



Nel quadro del Novecento:
strategie espressive
dall'Ottocento al Duemila

Temi e stili

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVII • 2019

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:
STRATEGIE ESPRESSIVE
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Temi e stili

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVII – 2019

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico

Carlo Santoli

Direttore responsabile

Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Nino Arrigo
Marika Boffa
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Antonio D'Ambrosio
Maria Dimauro
Giovanni Genna
Carlangelo Mauro
Gennaro Sgambati
Francesco Sielo
Chiara Tavella

Impaginazione

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa

PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

Settembre 2019

© Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesia

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Dott. Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino Registrazione
presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre
2001
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione c/o Dott.

Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va
indirizzato al suddetto recapito. La rivista ringrazia e si
riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o
una segnalazione. Il materiale inviato alla redazione non
sarà restituito in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione
e traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40, 00 (Italia)
- € 60, 00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestesia.it, specificando titolo e annata.

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), ANNALISA BONOMO (Università di Enna “Kore”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari “Aldo Moro”), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma “Tor Vergata”), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania) GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca’ Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli Suor Orsola Benincasa), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesie» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



INDICE

| | |
|--|---|
| ALBERTO GRANESE, <i>Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)</i> | 9 |
|--|---|

SAGGI

| | |
|--|-----|
| CLARA ALLASIA, <i>«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca</i> | 37 |
| MARIA SILVIA ASSANTE, <i>Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein</i> | 49 |
| LIBORIO BARBARINO, <i>Dall'«erba» nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la «princeps»</i> | 59 |
| MICHELE BIANCO, <i>Mario Luzi. Dall'«esistenzialismo tragico» all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola</i> | 71 |
| MARIKA BOFFA, <i>Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen</i> | 89 |
| GIULIA CACCIATORE, <i>Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet</i> | 99 |
| LAURA CANNAVACCIUOLO, <i>La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo</i> | 109 |
| LOREDANA CASTORI, <i>Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura</i> | 119 |
| IRENE CHIRICO, <i>La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere «i misteriosi atti nostri»</i> | 131 |

| | |
|--|-----|
| DANIELA DE LISO, <i>«Poesia che mi guardi».</i> <i>Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive</i> | 147 |
| SILVIA DE SANTIS, <i>Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnese»</i> | 159 |
| ANGELO FÀVARO, <i>Un proletario che si chiama artista:</i> <i>A. Moravia e il '68, a mente fredda</i> | 169 |
| SABRINA GALANO, <i>La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco:</i> <i>un romanzo storico, un film, una serie televisiva</i> | 187 |
| ROSALBA GALVAGNO, <i>La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi*</i> | 203 |
| CARLA MARIA GIACOBBE, <i>Riflessioni novecentesche recepite e tradotte:</i> <i>la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia</i> | 215 |
| ANDREA GIALLORETO, <i>«Materiali da riflessione e da poesia»:</i> <i>«Albergo Italia» di Guido Ceronetti</i> | 225 |
| ROSA GIULIO, <i>La costruzione del personaggio Serafino</i> <i>nei «Quaderni» di Pirandello</i> | 235 |
| SALVATORE GUARINO, <i>Dossografia di un'immagine pascoliana:</i> <i>«il campetto con siepe e con fossetto»</i> | 261 |
| ENZA LAMBERTI, <i>Il decennio «maturo» del femminismo letterario</i> <i>tra innovazioni e limiti</i> | 273 |
| VALERIA MEROLA, <i>«Un'arte. Un'arte assolutamente»:</i> <i>primi appunti su Moravia critico cinematografico</i> | 289 |
| LAURA NAY, <i>Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»:</i> <i>il Novecento di Carlo Levi</i> | 299 |
| GIORGIO NISINI, <i>Gentilini, De Angelis, Minguzzi:</i> <i>tre saggi d'arte di Pasolini del 1943</i> | 309 |
| SIMONA ONORII, <i>Per una mappa dell'esotico:</i> <i>«La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio</i> | 317 |
| MARIA PIA PAGANI, <i>«La città morta» nel teatro all'aperto</i> <i>del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)</i> | 329 |

| | |
|--|-----|
| MARINA PAINO, <i>L'occhio di Quasimodo</i> | 341 |
| GIUSEPPE PALAZZOLO, «Il nostro più grande romanzo del '900». <i>Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni</i> | 353 |
| NATALIA PROSERPI, «Forse la realtà è fantastica di per sé» <i>Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi: (Donna di Porto Pim e Notturmo indiano)</i> | 365 |
| CARLA PISANI, <i>Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani</i> | 383 |
| VALERIA PUCCINI, <i>La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo</i> | 397 |
| LORENZO RESIO, <i>Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante</i> | 411 |
| PIETRO RUSSO, <i>L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino</i> | 421 |
| ANNAMARIA SAPIENZA, «Ti racconto una storia». <i>Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena</i> | 431 |
| GENNARO SGAMBATI, <i>Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema</i> | 441 |
| ANTONIO SICHERA, <i>Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini</i> | 451 |
| LAVINIA SPALANCA, «Ars poetica». <i>L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico</i> | 463 |
| CHIARA TAVELLA, <i>Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»</i> | 473 |
| FRANCESCA TOMASSINI, <i>Su Pirandello critico d'arte</i> | 483 |
| GIANNI TURCHETTA, <i>Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»</i> | 493 |
| MONICA VENTURINI, <i>Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci</i> | 501 |

DISCUSSIONI

| | |
|---|-----|
| <i>«In questo mezzo sonno»: temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni</i> (Virginia di Martino) | 513 |
| AA.VV., <i>Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)</i> (Andrea Gialloredo) | 522 |
| SILVIA DE LAUDE, <i>I due Pasolini</i> (Antonio D'Ambrosio) | 526 |
| LUIGI FONTANELLA, <i>Lo scialle rosso: appunti di lettura</i> (Anna Vincitorio) | 530 |
| <i>Un intrico di Sentieri nascosti</i> (Clara Allasia) | 532 |
| RAFFAELE MANICA, <i>Praz</i> (Luigi Bianco) | 538 |
| SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), <i>Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri</i> (Angelo Favaro) | 541 |
| ANTONIO SACCONI, <i>«Secolo che ci squarti...Secolo che ci incanti».</i> <i>Studi sulla tradizione del moderno</i> (Marika Boffa) | 544 |
| <i>Abstracts</i> | 551 |
| <i>Ringraziamenti</i> | 575 |

Enza Lamberti

IL DECENNIO “MATURO” DEL FEMMINISMO LETTERARIO
TRA INNOVAZIONI E LIMITI

1. *Un contrastato inizio: dal silenzio alle «parole per dirlo»*

Nelle corti e nei salotti, alcune donne istruite furono spesso promotrici di cultura e soprattutto impegnate nella sua diffusione. Questi casi eccezionali rimasero però elitari e isolati, essendosi queste servite dei loro privilegi di classe per inserirsi in una situazione culturale rimasta sostanzialmente immutata e influenzando solo «obliquamente», come ha osservato Simone de Beauvoir, sull'uomo, sempre detentore del potere reale¹. Nelle società occidentali, generalmente le donne sono state, invece, confinate nel silenzio, lodate e apprezzate per questo loro tacere, trasformate esse stesse in oggetto di qualsiasi scambio linguistico, dal cui circuito comunicativo venivano escluse: infatti, non potevano, per secolare e severo divieto, «prendere la parola» in pubblico². Questo lunghissimo tempo di silenzio forzato da parte della donna spiega la sua difficoltà, almeno nelle fasi iniziali, a trovare le espressioni per definirsi come soggetto, perché a stento riusciva ad articolare «le parole per dirlo»³. È tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento che si verifica in Italia un decisivo rinnovamento di prospettive nell'ambito della questione femminile e del movimento per l'emancipazione della donna⁴. Un momento questo che

¹ Cfr. F. ONGARO BASAGLIA, *Donna*, in *Enciclopedia Einaudi*, V, Einaudi, Torino 1978, pp. 72-104. Vd. anche A. BIANCHINI, *Voce Donna*, Bompiani, Milano 1979.

² Cfr. R. ROSSI, *Le parole delle donne*, Editori Riuniti, Roma 1978. Per la particolare espressività della «parola» femminile e, in particolare, della lingua infantile e materna, contrapposta all'azione omologante della lingua istituzionale della scuola e del potere, cfr. E. RASY, *La lingua della nutrice*, Edizioni delle Donne, Roma 1978.

³ M. CARDINAL, *Le parole per dirlo*, Bompiani, Milano 1978. Per la grande difficoltà comunicativa che incontrano soprattutto le donne internate nei manicomi, spesso ghettizzate ed emarginate a causa di una presunta «follia» cfr. G. MORANDINI, *...E allora mi hanno rinchiusa*, Bompiani, Milano 1977.

⁴ Cfr. F. PIERONI BORTOLOTTI, *Alle origini del movimento femminile in Italia (1848-1892)*, Einaudi, Torino 1963 e 1975; L. CAPEZZUOLI - E. CAPPABIANCA, *Storia dell'emancipazione femminile*, Editori Riuniti, Roma 1964; F. PIERONI BORTOLOTTI, *Socialismo e questione femminile in Italia (1892-1922)*, Mazzotta, Milano 1974; *La questione femminile in Italia dal '900 ad oggi*, Franco Angeli, Milano 1977; C. RAVERA, *Breve storia del movimento femminile in Italia*, Editori Riuniti, Roma 1978.

presentò positivi riflessi anche in letteratura: nello stesso anno, il 1878, furono pubblicati due romanzi, *In risaia* della Marchesa Colombi e *Una fra tante* di Emma, che rientravano, pur nella diversità stilistica, nello stesso clima di vivace polemica contro ogni tipo di perbenismo edificante e provvidenzialistico, sotto il quale si nascondeva lo sfruttamento del lavoro femminile (come quello della Nanna, costretta a lavorare nell'acqua putrida delle risaie) e della prostituzione (di cui è vittima Barberina, protagonista del romanzo di Emma), senza la minima possibilità di un finale riscatto⁵.

Notevole contributo alla «questione muliebre» furono, pochi anni dopo, *Un matrimonio in provincia*, sempre della Marchesa Colombi, e *Teresa* di Neera, l'uno e l'altro romanzo riediti nel corso degli Anni Settanta, nel decennio di massima espansione dei movimenti femministi, quasi a sottolineare la loro importanza e la loro capacità di far conoscere la drammatica e silenziosa condizione di donne frustrate e umiliate dal grigiore della realtà quotidiana⁶. È, tuttavia, *Una donna* di Sibilla Aleramo a fare un decisivo passo in avanti nel mettere in discussione lo stesso concetto di emancipazione, attraverso la posizione conflittuale assunta nei confronti del matrimonio e della maternità, quali istituzioni sociali che sottopongono la donna a una forma di schiavitù falsamente naturale, contro cui essa deve trovare la forza per ribellarsi⁷. Da questo momento, però, inizia una fase involutiva: «proprio mentre nel primo decennio del Novecento l'intensità e il coraggio di queste consapevolezze definiscono una netta distanza innovativa rispetto alle tesi ottocentesche, già si delineano smagliature decadenti, incertezze che presagiscono involuzione»⁸. L'Aleramo, quindi, costituì un punto di riferimento importante solo nei decenni successivi per scrittrici quali Gianna Manzini e Fausta Cialente che, insieme con Anna Banti ed Elsa Morante, hanno rappresentato «altrettanti volti esemplari e diversi-

⁵ Cfr. MARCHESA COLOMBI, *In risaia*, Treves, Milano 1878; EMMA, *Una fra tante*, Società Editrice Partenopea, Milano 1878. Sull'uscita contemporanea dei due romanzi e sul suo significato, cfr. A. SERONI, *Impegno delle scrittrici dopo l'Unità*, in «Rinascita», 3 marzo 1961. (Lo pseudonimo pariniano di Marchesa Colombi fu di Maria Antonietta Torriani, ex moglie del fondatore del «Corriere della Sera» e impegnata nel movimento femminile anche praticamente sulle orme di A.M. Mozzoni; Emma è lo pseudonimo di Emilia Ferretti Viola, il cui romanzo suscitò scandalo e violente discussioni parlamentari).

⁶ Cfr. MARCHESA COLOMBI, *Un matrimonio in provincia* [1885], Einaudi, Torino 1973 (con *Introduzione* di N. GINZBURG); NEERA, *Teresa* [1886], ivi, 1976 (con *Presentazione* di L. BALDACCI). Neera è lo pseudonimo oraziano di Anna Radius Zuccari, attiva soprattutto nel periodo umbertino e presentata al pubblico, tra i primi, da Luigi Capuana.

⁷ Cfr. S. ALERAMO, *Una donna* [1906], Feltrinelli, Milano 1977 (con *Introduzione* di M.A. MACCIOCCHI). Il romanzo della Aleramo (pseudonimo di Rina Pierangeli Faccio) era già in. «nuce» nel 1901: cfr. EAD., *La donna e il femminismo*, a c. di B. CONTI, Editori Riuniti, Roma 1978. Sulla scrittrice, cfr. R. GUERRICCHIO, *Storia di Sibilla*, Nistri-Lischi, Pisa 1974; sui problemi del tempo, cfr. A. FRANCHI, *Avanti il divorzio!*, Remo Sandron, Milano-Palermo-Napoli 1902. Dell'Aleramo sono stati pubblicati anche scritti inediti del 1945-1960: S. ALERAMO, *Diario di una donna*, Feltrinelli, Milano 1978 (con un *Ritratto* di F. CIALENTE).

⁸ G. MORANDINI, *Introduzione a La voce che è in lei*, Bompiani, Milano 1980, p. 22. Questa, curata dalla Morandini, è una antologia della narrativa femminile tra 1800 e 1900. Un documentato profilo della tipologia della «donna» dal Medioevo al romanzo femminista è lo studio di A. VALLONE, *La «condizione femminile»*, in ID., *Condizioni e condizionamenti nel romanzo italiano del Novecento*, Liguori, Napoli 1980, pp. 185-219.

ficati della tipologia femminile»⁹, nonostante l’afflusso sulla letteratura femminista, non tanto di autrici italiane, quanto di straniere, da Virginia Woolf a Simone de Beauvoir, da Anaïs Nin a Sylvia Plath¹⁰.

2. *Liberazione e protagonismo: «riappropriarsi e cambiare la storia»*

Nel corso degli Anni Settanta del Novecento, decennio paradigmatico, in cui si intensifica la produzione delle autrici con opere di poetica, narrativa e saggistica (com’è agevole verificare dando uno sguardo alle date concentrate nelle Note), i movimenti femministi vanno ormai oltre la semplice lotta per i diritti civili e la conquista della parità nel mondo del lavoro, non più considerato essenziale per la liberazione della donna, che vuole, pertanto, essere una vera e propria «protagonista» in un processo storico, dal quale è rimasta troppo a lungo esclusa¹¹. In altri termini, rifiuta di adeguarsi a modelli e a valori già preconstituiti in rigida e coartante gerarchia dalla società fallocratica e, quindi, non solo vuole capire le radici della sua «estranazione» al processo “maschilista” della storia, che da secoli l’ha relegata e imprigionata nel ruolo di madre-amante, ma, ciò che per lei più conta, vuole infrangere quei modelli e proporsi come «alternativa» alla storia stessa. Attraverso la sua «creatività» la donna deve operare quello che Laura Di Nola ha chiamato il giuoco delle «riappropriazioni», ossia deve riappropriarsi della storia per poterla finalmente cambiare, lottando contro il potere e contro quei pregiudizi, inculcati alle giovani generazioni soprattutto dalle madri che istintivamente crescono il figlio al comando e la figlia all’obbedienza. La figura della moglie-madre, anzi, è il simbolo di

⁹ A. NOZZOLI, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, La Nuova Italia, Firenze 1978, p. VIII. Lo studio della Nozzoli si conclude con uno stimolante disegno storico-letterario della narrativa femminista dello scorso decennio. Questo ha conosciuto, ma in quantità minore, anche il fiorire di una poesia ispirata dai movimenti di liberazione della donna: cfr. *La poesia femminista*, a c. di N. FUSINI e M. GRAMAGLIA, Savelli, Roma 1974; *Da donna a donna (Poesie d’amore e d’amicizia)*, a c. di L. DI NOLA, Edizioni delle Donne, Roma 1976; *Donne in poesia. Antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra ad oggi*, a c. di B. FRABOTTA e con Nota critica di D. MARAINI, Savelli, Roma 1977.

¹⁰ L’attenzione per le grandi autrici straniere, di cui è segno evidente anche la traduzione in Italia di due ampi studi (M. MERCIER, *Il romanzo al femminile*, Il Saggiatore, Milano 1979; E. MOERS, *Grandi scrittrici, grandi letterate*, Edizioni di Comunità, Milano 1980), si polarizza innanzi tutto su Virginia Woolf, sulla quale cfr. le acute osservazioni di N. FUSINI, *Sulle donne e il loro poetare*, in «Nuova dwf» dedicata a *Donne e letteratura*, 5, ottobre-dicembre, 1977, pp. 5-21 ed anche di FRABOTTA, *Letteratura al femminile*, De Donato, Bari 1980, pp. 78-94 (*Il faro e la finestra: la visione al femminile*).

¹¹ Cfr. R. SPAGNOLETTI, *Introduzione a I movimenti femministi in Italia*, Savelli, Roma 1977. Per i movimenti neo-femministi e le loro prospettive diverse, cfr. K. MILLET, *La politica del sesso*, Rizzoli, Milano 1971; S. NOZZOLI, *Donna si diventa*, Vangelista, Milano 1974; *Per un movimento politico di liberazione della donna*, a c. di L. MENAPACE, Bertani, Verona 1972; L. MITCHEL, *La condizione della donna*, Einaudi, Torino 1972; *La questione femminile*, a c. di A. M. MORI, Marsilio, Padova-Venezia 1976; *La politica del femminismo*, a c. di FRABOTTA, Savelli, Roma 1976; G. PEZZUOLI, *La stampa femminile come ideologia*, Il Formichiere, Milano 1976.

un ruolo esclusivamente affettivo-espressivo che va superato, così come per la soluzione reale della questione femminile la cosiddetta conquista dei diritti democratici si è rivelata insufficiente, in quanto pura e semplice pseudoemancipazione perseguita ingenuamente solo dal primo femminismo, a differenza del quale il neo-femminismo, pur nelle sue diverse espressioni, si pone come «interpretazione globale della condizione femminile e, a partire da questa, della storia e della società»¹². Pertanto, i movimenti e le lotte di liberazione degli Anni Sessanta, come ad esempio il movimento studentesco, costituiscono gli antecedenti “politici” del nuovo femminismo, soprattutto nelle sue forme più radicali.

Già Simone de Beauvoir (in *Le Deuxième Sexe* del 1949) aveva affermato che non si nasce donna, ma lo si diventa, volendo alludere all'origine non naturale, bensì culturale e storica del «ruolo femminile», le cui attuali trasformazioni vedono come protagonista (o vittima?) la donna della classe media, capace di elaborare nuovi modelli di comportamento a cui finiscono per adeguarsi anche gli strati popolari. Il modello tradizionale è quello della donna-moglie-madre, la quale, come «centro e garante delle aspettative affettive altrui», vive «l'anomia della situazione che polarizza il privato di contro al pubblico» e, quindi, sconta «l'incapacità o impossibilità a responsabilizzarsi, a partecipare a tutti i livelli», in quanto la sua socializzazione è avvenuta in termini «prevalentemente affettivi» e la sua personalità sociale è rimasta ristretta nei confini angusti dei rapporti interpersonali e privati¹³. Da tale situazione deriva la caratteristica peculiare della famiglia nucleare contemporanea: la privatizzazione che, a sua volta, diventa «legittimazione della irresponsabilità del collettivo rispetto al cosiddetto privato»¹⁴. La donna, per realizzare modelli comportamentali armonicamente unitari e superare quelli schizofrenicamente dicotomici, dovrà comporre la permanente scissione tra pubblico e privato, «politico» e «personale», poiché per l'acquisita autocoscienza femminista «il personale è politico» e, quindi, la sua storia particolare va ricostruita e ricostituita all'interno della storia del «sociale», attraverso la gestione autonoma e diretta della lotta per la liberazione. Rispetto ai movimenti genericamente femminili, nei veri e propri movimenti femministi si sviluppa la chiara consapevolezza che le componenti cosiddette «viscerali» della donna, a partire dalla sessualità, non solo sono state relegate nella sfera biologico-affettiva, sentita come degradata, ma hanno da sempre costituito gli elementi di cui si è servito il Potere per emarginarla in funzione subalterna.

La discriminazione di sesso ha attraversato tutte le classi sociali, al cui interno si è ricreato il ruolo «inferiore» della donna. La stessa famiglia nucleare diviene allora l'espressione più conseguente di un certo sistema politico-sociale che, proprio relegando la donna nella sfera del privato (sessualità-maternità), attua la più subdolamente perversa operazione di tipo economico, investendo il danaro pubblico solo in settori ritenuti produttivi in base alla logica del profitto e non in servizi sociali fondamentali

¹² C. SARACENO, *Dalla parte della donna*, De Donato, Bari 1971 e 1979, p. 31.

¹³ Ivi, pp. 57; 61-62.

¹⁴ SARACENO, *Anatomia della famiglia*, De Donato, Bari 1976, p. 108. Per il ruolo femminile nella famiglia, cfr. anche EAD., *La famiglia nella società contemporanea*, Loescher, Torino 1976.

(dai consultori agli asili-nido), dei quali la famiglia e la donna in particolare si devono far carico sostituendoli di fatto nelle loro funzioni fondamentali. Trasferire, quindi, il privato nel pubblico, lottando per il divorzio, l'aborto, i consultori e i servizi socio-sanitari in generale, diviene per il movimento femminista non solo un fatto culturale, ma anche economico, sociale e, quindi, politico, attraverso la rivendicazione di un intervento diretto nella programmazione e nella gestione della spesa pubblica, finalizzata a una diversa organizzazione e qualità della vita. Questo spiega come il movimento femminista sia passato dalla rabbia eversiva delle manifestazioni di piazza e della ricerca di aggregazioni autonome e spontaneiste a un diverso modo di concepire la lotta (si pensi all'impegno per la pace e per la fame nel mondo) e di rapportarsi con le stesse istituzioni, sia quelle dello Stato sia delle organizzazioni di massa, dai partiti ai sindacati. Se, infatti, prima queste venivano rifiutate come organismi già rigidamente precostituiti su principi maschilisti, poi vengono accettate, ma solo nel senso che la donna intende comunque mantenere in esse la sua «diversità» conflittuale, senza adeguarvisi e integrarsi, ma anzi pretendendo che proprio la sua «diversità» non sia sentita come fattore di discriminazione, ma, al contrario, venga riconosciuta in tutta la sua portata innovativa.

Questa nuova collocazione della donna rispetto al pubblico non implica, da parte del movimento femminista, il rinnegamento della sua fase di «separatezza» che viene anzi ritenuta un inevitabile e imprescindibile punto di partenza per prendere coscienza della subalternità secolare del suo ruolo. Nel suo momento cosiddetto “maturo” il movimento, pur non sottovalutando questo inizio, ha progressivamente riconosciuto l'importanza di una «ricomposizione» proprio per impedire che la ghettizzazione delle donne potesse lasciarle prigioniera nella dimensione «separata» delle loro proposte e del loro linguaggio. Le une e l'altro, infatti, avrebbero rischiato di restare patrimonio solo di minoranze: la donna, privata allora delle proprie potenzialità espressive in un mondo separato, sarebbe ricaduta di nuovo in un silenzio che non le avrebbe permesso di costruire, in maniera sempre dialettica e conflittuale, un «progetto» comune con l'uomo. Proprio questo passaggio dalla denuncia alla progettazione, dall'analisi della «crisi» allo slancio utopico, dalla lucida consapevolezza della propria «identità perduta» alla tensione progettuale verso una nuova «identità cercata», caratterizza la fase più avanzata del movimento femminista italiano.

3. La narrativa “al femminile”: il punto di vista e il corpo del linguaggio

Senza tenere nel debito conto l'imprescindibilità della dimensione antropologica, la centralità dell'obiettivo di immediata incidenza sul «sociale», la rabbiosa volontà di unificare il privato e il pubblico, la diversità interpretativa dei processi storici passati e recenti, la necessità di agire comunque nell'ambito del «politico», non sarà possibile comprendere fino in fondo la novità effettiva della narrativa femminista degli Anni Settanta a livello tematico, stilistico e strutturale non solo rispetto alla coeva letteratura fatta da autori, ma anche nei confronti dello stesso romanzo femminile prodotto da altre precedenti autrici.

Tutti questi fattori implicano l'impossibilità di approccio a tale narrativa con parametri tradizionali di critica letteraria, specie se condizionati fortemente dallo specifico letterario e da un distinzionismo neoidealistico volto alla ricerca e alla degustazione delle componenti «estetiche». La tensione della donna, autrice e protagonista, verso moduli narrativi autonomi e non utilizzati dalla letteratura maschilista, la conquista narratologica del cosiddetto «punto di vista femminile», inteso come visione e strutturazione della realtà narrata, la pratica di un linguaggio, che possa consentire al soggetto femminile di penetrare in maniera folgorante nel corpo della lingua per meglio esprimere la propria esperienza del frammentario (come riflesso immaginario di un'esistenza dimidiata e di un io frantumato), rappresentano la risposta che, in termini di formalizzazione letteraria, questa narrativa ha dato alle questioni di ordine antropologico e alle problematiche storico-sociali, poste al centro del dibattito femminista durante lo scorso decennio (e sulle quali, proprio per queste ragioni, ci siamo prima soffermati)¹⁵.

Privilegiando un procedimento essenzialmente per "campioni", l'analisi verterà ora su tre romanzi: *Lettera a un bambino mai nato* di Oriana Fallaci, *Ammazzare il tempo* di Lidia Ravera e *Madre e figlia* di Francesca Sanvitale, espressioni di aspetti diversi del femminismo e della letteratura "al femminile"¹⁶. Si ritiene tuttavia opportuno fare riferimento anche ad alcune caratteristiche più e meno comuni ad autrici di esperienza e formazione anche differenti, per enucleare temi, elaborazioni dell'immaginario, *topoi* letterari, stilemi, tipologie linguistiche della narrativa femminista italiana. Vi sono, infatti, non solo temi che ricorrono frequentemente, proprio per sottolineare la loro estensibilità alla condizione delle donne nel suo complesso, quali la violenza sessuale, l'educazione repressiva, il grigiore della vita quotidiana, il rapporto tra coniugi e tra madre e figli, ma anche personaggi costanti che finiscono a volte per essere dei veri e propri stereotipi, quali la moglie insoddisfatta e desiderosa di ribellarsi contro la schiavitù sessuale per scegliere una vita libera e alternativa, il padre autoritario, schematica incarnazione dei pregiudizi dell'educazione patriarcale, il marito-padrone che esercita sulla moglie una quotidiana violenza, l'amante che assume gradualmente il ruolo del coniuge, riproducendone i com-

¹⁵ Cfr. J. RISSET, *Femminile. Frammento. Poesia*, in *Lessico politico delle donne. Cinema, letteratura, arti visive*, VI, Gulliver, Milano 1979. Cfr. anche le osservazioni sul linguaggio femminile della Kristeva, sia a più riprese su «Tel Quel» nel 1974, sia in J. KRISTEVA, *Introduzione a RASY, op. cit.*: l'ordine del linguaggio, che è corpo sottile ma è corpo, viene disturbato da quel che dice meglio la femminilità, la quale stimola a rinnovare e a spingere più lontano i discorsi esistenti.

¹⁶ O. FALLACI, *Lettera a un bambino mai nato*, Rizzoli, Milano 1975; L. RAVERA, *Ammazzare il tempo*, Mondadori, Milano 1978; F. SANVITALE, *Madre e figlia*, Einaudi, Torino 1980. Questi tre romanzi, rispettivamente, *LB*, *AT*, *MF*, con il numero di pagina, saranno citati solo nel testo. Il libro della Fallaci, che ha avuto molte edizioni, ha suscitato un vasto e stimolante dibattito nella seconda metà degli anni Settanta, proseguito poi con l'altro suo romanzo, *Un uomo* (Rizzoli, Milano 1979), che, attraverso il modulo narrativo del racconto-verità, affronta il tema del Potere e della solitudine dell'individuo il quale sfida la morte per opporsi alla massificazione e alla violenza in nome della libertà e della verità. La Ravera ha invece esordito con il best-seller (Savelli, Roma 1976), *Porci con le ali*, la storia di Rocco e Antonia, scritta in collaborazione con Marco Lombardo Radice. Anche la Sanvitale ha pubblicato (Vallecchi, Firenze 1972) il romanzo, *Il cuore borghese*.

portamenti discriminanti all'interno del rapporto erotico. Se il livello tematico sembra, quindi, particolarmente attento al «sociale», recuperando nell'affabulazione narrativa problemi e questioni reali del dibattito femminista, la costruzione dei personaggi è direttamente influenzata dall'immaginario collettivo femminile che elabora con passionalità viscerale archetipi maschili, investendoli e caricandoli della propria violenza polemica.

Anche i moduli del racconto, le strutture narrative presentano delle costanti proprio perché la formalizzazione letteraria operata dalle autrici cerca di porsi come «omologa» (nel senso di Lucien Goldmann) all'ideologia femminista. La costruzione del romanzo «aperto», ossia non bloccato in un epilogo conclusivo ma proiettato ancora in avanti e *in progress*, formalizza, infatti, a livello strutturale, la scelta finale da parte della donna di continuare in solitudine un'esistenza già attraversata da esperienze frustranti nella vita di coppia. Così pure, l'uso frequente della prima persona e di un modulo narrativo autobiografico e/o diaristico è funzionalizzato alla conoscenza più immediata e diretta delle autoanalisi ricorrenti all'interno della pratica femminista. Da questa tendenza dipende anche l'abolizione del distacco tra autrice e protagonista, in quanto la prima si sovrappone continuamente, si fonde e si identifica con la seconda, quasi a sottolineare l'emergenza assoluta del soggetto femminile, la sua decisa volontà di protagonismo; così che, anche quando il racconto si svolge in terza persona, per calare nella oggettivizzazione le strutture narrative, quella rimane nella maggior parte dei casi illusoria e apparente. L'adozione costante, inoltre, del cosiddetto "punto di vista" femminile, in posizione intermedia tra il soggettivismo autobiografico e la fabula oggettivizzante, è dovuta alle sue possibilità intrinseche di esprimere desideri e bisogni generali del mondo femminile attraverso la condensazione in una sola storia narrata di moltissime storie individuali oscure e sconosciute, poiché nella voce dell'io narrante vengono a fondersi tante altre voci di donne costrette a un umiliante silenzio. Omologa, infine, alla frammentarietà dell'esistenza femminile è la frantumazione delle sequenze narrative, che non procedono per blocchi compatti, ma per segmenti frammentari, non si correlano organicamente nella struttura generale del racconto, ma si disperdono in maniera disorganica ed erratica.

4. Varietà dei registri espressivi e frammentazione stilistica

Anche il genere romanzo, nella sua accezione generale, viene rovesciato dall'interno, attraverso l'uso di moduli narrativi non tradizionali e spesso diversi anche in una stessa esperienza artistica: è il caso esemplare di Armanda Guiducci, che dal romanzo-saggio di *La mela e il serpente* passa ai monologhi ossessivi di *Due donne da buttare*, alla narrazione-inchiesta, come registrazione in diretta degli eventi, di *La donna non è gente*¹⁷. Se, in quest'ultimo libro, l'autrice esprime la discriminazione culturale delle

¹⁷ Cfr. A. GUIDUCCI, *La mela e il serpente*, Rizzoli, Milano 1974; EAD., *Due donne da buttare*, ivi, 1976; EAD., *La donna non è gente*, ivi, 1977.

classi subalterne attraverso l'uso di inserti gergali e di un linguaggio sgrammaticato, in *Due donne da buttare*, la casalinga e la prostituta, emarginate e racchiuse dall'indifferenza cittadina in due destini isolati, «destini-trappola», adopera i codici del linguaggio pubblicitario per rendere l'espropriazione dell'identità delle protagoniste da parte della civiltà urbana. Come, infatti, la disorganicità intenzionale della letteratura femminista ribalta la gerarchia dei generi e scompagina dall'interno il genere romanzo, così pure a livello linguistico e stilistico recupera la forza martellante dello slogan, l'espressività del dialetto e del discorso frammentario, rifiutando spesso in chiave antiretorica il linguaggio troppo letterariamente elaborato e privilegiando una scrittura impregnata di corporeità.

In questo quadro comune rientrano molte esperienze narrative che spesso presentano varietà e diversità di accenti. Alla tematica della segregazione, della prigionia, dà un interessante contributo Maria Paola Cantele con *Il Vegegufo* in cui la donna consuma la sua definitiva separatezza solo quando è internata in un ospedale psichiatrico: qui, anzi, salva la propria vita proprio azzerandola¹⁸. Anche le protagoniste di *Un quarto di donna* di Giuliana Ferri e *Lunga giovinezza* di Gabriella Magrini sono attraversate dalla nevrosi prodotta dall'emarginazione del loro ruolo che solo nel privato può svolgersi, in ossequio ai tabù imposti dalla società, mentre esse sono ansiosamente tese verso l'inserimento nelle strutture pubbliche: proprio lo squilibrio tra personale e sociale provoca la frantumazione psichica della loro soggettività¹⁹. La gestione solo affettiva dell'immagine femminile, la sopraffazione della donna nella vita di coppia, che si riproduce anche nel rapporto extra-coniugale, sono i motivi principali di *Un matrimonio perfetto* e di *La condizione sentimentale* di Carla Cerati; la mediocre quotidianità della casalinga è al centro di *Come donna, zero* di Luisella Fiumi; la denuncia della spersonalizzazione della donna vibra nei romanzi di Marina Jarre (*Negli occhi di una ragazza* e *Una donna diversa*) e di Teresa Ancona (*Una famiglia normale*); la liberazione sessuale e la matura presa di coscienza portano a scelte radicali l'ex-maestra Vannina, eroina del romanzo-diario, *Donna in guerra*, di Dacia Maraini; il difficile incontro di una militante politica con la realtà siciliana, narrato con tre diversi registri di racconto (la cui triplice struttura riflette la scissione interna della protagonista), si intreccia con il motivo della rivendicazione del valore autonomo della corporeità femminile in *Viaggio nell'isola* di Letizia Paolozzi²⁰.

¹⁸ M.P. CANTELE, *Il Vegegufo*, Mondadori, Milano 1975. Cfr. l'attenta analisi di S. CASTELLI, *Miti, forme e modelli della nuova narrativa*, in EAD.-W.PEDULLA-S.GIOVANARDI, *La letteratura emarginata: i narratori giovani degli anni '70*, Lerici, Cosenza 1970 e 1978, pp. 126-127. Su altre scrittrici (R. PUCCI, *La Volanda*, Einaudi, Torino 1979; G. LIVI, *L'approdo invisibile*, Garzanti, Milano 1980; R. OMBRES, *Serenata*, Mondadori, Milano 1980), cfr. C. TOSCANI, *Romanzo: femminile plurale*, in «Confronto», 4-5, luglio-ottobre 1981, pp. 321-336.

¹⁹ G. FERRI, *Un quarto di donna*, Marsilio, Padova-Venezia 1973; G. MAGRINI, *Lunga giovinezza*, Mondadori, Milano 1976.

²⁰ C. CERATI, *Un matrimonio perfetto*, Marsilio, Padova-Venezia 1975; EAD., *La condizione sentimentale*, ivi, 1977; L. FIUMI, *Come donna, zero*, Mondadori, Milano 1974; M. JARRE, *Negli occhi di una ragazza*, Einaudi, Torino 1971; EAD., *Una donna diversa*, Garzanti, Milano 1974; T. ANCONA, *Una famiglia normale*, Il Formichiere, Milano 1974; D. MARAINI, *Donna in guerra*, Einaudi, Torino 1975; L. PAOLOZZI, *Viaggio*

Se *Lettera a un bambino mai nato* di Oriana Fallaci si struttura come un drammatico monologo di una donna, senza nome, né volto, né età, che vede nella maternità una scelta responsabile e svolge un lungo dialogo-confessione con la propria coscienza, Sara, invece, la protagonista di *Ammazzare il tempo* di Lidia Ravera, una reduce del Sessantotto, afferma prepotentemente il suo diritto a essere felice, a sentirsi viva senza cedere ad alcuna forma di rassegnazione. Più complesso il romanzo di Francesca Sanvitale, *Madre e figlia*, in cui l'amore tra le due donne, esasperato dalla solitudine, interrotta solo dalle rare visite del padre, invade talmente la vita della figlia fino a mutare il suo rifugio in prigionia: certamente un libro sulla condizione della donna, ma per altri aspetti diverso da un romanzo «al femminile» anche per quelle fughe disperate nell'onirico e nel fiabesco che lo attraversano. Nell'ambito della letteratura femminista degli Anni Settanta, certamente quella che ha più contribuito alla lotta per la liberazione della donna, non è difficile individuare l'estrazione sociale, non solo delle autrici, ma anche delle protagoniste delle loro opere. Nella maggior parte dei casi, esse appartengono alla classe media, con varianti che vanno dalla piccola borghesia al proletariato, come ad esempio, i personaggi principali del citato romanzo di Dacia Maraini. L'elaborazione di queste figure romanzesche è solidale con l'ideologia stessa del movimento femminista, secondo cui tutte le donne sono sottomesse al potere maschile in quanto la discriminazione sessuale attraversa tutte le classi. Anzi, proprio l'educazione paritaria e democratica, ricevuta dalla donna della classe media, le fa più rapidamente prendere coscienza della sua reale funzione subalterna nel rapporto di coppia, nella famiglia, nella società. Questo spiega perché spesso l'attenzione del neo-femminismo e delle scrittrici militanti sia rivolta alla donna intellettuale.

5. Tre casi esemplari: autrici "colte" e medioborghesi

La caratteristica "colta" del movimento è dovuta, inoltre, alla pressione delle minoranze intellettuali, ma anche all'aumento della scolarizzazione femminile e, in ultima istanza, alla proletarizzazione dei ceti intellettuali intermedi. Le protagoniste delle opere della Fallaci, della Ravera, della Sanvitale, costituiscono dei veri e propri archetipi di questa condizione femminile, bilanciata tra estrazione sociale borghese e formazione culturale democratica: in quanto tali esse si pongono come figure emblematiche e, quindi, elaboratrici, attraverso l'«alter ego» dell'autrice, di modelli comportamentali validi per qualsiasi donna, indipendentemente dalla sua classe di appartenenza e dalla sua educazione intellettuale. Anche la chiave di lettura non potrà che essere multipla, poiché si dovrà tenere conto sia della critica, rivolta dalle scrittrici femministe allo specialismo (sia esso letterario e non) e alla cultura istituzionalizzata sulla base della divisione del lavoro, sia,

nell'isola: dal diario di una militante, Edizioni delle Donne, Roma 1979. Per la Maraini, è interessante: I. MONTINI, *Parlare con Dacia Maraini*, Bertani, Verona 1977.

viceversa, dei loro continui riferimenti interdisciplinari soprattutto alle cosiddette scienze umane, economia, sociologia, antropologia, psicoanalisi²¹. In questo senso lo scorrimento circolare tra testo ed extra-testo nell'approccio critico si presenta come imprescindibile.

Intanto, con riferimenti ai romanzi della Fallaci, della Ravera e della Sanvitale, individueremo alcuni grumi tematici, posti al centro dei movimenti femminili e del neo-femminismo degli Anni Settanta, quali, ad esempio, i motivi del dopo-sessantotto, fino a quelli dei cosiddetti «metropolitani» del 1977, le problematiche del sesso, dell'amore, del rapporto di coppia, del lavoro, della maternità e del rapporto, infine, madre-figlio (a). Quello che conta è sapere di non tornare indietro, non arrendersi, ma andare avanti, non disperarsi, così come fa la protagonista del romanzo della Ravera, che recrimina spesso: «Siamo veramente una generazione disperata; abbiamo 25 anni, 27, 30 e siamo disposti a fingerne 50 pur di non avere la nostra età» (AT, 19); non finge, ma neppure vende disperazione, afferma piuttosto il suo diritto a essere felice. Cerca di ammazzare il tempo, ma è sempre il tempo, che ammazza gli altri. Sara sembra l'istantanea che ha sulla patente: fissa, zitta, allibita e totalmente disuguale a sé stessa. Irriconoscibile: non parla, beve, come seguendo una prescrizione al vizio. E poi bisogna rimanere distratti, mentre barcolla come un naufrago. Altrimenti si sente osservata, si sente internata: «Le donne. Stanno bene solo nel ruolo delle vittime. Se ti occupi di loro, se soffri, se le guardi, se vuoi aiutarle, ti odiano. Gli levi la parte. E Sara non è diversa. Non è diversa. È esattamente come tutte le altre. Un po' più dialettica, un po' più autoironica... e basta. Per il resto: una donna» (AT, 126). Sara viene dal Sessantotto; ma non è più il tempo di barricate, di scontri rigidi con il potere maschile: è necessario riflettere, è tempo di studiare, di organizzarsi di nuovo, mettendo in campo forze diverse, confrontandosi con i partiti e le loro proposte. Allora il movimento delle donne non è in riflusso, come dicono alcuni. Indubbiamente, bisogna riconoscere che battute di arresto ce ne sono state di fronte alle pressioni di chi vuol chiudere la donna dentro la casa, circoscriverla alla famiglia. E, tuttavia, crede che permanga una forte carica di combattività. Ai collettivi di autocoscienza di ieri, sono subentrati i collettivi di lavoro e di creazione. È il modo nuovo di rispondere delle donne a chi tenta di ricacciarle indietro; ma, secondo alcuni, si tratta di scelte che esprimono una sorta di ritorno al privato. La protagonista del romanzo della Ravera è certo più istruita delle donne della vecchia generazione; non vuole essere una compagna remissiva, né fare la casalinga. Rappresenta il ritratto a tutto tondo della donna emancipata che, libera da legami e sensi di colpa, muove alla conquista della società. A volte, però, sembra che questa sia una delle facce, neanche la più sconvolgente, dell'identità femminile. Nel tempo presente, la donna ha bisogno di autonomia, entra in totale crisi quando si accorge che rischia di riprodurre, tra le mura di casa, i comportamenti tanto criticati di mariti e padri troppo assenti. Non si accettano,

²¹ I rapporti del neo-femminismo con la psicoanalisi sono stati contrastanti; prima violentemente rifiutata come fallocratica, poi in parte recuperata: cfr. *Le donne e la psicoanalisi*, Boringhieri, Torino 1976.

quindi, più proibizioni, più slogan, si cerca una esplorazione senza pregiudizi verso le radici della propria persona.

Per alcune donne, come per la Fallaci, l'uomo non è più al centro della loro vita, o perlomeno non è più l'unico interesse. È ridimensionato l'oggetto di tanti desideri; c'è chi ha imparato a vivere in maniera diversa non solo in rapporto con gli uomini, ma anche con i figli e con le altre donne. Non sono modelli facilmente riproducibili, ma neppure casi isolati, non sono ricette per una nuova felicità, ma testimoniano con quanta creatività, quanto coraggio e soprattutto quanta fatica la donna cerca di trovare sé stessa. La vera libertà della donna comincia nella coscienza. Molti detti popolari affermano che una donna è capace di sacrificarsi solo per amore. Nel vecchio buon senso si nasconde una verità che non è necessariamente tutta contro le donne. Se, infatti, alla parola amore non si dà il significato persecutorio e umiliante che la lega indissolubilmente a quella di dolore (chi non soffre, si sa, non sa neanche amare), associandola alla parola piacere, si può ottenere un'utile indicazione sul modo come le donne stanno impostando il problema dell'emancipazione. La stessa Fallaci discute su questa «faccenda» chiamata amore; perché non ha ancora capito di cosa si tratti. Il suo sospetto è che sia un imbroglio gigantesco, inventato per tenere buona la gente e distrarla. Di amore parlano i preti, i cartelloni pubblicitari, i letterati, i politici, coloro che fanno all'amore e, parlando di amore, presentandolo come toccasana di ogni tragedia, feriscono e tradiscono e ammazzano, l'anima e il corpo. Oriana Fallaci dice di odiare questa parola che è ovunque e in tutte le lingue. Cerca di non usarla mai. Non pensa all'uomo in termini di amore, ma di vita. Nell'amore «non vi sono cinghie né catene né sbarre che ti costringano a una schiavitù più cieca, a un'impotenza più disperata. Guai se ti regali a qualcuno in nome di quel trasporto: serve solo a dimenticare te stessa, i tuoi diritti, la tua dignità e cioè la tua libertà» (LB, 17-18). L'amore è una fame che una volta saziata lascia una specie di vomito; in alternativa, l'amore può essere conosciuto dalla maternità: «Tra un uomo e una donna ciò che chiamiamo amore è una stagione. E se al suo sbocciare questa stagione è una festa di verde, al suo appassire è solo un mucchio di foglie marce» (LB, 56).

Secondo la Ravera, la droga e l'amore sono come il cappotto e il soprabito, hanno la stessa forma, possono anche avere lo stesso colore, ma sono due stagioni diverse, e come le stagioni si alternano. La droga per l'inverno, per l'autunno; per la primavera l'amore. Per la Sanvitale, l'amore è un sentimento irricognoscibile; è ciò che è solo sentito e non espresso. Per la Fallaci, l'amore va al di là del proprio corpo: «Se è così vivo il desiderio e l'amore per lui, e così vuoto il mondo per la sua assenza, forse nel futuro quell'ectoplasma che lei chiama ogni sera può diventare vero e restituirsi in carne e ossa fremente di passione» (LB, 42). In questo suo libro, l'amore della donna è avvertito come elemento positivo soltanto se preambolo alla maternità e al matrimonio, mentre viene respinto e sacrificato quando ne limita il possesso schiavistico da parte dei figli. Quindi, l'amore non è soltanto impulso fisico: è una viva esaltazione di tutti noi stessi, dei nostri sentimenti, della nostra fantasia, del nostro pensiero. È soprattutto una grande verifica, una grande prova a cui la vita ci sottopone. La presa di coscienza delle donne è il primo gradino verso la società, il primo passo verso l'esterno, la forma unica di legittimazione

degli interessi extra-familiari ed extra-domestici. Ma la maggior parte delle donne sembra incapace di autodeterminarsi fuori dalle situazioni in cui la disciplina e gli obiettivi vengono imposti con la forza. La marginalità istituzionale delle donne non sembra aver dato loro molta libertà, né psicologica, né operativa, mentre sembra aver accentuato la sensazione di contare poco nel mondo del lavoro, una situazione che garantisce l'uguaglianza tra uomini e donne sul mercato del lavoro, ignorando le condizioni economiche e psicologiche, oltre che le strutture sociali e pedagogiche. Per l'accesso al posto di lavoro, per la formazione professionale e le condizioni di lavoro è importante la parità tra uomini e donne anche per quanto riguarda i diritti e la tutela sociale. Prendiamo il tipo di lavoro che agli occhi di tutti sembra il più privilegiato, il lavoro dell'intellettuale, quello della Ravera, della Sanvitale, della Fallaci, che implica un iter rigoroso, fatto di continue, piccole, inesorabili negazioni; è comunque un'arte, come sostiene la Ravera, che si configura come un regno intermedio tra desiderio e fantasia, tra piacere e realtà, tra *Es* e *Ich*: «Non nascondo, signore, la noia profonda, la degradazione di risponderle: Faccio la scrittrice» (AT, 31).

Lettera a un bambino mai nato, con l'allucinante processo finale, celebrato da una simbolica giuria, il cui verdetto conferma che è sempre la donna a pagare anche con la vita, anticipa di quattro anni *Il bambino di pietra*, romanzo di Laudomia Bonanni, con il suo tema centrale del rifiuto della maternità da parte della protagonista, Cassandra, ossessionata dall'idea di poter formare nell'utero un bambino di pietra²². La nevrosi di Cassandra, che pure è felicemente sposata, dipende, come rivela l'anamnesi psicoanalitica tentata a scopo terapeutico, da un trauma infantile: nella sua famiglia, di tipo medio-borghese, aveva sempre predominato un matriarcato dispotico e autoritario. L'amore della madre, vittima anch'essa di una mentalità maschilista, era tutto rivolto ai figli maschi, mentre la piccola Cassandra veniva sistematicamente esclusa dal suo affetto. Anche nei romanzi precedenti la scrittrice aveva affrontato i problemi del mondo femminile e infantile, in particolare, in alcune opere, *Vietato ai minori* e *Città del tabacco*²³. Le scelte che la donna compie sono sempre in ordine ai problemi fondamentali della sua esistenza, come il portare innanzi una gravidanza o la convivenza con un uomo. La Fallaci è una donna che non si chiude nella solitudine, ma si apre alle amiche, al mondo del lavoro, alla sollecitudine verso gli altri, e che si pone un dilemma antico quanto il mondo: dare la vita e negarla. Quindi, la maternità va ripensata, non più come imposizione di una società data, ma come scelta, come valore in sé. È importante scegliere se essere madre o meno, ed è tanto importante quanto difficile risulta questo rapporto tra madre e figlia

²² L. BONANNI, *Il bambino di pietra*, Bompiani, Milano 1979. Una critica all'«ideologia della maternità» e a quegli aspetti della psicoanalisi, privilegianti, come naturale e necessario, il modello dell'interdipendenza madre-figlio, era già stata mossa, sul piano psico-sociologico, da S. MONTEFOSCHI, *L'uno e l'altro. Interdipendenza e intersoggettività nel rapporto psicoanalitico*, Feltrinelli, Milano 1977.

²³ BONANNI, *Vietato ai minori*, Bompiani, Milano 1974; EAD., *Città del tabacco*, ivi, 1977. Cfr. anche EAD., *Il fosso*, Mondadori, Milano 1949; EAD., *Palma e Sorelle*, Casini, Roma 1954; EAD., *L'imputata*, Bompiani, Milano 1960; EAD., *L'adultera*, ivi, 1964.

che, secondo la Sanvitale, è l'epicentro di ogni vicenda di donna, rapporto che filtra tutte le distorsioni che comunque partono come raggiera da una donna verso gli altri. Ed è stata la Sanvitale che nel romanzo *Madre e figlia* ha incentrato sulla figura della madre diverse scene, svarianti in molteplici temi, quali: nascita illegittima, matrimonio sbagliato, povertà, amori irrealizzati, infine, malattie e morte. Romanzo fatto tutto di incontri e scontri e che, come tale, è anche, in senso lato, autobiografico, con la sua pertinace volontà di autoconoscenza e dunque di autodominio e liberazione. È una coraggiosa scelta, femminile e materna, perché è riuscita a compiere la propria coraggiosa autoanalisi, affrontando direttamente la realtà, lasciando cadere il diaframma letterario, facendo coincidere letteratura e vita, ciò che pochi narratori riescono a ottenere. La vicenda esemplare di Marianna, protagonista di *Madre e figlia*, è lacerata visibilmente in frammenti individuali e restituita attraverso immagini femminili che altro non sono se non la personificazione del suo inquieto rapporto con la realtà.

Il romanzo della Sanvitale è condotto attorno al rapporto, come il titolo suggerisce, tra una madre aristocratica, Marianna, e la propria figlia illegittima, Sonia. È, anzi, quest'ultima, il «punto di vista», il centro della storia, che percorre un lungo tratto del secolo scorso, attorno alle difficoltà che le due donne, a causa della trasgressione dei più ferrei codici sociali compiuta dalla madre, incontrano nel corso della loro esistenza. Quello che più conta è comunque il carattere avvolgente del rapporto di Sonia con la madre. Un rapporto talvolta sofferto, spietato, ma che sembra presentare la madre come la totalità agibile, metaforica e reale, di un corpo pieno, esclusivo; corpo che elargisce vita, spazio, ma territorio che nondimeno perde, inghiotte. Il tema di amore-odio tra madre e figlia, tra figlia e padre, è sempre un rapporto di carne, di sangue e di viscere prima che di intelligenza e tocca le corde più dolenti e sensibili del nostro essere. La nascita illegittima di Sonia fa sentire colpevole la madre; da questo «trauma» ha inizio una parentale *Sinfonia d'autunno* con motivi spesso analoghi a quelli del film di Ingmar Bergman. Le pagine sulla madre, vecchia e malata, che nella prigione del proprio corpo procede verso l'inferno inesorabile della decomposizione, mentre la figlia Sonia, pur straziata dalla pietà, anela impietosamente alla vita, sono sconvolgenti. Il romanzo rispecchia le leggi inesorabili di un destino comune. E, poi, come nella vita, contro l'accanirsi di fatalità avverse, si alternano nel libro spinte alle evasioni, descrizioni di luoghi e di città e di feste, così ariose da alleggerire la durezza dell'azione e la violenza degli eventi anche con il tocco delicato delle fughe oniriche nel fiabesco. Non mancano, soprattutto, osservazioni concise e profonde che, dinanzi alla crudezza degli eventi, operano come il coro nelle tragedie antiche, il cui compito era quello di attenuare la violenza dei fatti e fissarne il significato e l'insegnamento; fino al gran sogno finale che, ricollocando nei Campi Elisi senza ire della memoria tutti i personaggi amati-odiati della vita privata di Sonia, gli offesi e umiliati, come le vittime e i tiranni, ormai eguagliati e redenti dalla poesia, esprime simbolicamente la raggiunta condizione esistenziale, non del tutto chiara e pacificata, ma umile e rassegnata della protagonista scrittrice.

Fin dall'inizio, la madre ha difeso la figlia dal mondo con gelosa avidità: si è trasformata in un furtivo sistema di protezioni, ha elaborato menzogne e ha bruciato ogni verità

fino ad apparire crudele oltre i tollerabili limiti, per proiettarsi nell'immaginazione della figlia bambina, come esclusivo oggetto d'amore. Tanto sforzo ha poi prodotto nevrotiche fragilità, debolezze. Il tempo passa, ed è la figlia che, con gelosa avidità, difende la madre dal mondo, si trasforma per lei in un furtivo e crudele sistema di protezioni. Così, il maschio, il padre, per la sua frivola assenza, per la sua moralità convenzionale, la statura slanciata, i baffi corti, «il naso diritto, da cammeo», e tutte le sue odiose simulazioni maschili, è stato cancellato. Poi sopraggiunge la morte: la madre muore, con la sfinita stanchezza che viene da una vita dura. A quel punto, la figlia può capire il patto amoroso stretto con la madre, scioglierlo nelle parole, narrarlo. E il romanzo nasce non come un semplice recupero del ricordo, ma come incarnazione possibile dell'esistenza, come testimonianza. Sonia sembra decisa a ripercorrere la sua vita con gli occhi chiusi, ma non c'è dubbio che la sua è anche una strategia, messa in atto per vedere ciò che a occhi ben aperti sfugge sempre. Non dichiara che cosa sta inseguendo, non ha una meta precisa. Così prova a raccontare il palazzo dove la madre è stata bambina e poi adolescente, il lago ghiacciato dove pattinava, il valzer di Vienna, un amore infelice, una passione da cui nacque illegalmente, in prima persona. Più avanti diventano racconti i suoi stessi ricordi e inquadrano sempre la medesima coppia, mortificata, che va in chiesa, al cinema, ai giardinetti in una condizione di squallore e persino di miseria, la madre e la figlia sempre unite. Intorno a loro le scene e gli ambienti, anche le città, cambiano, perché c'è la storia, il cinema, la moda degli anni Trenta e Quaranta del Novecento, c'è la guerra. Ma madre e figlia considerano soprattutto il senso della loro disperazione, della progressiva emarginazione contro l'estraneità sostanziale della storia e di tutto il resto. Ciò che emerge è soprattutto il loro legame, vissuto da ognuna in un rapporto speculare con l'altra. Con gli anni, infine, saranno costrette a riconoscere altre copie di sé, sbiadite dalla distanza, in altri membri della famiglia, un'eco di disperazione, di follia, di resa degradante, di suicidio. Forse ognuno di loro, i fratelli della madre, gli zii, è legato all'altro da un'oscura origine, sotterranee tendenze, attrazioni indicibili, come quella dello zio che insidia il corpo adolescente della nipote. Ma il nodo di questo organismo malsano e doloroso rimane la coppia di madre e figlia, che nessuno, né il matrimonio di Sonia, né la nascita del suo bambino, riesce a modificare. È difficile scoprire dov'è che muore la madre per far nascere la figlia e dove invece Sonia, ormai adulta, uccide Marianna, per poterle ridare la vita, in qualche modo rigenerarla. Attraverso una scrittura costantemente vischiosa, le digressioni, le specularità, gli accumuli, Sonia mette insieme qualcosa che assomiglia a un ritratto, l'indecente avvicinamento alla materia, alle sue pieghe, al suo falso silenzio, verso il quale tende con tutto l'amore e la repulsione.

6. I risultati raggiunti: confronti e riserve

L'attraversamento femminile della cultura dominante doveva essere accompagnato, secondo la semiologa bulgara, Julia Kristeva, da una costante alternanza fra il tempo e la sua verità, la storia e il suo lato oscuro, l'«identità» e la sua perdita. Tracciando, inoltre,

un profilo di due tipi di donna, predominanti dentro e fuori il movimento, quello di chi usa la parola comunicativa per istituire uno scambio sociale stabile e l'altro di chi rimane prigioniera della madre e dell'inconscio (e quindi senza parola, né scrittura), si augurava che da questi due limiti potesse nascere una donna culturalmente «nuova»²⁴. La tensione verso una donna «nuova», la cui conquista si fonda sulla precisa presa di coscienza della sua condizione, caratterizza il neo-femminismo degli Anni Settanta del secolo scorso, ma non ne è l'aspetto predominante, come invece l'analisi della subalternità femminile e la sua denuncia. Anche nella letteratura il dichiarato progetto di inventare moduli narrativi originali, e comunque alternativi rispetto a quelli tradizionalmente usati dagli scrittori, non sembra conseguire nella pratica della scrittura risultati persuasivi, poiché questa non approda a nuovi livelli espressivi in grado realmente di veicolare contenuti nuovi. Per tali motivi un'identità antropologica e letteraria nuova e diversa è piuttosto perseguita, ma non sempre concretamente raggiunta. Per taluni aspetti, inoltre, il neo-femminismo letterario appare analogo alla cosiddetta narrativa “selvaggia”, che si diffuse proprio in quegli anni: il punto di vista femminile ricorda il punto di vista dell'operaio, che scrive direttamente di sé, come la femminista impegnata (anche se quest'ultima è di matrice più colta e medioborghese). Anche le strutture narrative frammentarie e disorganiche, la tecnica autobiografica e memorialistica, per mettere bene in primo piano l'urgere dei bisogni fisiologici e dei desideri sessuali, l'esperienza di un linguaggio di “rottura”, nei confronti di quello istituzionalizzato, sono certamente forme analoghe nell'uno e nell'altro tipo di narrativa.

²⁴ Cfr. J. KRISTEVA, *Donne cinesi*, Feltrinelli, Milano 1975; EAD., *Eretica dell'amore*, La Rosa, Torino 1979. Il desiderio della Kristeva è condiviso anche da FRABOTTA, *Letteratura al femminile*, cit., p. 145.

