio di queste prime forme di intellettualità femminile deve dunque spaziare in ambiti disciplinari diversi, per ritessere i fili delle personalità complesse che ci troviamo di fronte. Una proposta è quella di utilizzare strumenti di analisi disciplinare inconsueti, come quello della *network analysis*, applicata a gruppi omosociali quale è quello delle intellettuali del secondo Ottocento, per seguire lo sviluppo delle reti letterarie, associazionistiche e familiari. Una delle prime reti di scambio e di confronto fra donne intellettuali, su iniziativa di Felicita Pozzoli (1838-1916) e Carlotta Ferrari (1837-1907), venne creata a partire dall'evento che si tenne a Firenze nel giugno 1890 per celebrare il sesto centenario della morte di Beatrice Portinari, l'Esposizione Beatrice, occasione per molte intellettuali di esporre la loro visione della condizione femminile

---

Emma Boghen Conigliani. Sui compensi economici e gli scambi intercorsi con l'editore, Magazzeni 2016.

<sup>21</sup> Nella corrispondenza della scrittrice, inviata al poeta Carducci, come accompagnamento all'invio in omaggio dei suoi libri, biglietti da Napoli (17 gennaio 1893), Modena (24 aprile 1893, 1 giugno 1893, 16 settembre 1893), Udine (26 marzo 1895), Firenze (8 ottobre 1896, 5 aprile 1897, 10 agosto 1896) che ci parlano di un profondo desiderio di promuovere la propria produzione e di riceverne riscontro; Bologna, Casa Carducci, Archivio dei corrispondenti, Lettere di Emma Boghen Conigliani.

in tutti i campi del sapere<sup>22</sup>. Durante tale evento, nelle conferenze che accompagnarono l'Esposizione di manufatti femminili, vennero letti i saggi sulla donna italiana pervenuti al comitato organizzatore, attraverso la esplicita richiesta inviata alle protagoniste del mondo intellettuale e dell'associazionismo femminile. Fra le altre, aderirono Maria Savi Lopez (1846-1940), docente e scrittrice di testi scolastici, che parlò de *La donna italiana nel Trecento*, Luisa Anzoletti (1863-1925), con *La donna italiana nel secolo XVIII*, Carolina Invernizio (1851-1916), col suo contributo su *Le operaie italiane*, Ida Baccini (1850-1911) e Maria Bobba (1843-1904) sulle maestre ed educatrici e sugli studi delle donne<sup>23</sup>. Mentre sono state sostanzialmente indagate le reti di rapporti fra donne dal punto di vista storico, nei rapporti di amicizia, di potere e di dominio, le reti letterarie, di cui le riviste emancipazioniste, come «La Donna» di Gualberta Beccari, furono abili tessitrici, presentano zone ancora aperte a spunti di riflessione e approfondimento (Ferrante, Palazzi, Pomata 2010). Le reti costituite dalle letterate italiane del secondo Ottocento si presentano come organismi omosociali, omogenei per sesso e per livello sociale e professionale. L'omosocialità garantisce rapporti paritari, dove non esiste una sola autorità incarnata, ma il rafforzamento e la valorizzazione dei legami e del gruppo sociale. "Se si assume che la rete consista solo dei contatti diretti fra un soggetto e persone con cui è a contatto diretto, si ottiene quella che è stata denominata una stella di primo ordine. Se si includono anche le relazioni laterali fra le persone che compongono una stella, si ottiene una zona di primo ordine. Se, partendo da queste ultime, ci si allarga ancora, si ha una stella di secondo ordine" (Hannerz 2011, pp. 217-348). Partendo dalle parole e dal metodo proposto dall'antropologo svedese Ulf Hannerz per i gruppi di popolazione urbana americana, le costellazioni dell'intellettualità femminile italiana del secondo Ottocento dispiegano ai nostri occhi modalità di lavoro innovative, ancora sostanzialmente da indagare.

## Bibliografia

*La donna italiana descritta da scrittrici italiane in una serie di conferenze tenute all'Esposizione Beatrice in Firenze*, Firenze, G. Civelli, 1890.

<sup>22</sup> Alcuni cenni sull'operazione nel mio saggio, Magazzeni 2015.

<sup>23</sup> Le conferenze furono raccolte nel libro *La donna italiana descritta da scrittrici italiane in una serie di conferenze tenute all'Esposizione Beatrice in Firenze*, Firenze, G. Civelli, 1890.

- M. ARRIAGA (a cura di), *Escritoras italianas: géneros literarios y literatura comparata*, Sevilla 2007.
- A. ASCENZI, *Il Plutarco delle donne: repertorio della pubblicistica educativa e scolastica e della letteratura amena destinata al mondo femminile nell'Italia dell'Ottocento*, Macerata 2009.
- A. M. BANTI, *La nazione del Risorgimento: parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino 2000.
- C. BARBARULLI, L. BORGHI, *Archivi dei sentimenti e culture femministe dagli anni Settanta a oggi*, Firenze 2015.
- C. BARICELLI, *Serto muliebre. Creazioni femminili de' nostri maggiori poeti presentate alle giovinette delle scuole secondarie e normali da Carmela Baricelli*, Pavia 1904.
- M. BENASAIAG, G. SCHMIT, *L'epoca delle passioni tristi*, Milano 2004.
- L. BERGALLI, *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*, Venezia 1726, ristampa anastatica con nota critica e bio-bibliografica di A. Chermello, Mirano 2006.
- G. BERNABÒ, *La fiaba estrema: Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma 2012.
- M. BERNARDI, *Infanzia e metafore letterarie: orfanità e diversità nella circolarità dell'immaginario*, Bologna 2009.
- E. BESEGI, V. TELMON, *Educazione al femminile: dalla parità alla differenza*, Scandicci 1992.
- H. BLOOM, *Il canone occidentale: i libri e la scuola delle età*, a cura di F. Saba Sardi, Milano 1996.
- C. BETTI, *Disambiguazioni disciplinari*. In *La ricerca storico-educativa oggi. Un confronto di Metodi, Modelli, Programmi di ricerca*, Lecce, 8-9 novembre 2012, Pensa Multimedia, 2013, vol. 2, pp. 573-589.
- E. BOGHEN CONIGLIANI, *Antologia della letteratura italiana*, Firenze 1914.
- G. BONETTA, *Corpo e nazione. L'educazione ginnastica, igienica e sessuale nell'Italia liberale*, Milano 1990.
- G. BONETTA, G. FIORAVANTI, *L'istruzione classica: 1860-1910*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1995.
- A. BUTTAFUOCO, *La filantropia come politica. Esperienze dell'Emancipazionismo italiano nel Novecento*, in L. Ferrante, M. Palazzi, G. Pomata, *Ragnatele di rapporti. Patronage e reti di relazione nella storia delle donne*, Torino 1988, pp. 166-187.
- A. BUTTAFUOCO, *Le Mariuccine. Storia di un'istituzione laica: l'Asilo Mariuccia*, Milano 1998.
- A. CAGNOLATI, T. PIRONI, *Cambiare gli occhi al mondo intero: donne nuove ed educazione nelle pagine de L'Alleanza (1906-1911)*, Milano 2006.
- M. CANELLA, P. ZOCCHI, *Gli archivi delle donne, 1814-1859: repertorio delle fonti femminili negli archivi milanesi*, Roma 2012.
- M. CAVAZZA, P. GOVONI, T. PIRONI, *Eredi di Laura Bassi: docenti e ricercatrici in Italia tra età moderna e presente*, Milano 2014.

- A. CHEMELLO, *Libri di lettura per le donne: l'etica del lavoro nella letteratura di fine Ottocento*, Alessandria 1995.
- A. CHEMELLO, L. RICARDONE, *Geografie e genealogie letterarie: erudite, biografie, croniste e narratrici, épistolières, utopiste tra Settecento e Ottocento*, Padova 2000.
- A. CHEMELLO, D. ALESI, *Tre donne d'eccezione: Vittoria Aganoor, Silvia Albertoni Tagliavini, Sofia Bisi Albini: dai carteggi inediti con Antonio Fogazzaro*, Padova 2005.
- E. CHITI, M. FARNETTI, U. TREDER, *La perturbante. Das Unheimliche nella scrittura delle donne*, Perugia 2003.
- A. CONTINI, A. SCATTIGNO, *Carte di donne: per un censimento della scrittura delle donne dal 16° al 20° secolo*, Roma 2005.
- C. COVATO (a cura di), *Memorie di cure paterne: genere, percorsi educativi e storie d'infanzia*, Milano 2002.
- C. COVATO, M. C. LEUZZI (a cura di), *E l'uomo educò la donna*, Roma 1989.
- C. COVATO, A. M. SORGE, *L'istruzione normale dalla legge Casati all'età giolittiana*, Roma 1994.
- V. COX, C. FERRARI, *Verso una storia di genere della letteratura italiana: percorsi critici e gender studies*, Bologna 2012.
- A. M. CRISPINO (a cura di), *Oltrecanone. Generi, genealogie, tradizioni*, Roma 2014.
- T. CRIVELLI, *La donzella che nulla temea: percorsi alternativi nella letteratura italiana tra Sette e Ottocento*, Roma 2014.
- B. DELESSERT, *Manuale dell'uomo onesto*, prima versione italiana con aggiunte ad uso delle scuole, per cura di Pietro Thouar, Firenze 1875.
- I. DELLA ROCCA CASTIGLIONE, *Profili femminili*, Firenze 1890.
- J. DE VRIES, *The Industrious Revolution: Consumer Demand and the Household Economy, 1650*, Cambridge 2008.
- F. DOLCI, *Sport, tempo libero ed eclettismo culturale in Emilia-Romagna negli opuscoli della Biblioteca nazionale centrale di Firenze (1870-1915)*, in «Bollettino del Museo del Risorgimento», 1 (1988), pp. 249-265.
- P. FANFANI, *Il Plutarco femminile: libro di lettura e di premio*, Milano 1872.
- M. FARNETTI, *Anna Maria Ortese*, Milano 1998.
- M. FARNETTI, *Appassionata sapienza*, Milano 2011.
- M. FARNETTI, L. FORTINI, *Liriche del Cinquecento*, Roma 2014.
- L. FERRANTE, M. PALAZZI, G. POMATA, *Ragnatele di rapporti. Patronage e reti di relazione nella storia delle donne*, Torino 1988.
- M. FONTE, *Il merito delle donne: ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini*, a cura di Adriana Chemello, Milano 1988.
- L. FORTINI, G. MISSERVILLE, N. SETTI, *Morante la luminosa*, Roma 2015.
- C. FRANCESCHI FERRUCCI, *Della educazione morale della donna italiana, libri tre*, Torino 1847.
- S. FRANCHINI, S. PUZZUOLI, *Gli istituti femminili di educazione e di istruzione (1861-1910)*, in *Fonti per la storia della Scuola*, vol. VII, Roma 2005.

- O. FRAU, C. GRAGNANI, *Sottoboschi letterari: sei case studies fra Otto e Novecento: Mara Antelling, Emma Boghen Conigliani, Evelyn, Anna Franchi, Jolanda, Flavia Steno*, Firenze 2011.
- A. GIALONGO, *Il galateo e le donne nel medioevo*, Rimini 1987.
- A. GIALONGO, *La donna serpente: storie di un enigma dall'antichità al 21° secolo*, Bari 2012.
- S. GIUNTINI, *Sport, scuola e caserma dal Risorgimento al primo conflitto mondiale*, Padova 1988.
- L. GOGGI, *Mille donne in me*, Milano 2016.
- L. GRAZIANI SECCHIERI (a cura di), *Vicino al focolare e oltre. Spazi pubblici e privati, fisici e virtuali della donna ebrea in Italia (secc. XV-XX)*, Atti del Convegno internazionale di studi, 18-19 novembre 2014, Firenze 2015.
- U. HANNERZ, *Esplorare la città: antropologia della vita urbana*, Bologna, 2011.
- C. G. LACAITA, M. FUGAZZA, *L'istruzione secondaria nell'Italia unita 1861-1901*, Milano 2013.
- M. KUMIN, *La Busta*, traduzione di A. M. Robustelli, in *La tesa fune rossa dell'amore. Madri e figlie nella poesia femminile contemporanea di lingua inglese*, a cura di L. Magazzeni, F. Mormile, B. Porster, A. M. Robustelli, Milano 2015 (ed. or. *The Envelop*, in *Selected poems 1960-1990*, New York, 1998).
- L. MAGAZZENI, F. MORMILE, B. PORSTER, A. M. ROBUSTELLI, *La tesa fune rossa dell'amore. Madri e figlie nella poesia femminile contemporanea di lingua inglese*, Milano 2015.
- L. MAGAZZENI, *Microstorie magistrali: Emma Tettoni fra carduccianesimo e reti emancipative*, in «Ricerche di Pedagogia e Didattica, Journal of Theories and Research in Education», 10, 3 (2015).
- L. MAGAZZENI, *Lavoro e denaro nella corrispondenza privata di donne insegnanti di fine Ottocento*, in *Percorsi storici*, 4 <http://www.percorsistorici.it/26-numeri-rivista/numero-4/164-loredana-magazzeni-lavoro-e-denaro.html> ultimo accesso 06/02/2016.
- M. MINIATI, *Le 'emancipate'. Le donne ebraiche in Italia nel XIX e XX secolo*, Roma 2008.
- M. MINIATI, *Più che italiana. Un profilo biografico di Emma Boghen Conigliani*, in Graziani Secchieri 2015, pp. 333-350.
- Notizie sommarie su gli Istituti per l'istruzione media e normale negli anni scolastici dal 1909-10 al 1911-12*, a cura del Ministero di Agricoltura, Industria e commercio, Roma 1916.
- F. MORANDI, *Gioie dell'intelletto e del cuore: scritti scelti d'egregi autori moderni raccolti da Felicità Morandi*, Milano 1886.
- E. MORIN, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro*, Milano 2001.
- E. MUSIANI, *L'archivio di Teodolinda Franceschi Pignocchi (1822-1905) poetessa, letterata, educatrice tra Risorgimento e Italia liberale: inventario*. Tesi di laurea in Archivistica privata. Università degli studi di Firenze. Facoltà di lettere e filosofia, 2011.
- L. A. PALADINI, *Manuale per le giovinette italiane*, Firenze 1873.

- C. PERCOTO, *Racconti*, a cura di Adriana Chemello, Roma 2011.
- T. PIRONI, *Femminismo ed educazione in età giolittiana: conflitti e sfide della modernità*, Pisa 2010.
- T. PIRONI, *Gli epistolari nella storia dell'educazione di genere: il caso Ellen Key/Sibilla Aleramo*, in *La ricerca storico-educativa oggi. Un confronto di metodi modelli e programmi di ricerca*, Rovato, Pensa Multimedia, «Paideia», 2013, pp. 195 - 214 (atti di la ricerca storico-educativa oggi. un confronto di metodi, modelli e programmi di ricerca , Lecce, 8-9 novembre 2012).
- T. PIRONI, *Percorsi di pedagogia al femminile: dall'unità d'Italia al secondo dopoguerra*, Roma 2014.
- F. POZZOLI, *Eroi e eroine del Risorgimento*, Milano 1883.
- G. PROVIDENTI, *Quel sogno d'essere di Goliarda Sapienza: percorsi critici su una delle maggiori autrici del Novecento italiano*, Roma 2012.
- R. RAIMONDO, *Audaci filantrope e piccoli randagi, Il contributo di Lucy Bartlett, Alessandrina Ravizza e Bice Cammeo a favore dell'infanzia travolta e derelitta*, Bergamo 2016.
- L. ROSSI, *L'altra mappa: esploratrici viaggiatrici geografe*, Reggio Emilia 2005.
- P. SAMBUCCO, *Corpi e linguaggi: il legame figlia-madre nelle scrittrici italiane del Novecento*, Padova 2014.
- H. SANSON, *Donne, precettistica e lingua nell'Italia del Cinquecento : un contributo alla storia del pensiero linguistico*, Firenze 2007.
- H. SANSON, *Women, Language and Grammar in Italy, 1500-1900*, Oxford 2011.
- H. SANSON, F. LUCIOLI, *Conduct Literature for and about Women in Italy: 1470-1900: Prescribing and Describing Life*, Paris 2016.
- M. S. SAPEGNO, *Donne in rete: la ricerca di genere in Europa*, Roma 2004.
- E. SCARAMUZZA, *Politica e amicizia. Relazioni, conflitti e differenze di genere (1860-1915)*, Milano 2010.
- S. SOLDANI, *L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, Milano 1989.
- K. MITCHELL, H. SANSON (eds), *Women and Gender in Post-Unification Italy: Between Private and Public Spheres*, Oxford 2013.
- G. TURNATURI, *Signore e signori d'Italia: una storia delle buone maniere*, Milano 2011.
- S. ULIVIERI (a cura di), *Le bambine nella storia dell'educazione*, Roma 1999.
- A. VERTUA GENTILE, *Come devo comportarmi*, Milano 1897.
- G. ZARRI, *Donna, disciplina, creanza cristiana dal 15. al 17. secolo: studi e testi a stampa*, Roma 1996.



# Il sesso dei libri. La dimensione del genere nel lavoro editoriale

*Martina Volpe*

Da muse per poeti e modelle per scultori e pittori, le donne sono state nei secoli oggetto delle rappresentazioni più svariate, e solo negli ultimi decenni sono state riconosciute come soggetto di produzione culturale<sup>1</sup>: “L’emergere anche nella critica e nella storiografia letteraria di un punto di vista delle donne, e di una letteratura delle donne, è uno di quegli eventi che non lasciano più nulla come era prima” (Mordenti 2007, p. 56). Si tratta di una svolta ideologica epocale: l’assunzione dell’alterità come valore e il riconoscimento dell’identità sessuale di chi scrive non solo determinano l’accesso delle donne nel campo della letteratura, ma ne favoriscono anche l’irruzione come soggetto di lettura, dove la soggettività di chi legge è uno degli strumenti interpretativi che dà vita e valore al testo, rinnovandone, mediante la lettura, il senso complessivo. L’emersione di questi nuovi soggetti (la scrittrice e la lettrice) ha certamente favorito una fervida stagione di produzione culturale, in accordo con le differenti istanze critiche e ideologiche che si sprigionavano in Italia tra il 1971 e il 1983. L’editoria femminista<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> I due settori di ricerca sono chiaramente molto ampi. Si veda, per iniziare, Zancan 1986, Zancan 1998, Rasy 2000, Azzolini 2001. L’intervento presentato al Convegno *Critica Clandestina? Studi letterari femministi italiani: bilanci e nuove prospettive*, è stato tratto dalla mia tesi di laurea magistrale in Informazioni e sistemi editoriali, dal titolo *Il sesso dei libri. Questioni di genere nel lavoro editoriale*, lavoro discusso nel maggio 2013 presso l’Università degli studi di Roma “Tor Vergata”, condotto sotto la supervisione della Prof.ssa Luisa Capelli, docente di Economia e gestione delle imprese editoriali, e con la collaborazione della giornalista e scrittrice Loredana Lipperini, nel ruolo di correlatrice.

<sup>2</sup> Per editoria femminista intendo la produzione di documenti pubblicati da case editrici o gruppi di donne organizzate che partono dall’assunzione della specificità femminile e della differenza sessuale come elementi fondanti nella scelta delle opere da pubblicare. L’obiettivo editoriale è quello di poter arrivare all’elaborazione e alla

nasce in questo contesto, del quale si nutre e nel quale si struttura: le prime case editrici sono per lo più autoprodotte da collettivi e gruppi che si riuniscono per fare politica e pratica di autocoscienza, e che affrontano in traduzione i testi classici del femminismo d'oltreoceano, contribuendo ad allargare gli orizzonti teorici del pensiero femminista italiano. Chiaramente l'editoria femminista rimane una realtà piuttosto fragile, che condivide tutte le difficoltà tipiche delle piccole case editrici. Ciononostante alcune esperienze più strutturate arrivano fino ai nostri giorni, forse depotenziate dell'eversione rivoluzionaria delle origini, ma interpreti dei cambiamenti dei tempi: il ritorno alla letteratura è una scelta più o meno condivisa da tutte le esperienze editoriali legate alla produzione femminile a partire dagli anni Ottanta<sup>3</sup>.

Un'indagine sulle trasformazioni avvenute nei cataloghi editoriali nel decennio 1992-2002<sup>4</sup> – sulla base di voci bibliografiche di prevalente interesse femminile, dalla maternità al matrimonio, dal femminismo al diritto di famiglia, dall'economia domestica alla storia delle donne – ci mostra la crescita della concorrenza fra più editori sulle stesse tematiche femminili e il volume di autrici italiane rispetto alla prevalenza delle traduzioni dei dieci anni precedenti. Se per alcune voci bibliografiche la mole dell'offerta editoriale resta stabile (maternità, matrimonio, menopausa, femminismo), ve ne sono altre, come "storia delle donne" che segnano un rinnovato interesse per la donna in quanto soggetto autonomo e capace di determinare il corso degli eventi (Aie 2002). Questo dato racconta gli effetti della sensibilizzazione politica ed editoriale svolta sul pubblico femminile ed evidenzia i cambiamenti intervenuti nel panorama della letteratura delle donne nel giro di trent'anni, da un'iniziale supremazia delle traduzioni delle femministe anglosassoni a una ricca produzione italiana. L'editoria femminista ha svolto perciò una funzione da apripista necessaria, della quale si sente

---

diffusione di un pensiero non più sessuato al maschile, che parta dal rifiuto della concezione tradizionale del soggetto come universale e neutro.

<sup>3</sup> Il carattere dell'articolo non consente di approfondire la storia dell'editoria femminista italiana, a cui ho dedicato un'estesa ricognizione all'interno della mia tesi di laurea magistrale. Segnalo una prima utilissima mappatura nel lavoro di Piera Codognotto e Francesca Moccagatta, *L'editoria femminista in Italia* del 1997. Si veda anche Vittori 2005.

<sup>4</sup> L'indagine è stata svolta da Laura Novati nell'ambito del seminario "Lecture e scritture al femminile" all'interno del progetto Lib(e)ra promosso e realizzato nel 2002 dalla Fondazione Rosselli di Torino, in collaborazione con l'Associazione Italiana Editori, il Servizio biblioteche della Regione Piemonte e Poliedra progetti integrati. Si veda Aie 2002.

tuttavia un forte bisogno, specialmente oggi che l'editoria è diventata una scienza finanziaria<sup>5</sup>, in cui 5 grandi gruppi editoriali controllano quasi il 65% del fatturato complessivo<sup>6</sup>, invadendo il mercato di una quantità altissima di nuove proposte, non assorbibili dai deboli lettori italiani, mentre l'offerta delle piccole e medie case editrici indipendenti soffre di invisibilità permanente in un siffatto contesto culturale.

Marino Livolsi rende noto che nel 1997 il 26% delle lettrici arrivava al libro e alla pratica della lettura grazie all'incontro con la cultura del femminismo (Codognotto, Moccagatta 1997, p. 15). Un dato significativo perché sintetizza l'incidenza della diffusione editoriale dei principi del femminismo sulla crescita politica e sociale delle donne. Un dato che a vent'anni di distanza dalla rilevazione si mostra inadeguato per interpretare la realtà editoriale contemporanea, puntellata di moltissime autrici che raramente trovano spazio nel dibattito letterario italiano. Solitamente le scrittrici sono confinate in recinti rosa, in specifici incontri tematici per sole donne, e raramente sono convocate nelle manifestazioni culturali in qualità di esperte<sup>7</sup>. Inseriamo inoltre una considerazione dolorosa: le scrittrici sono tantissime e l'editoria targata al femminile è un prodotto diffuso nel mercato italiano che purtroppo non gode di alta considerazione, e i romanzi scritti dalle donne, o che trattano tematiche femminili, nell'economia delle case editrici servono il più delle volte "solo a far cassa". I testi sono modellati su motivi stereotipati collaudati, immediatamente comunicati fin dalla copertina, dove la scelta dell'immagine o del font per il titolo non è lasciata al caso: colori e figure devono attirare gli occhi della lettrice, intimamente rassicurata quando, davanti allo scaffale dei libri trova un prodotto che

---

<sup>5</sup> Come ebbe a dire Gianfranco Contini in un'intervista del 1988 rilasciata a Ludovica Ripa di Meana. Si veda Scarpa 2011.

<sup>6</sup> I gruppi editoriali che dominano il mercato editoriale italiano sono: Gruppo Mondadori, GEMS - Gruppo editoriale Mauri Spagnol, Gruppo Giunti, Gruppo Effe 2005 - Holding Feltrinelli SpA, De Agostini SpA. Per un approfondimento relativo ai dati del mercato editoriale rimando ad Aie 2015. Si veda anche il lavoro annuale di Luisa Capelli nell'ambito dell'insegnamento accademico Economia e gestione delle imprese editoriali, presso l'Università degli studi di Roma "Tor Vergata", disponibile online sul suo blog <http://www.luisacapelli.eu/blog/>.

<sup>7</sup> Il Global Media Monitoring Project (GMMP), nato a seguito della conferenza di Pechino del 1995, la quarta conferenza delle Nazioni Unite sulle donne, si occupa di monitorare la rappresentazione maschile e femminile nei media di tutto il mondo. Secondo l'indagine realizzata nel 2009, in Italia "le donne compaiono nel ruolo dell'esperto solo nel 14% dei casi [...] solo in un caso su cinque il commento dell'esperto o dell'editorialista è affidato a una donna" (Gambino 2011, p. 13).

parla inevitabilmente di lei. Donne in cucina, donne che non riescono a trovare un uomo o a farsi sposare, donne che sognano avventure erotiche extra-coniugali, donne alle prese con i corsi per diventare brave mammine, donne ossessionate dalla moda e dallo shopping ecc. L'offerta editoriale per le lettrici non si completa con questa irriverente disamina, ma è difficile negare la presenza in libreria di pile di libri così composte, e poiché la quantità di questi testi aumenta – mentre diminuisce il numero delle lettrici politicizzate – la visibilità per i libri di qualità che trattano anche tematiche femminili rischia pericolosamente di diminuire, rendendo irraggiungibili gli stessi testi. Come inciampare ne *L'arte della gioia* di Goliarda Sapienza, in *Cassandra* di Christa Wolf, in *Artemisia* di Anna Banti, ne *L'iguana* di Anna Maria Ortese, e in moltissimi altri, se la manualistica o varia femminile di bassa qualità è così onnipresente? L'assortimento degli scaffali destinati a un target propriamente femminile può apparire ripetitivo agli occhi di una visitatrice assidua, la quale probabilmente può comportarsi in due modi: cercare un altro luogo di vendita, oppure abituare la propria dieta di lettura al prodotto che le viene più frequentemente presentato (ed è questa l'ipotesi che considero più diffusa)<sup>8</sup>.

Per quanto la classifica dei libri più venduti non sia uno strumento che indaghi la qualità dell'offerta editoriale, da un rapido sguardo alla classifica dei 20 titoli più venduti in Italia nel 2014 (Tabella 1.1), non può non stupire la rarità dei nomi femminili.

**Tabella 1.1. Top 20 dei libri più letti nel 2014**

	<b>Titolo</b>	<b>Autore o autrice</b>	<b>Casa editrice</b>	<b>Prezzo</b>
1	<i>Storia di una ladra di libri</i>	Markus Zusak	Frassinelli	€ 16,90
2	<i>Colpa delle stelle</i>	John Green	Rizzoli	€ 16,00
3	<i>La piramide di fango</i>	Andrea Camilleri	Sellerio	€ 14,00
4	<i>I giorni dell'eternità</i>	Ken Follett	Mondadori	€ 25,00
5	<i>Un bambino è nato per noi</i>	Angelo Scola	Centro Ambrosiano	€ 0,30
6	<i>Avrò cura di te</i>	Massimo Gramellini; Chiara Gambale	Longanesi	€ 16,00
7	<i>La regola dell'equilibrio</i>	Gianrico Carofiglio	Einaudi	€ 19,00
8	<i>Il cardellino</i>	Donna Tartt	Rizzoli	€ 20,00

<sup>8</sup> Si rifletta sul rarissimo rinnovamento dell'offerta editoriale nella Grande Distribuzione Organizzata (ipermercati e supermercati), un canale di vendita frequentato in larga misura dalle donne per l'utile collocazione all'interno dei circuiti della spesa e della cura della famiglia (Aie 2002).

9	<i>Inferno</i>	Dan Brown	Mondadori	€ 5,00
10	<i>Morte in mare aperto</i>	Andrea Camilleri	Sellerio	€ 14,00
11	<i>Gli sdraiati</i>	Michele Serra	Feltrinelli	€ 12,00
12	<i>Uno splendido disastro</i>	Jamie McGuire	Garzanti Libri	€ 16,40
13	<i>Una mutevole verità</i>	Gianrico Carofiglio	Einaudi	€ 12,00
14	<i>Diario di una schiappa. Guai in arrivo</i>	Jeff Kinney	Il Castoro	€ 12,00
15	<i>Adulterio</i>	Paulo Coelho	Bompiani	€ 18,00
16	<i>Storia di una lumaca</i>	Luis Sepúlveda	Guanda	€ 10,00
17	<i>Vangelo e Atti degli apostoli</i>		San Paolo Edizioni	€ 1,60
18	<i>Cinquanta sfumature di grigio</i>	E. L. James	Mondadori	€ 5,00
19	<i>Il dio del deserto</i>	Wilbur Smith	Longanesi	€ 19,90
20	<i>Braccialetti rossi. Il mondo giallo</i>	Albert Espinosa	Salani	€ 12,90

Fonte dati: IE – Informazioni editoriali

Cosa dedurne? Verosimilmente azzardo l'ipotesi che le specificità di scrittura e lettura femminile di qualità trovano ancora un consenso e una ricerca limitata nella grande editoria, e che i progetti attivati dalle piccole realtà imprenditoriali non abbiano la visibilità necessaria per sensibilizzare un mercato distratto e discontinuo come quello italiano.

La top 20 del 2014<sup>9</sup>, ospitando solo quattro scrittrici – Chiara Gamberale, Donna Tartt, Jamie McGuire e E. L. James – favorisce alcune osservazioni generali sull'offerta editoriale commerciale femminile. Probabilmente la presenza di Gamberale si deve alla popolarità del co-autore del libro *Avrò cura di te*, ovvero Massimo Gramellini. Registriamo la presenza dell'autrice Jamie McGuire che con il suo *Uno splendido disastro* colleziona un altro successo per Garzanti, editore che interpreta meglio di altri marchi editoriali l'attenzione delle lettrici per le storie 'forti'. La direttrice editoriale per la narrativa, Elisabetta Migliavada, in occasione della pubblicazione nel 2011 dei best seller *Il profumo delle foglie di limone* di Clara Sanchez e *Il linguaggio segreto dei fiori* di Vanessa Diffenbaugh così commentava l'operazione editoriale:

<sup>9</sup> Nell'articolo mi riferisco unicamente alla classifica dei libri più venduti nel 2014, ma nella mia ricerca ho verificato anche le classifiche degli anni a noi più prossimi, risalendo fino al 2009. Pur con titoli in classifica differenti il dato sempre costante è relativo alla rarità dei nomi femminili, e le pochissime volte che una donna riesce a scalare le vette delle classifiche italiane di vendita di libri, solitamente o si tratta di un raro caso letterario oppure l'autrice è una donna molto nota al grande pubblico, appartenente ad altri settori del mondo dell'intrattenimento, dallo spettacolo allo sport, dalla politica al giornalismo e, sempre più spesso, alla cucina.

Prima di tutto in entrambi i romanzi ci sono due protagoniste che sentiamo vicine, donne in cui ognuna di noi si può identificare, eroine della normalità, protagoniste che parlano alle lettrici senza intimidirle, ma diventando loro complici. Sono donne confuse come Sandra nel *Profumo delle foglie di limone*, che si rifugia in un piccolo paesino della costa del Sud della Spagna per cercare di dare una direzione alla propria vita. O donne che la vita ha reso dure e selvatiche, come Victoria nel *Linguaggio segreto dei fiori*, che ha bisogno di essere amata per imparare ad amare (Prudenzano 2011).

I titoli in classifica di Garzanti (del 2011 e del 2014) rappresentano la *commercial woman's fiction*, definizione che, nel gergo editoriale, raccoglie tutto ciò che non è 'rosa' in senso stretto, nulla di più lontano dalla ricerca di Hélène Cixous per la *écriture féminine*, una scrittura che contenesse e interpretasse la differenza linguistica delle donne, capace di rifiutare, anche nella struttura sintattica e morfologica, il ruolo subalterno della donna (Cixous 1992, pp. 366-370). Difficile trovare tracce di queste riflessioni nella narrativa femminile offerta dal nostro mercato, specie nella produzione dei grandi gruppi editoriali. E per meglio mostrare il paradossale invito a riflettere sulle tematiche centrali del maggior numero di libri scritti da autrici.

Quanti romanzi di autrici italiane, oggi, esplorano spazi aperti, inventano, costruiscono? Quanti, invece, si avvolgono nel micromondo delle proprie emozioni e dei propri sentimenti? Quanti restituiscono un'idea del femminile che non si autosminuisca attorno all'esperienza primaria e nuovamente inevitabile della maternità? Quanti si limitano a essere la variante – certo, spiritosa, intelligente, autoironica – del vecchio romanzo rosa, dove la felicità si identifica con la formazione di una coppia? Quanti si compiacciono di storie claustrofobiche, dove le protagoniste si leccano le ferite nel chiuso di un appartamento? La risposta a quest'ultima domanda è facile. Tanti (Lipperini 2007, p. 174).

L'amore è ancora oggi il tema creativo preferito dalle scrittrici. E forse non è superfluo ricordare che il romanzo d'amore nasce con gli uomini, che hanno posto la donna al centro della letteratura (ma al margine del discorso letterario), in veste di oggetto del desiderio ed esistente nell'unica sfera in cui l'uomo le concedeva di esistere: la sfera sentimentale. Le conseguenze di queste rappresentazioni sono visibili nella percezione che le donne hanno della loro vita e gli effetti di questo processo si colgono nella loro produzione letteraria, dominata il più delle volte

dall'emotività, l'unico ambito di competenza che sia stato riconosciuto loro. Negli ultimi due decenni si coglie infine una novità che merita attenzione: l'irruzione dell'erotismo, un filo rosso che dalla letteratura rosa plasma la *chick-lit*<sup>10</sup> per esplodere nel *soft-porn*. Nel 2003 si scatena il caso letterario di Melissa Panariello, autrice di *Cento colpi di spazzola*, antesignana del successo Mondadori del 2012, *Cinquanta sfumature di grigio*, la prima opera della trilogia firmata E. L. James<sup>11</sup>. Quello che accomuna queste due opere è il racconto erotico. Quello che differenzia i due testi è il target di lettrici alle quali sono destinati (adolescenti e ragazze per Melissa P., donne adulte per James). In entrambi i casi si tratta di due successi letterari di notevoli dimensioni, in particolare per la trilogia, il cui primo titolo è ancora in classifica al 18° posto nel 2014, costante che caratterizza le classifiche dal 2012, quando i tre romanzi si piazzarono al primo, terzo e quarto posto, mentre nel 2013 erano ancora in 12esima, 14esima e 15esima posizione. Tale successo si motiva anche grazie all'immagine femminile che vive dietro le *Cinquanta sfumature*, una placida casalinga britannica di mezz'età, che all'inchiostro dei suoi scritti consegna le proprie fantasie facilitando l'identificazione delle lettrici e interpretando il ritorno di stereotipi sessisti. Così il mondo dell'editoria gioca la sua parte nel processo di *re-genderization*<sup>12</sup>, il ritorno ai generi e alle differenze di ruoli sociali e culturali, un processo

---

<sup>10</sup> La chick-lit, ovvero la *letteratura per pollastrelle*, è una formula editoriale vincente che amalgama le sfumature del rosa con la comicità e l'autoironia, inaugurata in area anglosassone dal successo de *Il diario di Bridget Jones* di Helen Fielding, a cui sono seguiti molti best seller, tra cui la serie di Sophie Kinsella, *I love Shopping*, o *Il diavolo veste Prada* di Lauren Weisberger.

<sup>11</sup> E. L. James (pseudonimo di Erika Leonard) è l'autrice del romanzo erotico *Cinquanta sfumature di grigio*, pubblicato nel 2011, primo libro della trilogia che si completa con *Cinquanta sfumature di nero* e *Cinquanta sfumature di rosso*. Dopo aver raggiunto una vasta popolarità negli Stati Uniti e in Gran Bretagna, l'intera serie ha venduto oltre 31 milioni di copie in tutto il mondo e i diritti sono stati venduti in 37 paesi. In Italia la casa editrice che ha pubblicato la serie nel 2012 è Mondadori, con una vendita di 3.300.000 copie e 130.000 download in edizione ebook.

<sup>12</sup> Con questa espressione il marketing interpreta il ritorno ai generi e alla differenza, concetto che prendo in prestito dalla lettura di *Ancora dalla parte delle bambine*, di Loredana Lipperini, ideale prosecuzione del celebre saggio di Gianini Belotti del 1973 *Dalla parte delle bambine*, dedicato al condizionamento precoce subito dalle bambine. Lipperini aggiorna il tema mostrando come non siano soltanto i media (sia nuovi che vecchi) i principali responsabili della reiterazione dei modelli tradizionali delle donne e degli uomini. La differenziazione dei ruoli è indotta dal processo di immedesimazione e di identificazione con il mondo degli adulti, un mondo ancora dominato dai rigidi stereotipi della donna madre e del padre lavoratore, che trova una prima rappresentazione, fuori dalle mura domestiche, proprio nei libri scolastici per i bambini. Si veda Lipperini 2007.

che sembra affermarsi a partire dalla metà degli anni Novanta, proprio mentre si registra l'assorbimento dei romanzi di genere (giallo, poliziesco, thriller, horror, fantasy, etc.) entro la produzione letteraria (si pensi alla riproposta delle inchieste di Maigret presso l'editore Adelphi o alle avventure del commissario Montalbano con Sellerio). La letteratura femminile conosce invece una storia diversa. Non ci sono criteri formali esteriori che distinguono la saga generazionale o la storia d'amore letteraria da una commerciale, perciò l'industria editoriale può, secondo convenienza, trattare la narrativa dedicata alle tematiche femminili in due modi opposti: degradare testi letterari, confezionandoli con titoli e copertine affabilmente femminili per aumentarne il raggio di fruizione, o conferire dignità letteraria a libri di carattere commerciale e qualità piuttosto variabile (mentre per il *crime* si tende unicamente a elevare l'aspetto qualitativo dei testi). L'effetto conclusivo della manovra editoriale conduce all'affiancamento di romanzi spesso mediocri insieme a titoli letterari: "C'è il convergere delle due mosse verso il medesimo punto: l'assunzione che la qualità sia un criterio di cernita meno rilevante quando chi legge e spesso scrive sono le donne" (Janeczek 2012).

La proliferazione di cloni editoriali che puntellano la *commercial woman's fiction*, la cui continua crescita soddisfa le ragioni del fatturato di moltissime case editrici, mal si abbina con due dati di primaria importanza: l'alto numero delle lettrici e l'alta percentuale della componente femminile negli organigrammi delle case editrici. Non solo, quindi, le donne leggono più degli uomini e comprano una quantità maggiore di libri, come dimostrano i dati sulla lettura<sup>13</sup>, ma degno di nota è anche il numero delle donne che scelgono l'editoria come campo professionale, come rileva l'Associazione Italiana Editori nella ricerca condotta nel 2012 *Editoria (ancora più) al femminile. Un modo diverso di fare libri?*, che registra il costante incremento degli ingressi femminili nel settore (oltre il 60%). Secondo la ricerca, il numero delle donne non aumenta nella sola attività dell'ufficio stampa (+21,5%), tradizionalmente affidata alle lavoratrici, ma cresce in molte altre funzioni, e soprattutto

<sup>13</sup> Secondo le indagini dell'Istat sulla lettura in Italia, nel 2015 restano invariate, rispetto agli anni precedenti, le differenze di genere: "Le lettrici sono il 48,6% contro il 35% dei lettori maschi. In assoluto, il pubblico più affezionato alla lettura è rappresentato dalle ragazze tra i 15 e i 24 anni - che hanno letto almeno un libro in oltre il 60% dei casi - con un picco per le 15-17enni (66,1%). Le lettrici scendono sotto il 50% dopo i 60 anni mentre per i maschi di tutte le classi di età la quota è sempre inferiore a tale valore e quella massima, registrata in corrispondenza degli 11-14enni, è di poco superiore al 45%". Si veda il report Istat 2016.

nei ruoli di presidenza, amministratore unico o delegato e direttore generale, dove il dato triplica, raggiungendo un +98%<sup>14</sup>.

La validità della ricerca, a cui va il merito di aver circoscritto e analizzato il dato umano del mondo editoriale e di aver inaugurato un campo di studi di cui chi scrive avvertiva la necessaria urgenza, ha forse sofferto l'inevitabile semplificazione a cui i media sottopongono le indagini critiche, e la diffusione dei dati ha veicolato un'immagine, a mio parere, distorta della realtà editoriale, celebrata come un settore dell'industria culturale al femminile<sup>15</sup>. Se quanto fino a qui esposto può convincere per l'inconfutabilità dei dati, è difficile immaginare che siano le donne stesse a promuovere un'offerta editoriale standardizzata e stereotipata. La sostanziale incoerenza dell'oggetto osservato ha condotto le mie riflessioni sulla natura di questa presenza femminile nell'editoria, sottoponendo alle case editrici un questionario originale dal titolo *Indagine campione su presenze e ruoli delle donne nelle case editrici italiane*<sup>16</sup>, al fine di evidenziare in quali ruoli editoriali si riproducono e rafforzano le distinzioni di genere, suddividendo tra: presidente o amministratrice (unica o delegata), direttrice editoriale, editor, direttrice di collana, redattrice, addetta alla comunicazione, dipendente amministrativa. Infine per ognuna di queste figure lavorative ho richiesto di indicare la forma contrattuale che regolasse la prestazione di lavoro, per verificare l'esistenza di un legame tra la crescente femminilizzazione di alcune funzioni editoriali, l'aumento della precarizzazione delle stesse e il basso compenso economico.

Pur nella ristrettezza del campione della mia indagine<sup>17</sup>, l'immagine del comparto editoriale che ne deriva è sensibilmente diversa. I dati

---

<sup>14</sup> Non potendo illustrare dettagliatamente la ricerca dell'Aie, che meriterebbe una puntuale analisi soprattutto per la vastità del campo di indagine, mi limito a riportare i dati necessari alla mia riflessione affinché chi legga possa seguirne lo sviluppo.

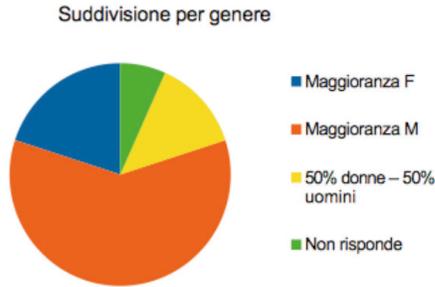
<sup>15</sup> Si veda anche D'Alessio 2012.

<sup>16</sup> L'indagine ha costituito l'oggetto sperimentale della mia tesi di laurea magistrale. Nell'aprile del 2012 su "Lipperatura", il blog di Loredana Lipperini, a partire da i post *Passo uno* e *Passo due. Editrici*, si è sviluppato un dibattito sulla presenza e sulla percezione delle donne attive nel mondo della cultura. Dalla discussione è nata l'idea di sviluppare un lavoro di ricerca che iniziasse ad approfondire il ruolo e la presenza delle donne nelle case editrici italiane, per avviare un'opera di censimento che restituisse il numero delle donne attive (e con quali ruoli e funzioni) nei luoghi decisionali. Sotto la supervisione della Prof.ssa Luisa Capelli, ho inserito questa ricerca all'interno del lavoro di tesi. Per i link dei due post sopracitati: <http://loredanalipperini.blog.kataweb.it/lipperatura/2012/04/17/passone-uno/>, <http://loredanalipperini.blog.kataweb.it/lipperatura/2012/04/18/passone-due-editrici/>.

<sup>17</sup> Il campione oggetto d'indagine è stato composto da 150 case editrici, così suddivise: 4 grandi gruppi editoriali, 80 case editrici indipendenti di grandi e medie

mostrano come nella maggior parte delle case editrici intervistate la proprietà dell'impresa è nelle mani degli uomini, siano essi i fondatori o i soci principali dell'impresa culturale (Grafico 1.1). Uno scenario pressoché identico definisce il ruolo dell'amministratore unico o delegato, funzione manageriale saldamente in mano al genere maschile.

Grafico 1.1. Proprietà delle case editrici



I dati traducono le differenze di genere nei ruoli di potere. Se tra gli anni Settanta e Ottanta il numero delle case editrici fondate da donne era fortemente aumentato, la curva imprenditoriale al femminile è entrata in crisi a partire dalla fine degli anni Novanta, a fronte della crescita di un mercato editoriale sempre più segnato dalla finanziarizzazione e dalla tendenza alla formazione di oligopoli. Questo non vuol dire che non esistono case editrici in mano alle donne, ma si noti come il lieve aumento del numero delle donne nei ruoli di editrice e di amministratrice, interessa raramente l'organigramma dei grandi gruppi editoriali. Così commenta la presenza delle donne nell'editoria libraria Ginevra Bompiani, editrice di Nottetempo, per Rai Letteratura:

In Italia i grandi gruppi sono sempre governati dagli uomini. Ci sono molte donne nell'editoria piccola e media, in quella editoria che guarda più la realtà che il mercato, che fa più il mestiere dell'editore in senso passionale e appassionato, che non quello dell'imprenditore. Lì ci sono più donne, forse perché sono esseri di specie più appassionata (Bompiani 2012).

---

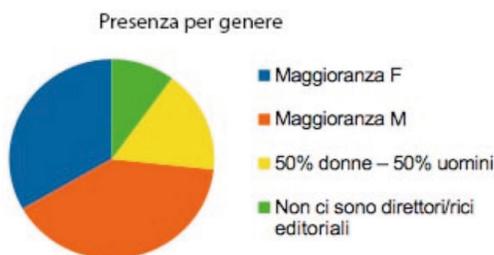
dimensioni, 30 case editrici indipendenti di piccole dimensioni o a gestione familiare. Complessivamente ho compiuto 5 tentativi di contatto, tra mail e telefonate specifiche alle case editrici. Il numero complessivo di case editrici che hanno partecipato all'indagine si è fermato a 30. Sottolineo come anche la "non risposta" delle case editrici intervistate sia, in parte, una risposta: la difficoltà incontrata nella raccolta dei dati e delle informazioni è diretta espressione dell'omertà che caratterizza il mondo editoriale, tra contratti appesi alla fievole speranza dell'agognato rinnovo e il silenzio e l'invisibilità alle quali condanna la stessa posizione di precario/a.

Inoltre si tenga conto della macroscopica differenza tra le donne che hanno cominciato dal nulla e che oggi siedono ai vertici di una casa editrice e quelle che invece ne hanno ereditato la proprietà, dal padre o dal marito editore, ed è “ovvio che le prime si sentono diverse dalle seconde, editrici per scelta contro editrici per caso e per testamento” (Bossi Fedrigotti 1993).

[...] è spesso (anche) in nome della tradizione, della continuità e del proseguimento della vita di un'impresa che molte donne oggi siedono sulla poltrona più alta di case editrici che portano il loro nome: è il caso per esempio di Fiorenza Mursia, Romilda Bollati, Laura Panini e altre. Una continuità che molto spesso è garanzia di qualità e di un approccio professionale al libro non separato da quello affettivo e umano, ma che per altri versi ci dice di come le barriere all'entrata siano ancora molto alte per professioniste che provengono da percorsi differenti (D'Alessio 2012).

L'indagine prosegue analizzando tutte le altre mansioni che si svolgono all'interno di una casa editrice, e i dati raccolti permettono di affermare che maggiore è il prestigio (culturale, intellettuale e sociale, oltre che economico) del ruolo editoriale, minore è la presenza delle donne per quella funzione.

Grafico 1.2. Direttore/riche editoriale



L'immagine emersa per la figura del direttore editoriale è molto interessante (Grafico 1.2). Se il campione accorpato (grandi gruppi, piccoli gruppi, case editrici indipendenti) sembra mostrare un'equa distribuzione di questo ruolo per entrambi i generi, informo chi legge che a seconda della dimensione della casa editrice considerata lo scenario cambia profondamente. All'aumentare del numero di direttori/trici editoriali all'interno della casa editrice (ovvero all'aumentare

delle dimensioni dell'impresa), diminuisce sensibilmente il numero delle donne in questo ruolo. Invece nelle realtà editoriali di piccole dimensioni il ruolo del direttore editoriale viene svolto dalle stesse persone che ne detengono la proprietà, ed è quanto accade spesso in piccole case editrici gestite da donne. Mano a mano che le dimensioni dell'azienda aumentano, diminuisce la presenza di donne nella veste di direttore editoriale, mentre cresce quella degli uomini. Uno scenario completamente diverso si delinea per le altre professionalità editoriali, compresa quella del traduttore e dello scrittore. I dati mostrano come l'unica figura editoriale nella quale non riscontriamo uno squilibrio basato sul sesso è quella dell'editor.

**Grafico 1.3. Addetti/e alla comunicazione**



L'aumento delle donne è significativo nella funzione di addetto alla comunicazione, che include ufficio stampa, pr, social media manager ecc. (Grafico 1.3) e di dipendente amministrativo. Per questi ruoli accade esattamente l'inverso di quel che accade per le precedenti funzioni editoriali (direttore editoriale, direttore di collana): all'aumentare delle dimensioni dell'impresa, aumenta anche il numero delle donne impiegate nell'amministrazione o come addette alla comunicazione.

L'indagine è stata completata da un'ultima riflessione, connessa alle forme contrattuali di lavoro<sup>18</sup>. In merito all'accresciuta presenza femminile nelle varie funzioni editoriali, è legittimo chiedersi se l'aumento della presenza femminile nel settore editoriale è legato alla crescita della precarietà e dell'incertezza al suo interno. Come se il settore editoriale fosse un castello ormai circondato dalle fiamme, con i cava-

<sup>18</sup> Come opzioni sono state date: dipendente (a tempo indeterminato), collaboratore (secondo le forme contrattuali co.co.co. e co.co.pro.), libero professionista con partita Iva, e altro. Si tenga presente che il questionario è stato realizzato nel 2013, dunque fotografava il sistema del mercato del lavoro all'indomani della legge Fornero, n. 92/2012.

lieri che in groppa ai loro destrieri velocemente si allontanano per conquistare altre roccaforti (forse l'editoria digitale?), mentre le popolane si affannano a gettar secchi d'acqua su una proprietà in rovina e condannata. Fuor di metafora, la femminilizzazione dei settori produttivi avviene ciclicamente, ogniqualvolta un determinato impiego perde di prestigio socio-economico. Nulla ci vieta di pensare che qualcosa di simile stia accadendo nell'editoria, un ambito tradizionalmente maschile ma anche perennemente in crisi, e che oggi, per affrontare gli anni di recessione, ricorre discretamente al lavoro atipico, spesso illegalmente.

Per le funzioni editoriali di maggior prestigio economico e sociale (direttore editoriale, direttore di collana) che, come abbiamo visto, sono svolte in misura maggiore dagli uomini, predominano le forme contrattuali "dipendente" e "altro"<sup>19</sup>. Invece le case editrici ricorrono molto spesso alle forme di collaborazione autonoma (gli pseudo contratti di lavoro parasubordinato) per le posizioni editoriali ricoperte in misura maggiore da donne: redattore e addetto alla comunicazione.

I risultati raccolti tramite questionario impressionano una realtà assai vicina a quella nota anche attraverso l'esperienza quotidiana. Nonostante sia alto il numero delle lavoratrici, il soffitto di cristallo – barriera invisibile che impedisce l'accesso femminile ai ruoli più prestigiosi – agisce ancora negli organigrammi delle case editrici, favorendo fenomeni di segregazione orizzontale mediante la crescente femminilizzazione – e precarizzazione – di alcune funzioni editoriali.

Tante donne nel mondo dell'editoria, sì. Ma fuori dalle stanze dei bottoni e precarie.

---

<sup>19</sup> L'opzione "altro" indica molte possibilità diverse, dall'essere socio della stessa casa editrice, alla percezione di alcuno stipendio, in virtù del ruolo e del potere di cui si è investiti all'interno dell'impresa.

## Bibliografia

- Aie (Ufficio studi), *Editoria (ancora più) al femminile. Un modo diverso di fare libri?*, Milano 2012.
- Aie (Ufficio studi), *Lettura al femminile: tra domanda e offerta*, Milano 2002.
- Aie (Ufficio studi), *Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2015*, Milano 2015.
- D. GAMBINO, *Media: la versione delle donne. Indagine sul giornalismo al femminile in Italia*, Orbetello 2011.
- E. RASY, *Le donne e la letteratura: scrittrici eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*, Roma 2000.
- H. CIXOUS, *Sorties*, in *Feminist Philosophies*, a cura di J. A. Kourany, J. P. Sterba, R. Tong, New York 1992, pp. 366-370.
- Istat, *La lettura in Italia (Anno 2015)*, 2016.
- L. LIPPERINI, *Ancora dalla parte delle bambine*, Milano 2007.
- M. V. VITTORI, *Editoria declinata al femminile, una piccola grande storia*, «Liberazione», 30 marzo 2005.
- M. ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura: la donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino 1998.
- M. ZANCAN, *La donna*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. A. Rosa, vol. V, Torino 1986, pp. 765-827.
- P. AZZOLINI, *Il cielo vuoto dell'eroina: scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, Roma 2001.
- P. CODOGNOTTO, F. MOCCAGATTA, *Editoria femminista in Italia*, Milano 1997.
- R. MORDENTI, *L'altra critica. La nuova critica della letteratura fra studi culturali, didattica e informatica*, Roma 2007.

## Sitografia

- A. PRUDENZANO, *Bestseller, dopo la Sánchez e la Diffenbaugh, Garzanti punterà su Kim Edwards e Ruta Sepetys...*, «Affaritaliani.it», 07 giugno 2011, [http://www.affaritaliani.it/culturaspettacoli/elisabetta\\_migliavada\\_editor\\_garzanti\\_intervista070611.html](http://www.affaritaliani.it/culturaspettacoli/elisabetta_migliavada_editor_garzanti_intervista070611.html).
- D. SCARPA, *Il plusvalore di un libro ben fatto*, «Nazione indiana», 01 marzo 2011, <https://www.nazioneindiana.com/2011/03/01/il-plusvalore-di-un-libro-ben-fatto/>.
- F. D'ALESSIO, *9 marzo: passata la "festa", l'editoria è davvero donna?*, «Tropico del libro», 9 marzo 2012, <http://tropicodellibro.it/notizie/donne-lavoratrici/>.
- G. BOMPIANI, *Il piacere del libro*, «Rai Edu Letteratura.it», 26 febbraio 2012, <http://www.letteratura.rai.it/articoli/ginevra-bompiani-il-piacere-del-libro/13728/default.aspx>.

- H. JANECZEK, *Sull'editoria di genere (in entrambi i sensi)*, «Nazione indiana», 04 giugno 2012, <https://www.nazioneindiana.com/2012/06/04/sulleditoria-di-genere-in-entrambi-i-sensi/>.
- I. BOSSI FEDRIGOTTI, *“Sebben che siamo donne”*. Parlano Rosellina, Elvira e le altre, «Corriere della sera.it», 20 maggio 1993, [http://archiviostorico.corriere.it/1993/maggio/20/sebben\\_che\\_siamo\\_donne\\_parlano\\_co\\_0\\_93052011482.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/1993/maggio/20/sebben_che_siamo_donne_parlano_co_0_93052011482.shtml).





COMITATO EDITORIALE  
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

*Coordinatore*

FRANCESCA BERNARDINI

*Membri*

GAETANO AZZARITI  
ANDREA BAIOCCHI  
MAURIZIO DEL MONTE  
GIUSEPPE FAMILIARI  
VITTORIO LINGIARDI  
CAMILLA MIGLIO

COMITATO SCIENTIFICO  
SERIE PHILOLOGICA

*Responsabili*

VICENÇ BELTRAN, FRANCO D'INTINO, ARIANNA PUNZI (Roma, Sapienza)

*Membri*

FABIO FINOTTI (Pennsylvania)  
LEONARDO FUNES (Buenos Aires)  
SABINE KOESTERS (Roma, Sapienza)  
LUIGI MARINELLI (Roma, Sapienza)  
SNEŽANA MILINKOVIC (Beograd)  
RYSZARD NYCZ (UJ Cracovia)  
JUAN PAREDES (Granada)  
PAOLO TORTONESE (Paris III)  
JAMES VIGUS (London, Queen Mary)  
FABIO ZINELLI (Paris, Ecole pratique des hautes études)

COMITATO SCIENTIFICO  
MACROAREA E

*Coordinatrice*

CAMILLA MIGLIO

*Membri*

VICENÇ BELTRAN  
MASSIMO BIANCHI  
ALBIO CESARE CASSIO  
EMMA CONDELLO  
FRANCO D'INTINO  
GIAN LUCA GREGORI  
ANTONIO IACOBINI  
SABINE KOESTERS  
EUGENIO LA ROCCA  
ALESSANDRO LUPO  
LUIGI MARINELLI  
MATILDE MASTRANGELO  
ARIANNA PUNZI  
EMIDIO SPINELLI  
STEFANO VELOTTI  
CLAUDIO ZAMBIANCHI

Il Comitato editoriale assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori, anch'essi anonimi. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: [www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

## COLLANA CONVEGNI

1. Problemi di campionamento nella ricerca sociale  
*Enrica Aureli Cutillo*
2. L'identità culturale di Roma all'inizio del terzo millennio  
*Romano Bettini*
3. Look Homeward and Forward  
*A. Lombardo, M. Faraone, M. Melloni, I. Tattoni*
4. Living in the city  
*Eugenio Sonnino*
5. Applicazioni di analisi statistica dei dati testuali  
*Enrica Aureli Cutillo, Sergio Bolasco*
6. Raffaello Morghen e la storiografia del Novecento  
*Ludovico Gatto, Eleonora Plebani*
7. Rome and New York City  
Comparative Urban Problems at the End of 20<sup>th</sup> Century  
*Victor Goldsmith, Eugenio Sonnino*
8. L'Italia Restaura  
Restauro dei Monumenti e Recupero Urbano in Italia e in Cina  
*Luigi Gazzola*
9. Celestino V. Cultura e società  
*Ludovico Gatto, Eleonora Plebani*
10. Dal diritto di voto alla cittadinanza piena  
*Marisa Ferrari Occhionero*
11. Giornate Europee della Facoltà di Economia  
*Donatella Strangio*
12. Mercato del lavoro e protezione sociale nell'Unione Europea  
*Giuseppe Burgio, Marina Capparucci, Giuseppe Sancetta ed Enrico Todisco*
13. Coesione sociale e sostenibilità nell'Unione Europea  
*Giuseppe Burgio, Marina Capparucci, Giuseppe Sancetta ed Enrico Todisco*
14. La Politica Agricola Comune (PAC) e la gestione dei disastri ambientali  
Il ruolo dell'agricoltura  
*Giuseppe Burgio e Simone Vieri*
15. Alla maniera di... Convegno in ricordo di Maria Teresa Lucidi  
*Pierfrancesco Fedi, Chiara Silvi Antonini, Paola Mortari Vergara Caffarelli,  
Alida Alabiso, Daniela Sadun, Francesco Noci e Tullio Aurizi*
16. Una storia delle scienze per i nuovi saperi. Discussioni e ricerche  
*Guglielmo Rinziivillo*

17. Evolution, Equations and Materials with Memory  
*Daniele Andreucci, Sandra Carillo, Mauro Fabrizio, Paola Loreti, Daniela Sforza*
18. Education and Research without Borders  
*Benedetta Cassani and Federica Mazzarelli*
19. Glimpses of Indian History and Art  
Reflections on the Past, Perspectives for the Future  
*Tiziana Lorenzetti and Fabio Scialpi*
20. Giorgio Bazzichelli. L'uomo e lo scienziato  
*Autori vari*
21. Attuazione e sostenibilità del diritto alla salute  
*Roberto Nania*
22. Épicurisme et Scepticisme  
*Stéphane Marchand & Francesco Verde*
23. I musei di chimica e la chimica nei musei della scienza  
*Luigi Campanella e Valentina Domenici*
24. Digital Humanities  
Progetti italiani ed esperienze di convergenza multidisciplinare  
*Fabio Ciotti*
25. Atti della Giornata in ricordo di Federico Caffè  
*Mario Tiberi*
26. Information Technologies for Epigraphy and Cultural Heritage  
Proceedings of the First EAGLE International Conference  
*Silvia Orlandi, Raffaella Santucci, Vittore Casarosa, Pietro Maria Liuzzo*
27. Oltre i confini  
Studi in onore di Giuseppe Burgio  
*Raimondo Cagiano de Azevedo, Claudio Cecchi, Angela Magistro  
Giorgio Milanetti, Giuseppe Sancetta, Donatella Strangio*
28. Novità nella ricerca archeologica a Veio  
Dagli studi di John Ward-Perkins alle ultime scoperte  
*Roberta Cascino, Ugo Fusco, Christopher Smith*
29. La letteratura e il male  
Atti del Convegno di Francoforte, 7-8 febbraio 2014  
*Gianluca Cinelli e Patrizia Piredda*
30. La Facoltà di Scienze dell'Università di Roma  
dall'Unità alla prima guerra mondiale  
Giornata di lavoro e discussione  
*Enrico Rogora*

31. Paul Celan in Italia  
Un percorso tra ricerca, arti e media 2007-2014  
Atti del convegno (Roma, 27-28 gennaio 2014)  
*Diletta D'Eredità, Camilla Miglio, Francesca Zimarri*
32. Per un *corpus* dei pavimenti di Roma e del Lazio  
Atti della Giornata di Studi, Roma 24 novembre 2014  
Sapienza Università di Roma  
*Claudia Angelelli e Stefano Tortorella*
33. Europa Concentrica  
Soggetti, città, istituzioni fra processi federativi e integrazione politica  
dal XVIII al XXI secolo  
*Alessandro Guerra e Andrea Marchili*
34. Edizioni Critiche Digitali/Digital Critical Editions  
Edizioni a confronto/Comparing Editions  
*Paola Italia e Claudia Bonsi*
35. La famiglia da concepire  
Il benessere dei bambini e delle bambine con genitori gay e lesbiche  
*Roberto Baiocco, Nicola Carone, Vittorio Lingiardi*
36. Digital and Traditional Epigraphy in Context  
Proceedings of the EAGLE 2016 International Conference  
*Silvia Orlandi, Raffaella Santucci, Francesco Mambrini, Pietro Maria Liuzzo*
37. I Filosofi del diritto alla 'Sapienza' tra le due Guerre  
Atti del Convegno Internazionale Roma, 21 e 22 ottobre 2014  
*Gianpaolo Bartoli*
38. Critica clandestina?  
Studi letterari femministi in Italia  
Atti del convegno - Sapienza Università di Roma, 3-4 dicembre 2015  
*Maria Serena Sapegno, Ilenia De Bernardis, Annalisa Perrotta*





Questo volume pone una domanda provocatoria, chiama in causa l'idea di clandestinità almeno in due diverse accezioni: una clandestinità subita, nel mancato riconoscimento di legittimità istituzionale e una clandestinità cercata ed esibita, nel rifiuto programmatico di riconoscere all'istituzione un potere legittimante.

In entrambi i casi si tratta di un dialogo mancato, che ormai mostra i suoi limiti e i danni provocati, una peculiarità italiana che configura un grave ritardo rispetto agli altri paesi europei ed extraeuropei. Soprattutto nella distanza tra una tradizione e una pratica di studi ricca e consolidata, la critica femminista e di genere in Italianistica, e la sua presenza e visibilità istituzionale nei luoghi di formazione e di ricerca.

Le studiose che contribuiscono al volume – attive nei diversi centri universitari italiani (Roma, Bari, Torino, Padova, Venezia, Catania, Pisa, Bologna, Napoli) e stranieri (Barcellona, Zurigo, Madrid, Parigi) – offrono contributi originali, di respiro internazionale e frutto di una competenza ed esperienza pluriennale nel vasto campo degli studi di genere e del femminismo, ad ulteriore testimonianza concreta della maturità di questi studi.

**Maria Serena Sapegno** insegna Letteratura italiana e Studi di genere presso la Sapienza Università di Roma. La sua ricerca si centra soprattutto sulla letteratura del Rinascimento, la scrittura politica e utopica, i testi delle donne e la costruzione della tradizione nazionale. È tra le fondatrici del Laboratorio di Studi femministi "Sguardi sulle differenze" della Sapienza.

**Annalisa Perrotta** è ricercatrice di Letteratura italiana presso la Sapienza Università di Roma. Si occupa di letteratura cavalleresca del Medioevo e del Rinascimento, di Studi di genere e di didattica della letteratura. È tra le organizzatrici del Laboratorio di Studi femministi "Sguardi sulle differenze" della Sapienza.

**Ilenia De Bernardis** è ricercatrice di Letteratura italiana presso l'Università IULM di Milano. I suoi interessi di ricerca sono rivolti prevalentemente alla letteratura italiana del Settecento nei suoi rapporti con le letterature europee, alle origini del romanzo moderno, alla critica letteraria in una prospettiva di genere e alla scrittura delle donne.

