

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI ALDO MORO**  
DIPARTIMENTO LINGUISTICA, LETTERATURA E FILOGIA MODERNA  
COMITATO PARI OPPORTUNITÀ

in collaborazione con la

**SOCIETÀ ITALIANA DELLE LETTERATE**

**III**  
**SCRITTRICI/GIORNALISTE**  
**GIORNALISTE/SCRITTRICI**

a cura di  
**Adriana Chemello e Vanna Zaccaro**

Settore Editoriale e Redazionale  
2011



Collana del Comitato Pari Opportunità  
Università degli Studi di Bari Aldo Moro

*Realizzazione:* Settore Editoriale e Redazionale - Area Gestione delle Attività di Comunicazione - con la collaborazione di Licia Baldi e della dott.ssa Liana Gasparro  
*Immagine di copertina* concessa da Silvana Donno: rielaborazione a cura di Letizia Guglielmi della copertina del bollettino “Centro di studi storici sul movimento di liberazione della donna in Italia”

ISBN 978-88-88793-59-7

*Stampa:* Arti Grafiche Favia srl



**DIPARTIMENTO LINGUISTICA, LETTERATURA  
E FILOLOGIA MODERNA  
COMITATO PARI OPPORTUNITÀ**

*in collaborazione con la*

**SOCIETÀ ITALIANA DELLE LETTERATE**

**Atti del Convegno  
“Scritture di donne fra letteratura e giornalismo”  
Bari, 29 novembre -1 dicembre 2007**

**III**

**SCRITTRICI/GIORNALISTE  
GIORNALISTE/SCRITTRICI**

**a cura di  
Adriana Chemello e Vanna Zaccaro**

Settore Editoriale e Redazionale  
2011



## INDICE

<b>Presentazione</b> .....	<b>pag. 9</b>
<i>Luisa Santelli Beccegato</i>	
<b>Presentazione</b> .....	<b>11</b>
<i>Maria Pagliara</i>	
<b>Presentazione</b> .....	<b>15</b>
<i>Monica Luongo</i>	
<b>Introduzione</b> .....	<b>24</b>
<i>Adriana Chemello</i>	

### PARTE PRIMA

#### Essere nel mondo per leggere il mondo

<b>Quando la narrazione contamina l'informazione. Scritture femminili al confine</b> .....	<b>35</b>
<i>Bia Sarasini</i>	
<b>Le conseguenze della scrittura. Dora Marsden, Rebecca West, Virginia Woolf e l'espressione di libertà</b> .....	<b>49</b>
<i>Marina Camboni</i>	
<b>Matilde Serao nel panorama giornalistico-letterario tra Otto e Novecento</b> .....	<b>77</b>
<i>Wanda De Nunzio Schilardi</i>	
<b>Hannah Arendt a Gerusalemme. Tra banalità del male e profondità del bene</b> .....	<b>86</b>
<i>Rita Svandrlik</i>	

<b>«Possiamo dire di avere speso molto di noi»: Alba de Céspedes, Natalia Ginzburg e Anna Maria Ortese tra letteratura, giornalismo e impegno politico .....</b>	<b>100</b>
<i>Laura Fortini</i>	

<b>I <i>monstres</i> di Colette: fra reportage giornalistico e creazione letteraria.....</b>	<b>116</b>
<i>Ester Fiore</i>	

<b>Le parole e il corpo delle donne nei media.....</b>	<b>137</b>
<i>Silvia Neonato</i>	

#### PARTE SECONDA

### **Tra giornalismo e letteratura di ieri e di oggi: leggere il mondo a partire da sé**

<b>Tra giornalismo e letteratura di ieri e di oggi: leggere il mondo a partire da sé.....</b>	<b>145</b>
<i>Adriana Lorenzi</i>	

<b>Matilde Serao: una voce per le donne nel «Capitan Fracassa».....</b>	<b>151</b>
<i>Rossana Melis</i>	

<b>Pratica di parola nella scrittura di esordio di Elisa Salerno: 1905-1909 .....</b>	<b>170</b>
<i>Maura Zotti</i>	

<b>Lina Pietravalle e il giornalismo letterario degli anni Venti.....</b>	<b>179</b>
<i>Caterina Petrara</i>	



<b>Leggere il mondo a partire da sé: Teresa Noce.....</b>	<b>188</b>
<i>Luisa Ricaldone</i>	
<b>L'attività giornalistica di Emilia Pardo Bazán.....</b>	<b>197</b>
<i>Maria Petrella</i>	
<b>Il giornalismo come pretesto: il respiro narrativo negli articoli di Dolores Prato .....</b>	<b>211</b>
<i>Angela Paparella</i>	
<b>Angela Carter, scrittrice e giornalista .....</b>	<b>220</b>
<i>Cristina Gamberi</i>	
<b>Tra scrittura e testimonianza: la rivista «Mezzocielo».....</b>	<b>228</b>
<i>Gisella Modica</i>	
<b>Le radici dell'albero dell'inuguaglianza. Il dizionario di Alice Ceresa .....</b>	<b>235</b>
<i>Ilenia De Bernardis</i>	
<b>Gli esordi della Morante tra giornalismo e letteratura .....</b>	<b>242</b>
<i>Vanna Zaccaro</i>	
<b>Autrici degli interventi .....</b>	<b>262</b>



## **Presentazione**

*Luisa Santelli Beccegato*

Il Comitato Pari Opportunità dell'Università degli Studi di Bari Aldo Moro è particolarmente felice di presentare gli atti del Convegno internazionale "Scritture di donne fra letteratura e giornalismo". Abbiamo aspettato (il Convegno si è tenuto alla fine del 2007), ma ne valeva certamente la pena!

L'interesse della pubblicazione tocca dimensioni storiche della scrittura femminile, dell'emancipazione della donna, delle immagini che le donne hanno dato e danno di sé, del loro coraggio e della loro intelligenza. La ricchezza, la chiarezza e, nel contempo, la complessità dei linguaggi, gli intrecci che si vengono a realizzare tra linguaggi, realtà e rappresentazione della realtà, impegno e politica attraversano i diversi contributi sia della prima, sia della seconda parte.

Molti sono gli aspetti da rilevare: non solo linguistici e letterari, ma anche epistemologici, psicologici, storici e sociali. Lavorare su questi versanti e sulle loro connessioni, come viene fatto nel corso dei lavori del Convegno, comporta dare apporti significativi e soprattutto aprire nuove prospettive di sviluppo particolarmente importanti sia sul piano dei linguaggi specifici, sia su quello della quotidianità.

Se è vero che la padronanza del linguaggio equivale alla padronanza del mondo che costruiamo per viverci dentro, gli studi e le testimonianze che troviamo nei lavori di questo Convegno permettono di tracciare sviluppi non solo ricchi di informazioni e suggestioni, ma sostanzialmente vitali, di elaborare un sapere legato alla realtà, il cui scopo principale è «collocarci nel mondo come in una cornice comprensiva, insieme ai punti di vista personali che ci sono propri»<sup>1</sup>.

L'impianto del Convegno corrisponde pienamente alle strategie di lavoro che il Comitato Pari Opportunità dell'Università di Bari si è dato: collaborazione con le colleghe di questo Ateneo e delle altre Università, a livello nazionale e internazionale, rapporti con le associazioni

professionali e i centri culturali.

Alle giornaliste, docenti, ricercatrici, dottoresse di ricerca delle Università di Torino, Genova, Padova, Bergamo, Bologna, Firenze, Roma tre, Macerata, Bari e della Basilicata, alle colleghe della Società Italiana delle Letterate va un sincero ringraziamento del Comitato per l'apporto che hanno dato allo sviluppo delle ricerche del settore.

Un grazie particolare ad Adriana Chemello e a Vanna Zaccaro che si sono impegnate nella cura di questo importante lavoro e al Servizio Editoriale di Ateneo che, con la consueta attenzione, ha collaborato per portare a buon fine questa pubblicazione.

#### **Nota**

<sup>1</sup> T. NAGEL, *Questioni mortali* (1979), trad. it., Il Saggiatore, Milano 1986, p. 98.

## **Presentazione**

*Maria Pagliara*

Il tema “Scritture di donne fra letteratura e giornalismo”, attorno al quale si è incentrato il Convegno internazionale, svoltosi a Bari nei giorni 29 novembre -1 dicembre 2007, si è rivelato molto proficuo in quanto resoconto, per un verso, dello stato delle ricerche sull’argomento e, per l’altro, presentazione di prospettive.

Così com’era nelle speranze delle docenti del Dipartimento di Linguistica, Letteratura e Filologia Moderna della Facoltà di Scienze della Formazione dell’Università degli Studi di Bari, ideatrici e organizzatrici dell’evento in collaborazione con la Società Italiana delle Letterate (SIL), l’argomento proposto ha suscitato un confronto di opinioni di largo interesse che ha coinvolto un pubblico proveniente non solo dall’Accademia, ma anche dalle Associazioni locali che promuovono la lettura, da docenti delle scuole superiori, da esponenti della città.

I due campi della letteratura e del giornalismo a firma femminile che sono stati oggetto dell’incontro hanno comportato la messa a fuoco di alcune questioni relative al complessivo rapporto donna-scrittura, al suo percorso di scrittrice e/o giornalista, all’impegno richiesto dalla pluralità dei ruoli e dalle conseguenti modalità di intervento nella scrittura.

Sebbene le indagini sulla pubblicistica femminile siano ormai sostenute da sostanziose ricerche a riguardo e sebbene da più parti ormai si considerino non più discriminanti i tratti che contraddistinguono la scrittura giornalistica da quelle letteraria, l’argomento sembra offrire ancora materia su cui indugiare.

L’analisi degli aspetti stimolanti che un tema siffatto sollecita non solo si è rivelata ricca di suggestioni e di proposte, ma ha permesso di elaborare la composizione di una mappa ampia e aggiornata delle scritture anfibie/contaminate, quelle che il confine non sempre netto tra letteratura e giornalismo generalmente produce.

Le problematiche relative all'intersezione o alla distanza dei due ambiti di scrittura si sono poi "complicate" per il fatto di essere attraversate dallo sguardo di donna, incline per natura a testimoniare di un modo differente di abitare e leggere il mondo. Il punto di vista delle donne di fronte al binomio letteratura-giornalismo invita a riflettere sulle modalità di contaminazione tra i due tipi di scrittura e sollecita a chiedersi se l'esercitarsi quotidianamente, dopo che la donna è approdata alle pagine dei giornali sui quotidiani, abbia favorito l'agilità della scrittura o non sia stata, invece, la capacità dell'introspezione acquisita nella composizione della scrittura letteraria a rendere originali gli articoli "leggeri", spesso di natura pubblicistica.

Soffermarsi su tali questioni ha anche permesso di ripercorrere la storia della scrittura femminile nelle sue varie forme e di approfondire il rapporto del cammino relativo alla collaborazione alla stampa quotidiana, determinata, molto spesso, da motivazioni economiche ma non scevra da finalità meno materiali, come quelle derivate dalla notorietà che la presenza in un giornale poteva dare, dalla soddisfazione sia per la ricaduta di tale notorietà sulla pubblicizzazione/commercializzazione delle proprie opere, sia per il prestigio legato al fatto di occupare un posto da sempre di dominio maschile. Le cause di un tale approdo possono ancora essere molte: per scelta politica, per contestare la spettacolarizzazione di certe notizie specie da parte di un certo giornalismo ufficiale e contro un certo modo di rappresentare la donna, per rivolgersi a un destinatario collettivo. Insomma, la donna giornalista spesso si presenta come protagonista incline a una scrittura che rompe gli schemi e si offre come luogo di autonomia dai modelli in auge. Lo dimostrano le tante riviste dirette e scritte da donne, testimonianza anche dello spazio di azione da parte della donna nel sistema culturale italiano.

Il rapporto tra letteratura e giornalismo visto da quest'ottica segna presenze e percorsi di una storia di genere evolutasi attraverso dinamiche quanto mai complesse, in cui è necessario tener conto soprattutto del ruolo della donna affacciata alla "dimensione pubblica".

Le questioni emerse dalle relazioni sono state molteplici e complesse, ma la ricchezza delle suggestioni e l'approfondimento di tematiche centrali per il Convegno hanno delineato un quadro in cui il percorso che la donna ha dovuto affrontare per raggiungere posizioni di un certo rilievo nei due campi della letteratura e del giornalismo è stato molto arduo.

Il Convegno ha messo a punto diversi itinerari strutturati secondo criteri di omogeneità di temi, al fine di rendere più agevoli i lavori che sono stati avviati con la riflessione su un argomento centrale: raccontare la realtà. Una questione di stile.

Il primo itinerario che aveva come filo conduttore il tema "Essere nel mondo per leggere il mondo" ha messo a confronto le due modalità per raccontare la realtà: quella delle giornaliste e quella delle scrittrici. Le prime in bilico tra tenuta informativa e disposizione alla narrazione (con un'analisi delle varie tipologie: cronaca, inchiesta, reportage ecc.); le seconde seguite nella doppia attività tra giornalismo e impegno politico. Dall'indagine è emerso il particolare sguardo – quello della donna – con cui in generale vengono raccontati i fatti del mondo, uno sguardo che esclude qualsiasi segno di neutralità e che si carica, specie quando si tratta di narrare della violenza sulle donne, della consapevolezza di offrire una scrittura non più modellata sui bisogni dell'uomo, sulla violenza anche delle sue stesse parole, sull'inganno di una scrittura propagandata come universale. Molto seguito è stato il secondo itinerario che verteva sulle "Scritture di frontiera". La sua attualità, dati i vari conflitti di questi ultimi anni verificatisi in diversi stati e la presenza di numerose giornaliste in qualità di inviate speciali sui luoghi di guerra, ha sostanziato il dibattito da cui è emersa la mutazione del genere *reportage* sganciato dai canoni dello sguardo maschile. Il teatro di guerra ha portato alla ribalta il coraggio di queste protagoniste nel testimoniare di episodi e situazioni tragici, raccontati con il ricorso a una scrittura carica di profonda sensibilità, di emozioni, di sentimenti, definita da alcune relatrici "frammentaria, fra commento politico, diario, *pamphlet*", ma non per questo meno creativa o priva di qualità letterarie, in cui risalta soprattutto il bisogno di ricorrere a

una lingua diversa che mira soprattutto al superamento delle frontiere di qualsiasi natura esse siano e che riesce ancora a farci sperare in un progetto condiviso da più parti ma ancora arduo da realizzare: quello delle identità plurime. L'insistenza di uno sguardo particolare con cui guardare il mondo ha costituito il *Leitmotiv* dei Seminari sulle "Scritture fotografiche femminili e le nuove frontiere, il *blog*, Scritture filmiche improprie", tutti di estrema attualità.

La conclusiva tavola rotonda "Come i media raccontano l'Italia: conflitti, stereotipi sessuali e non, allarmi sociali" ha aperto il dibattito sulle riflessioni delle relatrici, tutte di livello nazionale e internazionale, seguito da un folto pubblico. È emersa l'esigenza di approcci metodologici più adeguati per descrivere l'attuale realtà italiana (e non solo italiana), trasmessa dai media soprattutto quando a riprenderla è appunto lo sguardo della donna.

I lavori del Convegno si sono conclusi con un'esposizione di riviste femminili dagli anni Settanta in poi, realizzata presso la libreria Laterza, molto apprezzata dal pubblico. Come si può notare da queste brevi note, molteplici sono state le problematiche affrontate, complicate spesso dalle pluridirezioni, dalle intersezioni, dalle contaminazioni della scrittura, dalle mutazioni dei generi, specie quelli giornalistici praticati dalle donne (nei vari comparti della moda, del costume, della cronaca, della recensione letteraria, della scrittura "dal fronte" ecc.).

La ricchezza del dibattito e il materiale di cui si è venuti a conoscenza ha messo a nudo intoppi e progetti che la donna ha incontrato nel corso del suo cammino di intellettuale/scrittrice/giornalista, ma ha rilevato anche la volontà e la forza della stessa a voler e poter superare il varco che la cultura di una sola parte dell'umanità ha voluto imporre.

La pubblicazione degli Atti raggruppati grosso modo intorno ai nodi centrali del Convegno cerca di fotografare il quadro su tratteggiato e risponde all'intenzione di costituire una mappa delle scritture anfibie/contaminate che possono costituire un punto di partenza per ulteriori percorsi e attraversamenti che, ci si augura, potranno essere sempre più guidati dallo sguardo di donna.



## Presentazione

Monica Luongo

Se la letteratura mi ha ingaggiata per il suo progetto, prima come lettrice poi come scrittrice, le mie simpatie si allargano ad altri sé, altri sogni, altri mondi, altri territori.

È Susan Sontag (*Davanti al dolore degli altri*), che ho scelto come guida per iniziare il cammino di questo Convegno. La decisione di dedicare il nostro appuntamento al rapporto che lega la scrittura letteraria a quella giornalistica è nata – dopo la proposta delle amiche di Bari – dalla necessità e dal piacere che noi della Società Italiana delle Letterate (SIL) mettiamo nell’impegno politico di coniugare la curiosità per i mondi che ci circondano e le letterature che pure ci circondano e che pratichiamo. Un presente mai fuori dalla storia e con un naso da tartufo verso il futuro, verso un dove che moltiplica indagini e sperimentazione. Mi piace ricominciare il nostro cammino qui, tutte insieme, dove era stato idealmente interrotto a Trieste, in un altro nostro convegno dedicato alle scritture di confine, dove Anna Maria Crispino ci aveva spinte a guardare le nostre posizioni esistenziali sulla faglia di una storia, anzi, meglio, di più storie.

Cos’è che oggi più di ieri spinge le donne che scrivono a passare dal racconto della cronaca e della vita, dalla forma breve dell’articolo, dell’intervista, del servizio televisivo alla pagina distesa del libro? E cosa succede nella direzione opposta e parallela, alle donne scrittrici che, alla pagina distesa sopra citata, soddisfano lettrici e lettori intervenendo nella quotidianità con le loro parole di commento e messa a punto del presente? Molteplici i fattori che cercheremo di approfondire in questi due giorni anche con l’aiuto dei *workshop*. Intanto, si tratta di un filo rosso che va indietro nel tempo e che nelle nostre incursioni di letterate (parlo per le amiche che studiose lo sono veramente) ritrova certezze miliari di una grande letteratura al servizio dei tempi presenti. Le

simpatie di cui parla la Sontag non sempre portano al sorriso e spesso le impellenze della storia stratonano violentemente chi riflette con il respiro più ampio della pagina letteraria per cercare una chiave di lettura della storia stessa. E non a caso la musa che a sua volta accompagna la Sontag è Virginia Woolf: la prima sta cercando un punto di partenza per cercare di capire se le immagini di conflitti e distruzione ci avvicinano oppure no al dolore degli altri. Woolf ci ha ragionato prima di lei nel 1938 con *Le tre ghinee*, a proposito della guerra di Spagna e le immagini pubblicate dai giornali inglesi: cosa possiamo fare noi per opporci alla guerra?

Scriva la Sontag:

*Le tre ghinee*, apparso dopo quasi due decenni di accorate condanne alla guerra, aveva almeno l'originalità (e che ne fa il meno apprezzato dei suoi libri) di concentrarsi su ciò che era ritenuto così ovvio e inappropriato da non poterne parlare, e men che meno rifletterci sopra: che la guerra è uno sport maschile, che la macchina bellica ha un genere sessuale ed è maschile.

A partire da questo «noi» spesso confuso, la nostra commenta che non «si dovrebbe mai dare un “noi” per scontato quando si tratta di guardare il dolore degli altri».

Riprendo da questo «noi» per ritrovare il corso (scomposto) dei pensieri che ci hanno animate pensando al convegno, intendendo anzitutto il noi della differenza e delle sue pratiche. È infatti grazie ai pensieri delle donne differenzialmente articolati nel corso degli ultimi quarant'anni che cerchiamo di vedere gli orizzonti celati dietro chi vuole che l'oggi sia uno solo.

È il disperato tentativo di leggere la quotidianità dietro i conflitti che porta Hannah Arendt – sempre citata dalla Sontag – a dire che le immagini e i filmati degli americani che entrano nel campo di Bergen Belsen non raccontano la quotidianità dei campi di sterminio, ma solo il loro epilogo. È quel tentativo di lettura che, in alcuni casi, fa diverso il racconto maschile e femminile dei conflitti, che cerca una specificità “umana” all'interno della divisione dei ruoli che il mestiere di cronista ancora impone.

Oggi, l'imperiosità delle immagini e la loro quotidianità accompagnano, schiacciano o cercano disperatamente una parola scritta che copra le urla silenziose (mi si perdoni l'ossimoro) dei volti anonimi che passano dietro i *pixel* dei nostri televisori e computer. Una parola che a volte femminilizza il racconto di cronaca, nel bene e nel male, che spinge, questo sì, nella parità del raggiungimento dei ruoli ufficiali, i volti femminili nazionali e internazionali a raccontarci il mondo dalla terrazza di un albergo di una città in fiamme, col capo velato davanti a un ministro, oppure in giro con una telecamera, senza temere la morte o se volete il giudizio degli altri. Mi piace ricordare qui e le chiamo con il loro nome per portare più affetto al ricordo, Ilaria e Maria Grazia, che sono morte mentre lavoravano, ma anche Oriana che, sebbene divorata da una guerra che attaccava il suo corpo, non si è mai fermata nella sua pur feroce e ingiusta battaglia. E anche Giuliana, fortunatamente tra noi, che non dimenticherà mai quello che l'amore di cronaca ha fatto irrompere nella sua vita.

Un racconto del presente, dicevo, che si è velocizzato e dunque per alcuni aspetti al contempo rarefatto, trovando la soddisfazione immediata del rapporto col *medium* e di chi ne ha cura (*blog*, tv, telefoni), riscrivendo la storia attraverso una scrittura asciugata di ogni stilema e bagnata dell'immediatezza della comunicazione, della sensazione di essere dentro l'evento, qualunque esso sia, in un momento ben preciso. A volte, questa velocità mangia il sano processo di digestione che ci porta a riflettere e fa sentire a chi scrive, come me da tempo, solo in presenza di una notizia (ammesso che ancora oggi io sappia di cosa sto parlando), la necessità di fermare il pensiero sulla pagina di un libro: un libro che oggi vedo più che mai come i fianchi stretti di una clessidra che possa illudermi almeno per un attimo di fermare il tempo per poter guardare meglio la sabbia che scorre attraverso i suoi vetri.

Cosa fa la specificità del femminile in questo nuovo secolo di narrazioni è affidato in questo convegno a mani e penne più esperte delle mie. Quello che posso vedere da avida lettrice sono le frecce scagliate da molte scrittrici che, soprattutto dai sud del mondo, hanno

raccolto il patrimonio di relazioni insite in quelle relazioni femminili e hanno portato alla ribalta del pianeta la necessità di una trasversalità di intenti e movimenti (penso a Roy, Shiva, Mathaai), e che oggi si dividono tra le riflessioni affidate alla saggistica e l'impegno costante sul *web* e sulle pagine dei giornali.

La guerra, continua la Sontag, continua a essere la più irresistibile e pittoresca delle notizie (insieme a quei preziosi sostituti che sono gli eventi sportivi internazionali). E io mi ostino a pensare a quanti modi ci sono per raccontare una guerra e tutto quello che le sta intorno. Anche quando penso al racconto di quella guerra quotidiana che porta la violenza nelle nostre case e ne annienta presenze e volontà femminili. In quali mani è affidato il racconto di tutto questo? Quanto la "femminilizzazione" della stampa italiana significa un effettivo mutamento di pensiero nel modo di dialogare con lettrici e lettori, spettatrici e spettatori? Quanto la scrittura femminile ha contribuito a questo processo e modificato i rapporti di forza che regolano la gerarchia delle notizie?

«Ciò che sembra indifferenza – è sempre la Sontag a scrivere – ha in realtà origine nell'instabilità dell'attenzione che la televisione suscita programmaticamente e poi sazia con il suo eccesso di immagini. La saturazione visiva fa sì che l'attenzione sia incostante, mobile e relativamente indifferente ai contenuti». In che modo, aggiungo io, la scrittura può accompagnare questa supremazia dell'immagine quando insieme viaggiano fianco a fianco, così come richiede sempre più spesso la modernità?

Quello che oggi riempie gli occhi e viene dal mondo dell'informazione rimanda l'immagine di uno stesso mondo che è solo albagia delle realtà femminili. Facendoci strada a fatica tra immagini che ci vogliono sempre succinte mentre mangiamo il gelato, aspettiamo che il corriere ci consegna un *computer* o semplicemente mentre allacciamo il cinturino dell'orologio (tranne naturalmente quando amorevolmente prepariamo la colazione alla piccionnaia familiare oppure puliamo a fondo il bagno), siamo tirate dentro l'annoso problema delle quote di rappresentazione in

politica o quello della disparità dei salari, o siamo mogli in panchina che accompagnano il politico di turno allo stadio. L'apice della realizzazione del modello simbolico femminile lanciato nella modernità ci ritrae infine nei salotti con telecamere, mai a discutere di proporzionale alla tedesca, ma solo della madre omicida o di un matrimonio regale. Certo, direte voi, non è solo così, abbiamo appena nominato le coraggiose in guerra e le donne che ogni giorno ci ricordano che dentro le mura di casa si cela la violenza misogina più inaudita della modernità, quelle che non si stancano di parlare di democrazia, anche se fuori moda, e di raccontare i veri mondi delle donne. Ma si tratta di una presenza oscurata dalle prime rappresentazioni citate che, scimmiettando il vocabolario femminista, vestono spesso i panni dell'ovvio e dell'ottuso. Eppure, proprio un avvenimento pubblico degli ultimi giorni, quello della manifestazione romana contro la violenza sulle donne, ha aperto gli occhi di coloro che ancora credevano che il pensiero delle donne nelle sue molteplici forme fosse scomparso o dormiente. E allora sono altri a svegliarsi e a chiedersi dove fossimo finite – falso – negli ultimi trent'anni, chiamandoci proto-vetero o giovani incaute. Noi non siamo mai andate via, abbiamo tenuto il filo dei nostri pensieri, non sempre pubblicamente, non sempre con presenze politiche avvedute, ma, quello che è certo, sicuramente con la scrittura. Il filo rosso che ci riporta all'altro vettore, la freccia che attraversa la letteratura e porta con sé il presente e quello che ogni scrittrice può vedere intorno a sé.

Cosa e come raccontano dell'oggi le scrittrici che amiamo e quelle di cui ci piace raccontino altre/i? Come il presente le riflette e viceversa? Vedo molte di loro misurare la scrittura (e immagino che a volte debba essere una vera sofferenza) e strizzarla all'obbligo dell'articolo di giornale o dell'intervista televisiva: sono sempre più quelle a cui si chiede il "parere" e che si sforzano con pacatezza e fermezza di fermare per un attimo la corsa della notizia che ne spazza via un'altra. A volte i loro libri fanno il giro del mondo per portare da un capo all'altro le convinzioni di pace e di sostenibilità. A volte è la loro biografia a essere il mondo: le scritture di frontiera, a cui molte di noi si appassionano e

di cui spesso ci occupiamo, sono fatte da donne che appartengono a più terre e più culture, figlie e nipoti di colonialismi che ancora non abbiamo il coraggio di affrontare per restituire più dignità al nostro passato. La loro scrittura, frutto di tante lingue, è coraggiosamente meticcica come il loro pensiero. Abitano la frontiera, appunto, e passano quel confine ogni giorno, chiedendo a lettrici e lettori attenti di leggere una pagina diversa della stessa storia che molto spesso ci pare non condividere. La letteratura che sta nascendo è quella di domani, scritta a più mani e a più voci, contaminata dai linguaggi e dalle molteplici narrazioni del presente. A noi donne onore e onere di aver contribuito alla sua ribalta e che questa esperienza ci aiuti a riscrivere un nuovo vocabolario delle relazioni umane.

Quando ho preparato la presentazione del Convegno della SIL a Bari sentivo con le altre la forte ondata emotiva che la fine del 2007 aveva portato con la manifestazione nazionale delle donne contro la violenza di Roma. Quelle che di noi hanno fatto della scrittura il proprio mestiere e quelle che ne hanno fatto una ragione di vita, a prescindere dai redditi, avevano messo in campo le energie disponibili per denunciare l'insostenibilità della violenza, del sopruso, del silenzio di chi appoggia il perdurare dell'assenza di legislazioni efficaci. I gruppi di donne – moltissime le giovani – che si riunivano in quei mesi erano mossi a mio parere dal bisogno impellente di manifestare fisicamente e pubblicamente il proprio esserci in piazza, come a dare visibilità a quelle moltissime donne che al chiuso delle loro case visibilità non ne hanno alcuna. Discutevamo, discutevano, se e come quello fosse nuovo o vecchio femminismo recuperato, cosa significasse una messe di donne capace anche di tirare giù da un palco le politiche che volevano mostrarsi solidali.

Non era ancora arrivata la crisi economica che ha messo in ginocchio il mondo intero. E non era ancora arrivata con la crisi la *boutade* della vita privata del nostro Presidente del Consiglio – democraticamente eletto, non dimentichiamolo mai, anzi è questo uno dei punti di riflessione dell'oggi italiano – che, legata ad appalti illeciti e a gestioni

spartitorie del potere, faceva crollare miseramente sulle donne italiane una sentenza simbolicamente senza precedenti. Rileggendo le pagine scritte due anni fa le ho riproposte senza alterazioni, sperando di rendere la diversità degli stati d'animo dell'ieri e dell'oggi. A cosa mi serve oggi la scrittura? A cosa serve la scrittura di una donna in questo momento in Italia? E se si tratta di scrittura maschile cambia qualcosa?

Nelle rivelazioni giornalistiche e giudiziarie di un personaggio che ha fatto del suo privato la dimensione pubblica del paese e non viceversa, la dimensione dei corpi e della rappresentanza femminili vengono definitivamente mortificati dentro un meccanismo di scrittura seriale che prende a modello di vita adolescenti e non più tali che pongono come obiettivo emancipatorio il mostrarsi alle telecamere, siano esse quelle dei palazzi ufficiali usati come luogo di intrattenimento privato, siano i *display* dei cellulari dei compagni di classe che ti ritraggono mentre ti abbassi gli slip fuori della classe per ricevere la benedizione del pubblico di *You Tube*. Da grande voglio fare la *show girl* o la parlamentare europea, dice la minorenni che il premier festeggia nel giorno del suo diciottesimo compleanno, mostrando lapalissianamente che quello che conta è il mezzo per raggiungere lo scopo (in questo caso la professione del futuro), cioè il corpo. Cresciuto con sapienza e cura, ritoccato se serve, è il corpo quello di cui ho bisogno perché possa essere vista. È lo stesso corpo che mi espone – movimento opposto e contrario – alle attenzioni e ai desideri, nonché ai maltrattamenti di chi mi potrebbe rendere oggetto di violenza. È il corpo liberamente pagato da mediatori per prestazioni sessuali di cui l'ultimo beneficiario è definito "l'utilizzatore finale", usufruttore di un prodotto femminile, anzi del solo corpo.

Fruitore, si diceva, di quello stesso corpo a fini "moralì", potremmo così definire brevemente, l'uso della fisicità non autodeterminata di Eluana Englaro, della cui eutanasia si è fatta un'arma affilata di controllo dei corpi, appunto, e degli orientamenti etici e politici dell'intera coscienza italiana. Fruitore con fini ancora diversi, quando degli stessi corpi – sempre quelli femminili variamente declinati – si

limita l'autodeterminazione nel tentativo di vietare la pillola RU486, di impedire la prostituzione o, in maniera più lieve (?), di decidere senza concertazione alcuna i termini dell'età pensionabile delle impiegate del pubblico impiego.

Più che di corpi – vissuti, immaginati, autodeterminati, capaci di riprodursi, malati, morenti – si tratta nel nostro oggi di corpi narrati, anzi, meglio, rappresentati, scenicamente descritti nel senso del pronti all'apparire, modulati dentro schemi narrativi dati, accompagnati dalle immagini, rubate o ritoccate – quando non autoprodotte, come le donne che si fotografano nel bagno del premier per mostrare la veridicità della loro presenza, mostrare che il corpo in vendita/venduto è reale lì in quel momento. Chi è esperto/a di narrazioni seriali sa che il “colpo d'occhio” è fondamentale passaggio per attirare lo spettatore a chi scrive nella sequenza scatto/verità/contro narrazione, innescando un meccanismo di dipendenza in cui l'obiettivo finale dell'utilizzatore è sapere come va a finire. In *Broadway Danny Rose* di Woody Allen sono i protagonisti di un film a irrompere tra il pubblico in una sala cinematografica: in Italia sta succedendo il contrario, un ingresso massiccio della cittadinanza dentro lo schermo della realtà/rappresentazione in cui è la narrazione a fare da trama portante. Ora la domanda è: qual è questo racconto? Quello delle nostre vite comuni, negli ultimi mesi messe a dura prova dalla crisi, dalle mancate prospettive economiche e politiche di un paese in arretramento senza precedenti, fatto di diritti calpestati e democrazie negate? No di certo, quello piuttosto di un mondo parallelo, riproducibile all'infinito nelle immagini e con le parole dette finora. Non è più la paura del George Orwell di *1984* (non era riuscito a immaginare nemmeno il crollo del muro di Berlino...), ma quello del torpore critico, della xenofobia, delle ceneri fumanti del patriarcato e dei suoi ultimi colpi di coda.

Alla scrittura delle donne non il compito ma l'impegno di farsi duttile e osservatrice, instancabile tessitrice di presenze e di presente, per contribuire anzitutto a rendere più visibile e concreto il contenuto e l'agire politico, per far sì che le trame di relazione/i che hanno



caratterizzato il nostro fare mondo siano sul piano della concretezza operativa, contribuendo a portarci fuori dalla precarietà di chi ci immagina così, come leggiamo e vediamo ogni giorno. Una scrittura che stia al servizio delle donne, sia che si scriva per che contro di loro, che parli il linguaggio della multiculturalità, che racconti con le poche parole di *Twitter* o con le lunghe pagine di un romanzo che se un altro mondo è possibile, questo lo è solo quando donne velate scendono in piazza, giornaliste indomite raccontano verità al prezzo della vita, leader stanche e malate combattono imprigionate nelle loro dimore e milioni di donne stanche dicono no nel silenzio delle loro stanze da letto a ogni forma di violenza che tenti di soverchiarle.

### **Bibliografia**

S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano 2003.

M. PERNIOLA, *Contro la comunicazione*, Einaudi, Torino 2004.

S. JOHNSON, *Tutto quello che fa male ti fa bene. Perché la televisione, i videogiochi e il cinema ci rendono intelligenti*, Mondadori, Milano 2006.

## Introduzione

Adriana Chemello

Sul rapporto letteratura e giornalismo sono state compiute, a partire dal Novecento, ricerche e indagini accurate, mappature esaustive in grado di disegnare con sufficiente sicurezza i contorni di un fenomeno in cui le collaborazioni ai giornali sono spesso state considerate una forma di apprendistato o un trampolino di lancio verso la scrittura letteraria vera e propria.<sup>1</sup>

Ma a noi interessa aggiungere a questo binomio una variabile che ne precisa e ne marca i contorni: andare a leggere il rapporto letteratura e giornalismo nella storia della scrittura delle donne.

Facendo tesoro delle ricerche già compiute dalle storiche in questo ambito, possiamo assumere come riferimento il bel volume che raccoglie gli Atti del Convegno svoltosi a Firenze nel marzo 2000: *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, a cura di Silvia Franchini e Simonetta Soldani (F. Angeli, Milano 2004), dove la ricchezza degli studi sulla produzione giornalistica delle donne e per le donne consente di ricostruire, per la prima volta in Italia, una storia del giornalismo delle donne nelle sue dinamiche interne e nel suo evolversi rapido, fino a diventare fenomeno “di massa”. Segnalo la presenza in questo volume di almeno tre percorsi interessanti e molto documentati: a) l’evoluzione della figura della «lettrice»; b) la figura, anch’essa in rapida evoluzione della *redattrice* (o delle redattrici), figura singolare, con percorsi biografici intrecciati, affascinanti e impreveduti; nelle esperienze giornaltistiche di fine Ottocento e primo Novecento ci troviamo spesso di fronte a «donne d’eccezione», capaci di generare veri e propri «momenti radianti» per la storia delle donne; c) la rivista come «testo», magari *tessuto* nell’intreccio di tante mani, dove la testualità produce fenomeni che rinviano a scelte linguistiche, a registri insoliti o inediti, a scelte di genere anch’esse imprevedute. In alcuni casi la *rivista* assolve la funzione di «gesto inaugurale» in grado di avviare una pratica

di relazione e contribuisce a far circolare un lessico specializzato in ambiti di competenza del femminile (pensiamo ai giornali di moda, ai figurini, ai modelli per le sartorie o all'arte del ricamo e del cucito).

A questo volume si è aggiunto – in sincronia quasi perfetta con il nostro Convegno – un prezioso repertorio: *Giornali di donne in Toscana. Un catalogo, molte storie (1770-1945)*, a cura di Silvia Franchini, Monica Pacini, Simonetta Soldani (Olschki, Firenze 2007), che per la prima volta censisce, col «binocolo al contrario» per farne una lettura il più possibile ravvicinata, l'oggetto-rivista con l'ausilio di una lente in grado di evidenziare, rendendoli leggibili, tutti quei fenomeni che per dimensioni e raggio d'azione non sarebbero percepibili a occhio nudo. Una «dislocazione dello sguardo» che ha consentito di scrivere un capitolo importante nella storia della scrittura delle donne, senza trascurare quello «strabismo» necessario per sfogliare e rileggere riviste e periodici situandoli nel contesto storico dentro una fitta ragnatela di relazioni intellettuali di cui si alimentavano e che spesso contribuivano alla sopravvivenza della stessa rivista. Allo sguardo della storica che si muove tra il «dentro» e il «fuori» della redazione di una rivista è allora importante accostare quello della letterata che interroga il testo-rivista con la consapevolezza di muoversi in una zona di confine dove gli spazi di libertà e di creatività rispetto al «canone» e ai suoi codici sono più facilmente agibili.

L'indagine intorno alla produzione e ricezione della stampa periodica è importante, oltre che per la storia delle idee, della cultura e della coscienza civile, per la storia delle donne in particolare nei casi in cui sia possibile ricostruire quella «stanza condivisa» che è la redazione di una rivista, là dove la storia della vita redazionale viene lumeggiata dai preziosi materiali documentari restituiti, spesso fortunosamente, dagli archivi personali di chi quella rivista aveva contribuito a tenere in vita con le sue collaborazioni e i suoi scritti. Senza mai dimenticare che la rivista è, per molte donne, il luogo della professionalizzazione del proprio lavoro e, conseguentemente, il luogo del riconoscimento della propria cittadinanza sociale.

Se guardiamo indietro nel tempo, il nostro sguardo incontra alcune figure di vere e proprie «pioniere» del giornalismo: pensiamo a Elisabetta Caminer Turra che ereditò dal padre, fondatore di riviste e gazzette, la grande passione per il giornalismo e, dopo aver compiuto il suo apprendistato con l'«Europa letteraria», si fece imprenditrice in proprio del «Giornale enciclopedico», che stampava in una tipografia adiacente la sua abitazione acquistata *ad hoc* dal marito. Altra figura di riferimento è Eleonora Fonseca Pimentel, compilatrice del «Monitore Napoletano», ai tempi della Repubblica napoletana del 1799. Ma dopo Venezia e Napoli anche Firenze e Milano ebbero le loro esperienze pubblicistiche e giornalistiche di mano femminile, che si andarono intensificando e perfezionando tra fine Ottocento e primo Novecento. Pensiamo alla figura di Elisa Salerno e al suo giornale «La Donna e il lavoro», rivolto alle operaie delle fabbriche tessili del vicentino, nei primi decenni del Novecento, negli stessi anni in cui Sibilla Aleramo pubblicava *Una donna*. E gli esempi si potrebbero moltiplicare, ma a noi non interessa il «catalogo» o il nudo «repertorio», bensì interessa andare a comprendere la modalità di leggere il mondo, il rapporto con il pubblico delle «lettrici» e la funzione della scrittura.

Rispettando l'impostazione e l'articolazione delle giornate di studio, abbiamo suddiviso il presente volume in due parti: la prima, *Essere nel mondo per leggere il mondo*, è dedicata alle relazioni di scenario; la seconda, *Tra giornalismo e letteratura di ieri e di oggi: leggere il mondo a partire da sé*, restituisce la ricchezza e la pluralità di figure di giornaliste-scrittrici tra fine Ottocento e il secolo appena concluso, che è stata oggetto di discussione e di dibattito durante uno dei *workshops*.

Le prime due relazioni della prima parte hanno il merito di squadernare davanti a noi l'intricato groviglio di temi e questioni che agitano il mondo della scrittura, in particolare quella zona di confine dove giornalismo e letteratura si incontrano e si mescolano.

Monica Luongo apre su un interrogativo di fondo: che cosa spinge oggi le donne che scrivono a passare dalla forma breve dell'articolo o dell'intervista alla forma lunga e strutturata del racconto e del romanzo.

E nella direzione opposta ma simmetrica: cosa induce una scrittrice a intervenire sulla quotidianità, sul presente? Ma soprattutto quali sono le differenti pratiche messe in atto dalle donne per realizzare questi attraversamenti dell'immaginaria linea di demarcazione tra i due statuti di scrittura nel secolo delle narrazioni?

Bia Sarasini, recuperando dalla coda gli interrogativi lanciati dalla Luongo, mette al centro delle sue riflessioni quella che definisce l'«invasione delle narrazioni» e, attraversando alcune delle più recenti metodologie che insegnano il mestiere di giornalista, vale a dire l'arte di costruire dal *fatto* la «notizia», fa notare come l'informazione odierna abbia virato verso una volontà di «creare storie», trasformando così la cronaca in un «mosaico di racconti sul mondo». Esibendo una scorciata cartografia sulle giornaliste dei nostri tempi, illustra con le parole di Grace Paley cosa vuol dire oggi fare informazione, confezionare notizie capaci di «raggiungere il vero cuore delle cose», andando a pedinare da vicino la vita. E rilancia sollevando un interrogativo cruciale: è sufficiente fare esperienza di un fatto per essere in grado di fare informazione o non è necessario piuttosto farne oggetto di indagine e di approfondimento? Per rendere più chiaro il *ductus* del suo discorso, Sarasini porta a testimoni due esempi – entrambi efficaci – di «contro-narrazioni», quello di Roberto Saviano e Rosaria Capacchione.

Le relazioni che seguono utilizzano alcuni «momenti radianti» nella storia recente del giornalismo fatto da donne per illustrare, in tempi e luoghi diversi, il coraggio delle donne di far agire nella scrittura la libertà femminile.

Marina Camboni lo fa conducendoci per mano dentro alcune eccentriche esperienze giornalistiche di primo Novecento, riconducibili alla classe di «persone visionarie» che hanno osato «pensare liberamente e liberamente scrivere». Ciò che rende tra loro omogenee e dialoganti le esperienze di Dora Marsden, Rebecca West e Virginia Woolf è la loro collocazione di *exo*, esterne ed estranee (*exo* è l'*outsider* di cui parla Virginia Woolf nelle *Tre ghinee*) al patriarcato e ai suoi canoni. Tale è la prima rivista femminista del Novecento, «Freewoman», fondata e

diretta da Dora Marsden per contribuire a responsabilizzare le donne rendendole consapevoli della necessità di esercitare la propria libertà.

Rita Svandrlik rilegge per noi il *report* di Hannah Arendt da Gerusalemme, in occasione del procedimento giudiziario intentato dallo Stato di Israele all'ufficiale nazista Eichmann. Al di là delle intricate questioni filosofiche e politiche sollevate dai resoconti della Arendt (poi pubblicati nel volume *La banalità del male*) che si sforzano di mettere a fuoco la figura del colpevole e le motivazioni che hanno guidato le sue azioni, Svandrlik sottolinea anche in questo contesto «estremo» il valore della narrazione come modalità per contrastare, con la forza della parola testimoniale, la cancellazione degli ebrei dalla storia. «Rimarrà sempre qualcuno a raccontare la storia», scrive Arendt, rimarcando l'importanza della narrazione come baluardo in difesa della parola che salva perché sancisce il valore della vita provvista di senso e di pensiero.

Sul versante italiano non si può ignorare l'esperienza giornalistica di Matilde Serao di cui Wanda De Nunzio auspica la necessità di un «aggiornamento metodologico» nell'andare a rileggere la lunga esperienza di professionista della penna. E nel constatare una ripresa di interesse per questa figura, suggerisce di valorizzare anche la sua attività di giornalista parlamentare; mentre Rossana Melis si sofferma sulle qualità della Serao narratrice, chiamata alla redazione fissa di un quotidiano, il «Capitan Fracassa», nella Roma degli anni Ottanta. Ma se finora le relazioni hanno inteso documentare le imprese importanti per il giornalismo otto-novecentesco, Laura Fortini con la sua relazione, *Possiamo dire di aver speso molto di noi*, si preoccupa di indagare le modalità insolite con cui scrittrici come Alba De Cespedes, Natalia Ginzburg e Anna Maria Ortese cercano di leggere e interpretare un mondo fatto di uomini e di donne, in una contingenza storica eccezionale per l'Italia. Laura Fortini legge nella pratica giornalistica di queste donne una forma di posizionamento che parte dalla «infrazione» di codici e regole del pensiero maschile, come il parlare in prima persona (parlare di sé), scrivere solo storie (Ginzburg), evitare i luoghi comuni (Ortese). «Scritture stralunate» le definisce Fortini, riferendosi al viaggio

ariostesco di Astolfo sulla luna per recuperare il senno di Orlando (cioè il «senso dell'umano nel bene e nel male»), ricollegandosi così idealmente ad Anna Banti che, in quegli stessi anni, osservava ironica e dal suo «margine» altero che parlare delle donne era come riferirsi a un «territorio lunare», allora ancora incognito e inesplorato.

Insomma, la «scommessa» di scrittura e di stile di queste «grandi madri» della letteratura e del giornalismo ha permesso a molte di noi oggi di raccogliere il testimone e di continuare a costruire «numerossime case reali e simboliche».

Che cosa ci dicono tutte queste esperienze? Quali arcane coincidenze legano le storie di ieri a quelle di oggi? Quale scrittura si è costruita ieri e si costruisce oggi sulle pagine delle riviste letterarie a firma femminile? In che modo le riviste culturali del passato hanno cercato, e quelle del presente cercano, di promuovere percorsi di riflessione femminile, di interrogare le esperienze delle donne per far nascere movimento, libertà, nuovi orizzonti di senso?

Lontane dai saperi specialistici e dalla stampa di stretto uso politico, quale spazio di scrittura letteraria e politica hanno rappresentato per le donne le riviste che hanno concluso la loro stagione («Orsa Minore», «Memoria», «Quotidiano Donna», «Lapis», «Tuttestorie») e quelle che continuano invece a difendere le loro uscite in libreria («Leggere Donna», «Leggendaria», «Mezzocielo», «DWF», «Via Dogana»)?

Le riviste fondate, dirette, scritte da donne hanno avuto il loro punto di forza nel proporre percorsi di auto e meta-riflessione costruiti seguendo la sintassi della propria memoria e storia personale, e/o attraversando, a volte con spregiudicatezza, i registri e i codici linguistici dei media, della vita sociale, professionale, istituzionale. Come si sono raccontate ieri le donne e come si raccontano oggi mentre offrono un «servizio di panoramica» della produzione letteraria, firmata da donne, e un «servizio di suggerimenti» nati dalle letture e dai contesti sociali e politici attraversati? Quali trame o racconti di donne ci restituiscono le pagine letterarie delle riviste?

Come afferma Iris Murdoch: chi scrive è sempre stato «essenziale

come portatore di verità e difensore delle parole». La scrittura e l'arte, per la Murdoch, tendono a chiarire e devono essere veicolo di verità, formulare idee che altrimenti rimarrebbero vaghe e attirare l'attenzione su fatti che non possono più essere ignorati. La voglia di leggere le pagine delle riviste letterarie passate e presenti non può che essere il bisogno di migliorare e raffinare la nostra capacità di essere nel mondo e di saper leggere il mondo portando avanti quella che secondo la Murdoch è

una battaglia per la civiltà, la giustizia, la libertà, la chiarezza e la verità, una battaglia contro il meschino gergo pseudoscientifico, lo stile giornalistico sciatto, e contro la mistificazione tirannica. C'è soltanto una cultura e le parole sono il suo fondamento. Le parole sono il luogo in cui viviamo come esseri umani e come agenti spirituali e morali.

Come la vecchia che voleva «capire» tutto quello che le era capitato e che si intestardiva a «esaminare» il proprio destino – di cui ci parla Adriana Lorenzi rifacendosi a una storia di Rebecca West – le giornaliste seguono le strade sul foglio di carta, e ora sul *web*, e si assumono la responsabilità di raccontare il mondo per comprenderlo e per farlo comprendere. Lasciandoci guidare da queste suggestioni, durante le due sessioni del *workshop*, abbiamo accostato, procedendo per campioni significativi, figure di giornaliste e scrittrici che, tra la fine Ottocento e il Novecento, hanno speso molto di sé per leggere e raccontare il mondo e la società in cui vivevano. Così, la figura di Matilde Serao, iniziatrice e maestra di vero giornalismo, ci è stata restituita dalla ricerca di Rossana Melis priva delle incrostazioni negative e dei luoghi comuni che ne avevano opacizzato il valore; quella di Elisa Salerno, «una povera testa» – come la definì il suo vescovo – che aveva disimparato a obbedire in silenzio alle ingiunzioni ecclesiali per continuare a pensare autonomamente e a spendersi per i diritti salariali delle operaie delle manifatture vicentine, è stata riproposta da Maura Zotti; quella di Lina Pietravalle che attraverso le sue novelle e i suoi *reportage* ha ricostruito l'identità culturale e storico-antropologica del Molise, ci è venuta incontro grazie alle ricerche di Caterina Petrara. E ancora, la



figura di Teresa Noce «donna politica e d'azione», la cui militanza si è espressa con un duplice registro: quello della scrittura autobiografica e quello giornalistico, come ci ha illustrato Luisa Ricaldone. Eccentrica si può definire l'esperienza di giornalista e scrittrice di Dolores Prato che negli anni del secondo dopoguerra, collocandosi con coraggio e onestà intellettuale fuori del «coro», denuncia sia le contraddizioni della Chiesa, sia le storture del comunismo. Venendo ad anni a noi più vicini, Cristina Gamberi ci propone uno scorciatoio profilo di Angela Carter scrittrice e giornalista, mentre Gisella Modica, ricostruendo la storia della rivista «Mezzocielo», racconta la sua esperienza dall'interno della redazione, che è stata per molte donne palermitane «un luogo di ristoro delle idee». In presa diretta sul presente è invece l'attività letteraria e giornalistica di Alice Ceresa, di cui Ilenia De Bernardis ha presentato il *Piccolo dizionario dell'ineguaglianza femminile*, una «sistematica operazione di destrutturazione» dei meccanismi della società patriarcale realizzata con penna leggera e ironica, un dizionario che smonta, con effetto dissacrante, le strutture del pensiero maschile.

Nel congedare questo lavoro, una breve riflessione, a mo' di postilla, per ribadire il forte valore testimoniale di ogni esperienza giornalistica segnata da presenze – seppur diversamente marcate – di donne. Una testimonianza inedita e irripetibile è stata quella della rivista «La Lucciola», scritta a mano dalle stesse redattrici-lettertrici in un'unica copia per essere spedita dalla Sicilia (dove risiedeva la fondatrice e prima redattrice, Lina Caico). Rinchiusa in un piccolo scrigno di legno, fatto costruire *ad hoc*, l'unica copia manoscritta della rivista risaliva lentamente la dorsale appenninica, facendo tappa nelle case delle sue diverse redattrici-lettertrici, fino ad arrivare alle città del Centro Nord e agli sperduti paesi della pianura Padana. Le sue pagine racchiudono una fitta scrittura carica di emozioni, passioni, sentimenti e anche pregi artistici e letterari. Una specie di *lettera itinerante*, scritta a più mani e destinata a un selezionato circuito di lettura. Una forma di scrittura che però è qualcosa di più di una lettera, perché tendenzialmente protesa verso il pubblico e con un destinatario collettivo e plurale. Ma della lettera

questa rivista atipica conserva soprattutto la materialità della scrittura manoscritta, i tratti personalissimi delle varie mani che vergano le carte e le adornano con disegni, fiori, collage, ricami, fotografie e quant'altro suggerisce l'inventiva e la creatività delle donne. L'originalità de «La Lucciola» consiste proprio in questo: nello scompiglio che crea a chi voglia collocarla nel sistema della comunicazione letteraria del tempo, nella difficoltà di individuare un sicuro modello di riferimento. Eppure, dietro quelle pagine scritte e mano, nei primi decenni del Novecento, si muovono tante vite, tanti vissuti di donne (e di uomini) che si intersecano, si confrontano, si confortano aiutandosi reciprocamente in un *continuum* femminile che, per espressa volontà delle redattrici, si tramanda dalle madri alle figlie. E proprio per questo, grazie a questa genealogia di mani femminili, i diversi fascicoli della rivista sono arrivati quasi incolumi fino a noi.<sup>2</sup>

E nel ricordare l'intelligenza creativa di Lina Caico che una foto d'epoca ha immortalato seduta in un assolato esterno siciliano con un quaderno aperto sulle ginocchia e la penna in mano mentre sta preparando uno dei numeri de «La Lucciola», vorrei esprimere un ringraziamento particolare a nome di tutte le amiche che hanno partecipato al nostro Convegno, a Paola Zaccaria, senza il cui prezioso e magistrale contributo questo indimenticabile evento non sarebbe stato certamente tale.

### Note

<sup>1</sup> Si vedano in particolare i due volumi: *Giornalismo italiano*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Contorbia, vol. I (1860-1901); vol. II (1901-1939), Mondadori, Milano 2007 (collana «I Meridiani»), pp. LXXII-1760; LXX-1848. E a seguire *Giornalismo italiano*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Contorbia, vol. III (1939-1968); vol. IV (1968-2001), ivi, 2009, pp. LXXII-1974; LXXII-2038.

<sup>2</sup> P. AZZOLINI, D. BRUNELLI (a cura di), *Leggere le voci. Storia di «Lucciola», rivista manoscritta al femminile*, Bonnard, Milano 2007.

## PARTE PRIMA

### **Essere nel mondo per leggere il mondo**



## **Quando la narrazione contamina l'informazione. Scritture femminili al confine**

*Bia Sarasini*

In questi ultimi anni, il campo della narrativa italiana è stato segnato da attraversamenti sempre più frequenti del sottile confine tra scritture di invenzione e scritture di documentazione-informazione. Credo, anzi, si possa dire che questo è il terreno nel quale giocano le proprie carte alcuni dei più interessanti autori e autrici contemporanei. Spartiacque è naturalmente *Gomorra* di Roberto Saviano, testo che nella sua pericolosa fortuna non solo ha messo in luce potenzialità espressive e narrative che sembrava aspettassero solo di trovare forma e voce; soprattutto *Gomorra* trascina nella sua scia – e nelle possibilità di interpretazione che si offrono alla critica – autori più o meno nuovi che in differenti stili e registri narrativi e/o informativi scrivono, con passione accuratamente documentata, dell'Italia contemporanea.<sup>1</sup> Naturalmente, questo scritto dedicato alle scritture femminili tra letteratura e giornalismo non intende e non può dare conto di tutte le ultime vicende, dell'insieme degli accadimenti e sommovimenti che agitano la scena letteraria italiana. Eppure, nell'indicare alcune linee metodologiche, efficaci per delineare questo speciale profilo della scrittura femminile, risulta utile un recente intervento di Giovanna Rosa, *I romanzi del postpatriarcato*:

È ritornato un famoso slogan: il privato è pubblico. [...] Le scrittrici tornano a dare voce ai conflitti che squassano l'ordine dei padri [...] tutti questi libri offrono un affresco intero di realtà: la calcinosa questione meridionale, i conflitti dell'integrazione, le distorsioni dell'immaginario collettivo.

Interessante l'osservazione conclusiva: «Per raffigurare sesso e maternità, meglio l'inchiesta sul campo».<sup>2</sup>

La forte accentuazione dell'intrinseca necessità di una differente forma – oggettivante, documentale, analitica – per raccontare l'intima

esperienza del corpo – un’accentuazione in sé tutta da discutere – si incrocia e illumina la proposta metodologica di questa relazione. Il focus prescelto non è sugli sconfinamenti delle scritture letterarie nel terreno dell’inchiesta e del reportage, una variante della narrativa che ha una lunga tradizione, almeno da quando esistono le Gazzette.<sup>3</sup> L’attenzione è, all’opposto, a quella che vorrei definire “l’invasione della narrazione”. La narrazione pervade sempre più il terreno della secca informazione; insomma, è il giornalismo che si fa narrativo, più di quanto non lo sia mai stato. Piuttosto interessante è che uno degli strumenti di questo rovesciamento sia quella che viene chiamata la “femminilizzazione dei media”, espressione che di per sé contiene formalizzazioni, stereotipi, pregiudizi di genere. In tutti i sensi possibili del termine: genere letterario, giornalistico, sessuale, tutti da indagare. Qui si propone un percorso a tappe, per necessità stringato: da problemi generali, di forma del testo e del contesto, alle autrici e le loro pratiche di scrittura.

Di che cosa parliamo quando parliamo di “scritture giornalistiche”? Quali le differenze con le scritture narrative? Per rispondere a queste domande uno spunto di notevole forza viene da Grace Paley, l’autrice scarna e grande dei racconti in *Enormi cambiamenti all’ultimo momento* e in *Più tardi nel pomeriggio*. In una conferenza della metà degli anni Sessanta tenuta al Barnard College, college femminile dalle illustri tradizioni, si trova questa chiara indicazione:

Qualche volta, nelle prime lezioni di scrittura, agli studenti viene suggerito di scrivere della loro esperienza. “Mettete giù quello che vedete. Scrivete quello che sapete.” Forse anche “Scrivete di quell’amico che siete andati a trovare”. Ebbene, io suggerirei qualcosa di diverso. Sapete benissimo cosa è successo quando la vostra amica Helen è venuta a trovarvi venerdì scorso. È un ottimo esercizio per un giornalista, è un esercizio appropriato per un giornalista. Ma a uno scrittore di invenzione io suggerirei qualcosa del genere: “Quali sono gli aspetti di una situazione che davvero non capite?”

In altre parole, «il povero scrittore non dovrebbe sapere di cosa sta

parlando, la sua attenzione dovrebbe essere rivolta esclusivamente al “mistero”». <sup>4</sup>

E per chiarire subito che Paley non pensa agli enigmi del *noir* o a qualcosa di affine, ecco gli esempi che suggerisce, esempi che scompigliano definitivamente le carte:

Tanto per cominciare, dovrete provare con vostro padre e vostra madre. Li avete visti così da vicino che dovrebbero essere assolutamente misteriosi.

Non solo Grace Paley contraddice il più classico dei precetti delle scuole di scrittura creativa, tramandato religiosamente fino a oggi, “scrivi di quello che conosci”; in questa conferenza spinge a vedere che proprio quello che è più sotto gli occhi, in definitiva la propria stessa vita, è ciò di cui sappiamo di meno. E in controtuce, come nel negativo di una fotografia, propone anche una definizione di scrittura giornalistica. Giornalista è chi scrive di quello che conosce non perché ne ha fatto esperienza, ma perché ne ha fatto oggetto di indagine, di approfondimento. Nello scrivere di quanto è venuto a conoscenza informa altri che presumibilmente ne sono all’oscuro. Una definizione che segna una netta separazione tra scrittura giornalistica e scrittura narrativa, letteraria. Eppure, sebbene sia stata affermata così nettamente, è veramente possibile riconoscere nelle scritture questa differenza?

Ho voluto produrre un romanzo giornalistico (*journalistic novel*), qualcosa che su larga scala avesse la credibilità del fatto, l’immediatezza del cinema, la libertà e profondità della prosa, e la precisione della poesia.

A scrivere è Truman Capote, in quella sorta di autobiografia/testamento letterario che è la prefazione a *Musica per camaleonti* <sup>5</sup>. Il romanzo giornalistico – in Italia si è preferito dire “romanzo-verità” – è ovviamente *A sangue freddo* <sup>6</sup>, uno dei primi esempi, certamente il più famoso, di un romanzo che racconta fatti realmente accaduti. Pubblicato nel 1966, racconta sia il massacro senza ragione di un’intera famiglia

in Kansas da parte di due giovani psicopatici, Perry Edward Smith e Richard Eugene Hickock, sia il processo che ne è seguito e la sentenza di condanna a morte, fino all'esecuzione. Un testo "non fiction", cioè non inventato. Un "fallimento della fantasia", come ebbe a dire Norman Mailer, che pure in seguito scrisse con questo criterio alcuni dei suoi libri più belli, tra cui *Le armate della notte* o *Il canto del boia*.

Di sicuro, un'idea della scrittura e della narrazione che non potrebbero essere più distanti, tra Grace Paley e Truman Capote, al di là delle differenze di stile, mentalità, ambiente, origini. Né qui si propongono inedite interpretazioni o cambiamenti delle storie letterarie. Eppure, leggiamo ancora Grace Paley:

Ora, una delle ragioni per cui gli scrittori sono interessati alla vita più di altri che invece semplicemente continuano a vivere, è che lo scrittore non capisce che si tratta di qualcosa in cui lui si comporta come se fosse una sorta di specialista; quel qualcosa è la vita. E la ragione per cui scrive è di spiegarla a se stesso e, per cominciare, meno ne capisce, più probabilmente ne scriverà. E prendendo questa sua incomprendenza, qualsiasi essa sia – la faccia della ricchezza, il crollo dell'orgoglio del padre, l'uso improprio dell'amore, la disperata povertà – semplicemente non la supererà. [...] Proverà a scrivere nomi e volti diversi, userà mestieri e professioni diversi, tutte maniere di percorrere la distanza più breve per raggiungere il vero cuore delle cose.<sup>7</sup>

La prossimità alla vita come essenza intima della scrittura. Vorrei assumere queste parole come guida per avvicinarci al "cuore" di quanto stiamo cercando di comprendere. Mi permettono di argomentare che non è semplice decidere chi abbia di più lo sguardo fisso alla vita, nel tentativo di decifrarla. La scrittrice che racconta degli avvenimenti apparentemente minimi della vita quotidiana? O lo scrittore che per sei anni vive a stretto contatto con gli assassini che sono l'oggetto del suo racconto, fino al punto di identificarsi con loro? Che cosa distingue letteratura e giornalismo? L'argomento, cronaca nera contro vita quotidiana? La tecnica di scrittura, o invenzione *versus* fatti realmente accaduti?



La domanda per ora rimane sospesa. Gli anni Sessanta negli Usa hanno ancora altri stimoli da offrirci. Penso al *new journalism*, teorizzato da Tom Wolfe nella famosa antologia-manifesto del 1972.<sup>8</sup> Che cosa intende Tom Wolfe per *new journalism*? Pluralità dei punti di vista, compresa l'esplicitazione del proprio punto di vista o anche scrittura in flusso di coscienza, come se si fosse nella testa di chi scrive, il tutto in uno stesso articolo, alla ricerca di stile e bella scrittura. Insomma, il contrario dei giornalisti tutta azione e notizia del vecchio giornalismo, pretesi reporter stravaccati in attesa della notizia, interessati solo allo scoop e al sensazionale.<sup>9</sup> Non per caso, le accuse e le polemiche suscitate dal *new journalism*, che in realtà come corrente è durato una breve stagione, hanno puntato il dito contro la spinta verso un eccesso di soggettività, che porterebbe al rischio di perdere in rigore e accuratezza nella documentazione dei fatti, fino a rendere possibile, come accade, l'invenzione più che delle notizie, delle storie che si raccontano. Su questa strada, è stato detto, il giornalista si trasforma nel testimone del nulla.

A ben vedere, sono due gli elementi intorno a cui ruotano le scritture letterarie e giornalistiche di confine: da un lato, il fatto, la verità documentale; dall'altro, la soggettività e/o l'invenzione. Per verificare se il suggerimento di Grace Paley, pedinare da vicino la vita, permette di districarsi tra le differenze delle scritture femminili, ecco un'altra tappa necessaria. Di che cosa si parla, quando si parla di giornalismo?

L'articolo, il testo giornalistico è uno dei più formalizzati che esistano. Dalle poche righe del lancio di agenzia, alla cronaca, al reportage d'autore, chi scrive deve rispettare alcune regole base.

Mi guardai intorno nella grande stanza, mentre aspettavo pazientemente e piacevolmente, e vidi incollati ai muri cartelli con su scritto: Precisione (*Accuracy*), Precisione, Precisione! Chi? Che cosa? Dove? Quando? Come? I Fatti - Il colore - I Fatti - Sapevo cosa significavano quelle scritte: l'ordine appropriato per iniziare un articolo.<sup>10</sup>

L'indicazione, nelle redazioni come nelle scuole di giornalismo, è

che le informazioni iniziali, la struttura base del giornalismo moderno, devono essere fornite nelle prime righe, di regola al massimo cinque, in quello che in gergo si chiama l'attacco. Fondamentale perché deve inchiodare il lettore.

L'attacco deve essere autosufficiente. Salvo che in qualche servizio speciale, il significato dell'apertura non deve dipendere dalle frasi che seguono, ma solo dal senso del suo contenuto. E non deve presentare fatti, persone, eventi, organizzazioni o luoghi non definiti, a meno che non sia inevitabile.<sup>11</sup>

In altri termini, apprendere il mestiere di giornalista, se da un lato vuol dire imparare a “trovare” le notizie, sia come capacità di procurarsele, sia come senso della notizia, dall'altro vuol dire imparare a scriverle.<sup>12</sup> Si tratta di una scrittura che non è mai completamente libera, non fosse altro perché si lavora in condizioni di costrizione, si scrivono testi che sono la materia base per meccanismi di produzione altamente industrializzati, il cui oggetto finale sono quotidiani, periodici, tg, *breaknews*, lanci di agenzia. Un flusso continuo, da cui chi scrive non può prescindere, neanche nelle forme contemporanee del lavoro solitario al computer nella propria casa. Dunque, non sono liberi il tempo e lo spazio. Una delle abilità del giornalista che ne definisce la professionalità è, infatti, la capacità di scrivere una certa quantità di testo, quasi sempre pre-definita, in un determinato periodo di tempo. Particolarmente vero e necessario per chi lavora nei quotidiani, ma valido in generale per qualunque tipo di scrittura giornalistica, nella carta stampata come nelle tv e perfino in rete. E non sono liberi, cioè non dipendono da una pura scelta soggettiva, i temi di cui si scrive. Sono redazione e giornalisti che valutano se le notizie possono interessare il pubblico, se vale la pena di approfondirle.

Non mi sembra necessario insistere sulle diversità con la scrittura letteraria. Neanche nella più ossessiva delle scuole di scrittura creativa gli aspiranti scrittori sono sottoposti ai training degli apprendisti giornalisti, costretti a misurarsi con diversi formati e tecniche di scrittura. Si maneggiano informazioni, è il presupposto; l'obiettivo è

trovare il modo migliore per renderle leggibili. Niente di più lontano dall'invenzione, dalla libera espressività creativa. Perfino la ricerca di stile, come nel caso del *new journalism*, è strumentale, mirata ad agganciare i lettori. Insomma, entrare all'interno del testo, analizzarne le tecniche di scrittura sembrerebbe aver portato a un confine finalmente solido, tra letteratura e giornalismo, che si potrebbe definire "la barriera delle regole". Anche se l'*incipit* è fondamentale per un romanzo, e se ne possono studiare a centinaia, non ci sono regole da rispettare, se non quelle del ritmo, della composizione, dell'armonia o dissonanza del racconto. Eppure, proprio per questa via un confine appena stabilito può subito rivelare molteplici varchi. Perché sul piano della forma la novità del giornalismo contemporaneo è l'introduzione del racconto e della storia nel trattamento dei fatti. Le storie, in particolare, sono un genere del nuovo giornalismo italiano:

La storia è un articolo che origina sempre da un fatto di cronaca ed è costruita sulla base di elementi di cronaca, ma impiega impressioni e commenti per trasformare l'avvenimento nella rappresentazione simbolica di fenomeni e problemi della società contemporanea.<sup>13</sup>

Non può sfuggire che la "rappresentazione simbolica", cioè l'addensamento di un certo numero di immagini, significati, metafore, introduce un deciso spostamento rispetto alla pratica dell'*hard news*, la comunicazione dei fatti così come sono avvenuti o di come sono venuti a conoscenza di chi scrive. Politica e cronaca si colorano di retroscena e storie personali, fino al vero e proprio *gossip* proveniente dai periodici femminili e dai rosa. La notizia si tramuta in una persona e nella sua storia.

I nostri quotidiani sempre più optano per la personalizzazione degli eventi, per il commento a più voci anziché verso l'approfondimento (... anche la struttura delle pagine sta cambiando sensibilmente in questa direzione), per un trattamento delle notizie, dunque, che privilegia l'emergere dell'individuo, il suo stagliarsi quasi romanzesco in *racconto*. Le notizie non vengono più giustapposte, accostate semplicemente l'una all'altra, ma tematizzate, cioè

inserite in una cornice tematica, spesso data proprio da uno spunto narrativo, dalla storia che si sta raccontando, capace di offrire al lettore uno strumento per l'interpretazione del mondo, non semplicemente l'aggiornamento sui fatti.<sup>14</sup>

La narrazione, quindi, ha fatto il suo ingresso massiccio nel regno dei fatti che diventano notizia. Ha cambiato non solo la struttura dei quotidiani, ma anche la composizione degli articoli. L'imperativo categorico dell'informazione si diluisce nella volontà di creare storie nelle quali i lettori si possano immedesimare:

Il risultato è una tipologia di generi testuali molto più differenziati rispetto all'alternativa cronaca/commento, che contribuisce a creare l'impressione di un quotidiano molto polifonico e variato, in cui l'informazione non è più in alcun modo trasmissione di informazioni ma mosaico di racconti sul mondo. Spesso perfino lo stesso evento viene declinato da più generi di scrittura; ci saranno il resoconto di cronaca, la testimonianza, l'intervista, il commento, il reportage a ricomporre – polifonicamente – la storia di un accadimento.<sup>15</sup>

Si introduce, cioè, esplicitamente una voce narrativa proprio nel senso di cui Gérard Genette<sup>16</sup> ha indicato con precisione le funzioni diverse che può svolgere. Voce e funzioni che vanno considerate con attenzione. Non si può trascurare che la narrazione rischia, se si esagera nel registro simbolico-emotivo a svantaggio dei fatti, la costruzione di un mondo autoriferito e autosufficiente e nello stesso tempo profondamente coinvolgente. Lo teme Christian Salmon che ne analizza con preoccupazione gli usi strumentali e pervasivi:

Il successo dello *storytelling* e dei suoi vari modi di operare delinea dunque un nuovo campo di lotte democratiche [...] la violenza simbolica che pesa sull'agire degli uomini [...] e tende a influenzare le loro opinioni, trasformare e strumentalizzare le loro opinioni, privandoli così dei mezzi intellettuali e simbolici per pensare la propria vita.<sup>17</sup>

L'invito non è alla fuoriuscita dal racconto, ma, al contrario, alla «riconquista dei mezzi di espressione e narrazione».

Un invito alla «contronarrazione». Un argomento di vasta portata, che solo apparentemente non riguarda quanto qui si scrive. Rimane infatti un mistero quel chiamare “femminilizzazione” la trasformazione dei giornali e del giornalismo. Riconoscimento che più le donne che gli uomini amano e praticano il racconto? Oppure implicita svalutazione da parte dei nostalgici delle *hard news*? In ogni caso, appare dubbio che si tratti di un’apertura alla libera narrazione della soggettività femminile. Insomma, urge una contro-narrazione che ri-racconti la vicenda del giornalismo con la voce delle giornaliste. Anche se qui non si fa la storia della professione e del cammino delle donne per rompere il tetto di cristallo delle carriere bloccate, nonostante il costante aumento delle donne nelle redazioni e in posizioni di visibilità, a cui di rado corrisponde un reale potere.<sup>18</sup> In quel confine – netto eppure permeabile – inseguito fin qui tra giornalismo e letteratura – in effetti le giornaliste hanno un ruolo speciale. Proprio perché fuori dal regno delle *hard news* della cronaca, prevalentemente ristrette in settori considerati marginali come moda, costume, cronaca rosa, hanno da sempre praticato l’arte del narrare.<sup>19</sup>

Allora, le giornaliste. Per evitare nessi troppo automatici del tipo: giornaliste, quindi vita quotidiana, sentimenti, colore, insomma, il “femminile” del giornalismo, il confine tra le scritture varcato per via di una decisa propensione alla soggettività, anche emotiva, propongo di scompigliare i giochi. A partire da due testi a confronto, di un uomo e una donna. Di *Gomorra* di Roberto Saviano si è già parlato in apertura. Chi conosce *L’oro della camorra* di Rosaria Capacchione?<sup>20</sup>

Freddo come un rapporto. Scrupoloso come un inventario. Minimalista come una cronaca. Minuzioso come una ricerca. Non ci sono fasti nel libro di Rosaria Capacchione, *L’oro della camorra*. Né flussi di coscienza, né accensioni improvvise di emozioni. Per un paradosso espressivo, che a prima vista potrebbe apparire un rovesciamento dei ruoli, Rosaria Capacchione, cronista de «Il Mattino» di Napoli e terza vittima, insieme a Roberto Saviano e al magistrato Raffaele Cantone, della *fatwa* della camorra dopo il processo *Spartacus* del 2008, si sottrae a ogni svelamento. Bisogna navigare nella rete

e cercare di lei per risolversi, senza temere la retorica, a definirla *un'eroina intrepida*; per conoscere il suo coraggio e la sua paura; per sapere che, passati i quarant'anni, ha deciso di rinunciare per sempre ai figli perché fa “un mestiere troppo pericoloso”. [...] Eppure i due uomini si raccontano. Il primo straziato e febbrile come un Cristo pasoliniano. Il secondo trattenuto e autorevole, come impone una professione che plasma al governo severo di se stessi. Lei no. Lei racconta le cose che vede.<sup>21</sup>

È un confronto, quello costruito da Mariella Gramaglia, che ha al centro il filo che ci ha guidato fin qui. Come si arriva al cuore delle cose? Con il massimo di oggettivazione e distanza o, al contrario, con il pieno dispiegarsi della soggettività di chi scrive? E l'uno o l'altro stile di scrittura, a quali narrazioni danno vita? Di quale sesso portano il segno? Prezioso il consiglio di Gramaglia, di guardarsi dagli stereotipi. Indispensabile, soprattutto quando si ha che fare con scritture per definizione ibride nella loro adesione ai fatti, a eventi effettivamente successi. Si tratta di un lavoro tutto da fare, di una ricerca da impostare, entrando nel merito dei testi e della loro scrittura. E consapevole di non potermi sottrarre alla necessità di indicare nomi su cui lavorare, vorrei partire da una firma imprescindibile, qualunque siano i giudizi sulle sue posizioni: Oriana Fallaci. Nella sua lunga e ricca carriera (prima inviata di guerra, prima donna a intervistare i potenti fino a farne un genere), si trovano sia lo stile più rigorosamente oggettivo, che il più spinto dei protagonismi. Di sicuro, nel suo lavoro la narrazione di una donna non è stata confinata al “femminile” (qui ricordiamo solo alcuni titoli: *Penelope alla guerra*, il suo primo romanzo; *Niente e così sia*, reportage dal Vietnam; *Intervista con la storia*; *Lettera a un bambino mai nato*). Ma il *corpus* delle scritture giornalistiche femminili italiane è ricco di molte altre voci. Maria Antonietta Maciocchi (*La donna nera*), Miriam Mafai (da ricordare almeno *Pane nero*, contronarrazione della guerra dal punto di vista della cronaca quotidiana e *Botteghe Oscure addio. Come eravamo comunisti*), Liliana Madeo (*Le donne di mafia, Donne cattive*) Anna Maria Mori (*Il silenzio delle donne e il caso Moro, Femminile irregolare*), Rossana Rossanda (*Viaggio*

in *Spagna, Brigate rosse. Una storia italiana*, in collaborazione con Carla Mosca, *La ragazza del secolo scorso*), Natalia Aspesi (*Lui visto da lei*), Barbara Spinelli (*Il sonno della memoria, Ricordati che eri straniero*). C'è poi il gruppo delle inviate di guerra e non solo, nuova frontiera femminile del giornalismo, costato la vita a due giovani donne: Ilaria Alpi e Maria Grazia Cotuli. E non si può non ricordare Anna Politkovskaja, la giornalista russa uccisa per la sua ostinazione a raccontare la verità sulla guerra in Cecenia. Ecco allora Renata Pisu (*La via della Cina, I volti negati, Oriente Express*), Lucia Annunziata (*Bassa intensità, La crepa*), Giuliana Sgrena, (*Il prezzo del velo, Fuoco amico*), Lilli Gruber (*I miei giorni a Baghdad, Streghe*), Maria Pace Ottierii (*Quando sei nato non puoi più nasconderti. Viaggio nel popolo sommerso, Raggiungere l'ultimo uomo. Bunker Roy, un villaggio indiano e un diverso modo di crescere*). E non si possono trascurare quelle che potremmo definire le inviate sul fronte interno, che si ostinano a seguire da vicino la trasformazione dei comportamenti delle donne e degli uomini come se si trattasse di cronache di guerra. Anche qui qualche nome: Letizia Paolozzi, Concita De Gregorio, Chiara Valentini, Marina Terragni, Maria Laura Rodotà, Iaia Caputo, Loredana Lipperini, Ritanna Armeni, Ida Dominijanni, Guia Soncini. Da giornali, radio, tv o *Internet*, spesso in libri, tra interviste e commenti queste e altre giornaliste-autrici tessono il filo di una narrazione che attende di essere indagata. Senza stereotipi e senza indulgenze. Con tutta l'attenzione e la cura che meritano l'accumulo e la costruzione di nuove figure. Trama a disposizione, intessuta di fatti e parole.

## Note

<sup>1</sup> R. SAVIANO, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, Strade blu, Milano 2006. Tra i romanzi italiani che scelgono di raccontare il presente, anche a partire dalla cronaca, vanno citati almeno: M. MAZZUCCO, *Un giorno perfetto*, Rizzoli, Milano 2006, uno dei primi esempi e tra i più riusciti. Più recente C. PRIANO, *Smettila di*

*camminarmi addosso*, Guanda, Milano 2009. Nell'importante antologia programmatica: C. RAIMO (a cura di), *Il corpo e il sangue d'Italia. Otto inchieste da un paese sconosciuto*, minimum fax, Roma 2007; tra gli altri, Silvia Dai Pra' indaga sul vissuto delle madri che lavorano.

<sup>2</sup> L'intervento si trova in V. SPINAZZOLA (a cura di), *Tirature 10. New Italian Realism*, Il Saggiatore, Milano 2010, pp. 23-29. L'inchiesta a cui si riferisce Giovanna Rosa è S. BALLESTRA, *Piove sul nostro amore. Una storia di donne, medici, aborti, predicatori e apprendisti stregoni*, Feltrinelli, Milano 2009.

<sup>3</sup> Cfr. P. MURIALDI, *Storia del giornalismo italiano. Dalle gazzette a Internet*, il Mulino, Bologna (1996) 2006, n. ed.; G. GOZZINI, *Storia del giornalismo*, Mondadori, Milano 2000.

<sup>4</sup> G. PALEY, *L'importanza di capire tutto*, a cura di C. Simonetti, Einaudi, Torino 2007 (e. or. 1998), p. 172. L'opera in racconti di G. PALEY (1922-1907), *Piccoli contrattempi del vivere. Tutti i racconti*, trad. di S. Poli, M. Caramella, L. Noulain e S. Basso, Einaudi, Torino 2002.

<sup>5</sup> T. CAPOTE, *Music for Chameleons* (1980), Penguin, London 2000, Preface, XIV.

<sup>6</sup> T. CAPOTE, *A sangue freddo*, trad. di M. Dettore, Garzanti, Milano 1968 (e. or. 1966).

<sup>7</sup> G. PALEY, *L'importanza di non capire tutto*, cit. p. 171.

<sup>8</sup> T. WOLFE, *The New Journalism*, Harper & Row, New York 1973. Nell'antologia che accompagnava il suo saggio-manifesto, Tom Wolfe ha incluso tra gli altri brani di Truman Capote, Gay Telese, Norman Mailer. L'unica donna dell'antologia è Joan Didion. Di questa autrice, nota in Italia per la pubblicazione de *L'anno del pensiero magico*, trad. di V. Mantovani, Il Saggiatore, Milano 2006, dedicato alla morte improvvisa del marito, è stato successivamente tradotto *Verso Betlemme. Scritti 1961-1968*, trad. di D. Vezzoli, Il Saggiatore, Milano 2008. Ottima occasione per approfondire il lavoro di una grande giornalista letteraria. O letterata giornalista?

<sup>9</sup> Cfr. A. PAPUZZI, *Professione giornalista*, Donzelli, Roma 2010, pp. 167-170.

<sup>10</sup> T. DREISER, *Newspaper days*, Liveright, New York 1922, citato da G. GOZZINI, *Storia del giornalismo*, cit., p. 147. Il famoso autore di *Una tragedia americana* si riferisce alla sua visita alla sede del «World», il quotidiano rifondato da Joseph Pulitzer.



<sup>11</sup> D. RANDALL, *Il giornalista quasi perfetto*, Laterza, Bari 2007 (e. or. London 2004), p. 246. Sono presi in esame una ventina di attacchi diversi, anche in relazione a diversi generi giornalistici: cronaca, approfondimenti, reportage, inchieste, costume, colore.

<sup>12</sup> Per tutto quello che riguarda la scrittura del testo giornalistico, vedi il capitolo *Come scrivere* in A. PAPUZZI, *Professione giornalista*, cit. pp. 163-199.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>14</sup> A.M. LORUSSO, P. VIOLI, *Semiotica del testo giornalistico*, Laterza, Bari 2004, pp. VIII-IX.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>16</sup> G. GENETTE, *Figure III*, Einaudi, Torino 2006 (e. or. Paris 1972), in particolare il cap. 5, *La voce*, pp. 259-310. Di particolare interesse, l'esame delle "funzioni del narratore", in particolare *funzione comunicazione, funzione testimoniale o di attestazione, funzione ideologica*. Tutti casi in cui il narratore cerca un contatto diretto con il pubblico, mette in scena i propri sentimenti nell'azione, commenta in modo esplicito quanto avviene. Registri che vengono tutti usati nel giornalismo "di narrazione".

<sup>17</sup> C. SALMON, *Storytelling. La fabbrica delle storie*, trad. di G. Gasparri (e. or. Paris 2007), Fazi, Roma 2008, p. 179.

<sup>18</sup> M. BUONANNO, *Visibilità senza potere. Le sorti progressive ma non magnifiche delle donne giornaliste in Italia*, Liguori, Napoli 2005.

<sup>19</sup> In realtà, giornaliste ce ne sono sempre state; non potrebbe essere diversamente per uno strumento di rappresentazione della modernità come il giornalismo, di cui l'emancipazione femminile è parte essenziale. Interessante il caso di Elisabeth Cochrane che per il «World» di Pulitzer con lo pseudonimo di Nellie Bly ha pubblicato inchieste e reportage di viaggio, entrambi all'epoca nuovi generi giornalistici. Cfr. G. GOZZINI, op. cit. p. 148. Di costume, moda, cronaca rosa si sono occupate prevalentemente nella stampa italiana firme mitiche come Irene Brin. Nel secondo dopoguerra del secolo scorso hanno seguito questa trafila, per poi spostarsi ad altro, le "pioniere", secondo la definizione di Milly Buonanno: Camilla Cederna, Lietta Tornabuoni, Adele Cambria. Non sono però mancati percorsi diversi, come quelli di Oriana Fallaci e Miriam Mafai. O in una generazione successiva Natalia Aspesi. Anche per valutare la presenza (e la percezione della presenza) delle giornaliste nella stampa italiana sono da consultare i due volumi: F. CONTORBIA (a cura di), *Giornalismo italiano 1939-1968 e Giornalismo italiano 1968-2001*, Meridiani

Mondadori, Milano 2009. Non si può non notare che con l'avvicinarsi degli anni ai tempi più vicini a noi non aumentano i testi selezionati a firma femminile. Per il 2001 sono due.

<sup>20</sup> R. CAPACCHIONE, *L'oro della camorra*, Bur, Milano 2008.

<sup>21</sup> Così scrive Mariella Gramaglia, a cui devo l'evidenza di questo confronto in «*Leggendaria*», n. 75, 2009, e prosegue: «Ma spesso sono cose molto carnali, molto concrete. [...] (per esempio) la descrizione di quel che lei chiama “l'omicidio deliberato di tutta la ricchezza produttiva” della sua terra. La distruzione dei migliori frutti dell'agricoltura per ottenere, in maniera truffaldina, i risarcimenti dell'Unione Europea. Rosaria adopera una tenerezza antica nel redigere la lista: “l'oro rosso innanzitutto, i pomodori di San Marzano, le pesche percoche casertane, i cavolfiori, i broccoli, le zucche, le barbietole, le pregiatissime fragole di Parete, le albicocche massicane cresciute su terreno nero, dolcissime. [...] Femminile nell'amore fisico per la sua terra e nello sguardo acuto e avido di dettagli? Maschile nel rigore e nel “ciglio asciutto”? O, al contrario, femminile nella modestia, nei mezzi toni, nel sottrarsi al cliché della stella dei media? Guardiamoci dagli stereotipi. Quello che conta davvero è che Rosaria è l'unica donna ufficialmente condannata a morte dalla camorra. Spaventosamente uguale nella differenza. Ce ne eravamo accorte? Se ne erano accorte le donne napoletane e le donne italiane? Perché è così in ombra?”».

## **Le conseguenze della scrittura. Dora Marsden, Rebecca West, Virginia Woolf e l'espressione di libertà**

*Marina Camboni*

### **Marsden, West, Woolf e l'eredità critica del Novecento**

Eroina del suffragio, filosofa femminista e giornalista, Dora Marsden (1882-1960) ha finito i suoi giorni in una clinica per malati di mente, la sua fama ormai offuscata, e lei vecchio reperto da chiudere nei magazzini del passato. Attrice, suffragista, critica letteraria, autrice di storici reportage oltre che romanziera, Rebecca West (1892-1983) è riuscita con fatica a conquistare in patria e negli Stati Uniti i riconoscimenti che solo nella maturità della vita le apriranno le porte delle *élites* letterarie e della buona società inglese da cui era stata tenuta ai margini, per via di un figlio nato dalla relazione giovanile con H.G. Wells. Virginia Woolf (1882-1941) è la sola delle tre ad aver goduto e a godere di grande notorietà in Italia. Il suo pensiero critico e la sua opera narrativa sono state fonte riconosciuta di ispirazione per le donne del movimento femminista degli anni Settanta, oltre che per critici, scrittori e artisti di ogni latitudine.

Tutte e tre inglesi, vissute tra Otto e Novecento, ma molto diverse fra loro, Marsden, West e Woolf appartengono a quella classe di persone visionarie che ha osato pensare liberamente e liberamente scrivere. Tutte e tre si sono esposte al rischio, e all'errore, mostrando però sempre coraggio e coerenza personale nella ricerca di cambiamento, proiettando e anticipando un mondo più umano e responsabile grazie al contributo delle donne. Nella loro opera e nel loro operato possiamo trovare modelli generativi di identità autonome, di esercizio di libero pensiero, di ricerca etica, di espressione indipendente. Uscite dalla scena della vita e della cronaca, rimangono nel tempo della storia e nello spazio dell'immaginario grazie al forte potere di identificazione che la loro figura esercita.

La loro produzione muove tra recensione, articolo e saggio critico,

reportage, memoria, racconto e romanzo e, particolarmente in Woolf, raggiunge la poesia. La loro scrittura più viva e vitale, sia giornalistica che creativa, è innervata da una critica letteraria, sociale e politica che apre squarci nel muro di visione consolidata del mondo e delle cose. E mentre getta luce sull'io che scrive, sul qui e ora del suo presente, quasi mai rinuncia a indirizzare la mente di chi legge verso il futuro o a cercare una dimensione transpersonale, cosmopolita e trasformativa.

Secondo Virginia Woolf ogni autrice o autore disegna il proprio ritratto nello stile della sua opera.<sup>1</sup> Ma tutta la scrittura è insieme figura, messaggio e memoria, programma e matrice, sapere e forma.<sup>2</sup> E anche se le forme e gli stili variano, modellati dalle lingue, dalle culture, dai tempi e dalla soggettività di chi scrive, la dimensione di completezza e incompletezza che è propria della scrittura, insieme finita e non-finita, individuale e imprescindibilmente legata alla discorsività altrui, permette di render conto della contiguità e della continuità fra la scrittura giornalistica e quella letteraria.

### ***Exo*: il luogo del pensiero libero**

Che cosa rende Marsden, Woolf e West così rappresentative del loro tempo, di se stesse, e insieme figure che escono dalle coordinate di nazionalità, biografia e tempo passato? In che modo le loro parole possono ancora illuminare il nostro presente? Che cosa, infine, unisce una all'altra?

Risponderò innanzitutto a quest'ultima domanda. Tutte e tre condividono una prospettiva che, prendendo a prestito un'autodefinizione di Toni Maraini, chiamerò *exo*: esterna e insieme estranea.<sup>3</sup> *Exo* è il non-luogo che nella mappa sessuata della società storica e in quella simbolica del cosmo le donne si sono trovate a occupare, associate come sono al tempo metastorico, trascendente. Con Ursula K. LeGuin potremmo dire che *exo* è il luogo degli espropriati,<sup>4</sup> perché non è marginale, non partecipa alla dinamica oppositiva di centro e margine che tanto bene caratterizza l'auto-rappresentazione di culture, civiltà, nazioni. In questa mia analisi, tuttavia, *exo* sta a significare anche, e positivamente, la

distanza critica che la mente indagatrice stabilisce rispetto a ogni forma di adesione o sudditanza nei confronti della morale dominante, dell'ideologia politica, dell'identità nazionale, della cultura e della lingua.

*Exo* è l'estranea (*outsider*) immaginata da Virginia Woolf in *Treghinee* poco prima dell'inizio della seconda guerra mondiale. «Le estranee», scrive, «dovrebbero impegnarsi a rimanere fuori da ogni professione ostile alla libertà, come ad esempio quella di fare, o migliorare, le armi da guerra. E dovrebbero impegnarsi a rifiutare cariche o onori conferiti loro da associazioni come le università di Oxford e Cambridge che, pur dichiarando di rispettare la libertà, nei fatti la limitano». <sup>5</sup> Questo prendere le distanze per poter agire come soggetti che si autodefiniscono mentre elaborano la loro visione del mondo, Dora Marsden e Rebecca West lo chiamavano *avanguardia*, ovvero visione di chi guarda al tempo davanti a sé e si muove verso il futuro. Entrambe presero le distanze non solo dalla società egemone, ma anche dal suffragismo borghese e autoritario delle Pankhurst, che pure per i loro tempi era il più battagliero e avanzato. La loro era un'avanguardia che nasceva dalla consapevolezza di classe e di genere. Provenienti dalla piccola borghesia impoverita o dalla classe lavoratrice, non aspiravano né a ritornare alla classe di provenienza, né a identificarsi con la borghesia al potere. Volevano andare oltre.

Quanto a Woolf, chiamava “vivere nell'oscurità” questa capacità di prendere le distanze. Per lei «il potere di cambiare e il potere di crescere» poteva «essere preservato solo nell'oscurità». <sup>6</sup>

Anche lei aveva deciso di porsi al di fuori della classe borghese e intellettuale a cui apparteneva, quella stessa classe che guidava le istituzioni culturali del paese. E anche questo suo luogo dell'oscurità ha una collocazione nello spazio: non è avanti, o davanti, come l'avanguardia di Rebecca West e di Dora Marsden. Piuttosto, occupa il basso. Come il cane Flush o la lumaca di “Kew Gardens”, la scrittrice si colloca in basso e da lì, alzando lo sguardo verso l'alto, vede e giudica le posizioni degli uomini in un mondo ingigantito da questa prospettiva. <sup>7</sup> È da questa posizione che può meglio accorgersi di quanto sia alto lo

scranno su cui da sempre siedono gli scrittori uomini:

la sedia è elemento importante nel corredo dello scrittore, è la sedia che determina la sua posizione [...] È un fatto, non una teoria, che tutti gli scrittori, da Chaucer fino a oggi (con alcune eccezioni che si possono contare sulle dita di una mano) hanno adoperato uno stesso tipo di sedia: una sedia alta.<sup>8</sup>

In basso riesce a nascondersi e a mimetizzarsi, vivendo nell'oscurità. Ma l'oscurità ha una risonanza particolare nell'opera di Virginia Woolf perché, come il silenzio, nutre la parola e la libertà di espressione.

### **Scrittura e libertà**

Negli stessi anni in cui Woolf scrive le sue *Tre Ghinee* Simone Weil, anche lei intenzionata a combattere il nazismo e il fascismo, riflette sulla libertà. «La libertà nel senso concreto della parola consiste nella possibilità di scelta», asserisce ne *La prima radice*<sup>9</sup>. E indaga anche sulla libertà di espressione che a suo parere deve essere «totale, illimitata». Ritiene che si debba essere liberi di esprimere «qualsiasi opinione, senza nessuna restrizione, né riserva», perché è l'intelligenza e quindi l'anima che hanno bisogno di non avere catene, perché «quando l'intelligenza si trova a disagio l'anima intera soffre»<sup>10</sup>. Ma quando tratta della libertà di stampa – giornalistica e letteraria – Weil idealisticamente distingue la stampa che non impegna gli autori e non vincola i lettori da quella di «pubblicazioni destinate a influire su ciò che si chiama opinione» e, di conseguenza, sui comportamenti. In questo tipo di stampa, asserisce, la scrittura equivale all'azione. Perciò le devono essere poste restrizioni analoghe a quelle che si impongono a tutti i tipi di atti. La stampa di opinione deve rispettare l'essere umano e non recare danni agli individui.

Anche Dora Marsden, all'inizio del Novecento, aspirava alla libertà, alla verità e infine all'assoluto della letteratura. Ma non v'è pensatrice più differente da Weil. Lei, Marsden, chiede alla scrittura di generare azione e cambiamento. Vuole che contribuisca a modificare i vantaggi degli uni e gli svantaggi degli altri attraverso una critica dei valori egemoni.

E fonda una rivista per contribuire a cambiare i comportamenti delle sue lettrici, stimolandole ad assumere ed esercitare la propria libertà. «The Freewoman» (Donnalibera), scritto in un'unica parola, è il titolo che dà, nel 1911, a questa prima rivista femminista del Novecento.<sup>11</sup> Aveva rotto ogni rapporto con Emmeline e Christabel Pankhurst, che accusava di gestire in modo autocratico l'unione suffragista (WSPU, Women Social and Political Union).<sup>12</sup> Riteneva, poi, fosse giunto per le donne il tempo di prendere in mano la propria vita per intero, senza limitarsi più al solo suffragio. Voleva con il suo settimanale avviare la riflessione e stimolare le donne a rendersi agenti del proprio destino. Voleva dare inizio a un movimento che fosse femminista e non solo suffragista, un movimento che si rendeva visibile nelle parole piuttosto che nelle processioni. Riteneva che le donne dovessero liberarsi del simbolismo decadente o di quello che le legava a miti astorici e perciò dovessero riformare la lingua, porre attenzione all'uso delle parole e, se necessario, coniarne delle nuove. Perché la lingua doveva poter liberare quel singolo individuo che è ogni donna dai miti che la ingabbiano in identità collettive senza storia, tese – come avrebbe ben argomentato Pierre Bourdieu nel suo *Il dominio maschile*<sup>13</sup> – a consolidare il dominio maschile e la sua organizzazione simbolica e sessuata del mondo, degli spazi, del tempo. Riteneva che le parole non dovessero comunicare astrazioni ma stimolare azioni.

Il suo femminismo, attraverso una critica serrata al sistema patriarcale, ma anche all'ideologia vittimista di molte suffragiste, doveva lavorare in favore della libertà di ogni singola donna in carne e ossa, non per “la donna”. Due erano in sintesi le colonne che reggevano la sua filosofia femminista: la colonna dell'indipendenza economica e quella della libertà e autonomia spirituale, sessuale e di espressione. Liberandosi dalle catene che attraverso la dipendenza economica indebolivano anche lo spirito e la volontà, le donne a suo parere avrebbero acquisito la sicurezza del diritto al proprio corpo e all'autodeterminazione nelle scelte sessuali: una donna doveva *avere* la proprietà di se stessa in tutti i sensi e non *essere* proprietà di qualcuno.

Ai suoi editoriali, ma anche agli articoli che accoglieva nelle pagine della rivista, Marsden affidava il compito non solo di riflettere e diffondere l'esperienza e il pensiero delle donne, ma di produrre un cambiamento culturale complessivo. Diversamente da Weil, non le interessava il concetto di "libertà" ma l'azione del liberarsi, del liberare. E giustamente. Perché liberare e liberarsi è un fare che non ha fine. Inizia dentro le viscere e la mente e ha come meta il mondo. Oppure inizia come fare sociale e politico ma non raggiunge pienezza se non con il dispiegamento delle potenzialità umane e individuali che ognuna di noi ha avuto in dono con la vita.<sup>14</sup>

Nel primo numero di «The Freewoman: A Weekly Feminist Review», uscito il 23 novembre 1911, Marsden dichiarava che la nascita della rivista segnava l'avvento dell'era femminista del movimento britannico perché le donne, per la prima volta, avrebbero tentato di "riflettere il movimento femminista nello specchio del pensiero".

La nostra rivista sarà diversa dalle attuali riviste settimanali dedicate alla libertà delle donne. Queste si basano difatti su una libertà che viene dall'esterno. Si occupano di qualcosa che le donne possono acquisire. Noi però siamo soprattutto interessate a ciò che le donne possono divenire. Il nostro interesse è la "Donnalibera" in sé, la sua filosofia, la sua psicologia, la sua moralità e le sue conquiste, e solo in secondo luogo la sua politica e l'economia. Sarà nostro compito fare chiarezza sul fatto che tutta la disputa intorno alla libertà delle donne si fonda su considerazioni spirituali e deve perciò essere risolta su questa base. Se le donne sono libere spiritualmente, tutto il resto deve essere misurato su questo fatto, e ciò sia per quel che riguarda il corpo, la casa, la società, che per ciò che riguarda l'economia o la politica.<sup>15</sup>

Marsden puntava diritto su ciò che distingueva la sua posizione da quelle delle suffragette, interessate al raggiungimento dei diritti politici. Proponendo una filosofia femminista, prendeva come perno una parola usata e abusata, ambigua nel riferimento, ma facilmente riconoscibile da tutti: spiritualità. La spiritualità da lei evocata era però ben diversa da quella che associava la parola a una presunta eterea, a-sessuata



incorporeità delle donne. La sua scelta era anche in manifesta polemica con quanto psicologi, filosofi e linguisti andavano ancora affermando in paludati studi “scientifici”, sull’anima mancante, le capacità intellettuali limitate, la creatività linguistica inesistente, oltre che sui limiti politici delle donne. Emblematico *Sesso e carattere* (1906) di Otto Weininger, un libro che negava a donne e negri il possesso dell’anima, ma che in quegli anni faceva furore fra intellettuali e artisti come Gertrude Stein. Marsden rassicurava le donne che dovevano aver certezza di possedere l’anima, l’elemento che le faceva soggetto di pensiero e di azione, che dava loro piena umanità e le poteva rendere agenti del proprio destino.<sup>16</sup> Ed è proprio questa umanità che sarebbe stata evidente quando il sottotitolo cambiò e la rivista divenne «The Freewoman. A Humanist Review».

L’editoriale del primo numero, intitolato *Bondwomen* (doneschiave), definiva per antitesi la “donna libera”, illustrando quel neologismo che è nella lingua inglese la parola *freewoman* nell’accezione usata da Marsden.<sup>17</sup> Distinguendosi dalle azioni e dai movimenti di massa delle suffragette, in cui le donne perdevano la loro individualità, la “donna libera” di Marsden, centrata su se stessa, avrebbe portato un tale radicale cambiamento nella società da causare non un’evoluzione della condizione delle donne, ma una vera rivoluzione generale che avrebbe cambiato la storia:

L’evoluzione delle Donnelibere dalle Donneschiave sarà un cambiamento tanto rivoluzionario che a suo confronto una rivoluzione sociale e politica come quella francese di un secolo fa e la rivoluzione industriale in Inghilterra appariranno di secondaria importanza.<sup>18</sup>

Nel secondo numero ritornava sul concetto di “donna libera” e la definiva ulteriormente in termini di avanguardia. Le “donne libere” costituivano quell’avanguardia di persone che «è naturalmente dotata di visione». Non bastava, quindi, scegliere di muoversi, bisognava avere capacità di vedere oltre l’esistente, prendere le distanze dalla realtà com’è e immaginarne una differente. Marsden proponeva non

un modello di donna, ma una donna in fieri, una donna che costruiva la propria singolare identità attraverso la riflessione individuale e l'azione collettiva di rispecchiamento.

Il culto della Suffragista – scriveva – ha come base la debolezza e l'avvilimento della condizione delle donne. [...] Quelle che hanno il culto della Donnalibera, se non escludono questo, lo integrano con l'affermazione che «Nonostante la nostra posizione, se ci possiamo assicurare ampiezza d'azione, responsabilità e opportunità, siamo sicure di poter mostrare al mondo una nuova rivelazione di consapevolezza spirituale».

In questa fase Marsden credeva ancora tanto alla collaborazione fra donne che a quella fra donne e uomini. Perciò voleva che la rivista fosse “aperta” al dibattito, al contributo di diversi punti di vista e opinioni. Era questo il suo modo di ribellarsi anche alla rigorosa organizzazione gerarchica e centralizzata del suffragismo delle Pankhurst, che non ammetteva discussione e alle sue militanti richiedeva solo obbedienza e omogeneità.

Suo scopo era, al contrario, costruire una comunità che cresceva proprio grazie alla discussione, al confronto tra punti di vista differenti, in cui donne e uomini partecipavano per costruire insieme una Nuova Era. Il metodo di conduzione della rivista poteva forse nascere dal carattere pugnace della sua direttrice, ma è certo che il dialogo a più voci si scatenò immediatamente, e coloro che in varia veste, sia pure come lettrici, scrivevano nella rivista, sentivano di contribuire alla nascita della Donna Nuova.

Ma questa direzione iniziale, che già risentiva di un superomismo nietzschiano, pian piano si trasformò in un vero e proprio individualismo anarchico che portò Marsden nel 1913 a teorizzare non più la “donna libera” ma l'individuo “egoista”, che ritiene non prioritaria la solidarietà tra donne. La donna avanguardista divenne quindi l'individuo isolato che è fine a se stesso, un autocrate che a sé sottomette l'universo. Non è difficile riconoscere la miopia politica dell'anarchismo di Marsden e l'isolamento che comportava il suo lasciarsi dietro la comunità delle

donne ritenendo che queste non avessero più bisogno del supporto reciproco. Marsden portava agli estremi il suo convincimento che tutte le donne avessero fatto il suo percorso, dimenticando i vincoli psicologici e culturali che impediscono il cambiamento.

Antonio Gramsci, qualche anno più tardi, avrebbe commentato che la misura della libertà è parte del concetto di essere umano. Marsden avrebbe anche lei letto nella parola “donna” il concetto di libertà ma, diversamente da Gramsci, prescindeva dalle condizioni che fanno sì che una donna «possa o non possa davvero fare un qualcosa». Marsden era giunta a credere che, perché la singola persona e la società potessero cambiare, il cambiamento dovesse aver luogo innanzitutto nella mente di ciascuna, con un atto di purificazione che l'avrebbe liberata da ogni tipo di sottomissione. Non era consapevole, o semplicemente voleva ignorare che, per citare ancora Gramsci, «ogni individuo non è solo la sintesi dei rapporti esistenti ma anche della storia di questi rapporti, cioè è il riassunto di tutto il passato»<sup>19</sup>, né aveva sentore di quanto Freud aveva scritto sull'inconscio, per cui rompere i condizionamenti interni sarebbe stato altrettanto difficile che provocare cambiamenti sociali profondi. Marsden riteneva che la volontà fosse sufficiente a cambiare le cose, non prendeva in considerazione il fatto che, per riprendere Martha Nussbaum, la disuguaglianza delle donne è spesso dovuta alle condizioni in cui si trova: famiglia, luogo, cultura, possibilità che la vita offre. Perché i desideri e le aspirazioni rispondono a quello che le donne pensano di poter fare, all'idea che si fanno delle loro opportunità.<sup>20</sup>

### **West: la scrittura del corpo salvifico**

Nel 1911 «The Freewoman» creò dunque nuova speranza nel mondo del suffragismo britannico e molte giovani donne si riconobbero nelle sue istanze. Una di queste, Cecily Fairfield, si infiammò tanto a leggere gli editoriali di Marsden che si offrì di collaborare. Venne accolta a braccia aperte e le fu chiesto di scrivere recensioni, di aprire un versante letterario e culturale nel discorso politico della rivista. Fu per quella collaborazione che adottò lo pseudonimo Rebecca West, preso da un

personaggio del *Rosmersholm* di Ibsen che lei, aspirante attrice di non grande talento, stava interpretando sulle scene. Si sentiva ispirata da Marsden, tanto da ammetterlo esplicitamente in una lettera. «Sei una persona meravigliosa che non solo scrive degli splendidi editoriali ma ispiri altra gente a scrivere meravigliosamente».<sup>21</sup>

Nel 1927, dieci anni dopo la scomparsa della rivista, ricordando la sua scelta di aderire al progetto di Marsden, ammetterà: «Non scrissi su «The Freewoman», finché, a causa del suo candore, non si era fatta una tale cattiva reputazione che in casa mi veniva vietato di leggerla, così quando fui accolta fra le collaboratrici dovetti scegliere uno pseudonimo».<sup>22</sup> Sintetizzerà quindi in poche parole quella che era per l'epoca la portata rivoluzionaria della rivista. Scrive:

«The Freewoman» menzionò il sesso a voce alta, chiaramente e ripetutamente in un modo che sarà irreversibile.[...] «The Freewoman» con il suo candore fece un servizio al mondo mandando in frantumi una concezione romantica delle donne.[...] Si doveva finalmente ammettere che le donne erano esseri umani angariati che soffrivano intensamente per il loro scarso adattamento alla vita, e diventavano pericolose se non era permesso loro di adattarsi alla vita. Quell'ammissione è la pietra fondante del moderno movimento femminista.<sup>23</sup>

Se c'è una collaboratrice della rivista che condivise fino in fondo le idee di Marsden e il suo concetto di avanguardia delle donne fu proprio Rebecca West, peraltro senza che questo le impedisse di avanzare molte critiche alla guerra aperta che Marsden combatteva contro le Pankhurst. Ma West, come Marsden, nelle sue recensioni avrebbe ribadito l'importanza dell'indipendenza economica, ripudiato l'oblatività femminile e messo alla gogna la “domesticità” e le “donne mantenute”. A partire da questa prospettiva avrebbe criticato romanzi, saggi e trattati. E avrebbe reclamato, recensione dopo recensione, il diritto a un corpo femminile sessuato e desiderante.

Saranno proprio le recensioni apparse su «The Freewoman» a renderla famosa e ad attirare su di lei l'attenzione di altre riviste inglesi e americane. Tanto che, di fatto, prima le sue recensioni e in seguito i

suoi reportage le procureranno il pane quotidiano e il successo che non sempre arriderà alle sue opere narrative giovanili. Le sue recensioni erano brillanti, «divertivano e pungevano, ma sempre aderivano al suo standard di qualità».<sup>24</sup> Ogni sua recensione era istantaneamente riconoscibile per un suo modo battagliero di affrontare libri, autori e temi trattati. West andava diretta al problema, individuava immediatamente il nodo critico, enucleava i valori proposti attraverso trame e personaggi, e con quelli si misurava. Riteneva difatti che i libri dovessero proporre e difendere delle idee, avere una loro moralità e che fosse il compito dei critici metterle in evidenza per i lettori. E lei esercitava la sua funzione di interprete e giudice con un accanimento e una passionalità tali che il suo discorso critico personale acquistava visibilità, emergendo rispetto a quello interpretativo o descrittivo dell'oggetto. «È dovere dell'anima essere fedele ai suoi desideri» e «abbandonarsi alla passione dominante» scrive, inconsapevolmente citando Marsden. E ancora, un odio acceso «è la lampada migliore da portare con noi quando andiamo nei luoghi oscuri della vita, tagliando via le cose morte verso cui gli uomini ci dicono di portar reverenza».<sup>25</sup>

Senza troppi preamboli, nel 1911, Rebecca West dava avvio alla recensione di un libro sulle donne indiane, con l'affermazione: «Ci sono due tipi di imperialisti: gli imperialisti e i maledetti imperialisti», e continuava condannando l'autrice che con quel suo libro intendeva dar lustro alla funzione civilizzatrice dei lavori “femminili” insegnati dalle donne inglesi a quelle indiane.<sup>26</sup> West si opponeva con tutte le sue forze all'ideologia vittoriana della domesticità e trovava nella sua esportazione in India, allora colonia britannica, una forma ancora più subdola di colonizzazione culturale di stampo imperialista. La rabbia, l'odio erano le forme viscerali, umorali con cui assassinava la “donna angelo” della classe media e borghese, di cui nelle sue pagine rivelava la qualità vampiresca e il subdolo imperialismo. Come un animale che si difende, si avventava contro i valori “civilizzatori” vittoriani e il loro reativo riproporre la subalternità delle donne, camuffata da “moralità”.

Come Marsden, come Weil più tardi, West reclamava per le donne il

diritto di prendere le distanze anche dalle leggi che difendono la moralità vigente, di porsi come soggetto etico, capace di riconoscere il bene e il male. Ed è in nome dell'etica che taccia di incitamento all'immoralità le leggi che rendono le donne dipendenti economicamente dagli uomini. Perché questa dipendenza, esentandole dall'autonomo esercizio del giudizio di valore, priva le donne anche della libertà.<sup>27</sup>

Emblematica la recensione di un romanzo di H.G. Wells, *Marriage* (1912, Matrimonio),<sup>28</sup> dove, secondo il suo stile, West procede a un attacco immediato. «In *Marriage*», scrive, «i manierismi del sig. Wells fanno infuriare più che mai» e definisce Wells una vecchia zitella che sa solo rappresentare la sessualità in salsa fredda. Smontando pezzo a pezzo il romanzo, West mostra come la protagonista non rappresenti la normalità delle donne, bensì la donna parassita che rifiuta di prendersi il suo carico di responsabilità nella vita.

Il suo [di Wells] primo peccato – scrive West – «consiste nel pretendere che Marjorie sia la donna normale e il suo secondo nell'aver trovato come rimedio il farla dipendere da un uomo per poi proporre, quando il marito va fallito, la creazione di istituzioni in cui possano essere accolte queste donne, perché poi vivano alle spalle della comunità». West si sente rivoltare al solo pensiero di essere accomunata a tal genere di donne, o di vivere in una comunità femminile sussidiata dallo Stato, eterna dipendente, eterna subalterna. La protagonista del romanzo di Wells, assicura, non è che il prodotto di una società che non solo rende le donne dipendenti, ma ne fa degli esseri inutili, e quindi oggettivamente pericolosi per gli uomini e per le altre donne.

È questa una delle importanti ragioni per cui una donna dovrebbe essere costretta a lavorare.

Nelle condizioni attuali Marjorie è una donna che vive del sostegno pubblico e che non deve fare niente perché altri, donne e uomini, fanno tutto al suo posto. Ma supponete che dovesse lavorare, quanto resisterebbe? Forse le più deboli finirebbero col fare le prostitute, ma le più forti svilupperebbero delle qualità di decenza, coraggio e ferocia. Vale la pena provare. Non solo per proteggere gli uomini dalle richieste di questo tipo di donne, ma perché le

donne dovrebbero liberarsi della pula filtrata nel setaccio del lavoro.<sup>29</sup>

Ferocia e coraggio sono qualità animali, più che umane, e West vorrebbe vederle riemergere nelle donne. Ritiene, difatti, che la civiltà in cui vivono le abbia deprivate dell'istinto di sopravvivenza, del corpo, del desiderio sessuale e del coraggio di lottare. E proprio la riconquista del corpo sessuato costituisce la distanza che già separa lei e Marsden dalle donne protette, quel passo in avanti che le rende un'avanguardia. Più volte West afferma che troppo spesso nel movimento suffragista si ha paura degli «scrittori che indagano l'inizio delle cose»,<sup>30</sup> tanto che, rivolgendosi alle donne britanniche, scrive: «siamo due volte meglio di quello che erano le nostre nonne. Siamo acute, intelligenti, affidabili, ma non abbiamo abbastanza demoni in corpo. Abbiamo paura di ritornare alle cause prime».<sup>31</sup>

Questo riandare alle cause prime, ovvero ricongiungere anima, mente e corpo, sessualità e spiritualità, sta per lei alla base di una nuova etica personale e sociale e di una nuova politica. E sono questa etica e questa politica che prenderanno forma negli articoli e nelle recensioni pubblicate sulle pagine di «The Freewoman» e tracimeranno poi nei suoi racconti. Emblematico nella sua essenzialità *Indissolubile Matrimony* (Matrimonio indissolubile) del 1914, racconto pubblicato nel primo numero di «Blast», la rivista dell'avanguardia vorticista promossa da Ezra Pound e Wyndham Lewis come risposta all'egemonia futurista in Inghilterra.

Il racconto è narrato dalla prospettiva del marito, George Silverton, un puritano che ha paura della sessualità e dei rapporti umani. Ai suoi occhi la moglie Evadne è riprovevolmente autonoma e indipendente, oltre che colpevole di mostrare un eccesso di corporeità nei suoi comportamenti. Presto scopriamo che la donna è scura di pelle, che il sangue di antenati neri le scorre nelle vene. Dopo dieci anni di matrimonio, questo suo tratto razziale, unito alla manifesta carnalità, generano in lui non solo repulsione, ma desiderio di repressione. Vorrebbe dominare la moglie, impedirle di misurarsi col mondo. Alla fine di una giornata in cui lui

tenta inutilmente di frustrarne l'energia vitale, le userà prima violenza e poi cercherà, senza successo, di ucciderla.

Se volessimo conoscere quali meccanismi fanno sopportare alle donne la violenza familiare, questo racconto di West potrebbe farci da guida. Quando il marito l'aggrede, difatti, Evadne sembra incapace di difendersi, come se l'effetto congiunto di una primordiale sottomissione al maschio e una culturale dipendenza dal marito l'avessero privata di ogni forza. La stessa Evadne riconosce in questo io subalterno l'incarnazione della donna primitiva, che «è la maledizione di tutte le donne: una creatura tutta femmina, inutile eccetto che per partorire figli, senza un cervello forte che compensi la debolezza fisica, abiettamente timorosa dell'uomo. Una *squaw* che non osa colpire il suo padrone». <sup>32</sup> Nella politicamente scorretta rappresentazione della donna primitiva come donna indiana fatta da West, il corpo femminile e la sottomissione culturale si sono fusi trasformandosi in una forma di istinto che ricompare quasi inavvertitamente a demolire la capacità di lotta e di resistenza. Ma solo per un momento, perché Evadne reagisce, rendendosi conto che il riemergere della donna primitiva le ha fatto per un momento dimenticare la sua superiorità. Superiorità mentale prima ancora che fisica. «Nel mondo materiale era stata sconfitta mille volte e costretta a riserve prudenti o a praticare docilità innaturali. Ma nel mondo del pensiero aveva conservato la sua padronanza nonostante per temperamento tendesse a voluttuosi cedimenti». <sup>33</sup>

Evadne potrebbe essere un alter ego della scrittrice, che in una lettera confessa di essere sempre solo riuscita a scrivere con la mano sinistra, mentre la mano destra era occupata con le relazioni personali. La mano sinistra è quella del pensiero, dell'intelletto, ma per lei era molto chiaro che «il potere che la mano sinistra aveva, per piccolo che fosse, era strettamente legato a quello che faceva la mano destra». <sup>34</sup> La mente non poteva quindi esercitare la sua forza creativa senza radicarsi nel corpo, nella fisicità dei rapporti umani.

È giustappunto nella co-presenza di animalità e di intelligenza che Virginia Woolf riconoscerà un carattere distintivo di Rebecca West.



Dopo averla incontrata insieme a Ethel Smyth, così la descriverà a Ottoline Morrell:

Rebecca era affascinante – rozza, goffa, potente, arborea, come un bradipo o un mandrillo; ma che gioia avere a che fare con le sue braccia pelose! Voglio dire che era molto esplicita. Abbiamo parlato di religione, sesso, letteratura e altri problemi, per tre ore e urlando perché Ethel è sorda.<sup>35</sup>

Ancora. «La grande dote di Rebecca è la sua mente tenace e muscolosa, e tutte le sue difficoltà vengono dalle frustate e le cicatrici lasciate dalle zampe di Wells».<sup>36</sup> Sembrerebbero opposte le due donne, tuttavia Woolf riconosce dietro la combattività di West una insicurezza simile alla sua, tanto che dice: «Rebecca West mi fa drizzare i capelli. Anche lei è molto insicura».<sup>37</sup>

Hanno più cose in comune di quanto non appaia, Woolf e West, e non solo la stima professionale reciproca, nonostante questo non avvicini i loro mondi sociali. Hanno in comune innanzitutto un personaggio. Il primo romanzo di Rebecca West, intitolato *Il ritorno del soldato*, ha per protagonista un soldato che ritorna dalla guerra totalmente privo memoria a seguito dello scoppio di una granata.<sup>38</sup> E anticipa il Septimus Warren Smith che, nella *Signora Dalloway* di Woolf, ritorna anch'egli traumatizzato dallo scoppio di una bomba durante la guerra.

Le due donne hanno in comune anche un'opera che Woolf nel 1931 commissionò a Rebecca West per la sua casa editrice, la Hogarth Press. Nel proporle di contribuire alla collana delle "Hogarth Letters", in cui lei stessa pubblicò *A Letter to a Young Poet* (Lettera a un giovane poeta), l'assicura che le scrive

non solo come editrice ma anche come ammiratrice. Giorni fa sono stata difatti capace di guidare per 8 miglia per andare a comprare una copia del *Daily Telegraph* e non perdermi un tuo articolo. Questo non è uno sforzo che sono solita fare e dimostra la grande ammirazione che provo per il tuo lavoro.<sup>39</sup>

La West le risponde il 26 novembre successivo dicendosi onorata

dell'invito e le propone «una lettera scritta a un nonno, da una donna la cui famiglia ha il potere di avere visioni e che lei stessa ha appena avuto la visione dell'equivalente in questi tempi di quello che in altri tempi sarebbe stato il Buddha o Cristo».<sup>40</sup>

*A Letter to a Grandfather* (Lettera al nonno), pubblicata nel 1933, aiuta a comprendere anche il significato della conclusione del racconto *Matrimonio indissolubile*, che può apparire quantomeno sorprendente. Evadne, difatti, dopo una notte passata a difendersi dal marito che ha tentato di affogarla in un laghetto, sopravvissuta al mancato assassinio e ritornata a casa, alla fine dorme nello stesso letto in cui anche il marito si infilerà, rassegnato a convivere con lei per il resto dei suoi giorni. La donna ne ha sconfitto il desiderio di sopraffazione grazie al suo puro istinto di sopravvivenza, a una forza vitale che la fa assomigliare alla Sheherazade de *Le mille e una notte*. Saremmo tentate di leggere nell'enfasi che West pone sul ritorno alla vitalità ancestrale una versione femminile del richiamo della foresta di Jack London se proprio *A Letter to a Grandfather*, scritta per Virginia Woolf quasi vent'anni dopo il racconto, non ci conducesse in un'altra direzione. Riconosciamo allora in Evadne una figura salvifica e resurrezionale. Siamo tutti inchiodati alla croce del nostro tempo e del luogo in cui ci troviamo a vivere, scrive West in *Lettera al nonno*. Ma ogni tempo ha la sua visione e la sua imprevedibile verità. Nella *Lettera* la verità è incarnata da un giostraio nero, in cui colei che scrive riconosce, come in una visione, e come Paolo di Tarso, il Cristo che illumina e dà senso al presente. Nel 1914 era la donna nera che illuminava il presente e la consapevolezza del presente, anch'essa una incarnazione del Cristo. In entrambi i casi, nell'opera di West, il corpo nero in cui alberga lo spirito di salvezza sta a significare che lo spirito «non è santo e indipendente, bensì il bianco prodotto di gesti oscuri».

Concludendo la sua lettera West afferma: «Vergognarsi del corpo con cui si è nati è una forma di isteria, come lo è provare vergogna della verità quale ci si mostra in un preciso punto del tempo».<sup>41</sup>

## Virginia Woolf e il corpo della scrittura

La donna salvifica rappresentata da West nel suo *Matrimonio indissolubile* può essere accostata alla signora Ramsey di *Gita al faro* di Woolf. È lei che regge il microcosmo familiare e si fa simbolo e fonte di vita e di arte. Ma diversamente dalla donna di West, che ha corpo solido e ferino, quella di Woolf assume su di sé la plasmabilità e la generatività rigenerativa dell'acqua:

La mia fantasia è quella del corpo.  
Il mio corpo è diventato fluido, e si trasforma, al solo  
tocco di un dito, in una goccia turgida, che si riempie,  
che vibra,  
che scintilla,  
che cade in estasi.<sup>42</sup>

Se la donna è acqua, è la scrittura che in Woolf si fa veicolo del corpo, della sensualità e sessualità, come pure del mistero del silenzio e dell'oscurità in cui si genera il nuovo. «We are the words», noi siamo le parole, scriverà in *A Sketch of the Past*<sup>43</sup> stabilendo una stretta relazione tra persona e parola. Coerentemente, nei suoi scritti, le parole si comportano come esseri umani, hanno addirittura passioni e desideri e si accoppiano come due innamorati. Ed è proprio a causa di quel corpo che non possono essere ridotte a puro significato:

Questa è estasi. Questa è liberazione.  
La sbarra in gola si abbassa.  
Parole si affollano, stringono, premono per uscire una  
dopo l'altra. Senza ordine.  
Si fanno largo, si arrampicano una sulle spalle dell'altra.  
La sola e la solitaria s'accoppiano, rotolano e diventano  
molte.  
Guarda come le frasi escono in ghirlanda fuori dalle  
mie labbra.  
Come uccello in un batter d'ali una frase si lancia nello spazio vuoto tra  
di noi.<sup>44</sup>

Le parole nella frase si accoppiano, ma le frasi nel dialogo connettono le persone. Nella visione di Woolf la comunicazione linguistica ha lo scopo di creare contatto, di legare chi parla e chi ascolta in un continuum che crea innanzitutto comunione, e poi comunicazione. Più ancora, le parole sono quanto trasforma l'esperienza in cultura solo per indicare nuovamente la via verso l'esperienza e quindi verso nuove parole. Non per altro al giovane poeta la Woolf suggerisce:

La sola cosa che ti serve ora è  
metterti alla finestra e lasciare il  
tuo senso del ritmo aprire e chiudere,  
aprire e chiudere.  
Questo ora è il tuo compito.<sup>45</sup>

In *Tre ghinee* la Woolf definisce la cultura come «l'obiettivo disinteressato di leggere e scrivere la lingua inglese» e la libertà intellettuale come «il diritto di dire o scrivere quello che pensi con le tue parole e a tuo modo».<sup>46</sup> Al pari di Marsden e West, individua nell'assunzione di parola l'esercizio del diritto di libertà che corrisponde all'acquisizione di una posizione etica di fronte alle verità particolari relative all'individuo e al mondo. Se scrittura e lettura sono per lei i due cardini della cultura, libertà all'interno di questa visione è dire e scrivere quello che si pensa, «con le tue parole a tuo modo».

Per la Woolf la lingua e la cultura sono soggette a un processo ciclico di trasformazione: ciò che un tempo era lingua e cultura si dissolve e ridiventa parte della natura e della vita, e la vita o esperienza a sua volta diviene cultura. In un saggio dedicato alla lettura, rievocando gli anni in cui da giovane era solita passare le serate estive a leggere nella biblioteca di famiglia, Woolf costruisce il continuum natura-cultura proprio mettendo al centro la giovane lettrice, che muove lo sguardo tra la pagina scritta e ciò che intravede oltre la finestra aperta

con le finestre aperte e il libro tenuto in modo che sembrava poggiare su uno sfondo di siepi di escallonia e d'azzurro profondo, avevo l'impressione

che quanto leggevo poggiasse sul paesaggio anziché essere stampato e rilegato in un libro, che fosse piuttosto il prodotto dei prati, degli alberi e del caldo cielo estivo, come l'aria che nelle belle mattine d'estate sembra muoversi in onde attorno alle cose.<sup>47</sup>

In questo passo la natura, il libro e i suoi contenuti formano un continuum di elementi mai opposti o separati, ma piuttosto interdipendenti. Ma non vi sarebbe convergenza o interpenetrazione senza la giovane lettrice, che altro non è se non l'essere umano che occupa il centro della scena e trasforma l'esperienza nel testo e restituisce il testo all'esperienza.

È quindi nel circolo che unisce esperienza e cultura che sono presi i lettori. Non per altro per la Woolf la scrittura è morta senza di loro:

A quell'ora mattutina di una giornata  
di giugno la biblioteca era vuota... e  
la farfalla *Nimphalis Album* batteva  
sul vetro inferiore della finestra,  
batteva, batteva, batteva e  
ripeteva che se nessun essere umano  
fosse venuto mai, mai, mai, i libri  
sarebbero ammuffiti, il fuoco spento,  
e la farfalla *Nimphalis Album*  
sarebbe morta sul vetro.<sup>48</sup>

Come già la Marsden, che affidava alle sue lettrici il compito di collaborare con lei a creare la Donna Nuova, ma ancora più consapevolmente attribuendo loro un ruolo di agenti, la Woolf riserva ai lettori una nuova centralità nella produzione di cultura e di letteratura, visto che per lei ogni scrittura è morta senza lettori. Ma i suoi lettori non sono una massa amorfa, grossa di corpo e debole di mente, sono piuttosto individui senzienti, oltre che comuni mortali come la scrittrice. E proprio ai lettori capaci di leggere e giudicare, piuttosto che ai critici, Woolf si rivolge in uno dei saggi dedicati alla lettura *Reading* (Leggere),

pregandoli di far spazio al potere creativo che la lettura stimola. A loro si rivolge e li invita a guardare fuori dalla finestra, a vedere le scene della vita comune, in cui l'asino raglia, il giardiniere taglia la siepe, la donna riempie il secchio d'acqua. Tutta la letteratura è una grande raccolta di fatti, scrive, anche se i fatti in sé costituiscono solo una mezza verità, perché «i fatti sono una forma inferiore di finzione». E se ogni libro è diverso, anche ogni lettrice lo è. Perciò deve lasciar parlare il demone che le dice «questo mi piace, questo lo odio». Anche i lettori hanno le loro responsabilità, diverse e più importanti di quelle dei critici. Perché è il giudizio del lettore e della lettrice comune che passa nell'aria e diventa parte dell'atmosfera che gli scrittori respirano mentre lavorano. In questo modo Woolf invita indirettamente i lettori a entrare anche loro nello spazio *exo*, a prendere le distanze, a interrogarsi, a valutare, a porre domande a se stessi e ai testi. Chiede loro che usino la loro libertà di lettori, la loro autonomia e indipendenza per esercitare il loro diritto di soggetto etico ed estetico, e valutare non solo le opere letterarie, ma anche il mondo e in questo modo contribuire a trasformarlo, proprio come fanno gli scrittori.

### **L'*exo*, l'eredità e il presente**

Ma per riprendere il discorso iniziale sul collocarsi critico nello spazio da me definito *exo*, vorrei brevemente accennare a come questo spazio viene immaginato in piena seconda guerra mondiale dalla scrittrice americana Hilda Doolittle – nota con lo pseudonimo H.D. – e poi fatto proprio da Adrienne Rich negli anni Settanta. H.D. abitava a Londra, dove era andata a vivere dal 1911, durante i terribili anni della guerra. E fu con un gesto di ribellione e di sfida al realismo richiesto dalla situazione che compose un poema in tre parti complessivamente intitolato *Trilogia*. È lei che meglio di chiunque altro ha immaginato l'equivalente spaziale dell'*exo*. Dopo averci guidato lungo le strade di una Londra che l'infernale fuoco dei bombardamenti nazisti ha riempito di macerie, con dettagli degni di un reportage giornalistico, e dopo aver esplorato le risorse di una religione dei padri e constatato il fallimento

delle grandi epiche del passato, l'io poetico risolve di lasciarsi alle spalle quei percorsi già segnati, quelle cartografie dell'iterazione, e di avviarsi per un territorio inesplorato:

non conosciamo le regole  
per procedere,  
siamo navigatori, esploratori  
dell'ignoto,  
del non registrato,  
non seguiamo mappe;  
forse raggiungeremo il porto  
il paradiso.<sup>49</sup>

A questo punto della sua vita H.D. ritiene prioritario prendere le distanze dalla *forma mentis* prodotta da una cultura patriarcale e occidentale, i cui miti e le cui regole hanno iteratamente generato guerre, costretto l'umanità ad avvitarci su se stessa e a continuamente ripetere uno stesso schema di morte. Con quel suo poema, perciò, con i miti che vi costruisce si propone di esplorare nuovi percorsi. Percorsi che ancora una volta fanno appello alla responsabilità individuale, al rifiuto di aderire al senso e alla visione comuni, che invitano al rifiuto della guerra come modello concettuale e come destino, per muoversi in altre direzioni.

Trent'anni dopo, Adrienne Rich fa proprio il messaggio di H.D., idealmente e intertestualmente legando le poesie raccolte in *The Dream of a Common Language* (Il sogno di una lingua comune) alla *Trilogia* e segnalando nell'exergo la sua volontà di raccogliere la staffetta poetica lasciatale in eredità dalla poeta modernista. Nei suoi versi leggiamo:

Le regole s'infrangono come un termometro,  
il mercurio si riversa lungo i sistemi di tracciati,  
siamo in un paese che non ha lingua  
né leggi, dall'alba diamo la caccia al corvo e allo scricciolo  
attraverso gole inesplorate

qualunque cosa facciamo insieme è invenzione pura  
le carte che ci avevano dato erano superate  
da anni... stiamo guidando attraverso il deserto.<sup>50</sup>

La Rich, come Dora Marsden, progetta una lingua fedele all'esperienza a lungo taciuta delle donne, una lingua non falsa. Ma qualche anno più tardi, in un saggio che ha avuto una grande, e forse eccessiva, fortuna critica, *Notes Towards a Politics of Location* (Note verso una politica del luogo) ritorna su quel vuoto e vi rilegge non la distanza critica che libera il pensiero e la visione, bensì un segno del femminismo bianco, borghese ed egemonico. Ritiene che questo atteggiamento cancelli tutte le differenze che fanno di ciascuna di noi, e di ogni gruppo umano, i portatori di valori da salvaguardare. Ed è a partire da questa prospettiva che la Rich critica la Virginia Woolf che in *Tre ghinee* si dice *outsider*, che rifiuta di riconoscersi nel suo paese e in ogni forma di nazionalismo guerrafondaio. Vi legge difatti un cosmopolitismo elitario. A questo cosmopolitismo oppone il radicamento nel locale, impilando una sull'altra tutte le differenze – di genere e di scelta sessuale, di classe e di razza, di religione e di lingua – fino a farle diventare un qualcosa che immobilizza chiunque le usi come orizzonte esclusivo per guardare il mondo. Ma nella sua critica dimentica che Woolf intendeva additare l'importanza della libertà della mente che indaga, che non si accontenta, che va oltre, che chiede alle donne di interrogare la loro posizione nel mondo in cui vivono. Invocando l'appartenenza al luogo e alla tradizione culturale e religiosa, oltre che al corpo, Rich rigetta anche quell'abilità di movimento mentale che aveva ispirato sia la sua produzione critica, che quella poetica precedente. Perché l'enfasi sul "locale", che pure aveva una sua portata ermeneutica importante nel momento in cui fu proposta, successivamente irrigidita in uno schematismo ideologico, diverrà pretesto per la teorizzazione di identità non comunicanti, di differenze insormontabili, e perciò formerà una sorta di macigno che fa affogare nel pozzo dell'identità chiunque la faccia propria. Il sentirsi collocate



in un luogo ha finito per oscurare la consapevolezza che ciascuna di noi occupa una posizione che continuamente muove fra condizionamenti e possibilità. Che il nostro corpo ha genealogie e origini precise, che la nostra vita si svolge e si sviluppa in luoghi geografici con specifiche storie e culture, che queste e le istituzioni sociali, che i nostri stessi comportamenti ne garantiscono la permanenza sono fatti ineludibili. Ma questo non ci deve esimere dall'assumere delle responsabilità in prima persona. Perché è dall'assunzione di responsabilità etiche che nasce il bisogno di prendere le distanze, di interrogare l'adeguatezza e la bontà di società e cultura. In sintesi, il riconoscere le nostre appartenenze non ci esime dal coltivare ed esercitare la libertà che alberga entro ciascuna di noi, la responsabilità nei confronti di noi stesse, il fatto che ciascuna di noi è un individuo percorso da aspirazioni, pulsioni, relazioni che ci coinvolgono, ciascuna in modo diverso in una fitta rete di connessioni. Queste connessioni possono condurci in luoghi lontani, nell'immaginazione e nella realtà. La stessa dimensione del tempo non è limitata a quella biografica, perché ognuna di noi è coinvolta in ritmi diversi, biologici, psichici, relazionali, storici.

In sintesi, la Rich cade nella trappola mortale del pensiero oppositivo e, mentre chiede il riconoscimento delle differenze fra donne, di fatto ne rigetta la complessità e finisce col dimenticare la loro comune umanità. Lei stessa aveva scritto nelle sue prime poesie che la realtà è complessa e a questa complessità la poesia doveva rispondere.

*Notes Towards a Politics of Location* segna a mio parere l'inizio del pensiero involutivo di Rich e di tanta critica femminista sulla sua scia, dove l'emersione delle differenze ha coinciso anche con l'inizio della dissoluzione della solidarietà che, se non più sull'omologazione, si doveva costruire sulla complessità e quindi sull'accettazione del "locale" e dell'universo, dell'individuo radicato nello spazio eppure più grande del singolo spazio.

Ciascuna di noi appartiene e non appartiene a un luogo e a un tempo. Ciascuna di noi è soprattutto un soggetto mobile, un agente della propria vita, una prospettiva su se stessa e sul mondo. Per questo può

essere legata al qui e ora e all'altrove, sia dello spazio che del tempo. E soprattutto deve fare i conti con se stessa e agire in prima persona. Perché, come dice Simone Weil, il dramma pubblico che ha tanta forza nella vita di ciascuno di noi oggi genera dei pensieri comuni, eppure l'azione può essere solo personale, inclusa quella del gesto critico, perché è mossa da un senso di giustizia, dal bisogno di verità che, asserisce, «appare solo nello spirito di un singolo essere umano».<sup>51</sup>

Oggi la deprivazione delle donne non è cessata. Possiamo anzi dire che è cresciuta nelle diverse parti del mondo, anche se non negli stessi modi che nel passato. Questa circostanza richiede una rinnovata resistenza da parte delle donne ai riemergenti patriarcati, e soprattutto richiede una nuova forma di assunzione di agentività politica e culturale, differente da quelle costruita dalle donne negli ultimi trent'anni, basata non sull'omogeneità né sulla differenza, ma sulla relazionalità. La nuova agentività richiede che si criticino i privilegi di cui anche le donne hanno goduto, incluse le femministe. Richiede la volontà di costruire relazioni anziché separazioni. La critica contemporanea dovrebbe contribuire a creare una nuova capacità di ascolto reciproco fra donne dei paesi del mondo, una capacità di capire le diverse lingue e non di uniformarsi sotto l'egemonia di una sola lingua, di impegnarsi in un dialogo interlinguistico oltre che interculturale, di uscire dalla sudditanza al locale, fosse pure solo per ottenere un posto all'università, e rinunciare al femminismo quando diventa un altro discorso egemonico, omogeneizzante e oppressivo.

### Note

<sup>1</sup> «Il poeta ci dà la sua essenza, ma la prosa prende interamente la forma del corpo e della mente», scrive V. WOOLF in «Reading», *The Captain's Deathbed and Other Essays*, Harcourt Brace Jovanovich, New York and London 1978, p. 175.

<sup>2</sup> Riprendo qui Edgar Morin che nell'*Introduzione al pensiero complesso* attribuisce all'informazione un «carattere polisopico [...] che si presenta

[...] ora come memoria, ora come sapere, ora come messaggio, ora come programma, ora come matrice di organizzazione», Sterling e Kupfer, Milano 1993, p. 23.

<sup>3</sup> T. MARAINI, *L'esotico e l'esilio. Dialogo con Marina Camboni*, in *L'esotismo nelle letterature moderne*, a cura di E. Zolla, Liguori, Napoli, p. 214.

<sup>4</sup> Di U.K. LE GUIN vedi in particolare il romanzo *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia* (1974), trad. it. *I reietti dell'altro pianeta*, Edizioni Nord, Milano 1976.

<sup>5</sup> V. WOOLF, *Three Guineas*, Brace and Company, New York, Harcourt 1938, p. 171. Questa e le successive traduzioni dai testi scritti originariamente in inglese sono mie. Si veda nell'edizione italiana (*Tre Ghinee*, intr. e cura di L. Muraro, Feltrinelli, Milano 1975), p. 151 e segg.

<sup>6</sup> WOOLF, *Three Guineas*, cit., p. 175.

<sup>7</sup> Il cane Flush è il protagonista dell'omonimo romanzo del 1933.

<sup>8</sup> *In biblioteca con Virginia Woolf: le scene della scrittura*, sceneggiatura, traduzione e adattamento dall'opera di Virginia Woolf di I. Bassignano, M. Camboni, M. Fabbri, S. Maciocia, V. Tessitore. In *Progetto Virginia Woolf. Parole. Immagini*, parte II, p. 8. Quaderni del Centro Studi donnawomanfemme, a cura di M. Camboni, S. Maciocia, V. Tessitore, Roma 1985. Le citazioni da questo testo drammatico, tutte tratte dall'opera di Woolf (in questo caso dal saggio *The Leaning Tower*), evidenziano la qualità poetico-retorica della sua scrittura.

<sup>9</sup> S. WEIL, *La prima radice*, Edizioni di Comunità, Milano 1980, p. 17.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>11</sup> «The Freewoman: A Feminist Review» fu il primo settimanale a portare la parola “femminista” nel titolo. Chiuse dopo undici mesi ma fu resuscitato nel 1913 come «The New Freewoman», grazie al contributo essenziale di alcune abbonate americane. In un'ulteriore trasformazione, preso il nome «The Egoist», la rivista dal 1914 divenne portavoce dell'avanguardia letteraria angloamericana. Negli editoriali della rivista, Marsden andò sviluppando una filosofia femminista e individualista che rapidamente si trasformò in un estremo anarchismo “egoista”, che influenzò direttamente e indirettamente molti degli scrittori che contribuirono alla rivista, fra cui James Joyce e Ezra Pound, Rebecca West e Hilda Doolittle, nota come H.D. Sulla rivista si veda il mio *Il caso “The Freewoman” – “The Egoist”*. *Trasformazioni di una rivista*

tra modernismo e femminismo, in *Le riviste dell'Europa letteraria*, a cura di M. Rizzante e C. Gubert, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, Università degli Studi di Trento, 2001, pp. 129-159; nonché la selezione di editoriali di Marsden raccolti in *La donnalibera/The Freewoman*, a cura di M. Lops, Liguori, Napoli 2003.

<sup>12</sup> Minuta e apparentemente fragile, Marsden era anche un modello di coraggio. Diverse volte era finita in prigione, in un caso per aver interrotto un discorso di Churchill. Era forse anche una fra le più insubordinate socie e organizzatrici del WSPU. Tanto che, troppo indipendente per accettare di conformarsi sempre agli ordini del centro, fu infine liquidata dalle Pankhurst senza molti complimenti e nessun ringraziamento. Dopo tre anni di attività, Marsden nel 1911 aveva rotto i rapporti con l'Unione e aveva deciso di ritagliare per sé il ruolo che potremmo chiamare di intellettuale organica al movimento delle donne, decisa a dar voce a richieste più articolate e rivoluzionarie di quelle delle suffragiste e a formare un'avanguardia di intellettuali capaci di guidare e trainare le altre. Su Marsden si vedano: LES GARNER, *A Brave and Beautiful Spirit. Dora Marsden 1882-1960*, Gower Publishing Company, Aldershot, Great Britain 1990; BRUCE CLARKE, *Dora Marsden and Early Modernism*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1996.

<sup>13</sup> P. BOURDIEU, *Il dominio maschile*, Feltrinelli, Milano 1998.

<sup>14</sup> Vedi su questo il mio *Liberare l'anima. Ovvero il gioco delle parole possibili*, in *Parole di Libertà*, a cura di M. Pasinati, I. Palma, Palermo 1990, p. 73.

<sup>15</sup> *Notes of the Week*, «The Freewoman», 23 November 1911, p. 3.

<sup>16</sup> A una critica del testo di Weininger, in cui coglieva l'occasione per mettere a fuoco gli aspetti salienti della sua visione della sessualità femminile, Marsden dedicherà una serie di articoli dal titolo *Interpretations of Sex* nei numeri 24, 25, 26, 27 del 1912. Gli articoli sono tradotti in «La donnalibera/The Freewoman», cit.

<sup>17</sup> L'intero editoriale è riprodotto in «La donnalibera/The Freewoman», cit., pp. 70-84. Sul senso e la portata innovativa del nome si veda il mio *Dora Marsden and The Freewoman as an Open Space*, in *Networking Women: Subjects, Places, Links Europe-America, 1890-1939. Towards a Rewriting of Cultural History*, a cura di M. Camboni, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2004, pp. 170-171.

<sup>18</sup> *Notes of the Week*, «The Freewoman», 23 November 1911, p. 3. La

citazione successiva è tratta dal n. del 30 novembre 1911, pp. 21-22.

<sup>19</sup> A. GRAMSCI, *Problemi di filosofia e di storia*, in *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce. Quaderni del carcere*, I, Einaudi, Torino 1966, citazioni da p. 27 e p. 29. Virginia Woolf aveva espresso un'idea analoga quando in *A Sketch of the Past*, aveva affermato che «Virginia Stephen non è nata il 25 gennaio 1882, ma è nata molte migliaia di anni fa», *Moments of Being*, Reading, Triad Granada, p. 80.

<sup>20</sup> M. NUSSBAUM, *Women and Human Development: The Capabilities Approach*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 2000, p. 31.

<sup>21</sup> Lettera a Dora Marsden del giugno 1912, *Selected Letters of Rebecca West*, a cura di B. Kime Scott, Yale University Press, New Haven and London 2000, p. 13.

<sup>22</sup> L'articolo fu pubblicato su «Time and Tide», un'altra rivista di donne che lei stessa aveva contribuito a fondare nel 1920. Riportato in R. West, *The Young Rebecca: Writings of Rebecca West 1911-1917*, a cura di J. Marcus, Macmillan in association with Virago Press, London 1982, pp. 5-6.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 4-5.

<sup>24</sup> C. ROLLYSON, *The Literary Legacy of Rebecca West*, International Scholars Publications, San Francisco 1998, p. 30.

<sup>25</sup> R. WEST, *The Young Rebecca*, cit., pp. 25 e 23.

<sup>26</sup> Recensione di *Position of Women in Indian Life*, in *The Young Rebecca*, cit., p. 12.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>28</sup> In *The Young Rebecca*, pp. 64-69. Sarà peraltro proprio questa recensione ad attirare su di lei l'attenzione dell'autore, di cui in seguito diverrà l'amante e da cui avrà un figlio, condannandosi a una vita marginale nella società inglese e americana del tempo. L'avanguardia per Rebecca West fu anche una scelta obbligata. Un modo di chiamarsi fuori da una società che non contempla errori da parte delle donne.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 308.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 295.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 281.

<sup>33</sup> Ivi.

<sup>34</sup> V. GLENDINNING, *Rebecca West: A life*, Weidenfeld and Nicholson, London 1987, p. 183.

<sup>35</sup> V. WOOLF, *The Letters of Virginia Woolf, 1932-1935, vol. 5*, a cura di N. Nicholson e J. Trautman, Harcourt Brace Jovanovich, New York, p. 261.

<sup>36</sup> V. WOOLF, *Lettera a Ottoline Morrell del 31 dicembre 1933, Ibidem*, p. 266.

<sup>37</sup> V. WOOLF, *Lettera a Ethel Smyth del 3 dicembre 1933, Ibidem*, p. 254.

<sup>38</sup> R. WEST, *The Return of the Soldier* (1918). *Il ritorno del soldato*, trad. di P. Campioli, Mondadori, Milano 1983.

<sup>39</sup> R. WEST, *Lettera del 18 settembre 1931*, citata in Rollyson, cit., p. 91.

<sup>40</sup> *Selected Letters of Rebecca West*, cit., p. 131.

<sup>41</sup> R. WEST, *A Letter to a Grandfather*, The Hogarth Press Letters no. 7, London 1933, p. 44.

<sup>42</sup> *In biblioteca con Virginia Woolf*, cit., p. 18. Questa citazione è tratta da *The Waves* (1931).

<sup>43</sup> V. WOOLF, *Moments of Being*, a cura di J. Schulkind, Triad Granada 1976, p. 84; ed. it., *Momenti di essere*, La Tartaruga, Milano 1977.

<sup>44</sup> *In biblioteca con Virginia Woolf*, cit., p. 21. Anche questa citazione è un collage che avvicina diversi brani tratti da *The Waves*.

<sup>45</sup> *In biblioteca con Virginia Woolf*, cit., p. 25. Citazione da *A Letter to a Young Poet* (1932). ed. it., *Lettera a un giovane poeta*, a cura di M. Premoli, R. Archinto, Milano 2003.

<sup>46</sup> V. WOOLF, *Three Guineas*, cit., p. 138.

<sup>47</sup> V. WOOLF, *Reading, Collected Essays*, Vol. 2, a cura di L. Woolf, Chatto & Windus, London 1966, p. 13.

<sup>48</sup> *In biblioteca con Virginia Woolf*, cit., p. 6.

<sup>49</sup> H.D., sez. 43 di *Ma le mura non cadono*, in *Trilogia*. Edizione bilingue della *Trilogy* di H.D. Traduzione, note, biografia e saggio interpretativo di M. Camboni, S. Sciascia, Caltanissetta 1993, p. 103.

<sup>50</sup> A. RICH, *Ventuno poesie d'amore*, XIII, *Poesie* (da *The Dream of a Common Language*), trad. e cura di M. Camboni, *In forma di parole*, V, n. 4, p. 149.

<sup>51</sup> S. WEIL, *La prima radice*, cit., pp. 167 e 180.

## **Matilde Serao nel panorama giornalistico-letterario tra Otto e Novecento**

*Wanda De Nunzio Schilardi*

Da qualche decennio si è avviato un organico discorso critico sull'itinerario di vita e di scrittura di Matilde Serao, al centro di quella eccezionale stagione dell'ultimo Ottocento meridionale che la vide protagonista. Si va ricomponendo quella dicotomia che ha contrassegnato la vicenda intellettuale di questa scrittrice: giornalismo *versus* letteratura, verismo *versus* spiritualismo, narrativa di consumo-arte pienamente realizzata. Ci si era accostati all'opera della Serao quasi sempre assecondando questa bipolarità, con giudizi che oscillavano dai consensi pieni, in qualche caso esaltanti, a spietate e ingenerose condanne; c'è chi ha scritto che «riusciva anche a somigliare a un classico»<sup>1</sup> e chi liquidava frettolosamente buona parte della sua opera «come letteratura commerciale di second'ordine».<sup>2</sup> Non tende a esaurirsi «il caso Serao», esemplare, lo definì Henry James, lettore attento della scrittrice napoletana, che richiamò la necessità di un approfondimento dell'intera produzione.<sup>3</sup>

Oggi è particolarmente avvertita l'esigenza di non limitarsi a indagini parziali su singole opere, ma viceversa di avviare analisi complessive della sua narrativa, non più collocabile esclusivamente nell'area naturalistica, e altresì sottolineare il valore della sua prosa giornalistica per il costante scambio tra questi due modi di produzione della scrittura. Già nel 1912, lo Spitzer, in un ampio intervento rimasto pressoché sconosciuto agli studiosi, definiva la scrittrice napoletana «una grande osservatrice degli esseri umani e della massa [...] che sa allontanare i personaggi in azioni simboliche di cui ci ricorderemo in eterno», e sottolineava la compresenza nella sua narrativa di romanticismo, naturalismo e giornalismo.<sup>4</sup>

Importanti studi recenti segnalano la necessità di un definitivo aggiornamento metodologico che consenta, con categorie di giudizio

più adeguate alla sensibilità e alla cultura contemporanea, di chiarire aspetti ancora poco esplorati della sua produzione, della sua ideologia, del suo ruolo nella letteratura femminile del tempo. È indubbio che una tale rivisitazione critica non potrà realizzarsi in assenza di un ampio progetto editoriale che restituisca il meglio dell'opera seraiana.

Alla ripresa di interesse sulla Serao, iniziata soprattutto negli anni Settanta del Novecento e proseguita con convegni, mostre, recenti edizioni di romanzi,<sup>5</sup> ha contribuito anche l'attenzione della critica ai problemi della letteratura di consumo e alle dinamiche della mercificazione del prodotto artistico nei quali la scrittrice-giornalista ha saputo collocarsi con grande genialità, con l'apporto di un'intuizione estremamente moderna.<sup>6</sup> La Serao, fin dagli esordi della sua attività letteraria, ha sempre cercato di rivolgersi a un grosso pubblico, soprattutto femminile, diversificato per estrazione sociale e livello culturale, al quale di volta in volta, rifiutando le convenzioni letterarie, proporre temi e personaggi diversi, grazie alla strategia della distinzione che le consentiva l'accesso e il successo presso una larga platea. Conia una lingua media, colloquiale, con inserti dialettali accostati ad allusioni e citazioni colte, tratte da letture ampie, seppure disorganiche.

La critica più avveduta riconosce il giornalismo fortemente correlato all'attività letteraria; si è convinti, infatti, che il giornalismo, oltre che affinare la sua innata capacità di individuare oggetti di osservazione in sintonia con attese contemporanee, abbia funzionato anche come serbatoio tematico. Alcuni dei migliori romanzi veristi sono stati preceduti da reportage e inchieste che avevano messo in luce la sua attitudine alla ricerca antropologica e documentaristica.

Basterà ricordare non solo il *Ventre di Napoli*, l'opera forse più famosa della Serao, nata da un assemblaggio di articoli scritti per il «Capitan Fracassa» in occasione del colera che aveva colpito Napoli nell'84. Questa opera, insieme a molte altre che hanno Napoli come protagonista, è divenuta punto di riferimento obbligato per tutti coloro che hanno scritto di Napoli: da Bernari a Rea, da Marotta a Prisco, alla Ortese e a La Capria, fino ad arrivare al *Gomorra* di Saviano.



La Napoli della Serao è raccontata e descritta nella sua realtà urbana, nella sua stratificazione sociale, nella sua cultura e nelle sue tradizioni popolari, intese non come edonistica fruizione di colore locale, né compiaciuto e intellettualistico rifiuto di un mondo arcaico, viceversa come essenza, esistenza stessa del popolo napoletano.

Anche *Vita e Avventure di Riccardo Joanna* e la *Conquista di Roma*, due romanzi di ambientazione romana, mettono a frutto le esperienze connesse alla sua attività di giornalista parlamentare. Ricostruisce ambienti, luoghi, paesaggi metropolitani visti e utilizzati come comprimari della vicenda, quasi allo stesso titolo dei protagonisti che agiscono in rapporto stretto con l'ambiente in cui vivono.

Si è parlato acutamente di «giornalismo narrativo»,<sup>7</sup> privo della valenza negativa di ascendenza crociana<sup>8</sup> e si è riconosciuta l'opera della Serao come un "exemplum letterario" per la particolare struttura e per la caratteristica scrittura.<sup>9</sup> Essa scandisce i mutamenti culturali di un cinquantennio di storia, iniziato con le speranze alimentate dall'unificazione nazionale e l'ansia conoscitiva dello scientismo positivista e sfociato, dopo i fermenti sociali e le avventure estetizzanti di fine secolo, nel richiamo degli intellettuali all'ordine e nell'approdo al regime autoritario.

Negli anni in cui vedevano la luce *Malombra* di Fogazzaro, *I Malavoglia* di Verga, *Il Piacere* di D'Annunzio, *Le Odi Barbare* di Carducci, le *Myricae* di Pascoli, Matilde Serao pubblicava alcune tra le sue opere più significative: *Cuore Inferno* (1881), *Fantasia* (1883), *Il Ventre di Napoli* (1884), *La virtù di Checchina* (1884), *La conquista di Roma* (1885), *Il romanzo della fanciulla* (1886), *Vita e avventure di Riccardo Joanna* (1887). Erano gli anni in cui letteratura, giornalismo e politica vivevano in una sorta di osmosi e animavano la vita pubblica, soprattutto romana, che trovava il proprio rispecchiamento nella «Cronaca bizantina» del Sommaruga, una rivista che connotò di sé un'epoca, specchio degli scompensi della veloce metamorfosi in atto nelle strutture sociali della città e delle eterogenee tendenze letterarie post-unitarie.

Matilde Serao è al centro di questo coacervo, la sua persona e la sua opera rappresentano un campo di tensioni pluridirezionali dialetticamente correlate. Si occupa di politica, anche come cronista parlamentare, è la prima giornalista professionista in Italia, è una letterata che conta negli intricati rapporti della società letteraria nazionale e internazionale, è una scrittrice che sperimenta i diversi modi della scrittura. Dalla narrativa verista – basterà citare *Il ventre di Napoli* (1884), *Il paese di Cuccagna* (1891), *La Ballerina* (1899), *Il romanzo della fanciulla* (1886), dove l'impegno documentario convive però sempre con l'analisi psicologica – passa ai romanzi spiritualisti – vanno ricordati almeno *Nel paese di Gesù* (1899) e *Suor Giovanna della Croce* (1901) –, nei quali permane, tuttavia, l'attenzione all'ambiente e alla cronaca per un'ansia mai dismessa di comprendere e di ricreare.

In *Suor Giovanna della Croce* il sentimento religioso, lo spiritualismo, lo psicologismo, ma anche l'inquietudine propria del Novecento, si integrano in felice armonia con il Verismo e il Naturalismo, contribuendo a costruire un'opera tra le più riuscite artisticamente.

In questa fase, insieme al Fogazzaro, si fa promotrice di un movimento di reazione spiritualista, *I Cavalieri dello Spirito*, «in nome della necessità di un sollevamento dell'anima contro l'aridità e l'asprezza di un naturalismo male inteso, contro la fredda ragione che mostra gli aspetti più duri e desolanti della vita che può trovare nell'ideale la capacità di restituire all'uomo energie e speranze».<sup>10</sup> È il ripudio dell'invasione scientifica positivista, sinonimo di materialismo connesso a una scienza incapace di risolvere le inquietudini umane. Felicemente Matilde Serao è stata definita una “idealista che lavora alla scuola del realismo”.

Conclude la sua carriera artistica come narratrice di consumo – si ricorderanno almeno *Il Delitto di Via Chiatamone* (1907), *Dopo il Perdono* (1907), *La mano tagliata* (1912) – tesa a coltivare le mitologie sentimentali della società gaudente e cosmopolita, attenta a catturare un pubblico perbenista, ma compiaciuto di complicazioni sentimentali «che eccitano la fantasia e insieme lo rassicurano con una esplicita

proposta di ritorno all'ordine morale e con la punizione della sfrenata passionalità». <sup>11</sup> Sono romanzi drammatici, quasi tutti incentrati sul tema dell'adulterio, e nel loro fatale movimento ascensionale a *climax* si identifica la logica romanzesca. Essi perdono spontaneità, "visività", diventano portatori di messaggi dettati dalla sua ideologia privata e pubblica, dalle sue tesi, dai suoi pregiudizi etici e sentimentali. Il modello è Bourget elevato a ruolo di maestro e di guida, di cui apprezza "le finissime analisi delle anime inferme". I romanzi di questi anni mirano a essere pedagogici e assumono i toni di una requisitoria giudiziaria, di moralistico «rappel à l'ordre». <sup>12</sup> Dunque, non è un percorso lineare, con un prima rappresentato dai capolavori realistici e un dopo contrassegnato dai romanzi di consumo, ma già dai suoi esordi letterari sono compresenti Verismo e spiritualismo, popolarismo e cosmopolitismo, la grande scrittura realista e la narrazione di consumo.

Certo una produzione tanto sovrabbondante impone un metodo selettivo che, pur richiamando l'attenzione sulle opere più significative, esemplari di una narrativa viva, di grande valore artistico, ricca di spunti, temi, motivi che saranno largamente ripresi dalla narrativa successiva – dovranno essere richiamati almeno i romanzi *Il Ventre di Napoli*, *La Virtù di Checchina*, *La conquista di Roma*, *Il paese di Cuccagna*, *Telegrafi dello Stato*, *Scuola Normale femminile*, *Suor Giovanna della Croce* – tuttavia, non va perduto di vista l'intero itinerario di una produzione narrativo-giornalistica che, al di là dell'intrinseco valore o disvalore letterario, assume un forte segno testimoniale da diventare una fonte sussidiaria integrativa, utile per ricostruire la storia sociale e la psicologia collettiva di un'epoca. I suoi romanzi e le sue novelle producono di per sé informazioni e si rendono disponibili a differenti letture di storici, sociologi, antropologi e urbanisti per la ricchezza di dati in essi contenuti. Nella *Virtù di Checchina*, ad esempio, vi è uno dei più precisi e affascinanti inventari di oggetti di cui la Serao ha dato prova: da esso si ricava un senso di domestica mediocrità, oscillante tra angustie finanziarie e pretese di decoro, proprie di una piccola borghesia colta nelle sue condizioni economico-sociali, nei suoi tratti costitutivi

ambientali e psicologici.<sup>13</sup>

La narrativa della Serao ha in sé, a un alto grado di intensità, la capacità mitopoietica di dire oltre il dettato, c'è in lei una straordinaria capacità di scegliere le vicende fra quelle capaci di avere risonanze diverse a più livelli.

Attraverso i libri e le rappresentazioni teatrali frequentati dalle fanciulle della piccola e media borghesia protagoniste dei romanzi della Serao, emerge ad esempio l'immaginario letterario musicale tardo ottocentesco. Il minuto e preciso descrittivismo, ricco di aggettivazioni, con cui la Serao coglie le manifestazioni della vita moderna e quotidiana, richiamando sulla pagina il tessuto urbano delle città che fanno da sfondo alle sue storie, sfida il rigore della fotografia; nomi, luoghi, date, oggetti, tutto è ripreso dal vero. La Serao costruisce la dimensione letteraria descrivendo il "suo inventario del mondo" e se corre spesso il rischio del manierismo, perché la lente della scrittrice si fa minuta per una sorta di puntillismo descrittivo e per la volontà di entrare nelle cose, di impossessarsene – c'è chi ha parlato più di potenza descrittiva alla Balzac che di potenza narrativa – rifiuta però sempre il pittoresco fine a se stesso. Tuttavia ostenta spesso un certo timbro populistico, tra patetismo e deamicisismo, che ha contribuito a tener lontano dalla sua opera intere generazioni di giovani.

Scrivo libri, diceva Pancrazi di lei, non romanzi, libri compositi, miscidati, impuri nei quali la scrittrice non si eclissa nei suoi romanzi, anzi, si affida il compito di guidare il lettore. Ed è qui la sostanziale differenza di metodo rispetto a Giovanni Verga. Il grande siciliano non ha bisogno di intervenire sulla sua materia, sulla realtà ostile che ritiene immutabile; viceversa la Serao – da accostare alla grande triade Verga-Capuana-De Roberto come ha scritto Francesco Bruni nell'Introduzione al *Romanzo della fanciulla* – nei suoi romanzi, molti dei quali costituiscono un suo personalissimo "ciclo di vinte", interviene spesso in prima persona ad aiutare il lettore a osservare, a partecipare, a commuoversi e a sdegnarsi, ma anche a rassicurarlo per le tensioni e le rivolte sociali che sembrava dovessero sconvolgere gli

assetto costituiti. Coerentemente con la sua ideologia piccolo-borghese, fortemente conformista e moderata, non mette mai in discussione la struttura gerarchica della società da cui nascevano quelle sperequazioni. L'intellettuale doveva compiere un'"Opera Santa", per usare le sue parole, guidare e aiutare il popolo e insieme difendere l'ordine costituito e in più, in quanto intellettuale-donna, aiutare le donne a prendere maggiore consapevolezza di sé e sul piano lavorativo e sul piano familiare.

Matilde Serao, insieme a poche altre letterate del tempo, e mi riferisco a Grazia Deledda, la Contessa Lara, la Marchesa Colombi, Sibilla Aleramo, ha segnato un momento di passaggio significativo del genere romanzo e del genere romanzo femminile in particolare. Queste scrittrici si muovono tra tabù e coscienza, in bilico tra desiderio di confermarsi nel ruolo di moglie e di madre e quello di prefigurarsi in un ruolo alternativo, rovesciato rispetto al tradizionale.

A questa funzione, con estrema sapienza e un gusto non sottovalutabili per le condizioni moderne del fare letterario, la Serao chiama entrambe le dimensioni della sua 'scrittura', facendole valere e interagire, anche nello stesso testo, con manovre strutturali che arrivano a prefigurare comportamenti moderni.

Anche per queste ragioni può risultare esemplare e istruttivo, ricco di familiari risonanze, ripercorrere queste zone di contatto e di produttiva "ambiguità" in qualche buon romanzo o in alcuni suoi celebri pezzi giornalistici.

### Note

<sup>1</sup> A. PANZINI, *Matilde Serao*, «Corriere della Sera», 3 luglio 1932.

<sup>2</sup> R. SERRA, *Scritti*, a cura di G. De Robertis, A. Grilli, vol. I, Le Monnier, Firenze 1938.

<sup>3</sup> H. JAMES, *Matilde Serao*, «North American Review», marzo 1901, poi in «Notes on Novelists», 1914, tradotto e riproposto da M. Ascari, in «Paragone», ottobre-dicembre 1993.

<sup>4</sup> L. SPITZER, *Matilde Serao (Eine Charakteristik)*, «Germanisch-Romanisch monatsschrift», 2, 1914, pp. 573-584.

<sup>5</sup> Cfr. almeno A. BANTI, *Matilde Serao*, Utet, Torino 1965; M.G. MARTIN GISTUCCI, *L'oeuvre romanesque de Matilde Serao*, PUG, Grenoble 1973; C.A. MADRIGNANI, *La virtù di Checchina*, in *Ideologia e narrativa dopo l'unificazione*, Savelli, Roma 1974; *Matilde Serao, 1856-1927. Mostra bibliografica, fotografica e documentaria*, Biblioteca Nazionale di Napoli, maggio-ottobre 1977, I Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli, serie IV - 6; M. SERAO, *Il romanzo della fanciulla*, a cura di F. Bruni, Liguori, Napoli 1985; Atti del Convegno "Matilde Serao tra giornalismo e letteratura", Guida, Napoli 1981; W. DE NUNZIO SCHILARDI, *Matilde Serao giornalista*, Lecce, Milella 1986; A. PALERMO, *Le due narrative di Matilde Serao*, in *Da Mastriani a Viviani*, Liguori, Napoli 1987; *Album Serao*, a cura di D. Trotta, Fiorentino, Napoli 1991; M. SERAO, *Vita e avventure di Riccardo Joanna*, a cura di R. Giglio, Vecchio Faggio, Chieti 1992; T. SCAPPATICCI, *Introduzione a Serao*, Laterza, Bari 1995; M. SERAO, *La conquista di Roma*, a cura di Wanda De Nunzio Schilardi, Bulzoni, Roma 1997; M. SERAO, *San Gennaro nella leggenda e nella vita*, a cura di W. De Nunzio Schilardi, Palomar, Bari 2000; M. SERAO, *Il ventre di Napoli*, a cura di P. Bianchi, Avagliano, Cava de' Tirreni 2003; M. SERAO, *L'anima semplice: suor Giovanna della Croce*, a cura di C. Borrelli, Manni, San Cesario di Lecce 2005; M. SERAO, *Le opere e i giorni*, a cura di A.R. Pupino, Atti del Convegno di studi (Napoli 1-4 dicembre 2004), Liguori, Napoli 2006.

<sup>6</sup> A.R. PUPINO, "Chi piange acconsente". *Ragguagli di Matilde Serao con alcune congetture sopra il suo successo*, in *Matilde Serao. Le opere e i giorni*, cit., pp. 279-316.

<sup>7</sup> A. PALERMO, *Le due narrative di Matilde Serao*, cit., p. 48.

<sup>8</sup> È nota la diffidenza di Croce rispetto alla produzione giornalistica della Serao e il largo apprezzamento viceversa della sua narrativa verista. Cfr. B. CROCE, *La letteratura della Nuova Italia*, Laterza, Bari 1921.

<sup>9</sup> R. GIGLIO, *Introduzione* in M. SERAO, *Vita e avventure di Riccardo Joanna*, cit., p. 16.

<sup>10</sup> M. SERAO, *I Cavalieri dello Spirito*, «Il Mattino», 8 luglio 1894; cfr. M. CIMINI, *I Cavalieri dello Spirito: Antonio Fogazzaro e Matilde Serao tra post-naturalismo e tensione morale*, in *Tempo ed eterno nelle forme letterarie della modernità*, a cura di G. Oliva, «Studi Medievali e moderni», n. 2, 2001, pp. 227-255.

<sup>11</sup> T. SCAPPATICCI, *Introduzione a Serao*, cit. p. 148.

<sup>12</sup> Cfr. C.A. MADRIGNANI, *L'ultima Serao e il romanzo popolare*, in «L'ombra d'Argo», 1983, n. 3, pp. 31-42.

<sup>13</sup> F. BRUNI, *Introduzione*, in M. SERAO. *Il romanzo della fanciulla*, cit., pp. XXX-XXXVI.

## **Hannah Arendt a Gerusalemme. Tra banalità del male e profondità del bene**

*Rita Svandrlik*

Il titolo del mio contributo costituisce una variazione sul famoso titolo e sottotitolo dell'opera di Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil* (1963, traduzione tedesca, rivista dall'autrice, nel 1964).<sup>1</sup> Per quanto riguarda invece «la profondità del bene», questa espressione compare in una lettera di Arendt a Gershom Scholem, scritta dopo la pubblicazione del libro, in risposta a un duro attacco di Scholem, su cui ritornerò.<sup>2</sup>

*Eichmann a Gerusalemme*, sembra che il titolo voglia suggerire tutta l'eccezionalità dell'evento: un criminale nazista nella città del ritorno, agognato per diciannove secoli da tutti gli ebrei della diaspora («l'anno prossimo a Gerusalemme») è l'augurio che gli ebrei si scambiano la prima sera di Pasqua, lo stesso dai tempi dell'esilio in Egitto); ora, in quella città in cui erano alla fine ritornati, divisa dalla fine della prima guerra arabo-israeliana fino alla guerra dei sei giorni in una parte israeliana e in una parte giordana, gli ebrei potevano sottoporre a procedimento giudiziario uno dei responsabili della Shoah. A Gerusalemme Eichmann non era di certo arrivato spontaneamente ma grazie a una spettacolare azione del Mossad nel maggio del 1960, che lo aveva catturato e rapito in Argentina pochi giorni dopo che per la legge argentina i crimini di guerra e contro l'umanità erano caduti in prescrizione: questo è un dato di fatto che Israele ricorderà, assieme alla prassi da parte dell'Argentina di negare l'estradizione in casi analoghi, per giustificare l'azione del rapimento, che chiaramente infrangeva il diritto internazionale.

E la mia variante del titolo arendtiano allora cosa intende? Hannah Arendt decide di andare a seguire il processo Eichmann a Gerusalemme per una sorta di bisogno di confrontarsi più direttamente con quell'immane tragedia alla quale le sembrava di essersi sottratta abbastanza presto, come apprendiamo nella sua corrispondenza con



## Karl Jaspers, il suo maestro e “Doktorvater”:<sup>3</sup>

Und dennoch, lieber verehrtester Freund, ich würde es mir nie verziehen haben, nicht zu fahren und mir dies Unheil in seiner ganzen unheimlichen Nichtigkeit in der Realität, ohne die Zwischenschaltung des gedruckten Wortes, zu besehen. Vergessen Sie nicht, wie früh ich aus Deutschland weg bin und wie wenig ich im Grunde von der Sache mitgekriegt habe (Lettera del 2 dicembre 1960).<sup>4</sup>

Dal suo viaggio a Gerusalemme per seguire il processo nascerà il testo al centro della mia analisi, che nel sottotitolo si qualifica come un *report*, intendendo proprio quella caratteristica dell’opera per cui il Comitato scientifico del Convegno ha ritenuto che questo testo dovesse essere trattato nell’ambito del tema *Donne e giornalismo*. Una volta presa la decisione di seguire il processo, Arendt trova infatti nel settimanale «The New Yorker» il finanziatore della sua impresa; la direzione del giornale le lascerà completa libertà sulla quantità e sui contenuti dei suoi contributi relativi al processo.<sup>5</sup> Prima di partire Arendt dice che il fatto di andarci da umile giornalista corrispondente «bescheidene Berichterstatterin»<sup>6</sup> la solleva da responsabilità nei riguardi del processo, nel senso che non deve chiedersi, come fa nel suo dialogo con Jaspers, se ci siano sufficienti fondamenti giuridici per il procedimento contro Eichmann, se ci possa essere una ricaduta negativa per Israele nell’opinione pubblica mondiale – uno dei timori di Jaspers – ecc.; deve limitarsi a riferire gli accadimenti. Il suo *report* andrà poi ben oltre un semplice servizio giornalistico, Arendt stessa lo paragona a una specie di «monografia storica».<sup>7</sup> È diventata la sua opera più nota, anche se non la più importante dal punto di vista del suo pensiero politico, entrando nella circolazione culturale, sull’onda di accesissime polemiche,<sup>8</sup> con il sottotitolo: *La banalità del male*. Da allora i riferimenti alle posizioni di Arendt sulle questioni nodali del genocidio degli ebrei non possono mancare in nessuna analisi di quei fatti; certo Arendt non aveva ancora a disposizione tutti i documenti e le testimonianze che sono diventati accessibili in particolare dopo l’apertura degli archivi nell’ex Unione

Sovietica e negli altri Stati dell'Europa orientale, ma vorrei anticipare subito che sostanzialmente le sue tesi non vengono contraddette dall'acquisizione di nuovo materiale.<sup>9</sup>

Dunque, Hannah Arendt si trova a Gerusalemme, nell'aprile 1961 e poi ancora per una settimana nel giugno 1961: l'osservatrice al processo utilizza le pause delle udienze per vedere il cugino e la sua famiglia, per incontrare studenti all'università, per fare qualche giro, muovendosi tra coloro che appartengono al suo mondo culturale (che è sostanzialmente quello degli ebrei di origine tedesca) e non provando alcun interesse per la «plebe orientale» «orientalischer Mob»,<sup>10</sup> uguale a quella di Istanbul o di altre città orientali. Nella prima lettera al marito Heinrich Blücher sottolinea come la balcanizzazione di Gerusalemme ai danni degli elementi europei abbia enormemente preso campo, rispetto al suo viaggio precedente, sei anni prima.<sup>11</sup> Ma anche nella sua corrispondenza privata il mondo esterno ha comunque poco rilievo rispetto all'interno del tribunale e a quella cabina di vetro anti-proiettile in cui Eichmann appariva quasi come un fantasma, un uomo la cui preoccupazione principale era quella di non perdere il contegno.

### **La banalità del male**

Diversamente da Jaspers, Hannah Arendt è convinta che l'unica alternativa al processo a Gerusalemme sarebbe stata l'uccisione di Eichmann per strada, al momento della cattura, con successivo costituirsi dei colpevoli alla polizia argentina, in modo che durante il processo venissero portati alla luce e all'attenzione del pubblico mondiale i fatti di cui Eichmann si era reso colpevole; ma certo la prassi giudiziaria dell'Argentina avrebbe comunque dato poche garanzie in tal senso. Una volta portato in Israele, alternative praticabili non vi erano: siccome non esisteva più un tribunale come quello di Norimberga che perseguisse i crimini contro l'umanità (peraltro Arendt condivide le riserve contro "il tribunale dei vincitori"), siccome la Repubblica Federale Tedesca non aveva chiesto l'extradizione di Eichmann – e d'altra parte i verdetti dei suoi tribunali nei confronti di criminali

nazisti erano sempre stati straordinariamente blandi – se Israele non avesse processato Eichmann egli sarebbe rimasto impunito. E, inoltre, in Israele si trovava il maggior numero di vittime e di sopravvissuti, anzi, la nascita stessa di Israele si doveva alle conseguenze della Shoah, perché la ribellione contro gli inglesi del Protettorato venne innescata dal rifiuto delle autorità britanniche di rilasciare permessi d'ingresso in Palestina ai sopravvissuti, a quelle tante “*displaced persons*” che alla fine della guerra non avevano alcun luogo in cui andare, non essendo affatto sicuro per loro tornare nei Paesi dell'Europa orientale. Molte di queste osservazioni si trovano nel carteggio con Jaspers, la cui moglie era ebrea; durante il nazismo la coppia aveva tenuto sempre delle capsule di cianuro sul comodino per sottrarsi con il suicidio a una eventuale cattura da parte delle SS; alla fine, tuttavia, nemmeno la condizione di coppia mista li avrebbe salvati, se l'1 aprile del '45 ad Heidelberg non fossero entrati gli americani. Jaspers dunque seguiva con partecipazione il caso: era invece convinto che, anche se il processo si fosse svolto a Gerusalemme, il verdetto non doveva essere pronunciato da quel tribunale; secondo lui la soluzione migliore prevedeva che l'imputato venisse tenuto in prigione in attesa del verdetto emesso da un tribunale istituito dalle Nazioni Unite, che al momento però non esisteva. Arendt argomenterà nel suo epilogo al volume in termini di filosofia del diritto: il diritto come tale non persegue la vendetta, ma si basa sul principio che la comunità giudica i delitti che hanno arrecato dei danni a un singolo, ma che nel singolo hanno leso tutta la comunità e, nel caso dei crimini nazisti, tutta l'umanità; in questo senso, gli ebrei avevano il diritto di giudicare Eichmann secondo i principi della moderna giurisdizione: se il processo era giuridicamente corretto, nessuno poteva imputare loro spirito di vendetta.

Il libro si propone di riportare ciò che venne effettivamente trattato durante il processo, ma anche «ciò che si sarebbe dovuto trattare, nell'interesse della giustizia» (EJ, p. 54). Inizia con la presentazione del tribunale e del collegio giudicante, costituito da tre giudici di origine ebreo-tedesca, che in Germania erano cresciuti e si erano formati. La

lingua è l'ebraico, anche se appare artificioso il suo uso, visto che appunto le persone implicate capiscono e parlano il tedesco, mentre uno dei giudici ha serie difficoltà con l'ebraico; giornalisti e osservatori da tutto il mondo seguono grazie alla traduzione simultanea, paradossalmente pessima proprio in tedesco, buona in inglese e francese. Arendt non perde occasione di lodare le capacità, il livello intellettuale e l'equilibrio del Presidente, il giudice Landau, mentre il Pubblico Ministero Hauser viene rappresentato come uno strumento del Primo Ministro Ben Gurion, che vuole usare il processo per la sua propaganda sionista e il suo disegno politico, mirante a legittimare Israele di fronte al mondo; inoltre, riguardo ai propri concittadini, quindi sul fronte interno, Ben Gurion intende contrapporre all'impotenza degli ebrei nel regime nazista l'eroismo degli israeliani contemporanei. Alla Pubblica Accusa interessano solo le sofferenze degli ebrei, non tanto l'accertamento della verità sui crimini effettivamente imputabili a Eichmann. Del tutto negativo è il giudizio di Arendt sul difensore Servatius, un avvocato tedesco di Colonia, non ebreo, che si era offerto di difendere Eichmann e che veniva pagato da Israele.

Al centro di ogni processo si trova la figura del colpevole; di Eichmann Arendt sottolinea come la motivazione delle sue azioni sia da ricercare unicamente nella sua volontà di fare carriera (per uscire dalla condizione di piccolo borghese declassato in seguito a una carriera scolastica non conclusa); non si trattava certo di malvagità demoniaca o di sadismo, ma solo di incapacità di immaginarsi le conseguenze delle sue azioni, di sconsideratezza e incapacità di pensare ("Gedankenlosigkeit", EJ, p. 57); questi tratti vengono da Arendt appunto riassunti, assieme alla passione di Eichmann per le frasi fatte (EJ, p. 124 ss.), nella definizione di banalità,<sup>12</sup> una banalità ben più pericolosa delle pulsioni distruttive presenti nella natura umana. Eichmann dichiara all'inizio del procedimento di non essere colpevole di ciò di cui viene accusato, con la stessa formula che avevano usato gli imputati di Norimberga («Im Sinne der Anklage nicht schuldig», EJ, p. 93), perché non aveva mai ucciso direttamente nessuno, né aveva dato

ordine di uccidere qualcuno (così dichiara), ma aveva solo eseguito gli ordini di Hitler; nega di aver agito per bassi motivi e nella piena consapevolezza della natura criminale delle sue azioni (EJ, p. 98), o per convinto antisemitismo o fanatismo ideologico: personalmente non aveva mai avuto alcunché contro gli ebrei, anzi dopo aver letto, a metà degli anni Trenta, l'opera di Theodor Herzl *Der Judenstaat*, era diventato un convinto sionista,<sup>13</sup> nel senso della preoccupazione per la “soluzione politica” del problema ebraico, che per lui significava l'allontanamento degli ebrei dalla Germania, non certo il loro sterminio (EJ, p. 115). Organizzare dapprima l'emigrazione forzata (in Austria dopo l'*Anschluss*) e poi la deportazione, queste saranno le sue specializzazioni, di cui crede di potersi in seguito vantare, come salvatore di centinaia di migliaia di ebrei fuggiti in tempo grazie alla sua attività; in questa prima fase (all'allontanamento, alla “Vertreibung”, Arendt dedica il quarto capitolo), a Vienna, emergeranno la sua capacità organizzativa e la sua abilità a trattare, nello specifico a trattare con i capi della comunità ebraica, in modo che tutto filasse liscio e senza troppi problemi. Dopo l'invasione dell'Unione Sovietica, nel giugno del 1941 il regime hitleriano decide invece che alla cosiddetta “soluzione politica” si dovesse sostituire quella “fisica”, cioè lo sterminio. Anche qui Eichmann dimostra le sue capacità di grande organizzatore, dal suo ufficio di Berlino organizza i treni, la loro quantità, frequenza, le loro mete (EJ, p. 252). Poi, nel 1944, da Budapest, organizzerà, trattando con i capi della comunità, la deportazione nei campi di sterminio di 800.000 ebrei ungheresi. Solo a posteriori le sue azioni gli sembrano un crimine, ma non prova rimorsi, in quanto i «rimorsi sono cose da bambini» (EJ, p. 97); oltre che il suo amore per le frasi fatte un grave difetto consisteva «nella totale incapacità di guardare a una cosa dal punto di vista dell'altro» (EJ, p. 124). Ma al processo nessuno gli crede quando dice di non aver mai agito per motivi meschini o per sadismo, o per odio nei confronti degli ebrei, tutti preferiscono pensare che sia bugiardo, perché è troppo difficile prendere atto che un uomo così normale non sia in grado di distinguere tra bene e male, tra ciò che è

giusto e ciò che non lo è.<sup>14</sup> Questa è però la verità che Arendt ha elaborato a Gerusalemme: in genere gli assassini non erano sadici o psicopatici perversi, tranne le SA, Himmler poneva molta attenzione a che nelle SS entrassero elementi del tutto normali, addirittura con formazione di studi superiori; si trattava dunque di individui potenzialmente soggetti a provare reazioni di istintiva compassione di fronte alle sofferenze inferte; ma Himmler aveva fatto ricorso al trucco di invertire la direzione di tale compassione: agli aguzzini veniva suggerito di compatire se stessi per il duro lavoro che erano costretti a fare in nome dell'adempimento del dovere (EJ, pp. 194-5), come se ognuno fosse anche autore della legge cui si atteneva, una caratteristica tipicamente tedesca (EJ, p. 233):

Im Dritten Reich hatte das Böse die Eigenschaft verloren, an der die meisten Menschen es erkennen – es trat nicht mehr als Versuchung an den Menschen heran. Viele Deutsche und viele Nazis, wahrscheinlich die meisten, haben wohl die Versuchung gekannt, *nicht* zu morden, *nicht* zu rauben, ihre Nachbarn *nicht* in den Untergang ziehen zu lassen (denn daß die Abtransportierung der Juden den Tod bedeutete, wußten sie natürlich, mögen auch viele die grauenhaften Einzelheiten nicht gekannt haben) und nicht, indem sie Vorteile davon hatten, zu Komplizen all dieser Verbrechen zu werden. Aber sie hatten, weiß Gott, gelernt, mit ihren Neigungen fertigzuwerden und der Versuchung zu widerstehen. (EJ, p. 249)<sup>15</sup>

Muovendosi completamente all'interno dell'ideologia nazista, in una situazione in cui non gli arrivarono segnali di disapprovazione da nessuna parte (EJ, p. 208), come Eichmann stesso sottolinea a propria discolpa, egli è totalmente convinto di fare il proprio dovere perché la "sua legge interiore" coincide con la legge più generale, che non è una legge scritta, tantomeno una legge morale, bensì la volontà di Hitler. Per questo giudica assai negativamente tutti i gerarchi nazisti che negli ultimi mesi della guerra iniziano a mettere in moto strategie che dovrebbero garantire loro attenuanti o addirittura impunità presso i vincitori, come per esempio la chiusura dei forni crematori ad Auschwitz e la cessazione delle deportazioni; agli occhi di Eichmann

ciò andava chiaramente contro la volontà di Hitler, cioè della legge: la legge di un sistema criminale, che per realizzare i propri scopi non aveva bisogno di individui demoniaci e fanatici (questa era invece la tesi del Pubblico Ministero Gideon Hausner), ma solo di esecutori conformisti e incapaci di pensare (“gedankenlos”). Come risulta nuovo questo tipo di criminale, così è nuova la tipologia del suo crimine, e su questa novità ed eccezionalità Arendt ritorna spesso (EJ, p. 390 ss., p. 395); del resto vi aveva già dedicato il suo volume del 1951 *The Origins of Totalitarianism*: il regime totalitario causa un “totale crollo morale” di tutti, dei ceti dirigenziali europei come perfino delle vittime (EJ, p. 219).

Il tribunale di Gerusalemme, in particolare la Pubblica Accusa, chiamò a testimoniare numerose vittime, testimoni volontari, perché ne risultasse un quadro possibilmente ampio delle sofferenze patite dagli ebrei, pur non avendo molti di questi testimoni a che fare con l'imputato. Arendt riporta anche questa parte del procedimento, utilizzandola per sottolineare le differenze nei comportamenti dei vari governanti nei paesi entrati nella sfera di influenza o direttamente occupati dai tedeschi. L'autrice persegue qui la dimostrazione della sua tesi, che un'opposizione e una scelta erano difficili, erano privilegio morale di pochi, ma che erano esistite, che alcuni sapevano distinguere il bene dal male (gli studenti in Olanda, il governo in Danimarca, in Bulgaria; l'esempio totalmente contrario è la Romania). E sempre sottolinea l'errore dei capi delle comunità ebraiche (Judenräte), che avevano reso molto più facile l'operato dei nazisti, spesso per ricavarne vantaggi per sé, per i propri parenti e amici<sup>16</sup> (EJ, p. 206 ss.). Arendt riporta come un unico membro di un consiglio ebraico compaia tra i testimoni al processo, Pinchas Freudiger di Budapest: la sua testimonianza viene interrotta da interventi dal pubblico che in ungherese e in jiddisch gli urlano che nessuno aveva dato loro il consiglio di fuggire; prima che la seduta venga interrotta per ristabilire la calma, Freudiger si difende argomentando che il 50% di coloro che fuggivano veniva preso e ucciso; Arendt sottolinea che tra coloro che non tentarono di fuggire i morti furono il 99%.

Questa sua analisi le procurerà polemiche assai aspre da parte delle organizzazioni ebraiche, rese ancora più aggressive dal deciso antisionismo di Arendt; non solo, si è parlato addirittura dello scatenarsi di una “guerra civile” tra gli intellettuali di New York.<sup>17</sup> Agnes Heller argomenta in un suo saggio che Arendt ha una posizione sartrianamente esistenzialista nel credere che ci sia sempre la possibilità di una scelta, mentre nel ghetto e di fronte alla deportazione avere l’alternativa di salvare la propria figlia o il vicino di casa non era un’alternativa, non poteva esserci scelta.<sup>18</sup> In seguito agli studi più recenti si può senz’altro differenziare maggiormente il giudizio sul comportamento dei Consigli Ebraici, il cui ruolo fu talmente difficile e problematico da dare esito a risultati molto diversi. Non tutti furono semplicemente degli strumenti nelle mani dei nazisti, con la speranza di aver salva la vita propria e dei familiari; in genere favorirono almeno la resistenza nella forma di solidarietà e di organizzazione della sopravvivenza nei ghetti, ma per alcuni resistenza significò anche aiuto e appoggio alle forme di rivolta e ribellione disperata, i cui esempi sono abbastanza numerosi, e non solo limitati a Varsavia. Di quest’ultimo caso al processo Eichmann si parlò molto, in quanto importante nell’ambito della volontà politica dei dirigenti israeliani, che volevano smontare la tesi degli ebrei che si erano fatti portare come pecore al macello. Che gruppi di resistenti ci siano stati è un miracolo anche nel giudizio di Arendt, e qualche resistente ci fu pure tra i tedeschi:<sup>19</sup> ciò dimostra come sotto un regime totalitario di terrore i più si adeguano, ma che non tutti lo facciano, e non c’è bisogno quindi di altro perché la terra rimanga un luogo abitabile dagli esseri umani (EJ, p. 347), grazie ai testimoni della radicalità del bene. Rispetto al suo volume *Elementi e origine del totalitarismo* Arendt ha qui modificato la sua concezione del male: il male può essere estremo, ma mai radicale, nel senso che si espande sulla superficie, come un fungo velenoso, mentre profondo e radicale può essere solo il bene.<sup>20</sup>



## **«Rimarrà sempre qualcuno a raccontare la storia»: la profondità del bene**

Anche nella sua corrispondenza con il marito, Arendt sottolinea quale sia stato l'aspetto più positivo del processo: che alcuni abbiano potuto raccontare la loro storia, come Zindel Grynszpan, e nel volume proclama il valore della narrazione come reale forza che si oppone alla cancellazione voluta dai nazisti:

Es dauerte nicht länger als vielleicht zehn Minuten, bis die Geschichte erzählt war, und als sie zu Ende war – die sinnlose, nutzlose Zerstörung von 27 Jahren in weniger als 24 Stunden – da dachte man: Jeder, jeder soll seinen Tag vor Gericht haben – ein törichter Gedanke. In den endlosen Sitzungen, die dann folgten, stellte sich heraus, wie schwer es ist, eine Geschichte zu erzählen, daß es hierzu – jedenfalls außerhalb jener Verwandlung, welche der Dichtung eignet – einer Reinheit der Seele, einer ungespiegelten und unreflektierten Unschuld des Herzens und Geistes bedarf, die nur die Gerechten besitzen. Nicht einer, weder vorher noch nachher, konnte es mit der unantastbaren schmucklosen Wahrhaftigkeit des alten Mannes aufnehmen. (EJ, p. 343)<sup>21</sup>

«Rimarrà sempre qualcuno a raccontare la storia» (EJ, p. 346): nei più recenti studi sulla Shoah gli storici hanno completamente rivalutato il valore delle testimonianze dirette rispetto ai documenti ufficiali.<sup>22</sup> Arendt, nella sua anticipatoria rivalutazione, era andata al di là dell'interesse storico; come risulta nel passo citato, non mette tutte le testimonianze sullo stesso piano, perché nella capacità di narrare, nella vita della memoria dei giusti vede la forza che si contrappone alla distruzione del linguaggio e del pensiero, e quindi della vita; la narrazione è una proprietà di quello che in *Vita activa* aveva definito *bios*, cioè la vita provvista di senso. Anche in mezzo alla banalità del male è possibile la ricerca del senso e la profondità del bene. Lo sviluppo del pensiero di Hannah Arendt va visto sempre in relazione al trauma dello sterminio di massa: in *Elementi e origine del totalitarismo* aveva dedotto proprio dalle caratteristiche della Shoah la necessità e il valore del ricordo e della narrazione. Il regime totalitario elimina

l'individualità e singolarità delle persone, toglie loro perfino una morte individuale, ne cancella i nomi e le tracce, eliminando anche i cadaveri. Assieme alle persone dovevano sparire pure i racconti e il ricordo in cui quelle persone sarebbero potute ancora essere presenti. Per questo la narrazione da parte di persone come Grynspan è così importante; e per un altro motivo ancora il raccontare assume un valore centrale nel pensiero di Arendt: la memoria degli esempi di opposizione, di libera decisione e scelta da parte di persone costrette in situazioni drammatiche costituiscono un antidoto al pessimismo storico cui ci condannerebbero gli eventi del Novecento.<sup>23</sup> È questo il contesto in cui l'affermazione "rimarrà sempre qualcuno a raccontare" assume tutto il suo significato di orientamento ricco di speranza per il futuro.

### Note

<sup>1</sup> H. ARENDT, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, Piper, München 1964; Arendt, che in fase di correzione delle bozze non è affatto contenta di questa traduzione, aveva proposto all'editore tedesco Ingeborg Bachmann come traduttrice, ma Bachmann aveva rifiutato adducendo insufficienti conoscenze dell'inglese. Le mie citazioni con la sigla EJ si riferiscono all'edizione tascabile Piper, München-Zürich 2006. Trad. it. *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano 1964 (in seguito si cita dall'edizione 1992 con la sigla BM).

<sup>2</sup> G. SCHOLEM, *Briefe*, Beck, München 1995, vol. II, 1947-1970, pp. 95-111.

<sup>3</sup> Aveva conseguito il dottorato con un lavoro sul concetto di amore in Sant'Agostino.

<sup>4</sup> H. ARENDT, K. JASPERS, *Briefwechsel 1926-1969*, Piper, München 1985, p. 446. La lettera non è compresa nell'edizione italiana (*Carteggio 1926-1969: filosofia e politica*, a cura di A. Dal Lago, Feltrinelli, Milano 1989), nella quale mancano anche le lettere di Arendt da Gerusalemme («E tuttavia, stigmatissimo amico mio, non mi sarei mai perdonata se non ci andassi, a vedere la catastrofe in tutta la sua inquietante nullità, nella realtà, senza l'intromissione della parola stampata. Non dimentichi che me ne sono andata dalla Germania molto presto

e quanto poco della faccenda mi è giunto direttamente»); Arendt aveva lasciato la Germania nel 1933.

<sup>5</sup> Ivi, p. 460.

<sup>6</sup> Ivi, p. 454.

<sup>7</sup> Nella prefazione all'edizione tedesca (EJ, p. 52).

<sup>8</sup> Molte delle polemiche prese di posizione escono in Germania raccolte nel volume *Die Kontroverse Hannah Arendt Eichmann und die Juden*, München 1964 (senza curatore), ancora prima dell'uscita della traduzione tedesca di *Eichmann in Jerusalem*; vi è compresa anche la prima delle lettere di Scholem, già pubblicata nella «Neue Zürcher Zeitung» del 13 ottobre 1963; sul giornale lo scritto di Scholem era uscito assieme alla risposta di Arendt, nel volume invece la risposta di Arendt manca. Per una valutazione storica di tutta la questione si veda il volume a cura di G. Smith, *Hannah Arendt Revisited: "Eichmann in Jerusalem" und die Folgen*, Suhrkamp Frankfurt a. M. 2000 (d'ora in poi citato come *Hannah Arendt Revisited*). Ciò che soprattutto venne rimproverato all'autrice, e che venne sempre ripetuto anche da chi non si era dato la pena di leggere il testo, era che Arendt avesse quasi disculpato i nazisti e incolpato invece gli ebrei, in particolare i loro capi; qualcuno poi volle sottolineare il tono arrogante, come se fosse l'unica depositaria della verità (si veda A. Elon, *Hannah Arendts Exkommunizierung*, in *Hannah Arendt Revisited*, pp. 31-32).

<sup>9</sup> Si vedano i saggi raccolti in *Storia della Shoah, Lo sterminio degli ebrei*, a cura di M. Cattaruzza, M. Flores, S. Levis Sullam e E. Traverso, Utet-La Biblioteca di Repubblica-L'Espresso, Torino 2008, 2 voll.; alcuni dei contributi tradiscono peraltro una conoscenza superficiale del saggio di Arendt, assumono infatti piuttosto quello che del saggio è entrato nella vulgata per contraddire Arendt, anche se le loro argomentazioni principali sono del tutto sovrapponibili a quelle di Arendt: si veda, per esempio, il saggio di Y. LOZOWICK, *Burocrazia tedesca, gerarchia nazista e SS*, pp. 107-140; e quello di N. TEC, *La resistenza ebraica: definizioni e interpretazioni storiche*, pp. 685-715.

<sup>10</sup> H. ARENDT, K. JASPERS, *Briefwechsel 1926-1969*, cit., p. 472.

<sup>11</sup> H. ARENDT, H. BLÜCHER, *Briefe 1939-1968*, Piper, München 1996, p. 518.

<sup>12</sup> Secondo E. Young-Bruehl, *Hannah Arendt: For Love of the World*, Yale University Press, Yale 2004, p. 328 ss., il termine "banalità del male" potrebbe rinviare alle note di Brecht al suo *La resistibile ascesa di Arturo Ui*.

<sup>13</sup> Dare a Eichmann l'etichetta di convinto sionista provocò attacchi altrettanto accesi quanto la definizione di Leo Baeck come "Jewish Führer"

(espressione poi tolta dall'edizione tedesca); a Scholem Arendt risponde che la sua era una citazione di Eichmann stesso, riportata con intenzione ironica (quest'ultima viene contestata da S. MOSÈS, *Das Recht zu urteilen: Hannah Arendt, Gershom Scholem und der Eichmann-Prozess*, in *Hannah Arendt Revisited*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, pp. 78-91).

<sup>14</sup> Sul problema della coscienza di Eichmann si veda anche D.R. VILLA, *Das Gewissen, die Banalität des Bösen und der Gedanke eines repräsentativen Täters*, in *Hannah Arendt Revisited*, cit., pp. 231-263.

<sup>15</sup> «Il male, nel Terzo Reich, aveva perduto la proprietà che permette ai più di riconoscerlo per quello che è – la proprietà della tentazione. Molti tedeschi e molti nazisti, probabilmente la stragrande maggioranza, hanno conosciuto la tentazione di non uccidere, non rubare, non mandare a morire i loro vicini di casa (ché naturalmente, per quanto non sempre conoscessero gli orridi particolari, essi sapevano che gli ebrei venivano trasportati verso la morte); e di non diventare, traendo vantaggio da questi crimini, dei complici: ma Dio sa quanto bene avessero imparato a controllare le loro tendenze e a resistere a queste tentazioni», BM, pp. 156-157.

<sup>16</sup> Cfr. il saggio di A. ANGRICK, *Judenräte: i Consigli ebraici*, in *Storia della Shoah*, cit., pp. 638-683.

<sup>17</sup> Il termine viene usato da Irving Howe nella sua autobiografia, citata da A.G. RABINBACH, *Hannah Arendt und die New Yorker Intellektuellen*, in *Hannah Arendt Revisited*, cit., pp. 33-56, qui p. 34

<sup>18</sup> A. HELLER, *Eine Frau hält Gericht. Hannah Arendts Portraits von "Menschen in finsternen Zeiten"*, in «Profile» 5/9 (2002) pp. 213-225, in particolare pp. 224-225.

<sup>19</sup> Arendt cita solo un caso tra i tedeschi, e anche questo le fu rimproverato; nella lettera a Scholem argomenta dicendo che per questo come per altri temi si era attenuta a quello che era emerso durante il processo, e durante il processo si era appunto parlato solo del soldato tedesco Anton Schmidt (G. SCHOLEM, *Briefe*, cit., p. 103).

<sup>20</sup> Lettera di risposta a Scholem, ivi, p. 104.

<sup>21</sup> «Non occorsero più di dieci minuti per raccontare questa storia e, al termine, un pensiero si affacciò imperioso alla mente di chi aveva ascoltato il racconto di quell'insensata, inutile distruzione di ventisette anni di vita in meno di ventiquattr'ore: "Tutti, tutti dovrebbero poter venire a deporre". Senonché, nelle interminabili udienze che seguirono, si vide che – almeno

fuori dal regno trasfigurante della poesia – occorre una grande purezza d’animo, un’innocenza cristallina di cuore e di mente, quale soltanto i giusti possiedono. Nessuno, né prima né dopo, eguagliò la luminosa veridicità di Zindel Grynszpan» (BM, p. 236).

<sup>22</sup> Si veda per esempio il saggio di O. BARTOV, *L’Europa orientale come luogo del genocidio*, in *La Storia della Shoah*, cit., pp. 419-459, in particolare p. 440 ss.

<sup>23</sup> Si veda anche C. ALTHAUS, “*Nacherzählen, das Geschichte formt*”. *Zur Geschichte der Apokalypse bei Hannah Arendt*, in *Apokalypse und Erinnerung in der deutsch-jüdischen Kultur des frühen 20. Jahrhunderts*, a cura di J. Brokoff e J. Jacob, Göttingen 2002, pp. 201-220; e P. TRAWNY, *Denkbarer Holocaust, Die politische Ethik Hannah Arendts*, Königstein & Neumann, Würzburg 2005, in particolare p. 80 ss. Il tema della libera scelta e della possibilità (e profondità) del bene sono anche al centro del famoso saggio di V.E. FRANKL, ... *trotzdem Ja zum Leben sagen. Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*, Kösel, München 1977 (1948) (tr. it. *Uno psicologo nei lager*, Ares, Milano 1975).

**«Possiamo dire di avere speso molto di noi»:  
Alba de Céspedes, Natalia Ginzburg e Anna Maria Ortese  
tra letteratura, giornalismo e impegno politico**

*Laura Fortini*

*Ecco qui un volume di quel che una volta erano i giornali: ognuno su una piccola mezza-pagina, gialla e macchiata dal tempo, di rozza fattura e stampato con vecchi caratteri grossolani. Il loro aspetto conferisce un'impressione di antichità a un tipo di letteratura che siamo abituati a considerare esclusivamente legato al presente. Effimeri come sono ritenuti e destinati a essere, hanno resistito più dello stampatore e dell'elenco degli abbonati, e si sono dimostrati più duraturi, nella loro esistenza fisica, del legname, dei mattoni e della pietra della città in cui venivano pubblicati. E questi non sono che i trionfi minori. Il governo, gli affari e le idee – in breve tutte le vicissitudini morali coeve alla loro pubblicazione – sono svaniti senza lasciare una testimonianza di ciò che erano migliore di quella che si può trovare in questi fogli così fragili. I direttori di giornale possono essere felici! I loro prodotti primeggiano sugli altri per popolarità immediata e sono certi di acquisire un altro tipo di valore con la distanza temporale. Spargono i loro fogli al vento, come la sibilla, e la posterità li raccoglie per poi conservarli tra i materiali migliori del proprio intelletto. Hanno penne veloci e scrivono per l'immortalità.*

Nathaniel Hawthorne<sup>1</sup>

Le parole «Possiamo dire di avere speso molto di noi»<sup>2</sup> sono le parole con cui si apre l'editoriale di un importante numero della rivista «Mercurio», fondata e diretta da Alba de Céspedes in anni cruciali della storia italiana del Novecento, tra il 1944 e il 1948. Una rivista il cui progetto si articolò tra Bari, raggiunta da Alba de Céspedes nel 1943, dopo aver lasciato Roma e aver passato perigliosamente le linee nemiche, e da cui condusse per Radio Bari con lo pseudonimo di

Clorinda la trasmissione *L'Italia combatte*; e Napoli, dove de Céspedes si recò nel 1944 nel tentativo di riavvicinarsi a Roma dove era in collegio il figlio, che non vedeva ormai da molti mesi. La rivista vede la luce, dopo un periodo di febbrile progettazione, a Roma nel 1944 e così Alba de Céspedes ne scrive in una lettera ad Arnoldo Mondadori del 14 dicembre 1944:

Dirigo (...) la più importante rivista italiana, "Mercurio", un mensile di politica lettere e scienze, qualcosa sul tipo della "Revue des Deux Mondes", un genere che ancora non si era mai fatto da noi. Vi collaborano solo grossissime firme, in ogni campo. La rivista è stampata dalla casa ed. Darsena, una delle innumerevoli nuove, che sembra piuttosto seria anche se tenta accuratamente di copiare la produzione e le collezioni mondadoriane. Per questa rivista avevo già chiesto il permesso a Napoli, ma il primo numero è uscito solo a Roma il primo di settembre. È di formato piccolo, allungato, come un libro di Bompiani, stampata al Poligrafico in 160 pagine. Scriverò la seconda pagina sulla mia carta intestata perché possiate conoscere i caratteri della testata e il colore della copertina che è appunto turchese pallido. Ne tiriamo 10.000 copie il che, data l'attuale distribuzione (non ci sono treni, non si può ancora mandare neppure la posta a Firenze, i servizi sono dovunque irregolari, privati, inefficienti) è già una bella cifra. Vi collaborano come già vi ho detto gli uomini politici più in vista, e tutti i migliori artisti italiani. La faccio io sola e ho per redattore Gino de Sanctis. Mi sembra di aver superato discretamente questa nuova esperienza.<sup>3</sup>

Notazioni che danno il senso del grado di consapevolezza da parte della scrittrice – e anche della propria personale valutazione in quel «mi sembra di avere superato discretamente questa nuova esperienza» – del lavoro che la rivista «Mercurio» si proponeva di compiere, ovvero quello di fornire, per parte intellettuale, il proprio contributo sia alla guerra di liberazione (il termine così compare sulle pagine di «Mercurio») allora in corso, che alla successiva auspicabile rinascita italiana. E farlo in forma di rivista, una rivista nuova che rompesse la tradizione disimpegnata umanistico-letteraria de «La Voce» o di «Lacerba» e de «La nuova antologia», che fosse punto di incontri e scontri tra politica e cultura, tra guerra e rappresentazione: in questi termini Gino De Sanctis,

caporedattore di «Mercurio», ricorda negli anni Settanta la genesi della rivista e la nascita dell'idea che la sostanziosità, tutta dovuta ad Alba de Céspedes e riconosciuta come tale dallo stesso De Sanctis, ricostruita nei suoi termini generali da Franco Contorbia.<sup>4</sup> Era una scommessa alta, quella di Alba de Céspedes, condotta con mano ferma nelle modalità di stile che essa aveva avuto modo di sperimentare in diverse occasioni, a partire dal suo apprendistato di scrittura, iniziato nel 1934 sulle pagine de «Il Giornale d'Italia» con la pubblicazione del suo primo racconto, *Il dubbio*, che si era negli anni successivi allargata con collaborazioni a quotidiani come «Il Messaggero», «Il Tempo», «Il Piccolo», «Il Mattino», «Il Secolo XIX».

Altrettanto importante l'esperienza di Radio Bari, che ebbe i caratteri di una sperimentazione in situazione di grandi e gravi difficoltà di modalità di comunicazione di massa, affrancate e libere dalla retorica di regime e con accenti, pur se timidi – così li ha definiti Guido Crainz<sup>5</sup> – di una possibile pluralità di opinioni, inusitata nell'Italia di allora. In quel contesto risulta del tutto originale la modalità del dialogo scelta da Alba de Céspedes per la propria rubrica radiofonica, dialogo praticato a partire da sé, da una quotidianità, quella della sua esperienza di guerra, come anche del fascismo, il cui clima aveva compiutamente descritto nel 1938 nel romanzo *Nessuno torna indietro*:<sup>6</sup> guerra e fascismo che la scrittrice fa divenire materia narrativa e concreto terreno di efficace rappresentazione per gli ascoltatori e le ascoltatrici della radio. Perché, è interessante e importante sottolinearlo, il modo con cui Alba de Céspedes parla e scrive da Radio Bari prima, e da «Mercurio» poi, è un modo che sempre si coniuga e declina a partire da un mondo fatto di uomini e donne, le ascoltatrici e gli ascoltatori prima, i lettori e le lettrici poi.

L'editoriale di «Mercurio» del numero che si apre con le parole «possiamo dire di avere speso molto di noi», datato dicembre 1944, è dedicato a «quest'anno speciale – che ha avuto inizio per tutta l'Italia l'8 settembre e che per ogni regione o città si chiude col giorno della propria liberazione»:<sup>7</sup> sono parole attribuibili interamente ad Alba de



Céspedes, in quanto il testo, pur se firmato redazionalmente «Mercurio»,<sup>8</sup> reca il timbro forte di questa pluralità di voci di uomini e donne scelti come interlocutori, ma anche come attori e attrici della partita in atto, a partire dalla notazione tutta decespediaiana secondo cui «la partita singola prende corpo e valore solo se associata a quella degli altri. E gli altri – prosegue l’editoriale – in questo caso sono molti, e sconosciuti, e distanti».<sup>9</sup> Nonostante essa noti che è «il totale che conta, e non la cifra particolare», aggiunge subito dopo che «la storia, invece, è fatta di particolari, dell’apporto minimo che ciascuno ha recato, del granello di fede, di speranza, di rischio, di tenacia che ciascuno ha bruciato».<sup>10</sup> E questo ciascuno è «un ragazzo a un angolo di strada, una donna dietro una finestra, un uomo senza uscire da una stanza, anche questi hanno combattuto».<sup>11</sup> Taciturni, operosi, li definisce Alba de Céspedes:

Talvolta era soltanto resistere, sopportare cioè questa logorante vita ancora un mese, ancora un giorno. Tutti hanno resistito, ognuno a suo modo, al tedesco, hanno spianato la via ai liberatori. E così la gente delle montagne e quella della pianura, le donne e gli uomini, i giovani armati e gli intellettuali si sono trovati vicini e solidali – quasi senza sapere l’uno dell’altro, anzi magari diffidando l’uno dell’altro – in questa comune barricata dove ognuno, per combattere, portava quel che aveva.<sup>12</sup>

In quel “le donne e gli uomini” che si sono trovati vicini e solidali si riconosce intera la mano di de Céspedes e vi è già in “nuce” il concetto di resistenza attiva delle donne su cui tanto hanno lavorato storiche come Anna Bravo e Anna Maria Bruzzone,<sup>13</sup> ma anche quella capacità che lo stesso numero della rivista poi rappresenta interamente di mettere uno accanto all’altra le donne e gli uomini che scrivono. Che infatti sono presenti a vario titolo: accanto a scritti di Corrado Alvaro e Giacomo Debenedetti, vi sono scritti di Alba de Céspedes, Paola Masino e Natalia Ginzburg; accanto a Corrado Govoni, Moravia e Bassani, vi sono Gianna Manzini, Irene Brin e Anna Garofalo; accanto a Piovene e Montale, Maria Bellonci e Sibilla Aleramo.<sup>14</sup> Tutta la letteratura o quasi del primo Novecento italiano è presente in

questo numero di «Mercurio», una letteratura e un'arte che nel corso di quell'anno «terribile e bellissimo»<sup>15</sup> non hanno prodotto romanzi, quadri o statue, scrive de Céspedes, perché i letterati hanno vissuto soprattutto come italiani: si vorrebbe sommessamente aggiungere, ma è chiedere davvero troppo a un testo di quegli anni che già si è dimostrato strepitosamente rivoluzionario e anticipatore, come uomini e donne dell'Italia di allora. E il numero speciale del 1944 è davvero speciale, anche perché non presenta quella separazione tra politica, narrativa, poesia e scienza che caratterizza i numeri successivi, tesi invece «alla grande famiglia europea di domani»<sup>16</sup> – sono le parole con cui si conclude l'editoriale del 1944 – e quindi al ristabilimento di una ripartizione ordinata dei saperi, delle competenze, delle peculiarità. In virtù di quell'astrattezza tanto utile al ristabilimento dell'ordine necessario per la ricostruzione, andavano così ritornando gli steccati tra letteratura e politica, tra scritture che raccontano il presente a partire da sé e così facendo non solo lo rappresentano ma lo analizzano, e scritture che invece analizzano il presente astraendolo dai corpi e dalle vite che lo sostanziano, e scompaiono altrettanto progressivamente le scrittrici, le donne che a vario titolo hanno contribuito all'avventura di «Mercurio».

Tanto più significativo è, quindi, che l'ultimo numero della rivista, proprio l'ultimo fascicolo del maggio-giugno 1948, ospiti il dialogo tra Natalia Ginzburg e Alba de Céspedes, intitolato l'uno *Discorso sulle donne* per firma di Natalia Ginzburg e l'altro *Lettera a Natalia Ginzburg* a firma di Alba de Céspedes, ripubblicati nel 1992 su «Tuttestorie» con una premessa di Anna Maria Crispino,<sup>17</sup> scambio epistolare che ricordiamo tutte bene per la magistrale capacità di entrambe di interloquire con autorità esemplare: il tema del pozzo oscuro in cui cadono le donne su cui si sofferma Natalia Ginzburg e la replica di Alba de Céspedes che la forza delle donne risiede proprio lì è qualcosa di noto e di prezioso, e ormai condiviso. Ma è da sottolineare soprattutto la scelta di uno stile dialogico che bene rappresenta non “la donna”, ma “le donne” sulle pagine di una rivista che voce aveva dato alle differenze, mai però in forma tanto articolata quanto quella che qui

ha luogo; e non tutte forse ricorderanno che il *Discorso sulle donne* di Natalia Ginzburg prende l'avvio proprio dalla rilettura di un articolo, «che avevo scritto subito dopo la liberazione e ci sono rimasta un po' male. Era piuttosto stupido: intanto era tutto in ghingheri, belle frasi ben studiate e girate bene; adesso non voglio più scrivere così». <sup>18</sup> Ginzburg prosegue notando come quell'articolo diceva con convinzione delle cose ovvie e parlava delle donne in genere, e «diceva delle cose che si sanno, diceva che le donne non sono poi tanto peggio degli uomini e possono anche loro fare qualcosa di buono, se la società le aiuta e così via. Ma era stupido perché non mi curavo di vedere come le donne erano davvero: le donne di cui parlavo allora erano donne inventate, niente affatto simili a me o alle donne che m'è successo di incontrare nella mia vita». <sup>19</sup> Alba de Céspedes le risponde da direttrice, oggi si direbbe direttrice di «Mercurio», osservando come avesse pensato di non pubblicarlo, quell'articolo, temendo di commettere un'indiscrezione verso le donne nel rivelare questo loro segreto, e capovolge l'assunto di Ginzburg secondo cui le donne sono una stirpe disgraziata e infelice con tanti secoli di schiavitù alle spalle, ponendo al centro della sua risposta la forza, invece, che viene alle donne, dal quel pozzo, «perché ogni volta che cadiamo nel pozzo noi scendiamo alle più profonde radici del nostro essere umano». <sup>20</sup>

È un dialogo bellissimo, che conclude significativamente, ma conclude, la stagione delle pubblicazioni di «Mercurio» con una notazione su di una stagione di lotte che si sta aprendo, quella dell'ingresso delle donne nella magistratura, qui rievocata tramite l'intervento di una giurista, Maria Bassino, che scrive sullo stesso numero della rivista proprio in difesa o, meglio, in favore del diritto delle donne a essere magistrati, cosa che avverrà solo nel 1963. È in quegli anni in corso la composizione di *Dalla parte di lei*, pubblicato nel 1949, e la lettera di Alba de Céspedes costituisce quasi una sorta di autocommento poetico a quanto va scrivendo e completando in altro stile e con altro ruolo: non quello di direttrice di «Mercurio», ma di scrittrice che indaga le ragioni profonde della delusione delle donne all'indomani della fine

della guerra e dell'ottenimento del voto, sì, ma non di un cambiamento quale quello che il numero del 1944 di «Mercurio» poteva far sperare: un cambiamento delle possibilità di scrittura e di etica della scrittura stessa, una speranza di cambiamento condivisa con altre e con altri, «Mercurio» sta lì a dimostrarlo.

Gli anni successivi vedranno continuare l'esercizio della scrittura giornalistica da parte di Alba de Céspedes, che manterrà quelle caratteristiche di scrittura a partire da sé che tanto aveva connotato l'esperienza precedente, ma non più nel ruolo di direttrice, bensì dalle colonne di una rubrica, intitolata *Dalla parte di lei*, a continuazione del successo tutto femminile del romanzo di de Céspedes, sulle pagine di «Epoca», come già accadeva per Sibilla Aleramo su «L'Unità». Nella rubrica – indagata compiutamente da Monica Giovannoni in un saggio pubblicato su «DWF» –<sup>21</sup> de Céspedes continua quell'esercizio della scrittura giornalistica tenacemente volto all'interlocuzione con uomini e donne a partire da sé, da lei: è una posizione questa, assunta consapevolmente da Alba de Céspedes, come ricorda lei stessa in una intervista a Piera Carroli molti anni dopo: «io parlavo sempre a uomini e donne, non solo alle donne, questo mi sono sempre rifiutata di farlo. Quando mi dissero: – Dirigi un giornale per donne? – io risposi: – No, i giornali non possono essere per le donne, lo è la moda e i giornali di moda a me non interessano. – Non condivido questa separazione tra uomini e donne, i libri si scrivono per uomo e donna. Ma perché le donne accettano questi libri, queste riviste solo femminili, trovo che non sia giusto».<sup>22</sup>

Sia de Céspedes che Ginzburg continueranno una pratica della scrittura giornalistica negli anni successivi all'esperienza così importante di «Mercurio», anche se la stessa Natalia Ginzburg nel 1949 – e quindi a pochissima distanza dal dialogo con de Céspedes – nell'ambito di una riflessione intorno a quello che definisce lei stessa *Il mio mestiere*, scrive: «Il mio mestiere è quello di scrivere e io lo so bene e spero di non essere fraintesa. (...) Intendiamoci bene, io posso scrivere soltanto delle storie. Se provo a scrivere un saggio di critica o un articolo per

giornale a comando va abbastanza male».<sup>23</sup> Eppure lo fa, e lo fa anche in maniera non episodica, come dimostrano i numerosi articoli scritti per «La Stampa», il «Corriere della Sera», il «Mondo» e «l'Unità», che abbracciano gli anni del dopoguerra fino agli anni Ottanta, e sono di vario argomento, in quanto spaziano da cronache televisive a scritti di autocommento poetico, da riflessioni occasionali a recensioni di film, sovente non di prima visione ma visti in piccoli cineclub. Elzeviri, verrebbe da dire, e quindi catalogarli in una rubrica assai frequentata dagli scrittori della buona prosa d'arte italiana. Se non che lo stesso Garboli confessa che quei testi, la cui definizione è così incerta che egli li definisce saggi, ma che non lo sono nell'accezione normata del termine, detengono nella sua personale graduatoria ginzburghiana un posto di privilegio, perché «il saggismo della Ginzburg continua a impressionarmi per la sua coerenza e sistematicità viscerale, per la sua incosciente infrazione dei codici, e degli strumenti, così spesso viziosi, del pensiero maschile».<sup>24</sup>

Con molti anni di studi ormai strutturati sulle scritture delle donne, possiamo con certezza lasciarci alle spalle la sistematicità viscerale attribuita da Garboli a Ginzburg, così come l'incosciente e quindi a suo parere inconsapevole infrazione dei codici. Sappiamo che non è così e che vi è invece posizionamento certo e consapevole assunzione dell'infrazione da parte di Natalia Ginzburg, e tenere invece ferma la rottura, questa sì, dei codici e degli strumenti viziosi del pensiero maschile, perseguita con determinazione da de Céspedes come da Ginzburg, fino a quando entrambe lo hanno ritenuto possibile. Natalia Ginzburg in una intervista di molti anni dopo ha osservato: «Io ho anche scritto degli articoli sui giornali, in un certo periodo ne ho scritti anzi abbastanza regolarmente. Lì, in genere, usavo la prima persona, la vera prima persona, cioè parlavo di me».<sup>25</sup> Interessante la domanda dell'intervistatore, Walter Mauro, che chiede: «In che rapporto ti ponevi con questo io, con questo soggetto? C'era totale capacità di assimilazione o anche un'operazione di sdoppiamento?».<sup>26</sup> Ginzburg risponde: «Negli articoli di giornale io parlavo proprio in primissima

persona. Ma a un certo punto, questo mi ha saziato e non volevo più parlare in prima persona, volevo fuggire quella via lì. Non lo so, è una cosa che rende inquieti e si cambia continuamente. Ho capito che si cambia continuamente»<sup>27</sup>. Da una parte vi è la notazione tutta maschile sulle possibilità di infingimento rispetto al soggetto che scrive, un soggetto altro rispetto al sé che scrive e che quindi o assimila o effettua un'operazione di sdoppiamento, mentre – i due parlano davvero un linguaggio diverso – la risposta di Ginzburg non fa altro che ribadire il proprio posizionamento, «Io parlavo proprio in primissima persona», con un costo umano in termini di inquietudine rispetto all'investimento attuato non più sostenibile, né tollerabile, a un certo punto della propria vita.

È quella stessa posizione che ritroviamo in Anna Maria Ortese quando in una lettera del 1979 scrive che «il conformismo, in Italia e forse dovunque, ha raggiunto vertici insuperabili (...). Ho scoperto che interi banchi di Luoghi Comuni prosperano e vivono dovunque. Io ho avuto una vita dura, e l'ho tuttora: i Luoghi Comuni sono un linguaggio che non posso adoperare, quindi neppure saprei»<sup>28</sup>. Come è noto, anche Anna Maria Ortese si è a lungo dedicata alla scrittura giornalistica, fin dal 1933, anno in cui pubblicò il trittico di poesie dedicato al fratello scomparso in mare su «L'Italia letteraria»; ma si tratta ancora di una scrittura che ha i caratteri della letterarietà in forma di poesia, non quel costante e assiduo esercizio di «occasioni alla pagina»<sup>29</sup> – il termine è di Ortese stessa e appartiene alla sua prefazione a *La lente scura* che raccoglie molti, non tutti i suoi scritti giornalistici – cui tanto si dedicò in anni successivi, soprattutto nel decennio 1950-1960. Come per de Céspedes e Ginzburg, la qualità della scrittura giornalistica di Ortese è qualità talmente straniante che i suoi critici hanno ancora oggi difficoltà a definirla, anche in studi recenti; non le sue critiche, intese nel senso di studiose, ovviamente, cui dobbiamo un'azione di cura tenace delle sue opere, soprattutto grazie a Monica Farnetti che ha ricollocato Anna Maria Ortese nell'ambito della letteratura italiana e non solo italiana, ristabilendone la piena sovranità. Farnetti ha sottolineato la varietà

dei generi letterari, dalla poesia al racconto, dal reportage alla pagina di cronaca e di costume, dalla recensione libraria all'intervista, che caratterizza le collaborazioni giornalistiche di Ortese, sovente confluite poi, con magnifica mescolanza, in opere come *Il porto di Toledo*, *Il cappello piumato*, *Poveri e semplici*, in cui il confine tra i generi letterari scompare, proprio come nell'esperienza di «Mercurio». <sup>30</sup> Difficile definire le qualità tutte particolari delle scritture ortesiane che, per un verso, rispondono a esigenze economiche – leggendaria la povertà di Ortese, ma la ragione economica ha ragione d'essere anche nel caso di de Céspedes e di Ginzburg, pur se in situazioni altre – si tratta però di ragioni economiche che non vanno tanto nel regime dell'utile, quanto nella misura del bene così come è descritto da Ortese in una lettera del 1948:

La verità è che io appartengo prima di tutto al P.C.D.D. (leggi: Partito Cercatori Di Dio), io non posso sentire la lotta di classe se non in funzione di quella contro il Male (bisogna proprio chiamarlo con lettere maiuscole), ch'è tanto, e solo in parte è dovuto al fattore economico, in parte dipende invece da cose più grandi di noi, misteriose quanto difficili a intendersi. Vedi, questo è il primo punto da risolvere, le montagne da cui scendere, se non si vuole che la lotta di classe diventi un pettegolezzo da donne. Sento che un problema economico, enorme, esiste, e va risolto o per lo meno bisogna tentare continuamente di risolverlo: ma il miglioramento del mondo, per cui ogni giovane non sia soltanto un complesso anatomico fisiologico e sociale, desidera lavorare, è qualcosa che ha radici più grandi, non nel fatto di avere il pane quotidiano, ma di avere o no una sostanza religiosa. <sup>31</sup>

Se infatti le ragioni delle occasioni giornalistiche per Ortese come per le altre stanno in un utile economico, almeno all'origine, ciò non spiega affatto la scelta di uno stile talmente straniante da apparire ostico nella sua estrema semplicità, e quindi di difficile commerciabilità. In altre parole, per Ortese come per de Céspedes e Ginzburg non si comprende se si ragiona in termini di utile personale (per altro non disprezzabile direi) la scelta di stili enunciativi di fatto antieconomici,

dispendiosi, affatto graditi ai direttori delle testate giornalistiche con cui esse interloquirono e contrattarono le modalità dei loro interventi. Scritture stralunate, mi è accaduto di definirle tra me e me, cercando ragione della sensazione di straniamento, bellissimo e intenso, poetico, vorrei dire, che accompagna la lettura degli scritti giornalistici di queste tre grandi del Novecento italiano. Indagando ulteriormente i motivi di un termine così poco consono, “stralunate”, mi sono accorta che esso risuonava per me come accordo nato sul ricordo di quel viaggio sulla luna che Astolfo compie nel XXXIV canto dell’*Orlando Furioso* ariostesco: Astolfo si reca sulla luna per ritrovare il senno di Orlando e viene guidato da Giovanni Battista in un vallone, dove «ciò che si perde qui, là si raguna» (*O.F.*, XXXIV, 73, v. 8): non vi sono regni né ricchezze, ma le lacrime e i sospiri degli amanti, e tutto quel che è vano e caduco, il senno, soprattutto, nei versi di Ariosto, il senso dell’umano nel bene e nel male ortesianamente parlando. Il punto è però che mentre Ariosto dà per perso, nonostante il viaggio sulla luna di Astolfo, il senno degli uomini, le scrittrici no: il viaggio lunare che le esperienze di scrittura di de Céspedes, Ginzburg, Ortese, o altrimenti nelle parole di «Mercurio» la scesa nel pozzo, è qualcosa in cui esse hanno speso molto di loro, mantenendo saldo il senso di una scommessa perseguita con determinazione e ostinazione nel volere tenere aperti i registri di scrittura e dei generi letterari che la tradizione aveva loro consegnato. Le loro scritture poetico-politiche hanno le caratteristiche di una messa in gioco a partire da sé, che evita volutamente qualsiasi astrattezza che non sia quella etica, ma si tratta di un’etica sempre declinata sul piano di un “intimo globale”, per riprendere definizioni che hanno attualmente corso in modo significativo. Scritture poetico-politiche perché in esse le ragioni della letteratura, ovvero l’amore per il come dire, il modo del dire, si incontrano con le ragioni della politica, intesa come osservazione del mondo e appassionamento a esso, senza rinchiudersi nelle sole ragioni della letteratura o della politica, senza che i rigidi recinti di generi e contesti mantengano la loro disciplinarietà, come ancora oggi si tende a fare, di contro a pratiche politiche delle



donne che invece mettono insieme letteratura e politica, parola orale e parola scritta. Lo stupore è incontrare queste pratiche e queste modalità in anni ormai lontani come quelli di «Mercurio» e sentirle risuonare dentro di sé come rispondenti all'attuale presente a distanza di tanto tempo: le parole «possiamo dire di avere speso molto di noi», infatti, mi sono venute incontro, e non ho altra definizione che mi soddisfi, mentre stavo lavorando con una studentessa a una tesi di laurea magistrale su Irene Brin, brillante figura di donna a metà tra il giornalismo di moda e la scrittura eccentrica, di difficile definizione critica, come accade per molte delle scrittrici italiane – e sono sempre di più – che in questi ultimi trenta e più anni, grazie agli studi delle donne, stanno ormai affollando il panorama letterario del Novecento e non solo del Novecento. Se avevo avuto modo a suo tempo di notare e sottolineare come la vicenda di «Mercurio», trascurata, se non proprio ignorata, dalla storiografia sia dell'editoria italiana che più ampiamente letteraria, abbia rivestito un ruolo importante nella cultura italiana dell'immediato dopoguerra, perché è stata la prima rivista in Italia a tradurre e pubblicare Sartre, Hemingway, Thomas Mann ed è stata la prima a riattivare un dialogo politico e culturale dopo anni di silenzio ufficiale,<sup>32</sup> queste parole, allora, non avevano trovato eco dentro di me, se non in un orizzonte più ampiamente resistenziale. Ma esse, e la fatica che comporta quella scommessa di scrittura e di stile, credo siano qualcosa di noto a chi scrive a partire da sé nelle varie forme di istituzioni delle donne, e uso non a caso il termine “istituzioni”. Perché penso che in questi trenta e oltre anni molto abbiamo lavorato a decostruire ma anche a istituire qualcosa di duraturo e importante, con grande dispiego di energie e di tempo e soprattutto mantenendo fede a quel partire da sé che il movimento delle donne degli anni Settanta nominò così bene, al punto che esso ancora informa le parole di molte. Quando penso alle istituzioni che abbiamo contribuito a far nascere penso alla Società Italiana delle Letterate, che ha oltre dieci anni di vita e conta su esperienze ormai durature come il Seminario residenziale estivo di Frascati e il Laboratorio di Prato; penso a «Dwf donnawomanfemme», che ha oltre trenta anni di vita

e a cui ho contribuito per più di dieci anni, a «Leggendaria» come a «Leggere donna», alle case editrici come quella di Luciana Tufani, alla Libreria delle donne di Milano, alla Casa internazionale delle donne di Roma, all’Autoriforma Gentile, alle numerose, numerosissime case reali e simboliche, anche in forma di libri, tante e tali che possiamo dire con ragione di avere speso molto di noi nell’edificarle e tenerle in vita.

Le parole di Alba de Céspedes ci fanno però anche riflettere su quanto e come la scommessa che allora si agì perse la propria valenza al momento in cui ognuna si mosse, per forza di cose, da sola: mantenendo comunque alto il senso della propria scommessa, stralunata, eccentrica, però coerente con quanto intrapreso, e siamo loro grate per aver perseguito e tenuto fede al loro impegno, ma lo fecero da sole, poiché i tempi erano altri. Non isolate, perché ognuna sapeva ed era a conoscenza di quanto le altre andavano facendo, e lo sappiamo dalle lettere, le notazioni pubbliche e private, ma sole e senza ereditare, per usare una terminologia cara a «Via Dogana». Almeno in apparenza, perché il saluto grato che Alba de Céspedes rivolse alla ragazze del maggio francese<sup>33</sup> è un saluto che reca la speranza di una continuazione, di un passaggio di testimone. Che è avvenuto, nonostante i “vuoti di memoria”<sup>34</sup> che ne sono seguiti, se siamo qui a parlarne e che continua ad avvenire grazie al benefico spendersi di ognuna di noi e di quante verranno dopo.

## Note

<sup>1</sup> N. HAWTHORNE, *Vecchie nuove*, in *Tutti i racconti*, a cura di S. Antonelli e I. Tattoni, Donzelli, Roma 2006, p. 228. Per quanto riguarda lo stato degli studi il riferimento è a *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, a cura di S. Franchini e S. Soldani, F. Angeli, Milano 2004, in particolare S. FRANCHINI, S. SOLDANI, *Introduzione*, pp. 7-35, e M. GHILARDI, *Tempo di svolte. Scrittrici e giornali in Italia dagli anni Trenta agli anni Cinquanta*, pp. 154-177; *Giornalismo italiano*, a cura di F. Contorbia, I (1860-1901), Mondadori, Milano 2007, II (1901-1939), Mondadori, Milano 2007: III

(1939-1968), Milano 2009, in particolare p. XXIX.

<sup>2</sup> *Premessa* a «Mercurio. Mensile di politica, arte e scienze», 1944, n. 4, p. 5.

<sup>3</sup> A. DE CÉSPEDES, *Lettera ad Arnoldo Mondadori*, 14 dicembre 1944, in *Alba de Céspedes*, a cura di M. Zancan, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2001.

<sup>4</sup> Cfr. F. CONTORBIA, *Appunti per un saggio su «Mercurio»*, in *Alba de Céspedes*, a cura di M. Zancan, cit., pp. 307-329, in particolare p. 309.

<sup>5</sup> G. CRAINZ, *Fra Eiar e Rai*, in *L'altro dopoguerra. Roma e il Sud*, a cura di N. Gallerano, F. Angeli, Milano 1985, p. 510; cfr. P. GABRIELLI, «Italia combatte». *La voce di Clorinda*, in *Alba de Céspedes*, a cura di M. Zancan, cit., pp. 266-306.

<sup>6</sup> L. FORTINI, «Nessuno torna indietro» di *Alba de Céspedes*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, *Le opere*, IV/2, Einaudi, Torino 1996, pp. 137-166.

<sup>7</sup> *Premessa* a «Mercurio», 1944, n. 4, p. 5.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 5.

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

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

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>13</sup> A. BRAVO, A.M. BUZZONE, *In guerra senz'armi*, Laterza, Roma-Bari 1995.

<sup>14</sup> C. ALVARO, *Quaderno. Alcune pagine d'un diario fra il luglio 1943 e il giugno 1944*, «Mercurio», 1944, n. 4, pp. 9-19; G. DEBENEDETTI, *16 ottobre 1943*, *ivi*, pp. 75-97; A. DE CÉSPEDES, *Pagine dal diario*, pp. 107-121; P. MASINO, 1944, p. 139; N. GINZBURG, *Memoria*, p. 165; C. GOVONI, *Dialogo dell'angelo e del giovine morto*, pp. 191-195; A. MORAVIA, *Vita nella stalla*, pp. 202-206; G. BASSANI, *Cena di Pasqua*, p. 207; G. MANZINI, *Aspetti di un viale*, pp. 208-211; I. BRIN, *Coprifuochi*, pp. 221-222; A. GAROFALO, *Quel nome*, pp. 224-228; G. PIOVENE, *Non furono tetri*, pp. 286-290; E. MONTALE, *11 settembre 1944*, *11 agosto 1944*, p. 291; M. BELLONCI, *Frammento di confessione*, pp. 301-306; S. ALERAMO, *Ricordare*, p. 314; e anche L. BIGIARETTI, *Nove mesi*, pp. 315-316; M. BONTEMPELLI, *Insegnamento del '44*, pp. 317-319, e molti altri; per una descrizione del numero nel suo complesso F. CONTORBIA, *Appunti per un saggio su «Mercurio»*, cit., pp. 313-319, e le note 2-3, pp. 328-329, per le successive sedi editoriali che hanno ripubblicato in versione definitiva molti di questi testi.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 7.

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

<sup>17</sup> N. GINZBURG, *Discorso sulle donne*, A. DE CÉSPEDES, *Lettera a Natalia Ginzburg*, con una introduzione di A.M. Crispino, «Tuttetorie», 1992, nn. 6/7, pp. 57-63, da cui si cita, poi anche in *Il pozzo segreto. Cinquanta scrittrici italiane*, presentate da M.R. Cutrufelli, R. Guacci e M. Rusconi, Giunti, Firenze 1993, pp. 27-36.

<sup>18</sup> N. GINZBURG, *Discorso sulle donne*, cit., p. 58.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

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

<sup>21</sup> M. GIOVANNONI, *Alba de Céspedes o degli esercizi di libertà femminile*, con una presentazione di L. Fortini, «DWF donnawomanfemme», 2005, nn. 66-67, pp. 58-83; più in generale si veda A. ANDREINI, *La scrittura giornalistica*, in *Alba de Céspedes*, a cura di M. Zancan, cit., pp. 330-349.

<sup>22</sup> P. CARROLI, *Colloqui con Alba de Céspedes*, in *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Longo, Ravenna 1993, p. 142.

<sup>23</sup> N. GINZBURG, *Il mio mestiere*, in *Opere*, Mondadori, Milano 1986, vol. I, p. 839, pubblicato per la prima volta con il medesimo titolo in «Il Ponte», V (1949), nn. 8-9, poi in *Piccole virtù*, Einaudi, Torino 1962: cfr. M.L. QUARSITI, *Natalia Ginzburg. Bibliografia 1934-1992*, Giunti, Firenze 1996, p. 33.

<sup>24</sup> C. GARBOLI, *Fortuna critica*, in N. GINZBURG, *Opere*, cit., pp. 1577-1591, p. 1590.

<sup>25</sup> *Walter Mauro parla con Natalia Ginzburg*, in M.A. GRIGNANI, G. LUTI, W. MAURO, F. SANVITALE, *Natalia Ginzburg. La narratrice e i suoi testi*, La Nuova Italia Scientifica, Firenze 1986, pp. 57-79, p. 64.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Cfr. G. IANACCONE, *La scrittrice reazionaria. Il giornalismo militante di Anna Maria Ortese*, Liguori, Napoli 2003, pp. 52-53, nota 23.

<sup>29</sup> A.M. ORTESE, *Prefazione a La lente scura. Scritti di viaggio*, a cura di L. Clerici, Adelphi, Marcos y Marcos, Milano 1991, p. I.

<sup>30</sup> M. FARNETTI, *Giornalismo*, in *Anna Maria Ortese*, B. Mondadori, Milano 1998, pp. 59-61.

<sup>31</sup> Citato da L. CLERICI, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Mondadori, Milano 2002, pp. 297-298.

<sup>32</sup> L. FORTINI, «Nessuno torna indietro» di *Alba de Céspedes*, in *Letteratura italiana*, cit., pp. 141-142.

<sup>33</sup> A. DE CÉSPEDES, *Chanson des filles de mai. Poèmes*, Seuil, Paris 1968.

<sup>34</sup> Il riferimento è al ciclo di video-documentari di Rai Educational, *Vuoti di memoria*, la cui progettualità si deve a Loredana Rotondo.

## **I *monstres* di Colette: fra reportage giornalistico e creazione letteraria**

*Ester Fiore*

Fra le molteplici attività giornalistiche con cui la versatilità di Colette dovette confrontarsi, rinnovando e arricchendo il fatto di cronaca con talento e professionalità, una in particolare la vide eccellere sorprendentemente, quella più impegnativa per una donna, la meno conosciuta dal grande pubblico: la cronaca giudiziaria.<sup>1</sup>

Gli anni precedenti la prima guerra mondiale avevano visto una recrudescenza di violenze e fatti di cronaca nera, tali da riempire totalmente le pagine dei giornali. «Le Matin», come altre redazioni, dovette attrezzarsi per garantire un servizio adeguato alle esigenze dei lettori. Colette, grazie alle sue eccellenti qualità di osservatrice, fu incaricata dalla direzione di redigere le *impressions d'audiences*, di seguire e commentare cioè i processi più clamorosi della sua epoca.

Le influenti relazioni del barone Henry de Jouvenel, secondo marito di Colette, la introdussero agevolmente negli ambienti più riservati della cronaca giudiziaria, un mondo allora inaccessibile, una casta esclusiva del giornalismo francese, che vantava le firme più qualificate e competenti del mondo giudiziario. Un'occasione, in particolare, le consentì di mettersi subito in gioco e di confrontarsi con l'autorevolezza degli illustri colleghi: la rocambolesca cattura della banda Bonnot.

Il 28 aprile del 1912, a Choisy-le-Roi, in una villa della periferia parigina *le Nid Rouge*, proprietà di un milionario con lo snobismo dell'anarchia, la polizia sferrava l'ultima imboscata a una banda di «anars» guidata da Jules Bonnot. A bordo di auto di lusso e con exploit spettacolari, questi *illégalistes* avevano assalito e rapinato numerose banche, seminando il terrore e sparando all'impazzata sulla folla per assicurarsi delle vie di fuga. In sei mesi il gruppo era stato dimezzato dalla polizia, ma resisteva ancora l'ultimo drappello localizzato nella villa, assediato e attaccato prima a colpi di pistola, infine con la

dinamite. Colette, inviata frettolosamente da Parigi per seguire quei fatti di cronaca nera, ne riportava un resoconto colorito e vivace, come l'operazione eseguita dalla gendarmeria, considerata l'avventura più comica e rocambolesca di tutta la storia della polizia francese:

Je viens d'arriver. J'ai déployé tour à tour, pour me pousser au premier rang, la brutalité d'une acheteuse de grands magasins aux jours de soldes et la gentillesse flagorneuse des créatures faibles: «Monsieur, laissez-moi passer... Oh! Monsieur, on m'étouffe... Monsieur, vous qui avez la chance d'être si grand...» On m'a laissée parvenir au premier rang parce qu'il n'y a presque pas de femmes dans cette foule. Je touche les épaules bleues d'un agent – un des piliers du barrage – et je prétends encore aller plus loin:

- Monsieur l'agent...

- On ne passe pas!

- Mais ceux-là qui courent, tenez, vous les laissez bien passer!

- Ceux-là, c'est ces messieurs de la presse. Et puis c'est des hommes. Même si vous seriez de la presse, tout ce qui porte une jupe doit rester ici tranquille.

- Voulez-vous mon pantalon, madame? suggère une voix faubourienne.

On rit très haut. Je me tais.<sup>2</sup>

Il 2 maggio 1912, in quarta pagina, «Le Matin» pubblicava l'articolo *Dans la foule* con una sigla C.W. (Colette Willy). La cronaca offriva la sensazione di una "diretta" dai luoghi del violento fatto criminale. Gli eventi erano narrati in un'ottica assolutamente originale: la curiosità di un anonimo spettatore che, ignaro di tutto, percepiva la drammaticità del momento. Il lettore, distratto dalla vivace descrizione della folla e delle sue ondivaghe turbolenze, finiva per indugiare più sull'atmosfera da festa popolare di quelle ore tragiche che sulla cruenta di tutta l'operazione. Ore interminabili in cui la gente continuava ad affluire spinta dalla curiosità, gridando, scherzando, senza rispetto per il dramma che si stava consumando.

Colette scriveva della concitazione, del nervosismo delle persone, della bizzarria delle loro supposizioni, ma nessuna testimonianza sul dramma di quelle vite disperate, delle angosce dei protagonisti, banditi

e poliziotti uniti nella morte e su fronti opposti. Nessun commento sul suicidio di Jean Bonnot, nell'estremo gesto contro una società a cui lasciava il suo canto di sfida: «*Je suis un homme célèbre. La renommée claironne mon nom aux quatre coins du globe*»<sup>3</sup>. Colette concludeva l'articolo soltanto con una sincera riflessione:

Désagrégée de sa masse, je demeure un long instant devant le bouquet de flammes nourries de bois sec, magnifiques et joyeuses, variées par le vent vif. C'est là qu'ils gîtaient. Grain de foule opprimé et aveugle tout à l'heure, je redeviens lucide. Je m'en vais à mon tour vers Paris, pour y savoir à quel drame je viens d'assister...<sup>4</sup>

Della lunga guerriglia che si era svolta, dei banditi ridotti a torce umane, dell'acre odore di corpi bruciati, portato dal vento in quel pomeriggio di maggio, non vi era menzione alcuna. Soltanto silenzio e rispetto! Questo evento vissuto da Colette in disparte, tra il tumulto della folla e il fragore degli spari, si trasformava per lei in un'esperienza traumatica, ma professionalmente istruttiva. Una "prima volta" che le insegnava a esercitare onestamente il diritto di cronaca, che mostrava come, solo con l'osservazione diretta si poteva diventare dei testimoni attendibili.

J'appris comment, pendant les jours sanglants où l'on commença à capturer la bande à Bonnot, ceux qu'on nommait les bandits tragiques – j'appris qu'il faut être au premier rang, ou ne pas s'en mêler, qu'il faut ensemble batailler avec une ruée de foule et se laisser porter par elle jusqu'à toucher la bicoque où l'on enferme deux bêtes sauvages, qu'il faut suffoquer et rôtir un peu quand les flammes éclatent, qu'il faut *voir* et non inventer, qu'il faut palper et non imaginer, car en regardant on constate que sur des draps ensanglantés le sang frais est d'une couleur qu'on ne saurait inventer, une couleur de fête et de joie, car en touchant on apprend qu'il y a, dans le contact d'un mort qu'on emporte et qui vous bouscule au passage, un étrange secret de rigidité à la fois et d'élasticité sans expression, une nouveauté enfin dont un vivant, pour l'avoir ressentie, reste plein de défiance et d'horreur...<sup>5</sup>



Mai più Colette dimenticherà ciò che la vista del cadavere di Jules Bonnot le aveva suscitato: la *défiance* e l'*horreur*! Sarà certamente a questo che ripenserà durante il processo all'ultimo drappello della banda.

Dal 3 al 27 febbraio del 1913 si svolgeva in Corte di Assise il procedimento contro i complici di Jules Bonnot. «Le Matin» affidava ancora una volta a Colette il compito di seguirne le udienze, questa volta da un'aula di tribunale, nei banchi riservati alla stampa. Il 23 febbraio, sempre dalla quarta pagina del quotidiano, un articolo intitolato *La Bande* informava i lettori dello svolgimento del processo. Attenti a una narrazione fluida e curata nei particolari, essi potevano seguirne la cronaca e non solo. L'atmosfera dell'aula, l'atteggiamento dei presenti, dei giudici, del pubblico, degli imputati, tutto era osservato attraverso una potente lente d'ingrandimento. La narrazione di Colette restituiva la concretezza di quegli istanti, con le sonorità di una prosa che trasmetteva le sfumature di osservazione e di giudizio scrupolosi verso tutti.

Educata fin da piccola allo spettacolo della natura<sup>6</sup> e intensamente istruita all'*école du regard*, dalla suprema ingiunzione materna «Regarde!» che non l'ha mai abbandonata,<sup>7</sup> nell'aula di quel tribunale, Colette seguiva con attenzione i volti, gli atteggiamenti, le parole che si fondevano in una sequenza appassionata di dibattiti e confronti fra gli attori del processo. «Je ne puis, de la place que j'occupe, les voir tous»,<sup>8</sup> scriveva presentando gli imputati già vistosamente provati dal carcere e dalle dodici udienze consecutive:

Je les reconnais, grâce aux journaux qui depuis, tant de jours, nous les montrèrent, faces, profils et nuques. Mais ils ne me semblent presque pas plus vivants, ici, que les instantanés et les croquis sans nombre qui me rendirent leurs traits familiers.<sup>9</sup>

Carouy, Dieudonné, Callemin, Kilbatchiche, Soudoy, per ognuno Colette esprimeva un giudizio o sollecitava una riflessione: di compassione per gli uomini, di solidarietà per gli imputati. Le sue

parole tradivano la delusione di chi aveva cercato invano nei loro atteggiamenti la passionalità degli esordi, la complicità degli affiliati, il “sigillo” di una *fraternité redoutable*:

Celui-là, c'est Carouy, qui n'espère plus rien. Croit-il encore à la solidarité de ceux que nous avons appelés, romanesquement la «bande»?... Je ne parviens pas à sentir, entre eux, cette chaleur de prosélytisme, cette émotion cachée, un peu démentielle, qui hausserait une association de coquins au niveau d'une phalange d'insurgés...<sup>10</sup>

Colette non si era lasciata suggestionare dalla severità di questo primo ambiente giudiziario. Fidando nella propria lucidità, testimoniava ciò che poteva osservare, senza indulgere a nessun romanticismo. La sua indagine personale cominciava dall'analisi operata con lo sguardo; uno sguardo che sapeva documentare impressioni su impressioni, restituendo a un tempo le impressioni più contrastanti in quella prima aula di tribunale: la superficialità di una folla distratta, fatta di appassionati e di curiosi, l'atteggiamento di compiaciuta superiorità dei giudici, senza trascurare la magniloquenza delle perorazioni degli avvocati.

I fatti della banda Bonnot divennero per Colette il suo “battesimo del fuoco”. Quei primi processi segnarono l'inizio di esperienze nuove e particolarmente forti per la persona e per l'artista. Al di là dell'impegno professionale, Colette investì nella redazione delle cronache giudiziarie non soltanto doti di umanità e di sensibilità, ma dispiegò tutte le qualità dell'artista, avendo netta la consapevolezza di operare su un'oggettività concreta e dolorosa, come solo la Vita di un Uomo poteva essere.

Tra il 1912 e il 1939 differenti fatti di violenza dovevano portare la cronista a interessarsi di numerosi crimini, familiarizzando con le personalità di individui che solo nel 1941, con la pubblicazione del libro *Mes cahiers*, Colette avrebbe presentato con l'appellativo di *monstres*.<sup>11</sup> Insieme con i ritratti delle persone più conosciute, la scrittrice aveva inserito nel libro le cronache di eventi criminosi come quella su *Stavisky* del 1934, *l'affaire Weidmann* del dicembre 1937 e infine *Marie Becker*

*empoisonneuse* il cui processo fu celebrato nel 1938.

La rivista «Marie-Claire» nel 1963 presentava una seconda raccolta di articoli giudiziari, intitolata *Coupables*.<sup>12</sup> Erano le prime cronache che Colette aveva arricchito di altre originalissime *impressions d'audiences*: gli articoli su *La Bande à Bonnot* del 1912, *Voici Landru!* del 1921, *Le drame et le procès de Violette Nozières* del 1933, *L'incroyable procès de Moulay Hassem* del 1938.

Ognuno di questi processi la vide spettatrice attenta allo svolgimento documentale dei fatti – Colette seguiva le udienze, leggendo prima i verbali degli interrogatori dei singoli imputati. La frequentazione assidua delle Corti di Assise, inoltre, contribuiva a rinvigorirne la professionalità di giovane neofita in concorrenza con l'esperienza dei colleghi anziani – le sue note processuali erano seguite con deferente attenzione dagli appassionati della materia. La serietà perseguita da Colette nel riportare con esattezza l'informazione e l'equilibrio da lei ricercato, nell'esposizione di un giudizio, di un'impressione su uno o più elementi-chiave delle udienze cui assisteva, finirono per testimoniare a suo favore tutto il rigore e la professionalità finalmente raggiunti nella redazione di quegli articoli.

Di indubbio valore resta l'impegno prodigato da Colette per giungere a uno stile ineccepibile tanto sul piano formale, quanto su quello etico. Lavoro che ha sempre assolto nel rispetto delle regole e dei principi, unanimemente condivisi con tanti colleghi della carta stampata: documentazione dei fatti presentati in un'ottica di assoluto rigore giornalistico; cautela nel giudizio, evitando suggestioni e psicosi collettive; attenzione a non deformare la verità dei fatti; una coscienziosa mediazione fra le impressioni del cronista e una certa linea editoriale incline al giustizialismo.

Non dobbiamo, inoltre, trascurare un'altra qualità squisitamente femminile nello stile giornalistico delle cronache di Colette: l'ossessiva cura per il particolare. Per soddisfare le curiosità del lettore era necessario assicurargli una "linea diretta" con l'aula di tribunale; alla cronista, dunque, il compito di gestire con maestria le informazioni più bizzarre.

Colette non trascurava nulla, dai mutamenti del tempo, così essenziali per gli umori della gente, all'atmosfera percepibile nel dibattito. I suoi occhi non cessavano di scrutare gli attori del processo, tutti i loro atteggiamenti: le supponenze del collegio giudicante, l'ampollosità degli avvocati, la collera o la rassegnazione degli imputati.

Fedele alle antiche consuetudini di cronista musicale prima e teatrale poi, Colette rivelava una spiccata propensione a soffermarsi sulle reazioni del pubblico, per commentarne l'animosità nella partecipazione, le curiosità morbose, la volgarità delle espressioni, l'eccitazione delle signore e, non da ultimo, per denunciare l'impeto della folla a garantirsi i primi posti, come se si trattasse di finzione scenica e non di drammatiche verità!

Sarebbe interessante approfondire singolarmente tutte le cronache che la penna di Colette ci ha lasciato sui diversi processi per apprezzarne meglio le qualità e le tecniche giornalistiche. Tale lavoro però ci porterebbe lontano, oltre all'esistenza di un'interessante bibliografia sull'argomento.<sup>13</sup>

Ci limiteremo pertanto a esaminare con più attenzione in che cosa il talento di Colette abbia rinnovato questo genere di cronaca giudiziaria, impreziosendo i suoi articoli di quel "valore aggiunto" che li rende unici: il dono impagabile della sua finezza letteraria.

Redigendo la prefazione alla raccolta *Coupables*, Colette de Jouvenel, figlia della celebre artista, sollecitava i lettori ad avvicinarsi agli articoli giudiziari della madre, con uno spirito differente dai testi a cui l'arte di Colette li aveva abituati. Bisognava interpretarli secondo una nuova chiave di lettura: una disposizione mentale più libera, efficace per entrare in sintonia con ciò che era stato l'elemento ispiratore degli articoli che «Marie-Claire» stava per presentare. Si trattava di cronache che, indulgendo su fatti di sangue e di violenza, esulavano dalla tradizione letteraria dello stile colettiano, ma contribuivano pur sempre a evidenziarne l'ecletticità degli interessi e delle potenzialità. Articoli che aiutavano a scoprire una Colette più misteriosa: quella che il fascino dell'iniquità aveva sedotto.

Ascoltiamo come Colette de Jouvenel giustificava il garantismo materno e quanto, dinanzi a certe motivazioni, stridessero la miopia, l'imbecillità e le paludose argomentazioni di tanti illustri avvocati.

A proposito delle critiche rivolte alla scrittrice, per certe posizioni di benevolenza mostrate nei confronti degli imputati, la figlia si appellava al forte rapporto di empatia che Colette stabiliva con i suoi *monstres*, per percepirne le intimità, per decifrarne i comportamenti. Meglio sarebbe stato allora, per comprendere le sue ragioni, parlare di una “familiarità col mostro” manifestata dalla scrittrice, senza indignazioni né accuse di connivenze o favoreggiamenti, come in alcuni ambienti si era fatto:

Lorsqu'elle écrivit ce qui va suivre, elle porta sur Stavisky, Weidmann et les autres, ce regard par lequel elle devenait intime avec la bête. Si l'on trouve choquante l'évocation d'une intimité entre ma mère et ces gibiers inquiétants, je devrais préciser qu'entre l'observateur et le sujet de son attention quelque chose comme une fugitive similitude de sentiments doit éclore – pour mourir aussitôt – lorsque l'observateur est écrivain.<sup>14</sup>

Dotata da sempre di una vivace immaginazione, Colette, oltre a trarne ispirazione per le opere più famose, sapeva impiegarla nelle quotidianità della vita. Confrontarsi in quei frangenti con gli effetti del Male, senza liberare la mente, senza lasciarsi coinvolgere, per una persona speciale come lei era esperienza impegnativa. Colette ne era consapevole, ma, percepito il pericolo, accettò la sfida, incominciando con un'osservazione minuziosa degli imputati. Persone che apparivano spogliate di qualsiasi identità, trasformate in burattini dalla detenzione, l'isolamento, l'acuirsi dei propri sensi di colpa. Concentrando l'attenzione su coloro che la società definiva *monstres* (ne aveva cominciato la pratica durante il primo processo Landru), Colette li scrutava e imparava – «Landru, que je ne quittai pas des yeux pendant une longue audience, cet homme de bonnes manières»<sup>15</sup> – poi ancora li “auscultava” per percepire le anomalie della mente o, più verosimilmente, per scoprire in essi, come forse in se stessa, le coesistenze più inconciliabili – quelle che potevano diventare veleni per

l'anima: ferocia e comprensione, ammirazione e disprezzo o semplice rassegnazione, una soporifera, passiva sottomissione che, alienando la ragione, scatenava la follia omicida –.

Un giorno, infatti, confidandosi con la figlia, Colette raccontava di una ragazza dolce e timida, costretta dalla sua eccessiva mitezza a rinunciare alla propria felicità, per soddisfare l'egoismo e l'avidità della madre. Parlando proprio di questo stato di passività, di profonda alienazione, la sensibilità di Colette presagiva il dramma e rifletteva sulla condizione di quanti come lei, per debolezza, rinunciavano a vivere: «Tous ces gens voués à attendre et, qui sait, à souhaiter la mort d'autrui... Si on savait, mon chéri, si on savait!»,<sup>16</sup>

I profili dei *monstres*, che le cronache di Colette portavano sulle pagine dei giornali, erano ritratti di esseri enigmatici, misteriosamente mediocri, come potevano esserlo i poveri analfabeti di una banda, l'assassino vittima della sua pignoleria, la vedova prodiga di veleni per eccesso d'amore; persone fuori della norma, che nel tempo avrebbero conservato una stringente attualità.

Il Male, come si sa, non ha limiti né di tempo né di spazio! Utilizzando la sua meravigliosa abilità a cogliere in un essere umano ciò che restava ignoto a tanti altri, Colette intendeva far luce sul Mistero. Cercava di approfondire i meandri di una parte oscura della mente, quella dell'istintività, dimenticata nel profondo della psiche, per riuscire a decifrare i flussi segreti di un enigma infinito chiamato Uomo.

È stata la sua genialità creativa a scardinare le “certezze acquisite”, a misurarsi con le alterità della mente, a denunciare una realtà inquietante: l'esistenza dell'Irrazionale, la possibile tangibilità del Mistero. Verità che incutevano timore al solo pensiero che a rivelarcele potevano essere delle sembianze simili a noi o che, virtualmente, potevano diventare il nostro stesso enigma:

L'homme qui reste du côté de l'homme recule devant la créature qui a opté pour la bête, son jugement trébuche, son œil mental se voile, il ne sait plus que décréter, en parlant de son frère déshumanisé: «C'est un monstre... un cas pathologique»<sup>17</sup>

Ecco allora Colette mettere la sua scrittura al servizio delle fragilità umane, invocare clemenza e comprensione per questi eroi metafisici che, candidati alla ghigliottina, le apparivano doppiamente schiacciati da un *ego* ingovernabile e da un apparato giudiziario insensibile, quasi sempre inadeguato:

La grandeur qui fait défaut à nos juges et à nos supplices, il devient facile à un condamné de s'en parer, momentanément. Un peu de tenue, une patience hautaine, quelque politesse obstinée, et le voilà en passe d'être sympathique, par comparaison.<sup>18</sup>

La sensibilità di Colette non risparmiava critiche all'ordinamento giudiziario, al giustizialismo delle sentenze, alla funzione catarchica delle pene, all'indecenza di amplificare la spettacolarizzazione della morte, concedendo le esecuzioni alla curiosità del pubblico:

Quand c'est la société qui punit, elle manque de chic, et même de décence. Les matins d'exécution, autour de la guillotine, les rires, le pinard, la frénésie des monomanes et des curieux salissent une place, au centre de laquelle un homme, pâle, marche sans plier, et presque toujours meurt convenablement.<sup>19</sup>

Fra le impressioni rilevate alle udienze del processo Landru, uno dei più celebri *monstres* della storia giudiziaria, Colette faceva eco ai commenti del pubblico. La gente rifiutava di credere che le imputazioni formulate dagli inquirenti riguardassero l'uomo elegante e mite che sedeva sul banco degli imputati. Era impossibile che quella persona dall'apparenza signorile, educata, cordiale, marito e padre esemplare avesse potuto inferire sui corpi di centinaia di donne, vittime del suo fascino.

La cronista da parte sua si dilungava sulle qualità esteriori dell'uomo, sulla delicatezza del suo cenno, sull'impeccabilità dell'aspetto, sull'irreprensibile atteggiamento mantenuto alle udienze. Sentiva di dover testimoniare in suo favore annotando: «Cet homme respire la politesse – e continuava – Je cherche en vain, dans cet œil profondément enchâssé, une cruauté humaine, car il n'est point humain – infine, con

coraggio affermava – Je cherche encore sous les traits de cette tête régulière le monstre, et ne l’y trouve pas». <sup>20</sup>

Analogo atteggiamento di condiscendente simpatia doveva manifestare al processo successivo, dove era «La République» ad averla inviata per riferire sui fatti. Il procedimento era a carico di una ragazza, Violette Nozières, che, avvelenato il padre, aveva tentato di uccidere anche la madre. Colette non esitò a invocarne le attenuanti, rammentando ai suoi nuovi lettori l’atmosfera soffocante di certi ambienti familiari, le situazioni di promiscuità e disonore ove il crimine si faceva strada lentamente, giorno dopo giorno:

La mère et la fille viennent, non pas de sombres bords, mais de l’affreux logement parisien qui déshonore l’intimité familiale. Elles viennent de la géhenne où l’on déplie le soir, à côté d’une couche conjugale, un petit lit qu’on replie le matin. Quelle école! Tout soupir est sans mystère et la cloison est perméable au chuchotement. C’est dans ces cages que des parents bornés préparent et favorisent, sans le savoir, les drames où le jeune monstre qui les réalise pose l’illusion de la liberté. <sup>21</sup>

La problematicità di questo processo, ove il degrado sociale restava fra le componenti fondamentali nella insorgenza del crimine, insieme con la remissività dell’accusata e l’incapacità di comprendere la gravità dei suoi atti, tutto contribuiva ad appesantirne l’atmosfera, ma soprattutto serpeggiava un malcelato sentimento di disgusto per le inadempienze della società borghese. Colette si faceva interprete delle sensazioni più evidenti, contribuiva a sensibilizzare l’opinione pubblica, ma non poteva evitare la condanna. La sentenza pronunciata nell’ottobre del 1934 decretava la pena di morte comminata a una persona di appena diciannove anni. Una condanna ingiusta che i gradi successivi di dibattito avrebbero trasformato in ergastolo prima e assoluzione poi, per concessione della grazia da parte del presidente Lebrun nel 1945.

Dopo essersi sposata e aver messo al mondo cinque figli, nel 1963 Violette Nozière venne reintegrata nei propri diritti, ma Colette,



deceduta nel 1954 non lo seppe mai. In Francia questo caso contribuì a riformare l'istituto della pena di morte, comprovando che il riscatto di un colpevole dalle proprie azioni criminose era possibile a tutti gli effetti.

Come per il caso Landru, Colette non aveva mai creduto alle tesi della follia o del sadismo dell'uomo, ma ne interpretava il mistero, ascrivendolo al suo potere di impenetrabilità, anche per altri *monstres*. La scrittrice esercitò la sua forza di penetrazione psicologica per cogliere dietro l'apparente banalità un dettaglio insolito, capace di rivelarne la "diversità", o almeno che ne lasciasse intravedere solo il pallido riflesso. I ritratti che ci restano dalla lettura delle sue cronache sono un raro esempio di intensità e finezza psicologica.

Nel giugno del 1938, per i lettori di «Le Journal», Colette seguiva un processo dai risvolti inquietanti: la causa contro Marie Becker, una apparente, pacifica vedova cinquantottenne, pluriomicida per avvelenamento. Il semplice atto di accusa conteneva in sé la somma delle avventure più affascinanti e conturbanti che la fantasia della scrittrice potesse immaginare per i suoi romanzi. Rapita dal vortice della passione, per mantenere i giovani amanti, la matura donna sperperava i danari ricavati con la morte delle amiche malate, bisognose del suo amore e da lei teneramente curate con forti dosi di digitalina.

Colette studiava i processi mentali di Marie Becker, convinta di ritrovare in lei l'esistenza di una dimensione ancestrale legata alla magia, una dimensione in cui il ricorso a pratiche ataviche, di cui solo le donne conoscevano i segreti, si trasmetteva di madre in figlia e rimandava a un tempo in cui le familiarità col veleno erano legate al ciclo naturale delle piante, delle stagioni, alla inscindibile relazione Donna-Natura, sperimentata nei poteri misteriosi delle prime incantatrici, un'età in cui il mondo si confrontava con gli effetti del Bene e del Male senza contrapposizione e dove le forze magiche di certe creature "abissali" governavano un regno fatto di oscurità e di indecifrabilità.

Colette si domandava: «Faut-il voir en Marie Becker une maléfique, le suppôt d'une puissance souveraine?». La cronista, però, non ritrovava

nei suoi metodi *incantatori* nulla di più dei comportamenti seducenti di tanta gente comune. Persone disposte a tradire la benevolenza e la fiducia dei propri simili, gli innumerevoli falsari dei sentimenti, privi di scrupoli morali, pronti a violentare delle anime indifese. Al contrario, Marie Becker era “*suave*”, come scriveva Colette, aiutava amorevolmente le sue vittime, curava i loro corpi malati, sapeva venerarli al punto che, in un supremo gesto di riverenza e sottomissione «... alors descendaient les baisers sur les mains...».

Nulla e nessuno poteva imporle di compiere quel gesto, descritto da Colette come “la caresse des serves, des mères et des amantes!”, eppure Marie Becker suggellava con quell’atto di sottomissione l’estremo vincolo d’amore di un moribondo con la vita che si spegneva. E poi non trascurabile restava l’elemento della *pietas* esercitata con le sue vittime che, come Colette ironicamente ricordava: «... De fait elle soignait leur pire mal, la solitude. Et il n’est pas démontré que la solitude n’ait pas besoin de la digitaline»<sup>22</sup>.

L’incantatrice finiva così per trasferire nel veleno i poteri taumaturgici della magia, giacché con esso poteva rallentare la corsa di vecchi cuori affaticati, placare il tormento delle anime intossicate, rendere sopportabili le lunghe notti degli insonni.

La dimensione misteriosa della sua “abissalità”, secondo Colette, le consentiva di superare le leggi degli uomini, per seguire unicamente quelle ancestrali della Natura, ove il rapporto Vita-Morte si alternava in un meccanismo di continua rigenerazione. Era questo il suo tratto di genio: attingere a quei poteri di “creatura illimitata”, dalle cui azioni dipendevano gli effetti di vita o di morte dell’umano consorzio:

Nous l’avons tirée de ses profondeurs, et il semble qu’elle cesse d’être intelligible hors d’un empire où elle recevait de l’ombre, du chuchotement, des phosphorescences, les conseils et les reflets propres à mortellement séduire les pauvres créatures humaines.<sup>23</sup>

Gli articoli composti da Colette in occasione del procedimento contro Oum-El-Hassen svoltosi a Fez nel 1938, pur conservando tutte le

specificità della scrittura giornalistica per concisione dell'informazione e rispetto della verità documentale, riuscivano a riprodurre i mille smaglianti colori delle atmosfere orientali, trasformandosi in un tripudio di "messaggi" visivi e mentali. L'esposizione dettagliata dei fatti offriva al lettore la fantasmagoria di un quadro di Delacroix, mentre il fascino di un'affabulazione raffinata e suadente gli faceva ritrovare il sapore arabeggiante dei racconti delle *Mille e Una Notte*.

Il primo dei tre articoli che Colette inviò alla redazione del nuovo committente «Paris-Soir» per la cronaca dei fatti, *L'incroyable procès de Moulay Hassen*, aveva il respiro dei giardini orientali, profumava di rose rosse, aveva i colori delle zinnie, della buganvillea, fotografava l'azzurro profondo del mare che si infrangeva sulle coste rossastre del Marocco. Tutto era artisticamente ricreato dalla scrittura di Colette: i luoghi, le atmosfere, i volti misteriosi delle donne, il sorriso dei bambini, finanche la magia della sua camera da letto.

L'heure du coucher venue, il ne fut pas question d'autres matelas, ni de draps à l'européenne. Mais les brunes petites mains de cinq, de dix, de vingt serviteurs enfants nous portèrent, comme en dansant, deux pièces d'une gaze rose de Bengale, bordées de festons bleus, tissés de papillons et de fleurs, avec un monceau de couvertures épaisses, d'un rouge profond. Ainsi nous dormîmes notre première nuit des Mille et Une Nuits.<sup>24</sup>

Nel secondo articolo, *L'ogresse de Fez devant les assises*, la cronista indugiava sul fascino e sul mistero di quella donna araba: Oum-El-Hassen, detta Moulay Hassen. Mentre la scrutava nelle profondità dello sguardo – *ses yeux d'un vert de bronze inoubliable* – provava a immaginarla nello splendore della giovinezza, quando, ossessionata dalla passione per gli ufficiali dell'esercito francese, li seguiva ovunque in Marocco. La sua bellezza, armoniosamente modellata dai colori e dai profumi della terra, trasmetteva ancora forti sensazioni attraverso il fascino del corpo, segretamente velato nei drappaggi del *burka*: «La beauté bronzée, sous le climat qui l'a formée et la dore, est un danger de séduction profonde pour le Septentrional qu'elle éblouit».<sup>25</sup>

Rapito dalla magia di un simile racconto, il lettore poteva anche smarrire l'assunto della cronaca, ma l'arte di Colette con assoluta maestria, nella fluidità della narrazione, ritornava su un particolare, su una frase che restituivano tutta l'attualità del dramma e l'orrore di quel processo:

Derrière les remparts de Meknès, en septembre 1936, un meurtre et ses victimes crièrent si haut qu'ils se firent entendre de toute la ville.<sup>26</sup>

Una carriera di ballerina e di prostituta più tardi avevano permesso a Moulay di vivere fra i legionari francesi. Li intratteneva con il canto e con la danza, ne sollecitava le confidenze nei momenti di solitudine, li distraeva con la generosa bellezza delle adolescenti del suo bordello, li proteggeva dai fanatismi degli indigeni, anche a rischio della vita. Alcuni ufficiali avevano chiesto per lei persino la Legion d'Onore, come massimo tributo per i servizi resi alla Francia.

*«Telle fut la femme que ses crimes proposent à notre étonnement et qui va être jugée à Fès»<sup>27</sup>* esordiva la giornalista nella terza e ultima cronaca per «Paris-Soir». Accusata di aver martirizzato e ucciso alcune prostitute adolescenti del suo bordello, facendole poi murare dietro il giardino di casa, Mulay non proferì parole in sua difesa per tutta la durata del processo, fidando nella clemenza dei giudici e nel suo passato di spia al servizio dei francesi. Nel banco riservato alla stampa, accorsa in massa da Parigi per seguire un fatto così sensazionale, Colette era finita schiacciata a ridosso dell'imputata e, come già era avvenuto per il processo Landru (il quale pare avesse osato chiederle un autografo in quella circostanza, per la celebrità che la accompagnava anche come *reporter*), ne approfittava per seguire attentamente gesti e parole:

La voilà, qui choit du haut de sa légende et même de son éclatante mauvaise réputation. Par habitude marocaine elle soutient sur le bas de son visage un mouchoir blanc; ainsi survit ce qui en elle est encore majestueux... Mais elle écartera pour parler le mouchoir de soie, et la bouche gâche tout, non seulement à cause de la denture incomplète, mais parce qu'elle est plate,

ingrate, façonnée pour le bavardage, l'invective et peut-être la cruauté.<sup>28</sup>

Attratta dalla circospezione del suo gesto e dal gravoso silenzio dei pensieri, Colette sperava di catturare in Mulay un sussulto di umanità, per comprendere quali radici antiche avesse tanta crudeltà e per cercare delle motivazioni plausibili a sostegno di un vago concetto di "innocenza". Eppure, nulla traspariva da quel corpo, non smarrimento, non pentimento, neanche un piccolo gesto di insofferenza che tradisse la delusione per l'abbandono dei tanti ufficiali che aveva aiutato.

Solo al momento della sentenza che le infliggeva quindici anni di lavori forzati, a Colette sembrò di scorgere, al di là dei veli immacolati: «... *les derniers mouvements de la larve, encore un peu vivante avant sa longue hypnose*»<sup>29</sup>.

Di altro genere furono gli articoli scritti per il processo a Eugène Weidmann nel 1939, che conclusero l'esperienza di cronista giudiziaria di Colette, ormai più che sessantenne. Per essi l'artista si impegnò a lavorare sui complessi meccanismi che controllavano la trasformazione di individui normali in soggetti socialmente pericolosi. Le lunghe ore di dibattito vissute a contatto con gli imputati e l'indagine psicologica eseguita da Colette su tante personalità criminali che aveva incontrato l'avrebbero aiutata a comprendere meglio quelli che lei chiamava i suoi *monstres*.

Durante il processo Weidmann, dopo vent'anni di esperienza giudiziaria, Colette sembrava provata da queste esperienze, tanto da confidare a un'amica quanto per lei fosse «*un sale métier que celui de criminaliste reporter*». Eppure, proprio in quel periodo tornava a dedicarsi con rigore alla lettura dei verbali che riproducevano la confessione di Weidmann, ad ascoltare con attenzione le ragioni della difesa, a riprova della sua passione per quella attività, ma principalmente per garantire a se stessa che nella ricerca della verità nulla fosse trascurato. Nelle note di cronaca del primo articolo che aveva intitolato *Le Monstre*, Colette scriveva: «*Me voilà bien aventurée dans des cogitations de détective amateur. C'est que j'ai souvent rêvé,*

*étonnée, sur les genres divers d'hommes qui ôtent la vie à l'homme*». <sup>30</sup>

Il suo *monstre* questa volta aveva l'affascinante aspetto di un giovane tedesco, il cui vigore non era sfuggito all'occhio attento di Colette. Weidmann aveva già confessato numerosi omicidi, eseguiti con spietata freddezza per sete di denaro o per il temperamento dispotico. La lunga detenzione, durata più di quindici mesi, però, lo aveva visibilmente provato. La persona che ora sedeva sul banco degli imputati appariva alla cronista una pallida effigie dell'uomo allegro, solare, fresco e seducente che le stesse vittime e i testimoni ricordavano essere stato. Era per questo che Colette invitava alla cautela nel giudizio finale: «*Il y a plusieurs sortes d'erreurs judiciaires. La cour d'assises va juger un homme différent de l'homme qui fut un actif et dispos assassin*». <sup>31</sup> Quell'uomo privato della libertà, e così umiliato nella sua dignità di individuo, non aveva più nulla da condividere con la spietatezza del feroce assassino. In aula con l'osservazione diretta o sulle carte con l'esame degli interrogatori, Colette aveva stabilito empaticamente un contatto personale con Weidmann per leggere al di là delle nefandezze del mostro le forze misteriose che lo avevano guidato. In proposito, fin dal processo Becker, la cronista annotava: «... *j'aurais aimé qu'avant le bûcher nous missions le monstre à l'étude, comme une fourmière sous vitre*». <sup>32</sup>

Nella sua passione per l'entomologia Colette conosceva i misteri dell'infinitamente piccolo, il potere di una lente di ingrandimento e le straordinarie scoperte a cui poteva portare. Se non si cominciava a stabilire un coscienzioso monitoraggio che illuminasse le *diversità* che tanto ripugnavano, chi sarebbe riuscito a intuire le misteriose realtà di quei *monstres*, e in quali abissi di solitudine o di paura o di ossessione sprofondassero le identità di certi uomini? Con la repressione, con la violenza psicologica, con l'isolamento, com'era possibile salvaguardare ciò che ancora restava della dignità di certi individui; quali potevano essere le strategie più idonee da adottare per poterli reintegrare nella stima di sé, riscattarli nella integrità di individui? Colette non si risparmiava e da quell'osservatorio privilegiato che erano diventate

le sue cronache lanciava messaggi, insinuava il dubbio, ironizzava sull'indifferenza, sensibilizzava le coscienze, assolvendo così il suo compito sociale verso la *diversità*, l'alienazione, la disperazione:

Landru, Mahon, Weidmann... Ils sont pour notre esprit, hors de portée. Les audiences n'expliqueront pas Weidmann, que la geôle a privé, comme systématiquement, des moyens de se faire connaître, en lui refusant de quoi lire, de quoi écrire. Écrire est la plus grande tentation du prisonnier, qui débute dans la rédaction par le mensonge littéraire, mais glisse peu à peu vers la tentante, vers l'incroyable vérité.<sup>33</sup>

Quando l'artista scriveva «*Nous ne comprenons pas grand-chose à ces gens-là. Ils sont trop simples pour nous*» esprimeva una profonda verità: il mostro per rivelarsi non aveva bisogno di complicità psicologiche, a volte agiva sulle basi di finalità tanto semplici quanto sconvolgenti, tali da spiazzare chiunque. Era la società con le sue regole ad accrescerne la mostruosità, fingendo ignoranza, frapponendo barriere, ostentando ripugnanza per tutto ciò che essendo *altro* da sé, non garantiva sicurezza. Ecco perché Colette, con tutti i mezzi che la sua sensibilità le suggeriva, non ha mai cessato di pensare a una rieducazione dei *monstres*, invece di violentarli, strappando loro il dono inalienabile della vita.

La grande lezione che Colette ci lascia con le sue cronache giudiziarie, brillanti ma profonde, discrete ma essenziali, è che la Verità spesso è inafferrabile e noi non possiamo che tendere verso di essa. Colette lo sapeva e la delicatezza delle sue riflessioni prova che si impegnò con oggettività a testimoniare su azioni e persone, seguendo il suo istinto di donna e l'intuito di una saggezza terrena e pagana. Ha saputo riconoscere e rispettare i segni del dolore, il dramma delle coscienze, ha cercato di dare una risposta ai tanti problemi della vita interiore, personalizzando l'arte della cronaca con quella leggendaria pazienza che, sotto un'apparente rassegnazione, fa maturare la speranza degli uomini. Inoltre, qualunque fossero i suoi sentimenti verso gli accusati, non ha mai mostrato di interpretare i processi con la rigidità del

cronista giudiziario. Contrariamente a tanti colleghi che si limitavano a privilegiare del procedimento giudiziario esclusivamente gli alterchi fra accusa e difesa, Colette ha incentrato la sua cronaca sul soggetto-Uomo e sull'esperienza delle proprie conoscenze, ciò che conferisce ai suoi scritti una forte credibilità. Colette *reporter* giudiziaria ha saputo offrirci ancora una volta la prova del suo talento letterario!

### Note

<sup>1</sup> La chronique judiciaire était alors un genre à part entière, aux antipodes du fait divers. Certains juristes célèbres y firent leurs débuts (Millerand à La Justice), d'autres comme Georges Claretie, Henry Torrès et surtout Georges Bataille du Figaro, devinrent de véritables potentats. Gide, qui avait été juré à la Cour d'Assises de Rouen en 1912, avouait son intérêt pour ce genre particulier, si proche à bien des égards de la critique théâtrale. Il s'agissait alors de «rappeler les faits de façon claire et impartiale sans recommencer l'enquête qu'[avaient] conduite policiers, juge d'instruction et faits-diversiers». É. GILET, *Colette, chroniqueuse judiciaire (1912-1939)*, «Cahiers Colette», Soc. des amis de Colette, n. 23, PUR, Rennes 2001, p. 132.

<sup>2</sup> COLETTE, *Après l'affaire de la rue Ordener, le siège du Nid rouge, dernier refuge de Bonnot*, in *Coupables*, «Marie-Claire», n. 103, maggio 1963, p. 3.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Ivi, p. 4.

<sup>5</sup> COLETTE, *Notes inédites*, Bibl. Naz., Cat. gen. man. fr., N. a. fr. 18704, fogli 37-40.

<sup>6</sup> «J'aimais tant l'aube, déjà, que ma mère me l'accordait en récompense. J'obtenais qu'elle m'éveillât à trois heures et demie, et je m'en allais, un panier vide à chaque bras, vers des terres maraîchères qui se réfugiaient dans le pli étroit de la rivière, vers les fraises, les cassis et les groseilles barbues... C'est sur ce chemin, c'est à cette heure que je prenais conscience de mon prix, d'un état de grâce indicible et de ma connivence avec le premier souffle accouru, le premier oiseau, le soleil encore oval, déforme par son éclosion». COLETTE, *Sido suivi de Les Vrilles de la vigne*, Hachette, Paris 1930, pp. 38 e 39.

<sup>7</sup> «Nous ne regardons, nous ne regarderons jamais assez, jamais assez juste, jamais assez passionnément». GUY, DUCREY, *L'ABCdaire de Colette*,



Flammarion, Paris 2000, p. 88.

<sup>8</sup> COLETTE, *Le procès à la bande à Bonnot, Coupables*, «Marie-Claire», cit., p. 4.

<sup>9</sup> Ivi, p. 5.

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

<sup>11</sup> Per tutti gli articoli di questa raccolta le note di riferimento sono relative al testo: COLETTE, *Monstres*, in *Belles saisons*, Flammarion, Paris 1985, pp. 178-188.

<sup>12</sup> Il testo degli articoli di questa raccolta e le note di riferimento sono relativi all'inserto *Coupables* par Colette, della rivista «Marie-Claire», cit., pp. 1-16.

<sup>13</sup> Per una bibliografia sull'argomento consultare: G. SANVOISIN, *Retour à Colette journaliste pour ses quatre-vingts ans*, «Combat», 29 gennaio 1953; É. GILET, *Collaboration de Colette aux journaux de 1900*, «Cahiers Colette», PUR, n. 15, 1993, p. 172; É. GILET, *Colette journaliste, 1935-1954*, «Cahiers Colette», PUR, n. 19, 1997, p. 205; É. GILET, *Colette, chroniqueuse judiciaire (1912-1939)*, cit.

<sup>14</sup> C. DE JOUVENEL, *Préface à Coupables*, «Marie-Claire», cit., p. 2.

<sup>15</sup> COLETTE, *Assassins*, in *Œuvres*, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade», vol. III, Paris 1991, pp. 84-85.

<sup>16</sup> C. DE JOUVENEL, *Préface à Coupables*, cit., p. 2.

<sup>17</sup> COLETTE, *Le Figaro*, 11 maggio 1924.

<sup>18</sup> COLETTE, *Cet homme qui respirait la politesse, Coupables*, «Marie-Claire», cit., p. 6.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

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

<sup>21</sup> COLETTE, *Une meurtrière vexée, Coupables, Marie-Claire*, cit., p. 8.

<sup>22</sup> COLETTE, *L'empoisonneuse qui baisait les mains, Coupables*, «Marie-Claire», cit., p. 11.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> COLETTE, *Une femme bien, Coupables*, «Marie-Claire», cit., p. 11.

<sup>25</sup> COLETTE, *Un geste de marchand d'éphèbes, Coupables*, «Marie-Claire», cit., p. 12.

<sup>26</sup> Ivi, p. 13.

<sup>27</sup> COLETTE, *Une éclatante mauvaise réputation, Coupables*, «Marie-Claire», cit., p. 13.

<sup>28</sup> *Ibidem.*

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>30</sup> COLETTE, *Le vampire aux longs cils...*, *Coupables*, «Marie-Claire», cit., p. 15.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 16

<sup>32</sup> COLETTE, *L'empoisonneuse qui baisait les mains*, *Coupables*, «Marie-Claire», cit., p. 11.

<sup>33</sup> COLETTE, *Le vampire aux longs cils...*, *Coupables*, «Marie-Claire», cit., p. 16.

## Le parole e il corpo delle donne nei media

*Silvia Neonato*

Ricordo ancora con emozione un giorno imprecisato dell'inverno 1979, in cui «Noi Donne», il settimanale dell'Udi, mi chiese di andare a intervistare Silvia Rossa a Genova, la mia città. Silvia era la moglie di Guido Rossa, operaio del Pci e sindacalista della Cgil, ucciso dalle Brigate Rosse nel gennaio '79: aveva segnalato al sindacato un compagno da lui sorpreso mentre tentava di nascondere in fabbrica dei volantini delle Br.

Andavo all'appuntamento con il batticuore e a disagio. Non sapevo cosa chiedere a quella donna ferita al cuore. E soprattutto una domanda mi tormentava: perché ci andavo. È giusto che un giornalista non taccia di fronte alla morte e ai sentimenti più intimi, che entri in casa e veda piangere la sua intervistata? Neppure la singolarità della testata per cui scrivevo mi bastava di fronte a Silvia Rossa.

«Noi Donne», che aveva la sua sede a Roma, non era un giornale come gli altri, ma un foglio con una lunga storia militante alle spalle, tanto da essere l'unico caso di cooperativa editoriale italiana con migliaia di iscritti. Della Cooperativa Libera Stampa facevano parte, infatti, sia i lettori sia i giornalisti e gli editori, ovvero i due maggiori partiti della sinistra italiana e, in particolare, nell'ultima fase, sostanzialmente il Pci. Se non fosse stato per la presenza del partito comunista, «Noi Donne» avrebbe incarnato totalmente l'ideale di Indro Montanelli che, fondando il proprio giornale «La Voce», teorizzò: ora il nostro unico editore sono i lettori. Ma le cose stavano cambiando e un gruppo di donne dell'Udi aveva deciso di rendere la testata assolutamente autonoma: tra loro la presidente della cooperativa Libera Stampa, Marisa Ombra (che racconta quella vicenda nel suo recente bel libro autobiografico *La bella politica. La Resistenza, «noi donne», il femminismo*). Nel '79 il settimanale era diretto da Vania Chiurlotto, una dirigente dell'Unione donne italiane che tante battaglie aveva condotto nell'Italia del dopoguerra, da quella

per la parità salariale tra i sessi alla riforma del diritto di famiglia. La Chiurlotto, un'insegnante libera e combattiva prestata al giornalismo, ne fece – non senza difficoltà e contraddizioni – una testata libera e punto di incontro tra Udi e femminismo. L'anno dopo mi avrebbe assunta, prima femminista senza tessera di partito a entrare in quel giornale che dalla sua nascita nell'Italia del '44, marcata dalla guerra, aveva contato tra le sue fila solo redattori provenienti dai partiti della sinistra.

Mentre nell'inverno del '79 andavo a piedi da Silvia Rossa, ignoravo che sarei stata assunta e che mi sarei trasferita a Roma per oltre un decennio. Lavoravo come precaria da anni, ma a quel tempo non mi sarei mai definita tale. E neppure l'essere sottopagata mi pareva lesivo della mia dignità professionale. Mi sentivo piuttosto una giornalista militante che aveva la passione politica di raccontare cosa stava cambiando nel mondo delle donne alla fine di un decennio di lotte e di parole fondamentali. Pronunciare e poi scrivere le parole aborto, orgasmo femminile, menopausa allora era una battaglia politica. Mettere il corpo femminile al centro del mondo in maniera opposta a come fino ad allora avevano fatto i media maschili fu una vera rivoluzione.

L'articolo 21 della Costituzione garantisce ai cittadini il diritto di essere informati. A me, a noi (Anna Maria Crispino, Franca Fossati, Mariella Gramaglia, Bia Sarasini, Roberta Tatafiore e altre che avrebbero poi tutte lavorato a *Noi Donne*) che ideavamo e curavamo trasmissioni radiofoniche e televisive sperimentali, che creavamo o modificavamo riviste femministe o comunque del movimento, premeva garantire alle donne non solo il diritto di essere informate, ma anche quello di essere raccontate per come erano, senza la superficialità, le strumentalizzazioni e a volte la mala fede delle testate più allineate o comunque più tradizionali.

Le donne avevano preso la parola e volevano esprimere il proprio punto di vista sul mondo intero. A noi spettava raccontarle su Radio Tre, dove Marina Tartara aveva voluto la messa in onda di *Io, noi, voi, loro donna* con una redazione integralmente femminile. Oppure sulle pagine di «Effe», di «Noi Donne», del «Quotidiano delle donne», di «Dwf»,

di «Memoria». O ancora nella trasmissione televisiva di Raidue *Si dice donna* creata da Tilde Capomazza. In queste redazioni separatiste (e cito qui solo alcune di quelle romane), diverse e spesso in relazione conflittuale tra loro, circolava però un alto senso del proprio mestiere di giornaliste.

Riassumendo, direi che il compito di cui ci sentivamo investite andava oltre l'articolo 21 della Costituzione: noi volevamo rendere le donne protagoniste nei media esattamente come lo erano oramai nella vita quotidiana del Paese. E visto che i media a nostro parere non lo facevano, fondavamo le nostre testate cartacee o radiofoniche. Trascorrevamo ore in redazione a interrogarci su come raccontare con altre parole quelle donne che in modo totalmente rinnovato affrontavano la scuola, la maternità, la vita di coppia, i concorsi in magistratura a cui erano state ammesse da poco, le piste della Formula Uno, il ruolo di ministro. Ecco, Tina Anselmi era stata la prima ad avere un dicastero, soltanto nel 1976. Partigiana, cattolica, militante democristiana, una carriera politica trentennale e infine ministra del Lavoro (al tempo si diceva, ovviamente, ministro), Tina Anselmi era relativamente semplice da raccontare. Si poteva considerarla un'avversaria politica, ma l'unicità della sua esperienza ne faceva l'eroina di un racconto epico. Come Teresa Noce e le altre rivoluzionarie professionali cui l'iconografia comunista riservava la stesura di biografie importanti, seppure spesso di maniera.

Ma quali erano le parole per raccontare la vedova di un operaio comunista massacrato dalle Brigate Rosse? E quali le frasi per descrivere una morte per aborto clandestino? O lo strazio del processo ai tre assassini e stupratori del Circeo? Fino al '96 lo stupro sarebbe stato per la legge italiana un reato contro la morale e non contro la persona. Noi volevamo denunciare questa ingiustizia e insieme narrare le vite delle donne stuprate, senza cadere in stereotipi, svelando anzi il sessismo contenuto nel linguaggio degli imputati, delle loro stesse madri, dei media e anche, naturalmente, di avvocati e giudici. Il mondo intero attendeva di essere rinominato come la Macondo di *Cent'anni*

*di solitudine*, quando i cittadini smarriscono le parole per designare le cose. Ma non ci bastava neppure la semplice contro informazione, come si diceva a quei tempi: come si potevano nominare le vittime senza velare il protagonismo emergente di tante altre, compreso quello di noi giornaliste, sovente giovani e passionali narratrici della modernità?

Non ci bastava neppure il linguaggio delle emancipate: le femministe che volevano la liberazione accusavano le prime di essersi accontentate di conquiste paritarie che non cambiavano il modo di fare politica maschile e non intaccavano la cultura patriarcale. Solo qualche anno più tardi, molte femministe le avrebbero poi riconosciute tra le madri simboliche capaci di lotte fondamentali. Il risultato lungo tutti gli anni Settanta era una Babele di linguaggi, assolutamente capace però di arrivare al cuore di moltissime donne e modificarne l'esistenza alla radice.

*Le parole per dirlo* era il titolo di un bel romanzo autobiografico di Marie Cardinal che in quegli anni fu letto e discusso da migliaia di donne in tutto il mondo. Cardinal cercava appunto i termini per spiegare alle altre la sua risalita grazie a una psicoterapia di sette anni, dal baratro dell'infelicità malata in cui l'educazione religiosa e punitiva di sua madre l'aveva precipitata fino a ritrovare se stessa, la salute, il talento di scrittrice, la libertà di amare e il trasporto erotico.

Non era solo questione di termini, naturalmente si discuteva anche del ruolo delle intellettuali femministe, le accademiche, le scrittrici, le leader del movimento delle donne. Gli intellettuali uomini avevano chiara la propria funzione nella società. Da due secoli il loro mestiere li aveva resi protagonisti politici della cultura. Scrive oggi Alberto Asor Rosa – che quel ruolo lo ritiene liquidato, dopo la brusca impennata subita dalla storia con gli anni Novanta, la fine della Guerra fredda e l'irrompere della globalizzazione – che la cultura intellettuale nella sua forma tradizionale era «fondata sul presupposto che la storia avesse un senso, che si potesse influire su quel senso o, ammesso che fosse perduto o lacerato, occorresse lavorare per ridefinirlo» (*Il grande silenzio*).

Molte donne, tante di quelle che facevano un lavoro intellettuale,

dalle insegnanti alle storiche, alle giornaliste, condividevano in buona parte questa idea del mestiere intellettuale. Ma come sempre non se ne erano state e avevano voluto modificarlo mutuando le nuove forme del sapere dalla pratica politica dell'autocoscienza. Il partire da sé, il fare della propria soggettività un punto di vista sul mondo escludeva l'oggettività del pensiero e della parola: questa pratica separatista, in cui le donne si raccontavano le une alle altre, modificò progressivamente non solo il mestiere intellettuale, ma anche quello delle ginecologhe, delle artiste e delle casalinghe. Non c'era più un punto di vista universale e oggettivo da cui si guardava il mondo. I sessi sono due e due sono i modi di descrivere il mondo.

Figurarsi le giornaliste – per di più militanti – alle prese con la cronaca e con il problema di dare alle notizie una priorità diversa da quella scelta dai media tradizionali. E quelle parole da manipolare per renderle più espressive, efficaci, esatte. Circa trent'anni dopo, Maddalena Tulanti, proprio al Convegno di Bari del 2007 “Scritture di donne fra letteratura e giornalismo”, spiegava che al «Corriere del Mezzogiorno» non era riuscita a imporre di comparire nella gerenza come vice direttrice. Ne scrisse poi sul n. 67 della rivista «Leggendaria». «Il fatto che vice direttrice suona “male”, così mi è sempre stato detto, è solo la prova che quel mestiere è stato fatto da troppo tempo solo da maschi e che anche quando non è più così – da tempo non è più così – l'involucro maschile, come un burqa, continua a tenerci prigioniere, a cancellare il nostro sesso nel modo di lavorare e di dirigere».

Oggi lo straripamento della rappresentazione televisiva della realtà ne ha modificato la percezione, banalizzando ulteriormente il linguaggio, mortificato spesso dalle immagini, che sono mezzi ben più potenti della parola. Da qualche anno il corpo delle donne viene di nuovo esibito volgarmente dai media e molta stampa vuole far intendere che non è un problema se escort e veline ottengono un posto in parlamento o alla tivù pubblica in cambio di prestazioni sessuali. Questa nuova mercificazione delle femmine della specie umana è narrata nel documentario davvero notevole di Lorella Zanardo *Il corpo delle donne* (2009), facilmente

rintracciabile in rete.

Le giornaliste, comunque, continuano il loro percorso e, insieme a scrittrici e studiose, da mesi scrivono fiumi di parole contro il silenzio del governo sulle vicende niente affatto private del premier Silvio Berlusconi. La più impegnata, costante, appuntita è Ida Dominijanni su «il manifesto», che da aprile, da quando Veronica Lario con determinazione ha preso le distanze dal marito e svelato che il re è nudo, non ha perso un colpo nel ribattere sull'uso del corpo delle donne in politica fatta dal leader del Pdl. Concita De Gregorio, che da un anno dirige «l'Unità», ha dato maggiore spazio, a mio parere, alle notizie che riguardano le donne, anche quando ne denuncia quello che lei giudica un silenzio inaccettabile. Ora, mentre scrivo, nell'ottobre 2009, Bianca Berlinguer è diventata direttrice del Tg3. Non era mai accaduto.

Per le giovani donne interessate a questo mestiere è una risorsa simbolica importante. Per le giornaliste della mia generazione, che ricordano che negli anni Settanta praticamente tutti i giornali femminili erano diretti da uomini, un sogno avverato.

### **Bibliografia**

A. ASOR ROSA, *Il grande silenzio*, Laterza, Bari 2009.

M. CARDINAL, *Le parole per dirlo*, Bompiani, Milano 2001.

M. OMBRA, *La bella politica. La Resistenza, «noi donne», il femminismo*, Seb 27, Torino 2009.

«Leggendaria», numero 67, febbraio 2008.



## PARTE SECONDA

**Tra giornalismo e letteratura di ieri e di oggi:  
leggere il mondo a partire da sé**



## Tra giornalismo e letteratura di ieri e di oggi: leggere il mondo a partire da sé

Adriana Lorenzi

Queste mie parole di apertura della sessione di lavoro, *Tra Giornalismo e Letteratura di ieri e di oggi: leggere il mondo a partire da sé*, vogliono raccontare le suggestioni da me inseguite a partire dal tema scelto e innescarne altre in chi è presente senza avere preparato una relazione di intervento.

In qualità di studiosa, mi sono occupata spesso di autrici che sono state giornaliste e scrittrici narrative: tra le italiane, Marchesa Colombi, Matilde Serao, Anna Banti, Gianna Manzini, Alba De Céspedes, Grazia Livi e Marisa Bulgheroni; tra le straniere, Virginia Woolf e Rebecca West. In qualità di autrice, ho cominciato collaborando con alcune riviste cruciali nella storia del femminismo italiano: la prima recensione per *Il cardillo addolorato* di Anna Maria Ortese è apparsa su «Lapis» del marzo del 1994; il mio primo racconto è apparso nel 1995 su «Tuttestorie» di Maria Rosa Cutrufelli così anche il mio primo articolo dedicato a Gianna Manzini; dalla fine degli anni Ottanta scrivo per «Leggere Donna» di Luciana Tufani e continua la collaborazione con la rivista «Mezzocielo».

Mi sembra davvero importante, nelle due sessioni di lavoro dedicate alla relazione *Tra Giornalismo e Letteratura di ieri e di oggi*, provare a discutere su come sia stato possibile raccontare la realtà attraversando i confini del giornalismo e della letteratura, così come alcune giornaliste e scrittrici lo hanno fatto, fondando la scrittura sull'esperienza: nell'Ottocento, Elisabeth Bowen diceva di scrivere «usando la propria e unica ricettività all'esperienza»; ai nostri giorni, Christa Wolf dice che «la prosa deve fondarsi sull'unicità dell'esperienza».<sup>1</sup>

Dunque, l'intreccio in gioco è letteratura e giornalismo, scrittura e vita, che è stato cruciale e, in alcuni casi, anche divorante. Penso a Virginia Woolf che si è consumata cercando di tracciare una

circonferenza attorno alla vita. Nel suo ultimo romanzo, *Tra un atto e l'altro*,<sup>2</sup> ha inserito un'immagine efficace, quella di un serpente con in bocca un rospo metà dentro e metà fuori: l'uno non può inghiottire e l'altro non può morire, bloccati l'uno nell'altro, come la vita nella scrittura e la scrittura nella vita, che sono però necessarie al reciproco arricchimento, alla reciproca illuminazione.

Come è stato possibile alle autrici nel passato e come è possibile nel presente trovare e offrire un nuovo vocabolario all'esperienza? Come si è potuto e come si può scrivere per aprire passaggi al movimento della mente, per tracciare percorsi all'esperienza vissuta? Dunque, letteratura o giornalismo, letteratura e giornalismo?

Matilde Serao considera il giornalismo la sua autentica vocazione, cui non sa, né vuole sottrarsi in quanto:

Il giornale è tutta la storia di una società, e specialmente tutta la sua vita svariata, profonda, fugace, balenante, ondeggiante, multanime, diffusa e raccolta, lanciata sino agli estremi confini dell'orizzonte e ripresa in un pugno, in un immenso dettaglio e una sintesi possente e geniale. E, come la vita istessa, di cui è l'immagine, lo specchio, il riflesso, l'eco, il palpito, il fremito, il giornale ha in sé il potere di tutto il bene e di tutto il male... il giornalista è l'apostolo del bene, esaltatore solo della pace, della virtù dell'eroismo... il giornale è la più nobile forma del pensiero umano, il giornale dell'avvenire sintetizzerà, dominandole, tutte le energie e tutte le attività di valore. L'avvenire è del giornale.<sup>3</sup>

Matilde Serao preferiva al successo lento, difficile e freddo dei libri, la soddisfazione immediata dell'articolo quotidiano.

Prima di approdare alla scrittura di saggi ad andamento narrativo, Grazia Livi è passata attraverso l'esperienza del giornalismo che le ha garantito emancipazione e autonomia, ma la costringeva a un servizio fatto di misure fisse, tempi ristretti, conformismo ad alcune regole perché il lettore medio di testate come quella de «Il Mondo», «La Nazione», «Corriere d'Informazione», «L'Europeo», «Epoca» non poteva essere scosso, ma, piuttosto, confermato nelle sue certezze. Con

gli articoli, dice Grazia Livi:

dovevo confermare una visione vagamente accreditata che aleggiava nell'aria e di cui nessuno sapeva bene l'origine. L'articolo serviva a creare un'ulteriore risonanza, non erano ammesse impennate, scintillii, ma gli articoli dovevano rispondere a un'esigenza di conformità.<sup>4</sup>

Yehoshua sostiene che letteratura e giornalismo dovrebbero rimanere ben distinti, addirittura definisce il giornalismo un'*insidia* per gli scrittori:

Mi ha sempre fatto paura, quindi, non me ne sono mai occupato, anche se mi è capitato di scrivere articoli per necessità. All'inizio pensavo che la cosa migliore per uno scrittore fosse lavorare in un campo completamente estraneo alla scrittura per poter preservare la purezza della lingua, per la quale il giornalismo è invece pericoloso, quindi ho deciso di insegnare.<sup>5</sup>

Grace Paley afferma che:

La differenza tra gli scrittori e i critici è che, per far bene ciascuno nel proprio settore, gli scrittori devono vivere nel mondo e i critici, per sopravvivere nel mondo, devono vivere nella letteratura. Quello che interessa allo scrittore è la vita, la vita che quasi lui stesso vive, qualcosa che ha luogo qui o all'estero, nel Nebraska, o a New York o a Capri... E la ragione per cui scrive è di spiegarla a se stesso e, per cominciare, meno ne capisce, più probabilmente ne scriverà. Proverà a scrivere per percorrere la distanza più breve per raggiungere il vero cuore delle cose.<sup>6</sup>

In altre parole, il povero scrittore non dovrebbe sapere di cosa sta parlando. Dunque, si tratta di scrivere per raggiungere il vero cuore delle cose, per dire le cose così come sono, cercando di rimanere, come afferma la Woolf «calma come un rospo in una quercia nel bel mezzo della tempesta» per prendere comunque al laccio la realtà. Per Virginia Woolf la realtà

sembra qualcosa di molto impreciso, molto indipendente – che ora si può trovare in una strada polverosa, ora in un pezzo di giornale sul marciapiede, ora in un narciso nel sole. Illumina un gruppo in una stanza e incide una parola che è stata detta a caso. Ci sopraffà mentre torniamo a casa, camminando sotto le stelle, e fa sì che il mondo silenzioso diventi più reale di quanto non lo sia il mondo delle parole; e poi la si ritrova di nuovo sull'imperiale di un autobus, in mezzo allo strepito di Piccadilly. D'altra parte a volte sembra nascondersi dietro forme troppo lontane perché ci sia possibile capire la loro vera natura. Ma qualunque cosa essa tocchi, viene fissata e resa permanente. È questo quello che ci resta quando abbiamo gettato dietro la siepe la buccia vuota del giorno... Orbene lo scrittore, mi sembra, abbia la possibilità di vivere, più di quanto possano vivere gli altri, in presenza di questa realtà. Il suo compito è trovarla, raccoglierla e comunicarla agli altri. Se si riesce nell'intento la lettura di questi libri sembra eseguire una curiosa operazione generativa sui nostri sensi; a lettura finita vediamo più intensamente; il mondo ci sembra finalmente svelato e animato da una vita più intensa. Invidiabili sono le persone che vivono in conflitto con l'irrealtà; da compatire invece quelli che vengono colpiti in testa da ciò che hanno fatto, senza sapere, e senza curarsene... Pensate alle cose così come sono. Fare la propria strada da sole e in relazione al mondo con la libertà e il coraggio di scrivere esattamente ciò che si pensa.<sup>7</sup>

La scrittura nasceva per lei da un senso di impotenza di fronte agli accadimenti, dal bisogno di rispondere – e ovviare – alla sensazione angosciante di venire sbattuta intorno dal tempo come un panno vuoto, e di soccorrere la vita che nuda e cruda non può cavarsela da sola. Mi riferisco a una scrittura che dovrebbe essere al contempo rivoluzionaria e realistica, capace di sedurre e incoraggiare all'impossibile.

Come si è dunque lavorato ieri e come si lavora oggi per mantenere viva la curiosità nei confronti del mondo reale e per trovare parole senza muffa per pensare l'esperienza umana con le sue differenze e nella sua singolarità?

Iris Murdoch afferma la necessità di arrivare a vedere il mondo così com'è, un processo che deve culminare con il sapere amare: «Amare significa comprendere che qualcosa di altro da sé è reale».

Usare una scrittura che ricerchi la verità, ci renda felici, ci mostri il mondo e sia

anamnesi, memoria di quello che non sapevano di sapere. Un modo allora per guardare il mondo per vedere più del mondo. Lo scrittore è sempre stato importante, ed è essenziale come portatore di verità e difensore delle parole. C'è solo una cultura e le parole sono il suo fondamento. L'artista è veicolo di verità, formula idee che altrimenti rimarrebbero vaghe e attira l'attenzione su fatti che non possono più essere ignorati. Le distinzioni fondamentali possono essere fatte solo con le parole. Le parole sono lo spirito. La natura di una civiltà dipende dalla sua capacità di discernere e di rivelare la verità, e questa capacità dipende dalla portata e dalla purezza del suo linguaggio. Lo studio di una lingua, di una letteratura o di una qualunque materia è parte integrante di una battaglia per la civiltà, la giustizia, la libertà, la chiarezza e la verità, una battaglia contro il meschino gergo pseudoscientifico, lo stile giornalistico sciatto, e contro la mistificazione tirannica. Non ci sono due culture. C'è soltanto una cultura e le parole sono il suo fondamento. Le parole sono il luogo in cui viviamo come esseri umani e come agenti spirituali e morali. Il grande artista ci tranquillizza con la sua lucidità semplice e modesta. Parla con la voce di Omero, Shakespeare e dei vangeli. Questo è il linguaggio umano di cui, ogni volta che scriviamo come artisti o fruitori di parole, dobbiamo sforzarci di essere degni.<sup>8</sup>

Durante un viaggio in Croazia nel 1937, e precisamente nella regione del Montenegro, l'autrice inglese Rebecca West incontra una vecchia che vaga per le strade. Il marito era stato prelevato da casa e ucciso, il figlio era morto in guerra e la figlia in un campo profughi. Il secondo marito era ormai vecchio e amareggiato ed entrambe le figlie di questo secondo matrimonio erano morte. Tutto quel che le rimaneva era il desiderio di vagare per le colline per

cercare di capire perché tutto ciò era successo. Ella non affrontava il destino come fanno le bestie, gli alberi o le piante: non si limitava a subirlo, lo esaminava. Quando dall'oscurità la spada era calata su di lei, aveva allungato la mano e afferrato la lama che scendeva, incurante delle proprie dita, per capire di quale materia fosse fatta, dove fosse stata forgiata e chi la brandisse.<sup>9</sup>

Le autrici/giornaliste possono essere considerate simili alla vecchia

che vaga per le strade tracciate sul foglio bianco per comprendere e far comprendere.

Mi auguro che nelle due sessioni di lavoro sia possibile delineare le forme della responsabilità che le autrici si sono assunte nelle diverse epoche per dire la storia del loro tempo e dunque del nostro, per fare sentire il suono della loro voce nel mondo e, forse, anche per migliorarlo.

Mi piace pensare ai testi delle donne in prosa e poesia come un modo unico e personale per informare i lettori e le lettrici, per dare le notizie e raccontare il mondo.

### Note

<sup>1</sup> G. LIVI, *Sogno di una vita diversa*, «Tuttestorie», n. 3, n.s., 1995, p. 127.

<sup>2</sup> V. WOOLF, *Tra un atto e l'altro*, Guanda, Milano 1979.

<sup>3</sup> A. BANTI, *Serao*, Utet, Torino 1965.

<sup>4</sup> G. LIVI, *Narrare è un destino*, La Tartaruga, Milano 2002.

<sup>5</sup> A. YEHOSHUA, *Il lettore allo specchio*, Einaudi, Torino 2003, p. 47.

<sup>6</sup> G. PALEY, *L'importanza di non capire tutto*, Einaudi, Torino, pp. 171 e 172.

<sup>7</sup> V. WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, SE, Milano 1993, p. 129.

<sup>8</sup> I. MURDOCH, *Esistenzialisti e mistici*, Il Saggiatore, Milano 2006.

<sup>9</sup> R. WEST, *La Croazia: Viaggio in Jugoslavia*, EDT, Torino 1994, p. XIII.



## **Matilde Serao: una voce per le donne nel «Capitan Fracassa»**

*Rossana Melis*

È difficile, quando si affronta un personaggio così noto e, direi, risaputo come Matilde Serao, affrontarlo da un'angolazione che possa attenuare i segni del tempo, diluire le incrostazioni di giudizi e di pregiudizi che nel corso degli ottant'anni che ci separano dalla sua morte si sono depositate sulla sua figura.

Cercherò comunque di farlo, seguendo anzitutto i suggerimenti di lettura offerti dalle tracce del nostro Seminario e dalle costanti della scrittura giornalistica e mediatica di donne emerse negli interventi e nel dibattito di questi giorni. Non a caso, credo, nell'*Introduzione a Donne e giornalismo* le curatrici del volume si sono augurate che venisse indagato più a fondo l'esempio di Matilde Serao per cogliere se e quanto esso fosse stato capace di generare «momenti radianti» per la storia delle donne e delle donne giornaliste in particolare.<sup>1</sup> Avevano forse rilevato in questo campo una scarsità di ricerche; ma è probabile anche che siano state colpite dalle voci contraddittorie che sempre hanno accompagnato le indagini sul ruolo che l'esperienza stessa – così eccezionale – dell'attività culturale di Serao e il suo stare nel mondo avevano avuto per le donne del suo tempo.

In realtà è stato facile, per chi si è occupato di lei con la possibilità di attingere a un corpus di interventi intensissimo e di lungo periodo (gli scritti di Serao vanno dagli anni Settanta dell'Ottocento alla seconda metà degli anni Venti del Novecento), privilegiare soprattutto la prudenza delle sue posizioni, scettiche nei confronti dell'emancipazionismo femminile, e che pure – come è stato unanimemente riconosciuto – erano in palese contraddizione con le sue scelte di vita.

Credo che la scrittrice, appunto per la vastità della sua produzione – estesa oltretutto su epoche segnate da cesure profonde – meriti un'attenzione che segua anzitutto passo passo le tappe e i tempi specifici

della sua attività giornalistica. In questo intervento devo necessariamente considerarne un segmento limitato, cioè quello dei primi anni Ottanta dell'Ottocento, gli anni cioè in cui la giovane napoletana si proietta dalla sua città verso la capitale, e quelli immediatamente successivi, quando vi si stabilisce, passando dunque in rassegna soprattutto gli interventi espressi nel quotidiano romano «Capitan Fracassa». Siccome sono pochissime le tracce autobiografiche – e poche e problematiche, per varie ragioni, anche quelle biografiche – che ci possono aiutare a ricostruire l'attività della giovane Serao, dobbiamo tentare di unire tessere sparse, fruendo soprattutto dei giornali su cui scriveva.

Il primo numero del «Capitan Fracassa» uscì a Roma il 25 maggio 1880. Gli pseudonimi dietro cui i giornalisti si nascondevano (secondo un'abitudine che permetteva tra l'altro di moltiplicare in apparenza il numero dei collaboratori) traevano quasi tutti ispirazione dai personaggi del noto romanzo di Teophile Gautier. Serao iniziò a collaborare al quotidiano pochi giorni dopo l'uscita, cioè il 28 maggio, inaugurando la rubrica *Tra piume e strascichi* con lo pseudonimo di Chiquita, il giovanissimo personaggio femminile selvaggio e generoso che aveva animato tante pagine del romanzo. Subito dopo, il 6 giugno, scrisse anche un intervento, *Bozzetti*, firmandolo distesamente con il suo vero nome. Dovette dunque far parte dell'avventuroso gruppo dei “fracassoni” fin dal progetto iniziale, anche se allora viveva ancora a Napoli.<sup>2</sup>

La rubrica – il cui titolo, in significativo contrasto con il ruolo che Chiquita giocava nel romanzo, alludeva a mondanità sfarzose – compariva in genere più volte alla settimana ed era nata per dare spazio nella pagina a una voce femminile. In quello spazio, come vedremo, oltre l'immagine della leggerezza e del lusso, la barra del timone era sempre orientata sul tema della differenza tra il mondo delle donne e quello degli uomini. Un atteggiamento che filtrava costantemente tra le note mondane, i consigli di moda, i racconti di vite aristocratiche, anche le notizie di cronaca nera, dove il personaggio Chiquita (una zingara, una donna di cuore ma diversa, senza radici) era usato come lente

distanziante, nel gioco di uno sguardo femminile marginale e insieme animoso. Con brio, con ammiccamenti, con ironia, riusciva sempre a risalire agli stereotipi che gravavano sulle donne, alle ingiustizie che sopportavano le loro esistenze, ricordandolo alle lettrici e ai lettori. Vediamone qualche esempio.

Già nel suo breve intervento d'esordio, Chiquita (manifestando subito un atteggiamento di indipendenza) si esercitava con quei giudizi scorciati, di taglio aforistico, che erano anche di precedenti esperienze giornalistiche napoletane di Serao.<sup>3</sup> Alcuni giorni dopo, descrivendo gli usi nuziali in Cina, nefasti per le donne, concludeva ammiccando al dibattito di quegli anni sul divorzio. Parlare di vicende contemporanee che riguardavano le donne – quasi sempre riferite prudentemente a luoghi fuori dai nostri confini – le dava infatti modo di insinuare possibilità di comportamenti e giudizi diversi, per esempio nei confronti della religione (così le era accaduto, per esempio, nel descrivere le nozze parigine di Coletta, la figlia di Dumas fils).

In un'altra occasione, dopo essersi dilungata sulla principessa delle Asturie, sorella del re di Spagna, e sul rispetto che la circondava, e accennato invece alla legge salica in vigore in altri paesi, concludeva con una battuta a favore delle donne. In un intervento successivo, comunicando che la direzione del giornale le aveva dato l'incarico di parlare della notissima letterata Juliette Lamber, direttrice della «Nouvelle Revue» parigina, aggiungeva però che le aveva ingiunto di occuparsi solo degli aspetti esteriori, dei vestiti, della bellezza della donna, non delle sue capacità politiche o narrative. Chiquita protestava. Ma le proteste erano inutili, a lei solo il ritratto di costume. Della donna impegnata, della polemistia Juliette Lamber avrebbero potuto parlare solo i colleghi uomini. Dietro al pretesto per un articolo spigliato, che esaltava l'importanza della *salonnière* parigina, è probabile che si nascondessero (se veramente a questa data allo pseudonimo di Chiquita corrispondeva il nome di Matilde Serao) reali episodi di difficoltà che la scrittrice incontrava per penetrare in campi riservati al giornalismo maschile.<sup>4</sup>

Ma nell'agosto, in prima pagina, forse approfittando dei vuoti estivi nel giornale (in quel mese moltiplicava i suoi interventi) Chiquita affrontava il dibattito sulla questione femminile:

Da una parte, si grida che le donne sono buone a tutto, che in tutto sono preferibili agli uomini. Le redini di quel famoso carro dello Stato che – secondo l'immortale espressione di Prudhomme – naviga sopra un vulcano, stanno benissimo – a quel che dicono certuni – nelle mani delicate di una donna.

Dall'altra parte si grida:

- Lasciate le donne alla conocchia e ai conti della lavandaia

*Meglio per te s'avessi il fuso e l'ago*

E qui lunghe tirate all'indirizzo di questo povero sesso, che sarebbe stritolato, se la sua debolezza non lo rivestisse di una forza invincibile.<sup>5</sup>

Passava poi in rassegna i campi in cui la donna si stava cimentando con l'uomo, e ne registrava i risultati positivi. Concludeva però senza prendere posizione, ancora una volta ammiccando. Era questa infatti la cifra dominante del personaggio Chiquita, inserita in un contesto giornalistico quale quello del «Fracassa» di quegli anni, che – incline alla protesta radicaleggiante – esprimeva opinioni avanzate in fatto di diritti civili; che sfruttava, insomma, nell'esiguo mercato giornalistico uno spazio suo proprio, fatto di battute e di irrisioni giovanili.

Distacco e ironia però scomparivano quando sentiva la necessità di denunciare le ipocrisie dei “santuari” domestici:

La famiglia è un santuario inaccessibile; guai a chi vi mette il piede, guai a chi si attenta a sollevare il velo che ricopre i misteri della famiglia! ... Egli è un demolitore, un nemico della società; addosso, addosso!

La signoria del padre di famiglia, la sottrazione d'essa a tutte le investigazioni estranee è canone di morale. E così, a Firenze un padre uccide a colpi di bastone un figlio; ne martoria un altro colla fame, col sudiciume, con supplizi; i fatti sono a tutti noti, sono narrati nei menomi particolari; ma nessuno osa intervenire: è la famiglia [...] si tratta del santuario della famiglia!<sup>6</sup>

Continuava elencando altri episodi di violenza familiare, protetti

dalle leggi della società, e chiudeva accennando al divorzio (nella primavera di quell'anno era stata bocciata in parlamento l'ultima delle proposte di introduzione del divorzio di Salvatore Morelli):

Ora, a dirla schietta, io credo che questo esagerato sentimento finisca col distruggere le basi di questa famiglia che si vuol tanto proteggere. Esso vi fa indietreggiare con orrore innanzi al divorzio che sanerebbe tante piaghe, ma le svelerebbe; esso protegge la violenza di figli snaturati contro i vecchi genitori. Quanti drammi che si fermerebbero, se si potessero scoprire! E chi li occulta è appunto la tema che hanno tutti, anche la giustizia, di entrare nelle pareti domestiche. Se un infelice è accusato, a torto anche, di aver rubato una lira, voi non esitate a penetrare in casa sua, a strapparla ai suoi cari, a gettarlo in carcere... perché non avete la medesima durezza verso il mostro che esercita la sua tirannide in seno alla sua famiglia?

Se continuiamo a scorrere la rubrica negli anni immediatamente successivi, verifichiamo comunque come *Tra piume e strascichi* mantenne fermo il proposito di richiamare l'attenzione sulle violenze all'interno delle famiglie di ogni ceto sociale, sulle ingiustizie di cui le donne erano costantemente vittime. «Quando si tratta di donna» – scriveva Chiquita nel marzo del 1881 – «bisogna invertire la sentenza del vecchio giudice francese, e dire: Cercate l'uomo». <sup>7</sup> Così il mese successivo, dando notizia dell'impiccagione in Russia della nichilista Sofia Perovskaja, insisteva sul tema dei diritti delle donne all'uguaglianza, citando Olimpia de Gouges:

Chi dunque ha osato dire che la nostra orgogliosa società, retta, dicono, da leggi fatte dagli uomini e per gli uomini, nega ogni diritto di eguaglianza alle donne? La Russia ci dà il nobile esempio di un diritto femminile riconosciuto senza contrasto, senza esitanza, senza riserve; il diritto al patibolo [...] Olimpia de Gouges, l'improvvisatrice provenzale, che dettava i suoi versi di fuoco perché non sapeva scrivere, aveva detto a questo proposito una frase audacemente sublime: Perché le donne non salirebbero al ministero? Esse possono salire sul patibolo! E infatti, se il diritto civile considera una donna una perpetua minorenne, sarebbe giusto che come tale fosse considerata

anche nel diritto penale [...] Una donna è in preda alle stesse interdizioni [dei minorenni], e a una peggiore; lo stato si arroga il diritto di disporre del suo onore e del suo corpo, la colloca in perpetua tutela dell'uomo, le nega quasi tutti i diritti che all'uomo sono accordati. Ma in faccia alla pena questa disuguaglianza scompare; la donna, che non potrebbe salire al parlamento può salire sul patibolo. Almeno nelle mani del carnefice la donna è riconosciuta eguale all'uomo.<sup>8</sup>

Pochi giorni dopo, rifacendosi a un altro caso giudiziario, che trattava di una delittuosa ribellione di una donna al giogo maritale, invocava significativamente la libertà data dall'indipendenza economica:

Offrite alle donne il mezzo di procacciarsi onestamente e liberamente la vita; create loro un'esistenza indipendente, ottenuta per via del lavoro e dell'intelligenza, e allora potranno dire a un signore ricco e antipatico che le domandò: Grazie tante, non mi piacete, caro signore!<sup>9</sup>

Ma spesso cercava anche di mettere in luce l'impalpabile, nascosta eppure reale influenza delle donne e delle lettrici in particolare, di là dai riconoscimenti ufficiali. Per gli ottanta anni di Victor Hugo scriveva:

Le donne non avranno il voto; l'ardita e simpatica signora Mozzoni può far votare quanti ordini del giorno vuole; l'egoismo degli uomini prevarrà sempre in loro alla giustizia, alla verità. Ma c'è un altro modo di elezione che non ha bisogno delle urne, dei manifesti del sindaco, e di altre procedure burocratiche; e di questa elezione spontanea, invisibile eppure evidente, le donne sole hanno il segreto. Esse creano, intorno a un nome, quell'aureola di simpatia che tutta l'ammirazione di tutto il sesso forte non può dare; esse decretano delle corone d'immortalità alle quali la sanzione delle accademie, degli istituti, dei ministri, non aggiunge nulla; esse vendicano Praga, Stecchetti, Carducci, Musset, Byron, delle censure scandolezzate dei parruconi. Le donne hanno dato già da un pezzo il loro suffragio unanime a Vittor Hugo. Cinquantasette anni fa Giorgio Sand, che allora si chiamava soltanto Aurora Dudevant, domandava con ansia che le mandassero da Parigi le poesie di Hugo, il cui nome aveva rotto le barriere, allora quasi insuperabili, che separavano la provincia da Parigi.<sup>10</sup>

Come vedremo, questi erano convincimenti profondi di Matilde Serao, che l'avrebbero aiutata nel suo lavoro di artista e che avrebbe espresso molte volte. Così come sempre più col passare degli anni avrebbe accentuato le diffidenze nei confronti delle donne impegnate in politica e delle loro organizzazioni ufficiali. Sempre nell'81, infatti, commentando i resoconti che aveva letto sui giornali del Congresso sociale delle donne, tenuto nel giugno a Parigi, al Palais Royal, Chiquita concludeva:

Come donna, se ho a dire il vero, io sono molto amica della causa della donna; come donna, mi congratulo quando vedo che l'uomo riconosce, spontaneamente o malvolentieri, che noi non siamo semplicemente graziosi animaletti da gabbie dorate; come donna applaudo a tutti gli sforzi che tendano a questo scopo; ma, come donna, se qualcuno mi chiedesse: – Vi ha fatto buona impressione il congresso sociale del *Palais Royal*? Per pura gentilezza risponderci: Così così.<sup>11</sup>

Ma quanto dell'esperienza della Serao novellatrice e romanziera si proiettava nel petulante e coraggioso personaggio Chiquita? Dal maggio dell'80, quando aveva cominciato la sua collaborazione al giornale, all'estate dell'81, per Serao era stato un susseguirsi di impegni, che le avevano dato se non sempre successi, sicuramente notorietà. La collaborazione alla «Gazzetta letteraria» di Torino, che era confluita nel 1879 nella raccolta di novelle *Dal vero*, si era consolidata con la pubblicazione a puntate sulla «Gazzetta piemontese», tra il maggio e il luglio dell'80, del romanzo *Cuore infermo*, che sarebbe uscito in volume un anno dopo, a fine luglio 1881. Un anno segnato anche da altre collaborazioni rilevanti: «Lavoro moltissimo», aveva confidato a Vittorio Bersezio nel febbraio, «Il *Fanfulla domenicale*, la *Rassegna settimanale* e altri importanti giornali m'han chiamata all'onore della collaborazione. L'*Opinione* mi chiede un romanzo in appendice e sono *en train* di scriverlo. L'editore Casanova pubblicherà quanto prima in volume il mio romanzo *Cuore infermo*. Spero che abbia ricevuto un volumetto *Raccolta minima* che pubblicai tempo fa».<sup>12</sup>

A pochi giorni dall'uscita di *Cuore infermo*, nell'agosto dell'81, proprio il direttore di «Capitan Fracassa», il popolare Gandolin (Luigi Arnaldo Vassallo), dedicò gran parte di un articolo in prima e seconda pagina al ritratto della scrittrice, che veniva colta dall'occhio maschile nella redazione stessa del giornale:

Qui sul mio tavolino, ho tre romanzi, scritti da tre signore: Neera – Marchesa Colombi – Matilde Serao [...]

E non crediate che la produzione letteraria femminile sia acqua e sciropo o vinello allungato; al contrario, tutto è pepato, tutto è aromatico, tutto è piccante, come la salsa al peperoncino.

Neera descrive le torture morali dell'adulterio; Matilde Serao, con un *Cuore infermo*, tenta una pittura psicologica, fisiologica d'un matrimonio, con audacie zoliane, con crudezza di parole, di tinte, di immagini.

A proposito. Il nome della signorina Serao è così conosciuto – in quella fungaia che si chiama repubblica letteraria – è così popolare nella classe rispettabile (la sola forse) dei lettori di giornali, di opuscoli e di volumi, che io credo fare un regalo a chi conosce i lavori della elegante scrittrice napoletana, tracciando qui uno de' miei soliti sgorbiacci.

Eccovi la signorina Serao, tal quale ebbi il piacere di vederla io, ne' due o tre giorni, in cui rimase a Roma, venendo da Milano, per tornare a Napoli, sulle rive incantate di quel Sebeto, che non è mai esistito.

So bene che in fatto di lineamenti, d'espressione d'occhi, di bocca, questo mio *croquis* lascia forse qualche cosa a desiderare; ma la colpa non è mia. Delle fattezze della signorina Serao non ho visto io stesso più di quanto sono riuscito a mostrare ai lettori; ciò in causa di quel gigantesco cappello di paglia, che basterebbe per capanna a una onesta famigliola della Nigrizia. Appena m'è riuscito di scorgere, come un bagliore, ch'ella ha un colorito di creola, con ciuffetti di capelli neri, capricciosi, che ombreggiano la fronte; gli occhi sono assai caratteristici, per la loro espressione e soprattutto per due sopraccigli neri come il nero d'avorio (come mai dall'avorio possa derivare un nero non sono riuscito a sapere) due sopraccigli ben arcuati, lunghi, folti, tali che mi parvero i baffetti per me inutilmente sognati, nei periodi più fantasiosi della mia romantica adolescenza.

I labbri della giovine scrittrice, molto pronunciati e vermigli, hanno un'espressione leggermente beffarda, che del resto è diffusa su tutta la



fisionomia, ma credo più per vezzo, per abitudine, che per effetto di carattere. Avvezza, per così dire, al frastuono, sempre un po' *bohème*, del movimento intellettuale e artistico, non nuova ai ritrovi letterari, politici e simili – alla società, insomma, cui appartiene e all'ambiente in cui vive, per forza di professione – la signorina Serao ha modi assai disinvolti, ma nello stesso tempo della massima semplicità, poiché ogni *posa*, sia pure la più innocente, le ispira il più profondo degli orrori.

L'*humor*, ond'è provvista a esuberanza, la rende un po' canzonatrice; una perpetua ironia, sebbene velata, innocua, alla Sterne, traspare dai suoi vivaci discorsi, l'argutezza dei quali non è soverchiata che dall'ostinazione delle cadenze napoletane.<sup>13</sup>

«Poche scrittrici» osservava poi il giornalista «hanno dato argomento a critiche di ogni specie, come la signorina Matilde Serao»; ma finiva augurandole di essere «lei, sempre lei, con tutti i ghirigori della fantasia, con tutte le audacie del colorista, con tutte le sprezzature della figlia dell'arte».

Il “profilo” (genere in cui il giornale andava famoso) era completato da un pupazzetto, uno schizzo della giovane artista, un vero sgorbio in realtà, che ritraeva un'enorme massa di capelli visti da dietro che scendevano quasi a terra, due scarpini che spuntavano da una lunga gonna e una specie di torre composta da stoffe triangolari: appunto il cappello. Una caricatura, insomma, che accompagnava un ritratto che si potrebbe definire omissivo e bonario, se non fosse per quell'indugiare di Gandolin sulle nere sopracciglia di Serao che gli ricordavano i baffetti folti che virilmente aveva sognato per sé. Osservazione che bene tradisce, mi pare, l'atteggiamento che spesso, se non sempre, avrebbero tenuto i colleghi nei confronti di una donna fortemente dotata di qualità intellettuali quale Matilde Serao, riconoscerle cioè quelle virtù di bravura proprio in quanto poco femminili. Lei stessa, del resto, era abituata a convivere con questa idea di sé, che le dava forza nell'agone giornalistico, ma che, come vedremo, entrava tuttavia sempre in conflitto con le sue aspirazioni esistenziali.

Qualche tempo dopo averla fissata in quel ritratto insieme sfuggente

e a forti tinte Gandolin dovette fare a Serao un'offerta di lavoro stabile. Già ai primi di dicembre dello stesso '81 la scrittrice comunicava all'amica Neera, da poco conosciuta a Milano, che avrebbe lasciato la sua «splendida e memorabile Napoli» per stabilirsi ai primi di gennaio dell'anno successivo a Roma.<sup>14</sup> Andava infatti, a ventisei anni, come redattrice fissa del «Capitan Fracassa», un impiego allora eccezionale per una donna, se non unico.

Come abbiamo visto, aveva già messo in atto da tempo una precisa strategia di rapporti col pubblico di lettori e soprattutto di lettrici, dialogando con loro attraverso il personaggio che aveva costruito. Ma fu proprio nell'impatto diretto con la capitale, nell'impegno di tutti i giorni con il quotidiano, che Chiquita sentì la necessità di mutare la massa indifferenziata del pubblico, a cui sempre genericamente si appellava – e con lei i suoi colleghi – in una presenza concreta e soprattutto individuale. Inaugurò così, nell'aprile 1882, la rubrica «Piccola Posta».

Se (come è stato riconosciuto in questo Convegno),<sup>15</sup> una delle caratteristiche più salienti della scrittura giornalistica è quella di essere *ibrida*, nella misura in cui si deve scrivere «di quello che si sa», con dati documentari; se inoltre proprio lo *stile dialogico*, e il *parlare di sé* sono peculiarità coscienti dello stile giornalistico femminile, allora – possiamo affermarlo senza ombra di dubbio – Matilde Serao è stata iniziatrice e consapevole maestra al tempo stesso.

Fu quella della «Piccola Posta» una scelta dialogica che Chiquita, dietro la sua maschera, spiegava distinguendo – se non contrapponendo – la natura e il ruolo dello scrittore da quelli del giornalista:

In questo mondo di verità e di pratica, in questa epoca in cui gli apostolati debbono avere la fretta febbrile di tutte le altre cose, il giornale viene dal pubblico ed è fatto per il pubblico. Colui che fa il libro può essere solitario e ribelle. Il libro, pensato lungamente, scritto a rilento, nel silenzio, lontano dalla vita, senza echi quotidiani, può avere questo carattere di rigidità e di fierezza. Anzi, piace quell'asprezza selvaggia, quell'alterigia noncurante con cui l'autore dimentica i lettori: è un senso di piccante che rivela il libro. [...] Invece, il giornalista ha da essere, nel medesimo tempo, logico e paradossatico,

sentimentale e scettico, deve saper andar dietro al pubblico mentre in realtà lo guida, deve eclissarsi a tempo e ricomparire nell'ora opportuna. Lui non è il padrone, né il servitore del pubblico; non impara dal pubblico e non gli insegna nulla; non è un missionario, ma neppure uno speculatore. Lui è una specie di amico, qualche cosa come un interprete, come un tutore, come un fratello d'armi, come un rappresentante, come un ambasciatore, come un padrino di duello; tutte queste cose prese insieme.<sup>16</sup>

Riconosciuta dunque la necessità della «più stretta», della «più intima relazione fra il giornale e il pubblico», Serao si chiedeva «perché alle lettere che il pubblico si compiace di inviare giorno per giorno, non si risponde mai», lettere che, proseguiva, «sono documenti umani, pel paese donde vengono, per chi le ha scritte, per quello che contengono». E concludeva, dopo un'esemplificazione in cui esibiva sempre la differenza di genere:

Ma io infrangerò questa consegna di noncuranza; io voglio mettermi in diretta comunicazione col pubblico. Per quel che ho detto di sopra e pel progresso rapidissimo delle idee che il giornale deve precedere sempre, è tempo che il pubblico possa entrare in collaborazione col giornale. Tutti questi uomini che hanno dei sentimenti e tutte queste donne che hanno delle idee – e che prendono l'iniziativa di metterlo sulla carta, si meritano una risposta. [...] Beninteso, che la risposta sarà fatta con quell'arte di segretezza che nessuna donna ha, ma che ogni giornalista tiene riposta nell'anima. Si dirà il fatto, senza dire il nome. Si risponderà nel modo più psicologico e fisiologico che sia possibile in questi tempi di scienze fantastiche. Tutti potranno capire in un modo diverso la risposta, ma chi capirà molto sarà colui a chi va. Sarà un articolo e sarà una lettera; sarà un mosaico e sarà un pezzo di prosa apparentemente ragionevole; sarà una variazione su *motivi* diversi, ma fingerà di avere anche la nota dominante.<sup>17</sup>

Una conclusione tutta giocata sull'esibizione della finzione, ma dominata anche dal costante rovesciamento dei ruoli tra il maschile e il femminile, sia palese (agli uomini attribuiti i sentimenti, alle donne le idee), che mascherato dalle ambiguità della lingua (la segretezza che

non è della donna, ma che è propria di «ogni giornalista»).

Come è noto, dal suo arrivo a Roma Serao era diventata indispensabile al giornale, dove lavorava fino a sera, firmandosi quando necessario non solo Chiquita o Angelo di Cabrana, o Paolo Spada, ma anche Capitan Fracassa, e spesso compilando anonimamente altre rubriche.<sup>18</sup> Nel febbraio si era presa una rivincita sul rifiuto che aveva ricevuto Chiquita alle prime armi e aveva scritto un lungo pezzo, *Politica femminile*, su Juliette Lamber, la direttrice della «Nouvelle Revue», allora in viaggio culturale e politico in Russia. Ne aveva approfittato per esprimere la sua opinione sulle donne che volevano far politica:

Il male [...] consiste nella enorme quantità di donne che vogliono fare la politica. Ho sempre creduto che fosse un'esagerazione escludere assolutamente le donne dalla politica. Una certa classe di donne è capace di comprenderla, sicuramente, meglio di molti uomini. Sono le donne dal cervello acuto, che sa imparare tutto il giro del minuto ingranaggio politico, le piccolissime molle che fanno partire i colossali stantuffi; sono le donne dallo spirito riflessivo, che si ripiega sempre sopra se stesso, e quasi intravede da oggi nel futuro le conseguenze sicure di qualsiasi avvenimento. Sono le donne che sanno apprezzare più l'intelligenza che la bellezza, più la forza che la grazia [...]. Sono le donne dall'anima più grande del naturale, cui appaiono grandi orizzonti di ambizione. Sono, naturalmente, donne molto diverse dalle altre, molto scettiche, molto calcolatrici, amiche fallaci, confidenti sulla cui segretezza non si potrà mai contare. Ma ognuno ha la sua parte nella società e non bisognerà chiedere a chi si urta ogni giorno contro la slealtà, la vigliaccheria, il tradimento, la bassezza, la meschinità, non si domanderà a chi si tempera in questo attrito quotidiano, l'efflorescenza verginale, il candore delle nevi immacolate.<sup>19</sup>

Affiorava in questo intervento un po' prolisso, nella contrapposizione tra le donne apprezzabili per le loro virtù femminili e le donne intelligenti, ma ambiziose, dalle grandi anime, un assillo che tormentava la giovinezza di Serao, acuito indubbiamente dal suo lavoro di giornalista. C'è, a questo proposito, un passo chiave nel romanzo *Fantasia* che la scrittrice andava componendo proprio in quei mesi (sarebbe uscito a puntate sul quotidiano romano «La Rassegna» dal 2 luglio al 30 agosto

1882), in cui questi interrogativi ruotano attorno a una comparsa, una giovane giornalista presente nell'ottobre 1879, come il protagonista Andrea, all'inaugurazione della fiera agricola di Caserta. Insieme ad Andrea, tra la folla, anche una delle due protagoniste femminili del romanzo, l'inquieta Lucia:

Intanto la gente entrava, entrava a fiotti, dappertutto, sino nei vani delle finestre, sino sugli scalini della piattaforma. In un angolo, un gruppo di giovinotti, chiacchierava forte, uno di essi scriveva note sopra un taccuino, un altro sbadigliava, l'altro faceva segni telegrafici col segretario del Comitato: una donna era con loro, giovane, vestita di lutto, semplicemente, pallida e malaticcia sotto la falda nera del cappello.

Quelli sono i giornalisti – indicò Andrea a Lucia.

Vi sono i corrispondenti dell'*Opinione*, del *Diritto*, della *Libertà*, del *Popolo Romano*, del *Fanfulla*, per Roma: del *Pungolo* e del *Piccolo*, per Napoli.

Anche quella lì è una giornalista?

Credo; non ne so il nome.

Io la invidio, se è intelligente. Ha almeno un'ambizione.

Bah! Preferite sempre essere una donna.

La gloria è bella.

Ma l'amore è buono – ribatté lui, serio.

... l'amore?<sup>20</sup>

Alcuni indizi concreti ci fanno supporre che Serao – sempre così restia a parlare di sé – nella giornalista pallida e vestita a lutto aveva in realtà ritratto se stessa in un momento doloroso della sua vita: le era morta la madre proprio nell'agosto di quell'anno e la sua salute ne aveva risentito. Lo testimonia, tra l'altro, un pezzo descrittivo sull'inaugurazione della fiera di Caserta pubblicato anonimo il primo ottobre sul «Piccolo», il quotidiano in cui lavorava per vivere.<sup>21</sup>

Il breve dialogo tra Andrea e Lucia dava dunque voce – con valenze antinomiche – al dissidio tra il custodire le virtù femminili (raccomandato dall'uomo) e l'alimentare le proprie ambizioni (ammirato dalla donna). Proprio questo passo non a caso è stato commentato dal giovane critico viennese Leo Spitzer nelle poche righe che dedicò nel 1912 a *Fantasia*,

presentando il suo saggio di libera docenza, semisconosciuto in Italia, dal titolo *Matilde Serao (Eine Charakteristik)*.<sup>22</sup>

La vita della giovane giornalista, appena uscita dal grembo protettivo di Napoli – dove era la «figlia d'arte», la ragazza prodigio figlia del giornalista Ciccillo Serao – si sviluppò in quei cruciali anni romani tra questi due poli, cercando motivi e forze per continuare in un lavoro intensissimo, nella difesa orgogliosa e accorata del lavoro suo e delle altre donne scrittici in cui si rispecchiava.

Così, nel maggio, dedicava un lungo pezzo a difendere il valore delle donne scrittrici e giornaliste, occasionato dalla cerimonia in ricordo di una donna:

Ho udito, tre giorni fa, sulla tomba di una gentile estinta, la voce di una persona autorevole per intelligenza, per studi e per età, ripetere la solita frase: «l'estinta... non era di quelle letterate moderne che scrivono nei giornali e parlano di tutto, anche di politica». [...] Sentite. Passare la propria gioventù fra i libri, i documenti, i manoscritti, affaticandosi il petto e stancandosi gli occhi, invece di occupare tutta la veglia notturna a combinare un piano maritale e tutta la giornata nell'esecuzione di questo piano; studiare invece di ballare; scrivere invece di mormorare del prossimo, pensare invece di chiacchierare – tutto questo non trova indulgenza presso la santa retorica.

Cercare assiduamente lo sviluppo completo del pensiero, del sentimento, del gusto femminile in sé e nelle altre donne, avvezzare lo spirito alla contemplazione delle più pure idealità; raccogliere le impressioni più delicate e più appassionate; avere in sé lo sconfinato amore dell'arte e cercare di trasferirlo nell'opera propria, nel pubblico che legge; *far crescere* l'anima propria in questo amore divino – tutto questo non è preso in considerazione dalla rispettabile retorica.

Lottare ogni giorno con le difficoltà della forma, con le ignoranze di una istruzione sempre meschina; lottare ogni giorno con le fatali debolezze del carattere femminile, con gli scoraggiamenti crescenti, con le paure quasi infantili; lottare ogni giorno contro il pudore abituale che non vuole sia portata in pubblico l'anima; lottare ogni giorno con il desiderio della solitudine, con la nostalgia della pace, dell'ombra, del silenzio; combattere ogni giorno questa lotta interiore, aspra, feroce, che spossa – non vale, poiché la retorica pettoruta

ignora tutto questo.

Dopo la lotta interna, quella esteriore: combattere prima con la malevolenza della folla, poi con l'indifferenza; sopportare i rifiuti cechi e dispettosi dei giornali, sopportare i consigli ironici, le risciacquate di testa paterne, le alterigie sprezzose, i sarcasmi gentili, le lodi indulgenti, gli incoraggiamenti ridicoli della critica; sentirsi sempre, dappertutto, covante intorno sordamente, la diffidenza, l'antipatia, il rancore, l'astio; sopportare tutti i fastidi di contratti pecuniari, soffrendo all'attrito commerciale con amministratori, e littori, librai; dover prevedere, aspettare sempre l'insulto villano – e in ultimo, dover prevedere, aspettare sempre la personalità.

E per coronare questa vita, aggiungete lo spasimo acuto e profondo, le convulsioni tragiche che l'arte infligge alle anime imprudenti che vogliono elevarsi sino a lei. Tutto questo – e non tutto neppure – la retorica finge d'ignorare. [...]

Per carità, non chiamate scrittrici quelle poche emancipatrici che mettono fuori giornaletti e pubblicazioni emancipate dal buon senso, assassinando Proudhon, Fourier e Stuart Mill, facendo loro dire quello che mai hanno detto, travisando le teorie serie, esagerando il lirismo delle loro anime ribelli, parlando a nome di chi non dette mai loro il mandato. [...]

Ma sarebbe tempo che alle vere, solide e forti lavoratrici fosse risparmiata questa condanna quotidiana alle più volgari frasi della retorica. [...] Quando una donna ha ingegno, vale un uomo: ma badate, non il mio portinaio, o l'esattore della ricchezza mobile o l'impiegato al catasto. Vale quanto un uomo d'ingegno, come quantità: e può venirgli dietro in tutte le questioni, e può vedere dove egli non vede, e dove lui ha la forza, lei ha la finezza, dove lui ha lo studio, lei ha l'intuito, dove lui ha la logica, lei ha il presentimento. Nove milioni di donne sono spose, madri, zitellone, buone, oneste, semplici, bizzarre, o quel che sia – donne comuni che formano la felicità di un popolo saggio. Ma una donna d'ingegno è la più alta forma femminile, tanto più preziosa quanto più rara. Una basterebbe, per tipo; poche bastano per decoro dell'arte.

Ora io chieggiò al pubblico. Quando queste donne d'ingegno, a furia di sforzi, ma senza violenze, con un'attività continua, con un'operosità meravigliosa in una delicata costruzione fisica, cercano prendere il posto che loro spetta nel mondo, salendo faticosamente per un calvario dell'anima sopportando la corona di spine e la spugna bagnata di fiele; quando queste donne d'ingegno, invece di fare l'uncinetto e la mal d'incenza, scrivono una novella di costumi

campagnuoli; quando, invece di conquistare un uomo di spirito e di renderlo un imbecille, scrivono un saggio critico sopra una bella opera d'arte, dilettazione delle anime nostre; quando, invece di *fare* un romanzo, lo scrivono; quando, invece di spendere cinquecento lire in un abito, le guadagnano per la loro famiglia, è lecito ai retorici burberi e maturi, è lecito ai giovanetti sfaccendati e scortesì, ingiuriare queste donne? Quando, in Italia, la classe delle donne d'ingegno che scrivono è rappresentata dalla contessa Della Rocca (*Cordùla*) a Torino, dalla *Marchesa Colombi*, da *Emma*, da *Neera*, da *Bruno Sperani*, da Sofia Albini a Milano, da Ida Baccini a Firenze, da Grazia Pierantoni, da Cesira Pozzolini, da Luisa Saredo a Roma, da Giselda Rapisardi a Catania, quando questo nucleo di intelligenze feconde lavora con coscienza artistica, con efficacia, con tranquilla onestà di vita, è lecito che sieno attaccate così?<sup>23</sup>

Ho riportato molta parte di quella lunga difesa delle capacità delle donne scritte e giornaliste (nell'elenco finale sono citate tutte scrittrici che collaboravano allora anche a periodici) perché sono la testimonianza di come in quei mesi aveva potuto misurare le sue forze, tanto da poter dichiarare: «Quando una donna ha ingegno, vale un uomo: ma badate, non il mio portinaio, o l'esattore della ricchezza mobile o l'impiegato al catasto. Vale quanto un uomo d'ingegno». E aveva poi aggiunto – cosa che le stava altrettanto a cuore – «una donna d'ingegno è la più alta forma femminile, tanto più preziosa quanto più rara».

Ma anche perché era la spia del disagio acuto che stava vivendo. Andava avanti «a furia di urti, di gomitate», come aveva scritto a un amico napoletano, e ne accusava a sua volta i colpi, tra amori più o meno clandestini, e tragedie reali.<sup>24</sup> Andava però sempre più convincendosi che il mondo femminile – e la descrizione veritiera di quel mondo – era un territorio interdetto alla comprensione degli uomini. Recensendo qualche giorno dopo un volume dedicato a Vittoria Colonna, osservava:

[...] questa Vittoria Colonna ha tentato sempre tutti gli studiosi di cose storiche e letterarie, tutti gli scrittori che ancora conservano il culto della donna. Si scrive, si scrive, si accumulano documenti, si citano libri senza fine, si ritrovano brani della sua storia, si pescano le notizie più strane, si rannodano gli avvenimenti pubblici con la vita privata di Vittoria Colonna.



Ogni studio, ogni monografia dirada un dubbio, solleva un velo, mostra un altro lato di questo carattere femminile così complesso. È ora il signor Alfredo di Reumont, così studioso della letteratura italiana, che ha pubblicato una monografia molto accurata su Vittoria Colonna. Ma per quanto siano sagaci le osservazioni storiche, per quanto le prove dei fatti risultino viventi, chiare come il sole meridiano, per quanto la ricerca dello scienziato svisceri tutta una esistenza, rimane sempre l'intimità dello spirito di Vittoria Colonna come una ignota. Il dramma interiore, la lotta dell'amore non può comprenderlo che un artista – e più d'un artista, una donna. La vera, l'appassionata storia di Vittoria Colonna non potrà scriverla che una donna.<sup>25</sup>

Una convinzione cui si sarebbe sempre mantenuta fedele e che l'avrebbe portata a ideare qualche anno dopo, nel corso del suo fertile soggiorno romano, uno dei suoi volumi più originali, *Il romanzo della fanciulla*. Era stata stimolata a scriverlo dal falso ritratto delle ragazze che Edmond de Goncourt aveva allora dipinto con *Chérie*. Così, nelle prime righe della *Prefazione* al *Romanzo*, dell'ottobre 1885, avrebbe lucidamente ribadito l'estraneità degli uomini a quel mondo:

La prima parola a me, per alcune semplici e umili spiegazioni, agli uomini, cui presento una materia a essi sconosciuta, alle donne, cui raccomando una materia a esse ben cara.<sup>26</sup>

## Note

<sup>1</sup> «Varrebbe la pena di indagare se e quanto abbia pesato, nel moltiplicarsi della presenza di scrittrici nel giornalismo italiano di fine Ottocento, l'esempio illustre di Matilde Serao, la cui capacità di improvvisare pezzi di colore e di costume, di riempire “buchi” inserendo nelle pagine di quotidiani e periodici aforismi e curiosità, di inventare temi di cronaca e di polemica per attirare lettori e abbonamenti, era la migliore testimonianza di un atteggiamento di tipo nuovo, ricco di implicazioni di varia natura» (*Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, a cura di S. Franchini e S. Soldani, F. Angeli, Milano 2004, p. 25).

<sup>2</sup> Per la verità, anche se tutti gli interventi di Chiquita nel «Capitan Fracassa» del 1880 sono registrati nella fondamentale *Bibliografia (1877-1890)* in appendice a V. PASCALE, *Sulla prosa narrativa di Matilde Serao*, Liguori, Napoli 1989, è da tener presente che Edoardo Scarfoglio, nella «Domenica letteraria» del 9 settembre 1883 (*Cronaca Bizantina, III, Il «Capitan Fracassa»*), ricordando i suoi primi passi nella redazione del quotidiano, scriveva: «A poco a poco entrai nel *Sancta Sanctorum*, e scoprii tutti i misteri. Primo e più piccante, *Chiquita*. Questa *Chiquita* era – nei primi mesi del Fracassa – un uomo, e, non se ne abbia a male, uno dei più brutti uomini che io mi abbia conosciuto». Bisogna anche ricordare che in quel periodo Scarfoglio era in pessimi rapporti con Serao. Se però la notizia è veritiera, dovrebbe riferirsi ai primi due o tre mesi. È probabile anche che sotto lo stesso pseudonimo si alternassero con la scrittrice altri giornalisti.

<sup>3</sup> Cfr. CHIQUITA, *Tra piume e strascichi*, «Capitan Fracassa» [d'ora in poi CF], I, 4, 28/5/1880; d'ora in avanti il riferimento trascerà lo pseudonimo e il titolo della rubrica.

<sup>4</sup> Rimando a passi contenuti, rispettivamente, in *Geroglifici* (2/5/1880); *Nozze dorate* (4/6/1880); 9/6/1880; *Juliette Lamber* (19/6/1880) di CF.

<sup>5</sup> CF, 81 (13/8/1880).

<sup>6</sup> *Santuario!...*, CF, 104 (6/9/1880).

<sup>7</sup> *Scendendo*, CF, II, 69 (11/3/1881).

<sup>8</sup> *Diritto accordato*, CF, 109 (20/4/1881).

<sup>9</sup> *Mariti e mogli*, CF, 121 (2/5/1881).

<sup>10</sup> *Anniversario*, CF, 53 (22/2/1881).

<sup>11</sup> *Così così*, CF, 158 (9/6/1881).

<sup>12</sup> R. MELIS, «*Ci ho lavorato col cuore*». *24 lettere di Matilde Serao a Vittorio Bersezio (1878-1885)*, «Studi Piemontesi», XXIX, 2 (nov. 2000), p. 388.

<sup>13</sup> GANDOLIN, *La donna e le donne*, CF, 224 (14/8/1881).

<sup>14</sup> Cfr. R. COLLINO PANSÀ, *Lettere inedite di Matilde Serao, Eleonora Duse e Giacomo Puccini a Neera*, in «La Martinella di Milano», XXXI, 3-4, 177, pp. 73-76. L'avrebbe comunicato poi a Ida Baccini, a Firenze, e ad Angelo De Gubernatis.

<sup>15</sup> Cfr. qui gli interventi di Bia Sarasini e Laura Fortini.

<sup>16</sup> CHIQUITA, *Piccola Posta*, CF, III, 93 (4/4/1882).

<sup>17</sup> La rubrica ebbe poi vita saltuaria, malgrado riscuotesse subito un grande successo (o forse proprio per questo, dovendo il quotidiano riservare molto

spazio alle risposte). Serao la giustificò più volte con l'esigenza di creare rapporti più stretti e più concreti con lettori e lettrici. Cfr. alcune osservazioni in una *Piccola Posta* successiva: «Dissi ai lettori che era tempo di finirla, con questa separazione fra la folla e il giornalista; che bisognava discendere dal monte Taborre dell'impersonalità; che parlare nell'incognito di una nuvola, si usava ai tempi biblici, molto lontano da noi; che, se il giornalista dà il buon senso a chi non l'ha, il pubblico dà il buon senso al giornalista che ne ha difetto; che i giornali hanno l'imprudente alterezza di non scambiare il biglietto da visita con la gente che li legge; che i giornali vivono nel terzo cielo della stampa, fuori della vita, fuori del palpito umano» (EAD., *Piccola Posta*, CF, 99, 11/4/1882).

<sup>18</sup> Cfr. le lettere del 1882 all'amico Ulderico Mariani, *Alla "Conquista di Roma"*, «Nuova Antologia», 16 dic. 1938, pp. 380-395; e L. LODI, *Giornalisti*, Laterza, Bari 1930.

<sup>19</sup> *Politica femminile*, CF, 35, 4/2/1882. Citato parzialmente in V. PASCALE, cit., pp. 36-37.

<sup>20</sup> M. SERAO, *Fantasia*, Casanova, Torino 1883, pp. 167-168.

<sup>21</sup> Cfr. C. DE CAPRIO, *Caserta nella letteratura: i percorsi della memoria, le finzioni del romanzo*, in *Caserta e la sua diocesi in età moderna e contemporanea*, III, a cura di C. De Nitto e G. Tescione, ESI, Napoli 1995, pp. 29-43.

<sup>22</sup> Uscì in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 2, 1914, pp. 573-584. Cfr. R. MELIS, *Dal saggio su Matilde Serao del 1912 a quello sui Malavoglia del 1956*, in Leo Spitzer. *Lo stile e il metodo*, a cura di I. Paccagnella e E. Gregori, Esedra, Padova 2010, pp. 497-510.

<sup>23</sup> M. SERAO, *Per la giustizia*, CF, 132 (14/5/1882).

<sup>24</sup> Nel marzo si era suicidato a Roma un intimo amico di Serao, il giornalista Fedele Albanese, direttore del quotidiano «Monitore»; cfr. *A furia di urti, di gomitate. Lettere di Matilde Serao a Gaetano Bonavenia*, in «Nuova Antologia», 16 agosto 1938, pp. 402-412.

<sup>25</sup> *Questo e altro*, CF, 134, 16/5/1882.

<sup>26</sup> M. SERAO, *Il romanzo della fanciulla*, a cura di F. Bruni, Liguori, Napoli 1985, p. 3.

## **Pratica di parola nella scrittura di esordio di Elisa Salerno: 1905-1909**

*Maura Zotti*

### **La formazione giovanile**

Vissuta esclusivamente nella città di origine tra il 1873 e il 1957, Elisa Salerno è l'autrice di cui, nella tesi di laurea, ho analizzato la scrittura pubblicistico-letteraria di esordio, comparandola con quella che Sibilla Aleramo, contemporaneamente, stava producendo. Numerose le analogie fra queste due scrittrici, diverse per formazione e visibilità nel tempo, soprattutto fra il 1904 e il 1910, quando la loro scrittura per la «causa muliebre» stava contribuendo a costruire un modello nuovo di donna.

Salerno cresce nella Vicenza che fra Otto e Novecento riceve nuovo impulso economico, in un tessuto sociale dove sta emergendo la questione operaia e femminile. Il movimentismo cattolico è travagliato dalla polemica modernista e l'associazionismo mutualistico artigiano è animato dall'operato politico di Fedele Lampertico<sup>1</sup> e dalle tematiche lavoriste della prosa pedagogico-popolare di Giacomo Zanella. Frequenta irregolarmente la scuola elementare «causa salute debole [...] malgrado la sua potente inclinazione a studiare».<sup>2</sup> La formazione prosegue entro l'ambiente domestico e parrocchiale delle associazioni femminili. Sotto l'azione di una forte volontà autodidattica studia i libri del padre e degli amici sacerdoti. Legge con passione quotidiani, periodici e riviste italiane e d'oltralpe a cui è anche abbonata: stampa dai contenuti molto differenti che spazia da sociologia a filosofia, da tematiche sindacali a quelle finalizzate alla formazione cattolica.

Il passaggio da infanzia ad adolescenza è segnato dall'avvio a un lavoro parziale, prima come commessa nella bottega di alimentari dei genitori, poi come contabile nell'attività commerciale paterna. Il lavoro, per Elisa, è iniziazione al mondo e all'uso di penna: dai registri contabili, agli scritti inviati alle rubriche di posta femminile in riviste

come «Azione muliebree», «Pensiero e azione», «Osservatore Cattolico» di Milano, «La madre cristiana» di Catania, «La Ruche syndicale» e «La Femme Contemporaine» pubblicati in Francia. I giornali, luoghi del leggere e dell'esercizio di scrittura, costituiscono i canali di immersione nelle «faccende pubbliche»,<sup>3</sup> per Elisa rappresentate dalla questione operaia femminile e dal femminismo. Il rapporto intenso con la lettura l'accomunano a tante altre intellettuali del suo tempo che, malgrado la formazione autodidattica, diventano scrittrici. Fra tutte si ricordino Contessa Lara, Jolanda, Aleramo, Negri, Serao, scrittrici-giornaliste prima di approdare alla professionalità letteraria.

### **Il passaggio a vita pubblica**

Salute cagionevole, scolarità irregolare e carente, vocazione religiosa cui è costretta a rinunciare provano la tempra di Salerno. Più tardi si aggiungerà anche un mancato riconoscimento del suo spessore intellettuale da parte della gerarchia ecclesiastica vicentina. Dopo un periodo di vita segregata, il lavoro dipendente e domestico come l'apostolato cattolico non sono più sufficienti a realizzare la propria identità. Sarà la scrittura a rappresentare guarigione esistenziale, apertura a più ampie convinzioni e accesso a vita nuova, cioè a vita pubblica: strumento privilegiato per esercitare l'impegno sociale. Tra il 1905 e il 1909 la giovane autrice collabora periodicamente e contemporaneamente con «Il Vessillo Bianco» e con «Il Berico»: portavoce delle progressiste Unioni Professionali il primo, di orientamento tradizionalista-intransigente il secondo. Il sé lettrice emerge più volte negli articoli che firma anche con pseudonimi: essi aiutano a ricostruire letture e relazioni intellettuali coltivate in assenza di interessanti ambienti culturali come Marchesa Colombi, senza la frequentazione di salotti altolocati come Neera, o letterati come Aleramo. Significative le parole con cui pubblicizza la rivista milanese «Pensiero e azione»: «[...] io sono una donna e la leggo non solo con passione, ma con molto profitto».<sup>4</sup>

Dalle pagine dei due quotidiani diocesani, il dichiarato «forte amore

per ogni sorta d'infelici»<sup>5</sup> diventa per Salerno scrittura educativa rivolta alla categoria di miseri e infelici rappresentata dalle donne. Inizialmente, come per C. Pigorini e M. Frank,<sup>6</sup> dalle «care operaie», dalle «figlie del popolo»,<sup>7</sup> poco alfabetizzate, ma perfettibili tramite lettura di giornali e romanzi, utili a creare comunicazione, «scambio di parola», per «penetrare nel più intimo delle loro anime». <sup>8</sup> I contatti con le redazioni di «Azione muliebri» e «Pensiero e azione», permeabili alle problematiche sociali e sindacali, guidano Salerno a maturare e proporre la ricerca di solidarietà anche fra le donne più abbienti. Quando «Il Vessillo Bianco» sarà soppresso, perché giudicato troppo progressista, Elisa si rivolgerà dal «Berico» proprio alle «signore vicentine», cioè alle aristocratiche e alto-borghesi, per coinvolgerle nel progetto di emancipazione delle meno abbienti. Impresa molto ardua nella Vicenza clericale del tempo, dove sostenere il femminismo:

[...] è lo stesso come voler a forza di unghie scavar terra onde trovare una vena d'acqua per dissetarsi. Qui l'apatia, là il conservatorismo, altrove il disprezzo, ovunque l'atavismo mantengono le donne nella passività e nell'abbandono.<sup>9</sup>

Inizialmente, l'attività pubblicistica è collaborazione gratuita, non ancora professione a tempo pieno. Lo diventerà dopo un percorso giornalistico ostacolato da incomprensioni, ostracismo, censure, quando, abbandonata l'attività giornalistica occasionale, Salerno fonderà e dirigerà periodici in cui continuerà a scrivere, dedicandosi parallelamente all'edizione delle sue opere. Percorso che costituisce un *unicum* per la realtà vicentina, non per il Veneto dove, tra Quattro e Ottocento aveva potuto esprimersi un folto gruppo di donne colte come Luisa Bergalli, Elisabetta Caminer Turra, Luigia Codemo, Paola Drigo, Olga Vicentini, Antonietta Giacomelli.

### **Il vissuto si fa scrittura**

Salerno è l'«operaia di penna» che dialoga con le lettrici a partire dal tema che più le sta a cuore: il femminismo. Ne parla come di un

movimento d'opinione e d'azione che rivendica per la donna «diritti sconosciuti dalla legge» e «nella società il posto giusto e legittimo che le è rifiutato».<sup>10</sup> Il femminismo è per Salerno scelta d'umanità e di giustizia per promuovere la «donna nell'ordine domestico, economico, civile, intellettuale secondo i diritti che le competono».<sup>11</sup> Con ostinazione rivendica la necessità di modificare lo *status quo*, per creare nuovi spazi di cittadinanza per le donne. Aspetto nuovo rispetto alle teorizzazioni ottocentesche, che l'avvicinano al movimento emancipazionista coevo, anche quando sostiene che la «donna è libera e perfettibile come l'uomo, del quale se non ha le identiche attitudini, pure ne ha di equivalenti».<sup>12</sup> Nell'*incipit* di *Un appello alle operaie* è possibile individuare il progetto di formazione-istruzione delle operaie, altro scopo saliente della sua pratica di parola:

Chi vi parla, care operaie, è una donna che [...] fa suoi i bisogni e gli interessi vostri [...] affine di rendervi migliori e felici. Non crediate però ch'io intenda parlarvi unicamente di doveri... ma per mettervi appunto in condizione di adempierli, uopo è che vi interessiate altresì di conoscere e di rivendicare i vostri diritti.<sup>13</sup>

È categorica nell'affermare il dovere dell'istruzione e dello studio della propria causa, ben consapevole che l'accesso alla cultura fa evolvere socialmente. Con chiarezza Salerno indica la metodologia che l'associazionismo mutualistico femminile deve fare proprio per consentire l'attivazione di auto-aiuto e di solidarietà fra le operaie: lettura condivisa de «Il Vessillo Bianco», partecipazione a incontri pubblici, scambio di idee e confronto continui. Suggestioni che richiamano le tematiche proprie della letteratura selfelpista ottocentesca.

Gli aspetti quotidiani della vita lavorativa delle donne sono il pretesto ricorrente per affermare che la giustizia sociale si concretizza a partire dai diritti. Il giusto salario per il lavoro a domicilio, i contratti, le ferie autunnali, il riposo festivo, la previdenza sociale, le condizioni lavorative, le problematiche delle imprenditrici del cucito, costituiscono i motivi che guidano Salerno a prendere la parola e a spronare le altre a

fare altrettanto. Come quando incoraggia un'altra giusta causa, quella del voto. Per Elisa rappresenta quel potere che, dopo generazioni di madri rassegnatamente mute, può liberare le donne, «nella speranza che... non vorranno mai più rientrare nel silenzio onde sono uscite».<sup>14</sup> Uscire dall'anonimato per rendersi visibili è un primo passo da compiere; per questo chiede alle collaboratrici de «Il Vessillo Bianco» di dare l'esempio, firmando gli articoli con nome e cognome: segno di autoaffermazione della propria identità, gesto simbolico di rinascita, a partire dal quale può aver inizio il processo di riconoscimento pubblico.

Alle operaie Elisa si rivolge con registro colloquiale che incoraggia, esorta, crea intesa e prossimità di «sorellevole amore».<sup>15</sup> La struttura narrativa degli articoli è variegata, ha forte legame analogico con la realtà e si qualifica per espressività e leggibilità. Racconta esperienze verosimili, traccia bozzetti descrittivi e serie di brevi articoli a puntate, racconta aneddoti dove abbondano citazioni e osservazioni a *sensum* univoco, secondo la migliore tradizione esemplare. La concretezza dei contenuti, rivolti alle necessità quotidiane delle lavoratrici, rispecchia la ricchezza dei molteplici saperi posseduti. Efficacia e chiarezza espositiva si avvalgono del lessico mutuato da lingue straniere, di espressioni latine, di arcaismi fonetici e verbali. I registri linguistico-colto e religioso-ecclesiale si alternano a quello ironico: il risultato è un'espressività carica di *vis* polemica acuta e aggressiva, ricca di arguzie, doppi sensi, giochi di parole. La narrazione è sintatticamente semplificata ed economica per meglio adeguarsi al pubblico cui si rivolge. A volte, quando le tematiche sono più complesse, la ridondanza espositiva rende la lettura meno lineare e scorrevole.

La tenacia con cui pratica percorsi nuovi per trasformare le misere donne in donne d'azione, porta Salerno a incontrare forti contrasti con la gerarchia ecclesiastica locale. La sua dolorosa vicenda si legge nel primo di una trilogia di opere, *Un piccolo mondo cattolico*. Romanzo di formazione, racconta l'affermarsi dell'autonomia intellettuale della scrittrice che, per necessità, decide di «render di pubblica ragione i suoi casi [...] narrandoli [...] vinta dalla persuasione che una pubblica



requisitoria non avrebbe guastato». <sup>16</sup> Elisa approda alla scrittura letteraria fedele al progetto di sé; con la confessione autobiografica rompe la discrezione che separa ruolo pubblico e privato del sé donna e scrittrice. Con notevoli aperture al pensiero laico, rivendica il diritto di raccontare vicende di storia personale, legate alle questioni femminili del suo piccolo mondo, contribuendo così alla costruzione di un modello di genere nuovo per sé e per le altre donne. Nella scelta d'uso pubblico di parola, Salerno, impersonata dalla protagonista del romanzo, è colei che concretizza le teorie femministe sostenute. Abbandonando progressivamente il ruolo di «donna patiens», <sup>17</sup> è colei che rivendica, invece, una funzione attiva, creatrice e progettuale: scrivere romanzi e fondare «un giornale popolare». <sup>18</sup> A distanza di poco tempo, abbandonata la collaborazione con i giornali cittadini, inizierà infatti a praticare la scrittura come professione a tempo pieno, anche editoriale, a partire dal 1909, quando fonderà e dirigerà «La donna e il lavoro» (1909-1918) e «Problemi femminili» (1918-1927).

### **Caratteristiche della scrittura giornalistico-letteraria**

Spazio di dibattito su pregiudizi e luoghi comuni della subalternità delle donne, ma soprattutto specchio degli stereotipi che l'autrice stessa sperimenta in prima persona, la scrittura d'esordio dell'autrice vicentina si caratterizza anzitutto per la funzione paradigmatica. Dimensione più evidente nel romanzo autobiografico, con cui Salerno sceglie di manifestare la propria identità “nuova” in funzione del miglioramento della vita altrui.

È scrittura fortemente emancipazionistica, legata alla propria autorealizzazione, al progetto di sé, la cui rinuncia avrebbe perpetuato modelli vetusti non rispondenti ai valori irrinunciabili di giustizia e democrazia.

Ideata per la difesa dei diritti femminili, la prosa giornalistico-letteraria è spesso rivendicativa e polemica nel tracciare nuove strade per le sue simili. È scrittura che supera la dimensione intimistica del giornale dell'anima, ma in continuità con il modello giornalistico

rispetto ai contenuti (problemi della vita quotidiana delle donne) e alle modalità con cui sono trattati (informazioni brevi, essenziali, linguaggio colloquiale, eterogeneità espressiva). L'originalità letteraria è rilevante, soprattutto se rapportata al percorso intellettuale vissuto in solitudine e alla percezione di inadeguatezza artistica: si connota come giornalismo pensante, che riflette criticamente con piglio polemico, creando scompiglio, scandalo. Salerno sottopone la propria scrittura a un forte vaglio autocritico. Manifesta preoccupazione e insoddisfazione per l'ordine espositivo («onde procedere con più ordine»),<sup>19</sup> inadeguatezza della parola («non ho la parola così facile e bella»),<sup>20</sup> autovalutazione del periodare («scuciti esperimenti, disperate cose»):<sup>21</sup> tutte espressioni di *diminutio personae* con cui confessa i limiti formali del suo scrivere, dal momento che ritiene di non saperlo fare bene.

Figura carismatica, ma conflittuale, inizialmente riceve attestazioni di merito e di riconosciuta autorevolezza. Ben presto, però, il giudizio negativo sulle posizioni troppo azzardate si fa accusa rivolta alla persona, sospettata di rivoluzionaria «femminite infettiva».<sup>22</sup> Non mancano elementi di ambiguità dell'autrice. Tracce evidenti quando la prosa diventa propaganda anti-socialista, oppure quando l'enfasi che grida allo scandalo per i diritti disattesi è attenuato dalla paura di scardinare l'ordine sociale. Spesso, inoltre, l'autonomia di pensiero coesiste con la ricerca di consenso dei lettori e della gerarchia cattolica; oscilla tra il bisogno di legittimazione (sociale, culturale, estetica) e la necessità di confronto con modelli nuovi, senza tradire il proprio essere femminile.

Intenzionalità e progettualità verso scelte etiche e artistiche legano il privato e il pubblico attraverso la parola scritta, vissuta nella funzione di servizio e di professione.

Buttarelli accosta Salerno a Edith Stein, Simone Weil, Carla Lonzi, intellettuali di una lista aperta di donne capaci di pensare in proprio e di spendersi per trasmettere e creare le condizioni perché altre donne potessero pensare liberamente.<sup>23</sup>

Elisa ha trasformato la vita in progetto e pratica di scrittura: parola,

voce, grido, che appassiona ancora per la lucida attualità.

### Note

<sup>1</sup> In *Piccolo mondo moderno* di Antonio Fogazzaro, Lampertico, eletto deputato nel 1866, è riconoscibile nel ritratto del “commendatore”. Per comprendere il ruolo di Fedele Lampertico si veda *La scienza moderata*, a cura di R. Camurri, F. Angeli, Milano 1992. Per approfondire il dibattito tra cattolici progressisti e laici liberali sulle tematiche lavoriste, si consulti *Giacomo Zanella e il suo tempo*, a cura di F. Bandini, Accademia Olimpica, Vicenza 1995.

<sup>2</sup> E. SALERNO (Lucilla Ardens), *Un piccolo mondo cattolico, ossia episodi e critiche pro democrazia e femminismo*, a cura di S. Fiocchi, Eidos, Mirano 1996, p. 5.

<sup>3</sup> Ivi.

<sup>4</sup> E. SALERNO, *La signorina Adelaide Coari ed il “Pensiero e Azione”*. *Rettifiche*, «Il Vessillo Bianco», a. III (1906), n. 46.

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

<sup>6</sup> Cfr. A. CHEMELLO, “*Libri di lettura*” per le donne. *L’etica del lavoro nella letteratura di fine Ottocento*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 1995.

<sup>7</sup> E. SALERNO, *Le mie preferenze*, «Il Berico», a. XXXI (1906), n. 201.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> ARDENS, *Un lamento*, «Il Vessillo Bianco», a. IV (1906), n. 18.

<sup>10</sup> ARDENS, *Il femminismo*, «Il Vessillo Bianco», III (1905), n. 39.

<sup>11</sup> Ivi.

<sup>12</sup> ARDENS, *Perché a certe donne ripugna il proprio sesso*, «Il Vessillo Bianco», III (1905), n. 46.

<sup>13</sup> E. SALERNO, *Un appello alle operaie*, «Il Vessillo Bianco», III (1905), n. 43.

<sup>14</sup> *Cronaca femminile. Per il voto alle donne*, «Il Vessillo Bianco», IV (1906), n. 12.

<sup>15</sup> *Cronaca femminile. Dopo la polemica. Per il voto alle donne*, «Il Vessillo Bianco», IV (1906), n. 15.

<sup>16</sup> E. SALERNO, *Un piccolo mondo cattolico*, cit., p. 6-7.

<sup>17</sup> S. FIOCCHI, *Introduzione* in E. SALERNO (Lucilla Ardens), *Un piccolo mondo cattolico*, cit., p. XXVI.

<sup>18</sup> E. SALERNO, *Un piccolo mondo cattolico*, cit., p. 168.

<sup>19</sup> ARDENS, *Il femminismo*, cit.

<sup>20</sup> Non firmato. *Parole di Elisa Salerno*, «Il Vessillo Bianco», III (1905), n. 44.

<sup>21</sup> *Cronaca femminile. Comunicazioni*, «Il Vessillo Bianco», IV (1906), n. 16.

<sup>22</sup> E. SALERNO, *Un piccolo mondo cattolico*, cit., p. 54.

<sup>23</sup> *Duemilaeuna: donne che cambiano l'Italia*, a cura di A. Buttarelli, L. Muraro e L. Rampello, Pratiche, Milano 2000.

## Lina Pietravalle e il giornalismo letterario degli anni Venti

Caterina Petrara

L'esperienza giornalistica di Lina Pietravalle germina in seno alla crisi personale che travolge la donna dopo la scomparsa prematura di Pasquale Nonno, suo primo marito. È la necessità di garantirsi una sicura fonte di guadagno, per far fronte alle difficoltà finanziarie della famiglia, a dare alla scrittrice la spinta decisiva a intraprendere la collaborazione con quotidiani e riviste del tempo.

Sono gli anni in cui il processo di sviluppo del giornalismo che in Italia aveva preso avvio all'indomani dell'Unità d'Italia può dirsi giunto a maturazione. Conseguentemente alla crescita dell'importanza dei mezzi di comunicazione di massa per la formazione dell'opinione e per l'organizzazione del consenso dei vari ceti sociali, si rafforza la consapevolezza da parte degli intellettuali di un proprio *status* professionale, si afferma la loro funzione di tecnici del giornalismo e dell'editoria – settori ormai integrati nella nascente industria culturale – e va consolidandosi il loro ruolo specifico nella società e la loro autonomia dalla classe dominante, al cui servizio si erano impegnati in passato come «*managers* dell'opinione pubblica».<sup>1</sup>

Il circuito giornalistico, che in questi anni si amplia, favorisce, inoltre, gli esordi femminili. È acquisito anche per le scrittrici e le giornaliste di queste latitudini novecentesche uno *status* professionale ed economico ben definito e sembra avviato, pur ancora con qualche riserva concernente lo stile e una certa inclinazione sentimentale tipica delle produzioni femminili, l'integrazione delle donne nella società culturale.<sup>2</sup>

Alla redazione de «Il Mattino» Lina Pietravalle approda nel marzo del 1923, dopo aver tentato l'ingresso sui fogli romani, certamente su «Il Giornale di Roma» che aveva pubblicato il 24 dicembre 1922 la novella *Una notte di Natale*.<sup>3</sup> A ottenere l'ingaggio al giornale dovette

aiutarla non poco il prestigio di cui godeva a Napoli il padre, Michele Pietravalle, direttore degli Ospedali Riuniti, docente universitario e deputato parlamentare, egli stesso collaboratore della testata nel primo decennio del secolo quando aveva dato alle stampe alcuni articoli sulla questione ospedaliera nel capoluogo campano.

Il momento è delicatissimo per «Il Mattino». A partire dal 1922, in concomitanza con il crollo dello Stato liberale e l'avvento del Fascismo, può finalmente abbandonare la moderazione che aveva caratterizzato il più recente passato e ritornare al tradizionale spirito reazionario, in linea con l'avanzante fascismo. Gli iniziali entusiasmi con cui il giornale degli Scarfoglio saluta l'avvento di Mussolini, tuttavia, si raffreddano ben presto di fronte al profilarsi di un attacco agli interessi della borghesia conservatrice meridionale, consapevole della minaccia per l'autonomia delle strutture di potere che essa controlla attraverso un sistema politico personalistico e clientelare. Interpretando i timori del conservatorismo meridionale, «Il Mattino» si attiva per difendere la classe conservatrice e rivendicare a essa il mantenimento dei tradizionali spazi di autonomia, contro le pressioni delle emergenti forze del nazionalismo e dello squadristo.<sup>4</sup>

L'operazione di difesa del «sotto-sistema di dominio politico sociale» dell'Italia meridionale, che impegna gli Scarfoglio in questa delicata fase di assestamento del regime, si traduce sulle pagine de «Il Mattino» in un programma culturale che assume i toni di vera e propria campagna a favore del Sud, avente come obiettivi la rivendicazione di una specificità etnico-politica del Mezzogiorno d'Italia e l'affermazione di un «tipo meridionale dalle originali e irripetibili caratteristiche naturali». In questi anni, spregiudicati accenti campanilisti, di aspra polemica nei confronti dell'Italia settentrionale, colorano le pagine de «Il Mattino», che dà voce a una fittissima schiera di corrispondenti locali impegnati finanche nelle più piccole e isolate comunità delle diverse regioni del Sud Italia, a documentare il primato della «meridionalità».<sup>5</sup>

La collaborazione di Lina Pietravalle a «Il Mattino» negli anni 1923-1925 si inserisce in questo contesto storico culturale. La sua produzione

letteraria o l'altra più specificamente giornalistica pubblicata in questi anni, infatti, sembrano aderire perfettamente al programma reazionario del giornale. Presentata come cantrice degli «adusti contadini», delle «solitudini chiuse tra contrafforti valli», nel linguaggio di «solida armonia» della sua terra, la scrittrice si offre al pubblico con la novella *Custoda*, vero e proprio manifesto della sua arte.<sup>6</sup> La storia di Michelangelo, detto Calangelo, pastore diciassettenne che lontano dal suo paese per la transumanza si strugge di nostalgia e prende coscienza del suo amore per Custoda, compagna di giochi della sua fanciullezza, ripropone il motivo pastorale del *Nostos* alla Montagna secondo modi già sperimentati dal D'Annunzio ne *La figlia di Iorio* e ne *I Pastori* come forzato allontanamento ed esilio, sofferenza e malinconia per una condizione che genera il desiderio lento e tenace e la smania febbrile del ritorno.

La via artistica indicata dalla novella della Pietravalles sembra confluire direttamente nell'alveo del programma letterario espresso dal giornale, che si fa interprete di una cultura retorico-classicizzante e si pone, secondo la definizione di Capecechi e Livolsi, come archetipo di certo giornalismo, specialmente ma non solo meridionale, che ebbe tendenze e tratti del tutto peculiari, primo fra tutti il marcato letteralismo, frutto della concezione del quotidiano come sottoprodotto letterario. Origine (o conseguenza?) della tendenza estetizzante espressa da «Il Mattino» fu la collaborazione di molti letterati, la Serao, D'Annunzio e Carducci tra i primi, che ebbe sempre grande risalto a tal punto che sovente i loro scritti furono pubblicati nello spazio solitamente riservato all'articolo di fondo. Il letteralismo de «Il Mattino», la predilezione per il pezzo ben scritto, per la prosa elegante, ridondante, l'exasperante ricerca stilistica, che in realtà fu propria di quasi tutti i quotidiani dell'epoca, ebbe funzione di disimpegno, di allontanamento dalla realtà quotidiana e, come rilevano ancora Capecechi e Livolsi, di «attributo di *status*» di una borghesia tranquilla nel suo benessere e che, nel rifiuto di rivoluzioni stilistiche, manifesta la propria paura dei cambiamenti e delle novità a livello sociale e politico. Si tratta di quella borghesia

colta che nutriva sia la cerchia di direttori e giornalisti che nel giornale esprimevano la loro cultura umanistica avulsa dal tempo, sia il pubblico a cui essi si rivolgevano.<sup>7</sup>

Nella prima metà del decennio Lina Pietravalle è autrice di una serie di novelle<sup>8</sup> pubblicate sulla terza pagina de «Il Mattino», nella rubrica *La novella del Mattino*: una produzione condizionata fortemente dal vincolo della diffusione sul giornale che impone tempi e spazi ben definiti e che si connota per la forte sperimentazione formale e stilistica.

La Pietravalle svela già in questi lavori le sue doti di scrittrice e la sua predilezione per il genere novellistico; anche se è legittimo chiedersi quanto sulla scelta della forma breve sia stato determinante il rapporto col giornale, la pre-destinazione della sua scrittura alla stampa quotidiana.

Non deve passare in secondo piano, infatti, l'aumento della richiesta da parte delle redazioni di racconti di tutti i tipi, che si registra a partire dalla seconda metà dell'Ottocento come conseguenza dell'affermazione e dell'incremento di diffusione dei giornali e delle riviste. Inoltre, il processo di modernizzazione e di industrializzazione della letteratura, con il conseguente allargamento del pubblico e la subordinazione della produzione letteraria alle leggi del mercato editoriale, interviene sul racconto trasformandone forma e contenuto. Il racconto, come annota Francesco Spera, scade a prodotto di consumo, «perde in valore, durata, universalità» piegandosi alle leggi del nuovo e dell'effimero, legandosi a mode e occasioni, assumendo, proprio in virtù del nuovo rapporto col giornale, caratteri di eclettismo, eterogeneità di temi, sperimentalismo di forme e stili.<sup>9</sup> Anche la Pagliano insiste sui legami della novella con la scrittura giornalistica. La scrittura di novelle, sostiene la studiosa, sarebbe favorita dalla pratica giornalistica: l'abitudine alla brevità del testo imposta dagli spazi del giornale, l'esercizio di una scrittura rapida, attenta al dettaglio e alle correlazioni inusitate, la sperimentata possibilità di cogliere nell'evento apparentemente banale l'aspetto inedito, nuovo, paradossale e imprevedibile, porterebbero alla frequentazione della novella.<sup>10</sup>



Impossibile ricondurre la prima produzione narrativa della Pietravalle a un unico filone tematico o individuare in essa caratteri formali e stilistici fissi e omogenei: si tratta di racconti realistici e fantastici, autobiografici, d'ambiente popolare, aristocratico e borghese, mondano, di campagna o di città.

La parte più nota di questa produzione, certamente la più apprezzata dalla critica dell'epoca, è quella che si muove in ambito ottocentesco, avente come limiti Verga e d'Annunzio e poi via via tutti gli scrittori naturalisti e provincialeschi, pur conservando la Pietravalle entro queste coordinate una fisionomia di scrittrice autonoma e originalissima che, pur guardando a quegli esempi, sa rinnovarli e ravvivarli con la propria sensibilità. Si tratta delle novelle, prima tra tutte la già citata *Custoda*, che portano allo scoperto «consacrandola per sempre»<sup>11</sup> la terra del Molise<sup>12</sup> e la sua gente, sconosciuta agli italiani. È indubbio che gran parte dell'originalità riconosciuta a questa scrittrice dovette essere attribuita proprio all'aver messo mano a un territorio ancora vergine, non ancora sfruttato da novellieri o romanzieri di valore.

La rappresentazione del Molise di Lina Pietravalle prende le mosse proprio in questa prima raccolta dal modello naturalistico-verista, ma si esprime secondo un gusto tipicamente decadente, attraverso l'esasperato esibizionismo di orrore, violenza, miseria, degradazione e lussuria, alla maniera del D'Annunzio naturalista di *Terra vergine* e delle *Novelle della Pescara*. La terra d'origine è presentata come terra ancestrale, immersa nella barbarie, ribollente di impulsi primitivi dettati dalla più truce e bestiale violenza. Una terra sospesa fuori dal tempo e dallo spazio reale – il Tieri fa notare come i riferimenti geografici siano puramente arbitrari o accidentali<sup>13</sup> – abitata da figure di uomini così esagerate nelle loro passioni da non sembrare di questo mondo, essa si colloca nell'ambito del mito piuttosto che della realtà; diviene terra del mito attraverso un processo che non si discosta molto dal recupero mitico dell'Abruzzo messo in atto dal D'Annunzio nella sua opera.

Molti i racconti autobiografici che offrono nuovi tasselli per la ricostruzione del mosaico della vita della scrittrice: sono ricordi

d'infanzia o, spesso, di figure che fecero parte del suo mondo di affetti (il padre e la madre, la balia del suo caro Lionello, il suo secondo marito, fratelli e sorelle, zii zie e cugini, servitori), lasciando un segno indelebile nella sua storia personale.

Narrazioni di tipo autobiografico sono *Montemerlo* e *La Bicetta*, che propongono rappresentazioni di un'infanzia tragiuardata da un'angolatura nuova e spesso audace, che rompe con la consumata e irrecuperabile retorica dei buoni sentimenti, tipica della tradizione: le bambine della Pietravallesono capricciose, crudeli, prepotenti, furbe, affatto fragili e bisognose di protezione.

La parte più interessante della produzione di questo periodo è costituita da una serie di reportage sul Molise, frutto dell'incarico di corrispondente locale che Lina Pietravallescompie per «Il Mattino» nella sua regione. Si tratta di un *corpus* comprendente circa quindici articoli,<sup>14</sup> usciti su «Il Mattino» e sul suo supplemento settimanale «Il Mattino illustrato».

I reportage dal Molise si propongono finalità divulgative offrendo la rappresentazione di paesaggi, modi di vita, tradizioni, costumi, tipologie umane, soprattutto tipi femminili di una regione che, tutt'altro che conosciuta dalla maggioranza degli italiani – che la identifica con l'Abruzzo del quale da un punto di vista amministrativo il Molise fa parte a partire dall'Unità d'Italia – rivela la sua specificità e autonomia culturale, etnica e linguistica. Un repertorio di rilevante interesse soprattutto come laboratorio di sperimentazione dove si approntano per la scrittrice, attraverso un'operazione di analisi delle strutture linguistiche e dei fenomeni sociali della regione sannita, materiali che non saranno più abbandonati, ritornando nelle prove più propriamente letterarie.

L'operazione di ricerca sulle tradizioni popolari realizzata da Lina Pietravalles s'innesta nell'esperienza di costruzione e affermazione dell'identità culturale e storico-antropologica del Molise, indispensabile nel quadro della crociata autonomistica che numerosi studiosi molisani, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, avevano intrapreso e

andavano compiendo attraverso il reperimento, la trascrizione e la raccolta di un ricco patrimonio di proverbi, modi di dire, canti, leggende storiche e racconti, provenienti dalla cultura popolare. È certo che la scrittrice attinge a piene mani a questo patrimonio linguistico, tanto che stornelli, rispetti e dispetti, strofe di canti della tradizione diventano elementi strutturali della sua lingua, contribuendo a conferire a quella i caratteri di realismo che le vengono riconosciuti.

### Note

<sup>1</sup> Cfr. A. BRIGANTI, *Intellettuali e cultura tra Ottocento e Novecento. Nascita e storia della terza pagina*, Liviana, Padova 1972.

<sup>2</sup> Cfr. G. PAGLIANO, *Le nuove professioni femminili e la tradizione letteraria*, in *Presenze femminili tra Ottocento: abilità e saperi*, a cura di M. Savini, Liguori, Napoli 2002, p. 5 ss.

<sup>3</sup> L. PIETRAVALLE, *Una notte di Natale*, «Il Giornale di Roma», 24 dicembre 1922 e successivamente ne «Il Mattino», 25-26 dicembre 1924.

<sup>4</sup> Cfr. N. TRANFAGLIA, *La stampa quotidiana e l'avvento del regime 1922-1925*, in *La stampa italiana nell'età fascista*, a cura di V. Castronovo e N. Tranfaglia, Laterza, Roma-Bari 1980, p. 1 ss.

<sup>5</sup> F. BARBAGALLO, *Il Mattino degli Scarfoglio (1891-1924)*, Guanda, Milano 1979, p. 183. Cfr. V. CAPECCHI, M. LIVOLSI, *La stampa quotidiana in Italia*, Bompiani e C., Milano 1971, p. 77.

<sup>6</sup> L. PIETRAVALLE, *Custoda*, in *Erbe amare*, cit. p. 32 s. Il racconto, uscito su «Il Mattino», 2-3 marzo 1923, in seguito confluisce nella raccolta *I racconti della terra* (1924).

<sup>7</sup> V. CAPECCHI, M. LIVOLSI, *La stampa quotidiana in Italia*, cit., p. 76 ss.

<sup>8</sup> *Il cambietto* (8-9 aprile 1923), *Titella* (21-22 aprile 1923), *Il cipollaro* (6-7 maggio 1923), *Martino e Luciona* (10-11 giugno 1923), *Il matrimonio di Monsignore* (24-25 giugno 1923), *Cappuccetto nero* (14-15 agosto), *Il primo amore* (28-29 settembre 1923), *Lupina* (25-26 ottobre 1923), *La Pigna* (20-21 aprile 1924), *La servetta* (3-4 luglio 1924), *Marion* (5-6 agosto 1924), *La vedova* (10-11 settembre 1924), *Montemerlo* (23-24 novembre 1924), *Il porcellino feroce* (2-3 dicembre 1924), *Una notte di Natale* (25-26 dicembre 1924), *La Bicetta* (11-12 gennaio 1925), *Il fatterello* (29-30 marzo 1925), *La*

*sacra cova* (12-13 aprile 1925), *La strage di Santobè* (9-10 agosto 1925), *La dama gialla* (10-11 settembre 1925), *I vecchierelli* (2-3 ottobre 1925).

<sup>9</sup> Cfr. F. SPERA, *Il racconto come frammento*, in *Metamorfosi della novella*, a cura di G. Barberi Squarotti, Bastogi, Foggia 1985, p. 244.

<sup>10</sup> G. PAGLIANO, *Scrittura femminile e novella nel primo Novecento*, in *Novelle, racconti e testi brevi nella letteratura del Novecento*, a cura di S. Moretti, ESI, Perugia 1997, pp. 3 ss.; EAD., *La novella e la cornice del periodico*, in *Il mondo narrato*, Liguori, Napoli 1985.

<sup>11</sup> H. MONTESI FESTA, *Lina Pietravalle e il fatterello*, «Il ROMA della domenica», 20 gennaio 1929.

<sup>12</sup> «Ha annesso il Molise alla letteratura»: è la formula, citatissima, con cui il Tilgher, già nel 1931, riconosceva a Lina Pietravalle il merito di aver innalzato il Molise a dignità letteraria. Lo studio della sua opera pone, infatti, tra i primissimi problemi quello del rapporto della scrittrice con la propria terra. Lina Pietravalle è figlia del Molise, nonostante il caso le dia natali pugliesi – è nata, infatti, nel 1896, a Brindisi di Fasano dove il padre teneva in quel periodo la condotta medica – nonostante la volontà paterna le imponga il Collegio torinese e nonostante le successive vicende pubbliche e private la destinino a vivere, tranne periodiche interruzioni, sotto altri cieli – quelli di Caserta e Napoli, le città della sua famiglia, quello di Roma dove vivrà dopo il matrimonio e fino alla sua morte, avvenuta nel 1956. In Molise, a Salcito e Bagnoli del Trigno, è la sua casa durante i soggiorni estivi che rappresenta per la scrittrice, bambina e giovinetta, la gioia della famiglia ritrovata dopo le prigioni scolastiche torinesi, la spensieratezza dei giochi infantili, il rinnovato gusto per la vita soffocato dalle mura del collegio, il riaffiorare di suoni, odori, sapori sconosciuti alla civiltà urbana; sono, inoltre, l'occasione per impossessarsi delle immagini di un mondo che è nucleo originario della sua scrittura. Esso prenderà forma nelle novelle dei volumi *I racconti della terra*, *Il fatterello*, *Storie di paese* e *Marcia nuziale*, ma anche nel suo unico romanzo *Le catene*, dei quali la critica sempre apprezzerà soprattutto la rappresentazione partecipata, schietta, immediata, e la più sinceramente ispirata, degli aspetti mitici, eroici ed idillici della sua terra.

<sup>13</sup> V. TIERI, *Una scrittrice. La Pietravalle*, «Il popolo di Roma», 17 aprile 1928.

<sup>14</sup> Su «Il Mattino» compaiono nell'anno 1923 *I liacci* (18-19 marzo), *I pignatari di Guardiaregia* (28-29 marzo), *Nel Sannio mistico: la festa dei muli*

*e del legno a Capracotta* (16-17 maggio), *Il Sannio misterioso: il paese che non c'è* (1-2 giugno), *Canti antichi del Sannio* (22-23 luglio), *Lo spirito nomade della gente: il paese paino* (26-27 agosto), *S. Antonio, santo familiare* (13-14 settembre); nel 1924 escono *Il paese alato: il Sannio mistico* (5-6 gennaio), *Un'oasi sannitica: Capracotta* (9-10 ottobre); nel 1925 viene pubblicato il reportage *Le maitunate di Capo d'anno* (1-2 gennaio). Sul «Mattino illustrato» escono nel 1924 quattro reportage illustrati: *La mappa chiarita* (19-26 maggio), *S. Pardo Larino* (14-21 luglio), *Le razze vergini* (8-15 settembre), *Effetti di lontananza italiana* (3-10 novembre).

**Leggere il mondo a partire  
da sé: Teresa Noce**  
*Luisa Ricaldone*

Il mondo descritto da Teresa Noce, che nasce a Torino nel 1900 e muore a Bologna nel 1980, è quello configurato dagli avvenimenti che precedono la prima guerra mondiale e che si spingono oltre la fine della seconda; è il mondo di chi ha sofferto la fame, il mondo della guerra di Spagna, delle persecuzioni, dei lager, ma anche delle lotte clandestine, della fondazione del PCI, dell'abbattimento del fascismo, della nascita e dell'affermazione della democrazia. Il sé è quello di una bambina poverissima, poco scolarizzata, ma dotata di intelligenza, acume e spirito di osservazione che attraversa l'esperienza della politica conquistando traguardi istituzionali come la carica parlamentare. Il filo rosso è costituito dai valori inalienabili dell'impegno, della condivisione, della solidarietà. I fatti personali sono letti e interpretati alla luce delle dinamiche politiche, e queste ultime vengono comprese e restituite sulla pagina a partire dalla propria esperienza, riconosciute responsabili delle condizioni di vita proprie e di tante/i altre/i simili a sé. Dal punto di vista conoscitivo, ci si trova di fronte a un movimento pendolare di andate e ritorni tra interno e esterno, dove la riflessione che il soggetto esercita su se stesso illumina le dinamiche che regolano i rapporti di lavoro e di classe e dove quelle stesse dinamiche si ritrovano rispecchiate negli avvenimenti esperienziali, in una rete continua di rinvii e reciprocità.

Si leggano la sua opera più matura e nota, l'autobiografia *Rivoluzionaria professionale* (vi trovano la loro sistemazione definitiva i vari temi e momenti della vita personale, la storia familiare, gli avvenimenti più significativi di Torino, gli scioperi alla Fiat, la storia d'Europa fra le due guerre) e i suoi romanzi. Si avrà immediata conferma che l'andare dal particolare al generale (e ritorno) è stato l'ago della bussola che ha orientato la sua esistenza di donna politica e di azione.<sup>1</sup>

Soprattutto nei momenti più dolorosi, questa metodologia politica consente di non lasciare scorrere invano le lacrime, ma di sfruttarle ai fini del cambiamento sociale. Si vedano le pagine di *Vivere in piedi* in cui Noce ricostruisce le vicende della morte del figlio, nelle quali il proprio dolore prima si identifica con quello delle altre madri che hanno condiviso simile tragedia, poi si trasforma in lucido pensiero di rivolta contro la povertà e la struttura classista della società, responsabile di quei lutti.<sup>2</sup> Anche in ... *ma domani farà giorno*, il libro che riassume le esperienze nei “campi di morte”, risultano dominanti due linee di narrazione: la descrizione delle atrocità da un lato, l’emergere delle espressioni di solidarietà e di aggregazione delle internate dall’altro. Il modello è quello appreso in fabbrica, prima vera e propria palestra di relazioni interpersonali per la giovanissima Teresa:

... mi piaceva “fare”, creare qualche cosa con le mie mani, vedere intorno a me altre ragazze intente al mio stesso lavoro, con i miei stessi problemi, che si affaticavano e pensavano come me. Capii che la fabbrica era soprattutto questo, che questo era il cemento della classe operaia.<sup>3</sup>

E altrove:

... come nelle officine [le donne] lavorano accanto ad essi [gli uomini]; [...] è l’officina che ha trasformato l’impiegata, la serva, la sartina [...] in pugnaci proletarie.<sup>4</sup>

Il romanzo che meglio di altri ripercorre la progressiva consapevolezza della condizione di partenza e il superamento di essa attraverso l’attività politica è *Gioventù senza sole*, romanzo del “divenire”, se non di vera e propria formazione.<sup>5</sup> Il percorso – che viene narrato attraverso la crisi di identità congiunta di fratello e sorella, scelta che permette il doppio sguardo, femminile e maschile, sulla realtà – va dall’analisi, talora non priva di ingenuità, dei sentimenti dell’io narrante, al rancore, al desiderio di farsi giustizia da sé, all’approdo finale verso l’agire politico (nelle forme dell’adesione alla “società giovanile” e al partito), unica

modalità attraverso cui sia possibile modificare alla radice le condizioni di vita. Importante, in questo contesto, come vedremo, il ruolo attribuito alla diffusione dell'informazione.

Numerosi i nuclei politico-ideologici su cui la Noce insiste. Accennerei a tre: il *femminismo*, la *lettura* e l'*informazione*.

L'idea di base del *femminismo* è quella della palingenesi insita nel progetto del Partito Comunista, vale a dire, la convinzione che il rinnovamento delle istituzioni, prodotto dalla rivoluzione sociale, possa mutare anche il ruolo delle donne. Così, pur non negando l'esistenza di una «questione femminile» al di là dei partiti, essa rientrerebbe nel «problema più vasto del genere umano». <sup>6</sup> «Non posso dire di avere avuto una coscienza femminista»; «Ho sempre agito per esigenza di giustizia generale», <sup>7</sup> così si esprime retrospettivamente Teresa Noce che non ha mai condiviso la posizione di chi caldeggiava le «organizzazioni differenziate per sesso», e a cui non è mai piaciuto parlare di «lavoro femminile». <sup>8</sup> Tuttavia, il processo di trasformazione della condizione delle donne, dentro e fuori casa, la cui particolare complessità è riassunta nel compito di lottare «oltre che per se stesse in quanto italiane e lavoratrici, per le loro famiglie e per l'avvenire dei figli», <sup>9</sup> non solo non trovava sostegno, bensì incontrava ostacoli nel Partito stesso. Dunque, duplice risultava loro la lotta, dovendo esse contrastare sia l'orientamento del fascismo, che le voleva relegate «nel gineceo, tra figli e cucina», <sup>10</sup> sia l'ideologia dei compagni di partito. Si situa alla fine degli anni Quaranta la denuncia dello scandalo dei più di due milioni di ragazze fra i quattordici e i vent'anni, che lavorano a un salario inferiore a quello che dovrebbe essere loro corrisposto. Le Cenerentole del mondo industriale moderno indossino il fazzoletto rosso, cessino di aspettare «nel buio, nel freddo del focolare spento» improbabili principi azzurri e escano allo scoperto, esorta Teresa Noce. Prive dei diritti all'istruzione, delle possibilità di carriera, della tutela in quanto madri, spesso sono spinte alla prostituzione, in un mondo che non riconosce loro né dignità, né diritti, né tanto meno la centralità del loro ruolo nella difesa dei valori della pace e della famiglia. <sup>11</sup>



Alla luce delle difficoltà incontrate con il compagno di vita, padre dei suoi figli e successivamente marito Luigi Longo, e in genere a seguito delle esperienze di subordinazione femminile sperimentate all'interno del Partito, le sue riflessioni sui rapporti tra i sessi si orientano, progressivamente, nel senso di individuare nel primato maschile le responsabilità e le colpe di una situazione di disparità e ingiustizia che è sotto gli occhi di tutti:

Mentre i compagni che venivano a casa nostra discutevano con me e chiedevano il mio parere sui problemi che ci interessavano, di fronte a qualche mia domanda Longo era capace di rispondere seccamente: “Non sono cose che ti riguardano”. Forse la colpa era anche un po' mia e del mio carattere impulsivo che mi opponeva sovente a lui, anche di fronte ai compagni. Ma il fatto stava che io non ero più l'operaia timida e primitiva di due anni prima. [...] Avevo imparato molto e mi ero maturata politicamente. Ero sempre innamorata di Longo, ma non mi sentivo affatto inferiore a lui.<sup>12</sup>

D'altra parte, l'insegnamento di Gramsci (che diceva «che, in famiglia, la divisione del lavoro non deve essere tra lavoro politico – tutto al marito – e quello di casa – tutto alla moglie –; ma che due compagni devono dividersi fraternamente tutti i lavori, politici, sociali e culturali, quanto quelli di casa») sembra non avere fatto proseliti e essere rimasto nei fatti inascoltato («Sì, Gramsci ha ragione. Ma Gramsci... è Gramsci»)<sup>13</sup>. L'ambiguità dell'uomo di sinistra è rappresentata efficacemente in *Gioventù senza sole* dalla figura del caposquadra, il «vero tipo dell'operaio torinese», serio, responsabile e politicizzato che, tuttavia, non nutre grande stima per le sue compagne di lavoro. Fa eccezione Maddalena che legge, come lui, «l'Avanti!» e che spesso gli muove critiche anche pesanti:

Non voleva che egli disprezzasse le sue compagne di lavoro [...]. Cosa aveva mai fatto, lui, un uomo, un operaio istruito, qualificato; cosa avevano fatto gli altri uomini per rendere migliori le donne, per farne, invece di gradevoli amanti e di mogli ubbidienti, delle vere compagne nella lotta per la

vita, per un avvenire migliore?<sup>14</sup>

D'altro lato, se la scelta del PCI di confinare le donne nell'UDI «o nelle cellule femminili» è criticabile, se «certamente le donne hanno fatto per il partito molto più di quanto il partito abbia fatto per loro», le donne stesse non sono tuttavia esenti da un severo giudizio: «non hanno lottato e non lottano abbastanza come donne» – ritiene la Noce, che riassume la questione in un ordine perentorio: «Non lagnatevi! Lottate!». E se è vero che le «manifestazioni femministe», per poter avere una funzione «dirompente, di rottura» dovevano essere «di sole donne» (e in questo senso il «movimento femminista ha infatti avuto una carica e un valore»), è anche vero che altro è il compito del Partito Comunista, il quale «deve interessarsi a questi problemi in modo generale e farli diventare propri di tutta la società». In conclusione, «a loro compete di far esplodere le contraddizioni, a noi di trasformare istanze particolari in questioni di portata generale».<sup>15</sup>

L'apprendimento della *lettura* è stato un fatto centrale nella vita di Teresa. A partire dai primi e unici anni di scuola, i libri le hanno permesso di superare la solitudine, procurandole contemporaneamente un profondo senso la libertà. Il trovarsi nell'impossibilità di leggere e reperire libri, rese l'internamento nei campi di morte doppiamente disperante.

Oltre ad alcune indicazioni di testi letti per scopi pratici (come l'intera biblioteca dei manuali Hoepli relativi alla didattica del giornalismo),<sup>16</sup> o per diletto (le protagoniste dei romanzi della Noce, anche se povere e ignoranti, posseggono una naturale inclinazione alla lettura: come Maddalena in *Gioventù senza sole*, che «pensava se doveva dare il soldino alla madre oppure comprarsi il *Novellino Rosa*», il giornale che ospitava fiabe così belle da «sognare tutta la settimana»; e i sogni di una casa, di una famiglia, sono in realtà rivendicazioni, ricorda Teresa);<sup>17</sup> oltre alle letture dei narratori russi (Tolstoj e Dostoevskij) e dei politici (Marx, Lenin ecc.) – tutte letture che rientrano nel percorso formativo di Teresa, che ce ne parla nella sua autobiografia –, sono

particolarmente interessanti le riflessioni sul processo di identificazione prodotto nei suoi personaggi femminili dalla lettura dei romanzi. Non nelle eroine, come ci si aspetterebbe, ma negli eroi dei romanzi si rispecchiano le lettrici del repertorio narrativo della Noce. Le donne dei suoi racconti rifiutano l'icona della maliarda passiva e seduttrice circolante in tanta letteratura sentimentale e fumettistica destinata al pubblico femminile (che qui viene indirettamente sottoposta a critica), e prediligono la franchezza e l'inclinazione all'azione che connotano i personaggi maschili. Così, Maddalena:

Nei suoi sogni e fantasticherie non aveva mai, beninteso, la parte passiva delle eroine dei libri, ma quella attiva dell'eroe. Di ciò che facevano le donne, in generale, le importava poco; esse non sapevano far altro che sedurre e farsi rapire dal nemico. Maddalena, invece, voleva far ben altro: combattere, assalire le navi, cacciare le tigri, domare le belve...<sup>18</sup>

Per quanto riguarda il *giornalismo* il passaggio alla lotta clandestina coincide, per Teresa Noce, con l'inizio dell'attività giornalistica, svolta con il nome di battaglia di Estella. Alla chiusura de «L'Avanguardia», foglio volante che gli operai in fabbrica – racconta la Noce – leggevano di nascosto, fa seguito la pubblicazione della «Voce della gioventù», cui è chiamata a collaborare:

... io sono una semplice operaia, ho frequentato appena le scuole elementari e soltanto alcuni mesi or sono non sapevo neanche da dove si doveva cominciare per fare un giornale. Ma ho imparato tutto questo, come ho già imparato altre cose nella mia vita. E imparerò ancora, imparerò di più. La saggezza popolare dice: nessuno nasce giornalista. Lo si diventa. E io lo diventerò perché è necessario, perché la «Voce della gioventù» deve poter continuare a uscire e anche – perché no? – perché il lavoro giornalistico mi piace e spero di riuscire ad imparare a farlo bene.<sup>19</sup>

Da quella prima esperienza, innumerevoli sono stati i fogli e le testate cui Teresa Noce ha collaborato, da «Compagna» a «Fanciullo

proletario», da «Il Galletto rosso» (destinato ai bambini, i comunisti del futuro), agli opuscoli clandestini compilati durante il suo soggiorno parigino, fra cui il più noto è «Azione popolare»; al «Grido del popolo», fondato durante il suo soggiorno in Spagna. Fra le collaborazioni alla stampa libera, sono da segnalare almeno «Noi Donne» (cui collaborò durante la direzione di Xenia Sereni, che si firmava con il nome di Marina), e «l'Unità». Ma più che un excursus sulla sua lunga e intensa attività di giornalista militante, che la portò ad animare e fondare testate e a collaborarvi ovunque si trovasse a vivere, sono interessanti le pagine dell'autobiografia nelle quali racconta le modalità della nascita, composizione e diffusione dei giornali in regime di clandestinità.

Lei, operaia e inesperta della scrittura, dice di avere seguito il consiglio di Leonetti e di avere comprato «tutta la biblioteca Hoepli», imparando da quei manuali il lavoro di redattrice, di amministratrice e di impaginatrice e cavandosela nel complesso piuttosto bene.<sup>20</sup> A suo modo di vedere, nel mestiere del giornalista, più che la professionalità e la tecnica, è il dare la parola ai giovani, agli operai, ai lavoratori, alle donne, ossia al pubblico cui i vari fogli sono destinati, ciò che produce una concreta ed efficace ricaduta politica. Tuttavia, nonostante sia sempre stata convinta sostenitrice del ruolo fondamentale della circolazione di informazioni nella militanza politica, in particolare nella fasi più rischiose della clandestinità, e nonostante in certi momenti della sua vita si sia dedicata alla propaganda giornalistica con una dedizione totale (memorabili le pagine in cui descrive la propria instancabile e pericolosa attività di diffusione delle notizie sulla condizione delle internate nei campi di morte al fine di realizzare una collaborazione interna fra le prigioniere), nonostante tutto anche il lavoro di giornalista, a un certo punto, le pare “burocratico”, perché in Estella periodicamente interviene prepotente il bisogno di azione:

... avrei voluto dimostrare ai compagni che le donne comuniste sanno dirigere anche operativamente, partecipando a tutta l'azione del Partito, e non solo lavorare a tavolino, scrivendo opuscoli o preparando qualche numero di “Compagna” illegale. E invece dovevo limitarmi a fare proprio quel lavoro.

Preparavo soprattutto le matrici di “Compagna” su una speciale carta che consentiva di riprodurre, con un solo originale, fino a 50-60 copie. In quasi tutte le valigie dei compagni mettevamo qualcuna di queste matrici preparate da me, ma per i miei gusti si trattava sempre di un lavoro piuttosto burocratico e non da rivoluzionaria professionale come intendevo essere io.<sup>21</sup>

Teresa era consapevole che il lavoro di militanza doveva passare anche attraverso la preparazione e la stampa di opuscoli propagandistici, ma si è sempre trattato di un’attività marginale che abbandonava non appena si affacciavano opportunità di lavoro politico più congeniali:

... ma intanto io che mi ero impegnata a fondo per la svolta, che cosa avrei potuto fare per il lavoro in Italia? Non potendo far altro, presi a preparare articoli per la stampa clandestina e opuscoli destinati all’Italia sui più svariati argomenti: dalla rivolta torinese del 1917 all’agitazione contro i caroviveri del 1919 e dall’occupazione delle fabbriche in Italia alla situazione degli operai in Unione Sovietica. Nello stesso tempo seguivo la stampa fascista cercando di preparare qualche studio sulla situazione della classe operaia in Italia.<sup>22</sup>

«Rivoluzionari professionali» è la definizione data da Lenin per indicare i «comunisti che si dedicavano completamente al lavoro di partito, sia teorico che politico e operativo».<sup>23</sup> E Teresa Noce lo è stata, con la sua militanza, con i suoi scritti autobiografici che la testimoniano e la raccontano, con la sua attività di giornalista. Narrazione e giornalismo, scrittura soggettiva e scrittura oggettiva costituiscono i due poli di uno stesso impegno politico.

## Note

<sup>1</sup> T. NOCE, *Rivoluzionaria professionale*, La Pietra, Milano 1974 [Bompiani, Milano 1977]; *Gioventù senza sole*, pref. di E. Sereni, Macchia, Roma 1950 [Editori Riuniti, Roma 1978], ... *ma domani farà giorno*, pref. di P. Nenni, Cultura Nuova, Milano 1952; *Vivere in piedi*, Mazzotta, Milano 1978.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 190 sgg.

- <sup>3</sup> *Rivoluzionaria professionale*, cit., p. 29.
- <sup>4</sup> *Gioventù senza sole*, cit., p. 199.
- <sup>5</sup> Cfr. P. BONO, L. FORTINI (a cura di), *Il romanzo del divenire. Un "Bildungsroman" delle donne?*, Iacobelli, Roma 2007.
- <sup>6</sup> *Teresa Noce*, in E. Scropo (a cura di), *Donna, privato e politico. Storie personali di 21 donne del PCI*, Mazzotta, Milano 1979, pp. 38-56.
- <sup>7</sup> *Ivi*, pp. 39-40.
- <sup>8</sup> *Rivoluzionaria professionale*, cit., p. 339.
- <sup>9</sup> *Ivi*, p. 128.
- <sup>10</sup> *Ivi*, p. 84.
- <sup>11</sup> T. NOCE, *Cenerentola ha messo il fazzoletto rosso*, La Stampa moderna, Roma 1949, p. 5.
- <sup>12</sup> *Rivoluzionaria professionale*, cit., p. 84.
- <sup>13</sup> *Vivere in piedi*, cit., p. 160.
- <sup>14</sup> *Gioventù senza sole*, cit., pp. 260, 262.
- <sup>15</sup> *Teresa Noce*, in E. Scropo (a cura di), *Donna, privato e politico*, cit., pp. 44, 43, 38, 49.
- <sup>16</sup> *Vivere in piedi*, cit., p. 113.
- <sup>17</sup> *Gioventù senza sole*, cit., p. 5.
- <sup>18</sup> *Ivi*, p. 36.
- <sup>19</sup> *Vivere in piedi*, cit., p. 101.
- <sup>20</sup> *Ivi*, cit., p. 113.
- <sup>21</sup> *Rivoluzionaria professionale*, cit., pp. 133-134.
- <sup>22</sup> *Ivi*, p. 126.
- <sup>23</sup> *Ivi*, p. 122.

## L'attività giornalistica di Emilia Pardo Bazán

Maria Petrella

I numerosi studi sull'importanza e sulla funzione della stampa nella società spagnola e sulla sua relazione con la letteratura (Pindado, Jesús, *¿Periodismo o literaturatura?*, 1998; Sáez López, Andrés, *Jornadas de Periodismo y Literatura*, 2006; Rebollo Sánchez, Félix, *Literatura y periodismo hoy*, 2000; Chillón Asensio, Lluís Albert, *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*, 1999; Rebollo Sánchez, Félix, *Literatura y periodismo hoy*, 2000; García Torres, Juan Angel, *El periodismo literario en la prensa diaria madrileña (1896-1904)*, 1984; ...) hanno messo in evidenza che da una parte esiste la letteratura, che fa attenzione alla forma e alla bellezza espressiva e si rivolge a un pubblico determinato, e dall'altra esiste il giornalismo, che, con la sua funzione informativa, si rivolge a un pubblico più vasto, utilizzando un linguaggio accessibile a tutti, differente da quello delle opere letterarie. È stato evidenziato, inoltre, che fra questi due mondi ne esiste un terzo, quello del giornalismo letterario. Questo mondo "intermedio", caratterizzato o da lavori giornalistici che utilizzano il linguaggio letterario, le sue risorse e i suoi mezzi, o da lavori letterari che hanno una funzione informativa, è presente in Spagna sin dalla fine del XIX secolo. Effettivamente, nelle pagine dei giornali spagnoli di questa epoca non sempre esiste una linea netta e chiara fra racconto e articolo; il limite fra i due risulta confuso e sfumato e tra l'altro la convivenza di entrambi nella stessa pagina di giornale provoca una influenza reciproca. Pertanto, dichiara López Pan<sup>1</sup> che è inesatto affermare che un lavoro è letterario o giornalistico, perché in realtà in Spagna esistono testi in cui letteratura e giornalismo "si abbracciano";<sup>2</sup> testi che hanno la funzione di informare e che sono però allo stesso tempo letteratura perché vanno più in là dell'informazione stessa e sono scritti con uno stile personale.

Non si deve dimenticare tra l'altro che il giornalismo spagnolo ha le

sue radici nella letteratura e che è caratterizzato sin dall'inizio da una incredibile quantità di collaborazioni di scrittori famosi. D'altra parte in questo periodo, fine del XIX secolo e inizio del XX, non è stata ancora definita con chiarezza in Spagna la differenza tra la professione del giornalista e quella del letterato. Per questa ragione, spesso il giornalista è un letterato che scrive frequentemente sui giornali, o meglio, gli scrittori di questo periodo scrivono non solo articoli per la stampa, ma, consapevoli dell'influenza e dell'importanza che questa va assumendo durante il XIX secolo, si servono delle colonne dei giornali come mezzo di diffusione delle idee e come canale per far conoscere la propria produzione letteraria, rivolgendosi a uno stesso destinatario, il lettore di giornali.

Questo è anche il caso della scrittrice Emilia Pardo Bazán, che si rivolge al lettore incessantemente dalle pagine dei giornali dal 1876 al 1921, anno in cui muore. La sua produzione giornalistica comprende articoli e racconti che a volte si sovrappongono e si fondono. La scrittrice, infatti, utilizza nelle cronache le risorse della finzione narrativa, come descrizione, dialogo... e nello stesso tempo crea relazioni fra gli argomenti dei racconti e le notizie trattate nella cronaca giornalistica.

D'altra parte, non poteva essere diversamente in quanto la scrittrice stessa nella prefazione a *Un viaje de novios*<sup>3</sup> dichiara che «la novela es traslado de la vida», cioè “trasferimento” della vita e non un suo ornamento.

Scrittrice fecondissima (scrisse 41 romanzi, 7 drammi, 2 libri di cucina, più di 580 racconti, 100 saggi) è una delle figure più inquiete della sua epoca. Conosce varie lingue, fra cui l'italiano, l'inglese e il francese, e ha una cultura enciclopedica che le permette di esprimere le proprie opinioni sui movimenti letterari, sulla moda e sulla cucina con uguale disinvoltura. Nonostante la discriminazione e l'ingiustizia che gravano sulle donne della sua epoca, e in modo particolare in Spagna dove i movimenti femministi si sono appena fatti sentire, realizza ogni tipo di attività tanto da non passare inosservata fra i molto uomini illustri della sua epoca.



Non è facile essere donna e scrittrice nel XIX secolo, in una società conservatrice e patriarcale come quella spagnola, caratterizzata da frequenti polemiche tra coloro che vogliono migliorare la sua educazione e coloro che vogliono mantenerla in una “santa ignoranza”, affinché possa svolgere meglio i suoi doveri di madre e sposa. D'altra parte, anche le stesse donne scrittrici sono divise su questo argomento. Da una parte, ci sono le scrittrici come Pardo Bazán e Gertrudis Gómez de Avellaneda che difendono l'esistenza di una donna intellettuale e colta con gli stessi diritti di qualsiasi uomo, e dall'altra Carolina Coronado, Concepción Arenal e Armiño che non vogliono conseguire gli obiettivi in modo “brusco”. Queste ultime, senza cercare l'uguaglianza con gli uomini, si dedicano alle attività letterarie solo dopo aver ricevuto il consenso del marito o del padre. Ciò chiaramente determina la separazione della Bazán dalle sue coetanee che la “vedono poco femminile”, essendosi introdotta nel mondo letterario in una maniera “poco adatta” a una donna.

In realtà, la Bazán ha qualcosa che le altre non hanno: un livello culturale che le consente di parlare pubblicamente di letteratura, delle nuove correnti letterarie europee, mentre le altre scrivono e recitano solo le proprie poesie e solo nei luoghi pubblici consentiti alle donne.

Si rivela una delle figure intellettuali europee più famose fra il XIX e XX secolo. Viaggia molto e sente la necessità di far conoscere in Spagna la cultura europea per la quale prova grande entusiasmo. Il suo prestigio è tale che in più di un'occasione si parla di lei come di una probabile Accademica della Lingua. Questo riconoscimento non le fu però mai concesso a causa del corporativismo maschile della stessa Accademia e della discriminazione imperante nell'epoca.

La sua opera, studiata da una prospettiva letteraria, probabilmente non è ancora stata sufficientemente valorizzata, ma ciò che è più grave è che finora è stata quasi totalmente ignorata la sua produzione giornalistica, nonostante le sue numerose collaborazioni con la stampa e la impressionante quantità di articoli scritti (più di 2000). L'inventario definitivo degli articoli è incompleto e i risultati conseguiti fino ad ora

sono in realtà soltanto parziali.

Sebbene essa stessa si consideri una scrittrice di romanzi, la sua collaborazione con la stampa fu straordinaria, prolifica, ininterrotta, tanto che Eugenio D'Ors dice:

La figura literaria de doña Emilia Pardo Bazán me parece destinada a ir aventajándose en el recuerdo y en el estudio. Empezará a comprenderse su valor el día en que se precise su carácter. Para ello, lo reconzco, la crítica lúcida tropezará con un obstáculo inicial. Tropezará con la calificación de novelista [...]. Pero, en lo íntimo y esencial de su mente y de su producción, no fue la Pardo Bazán novelista. Fue periodista. Periodista, el más distinguido, en el más excelente sentido del término. Agitadora de ideas, más que imaginadora de fábulas; comentadora de actualidades del espíritu, más que narradora de peripecias de la acción...; i hasta cuando se encara con figuras del pasado, como la de San Francisco, su labor parece ser, en suma, la de un reportazgo de altura! Si hasta la copiosa serie de sus narraciones parece producida, antes que nada, como vulgarizadores demostración y ejemplo de una de las novedades intelectuales de la hora [...] Y también la estatua de doña Emilia se parece a la estatua de Diderot! Y también ella, después de todo, se parece a Diderot-otro periodista.<sup>4</sup>

Ha grandi doti di comunicatrice e, consapevole dell'importanza e dell'influenza della stampa, utilizza i suoi articoli non solo per trasmettere contenuti, ma anche per sviluppare le capacità critiche dei suoi lettori:

No tengo autoridad para enseñar; digo mi parecer, y lo digo allí donde pueden oirlo, en El Imparcial, en El Liberal, en El Español, en La Época, aquí, en diez o doce periódicos donde colaboro – no en libros misteriosos, recónditos y de difícil adquisición y manejo – Y si se trata de las cualidades del estilo, tampoco de ella ha de quedarse nadie sin entenderme. Soy de una claridad diáfana.<sup>5</sup>

Conosce perfettamente il mezzo in cui si muove, la libertà e l'indipendenza economica che le offre e l'importanza che ha per la

diffusione della sua opera critica e creativa. A questo proposito, Bravo Villasante dichiara che, nonostante l'eccellente posizione economica familiare, Pardo Bazán dopo la separazione da suo marito «se lanza al periodismo por vocación y como forma de ingresos económicos».<sup>6</sup>

Volendo vivere del suo lavoro e consapevole del valore del suo lavoro, è molto concreta al momento di fissare la retribuzione della sua attività giornalistica e letteraria, come risulta dalla lettera inviata a Rafael Altamira", in cui dichiara:

Quisiera saber si la colaboración es accidental o fija mensual, y a quién y dónde se envían los originales, y quién y cómo efectúa el pago de ellos. Mi precio general es a dos duros o poco más la cuartilla mía, y para que U. Se forme idea le diré que siete u ocho cuartillas son los cuentos que publican El Liberal y El Imparcial.<sup>7</sup>

e da quella inviata a Yxart, in cui dichiara:

¿Le convendría a la Casa Ramírez publicar el primer tomo (ya hecho) de mis cartas sobre la Exposición? Publicadas en la prensa de América, aquí no las conoce nadie, y creo que por la actualidad tendrían venta. ¿Qué me darían esos señores por un tomo de 300 a 400 páginas?<sup>8</sup>

o da un'altra inviata allo stesso Yxarte, in cui dice:

No tengo inconveniente, antes mucho gusto, en colaborar en la Revista donde figuran tan distinguidos nombres. No sé lo que esa Revista paga por columna; yo suelo cobrar (a las Revistas, no a los editores) 25 pesetas por cada diez cuartillas, reservándome el derecho de reimprimir después en libro.

La sua prima collaborazione con la stampa appare nel giornale «El Progreso de Pontevedra» e risale all'anno 1866, cioè quando la scrittrice ha soltanto 15 anni. Dopo questo primo breve racconto intitolato *Aficiones peligrosas*, è possibile localizzare, fra gli anni Sessanta e Settanta, le sue collaborazioni con «La Gaceta de Galicia»,

«El Heraldo Gallego», «Almanaque de Galicia», «El Diario de Lugo», «El Faro de Vigo», in cui pubblica anche alcune poesie, e con «La Revista Compostelana», in cui pubblica alcuni articoli di divulgazione scientifica che, secondo Bravo Villasante, rivelano la sua «aire de pedagoga, del que nunca se libra».<sup>9</sup>

La scrittrice, per le sue prime esperienze giornalistiche, preferisce «la discreta penombra delle riviste regionali», come lei stessa dichiara in *Apuntes Autobiográficos*,<sup>10</sup> a eccezione della collaborazione (nel 1876) con «Ciencia Cristiana». Queste prime collaborazioni le procurano un certo prestigio, che aumenta quando passa a collaborare con la «Revista de España», in cui si respira l'aria progressista della Institución Libre de Enseñanza e i cui membri sono per la maggior parte suoi amici. In questa rivista pubblica alcuni romanzi fra cui *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de Medicina*, il cui manoscritto è consegnato a un amico, affinché, come lei stessa dichiara:

lo recomendase a la Revista de España, prevención no excusada, pues mi nombre apenas era conocido fuera de la región gallega, a no ser entre el reducido círculo de lectores de La Ciencia Cristiana y aun muchos de éstos lo creían seudónimo de un escritor barbudo y hasta tonsurado.<sup>11</sup>

Immediatamente dopo, le viene offerta la direzione della «Revista de Galicia». È questo un momento importante per la Pardo Bazán: entra nel mondo del giornalismo non solo come giornalista ma anche come direttrice della succitata rivista, che sottotitola «Semanario de Literatura, Ciencias y Arte».

Il primo numero esce il 4 marzo 1880 e contiene le considerazioni della Pardo Bazán sulle funzioni delle riviste nel panorama giornalistico spagnolo, secondo la quale:

vienen a ser hoy transacción estipulada entre dos rivales enemigos: el libro y la prensa diaria. En este agitado siglo nuestro, pocas personas disponen de tiempo y constancias suficientes para leer volúmenes: pero, en cambio muchísimas tienen exigencias intelectuales que las publicaciones diarias, al

vuelo pensadas y escritas, súbditas de los fugaces intereses e impresiones del momento, no alcanzan a satisfacer. Buena prueba de que el público va pidiendo lecturas más sustanciales que los artículos de fondo y las gacetas, es el aditamento de hojas semanales a los diarios que más circulan. Va siendo casi tan necesario y grato para la generación actual conocer el juicio de la crítica acerca de los nuevos libros o dramas, ver reseñados los últimos adelantos científicos, leer algún ensayo selecto, alguna bella poesía, como seguir el flujo y reflujo de la política y de las noticias varias. ¡Plegue al cielo que se acentúe y acreciente esta provechosísima tendencia!<sup>12</sup>

Questo primo numero, inoltre, contiene il programma con cui vuole contribuire al progresso della Galicia e sollevare così la sua regione dallo stato di prostrazione culturale e intellettuale in cui si trova. Attraverso la rivista fa conoscere ai suoi compaesani i vari movimenti culturali spagnoli e stranieri e nello stesso tempo informa il paese intero delle attività culturali della sua regione. Nelle collaborazioni usa indifferentemente sia il castigliano che il gallego, con l'intento di favorire la rinascita di quest'ultimo come lingua letteraria.

In questa rivista sono presenti articoli di carattere scientifico, storico, saggi letterari, creazioni letterarie, sia in prosa che in versi, e collaborazioni di tendenze politiche differenti, come quella di Menéndez Pelayo, Valera, Salvador Rueda, Ricardo Sepúlveda, dei membri dell'Institución Libre de Enseñanza, di scrittrici come Rosalía de Castro, Julia de Asensi... e della stessa Pardo Bazán. Interessante è la sezione *Bibliografía* che contiene 22 recensioni della stessa Pardo Bazán, le quali in un primo momento appaiono anonime e successivamente, a partire dal n. 9 della rivista, con lo pseudonimo "Torre-Cores".

Nel n. 10 della rivista, appare la recensione, firmata da Ventura Ruiz Aguilera, del romanzo *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de Medicina*. L'esito positivo di questa recensione la incoraggia a inviare al giornale «La Época» un altro romanzo intitolato *Un viaje de novios*.

Nella pagina letteraria di questa rivista liberal-conservatrice incomincia a pubblicare (dal 1882 al 1883) alcuni articoli intitolati

*La cuestión palpitante* che le producono grande celebrità e la consacrano come scrittrice. Attraverso questi articoli che hanno una funzione didattica e divulgatrice, come essa stessa afferma in *Apuntes Autobiográficos*, spiega agli spagnoli le nuove dottrine di cui si parla e discute diffusamente nel paese.

Il contenuto di questi articoli, raccolti successivamente in un testo intitolato *La cuestión palpitante*, provoca una enorme polemica. La scrittrice, nonostante insista nel considerarsi una fervente cattolica, è accusata di difendere e diffondere dottrine atee che negano il libero arbitrio e di conseguenza la morale. Queste accuse giungeranno a minare anche la sua pace coniugale. Il marito, infatti, spaventato dalla situazione le proibisce di continuare a scrivere, però senza alcun successo. I coniugi si separano e il loro rapporto finisce nella completa indifferenza. Le preoccupazioni familiari e coniugali e il suo stato di salute provocano la chiusura della «Revista de Galicia», che ha così una vita molto breve (da marzo a ottobre 1880). D'altra parte la stessa scrittrice aveva previsto una simile conclusione quando, accettando la direzione della rivista, aveva manifestato le sue riserve e le sue preoccupazioni in una lettera a Giner de los Ríos.

Nei dibattiti sulla questione, che tanto scalpore aveva suscitato in Spagna, intervengono numerosi scrittori e giornalisti famosi; fra coloro che sostengono la Pardo Bazán troviamo Clarín, che scrive anche il prologo al libro *La cuestión palpitante*, e Galdós. Enorme è la ripercussione sulla stampa e l'eco della polemica oltrepassa le frontiere procurandole una enorme fama. A metà degli anni Ottanta i suoi articoli, richiestissimi, appaiono in molti giornali: «El Imparcial», «La Ilustración Gallega y Asturiana», «Nouvelle Revue Internationale», «La Ilustración de Barcelona» ecc.

È la prima donna spagnola che riceve la tessera di corrispondente e, per conto del prestigioso giornale «El Imparcial», si reca come tale a Roma insieme a José Ortega Munilla per scrivere alcune cronache di viaggio (che saranno successivamente riunite in un solo volume intitolato *Mi romería*) in occasione del Giubileo di Papa Leone XIII.

Prima di rientrare in Spagna, però, i due giornalisti passano per Venezia per visitare don Carlos, pretendente al trono di Spagna. Le due cronache relative a questo incontro vengono omesse dal «El Imparcial» per questioni politiche e sono pubblicate invece dalla rivista «La Fe», di tendenza carlista.

In questa occasione, la Pardo Bazán si rende ulteriormente conto del grande potere della scrittura, in quanto le due cronache “incriminate” provocano un grave scandalo politico e la scissione dello stesso partito carlista.

Nel 1889 assiste all’Esposizione Universale di Parigi e pubblica le cronache di questo evento nel mensile «La España Moderna», fondato dal suo amico Lázaro Galdiano con l’intento di elevare il livello culturale del paese.

Nel 1890, con l’eredità ricevuta dopo la morte del padre, fonda, finanzia e dirige una rivista mensile, il «Nuevo Teatro Crítico», caratterizzata dalla sezione di racconti, studi critici, studi sociali, politici e attualità. L’impresa però fallisce immediatamente e la rivista chiude nel 1893.

Nel 1892 comincia a collaborare con «Las Provincias» di Valencia e pubblica la serie delle *Istántaneas*, caratterizzate da commenti e opinioni sintetiche su avvenimenti dell’epoca. Questa serie anticipa, come sottolineano alcuni studiosi, le cronache intitolate *La vida contemporánea*, che pubblicherà più tardi nella «Ilustración Artística» di Barcelona.

Nel 1895 pubblica una raccolta di articoli, già apparsi sulla stampa in occasione dei suoi viaggi in Galicia, Cantabria, Castilla, con il titolo *Por España*. Nello stesso anno comincia a collaborare periodicamente (fino al 1916) con la rivista di Barcelona la «Ilustración Artística», con la quale aveva già collaborato sporadicamente fra il 1886 e il 1893.

In questa rivista, nella sezione *La vida contemporánea*, pubblica articoli di letteratura, moda, attualità, vita sociale, attività culturali, viaggi, cucina ecc., che costituiscono un elemento importante per la conoscenza minuziosa di un’epoca e nello stesso tempo ci offrono tratti

che permettono di tracciare scrupolosamente la personalità di questa incredibile scrittrice-giornalista, molto attenta al suo ambiente. Alcune di queste cronache saranno inserite nelle sue *Obras Completas* con il titolo *De siglo a Siglo*.

Nella stessa rivista pubblica 13 articoli di politica europea, mostrando grande competenza anche in questo campo.

Collabora con «El Día» di Madrid e contemporaneamente con quotidiani e riviste importanti come «La Época», «La España Moderna», «El Heraldo de Madrid», «La Ilustración Artística», «El Imparcial», «Nouvelle Revue Internationale».

Nel 1898, anno della perdita delle ultime colonie spagnole, sente la necessità di comunicare la sua visione della realtà attraverso la cronaca giornalistica, lasciando da parte il giornalismo didattico del primo periodo. Nella «Ilustración Artística» critica duramente la classe dirigente, rende pubblici i mali della patria e propone possibili soluzioni. Manifesta il suo dolore per il disastro di Cuba, però non si abbandona alla contemplazione dei “mali della patria”, come la maggior parte dei poeti della generazione del '98, ma cerca di individuare le cause e trovare le soluzioni. In alcuni articoli denuncia con insistenza la mancanza di una classe politica dirigente o meglio denuncia la mancanza di “cabezas” e l’abbondanza di “cabecillas” e denuncia tra l’altro il “divorzio” esistente fra i veri interessi della popolazione e gli obiettivi dei governanti, e l’incapacità dei politici di trovare il rimedio:

Asistir estos días a las sesiones del Parlamento, es como presenciar una consulta entre doctores, a dos pasos de la cabecera de un enfermo grave. No se oyen más que apreciaciones de carácter sanitario, médico o higiénico [...] Lo curioso es que, hallándose todos conformes en la existencia de la enfermedad, cuando llega el caso de circunscribir y determinar sus síntomas, no hay medio de hacerlo: cada parte del organismo español se declara sana, fuerte, limpia, inmejorable.<sup>13</sup>

La Pardo Bazán si lamenta, inoltre, del silenzio degli scrittori e dei poeti che non si compromettono con la realtà e si disinteressano di ciò



che è successo:

Los literatos de gran renombre de España no han abierto la boca en esta ocasión. Decíame no se quién hace pocos días: “En España no debe haber poetas, cuando no han cantado ni llorado la catástrofe nacional”. Y otro tanto podría afirmarse, así en conjunto, de los prosistas famosos.<sup>14</sup>

o che cercano soluzioni nel passato glorioso:

Hablábase de política, como si fuese algo que no se relaciona directa ni indirectamente con el dinero, las dos arrolladoras fuerzas que rigen la sociedad. Se bravateaba, se alardeaba de una fe extraordinaria en las virtudes milagrosas que había de demostrar España sacándolas no sabemos de donde, quizás de la retorta del marqués de Villena, y la gente parecía no sospechar ni de una manera remota que es preciso, indispensable, tener hacienda y tener escuelas, pagar, robustecerse y adoctrinarse. Hasta eran escuchados con gusto los que sostenían la conveniencia de la santa ignorancia y los encantos de la fresca y suave indolencia nacional. Ignorar, ser pobre..., un ideal, un sueño. Pero sueño de asceta... Pero cuando lo sueña una nación... ¡qué despertarse se preparan! La dulce indiferencia hacia el oro y la ciencia puede practicarla el individuo, nunca la colectividad.<sup>15</sup>

La Pardo Bazán si lamenta della stessa stampa che non sente il dovere di rendere consapevole il popolo della situazione che il paese attraversa, ma che anzi con i suoi articoli sulle corride, sui crimini, sui drammi coniugali, su eventi poco significativi, contribuisce a che il paese «viva di spalle alla realtà». Riconosce che la responsabilità è anche del “pubblico”, che non si interessa di questioni serie, e vorrebbe che la stampa favorisse lo sviluppo delle capacità critiche dei suoi lettori e la creazione di una consapevole opinione pubblica:

Si los periódicos, por espacio de algunas semanas, calientan y fustigan la opinión, la opinión acaba por formarse... aquí la gran responsabilidad y la gran fuerza en nuestros días.<sup>16</sup>

Secondo la Pardo Bazán il paese potrà superare la crisi soltanto quando avrà aperto le porte all'Europa e quando avrà assicurato il lavoro e l'educazione a tutti, compreso le donne e soprattutto quando avrà riconosciuto e assicurato l'uguaglianza giuridica fra uomini e donne. Quello dell'educazione in generale e della donna in particolare, *Leitmotiv* tanto dei suoi articoli che di tutta la sua opera letteraria, è per la Pardo Bazán il cammino più efficace per tirar fuori il paese dalla situazione in cui si trova:

no sabemos que hemos de hacer para remediar la decadencia española, pero presentimos que será forzoso educar a la generación que actualmente se está formando, y educarla como hemos sido educados nosotros y como es preciso que se eduquen los pueblos serios y grandes.<sup>17</sup>

Nella prima decade del Novecento intensifica la sua attività giornalistica e pubblica quasi tutti i suoi romanzi e i suoi studi critici.

Nel 1900 va a Parigi come inviata speciale del giornale «El Imparcial» per informare i lettori sull'Esposizione Universale: ciò la consacra definitivamente come grande professionista del giornalismo. Le sue cronache, pubblicate dallo stesso «El Imparcial», sono riunite dall'autrice in un volume intitolato *Cuarenta días en la exposición*. A questo proposito Ana Maria Freire<sup>18</sup> sottolinea come l'amore per i viaggi insieme al talento giornalistico-letterario della Bazán producano alcuni importanti libri di viaggi come *Mi Romería, Al pie de la Torre Eiffel, Por Francia y por Alemania, Por la España pintoresca, Cuarenta días en la Exposición y Por la Europa católica*, che erano nati come cronaca giornalistica.

A questo proposito, dobbiamo ricordare che la Bazán non fa alcuna distinzione fra i termini “cronaca” e “articolo”, spesso li alterna e in molte occasioni li adopera indistintamente. Essa stessa si considera giornalista di cronache o di articoli. A proposito della cronaca dice:

Se cree por lo general que la crónica es efímera; que su efecto se borra apenas el periódico ha caído al cesto de los papeles desechados. Sin duda que

es efímera la crónica; nadie archiva las crónicas, y a veces los mismos que las escriben se desdennan de recogerlas en volumen, considerándolas hojas que se lleva el aire, palabras dispersas que no merecen durar. Más no por eso dejan de producir su efecto, de contribuir en su medida a la cultura, vulgarizando mil impresiones delicadas y aficionando a una lectura más fina y más sugestiva.<sup>19</sup>

Ciò nonostante la scrittrice raccoglie le sue cronache in vari libri, quasi a voler riconoscere peculiarità e qualità meritevoli di passare ai posteri.

Dal 1890, in cui fonda la sua rivista mensile «Nuevo Teatro Crítico», collabora senza interruzione fino alla sua morte con «Blanco y Negro», ove pubblica racconti, romanzi e vite di alcune sante. Contemporaneamente collabora, dal 1818 al 1921, con «ABC» e con «La Nación» di Buenos Aires, insieme a Unamuno, Darío e Valle Inclán. Collabora fra il 1909 e il 1915 anche con il quotidiano più importante di Cuba, il «Diario de la Marina» in cui appaiono firme come quella di Rubén Darío, Zorrillas, Alarcón. Pubblica cronache di avvenimenti contemporanei dedicate soprattutto ai numerosi spagnoli presenti sull'isola per metterli al corrente di ciò che accade in Europa e in Spagna.

Recentemente, sono stati rinvenuti alcuni articoli della Pardo Bazán nel «Correo Español» di Buenos Aires, mentre altri sono stati trovati anche nella «Revista Católica» di Nuevo México e nelle riviste di Nueva York come «Las Novedades» e «La Revista Ilustrada de Nueva York».

La rivista «Littell's Living Age» pubblica vari racconti di Emilia Pardo Bazán, alcuni dedicati alla donna, come *The women of Spain*, che apparirà successivamente in Spagna nella rivista «La Época». Il suo femminismo in questo periodo è diventato militante e per l'occasione la scrittrice riunisce i suoi articoli, già pubblicati dalla rivista «La España Moderna», in un libro intitolato *La mujer española*, in cui censura l'educazione che la donna riceve «costringendola a una perpetua infanzia». Sicuramente è la pubblicazione più importante e meno conosciuta del femminismo spagnolo.

Mentre gli studiosi continuano a essere impegnati nella ricerca di

altre collaborazioni con riviste e periodici sia spagnoli che stranieri, è incominciato finalmente un processo di rivalutazione e sistemazione della produzione giornalistica della nostra scrittrice.

### Note

<sup>1</sup> F. LÓPEZ PAN, *La columna periodística*, Eunsa, Pamplona 1966, p. 123.

<sup>2</sup> A. VARGAS, *Natividad, Periodismo de opinión*, Síntesis, Madrid 1996, p. 137.

<sup>3</sup> E. PARDO BAZÁN, *Un viaje de novios*, Labor, Barcelona 1971.

<sup>4</sup> In «ABC», 1-7-1926.

<sup>5</sup> In «Ilustración Artística», 1-5-1899, 905, p. 282.

<sup>6</sup> B. VILLASANTE, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, Magisterio Español, Madrid 1973, p. 52.

<sup>7</sup> In C. PATIÑO EIRÍN, *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Universidad de Santiago Compostela Lalia, Santiago de Compostela 1998, p. 186.

<sup>8</sup> In D. TORRES, *Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart*, «Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo», v. LIII, 1977, pp. 387-407.

<sup>9</sup> B. VILLASANTE, *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*, o.c., p. 52.

<sup>10</sup> E. PARDO BAZÁN, in *Obras Completas*, t. III, Aguilar, Madrid 1973, pp. 698-732.

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

<sup>12</sup> A. FREIRE LÓPEZ, *La Revista de Galicia de Emilia Pardo Bazán*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña 1999, p. 1.

<sup>13</sup> E. PARDO BAZÁN, *La vida contemporánea*, in «Ilustración Artística», n. 897, 1899.

<sup>14</sup> *Ibidem*, 1899, n. 903.

<sup>15</sup> *Ibidem*, 1900, n. 942.

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

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

<sup>18</sup> A.M. FREIRE, *Los libros de viajes de Emilia Pardo Bazán: El hallazgo del género en la crónica periodística*, in *Literatura de viajes. El viejo mundo y el nuevo*, Castalia, Madrid 1999, p. 205.

<sup>19</sup> E. PARDO BAZÁN, *La vida contemporánea*, o.c., «La Ilustración Artística», n. 948, 26-2-1900, p. 138.

## **Il giornalismo come pretesto: il respiro narrativo negli articoli di Dolores Prato**

*Angela Paparella*

Della figura intellettuale di Dolores Prato<sup>1</sup> si vanno sempre più scoprendo aspetti diversi e inediti che la collocano nel panorama letterario del Novecento quale personaggio anomalo, eccentrico, poliedrico, ricco di sfumature ancora da indagare. Uno di essi attiene alla sua attività di giornalista pubblicitista. La sua produzione giornalistica, dagli anni Cinquanta agli anni Settanta, è quasi completamente raccolta nel «Fondo Prato», presso l'Archivio Contemporaneo Vieusseux di Firenze, alla voce *Prose. Articoli* e comprende 24 articoli di giornale, pubblicati dal '45 al '72, insieme a diverse altre prose inedite e ad articoli rimasti nel cassetto.

Dolores Prato ha con la stampa un duplice rapporto. Prima di tutto è lettrice curiosa, appassionata e attenta, estremamente critica, come dimostrano gli innumerevoli ritagli di giornale ritrovati tra le sue carte conservate nel Fondo: parte di articoli o trafiletti incollati su fogli e annotati a margine o commentati con brevi riflessioni e pensieri, a chiosare notizie di cronaca, politica e costume o notizie più espressamente letterarie. Dunque, una lettrice costante di quotidiani, dei più vari e politicamente differenti, da «Il Messaggero», a «Il Giornale», al «Corriere della Sera», all'«Osservatore Romano», alla ricerca di un confronto continuo e vivace col mondo, capace di instaurare un dialogo ininterrotto e fitto tra la notizia e la propria personalità, le idee, le aspirazioni, le personali considerazioni. È un dialogo che non si ferma solo a impressioni registrate e conservate; non di rado l'autrice sente il bisogno di interloquire direttamente con l'articlista o il direttore del giornale e prende la penna per scrivergli lettere di consenso, rimostranze, suggerimenti o semplicemente si presenta, esternando le proprie posizioni. In questo senso vanno le lettere spedite ad Aldo Palazzeschi, Giacomo Devoto, Dacia Maraini, Italo Calvino e Indro

Montanelli,<sup>2</sup> dopo aver letto corsivi o interviste.

Ma, a partire dagli anni Cinquanta, Dolores Prato, sia pure in modo occasionale e frammentario, vive ella stessa l'esperienza di giornalista: pubblica, infatti, a lunghi intervalli di tempo, i suoi articoli su testate anche abbastanza lontane ideologicamente, da «La Via», giornale ultracristiano,<sup>3</sup> a «Paese Sera», quotidiano affiliato al PCI.<sup>4</sup> Non ci stupisce questa sua dicotomica collaborazione. Negli anni della ricostruzione, la casa della Prato è crocevia di passaggi e incontri tra letterati, politici, artisti e intellettuali di linee di pensiero nettamente diverse, se non opposte, anche se uniti dalla comune esperienza antifascista. Così, accanto a Concetto Marchesi, Umberto Terracini e Mario Vinciguerra, appassionati comunisti, vi si possono incontrare Iginio Giordani o Torquato Ferrari, ferventi cattolici. Del resto, anche la padrona di casa serba i caratteri di una forte identità cattolica, coniugandoli con i rivoluzionari ideali del comunismo senza vivere contrasti interiori, un po' anticipando quel clima da compromesso storico che avrebbe caratterizzato l'Italia tra gli anni Settanta e Ottanta. Questa apparente ambiguità di fatto è vissuta dalla Prato come estrema libertà e autonomia da schemi rigidi, schieramenti a priori, ingabbiamenti ideologici. È una libertà intellettuale a cui non rinuncia mai, mantenendo la sua posizione spesso critica e dissonante, controcorrente, che non esita a denunciare sia gli errori di una Chiesa a volte troppo spirituale e poco umana, sia le storture di certo comunismo arroccato su posizioni filorusse. La sua vicenda giornalistica è, in particolare, legata a «Paese Sera», ma solo e unicamente per il rapporto di stima e amicizia personale con il direttore di quegli anni, Fausto Coen, com'è testimoniato dal fitto epistolario tra i due, conservato a Roma nel Fondo privato di casa Ferrari.<sup>5</sup> È nelle sue mani che Dolores consegna i suoi articoli, è a lui che si rivolge quando non condivide la scelta di un titolo o quando è necessario amputare un "pezzo" o addirittura quando non gradisce la retribuzione relativa all'articolo consegnato. Quelle stesse lettere chiariscono anche le motivazioni dell'attività giornalistica della Prato, considerata dalla stessa autrice, se non di minore importanza, comunque secondaria

rispetto alla sua passione letteraria. Su quest'ultima, infatti, la Prato ha sempre investito *in primis*, pur collezionando continue delusioni e amarezze; l'impegno giornalistico è, invece, "funzionale" al guadagno, perché le consente un margine di entrate, se non rilevante, almeno sufficiente a coprire spese ordinarie e straordinarie e soprattutto le dà la possibilità di lavorare a tempo pieno come scrittrice; d'altro canto, la pubblicazione dei suoi articoli "serve" per partecipare a concorsi o premi letterari, come succede nel 1960: per tre elzeviri su Roma, pubblicati su «Paese Sera», vincerà il 2° premio al Concorso internazionale "Donne città di Roma" con questa motivazione: «La scrittrice unisce alla finezza delle notazioni una moderna, libera indagine di costume e una bella consapevolezza urbanistica. Nella sua prosa di qualità la storia di illustri monumenti e di vecchi rioni romani si affianca a quella dei nuovi quartieri in un sentimento di contemporaneità di notevole efficacia».<sup>6</sup> Nel '72, per un articolo sul Tevere pubblicato su «Il Globo», vincerà il premio Guglielmo Pallavicini.<sup>7</sup> Pur non essendo evidentemente la sua principale occupazione, Dolores vive la pubblicazione dei suoi articoli con la stessa ansia, apprensione e senso di possesso che manifesta per i suoi scritti letterari. Si assicura che vengano pubblicati nel modo più fedele possibile alle sue intenzioni di autrice; li ritiene una espressione di sé, dunque una proprietà di cui salvaguardare intenti, stile, ogni singola frase; prova ne è che sui dattiloscritti o sugli stessi fogli di giornale accuratamente conservati, annota ogni variazione all'originale, ribadendo le proprie espressioni, cancellando o correggendo quelle stampate che non riconosce sue. Una caparbia così capillare da non poter sussistere se, dall'altra parte, non incontrasse la totale disponibilità di Coen, paziente al punto di tollerare consegne all'ultim'ora, di apportare modifiche che l'autrice giudica assolutamente necessarie, magari ad articolo già consegnato. Eppure, Coen si mostra anche un direttore consapevole di interloquire con una personalità difficile quanto geniale, da "guidare" nei meandri del mondo della stampa giornalistica con delicatezza, ma anche con autorevolezza, per esempio opponendo fermi, se pur motivati, rifiuti alla pubblicazione di materiale

di taglio storico religioso, quindi non proprio consono alla natura e alla linea editoriale di un quotidiano «che non ha odore d'incenso».<sup>8</sup> Una mediazione, la sua, riconosciuta e apprezzata dalla Prato stessa: in una fase drammatica della vita del giornale, l'autrice appoggerà senza riserve le scelte di Coen ebreo, entrato in contrasto nel '67 con la direzione nazionale del PCI, che aveva giudicato negativamente Israele durante la guerra dei sei giorni. Coen presenterà le dimissioni dalla direzione politica di «Paese Sera» e la Prato gli sarà vicina, sostenendo e difendendo le sue ragioni, convinta dell'errore di valutazione del PCI, in odore di antisemitismo. Successivamente la Prato collaborerà a «Il Globo», giornale a cui Coen passerà come consulente editoriale.

Quali i temi proposti su «Paese Sera»? Anche a questo proposito, gli interventi giornalistici di Dolores Prato risultano sciolti da ogni vincolo relativo alla linea editoriale, alla necessità di informazione, al dovere di cronaca o al rispetto dell'immagine “d'assalto” di questo quotidiano, che insegue la notizia, valorizzando tempestivamente la cronaca nera e rosa. Gli articoli della Prato compaiono ora in terza, ora in quinta pagina – quella riservata alla *Cronaca di Roma* – e riguardano quasi tutti la Roma monumentale, le sue strade, gli angoli nascosti, le chiese e i palazzi, le catacombe, i monumenti della civiltà classica, ma pure la Roma dei quartieri popolari come Trastevere, delle iniziative culturali, delle feste e delle ricorrenze, delle tradizioni, del ricordo dei suoi figli più illustri. Un percorso che è un viaggio virtuale nello spazio e nel tempo, un reportage di natura estetica, anche questo con un fine letterario; la Prato, infatti, aveva a lungo accarezzato l'idea di un libro su Roma, magari a scopo didattico, e conservava materiale documentaristico e fotografico in attesa di realizzare il suo progetto. In questi articoli parte quasi sempre da un *excursus* storico, mescolato a leggende popolari, aneddoti e racconti che si snodano lungo i periodi della classicità, del Medioevo e del Rinascimento, per poi arrivare fino ai giorni nostri, a tinggiare un affresco che non esalta solo le pietre o le strutture architettoniche, ma lascia trasparire e sgorgare da quelle lo spirito, l'umanità che si è evoluta ed espressa dentro le piazze, le chiese,



gli edifici e le strade di Roma. Nei suoi articoli «storia e leggenda si intrecciano, si accavallano, si confondono, ma l'elemento umano vi domina sempre».<sup>9</sup> L'intento è quello di trasfondere la storia del passato nel presente, rendendo quella materia statica, immobile, memoria viva, pulsante, capace di parlare all'uomo d'oggi che sia disposto ad ascoltare il respiro antico della propria civiltà. In questo senso, la Prato riconosce Roma quale città eterna, attribuendole un carattere di universalità, città metafora della estrema grandezza e miseria degli uomini di ogni tempo. Stupisce la sua profonda conoscenza di Roma e della Storia. Di Roma rivela la bellezza di angoli nascosti, edifici, strade, con la padronanza di chi ha indugiato a lungo, soffermandosi a osservare e riflettere in quei luoghi, in quei posti. Della Storia snocciola fatti ed episodi – ma anche leggende e aneddoti – forse più patrimonio di uno studioso di storia e di tradizioni popolari che di un giornalista. Porge queste sue conoscenze con naturalezza e marcata soggettività, miscelandole con le sue impressioni e sensazioni, le emozioni e i pensieri, tant'è che anche nelle descrizioni più asettiche non è mai oggettiva, ma sempre presente col suo sguardo, la sua personale angolatura, la propria sensibilità, il proprio gusto estetico e, soprattutto, il proprio originale linguaggio, ricco e vivido insieme. Ne è un esempio la descrizione del Pantheon:

L'unico edificio dell'antichità classica restato intero concreto e stabile come un personaggio corpulento in una folla di fantasmi, il più sicuro nella sua forma, così solido nonostante il tempo, i terremoti, il fuoco, i fulmini e gli uomini che ci si sono sempre arrampicati intorno per studiarlo, accomodarlo, sfruttarlo, vincolarlo, liberarlo, sgretolandolo come potevano, che sta lì potente quasi roccia naturale, nelle sue origini è incerto e fluttuante come un liquido che si adatta a tutti i recipienti. Rientra in ogni processo costruttivo e ne sfugge. Dubbio e mistero, questo è il Pantheon...<sup>10</sup>

Le descrizioni, poi, si fanno racconto quando si focalizzano su dettagli solitamente trascurati, che racchiudono in sé una storia, che aprono ad allusioni, contenitori che rinviano al contenuto in una procedura metonimica. È sempre il narratore – che coincide con l'autore – a

gestire in prima persona la descrizione, a suggerire paragoni, a rendersi garante di generalizzazioni, a ricercare il senso nascosto, l'essenza al di là dell'apparenza. A ben guardare, già negli articoli più lontani nel tempo rispetto alla pubblicazione del suo capolavoro, *Giù la piazza non c'è nessuno*, emerge il gusto della descrizione, che "visualizza" l'oggetto del racconto, la dovizia di particolari, la passione per i luoghi "con l'anima", la ricerca della poesia delle cose, la rivalutazione di un passato che dà valore e motivo di vita al presente, tutti elementi cardine della scrittura più compiuta e matura della Prato. Indubbiamente, vi si incontra soprattutto l'amore per i nomi e le parole, come è testimoniato da questo pezzo sulle chiese di Roma:

Questa nostra città, capricciosa come le belle donne, è la città delle mille e mille chiese. Non si intende riferirsi alle chiese che ci sono oggi, ma a tutte quelle che, nella sua non lunghissima vita cristiana, sorsero, durarono, caddero: a tutte quelle chiese che respirarono nella sua atmosfera, che spesso lasciarono un segno del loro passato, qualche volta con meno di niente, col ricordo di un nome estroso a una località, a un edificio. Se le chiese che Roma ha elevato e distrutto potessero a un tratto riapparire tutte, accanto a quelle esistenti, noi ci aggireremmo in una immensa città di santuari dai nomi più curiosi, le cui sorprese ci spingerebbero a una straordinaria esplorazione. In questo mondo mescolato di esistenze reali con esistenze evocate, noi troveremmo chiese dedicate ai Sette Santi Dormienti, ai santi Caio, Portogallo, Zorico, Anidro, Passera, Macuto, Simmetrio, Stratonico, alle sante Degna ed Emerita, c'è anche un allarmante S. Siluro, una Indola, "nome di santa sconosciuta" dice Carlo Cecchelli, il mago delle chiese che furono.<sup>11</sup>

La notizia o l'argomento trattato risultano così essere un "pretesto", ed è evidente la tendenza ad affrancarsene ben presto, spostando la comunicazione sul piano della creazione letteraria, scrivendo un articolo come si scriverebbe piuttosto un racconto. Dunque, le informazioni non sono per la Prato il contenuto fondamentale; ciò che le preme è la graduale costruzione di un racconto soggettivo nel quale si colloca non solo come voce narrante, ma come testimone, presenza partecipe che

esprime sé: in quella selezione della Roma da raccontare, velatamente o palesemente c'è tutta Dolores con la propria visione della realtà, con la sua storia. La sua scrittura giornalistica è essa stessa un pretesto per liberare quell'urgenza autobiografica che tanto caratterizza la sua produzione letteraria. A volte, anche le tematiche scelte, apparentemente marginali e periferiche rispetto al pulsare della vita moderna, vengono pretestuosamente utilizzate proprio per riflettere in modo assolutamente insolito e, a sorpresa, “profetico”, sulla realtà contemporanea. Così, la voce fuori coro della Prato parte dalle catacombe per parlare della sofferenza silenziosa e del coraggio delle donne,<sup>12</sup> descrive la chiesa della Trinità dei Pellegrini per concludere con la denuncia delle guerre;<sup>13</sup> discettando sulla congiunzione del “Natale di Roma” con la Pasqua del '57 condanna gli esperimenti nucleari e ironizza sulle nostalgie fasciste;<sup>14</sup> in tempi lontani da ogni revisionismo storico denuncia gli scempi dei Piemontesi a Roma;<sup>15</sup> individua le tracce di una solida continuità tra paganesimo e cristianesimo<sup>16</sup> analizzando i profondi e spettacolari cambiamenti del paesaggio naturale e urbano; contesta il soffocamento edilizio dell'Urbe e richiama a una più forte coscienza ecologica.<sup>17</sup>

Rielaborando i dati in suo possesso in una personale interpretazione di ciò che accade riesce a coinvolgere anche il lettore, avviluppandolo nelle spire delle sue rievocazioni e descrizioni soggettive; l'autrice gli si rivolge spesso collocandolo vicino a sé, come se coltivasse con lui un rapporto di intimità e complicità, fatto di ricordi comuni, esperienze condivise, riferimenti sottintesi, che annullano le distanze e creano un'efficace comunicazione. A completamento di questo, si aggiunge lo sviluppo dell'aneddoto preso in prestito dalla tradizione popolare e sapientemente dosato ad alleggerire il racconto e intrigare il lettore, e l'uso dei dialoghi per introdurre direttamente nella scena e definire i personaggi.

Il ritmo narrativo impresso agli articoli si avvale, dunque, di tecniche, per dirla con Papuzzi, «galleggianti sul confine tra cronaca e letteratura»,<sup>18</sup> che evidentemente contaminano la scrittura giornalistica

a vantaggio di uno sviluppo letterario.

Lo scatto creativo dello scrittore si affida proprio alla forza evocatrice della parola che colora ogni sua descrizione interpretativa e si mostra capace di far rivivere il significato profondo della vicenda narrata, di rendere il linguaggio plastico e visivo. L'autrice si serve di una lingua apparentemente piana e accessibile, ma dal lessico ricercato, ricca di aggettivazioni, impreziosita di similitudini e metafore. Sono proprio gli artifici linguistici a riassorbire pian piano i contenuti informativi e formativi all'interno di una raffinata esercitazione letteraria, che comunque trova nella scrittura giornalistica un ulteriore, sorprendente spazio per esprimere la propria soggettività femmi

### Note

<sup>1</sup> Dolores Prato (1892-1983) è la protagonista di una vicenda umana e letteraria anomala, singolare: a 87 anni pubblica con Einaudi *Giù la piazza non c'è nessuno*, il suo primo grande romanzo. Postumo, nel '94, grazie all'interessamento del critico Giorgio Zampa, uscirà *Le ore*, edito da Adelphi. Solo nel '97 Mondadori pubblicherà la versione integrale di *Giù la piazza non c'è nessuno* sempre grazie a Zampa, curatore del volume. La Prato ha lasciato un enorme patrimonio di scritti inediti, appunti, quaderni, epistolari, conservati in larga parte a Firenze, presso l'Archivio Contemporaneo Bonsanti - Gabinetto Vieusseux. Il comune di Treja, paese dove visse la sua infanzia, ha poi avviato numerose iniziative per rendere nota e diffondere la sua vasta opera.

<sup>2</sup> Queste lettere sono conservate all'Archivio Contemporaneo Bonsanti, *Fondo Prato*, alla voce *Corrispondenza*, serie Pd, rispettivamente ai numeri 126, 145, 148, 163, 160.

<sup>3</sup> «La Via», settimanale fondato da Igino Giordani, fu pubblicato dal 1949 al 1953.

<sup>4</sup> Per la storia di «Paese Sera», si veda E. PAPPAGLIONI, *C'era una volta «Paese Sera». L'avventura di un giornale diverso*, Editori Riuniti, Milano 1998.

<sup>5</sup> Fausto Coen (1914-2006), giornalista e scrittore, diresse per vent'anni circa «Paese Sera» e fu consulente editoriale de «Il Globo» e «Il Mondo».

Collaboratore attivo della rubrica televisiva «Sorgente di vita», quindicinale di vita e cultura ebraica, fu tra gli esecutori testamentari nominati da Dolores Prato. La corrispondenza Prato-Coen (1952-1983) si compone di 54 lettere ed è conservata a Roma nel Fondo privato appartenente ai coniugi Ferrari, amici della Prato.

<sup>6</sup> La motivazione del Premio è riportata nella lettera di D. Prato, *A quelli di Sarzana*, Roma, 21 agosto 1960, conservata all'Archivio Contemporaneo Bonsanti, *Fondo Prato*, alla voce *Corrispondenza*, serie Pd, numero 73. Gli elzeviri in questione sono: *Vecchia Roma*, «Paese Sera», 12-13 gennaio 1960; *Una Roma dimenticata. La spina*, «Paese Sera», 22-23 gennaio 1960; *Due millenni di storia sul sarcofago di Augusto*, «Paese Sera», 30-31 gennaio 1960.

<sup>7</sup> D. PRATO, *Il Tevere ex biondo. Un amico che dobbiamo salvare*, «Il Globo», 29 giugno 1972.

<sup>8</sup> *Lettera di F. Coen a D. Prato*, Roma 12 marzo 1952.

<sup>9</sup> D. PRATO, *Neve d'agosto*, «Paese Sera», 6-7 agosto 1957.

<sup>10</sup> D. PRATO, *Il Pantheon: il più enigmatico monumento romano*, «Paese Sera», 16 gennaio 1965.

<sup>11</sup> D. PRATO, *Il santo bisestile*, «Paese Sera», 29 febbraio 1960.

<sup>12</sup> D. PRATO, *Da Caecilia a Lucina*, «Il quotidiano», 2 dicembre 1945.

<sup>13</sup> D. PRATO, *Una strada di Roma*, «La Via», 20 maggio 1950.

<sup>14</sup> D. PRATO, *Un Natale e una Pasqua quest'anno si sovrappongono*, «Paese Sera», 20-21 aprile 1957.

<sup>15</sup> D. PRATO, *Neve d'agosto*, cit.

<sup>16</sup> D. PRATO, *Le ghirlande*, «Paese Sera», 24-25 dicembre 1956.

<sup>17</sup> D. PRATO, *Il Tevere ex biondo. Un amico che dobbiamo salvare*, cit.

<sup>18</sup> A. PAPUZZI, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Bari 1998, p. 33.

## Angela Carter, scrittrice e giornalista

Cristina Gamberi

*Ma soprattutto direi che la civetteria è una funzione dell'intelligenza molto alta, molto importante, un'operazione vicina alla costruzione della libertà. [...] È un elemento fondamentale della cultura, nemica numero uno del dogma e della bigotteria.*

Joyce Lussu, *Sulla civetteria*.

Il 1979, anno della pubblicazione de *La camera di sangue* e de *La donna sadiana*, è considerato l'*annus mirabilis* di Angela Carter perché rappresenta il momento più alto della sua produzione letteraria, nonché della diffusione della sua opera presso il grande pubblico.<sup>1</sup> La popolarità presso l'*establishment* letterario è senz'altro da attribuire alla sua copiosa produzione: in ventisei anni di attività, Carter scrive nove romanzi, quattro raccolte di racconti brevi, tre opere saggistiche, per non menzionare i numerosi drammi radiofonici e varie sceneggiature di film. Denominatore comune della sua scrittura è senza dubbio la capacità di giocare con un vasto repertorio di fonti, da quelle considerate basse (quali a esempio la fiaba, il gotico, la *science fiction*, la *spy story*, il porno), fino a quelle "rispettabili": si trovano citazioni dal Surrealismo, dalla psicoanalisi di Freud e la teoria sulla sessualità di Foucault, dal realismo magico di Márquez e Borges, dalle tragedie di Shakespeare e la poesia medievale inglese, solo per nominarne alcune.

Siamo di fronte a una strategia consapevole in cui il passato e la tradizione letteraria sono considerati da Carter luoghi da saccheggiare, da cui sottrarre miti e simboli, ai quali restituire nuova vita; si tratta di una modalità di lettura che l'ha condotta a

[T]o loot and rummage in an official past, specifically a literary past, [...] further, it is a vast repository of outmoded lies, where you can check out what

lies used to be *à la mode* and find the old lies on which new lies have been based.<sup>2</sup>

Questo lavoro di de-costruzione non è solo cifra stilistica della sua poetica riconducibile al post-modernismo, ma è anche indissolubilmente intrecciato alla volontà di rilettura prima e di riscrittura poi, con cui l'autrice si pone in una posizione di radicale critica del patrimonio culturale prodotto in Occidente, con l'obiettivo di sottrarre la rappresentazione del femminile alla marginalizzazione a cui è stata relegata. Come è stato affermato in relazione alla scrittura letteraria femminile degli anni Settanta, l'atto della re-visione diventa un concetto strategico «perché elabora un atteggiamento epistemologico che le donne devono assumere nei confronti della tradizione letteraria».<sup>3</sup> L'opera di Carter si inserisce, quindi, in un filone stabile e riconosciuto di rivisitazione dei testi del canone che, a partire da Adrienne Rich, sulla spinta del movimento femminista, sostiene che: «[r]e-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival».<sup>4</sup>

Se «al suo sguardo animato dal desiderio spetta in sorte il difficile privilegio di “mutare l'aspetto del mondo reale”»,<sup>5</sup> la libertà intellettuale di Carter si sofferma con particolare assiduità sull'investigazione del corpo, soprattutto il “corpo erotico”. In questa accezione si vuole sottolineare quella scrittura che mira a integrare nel linguaggio il corpo come al contempo agente e oggetto del desiderio, in una tensione irrequieta che implica anche la sessualità, e mai si arresta al semplice dato biologico.<sup>6</sup> In questa sede non è possibile approfondire nello specifico la traiettoria letteraria di Carter; l'intento è invece quello di rintracciare la linea di continuità fra la produzione narrativa e quella giornalistica rispetto alla costruzione simbolica del corpo sessuato femminile, cuore enigmatico della sua narrativa. Ciò che ci proponiamo è la messa a fuoco di alcune implicazioni del discorso di Carter sulla creazione di quel corpo, eccedente i limiti della norma, reso feticcio

fino a diventare pornografico e grottesco. Ma l'interesse per avviare un'analisi di alcuni di questi articoli risiede, inoltre, nel piacere per uno stile di scrittura immediato e conciso, mai però superficiale, che si accosta anche alle questioni apparentemente più frivole – il rossetto rosso e le sue implicazioni simboliche e antropologiche, per esempio – con l'intento di mettere in luce sorprendenti analogie.

La scrittrice inglese, infatti, conosciuta prevalentemente per la produzione narrativa, in verità inizia a collaborare giovanissima presso il quotidiano «Croydon Advertiser», grazie all'aiuto del padre giornalista. Scriverà per anni presso quotidiani e riviste pubblicando articoli dai temi più vari: perlopiù recensioni di libri, ma anche gastronomia, viaggi, moda e costume, insieme ad alcuni pezzi decisamente autobiografici, tutti raccolti in *Shaking a Leg: Collected Journalism and Writing*. Seppur molto valida e utile per la lettura, non si terrà presente la suddivisione operata da Jenny Uglow, curatrice del volume, che giustamente segue una logica tematica.

Partiamo proprio dall'uso del rossetto rosso nell'iconografia delle riviste di moda e costume degli anni Settanta.<sup>7</sup> Abbandonato il naturalismo di stampo rousseauiano dominante negli anni Sessanta, sostiene Carter, si è di fronte al ritorno della mascherata: i travestiti di Warhol apparsi su «Interview» sono diventati superstar, esercitando una profonda influenza sull'immaginario mediatico. Ecco allora che la *drag queen* sembra assurgere a modello e quintessenza della femminilità, laddove si incarna in quelle donne che cercano di imitare gli uomini, che imitano a loro volta le donne. Si tratta di una delle tante provocazioni carteriane, riproposta due anni più tardi nel romanzo *La passione della nuova Eva* col paradigmatico personaggio di Tristessa, icona leggendaria del cinema muto hollywoodiano che si rivela essere proprio un uomo travestito. Ma, d'altronde, chi meglio può conoscere la femminilità, si chiede Carter parafrasando Theodor Adorno, se «the feminine character, and the idea of femininity on which it is modelled, are products of masculine society»?<sup>8</sup> Le convenzioni sociali più innocue si sgretolano sotto la penna di Carter che intravede nel trucco



l'iscrizione corporea della violenza che la società esercita sulle donne: le labbra rosse diventano il taglio sanguinante, la ferita visibile sul volto della donna che, con fare grottesco, distilla sangue ovunque intorno a sé, sulle tazze, i tovaglioli, gli asciugamani, il cibo.

L'interesse per il feticismo e per la moda si ritrova nella recensione di *Fashion and Fetishisms* di David Kunzle, che Carter definisce un eccellente volume di storia sociale animato da curiosità intellettuale e generosità spirituale.<sup>9</sup> Infatti, a differenza di molta analisi giornalistica che si occupa di costume con leggerezza, Kunzle si sofferma ad analizzare con attenzione la storia del corsetto come pratica di manipolazione del corpo che ha assunto in determinati periodi storici proporzioni inusitate. Ciò che fa riflettere Carter è per sua stessa ammissione l'aver colto nell'esposizione di Kunzle una logica, sebbene inconscia, tuttavia implacabile, che governa il desiderio femminile: la distorsione operata da alcune donne sul proprio corpo può essere interpretata, infatti, come espressione paradossale e contraddittoria di sfida sessuale e anche come forma di auto-stima per il proprio sesso. Nel definire infatti l'uso del corsetto «the painful pleasure»,<sup>10</sup> Carter individua in questa pratica quel risvolto masochista del sentirsi eroticamente sotto controllo, che risponde a una logica di auto-disciplina corporale, quasi che così facendo si possa magicamente sorvegliare anche il mondo circostante.

Non a caso, il momento di massima diffusione del *tight-lacing* nelle sue forme più estreme corrisponde al periodo vittoriano, quando l'uso del busto, sostiene in modo convincente Carter, è una pratica esercitata da donne che, ancora private del diritto di voto, aspirano a una qualche forma di potere sociale attraverso la manipolazione della loro sessualità che il patriarcato ha sempre considerato minacciosa, ovvero la capacità riproduttiva. La conclusione è che l'indossare il corsetto ha rappresentato una modalità, distorta e soffocante, per contestare la figura della donna incentrata unicamente sull'aspetto della maternità e della cura dei figli. Decisiva è la relazione del *tight-lacing* con l'anoressia nervosa che colpisce le giovani donne di oggi che tengono a freno l'irritante carne femminile con diete ossessive. Le ragazze mostrano in questo modo di

percepire che c'è un qualcosa che va al di là del ruolo convenzionale socialmente attribuito alle donne, anche se non sono in grado di capire cosa sia questo qualcosa in più. Questo disturbo alimentare poggia sul senso di impotenza e passività che la donna esperisce sul piano fisico e simbolico e al tempo stesso sulla percezione del proprio corpo – e della propria sessualità? – come una forza totalizzante che la invade. Insieme, passività e potere generano un forte senso di alienazione che Carter confessa di avere provato durante l'adolescenza quando ha sofferto di anoressia. In un passaggio giornalistico dedicato alla recensione di un'opera di divulgazione medica,<sup>11</sup> seppur lodando il testo come un importante contributo agli studi femminili, la scrittrice ammette di non dividerne l'impostazione di fondo. Se infatti la psicoterapia può essere molto utile per curare le anoressiche, una diagnosi storico-culturale risulta altrettanto importante, perché, come ricorda Carter, il movimento di liberazione femminile ha costituito per lei l'elemento di forza terapeutica che le ha permesso di uscire da questa malattia.

L'esperienza del corpo auto-mutilato ritorna prepotentemente nel brano che Carter dedica al lavoro e alla vita di Frida Kahlo.<sup>12</sup> Fra le righe traspare chiaramente una profonda fascinazione della scrittrice e una forte curiosità che interroga senza posa il narcisismo dei tanti lavori della pittrice messicana che si ritrae piegata dalla sofferenza fisica, mentre si scruta allo specchio e si indaga. Nella produzione di Frida Kahlo riemerge allora quell'atto di auto-monitoraggio a cui si è già accennato: ecco il corpo, o ancor meglio, la sua carne cruda esposta a chi guarda il quadro in cui c'è una (quale?) ferita destinata a non rimarginarsi mai. Carter non è minimamente interessata a cogliere quell'aspetto di vittimizzazione della condizione femminile che potrebbe assurgere a esempio della sofferenza delle donne; ciò che la affascina è proprio il contrario, perché in Frida la ferita, come nel martirio dei santi della tradizione cristiana, è offerta allo sguardo con compiaciuta soddisfazione e riappare nel "masochismo civettuolo" con cui Kahlo ritrae un pettine ornamentale fra i propri capelli conficcato nello scalpo.

I capelli, non a caso: lo sguardo feticistico di Carter si sofferma sulla

capigliatura fluente che è tradizionalmente associata alla sensualità e all'abbandono, mentre al contrario in Frida è legata solo ai momenti di grande dolore. Come infatti dimostra l'*Autoritratto con i capelli tagliati* (1940), realizzato dopo il divorzio con Diego Rivera, l'incantesimo pittorico creato dalla manipolazione dei capelli, ora attorcigliati in un nodo, talora pomposamente intrecciati con fiori e nastri, si spezza. In questo piccolo dipinto Frida appare vestita con un largo abito maschile, seduta su una sedia in una stanza vuota e circondata dai ciuffi dei propri capelli tagliati. Nella rappresentazione dell'artista messicana la chioma, resa orfana e abbandonata, assurge a veicolo del proprio desiderio erotico, senza però la pretesa di sciogliere quel contraddittorio legame fra il rapporto amoroso appena terminato e la fine dell'amore per se stessa; ne è la prova la ritrovata passione per i capelli dopo il secondo matrimonio, sempre con Rivera. Ma, se Carter rintraccia in queste forme apparentemente distorte di rappresentazione e auto-rappresentazione delle donne una possibilità di espressione del desiderio femminile, occorre soffermarsi sulle pagine dedicate alla pornografia.

Mi riferisco al brano incentrato su Linda Lovelace,<sup>13</sup> protagonista del film *Gola Profonda*, che, al contrario del testo *La donna sadiana*, lascia poco spazio all'ambiguità di cui spesso Carter è stata accusata. Se, infatti, in *La donna sadiana* si assiste al tentativo di sdoganare la scrittura di de Sade come modello – fallimentare – per mettere la pornografia al servizio delle donne, diversamente Carter smaschera l'arroganza sessuale della pornostar come una forma di falsa coscienza. L'apoteosi e la venerazione del sesso, infatti, non sono altro che un prodotto della permissività di una società in realtà profondamente autoritaria. Dietro la presunta trasgressione sessuale di Lovelace si nasconde una cultura crudele che le permette di mettere in scena atti proibiti ad altri e che la illude di conseguenza di essere l'interprete della libertà sessuale. Inutile ricordare che il pensiero contro corrente di Carter l'ha spesso situata in opposizione alla riflessione femminista a lei contemporanea, forse perché

[s]he indulged in such risky strategies in order to deconstruct the power structures which render women vulnerable to such sexual exploitation, whilst others assert that it is impossible to play with such representations of women without falling into the trap of perpetuating them.<sup>14</sup>

Il terreno su cui si esercita Carter è scivoloso per natura: la sua intelligenza sta proprio nel non avere mai ridotto il testo linguistico e pittorico a una illusoria trasparenza e nell'ostinarsi a interrogare l'opacità che deve contraddistinguerlo. Nella visione di Carter il femminile esplose nelle sue contraddizioni, in frammenti di menzogne patriarcali, ma anche in illuminanti tentativi per avviare un nuovo corso.

### Note

<sup>1</sup> Cfr. L. SAGE, *Angela Carter: The Fairy Tale*, in D.M. Roemer e C. Bacchilega (eds.), *Angela Carter and the Fairy Tale*, Wayne State University Press, Detroit 2001.

<sup>2</sup> A. CARTER, *Notes from the Front Line*, in *Shaking a Leg. Collected Journalism and Writing*, Penguin, London 1998, p. 41.

<sup>3</sup> V. FORTUNATI, *Le origini della critica letteraria femminista*, in *Critiche femministe e teorie letterarie*, a cura di R. Baccolini, M.G. Fabi et al., Clueb, Bologna 1997.

<sup>4</sup> A. RICH, *When We Dead Awaken*, in *On lies, secrets, and silence: selected prose, 1966-1978*, Norton & Company, New York 1995, p. 18.

<sup>5</sup> *La donna pomodoro. Eros, cibo e letteratura*, a cura di V. Viganò, Fazi, Roma 1997.

<sup>6</sup> Cfr. P. BROOKS, *Body Work: Objects of Desire*, in *Modern Narrative*, Harvard University Press, Cambridge 1993.

<sup>7</sup> A. CARTER, *The Wound in the Face*, in *Shaking a Leg*, cit., p. 109.

<sup>8</sup> A. CARTER, *The Wound in the Face*, in *Shaking a Leg*, cit., p. 110.

<sup>9</sup> A. CARTER, *David Kunzle: Fashion and Fetishisms*, in *Shaking a Leg*, cit., p. 130.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 129.

<sup>11</sup> A. CARTER, *Fat is Ugly*, in *Shaking a Leg*, cit., p. 56.

<sup>12</sup> A. CARTER, *Frida Kahlo*, in *Shaking a Leg*, cit., p. 433.

<sup>13</sup> A. CARTER, *Lovely Linda*, in *Shaking a Leg*, cit., p. 54.

<sup>14</sup> S. GAMBLE, *The Fiction of Angela Carter*, Palgrave Macmillan, Cambridge 2001, p. 11.

**Tra scrittura e testimonianza:  
la rivista «Mezzocielo»**  
*Gisella Modica*

Alla fine del '91 – la prima guerra in Iraq sullo scenario internazionale, in Italia lo squasso dei partiti e il PCI che cambia volto e nome, una giunta democristiana del malaffare al comune di Palermo – un gruppo di donne fuoriuscite “con le budella a matapollo” chi dal PCI, chi dalla CGIL, chi dal Consiglio comunale, decidono di incontrarsi. Le accomuna una forte passione per la politica. Racconta Simona Mafai, fondatrice e attuale direttrice del giornale: «Eravamo stanche di parole e volevamo misurarci con qualcosa di concreto, da toccare con le mani. Un bar? Una libreria?... Un giornale? Sì, sì facciamo un giornale».

Si sparge la voce. Letizia Battaglia, fotografa di fama internazionale, offre le sue foto e un piccolo budget per cominciare. Rispondono all'appello Giuliana Saladino e Silvia Ferraris, due giornaliste della storica testata «L'Ora» (quotidiano di Palermo). Si costituisce un'associazione e nasce «Mezzocielo», bimestrale di politica cultura e ambiente pensato e realizzato da donne.<sup>1</sup>

Nel novembre dello stesso anno esce il primo numero. In copertina la foto di una ragazza con la *kefia* e le dita a V in segno di pace. Accanto l'editoriale di Simona:

... Vi è chi quasi geneticamente non riesce a non indignarsi per le ingiustizie e le violenze, ed è spinto a denunciarle cercando di unirsi ai propri simili nella speranza di cambiare il mondo. Noi siamo tra questi e perciò nasce «Mezzocielo». La nostra fuoriuscita da antiche subordinazioni e la nostra tormentata ma tenace ricerca di libertà è uno dei pochi fatti certi del nostro tempo...

Si definiscono «imperfettissime, con molte idee differenti ma con alcune solide convinzioni comuni», pronte a dare corso all'avventura di «Mezzocielo» «con baldanza, allegria, forse con un pizzico di

presunzione, certo con generosità».

Col sistema del *passaparola* – «il martedì dalle quattro in poi chi ha qualcosa da dire o segnalare passi da *via Pasculli*» – Simona alle sedici in punto apre la porta della sua casa, e innumerevoli storie personali, che sembrava non aspettassero altro che essere raccontate, inondano il salotto. Racconta Simona:

Una ventina di donne in media *passavano* per portare una notizia inedita, una proposta, un dolce, una bottiglia di vino. Si passava per *rilassarsi*, per raccontare del compleanno della figlia, di un amore finito o appena cominciato, dello scippo sotto casa. Si passava *solo per un saluto*, per esternare uno stato d'animo, per chiedere aiuto. Ma anche per lanciare un appello: “La fabbrica di *Guli* ha chiuso. Che facciamo?” “Che si fa per la Palestina?” “Ci hanno chiamato le donne di Lucca Sicula<sup>2</sup>. Bisogna andare, non possiamo deluderle.

Fin dall'inizio la necessità di un progetto politico di trasformazione si accompagna col bisogno, vitale quanto il respiro, di raccontarsi. Come se l'uno non potesse esistere senza l'altro.

«Era un chiodo fisso la preoccupazione di *non incidere sufficientemente* – spiega Simona – Io tentavo di frenare. Non potevamo supplire col giornale al vuoto della politica perché non eravamo un partito, né volevamo diventarlo. Alle dieci di sera, distrutta, le spingevo letteralmente fuori dalla porta. Loro andavano e io restavo con la testa che ribolliva a tentare di mettere ordine tra gli appunti sparsi nella mia testa e sul tavolo, in mezzo ai bicchieri di vino e alle tazze da tè».

Tra un bicchiere di vino e una tazza di tè nascono amicizie che spesso si trasformano in progetti che continuano al di fuori della casa di *via Pasculli*. «Trame di democrazie tra donne che prima non si conoscevano» le definirà Simona.

Le storie di ciascuna, la voglia di esserci “con tutte se stesse”, con le parole e con i sentimenti, irrompono da subito fin dentro la grana della carta, come fossero scritti a mano, conferendo agli articoli uno stile *troppo poco professionale*.

«In verità sia Giuliana che Silvia spesso intervenivano sugli articoli

– conferma infatti Simona – ma le loro incursioni nella maggior parte dei casi venivano rigettate».

Fin dal primo numero le redattrici porranno con insistenza l'accento sul tema della *testimonianza e della assunzione di responsabilità*.

«Forti della nostra esperienza vogliamo testimoniare una possibilità diversa di comunicare con altre donne e uomini della città» (Simona). Piera Fallucca, alcuni numeri più avanti, puntualizza: «Siamo donne protagoniste di una assunzione di responsabilità non più delegata, testimoni di comportamenti nuovi, di chi non ricompone più frammenti di convergenze insostenibili».

Una dichiarazione pubblica di *fedeltà a se stesse*, o quantomeno la voglia di provarci, animate dal bisogno insopprimibile di «indagare a partire da sé» su quanto succedeva in quegli anni densi di tragici avvenimenti. Tentare in parole l'esperienza individuale per «scalfire la realtà che faceva a brandelli» (Giuliana), di fronte alla mistificazione operata dai media locali su quegli stessi avvenimenti.

Mafie, guerre, democrazie incompiute, ingiustizie sociali, aborto, scuola, vecchie e nuove schiavitù, manicomi, vecchiaia, infanzia violata, precariato, ambiente, racket, razzismo, violenza sessuale sono gli argomenti più trattati. Tanti, forse troppi, e complessi. Per approfondire quegli aspetti che non possono esaurirsi nello spazio di un articolo nasce il *dossier*.

Alla fine del primo anno Giuliana, abbozzando un bilancio, con quel pizzico di presunzione scriverà: «Chi siamo? Un piccolo gruppo unito fin dove è possibile, diviso fino al limite non valicabile che segna la rottura e che anticipa forse quello schieramento variegato ma unito cui il paese dovrà prima o poi avviarsi».

Il desiderio di libertà, implicitamente contenuto nella dichiarazione di fedeltà a se stesse, insieme alla richiesta di “una assunzione di responsabilità senza delega”, esercita su chi legge l'effetto del *riconoscimento* tra simili, creando un doppio legame tra redattrici e “lettrici senza volto”.

Di numero in numero «Mezzocielo» verrà definito «Il tentativo



di offrire un inedito punto di vista diverso da quello consolidato dei media», «Un luogo dove porre domande e cercare insieme le risposte», «Un oblò da cui guardare il mondo». O più semplicemente «Un luogo di ristoro delle idee».

Il legame si rafforzerà cinque mesi dopo l'uscita del primo numero, per l'accadere di due eventi drammatici: la strage di Capaci il 23 maggio con l'uccisione del giudice Falcone, e due mesi dopo, il 19 luglio, la strage di via d'Amelio con l'uccisione del giudice Borsellino. Nessuna da quel momento potrà più dichiararsi fuori dal gioco.

Le donne della redazione si fanno promotrici a piazza Castelnuovo di eventi, gesti, invenzioni, forti sul piano del simbolico, e su quella piazza si ri-conosceranno con molte lettrici del giornale che partecipano agli eventi e che da quel momento avranno un volto.

La prima invenzione è *il digiuno* «per rendersi visibili contro l'invisibilità della mafia», come era scritto nel primo volantino. Con il loro piattino di carta giallo e nero appiccicato al petto, pensato e disegnato da Cettina, che recita «ho fame di giustizia/digiuno contro la mafia», chiederanno le dimissioni del prefetto, del capo della polizia e dell'alto commissario per la lotta alla mafia. Le otterranno alcune settimane dopo.

La seconda è il *Comitato dei lenzuoli*, nato in un pomeriggio di disperazione a casa di Giuliana: lenzuola bianche con le scritte spray contro la mafia da sciorinare dai balconi per esprimere rabbia e diversità. «Una aspirina contro il tumore» dirà la stessa Giuliana. «Un gesto quotidiano di cura, un oggetto simbolo che si trasmette di madre in figlia, trasformato in bandiera», scriverà Amelia Crisantino, una redattrice, alcuni anni dopo.

Giusi, Cettina, Virginia, Mimma, Danielina o la sottoscritta, riconosciutesi intrecciando le mani durante la lunga catena umana che dal Palazzo di Giustizia si snoda fino alla casa del giudice Falcone, si sposteranno ogni martedì a casa di Simona «per tentare di esprimere in parole quanto col corpo si vive fuori».

La redazione si trasforma in “collettivo redazionale”. *I pensieri*

*contro la mafia*, appesi dai palermitani sull'albero della pace costruito da Virginia al centro di piazza Castelnuovo, verranno pubblicati sul numero di agosto del giornale che si prepara direttamente in piazza col sistema del *taglia/incolla*.

Una frase di Crista Wolf, affissa a una palma, rimarrà anche dopo che le donne l'avranno lasciata, per tornarci ogni mese dal 19 al 23 luglio: "Tra uccidere e morire c'è una terza via: vivere".

Le trame di democrazia si trasformano in «trame d'acciaio di una resistenza corale», come scrive Simona. Angela Lanza aggiunge: «Nella disperazione, nell'impotenza, nella rabbia degli ultimi mesi alcuni spazi hanno assunto un'importanza per noi simbolica e politica. Uno di questi luoghi è piazza Castelnuovo, l'altro è la casa di Simona dove prepariamo «Mezzocielo». Non si discute solo sugli articoli ma si creano rapporti. Per questo da quella casa non si vorrebbe mai andare via».

"Esprimere in parole quanto col corpo si vive fuori": sarà questa la sfida più ardua di «Mezzocielo». Con quali parole rendere conto sulle pagine del giornale di quella forza creativa che si era state capaci di esprimere nella piazza. Creatività che si rinnoverà qualche anno dopo con l'esibizione nell'aula consiliare di *Manifesta*, un corpo di donna costruito con il legno e la stoffa: «Il corpo simbolico della cittadina, invisibile ma esigente perché si ostina a tenere unite la giustizia sociale e la libertà femminile». Così scrive la redazione nella lettera di accompagnamento diretta al Sindaco.

Si tenterà di vincerla dando negli anni sempre più spazio alle poesie e ai racconti "inediti" delle lettrici/redattrici col numero estivo, interamente letterario, e più tardi con l'invenzione delle "stelline": due stelline rosse per indicare che quello spazio è riservato alla libera espressione di stati d'animo, visioni, percezioni. In quindici righe, dentro i quali Francesca Traina «rincorre le parole come gocce di miele», si parlerà di «immenso bisogno di gentilezza», di «emozione del primo giorno di scuola» di una donna, sindaca in uno dei paesi a più alta densità mafiosa, che dopo la sconfitta elettorale torna a insegnare.

La sfida è tuttora in corso, non ancora vinta. Più volte nel corso degli anni la redazione si è interrogata sullo stile “altalenante” – così lo definiscono alcune lettrici attente – della scrittura di «Mezzocielo». Come un sismografo fedele, il giornale infatti ha registrato nel tempo i *movimenti interiori* di ciascuna. Movimenti *altalenanti*, appunto, che lo stile della scrittura registra. Ora con precipitose fughe in avanti, sconfinanti in deliri di onnipotenza che trovano rappresentazione in uno stile “enfatico-trionfalista”, o “salvifico-educativo”, tipico dei primi giornali femminili di sinistra. Ora con brusche frenate impresse sulle pagine con una scrittura statica ma rassicurante “senza albe né crepuscoli” (Giuliana) del *politichese*. Ora con andamenti a ritroso, dettati da spaesamento, improvviso sconforto e conseguenti chiusure a riccio, manifestati attraverso uno stile più involuto, dimesso, dal sapore intimistico.

Diverse le risposte cercate nella scelta redazionale «di adattare il giornale al gusto variegato delle lettrici» o «di dare spazio alle molteplici differenze presenti nella redazione per evitare che si trasformino in appartenenze».

Io l’ho trovata nelle parole di Giuliana: «Più sale il livello personale interiore, più risento sproporzionatamente della desolazione, della sporcizia, dei morti, dei crolli, e più sento nell’aria come una chiamata di correo... Non si può sfuggire a una quotidianità intrecciata alla morte, al delitto».

Giuliana definiva questa *sproporzione* «affezione da sindrome civile» che in una città intrecciata quotidianamente alla morte, al sopruso e alla violenza, non risparmia nemmeno la redazione di «Mezzocielo».

Ma l’esperienza, a partire da quella personale, mi ha insegnato che non si riesce a rispondere alla “chiamata di correo” senza cadere nella trappola della rappresentazione “sproporzionata” di sé come *donnadisinistracontro* (mafia, violenza, devastazione dell’ambiente, spreco, racket ecc.), asfittica e monodirezionale, che tradisce “il proprio sogno” e trascina con sé, a caduta libera, il linguaggio stereotipato del *politichese*.

Come fare allora, pur rimanendo “donnedisinistracontro”, a non perdere di autenticità, scivolando verso una scrittura «senza albe né crepuscoli?». A rischiare di «non riconoscere frugando tra le scorie il luccichio della domanda giusta?».<sup>3</sup>

“L’esser manoscritto” in un giornale – ovvero per dirla con Lina Caico fondatrice de «La Lucciola», la rivista interamente scritta a mano che dalla Sicilia risaliva l’Italia intera – “quello che può parere un difetto a lungo andare può esser considerato un pregio?”<sup>4</sup>

La domanda è ancora aperta, la sfida tuttora in corso.

### Note

<sup>1</sup> Sono socie fondatrici: Letizia Battaglia, Rosalba Bellomare, Piera Fallucca, Silvia Ferraris, Simona Mafai, Carla Aleo Nero, Rosanna Pirajno.

<sup>2</sup> Piccola cittadina siciliana il cui sindaco aveva subito intimidazioni mafiose.

<sup>3</sup> Citazioni tratte da G. SALADINO, *Romanzo Civile*, Sellerio, Palermo 2000, pubblicato postumo.

<sup>4</sup> P. AZZOLINI, D. BRUNELLI (a cura di), *Leggere le voci. Storia di «Lucciola», rivista manoscritta al femminile*, Bonnard, Milano 2007.

**Le radici dell'albero dell'inuguaglianza.**  
**Il dizionario di Alice Ceresa**  
*Ilenia De Bernardis*

Nella straordinaria e appassionante attività letteraria di Alice Ceresa, divisa tra scrittura giornalistica e scrittura narrativa e d'invenzione, spicca come un oggetto raro e prezioso il *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*.<sup>1</sup>

Il *Piccolo dizionario*, avviato intorno ai primi anni Settanta, sottoposto dalla sua autrice per un trentennio a una continua, appassionata e infaticabile operazione di «revisione critica»,<sup>2</sup> disperso in carte disseminate mai considerate dall'autrice definitive e perciò rimasto inedito – a eccezione della pubblicazione di quattro voci in francese nel 1977: «Ame», «Avortement (libèralisation de l')», «Masculin», «Mode féminine» e della voce «Svizzera (La)» in tedesco nel 1993 – il *Piccolo Dizionario* porta con sé tutto il fascino di un'opera aperta, «*in progress*»,<sup>3</sup> di un'opera cioè che, pur destinata dalla volontà della sua autrice alla pubblicazione, non riuscì mai a essere considerata compiuta, tanto che persino alcune delle voci del dizionario, che per prime videro la luce in traduzione, continuarono a essere oggetto di correzioni e rivisitazioni successive.

La quarantina di voci che oggi compongono il *Piccolo dizionario* sono così il frutto di un'attenta, paziente ed esperta ricostruzione filologica condotta con minuziosa acribia da Tatiana Crivelli, facendo ricorso a una ricca e variegata strumentazione tecnico-metodica, che va dallo studio delle varianti all'analisi di elementi extra-testuali (come la corrispondenza privata), dall'analisi dell'inchiostro a quella dell'invecchiamento della carta ecc.

Ma nel tormento correttorio, che caratterizza le carte ceresiane del dizionario nel suo lungo viaggio dalla progettazione alla stesura, vive la testimonianza più lucida dell'inquietudine sottesa al legame che intercorre tra Alice Ceresa e il tema specifico che il dizionario intende

indagare: l'inuguaglianza femminile.

Si tratta di un legame che, come confesserà la scrittrice, incide e coinvolge tutta la sua attività letteraria e la sua ricerca narrativa: «l'unico argomento che mi interessa nello scrivere – ammette Alice Ceresa – è la questione femminile; ma non ho ancora capito se questo sia un bene o un male poiché investe il mio rapporto contrastato con la letteratura».<sup>4</sup>

Il primo elemento di interesse e originalità di questo libretto sul quale voglio soffermarmi è rappresentato proprio dalla “relazione” tra la forma dizionario e la materia che assume a oggetto: la disuguaglianza femminile: una “relazione” che, se da una parte costringe una forma tradizionale a innovarsi fino quasi a tradirsi come strumento cognitivo, dall'altra produce un vero e proprio discorso narrativo sul sessismo che sorregge le fondamenta storico-culturali della società nella quale scrive Alice Ceresa, ma del quale la nostra contemporaneità non può certo dirsi del tutto immune.

Questo dizionario, che condivide con un dizionario tradizionale ed erudito – «serio, didattico e senza vita»,<sup>5</sup> secondo il trittico aggettivale di Ceresa – solo la nuda forma esteriore – per intenderci, le voci disposte in ordine alfabetico, ma qui correlate al loro interno da una struttura reticolare di rimandi, prova inequivocabile della sostanziale organicità narrativa del progetto di Ceresa – questo dizionario, dicevo, in realtà tradisce profondamente l'obiettivo che un normale dizionario intende perseguire: quello, cioè, di compilare definizioni, di fare chiarezza, e quindi in qualche misura di pronunciare verità e certezze. Viceversa, il dizionario di Alice Ceresa realizza una sapiente, ragionata e sistematica operazione di destrutturazione, di decostruzione mirata alla individuazione dei meccanismi sui quali la nostra società si fonda, meccanismi che siamo abituati passivamente a pensare come eterni, giusti, neutri e invece scopriamo essere arbitrari, futili, maschili.

Questa operazione di decostruzione è realizzata per mezzo di voci che colpiscono e corrodono i meccanismi pesanti delle costruzioni borghesi con l'arma della leggerezza: è per questo che Ceresa continuerà a limare ciascuna voce finché questa non sarà «essenziale e

leggera come una piuma e possibilmente dall'aspetto assurdo (che poi a lettura complessiva assurdo non sarà per niente)»;<sup>6</sup> questa leggerezza perseguita dalla scrittrice non è una ingenua scelta stilistica, ma come la “leggerezza” calviniana – del Calvino delle *Lezioni americane* – consapevole «reazione al peso di vivere»<sup>7</sup> e alla «fitta rete di costrizioni pubbliche e private che finisce per avvolgere ogni esistenza con nodi sempre più stretti». <sup>8</sup> Valga a titolo esemplificativo della “leggerezza” e “assurdità” perseguitate dal *Dizionario* di Ceresa una voce soltanto, brevissima e straordinaria, dedicata al lemma “apparenza”: «essendo questo il modo esteriore di apparire o di contenersi o di comportarsi, non significa in realtà nulla, malgrado appunto le apparenze». <sup>9</sup>

C'è poi un altro elemento del tutto inconsueto in un dizionario e che si integra perfettamente con la leggerezza e l'assurdità: l'ironia. Ma anche su questo bisogna soffermarsi a riflettere perché si tratta di una ironia che non diverte solamente, bensì produce un riso “amaro”, un riso cioè che non pertiene esclusivamente alla sfera del comico, ma che la trascende. L'ironia, allora, qui sembra funzionare piuttosto come un dispositivo di intelligenza, di sapienza, di lucidità, che, come un «demonietto che smonta il congegno d'ogni immagine»,<sup>10</sup> si mette tra noi e le cose e ce la fa vedere come non le avevamo mai viste prima: nella loro nudità, nella loro vana arbitrarietà e, nel caso del dizionario di Ceresa, nel loro tenace maschilismo.

Ecco allora che questo «demonietto» con sprezzante atteggiamento dissacrante ci fa vedere, a esempio, la chiesa cattolica non più come una neutra istituzione preoccupata di traghettare più anime possibili nel mondo della salvezza e della grazia, ma come «l'amministratrice del peccato originale», il cui operato è principalmente finalizzato ad amministrare e a controllare la vita delle donne. In una pagina straordinaria dedicata alla definizione della Chiesa cattolica, che è necessario citare ampiamente, Alice Ceresa scrive:

L'assenza del peccato originale nel mondo animale extra-umano e in quello vegetale appare oltremodo corretta e confermata dalla scienza, in quanto

maschi e femmine animali e vegetali praticano una sessualità equamente distribuita fra gli uni e gli altri e pare anzi che le femmine siano al riguardo piuttosto ottuse. Non così la smalzata femmina dell'uomo, la donna, la quale approfitta del senso civico dell'uomo riguardo alla continuazione della specie per costringerlo suo malgrado appunto al peccato originale (...). Si capisce da questo fatto la necessità dell'esistenza della chiesa cattolica e la difficoltà del suo calvario amministrativo, toccandole permettere il peccato originale ai fini della continuazione della specie e dovendolo dall'altro biasimare e sanzionare anzitutto in quanto peccato e secondariamente in quanto in sé sgradevole dovere imposto all'uomo dal suo alto senso di responsabilità nei confronti dell'umanità. (...). Questo spiega per quale ragione la chiesa cattolica abbia dovuto essere inventata e messa in funzione nei noti termini, e perché l'esercizio della sua amministrazione non possa essere esteso alle donne, le quali invece sono diventate le principali amministrate. Che di ciò vi sia stato grande bisogno affinché l'intera umanità non si corrompesse, mandando in rovina il genere maschile secondo la tecnica delle mele sane e delle mele marce contenute nello stesso cesto (...) si vede nella natura stessa del funzionamento fornicante dove l'uomo sempre fedelmente alla sua missione civica generosamente ingravida la donna mentre costei è anche in grado di fare i salti mortali pur di non rimanere ingravidata, perlomeno nel quotidiano esercizio fornicante cui costringe l'uomo, il quale com'è noto perlomeno alla chiesa cattolica ne farebbe volentieri e sempre a meno.<sup>11</sup>

In questa pagina, tutta intrisa di sarcasmo e ironia, emerge quello che può dirsi il nocciolo originario che sta alla base della disuguaglianza delle donne nella nostra società, cioè il peccato originale della favola mitica di Adamo ed Eva che, oltre a rendere necessario – come si è appena visto – il controllo sulle donne da parte della chiesa, fornisce il modello al quale la coppia monogamica si ispira e nella quale la donna è assoggettata all'uomo. Nella spiegazione del nome Adamo Alice Ceresa scrive:

Sembra generalmente indiscusso che Adamo fosse stato creato da Dio per godere del mondo e dalla sua 25° costola lo stesso Dio trasse *Eva*. Poiché il corpo umano dispone di 24 costole (toltane Eva), si deve ragionevolmente



supporre che dal corpo di Adamo sarebbe stato possibile trarre altre 24 Eve. A questo modello si devono attribuire i vari sviluppi nel campo monogamico e poligamico che il modello ha assunto, senza tuttavia che tali sviluppi mai contrastino con il modello stesso. Il più fedele alla lettera divina tuttavia può essere considerato il modello cristiano che rende monogamo l'uomo potenzialmente poligamo, e le varie istituzionalizzazioni del modello, di cui le più importanti sono il matrimonio monogamico (una costola istituzionalizzata) e la disponibilità di altre costole (prostituzione, gallismo, dongiovannismo ecc.)

Ma, nella pagina dedicata alla spiegazione di Eva, Alice Ceresa precisa che

La favola che Eva provenisse da una costola d'Adamo va rigettata se non altro per ragioni scientifiche perché a prescindere dalla diversa conformazione degli apparati genitali fra i due, risultano però fatti della medesima materia e appartenenti alla medesima famiglia animale. Creta o costola che sia sono dunque da intendersi soltanto simbolicamente, anche perché diversamente il creatore andrebbe comparato tutt'al più a un prestigiatore che si fa uscire una colomba dalla manica e l'altra dal cappello. Sempre colombe sono.<sup>13</sup>

Ma quando Alice Ceresa per indagare le radici dell'albero dell'inuguaglianza femminile sposta il campo d'osservazione da quello cattolico religioso a quello laico e scientifico si arrende alla totale arbitrarietà (e quindi a-scientificità) con la quale si è giunti a instaurare un rapporto gerarchico tra i due generi sessuali sulla base di una differenza che in biologia è data solo in termini riproduttivi.

Prendiamo la spiegazione del lemma "biologia":

Assetata di ordine e plausibilità, la *biologia*, che allora ignorava di portare questo nome, si aggirava disperata nel mondo. (...) Procedette (...) alla sua prima grande distinzione al fine di separare gli organismi viventi dagli elementi per così dire imperituri sui quali o fra i quali compivano le loro inspiegabili evoluzioni. Fu proprio qui che alla biologia sembrò di avere trovato la missione per la quale si sentiva nata e che avrebbe dovuto consistere

nell'osservazione e nella comprensione del mondo vivente. (...) La biologia, va detto, svolse una enorme mole di lavoro suddivise e raggruppò a piene mani estendendosi in ogni dove e scendendo in peranco raccapriccianti particolari. Quel che fece con una crescente equipe di studio, continuando a sua volta a suddividersi in specializzazioni minori e maggiori, lascia a tuttora ammirati e perplessi. (...) Una sola fondamentale classificazione della biologia è giunta a noi immutata e reggendo alle insidie del tempo con imperturbabile e non mai contraddetta fermezza: quella per generi generativi, secondo cui per un misterioso furore complicativo della natura, gli organismi viventi non sono in grado se non in rarissimi ermafroditici casi di riprodursi individualmente, bensì compiono questa importante operazione sempre in due, quale che sia la specie o la famiglia cui appartengono, così suddividendosi coerentemente e di propria iniziativa e senza possibilità di errori e ripensamenti, lungo tutta l'interminabile babilonia delle stirpi, in fecondati e fecondanti, per quanto possano essere diverse e non senza fantasia le modalità riproduttive messe in atto. Codesta curiosa condizione, che riunisce da un lato tutte le femmine e dall'altro tutti i maschi in due potenti schiere genitali, è appunto nota come differenza biologica e ci affligge oggigiorno soprattutto in campi e ambienti assai lontani da ogni biologica scientificità.<sup>14</sup>

E se tutto questo dovesse apparirci ovvio, sarà allora il caso di consultare ancora una volta il *Dizionario* proprio al lemma “ovvio” e scoprire con Alice Ceresa che «ciò che sembra *ovvio* non è dunque mai *ovvio* se non relativamente, il che dovrebbe avere portato ormai, perlomeno da Galileo Galilei, all'eliminazione sia della parola che del concetto. Se non è stato il caso ciò si deve solo al fatto che non è *ovvio* ciò che sembra *ovvio* ma soltanto ciò che piace».<sup>15</sup>

Privo di qualunque astratta ovvietà e tutto immerso nel più parodistico e crudo relativismo, questo dizionario realizza un obiettivo dissacrante, che mette a nudo il sistema sessista imperante nelle strutture del nostro pensiero e produce sul lettore e sulla lettrice (ma forse più sul lettore, che queste cose è meno abituato a pensarle) un effetto straniante, disorientante: è per questo che il *Dizionario* di Ceresa si potrebbe definire una originale opera di avanguardia femminista, e non soltanto perché letteralmente sovverte con voci “leggere”, “assurde” e

“ironiche” l’idea tradizionale di dizionario – da forma della conoscenza a forma dell’erranza e dello smarrimento – ma anche perché accende il desiderio della lotta, della contestazione, in una parola più schierata: della “rivoluzione”.

### Note

<sup>1</sup> A. CERESA, *Piccolo dizionario dell’inuguaglianza femminile*, a cura e con prefazione di T. Crivelli, postfazione di J. Risset, Nottetempo, Roma 2007; apparato filologico di T. Crivelli in formato pdf nel sito [www.edizioninottetempo.it](http://www.edizioninottetempo.it).

<sup>2</sup> T. CRIVELLI, *Prefazione* in A. CERESA, *Piccolo dizionario*, cit., p. 9.

<sup>3</sup> Ivi, p. 7.

<sup>4</sup> Cfr. A. CERESA, *Nascere già emigrata*, «Tuttetorie», n. 2 (1994), p. 38.

<sup>5</sup> A. CERESA, *Piccolo dizionario*, cit., p. 11.

<sup>6</sup> Ivi, p. 10.

<sup>7</sup> Cfr. I. CALVINO, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 2002, p. 33.

<sup>8</sup> Ivi, 11.

<sup>9</sup> A. CERESA, *Piccolo dizionario*, cit., p. 25.

<sup>10</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *L’umorismo*, Mondadori, Milano 2001, p. 139.

<sup>11</sup> A. CERESA, *Piccolo dizionario*, cit., pp. 30-31.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 105-106.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 42-43.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 28-30.

<sup>15</sup> Ivi, p. 75.

## Gli esordi della Morante tra giornalismo e letteratura

Vanna Zaccaro

Leggiamo in una dichiarazione della Morante:

La mia intenzione di fare la scrittrice nacque, si può dire, insieme a me; e fu attraverso i miei primi tentativi letterari che imparai, in casa, l'alfabeto. Nello scrivere mi rivolgevo, naturalmente, alle persone mie simili: e perciò, fino all'età di quindici anni circa, scrissi esclusivamente favole e poesie per bambini. Alcuni di quegli scritti vennero pubblicati (e pagati) in quella stessa epoca. Altri invece rimasero inediti. Uno, poi, *Le avventure di Caterina*, è stato pubblicato postumo (per così dire) dall'editore Einaudi, nel 1942; e ripubblicato di recente, nel 1959. Dopo i quindici anni incominciai a scrivere poesie e racconti per adulti.<sup>1</sup>

E in una scheda autobiografica:

Nata a Roma, mostrò assai presto, fino dalla sua infanzia, le proprie attitudini all'arte narrativa, manifestando la sua intenzione di diventare una scrittrice. E incominciò, già fin da allora, a scrivere per i suoi coetanei poesie e fiabe, molte delle quali venivano anche pubblicate facendole guadagnare soldi. In seguito, la Morante, al posto delle fiabe prese a scrivere romanzi e racconti per la gente adulta.<sup>2</sup>

Così, in molte testimonianze, come negli scritti autografi di *Lettere ad Antonio*, la Morante ci consegna il ricordo del suo bisogno di scrittura e della sua tormentata ricerca di uno stile che si manifestano già dai suoi anni giovanili. Questi suoi primi scritti trovarono accoglimento su giornali: proprio su questa circostanza concentreremo la nostra riflessione.

A rileggere quei suoi primi racconti, la scrittrice stessa si dichiara colpita dall'unità della sua ispirazione, dall'adolescenza alla maturità,<sup>3</sup>

che Garboli riconosce nel «gusto di stregare la realtà».<sup>4</sup> Questa ricchissima produzione, che non è solo narrativa ma anche divulgativa, si rivela lontana dai modelli allora imperanti,<sup>5</sup> come la prosa d'arte o la linea magico-surrealista. Semmai, come leggiamo nella *Prefazione* alle sue opere

fantasia, stile, taglio, costruzione del racconto, immaginazione psicologica e romanzesca, ambienti e situazioni denunciano una grande familiarità con le letterature classiche, con l'epica, e soprattutto col grande romanzo popolare e psicologico dell'Ottocento.

C'è da dire che la Morante ha “ripudiato” quasi tutta la sua produzione novellistica degli esordi (si legga quanto ebbe lei stessa a dichiarare nel 1959 a proposito del *Gioco segreto*: «È una raccolta di racconti, alcuni dei quali, al mio giudizio di oggi, appaiono decisamente brutti. Altri, invece, io li considero validi ancora oggi: e tali, infatti, apparvero al loro tempo a Giacomo Debenedetti, che è stato il primo critico che si interessasse a me»<sup>6</sup>). Le ragioni di tale rifiuto, in evidente contrasto con le opposte dichiarazioni, possono essere rintracciate, come nota Contini, nell'operazione attraverso cui Elsa Morante esercita il controllo sui primi testi.<sup>7</sup> Si ricordi, a tale proposito, la radicale selezione di quella che definisce la sua “preistoria”, operata dalla Morante nel pubblicare *Lo scialle andaluso* nel 1963, in ragione della sua volontà di conservare solo ciò che riteneva dovesse restare nella memoria dei suoi lettori,<sup>8</sup> quasi a voler costruire un macrotesto attraverso cui consegnare un autoritratto. O essere intesa – lo fa Marco Bardini<sup>9</sup> – come una strategia retorica finalizzata a giustificare tale scelta o a confermare la svolta stilistica che la portava a privilegiare la forma romanzo, come ci suggerisce Giovanna Rosa.<sup>10</sup>

Garboli, cui si deve una periodizzazione dell'opera della scrittrice che individua nella «pausa di disperazione»,<sup>11</sup> che avrebbe chiuso la stagione in cui la Morante «lavorava arruffata e indemoniata come una strega», la svolta che avrebbe portato alla fase che la Morante stessa definisce della *pesanteur*,<sup>12</sup> giudica la «cospicua produzione a metà

tra il *feuilleton*, il servizio giornalistico, il racconto di appendice, la favoletta per ragazzi» della giovane Morante come un apprendistato di scarso rilievo e significato, giustificato soprattutto come espediente per «sbarcare il lunario»<sup>13</sup> (un giudizio che sembrerebbe “autorizzato” dalla stessa Morante, come abbiamo ricordato). Ritiene, quindi, «precoci e irresistibili i primi passi, il bisogno di raccontare favole e storie; ma tardiva la rivelazione di sé a se stessa, la conquista della personalità e dello stile».<sup>14</sup> Per Giovanna Rosa «ripercorrere la stagione dell’apprendistato “feuilletonistico” può invece offrire utili e insperati chiarimenti, aiutandoci a misurare la portata del mutamento e a cogliere la genesi degli elementi che ne favorirono il pieno dispiegamento».<sup>15</sup>

Anche Bardini, che ha dedicato grande attenzione agli “esordi” della Morante, ritiene che

Premesso che è da riconoscere come indebito l’obbligo di impostare confronti ingrati con gli scritti della maturità (i quali peraltro si fondano, soprattutto *Menzogna e sortilegio*, sull’implicito respingimento parodico di questi), è assai facile accorgersi come tali testi giovanili siano assolutamente degni di attenzione, sia per la loro evidente qualità intrinseca in rapporto al loro specifico contesto culturale, sia per la perspicuità del percorso speculativo che attraverso questi Elsa Morante arriva a compiere.<sup>16</sup>

Queste prove di scrittura possono essere considerate una sorta di palestra dove ha messo alla prova il suo talento, ha soddisfatto il bisogno di comunicare. «C’è una Morante nascosta, tra le pieghe della stampa periodica, effimera, labile, dimenticata [...] È la Morante che caparbiamente voleva scrivere, da subito, da sempre, che era disposta a rinunciare a tutto, pur di manifestarsi ed esprimersi attraverso la scrittura. È anche la scrittrice che scende in campo, talvolta, per difendere, laddove le individua, la libertà e l’onestà del sentire, le prove di artista che o più si avvicinano al suo ideale di arte, quella degli onesti, dei “pazzarielli”, dei “Felici Pochi”».<sup>17</sup>

Certo, analizzare questi testi può servire a ricomporre l’opera della scrittrice sulla base sia della «circularità», che della «ricorrenza» di

elementi tematici;<sup>18</sup> come può servire – lo fa egregiamente Elena Porciani attraverso il filtro della rete tematica del sogno, del resto già oggetto di riflessione di Gabriella Contini<sup>19</sup>, ma anche di Giuseppe Nava, Umberto Pirotti, Marcello Ciccuto e soprattutto di Alba Andreini<sup>20</sup> – «a ricostruire l’eziologia della personalità letteraria della Morante», per approdare a «un diverso riconoscimento dell’originalità della sua figura: non più come prodigio dell’ispirazione, ma come frutto della rimotivazione di modelli e *topoi* romanzeschi, del riuso di generi e modi narrativi, ovvero della maturazione di una fortissima coscienza meta letteraria abbinata ad una speciale sensibilità per le “futili tragedie” dell’esistenza».<sup>21</sup>

Riflettere poi sulla sede – i giornali, appunto, «individuati come preziosa opportunità di espressione e di comunicazione» –<sup>22</sup> scelta dalla Morante per conoscersi\farsi conoscere può contribuire a completarne il profilo.

Del resto, sappiamo che le scrittrici avevano imparato a riconoscere e a occupare le nicchie che erano loro offerte dai giornali (le rubriche, gli inserti, i supplementi femminili, ma anche racconti brevi, come già avevano fatto la Serao, Neera, Cordelia, la Deledda, la Guglielminetti). Scrivere per i giornali – e non solo su periodici femminili, che pure erano ormai abbastanza diffusi, da «Eva» a «Lei», per citarne solo alcuni – poteva servire ad acquisire visibilità, notorietà (e questo favoriva la vendita dei propri libri), assicurava un reddito e soprattutto consentiva di entrare a contatto con editori, giornalisti, altri scrittori, ma anche permetteva di misurarsi con temi e linguaggi nuovi.<sup>23</sup> Tutto questo vale anche per la Morante. Certo, la sua presenza è legata soprattutto a un apprendistato di tipo letterario, a un esercizio di scrittura che si misura con i testi della tradizione classica, con i macro generi dell’epica, della favola, con il grande romanzo ottocentesco. Sperimenta la misura breve dei racconti, in cui si delineano i temi e le tecniche narrative dei grandi romanzi successivi come il gusto per la narrazione di tipo favolistico, l’amore per gli spazi, le tematiche meridionali; costruisce «storie di metamorfosi e di demenza, di stati patologici e di azioni criminose, un regno dove il vero e la fantasia si sospettano a vicenda e il sogno e

i fantasmi entrano ed escono quando vogliono, perché ne sono i veri padroni». <sup>24</sup>

La Morante raccoglierà una selezione di questa sua vasta produzione “feuilletonistica” nel suo primo libro, *Il gioco segreto*, che segna una prima conclusione del suo lungo apprendistato narrativo (nel 1941 pubblica appunto per Garzanti la sua prima raccolta di racconti; nel 1942 per Einaudi il romanzo-fiaba *Le bellissime avventure di Cateri dalla trecciolina*), come pure a questa prima pratica di scrittura, a questo tirocinio di narratore di appendice si può ricollegare il suo primo grande romanzo *Menzogna e sortilegio*, pubblicato nel 1948, ma la cui stesura era già iniziata con il titolo *Vita di mia nonna*, nel 1943, e riscritto nel dopoguerra. Invertendo certo il suo punto di vista: legge il mondo\si legge a partire dall’immaginario piuttosto che dal reale.

Comincia a scrivere ancora bambina; pubblica i suoi primi racconti, non ancora ventenne – ma la Morante, in uno scritto autobiografico, databile al 1958, scrive che cominciò a pubblicare queste sue produzioni, per lo più di “genere fantastico” verso i tredici anni, con illustrazioni disegnate da lei stessa – fin dagli inizi degli anni Trenta, <sup>25</sup> facendo della scrittura una professione che le consente di essere economicamente autonoma.

Collabora sistematicamente (tanto che Garboli la indica come un esempio quasi unico in Italia di reincarnazione novecentesca del romanziere o intrattenitore russo o francese d’appendice) a diverse testate, da settimanali di largo consumo a dei fogli popolari come «Il Corriere dei Piccoli» su cui pubblica il 12 febbraio 1933 il suo primo lavoro, la fiaba *Paoletta diventò principessa* che narra la trasformazione di una povera fanciulla in principessa appunto, e sempre nello stesso anno *Storia di una povera Caroluccia* – si notino i diminutivi che connotano queste protagoniste, piccole e povere – brutta, “buona a nulla”, infelice, che fa un bel sogno e al risveglio trova una realtà cambiata, accogliente e favorevole; *La casa dei sette bambini* in cui stelle e fate lasciano regali di notte ai poveri protagonisti, a conferma della sua predilezione per il fiabesco che meglio dava voce al suo immaginario e svolgeva una funzione di risarcimento e appagamento



dei desideri e che in maturità riuserà nella costruzione del *romance*.<sup>26</sup> In nove puntate pubblica le fiabe per bambini<sup>27</sup> *La storia dei bimbi e delle stelle*, in cui compare l'idea cara alla Morante della provenienza celeste degli esseri umani e del loro conseguente disagio nell'abitare la terra; nel 1934 la novella *Il povero santino della bella chiesa*, di argomento religioso ma sempre di genere leggendario-meraviglioso; *Storia di Giovannola*, dagli occhi allegri perché è felice di avere due treccine – elemento che spesso correde i suoi personaggi femminili, da Rosettina a Cateri, Anna, Nunziata e Aracoeli –, costretta al sacrificio del loro taglio per punizione nel sogno da cui si risveglia, naturalmente con ancora le sue treccine, ma con la consapevolezza che un cattivo comportamento va punito; *Ninna nanna della vecchietta* in cui la nonna – con cui la Morante si identifica – racconta: i poeti sono vecchi bambini, capaci di correggere la realtà con la fantasia.

In dodici puntate, dal 28 aprile al 14 luglio 1935, pubblica il romanzo per ragazzi *Scricciolo & C.*,<sup>28</sup> definito da Bardini un autentico romanzo picaresco, in cui già si manifesta la tensione anarchico-pacifista così viva nella Morante adulta<sup>29</sup> (non a caso, tra il 1934 e il 1935 avviene il passaggio alla scrittura per adulti). Nel 1937, sempre su «Il Corriere dei Piccoli», pubblica la sua ultima fiaba *Il soldato del re*, in cui assistiamo a un diverso trattamento del sogno: ormai per la Morante si va esaurendo la vena fiabesca.

Su «Cartoccino dei Piccoli», nato a imitazione del più noto «Corriere dei piccoli», scrive filastrocche – i primi versi della Morante –<sup>30</sup> e favole per bambini (*Il sogno delle cento culle*,<sup>31</sup> *Rosettina alla finestra*, *Ninna nanna della vecchietta*, rispettivamente il 18 marzo, il 25 marzo, il 13 maggio 1934, e *Un negro disoccupato* il 12 maggio 1935).<sup>32</sup>

I racconti pubblicati dal 1935 su «I diritti della scuola», rivista per lo più diretta a un pubblico femminile, per maestre, vicina al Fascismo,<sup>33</sup> sono già ormai destinati a un pubblico adulto: *Giorno di compere*, storia di una donna fedigrafa costretta a reprimere la sua femminilità, i suoi desideri e ad accettare la condizione subordinata di moglie e di madre, inaugura la serie dei personaggi femminili morantiani dai

destini spezzati; *La bella vita della vecchia Susanna*, una donna timida e sognatrice, invecchiata precocemente, incapace di agire, salvata dalla narratrice da un destino tragico per mezzo di un lieto fine agiografico. Sono soprattutto di carattere catechistico-devozionali,<sup>34</sup> incentrati su drammi domestici, sulle difficili relazioni parentali. Nel marzo 1936 pubblica *Romanzo del piccolo Bepi* (ma già sul settimanale «Novella» nel 1933), storia patetico-drammatica di una infanzia violata, di un bambino che scopre di essere figlio illegittimo e vive il dramma dell'adulterio della madre e del disordine della vita familiare da cui cerca di salvarsi attraverso la scelta di rifugiarsi in un mondo fantastico, in solitudine. L'intento didascalico, pur legato alla formazione cattolica della Morante, deriva soprattutto dalle esigenze del giornale committente, cui la scrittrice collabora, non dimentichiamo, per «esigenze economiche», come lei stessa dichiara in varie occasioni. Tra il settembre 1935 e l'agosto 1936 esce il romanzo a puntate – ventinove – *Qualcuno ha bussato alla porta*, una sorta di collage di piccoli romanzi brevi, uno «strano 'racconto a puntate'» – lo definisce Giovanna Rosa – in cui l'autore pare soprattutto intento a sperimentare una variegata serie di tipologie narrative: la novella d'aura solariana, il 'rosa' con sfondo esotico-internazionale, il racconto gotico-melodrammatico, il *Bildungsroman* dell'artista, la commedia familiare piccolo-borghese.<sup>35</sup> Il romanzo – che tale è –<sup>36</sup> poi finisce con il tradire gli schemi del genere popolare cui doveva far riferimento per il tipo di destinatario previsto dal giornale – la «semiotica del decoro» la definisce Umberto Eco –<sup>37</sup> manifestando ormai chiaramente la Morante la sua predilezione per situazioni narrative complesse e conflittuali, che nel romanzesco, con gli ingredienti di fiaba, sogno, infanzia, trovano il collante e sembrano aspirare all'appagamento di sogni irrealizzabili.

Nel 1937, sempre su «I diritti della scuola» pubblica il racconto *Le due madri*, ancora una storia familiare, in cui i confini tra sonno\sogno e veglia sono sfilacciati e lo “strano”, il “perturbante” irrompe nella quotidianità e la destabilizza. Ancora, nel dicembre dello stesso anno pubblica *La vecchia*, che, sulla scia del *Giuoco segreto*, costruisce la

storia della protagonista, paragonata a un «uccellino implume, tanto quel mucchietto d'ossa era lieve a portarsi», sulla sostituzione della realtà con l'immaginazione. Vi pubblica anche, dal 1937 al 1938, leggende cristiane (*La leggenda di san Celestino, La leggenda di Natale, la leggenda di Pasqua*), in cui la realizzazione dei desideri dei protagonisti avviene attraverso il contatto con il divino, piuttosto che con il soprannaturale magico. Nel '38, il racconto *Il fratello maggiore*, fatto da una voce narrante che comincia a utilizzare un registro ironico, e il racconto *L'arancio*, in cui compare la figura dell'idiota, destinata a essere molto presente nella narrativa della scrittrice.

Si inserisce nel filone dei racconti agio-didattici la leggenda *Del bucaneeve* (1939), in cui l'origine del fiore è spiegata con un miracolo che qui è collegato a un'esperienza onirica; *Festa da ballo*, ancora sul desiderio femminile represso, sul bovarismo. Gli altri tre racconti pubblicati nello stesso anno – *I fidanzati, La signora giovane, Anna e la signora* – si chiudono con “il lieto fine”, funzionale alla linea editoriale del giornale.

Si intensifica la sua collaborazione ai giornali: si trattava, per lo più, di giornali popolari, come «Il Meridiano di Roma» – su cui scrisse grazie a Giacomo Debenedetti, il primo critico che si interessò al lavoro della scrittrice,<sup>38</sup> dove pubblica nel 1937 *L'uomo dagli occhiali*,<sup>39</sup> *Il gioco segreto*, racconto fondamentale nello snodo del percorso morantiano per la centralità assegnata alla “doppia vita”, della realtà e dell'invenzione, della finzione – non a caso i tre fanciulli protagonisti “scoprono” il teatro –, in cui compare anche il ritratto che Carlo Levi fa dell'autrice;<sup>40</sup> *La Nonna*, in due puntate, e inoltre, nell'anno successivo, *Via dell'Angelo* (confluiti nella raccolta del '41 e poi nello *Scialle andaluso*: definiti un macrotesto per la centralità della rappresentazione del femminile);<sup>41</sup> *Il Figlio*, uscito in due puntate nel 1939, in cui è la patologia, la malattia a consentire l'esperienza conoscitiva piuttosto, ormai, che il fantastico. Ne *Il peccato Originale*, pubblicato nel gennaio del 1940, l'ambientazione, tra superstizione e magia, il ricorso a riti notturni, lo apparenta a racconti coevi che hanno al centro l'iniziazione sessuale della protagonista.

Si noti che è a partire da questi racconti che il sogno «da esperienza notturna si evolve in fantasticheria diurna e il personaggio sognante prende le fattezze di carattere sognatore, contraddistinto da una spaesata condizione di emarginazione e solitudine che lo\la isola in un mondo tutto suo e prima o poi, scontrandosi con passioni smisurate e impossibili, lo\la trascina alla rovina».<sup>42</sup> Proprio DeBenedetti nota a proposito dei racconti pubblicati su questo giornale che «la realtà vi appariva in una specie di sfocatura, che era poi un modo di tenere le cose incredibilmente a fuoco [...] uno dei connotati di quel mondo [...] era principalmente la possibilità di passare a spola, in un alacre viaggio di andata e ritorno, come trasportato da un tappeto volante, attraverso quel “che è che non è”, con cui la fiaba introduce e dissimula i suoi salti nell’evento e nell’apparizione fatata».<sup>43</sup> Sottintesi semantici, ambiguità, contaminazioni oniriche, turbamenti sessuali, tra esplosione del desiderio e sua repressione, le complesse dinamiche di genere, il materno che si fa veicolo del perturbante.

Dal 1939 a tutto il 1941 collabora al settimanale di attualità e cultura «Oggi», che resta la fonte primaria dei guadagni della Morante, lo stesso giornale cui collabora la Manzini, che firma con il *nom de plume* Pamela articoli di moda. Vi collabora in un primo tempo con una rubrica fissa, «Giardino d’infanzia» – voluta dai condirettori del settimanale «Oggi», Arrigo Benedetti e Mario Pannunzio che l’avevano pensata su misura per la Morante. La giovane scrittrice vi pubblica «una serie di ricordi d’infanzia, che la Morante scrisse quand’era una giovane ragazza»,<sup>44</sup> testi di carattere per lo più narrativo, a metà tra autobiografia e fiction, brevi «aneddoti infantili» – come *Prima della classe*, *I miei vestiti*, *il mondo Marte è cascato*, *Domestiche*, *Nostro fratello Antonio*, *Il cugino Venanzio*, *Istitutrice* –, testi non più per l’infanzia ma sull’infanzia, in cui si consuma la dialettica tra il punto di vista del narratore adulto e quello del personaggio infantile anche attraverso l’effetto parodistico dell’umorismo che, appunto, è funzionale alla presa di distanza della Morante scrittrice dal proprio vissuto.

Pubblica un breve racconto settimanale nella rubrica *La pagina*

*dello scolaro*, mentre altri testi a carattere prevalentemente divulgativo vennero pubblicati dalla stessa testata in altri spazi all'interno dei quali Elsa utilizzerà gli pseudonimi Antonio Carrera o Lorenzo Deodati.<sup>45</sup>

Ne *Imaestri e gli scolari*, pubblicato nel gennaio del 1941, la Morante avvia una serie di “conversazioni” con i lettori – che proseguirà con i racconti successivi, vedi *I servitori e i padroni* – in cui attacca, se pur attraverso lo strumento retorico dell'umorismo, i vizi, i costumi della società.

Gli anni della collaborazione a «Oggi» – dal '39 al '41 – vedono il manifestarsi di una vena umoristica (si leggano i racconti *Gioco di società*, *Ricevimento*, *Appuntamento*, *Mal di cuore*, *La vigna*) individuata come strumento per contrastare la sua *pesanteur*,<sup>46</sup> che si accompagna al bisogno sempre più sentito del racconto in prima persona, dell'uso di una voce raccontante che appartenga al sistema dei personaggi. Si avverte, quindi, una sorta di “leggerezza” nello stile della scrittrice, anche per l'uso della parodia del sublime che piega alle sue nuove esigenze. Ne è un esempio l'articolo in cui la tematica femminile del successo legato alla bellezza,<sup>47</sup> *Facce false*, uscito nell'inverno del 1941 è affrontata in chiave ironica: la Morante mette a confronto la frivola Fidelia, immagine della fragilità femminile che spende tutto il suo tempo, le sue cure a conservare la sua bellezza esteriore, si inventa «facce false», assoggettandosi così a un canone estetico fissato dal giudizio maschile, e il suo amico poeta che

ben sapendo come la bellezza del volto sia l'aspirazione di tutte le donne, vagheggia un diverso uso delle ore impiegate da Fidelia per l'abbellimento del proprio viso. Naturalmente, dati i suoi sogni, si tratterebbe di lavorarlo “dal di dentro” invece che dal di fuori. Per esempio, mio Dio, Fidelia dovrebbe impiegare l'ora “della maschera” ad ascoltare invece la Serenata di Mozart o a leggere i sonetti del Petrarca.<sup>48</sup>

Di rilievo, i racconti *I gemelli*, lunga narrazione di una esperienza onirica in cui il perturbante ha grande rilievo, che ha al centro l'ossessione della Morante per il doppio; *Le due sorelle*, in cui sono

melodrammaticamente messe in scena la sessualità e l'affettività represses; *Le ambiziose* che, come sottolinea la Porciani, condensa tutti i temi presenti in questa produzione morantiana “delle origini”: «la mancanza del padre; il rapporto morboso e al contempo compensativo tra madre e figlia, con trasferimento su quest'ultima della repressione della sessualità e affettività della prima: la speranza di un matrimonio di prestigio che corrisponda a un riconoscimento sociale; la rappresentazione del Meridione come luogo simbolico di una sensualità languida e orgogliosa; l'interesse per la religione, qui però convertito e smascherato in un'improvvisa e felicissima rimotivazione; il *kitsch*, rappresentato nella veste (inconsapevole) stile di vita spesa nelle manie di grandezza, ma anche con una spiccata attenzione ai dettagli scenografici». <sup>49</sup>

Con minor frequenza i suoi scritti sono rintracciabili in periodici dal taglio più raffinato, indirizzati a un target di lettori più selezionato, come, ad esempio «Il selvaggio», per il quale Elsa pubblica *Lo Scolaro Pallido*, oppure «Prospettive», testata diretta da Curzio Malaparte, il quale propone, nel febbraio 1938, nella rubrica *Viaggi*, tra gli altri, i testi *Mille città in una*, che inaugura la produzione cosiddetta “saggistica”<sup>50</sup> della Morante: un testo giudicato di rilievo per le qualità intellettuali dell'autrice, per l'eclettismo che le deriva dalle sue letture, da Schopenhauer a Nietzsche: la città ha il volto\i volti di chi la guarda, il mondo evanescente si concretizza nel ricordo, il sogno resta una via di salvezza, risorsa estetica, l'immagine mentale è più vera della stessa realtà.

Sempre nel 1938, dal gennaio a luglio, la Morante tiene un diario – intitolato *Lettere ad Antonio* e, in margine, *Libro dei sogni* – il più importante dei documenti “privati”<sup>51</sup> di Elsa, in cui si racconta\racconta ad Antonio, (persona reale o proiezione del suo sé letterario? – e si noti la dinamica maschile/femminile –) tra veglia e sonno, le vicende della sua vita reale e i suoi sogni, che analizza e intreccia. “Gli avventurosi viaggi del sogno”... Testo fondamentale anche per rintracciare le prime formulazioni di una sua idea dell'arte: è qui che paragona la costruzione

del racconto a un'architettura, a una cattedrale, le scene isolate alle vetrate. Scritto mitopoietico, quindi, di cui *Mille città in una* costituisce la premessa.<sup>52</sup>

Nel novembre del 1941 pubblica per Garzanti *Il gioco segreto*, la raccolta di venti dei racconti giovanili (*Via dell'Angelo, Lo scolaro pallido, La nonna, L'anima, L'uomo dagli occhiali, Innocenza, Il gioco segreto, Il cocchiere, La pellegrina, Appuntamento, Il compagno, Il barone, Il cavallo dell'ortolano, Il confessore, I due zaffiri, I gemelli, Frivolo aneddoto sulla Grazia, Una storia d'amore, Cane, Un uomo senza carattere*), quelli dal '37 in poi, con l'esclusione significativa di quelli pubblicati su «I Diritti della scuola» e l'inclusione dei racconti fantastici e gotici. Sul retro di copertina leggiamo:

Sebbene *Il gioco segreto* sia il suo primo libro, Elsa Morante è già ben nota al pubblico italiano per i racconti che pubblica da diversi anni su settimanali e riviste letterarie, e già favorevolmente delineata è la sua fisionomia di scrittrice fra le più aderenti alla sensibilità delle giovani generazioni. Il suo bisogno di poesia muove di preferenza da umili pretesti, piccole esperienze della vita d'ogni giorno, attori secondari della vasta commedia umana, impressione e ricordi dell'infanzia che uno stile fluido e castigato trasfigura e fissa senza sforzo. L'arte della Morante si concreta così come una quotidiana dolorosa scoperta della vita, un poliedrico riflesso di personalità, uno scontro perenne fra l'anima e le cose destinato a risolversi in un casto echeggiare di motivi poetici.

Nel '63 la scrittrice elimina proprio i racconti fantastici e gotici dalla raccolta *Lo scialle andaluso*, segno che la Morante ha maturato scelte e percorsi. Dopo il 1941, col precipitare degli eventi bellici e dopo il matrimonio con Moravia, la Morante rinuncia a scrivere per i giornali.

Le mie immaginazioni giovanili – riconoscibili nei racconti del *Gioco segreto* – furono stravolte dalla guerra, sopravvenuta in quel tempo. Il passaggio dalla fantasia alla coscienza (dalla giovinezza alla maturità) significa per tutti un'esperienza tragica e fondamentale. Per me, tale esperienza è stata anticipata e rappresentata dalla guerra: è lì che, precocemente e con violenza rovinosa, io ho incontrato la maturità.<sup>53</sup>

Anche perché alcuni suoi racconti non sono accettati per la pubblicazione:

Alcuni suoi amati racconti di guerra (che poi, nel disordine di quegli anni, finiranno perduti), vengono rifiutati – come non conformi alle mode estetiche allora d’obbligo – dalla prima rivista della nuova avanguardia politico-letteraria del tempo: alla quale la giovane autrice, nel suo fresco entusiasmo di ripresa sociale e umana, mirava in quei giorni come a un onore e un premio. Messa così da parte come un’outsider insignificante, la scrittrice, alquanto rattristata, si rivolge allora a mettersi da parte per proprio conto. E si ritira a scrivere il suo primo romanzo *Menzogna e sortilegio* (già iniziato appena e subito interrotto dai tragici avvenimenti comuni), al quale si dedica esclusivamente per quattro anni.<sup>54</sup>

Gli anni che vanno dal 1942-45 individuano una seconda fase dell’attività della Morante, segnando una sorta di spartiacque tra un primo e un secondo tempo, ciascuno contrassegnato – come sottolinea Garboli –<sup>55</sup> da un diverso ritmo di produzione – che si rallenta, consentendo alla scrittrice un lavoro di revisione attentissimo – e da un diverso rapporto ideologico con la letteratura.<sup>56</sup> Sono gli anni in cui si dedica alla stesura di *Menzogna e sortilegio*. Il tempo degli esordi è terminato. Ormai scrivere racconti da pubblicare su fogli periodici era diventato un lavoro parallelo alla scrittura dei romanzi. Vero tema dei suoi racconti è – come scrive la Morante – il «solito tema – unico, per quanto svariato – di tutti i miei [...] romanzi e storie: e cioè (per dirlo in modo sommario) il difficile rapporto fra le ragioni umane e le ragioni misteriose della realtà».<sup>57</sup>

## Note

<sup>1</sup> E. MORANTE, *Opere*, a cura di C. Garboli e C. Cecchi, Mondadori, Milano 2001, vol. I, *Cronologia*, p. XX.

<sup>2</sup> In *Racconti nuovi: gli scrittori italiani per i nuovi lettori: i ragazzi e i giovani d’oggi*, a cura di D. Rinaldi e L. Sbrana, Editori Riuniti, Roma 1960,



p. 132.

<sup>3</sup> Cfr. P. MILANO, *La cruda cerimonia dell'adolescenza*, «L'Espresso», 29 dicembre 1963, p. 17.

<sup>4</sup> Il «gusto di stregare la realtà sorge nella Morante da tutt'altre origini che 'mentali', perché ha radici nel profondo [...] non lo si può definire neppure un gusto, quanto una forza, una corrente d'energia immaginaria proveniente dal cuore degli oggetti». C. CECCHI C. GARBOLI, *Prefazione*, in E. MORANTE, *Opere*, cit., vol. I, p. XII.

<sup>5</sup> Del resto tutta la produzione della Morante è ritenuta "fuori" da mode e/o modelli. Sulla presunta inclassificabilità della scrittrice si veda almeno H. SERKOWSKA, *Uscire da una camera delle favole. I romanzi di Elsa Morante*, Rabid, Cracovia 2002, pp. 9-20.

<sup>6</sup> In *Cronologia*, cit., p. XLIV.

<sup>7</sup> «Anche a distanza di tempo, li organizza in diversi sistemi, sostituisce le regole di montaggio, prova le varianti, riutilizza e ricarica di significato il già scritto. In questo senso i racconti possono anche suggerire l'ipotesi del macrotesto: come serie coerente di testi allacciati e in crescita, autonomi e interdipendenti, contrassegnati da caratteri tematico formali ricorrenti, che si potenziano ulteriormente immessi in due raccolte – dettate da esigenze diverse, in epoche diverse – laboriosamente composte come forme di autoritratto, rendiconti pubblici e antologie personali». G. CONTINI, *Elsa Morante: autoritratti d'autrice. Dal «Meridiano di Roma» allo «Scialle andaluso»*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena», XIV (1993), pp. 163-175.

<sup>8</sup> Cfr. la *Nota* che accompagna la raccolta, Einaudi, Torino 1994, p. 215.

<sup>9</sup> M. BARDINI, *Scheda sugli esordi editoriali di Elsa Morante*, «Italianistica», a. 28, n. 3 (1999), p. 462. Sempre Bardini scrive: «E. M. opera una selezione estremamente rigorosa che ha un obiettivo riconoscibile: mostrare, attraverso il catalogo delle proprie "invenzioni", il cammino di una consapevolezza che muove dalla "preistoria" di un'adolescenza "non risparmiata dai terrori primordiali", e giunge "alla maturità dell'autrice"» in *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Nistri-Lischi, Pisa 2000, p. 576.

<sup>10</sup> G. ROSA, *Ovvero: il romanziere*, in *Per Elsa Morante*, Linea d'ombra, Milano 1993, pp. 55-87. «La decisione drastica di ripudiare tutta la produzione novellistica d'anteguerra non solo conferma il grado di autoconsapevolezza raggiunto da Elsa ma avvalorata l'irreversibilità della svolta. Nondimeno,

quanto più si riconosce nell'ardore della conversione al romanzo la ragione dell'eccezionale maturità di *Menzogna e sortilegio*, tanto più occorre evitare di acconsentire alle scelte censorie con cui lo scrittore punta a cancellare ogni traccia del suo itinerario precedente». A Giovanna Rosa dobbiamo anche l'efficace definizione di «eccentrica modernità» dell'opera morantiana: cfr. ID., *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, Il Saggiatore, Milano 1995, p. 10.

<sup>11</sup> C. GARBOLI, *Premessa*, in *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Adelphi, Milano 1995, p. 21.

<sup>12</sup> Come ci riferisce lo stesso Garboli in *Prefazione*, in E. MORANTE, *Pro o contro la bomba atomica*, Adelphi, Milano 1987, p. XI. La Morante si riconosce nella *pesanteur* della Weil, come sottolinea la D'Angeli (cfr. C. D'ANGELI, *La pietà di Omero: Elsa Morante e Simone Weil davanti alla storia*, in *Leggere Elsa Morante*, Carocci, Roma 2003, pp. 81-103. Sulla questione della periodizzazione dell'opera morantiana Giovanna Rosa individua il vero momento di passaggio in coincidenza con la frequentazione delle opere di Freud, in particolare con il saggio *Il perturbante* (per la presenza nella letteratura cfr. U. TREDER, E. CHITI, *Il/la perturbante: una questione di genere*, in E. CHITI, M. FARNETTI, U. TRADER, *La perturbante*, Morlacchi, Perugia 2003.

<sup>13</sup> Cfr. *Bibliografia e Fortuna critica*, in MORANTE, *Opere*, cit., vol. II, *passim*. Giudizio condiviso da E. NELSEN, «*Qualcuno bussava alla porta*». *Analisi tematica del primo romanzo di Elsa Morante*, «Forum Italicum», 28 (1994), 2, pp. 269-80; U. PIROTTI, *Sulle opere giovanili d'Elsa Morante*, «Studi e problemi di critica testuale», 53 (1996), pp. 159-84; S. DE LAUDE, «*Qualcuno bussava alla porta*» di *Elsa Morante*, «Paragone Letteratura», XLVI (1995), 548-550, pp. 150-152. Già nel 1957 Emilio Cecchi aveva scritto che «sui primi lavori di Elsa Morante si può sorvolare. La sua vera affermazione risale al 1948» (E. CECCHI, *L'isola di Arturo*, in *Libri nuovi e usati*, ESI, Napoli 1958, p. 247).

<sup>14</sup> C. GARBOLI, *Premessa*, cit., pp. 19 e 21. Garboli stesso in seguito ha rivisitato i suoi giudizi e ha ammesso che la raccolta giovanile costituisce «una pista da rivalutare» (in ID., *Al lettore*, in *Il gioco segreto*, cit., p. 14); ha collaborato alla ripubblicazione nel 2002 di *Racconti dimenticati*, una selezione di questi testi “giovanili”, «antefatti essenziali per la ricostruzione e l'intelligenza» della personalità della scrittrice, giustificandola come un «atto dovuto» non solo nei confronti della Morante, ma anche dei sempre più

numerosi studiosi che questi testi leggono mossi dall'esigenza di indagare la rete intertestuale costruita dalla scrittrice (ID., *Dovuto ad Elsa*, in E. MORANTE, *Racconti dimenticati*, a cura di I. Babboni e C. Cecchi, Einaudi, Torino 2002, p. V).

<sup>15</sup> G. ROSA, *Ovvero: il romanziere*, cit., p. 58.

<sup>16</sup> M. BARDINI, *Scheda sugli esordi editoriali di Elsa Morante*, cit., p. 462.

<sup>17</sup> *Bibliografia degli scritti di Elsa Morante*, a cura di T. Baldassaro, in G. ZAGRA e S. BUTTO, *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Colombo, Roma 2006, p. 151.

<sup>18</sup> Cfr. J.PH. BAREIL, *Ricomposizione e redistribuzione nell'opera di Elsa Morante: svolgimento e concrezione*, «Narrativa», 2000, n. 17, pp. 8-12.

<sup>19</sup> Legge quattro racconti del biennio 1937-38, *L'uomo dagli occhiali*, *Il Gioco segreto*, *La nonna e Via dell'Angelo*, confluiti nel *Gioco segreto* e nello *Scialle andaluso*, come un macrotesto in cui «gli eventi [...] si svolgono in zone limbal tra sogno e veglia» in *Elsa Morante: autoritratti d'autrice. Dal «Meridiano di Roma» allo «Scialle andaluso»*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena», XIV, 12993, p. 165.

<sup>20</sup> Che individua una prima «fase onirica, tutta concentrata sull'immaginario» in *La Morante e il diario: autoritratto di donna e di scrittrice*, in *Elsa Morante*, a cura di M. Garrido, Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2003, pp. 9-21.

<sup>21</sup> E. PORCIANI, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Iride, Soveria Mannelli 2006, pp. 12 e 13.

<sup>22</sup> S. FRANCHINI, S. SOLDANI, *Introduzione a Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere* (a cura di S. Franchini e S. Soldani), Angeli, Milano 2004, p. 22.

<sup>23</sup> Cfr. M. GHILARDI, *Tempo di svolte. Scrittrici e giornali in Italia dagli anni Trenta agli anni Cinquanta*, in *Donne e giornalismo*, cit., pp. 154-177.

<sup>24</sup> C. GARBOLI, per *Racconti dimenticati*, Einaudi, Torino 2002.

<sup>25</sup> Appartiene quindi a quella generazione che si affaccia alla scrittura, alla letteratura negli anni trenta, quella generazione che, scrive Marina Zancan, guarda «più direttamente alla sperimentazione letteraria e alla maturazione politica dei nuovi gruppi intellettuali» in *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione italiana*, Einaudi, Torino 1998, p. 102.

<sup>26</sup> Cfr. A. PUPINO: «tale attitudine non andrà intesa [...] come esclusiva volontà di evasione, ma anche come ambizione ad una più segreta ma più vera

metafora del mondo» *Struttura e stile nella narrativa di Elsa Morante*, Longo, Ravenna 1996, p. 16.

<sup>27</sup> Non a caso Pontremoli classifica questi racconti come storie per bambini cfr. G. PONTREMOLI, *Storie per bambini*, in *Per Elsa Morante*, Linea d'ombra, Milano 1993.

<sup>28</sup> Romanzo composto a quattro mani dalla Morante che scrive il testo e da Guelfo Civinini, intellettuale toscano autore di filastrocche, romanzi per adulti e bambini, libretti d'opera, cui è da attribuire l'ideazione, la selezione delle parti e la revisione per la pubblicazione. Apparve poi a stampa nel 1937 per la Bemporad.

<sup>29</sup> M. BARDINI, *Scheda*, cit., pp. 463-464.

<sup>30</sup> Definiti da Domenico Scarpa «poesie saggistiche»: «Elsa Morante le scrive per chiarire a se stessa quel che stava facendo» in *L'amante, il paradiso, il tiranno*, in *Per Elsa Morante*, cit., pp. 174-75.

<sup>31</sup> Pubblicato poi nel 1938 su «I diritti della scuola», narra di una culla bella, ma infelice perché nessuno la compra, che riesce a risarcirsi attraverso il sogno di ospitare due gemellini.

<sup>32</sup> Cfr. E. MORANTE, *Le bellissime avventure di Cateri dalla trecciolina e altre storie*, a cura e con la nota *La preistoria di Elsa Morante*, di G. Pontremoli, Einaudi Ragazzi, Trieste 1995, che raccoglie le filastrocche e le favole scritte e illustrate dalla Morante negli anni Trenta e già pubblicate dalla scrittrice nel 1942, che poi ristampa il racconto in questione nel 1959 con il titolo *Le straordinarie avventure di Caterina*. La favola di Caterina è stata pubblicata in una edizione per la scuola a cura di R. Pugliese, Einaudi scuola, Milano 1992.

<sup>33</sup> Lo si ricava dalla linea editoriale e dalle numerose poesie che celebrano Mussolini e Hitler. Vi collaborano Alvaro e Jovine.

<sup>34</sup> Secondo la definizione di Bardini, in *Scheda*, cit., p. 463.

<sup>35</sup> G. ROSA, *Ovvero...*, cit., p. 58.

<sup>36</sup> Concordiamo con la Porciani che scrive: «Non c'è dubbio che il confronto con i testi coevi riveli la superiore complessità di *Qualcuno bussa alla porta*: sia nella trama, articolata e di lunga durata, sia nell'ampio spettro tematico messo in scena, segnato da forti e scoperte contrapposizioni, oltre che da un cospicuo ricorso all'elemento onirico. Per questo ritengo che, nonostante la mancanza di un'effettiva organicità, sia legittimo definirlo un romanzo (a puntate) piuttosto che un racconto lungo» in *L'alibi del sogno...*, cit., p. 68.

<sup>37</sup> U. ECO, *Tre donne sulle donne per le donne*, in U. ECO, M. FEDERZONI, I.

PEZZINI, *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala*, La Nuova Italia, Firenze 1979, p. 27.

<sup>38</sup> Nel testo autobiografico citato scrive «Aveva circa vent'anni, quando il critico Giacomo Debenedetti la conobbe ed ebbe la bontà di apprezzare quei suoi racconti, che le fece pubblicare dalla rivista *Meridiano di Roma*». E ancora «A lui devo la prima, felice speranza della mia giovinezza: e solo oggi capisco quale fortuna sia stata per me d'incontrarlo allora, proprio al mio principio». Ancora a Debenedetti si deve l'accostamento della Morante ai temi della psicanalisi. Cfr. G. CONTINI, *Il primo diario di Elsa Morante*, «Allegoria», 1992, n. 11, p. 92.

<sup>39</sup> Così Debenedetti: «[...] arrivò in redazione un racconto intitolato *L'uomo dagli occhiali*. A una semplice scorsa, risultava subito che lì c'era qualcuno per cui scrivere era la faccenda seria della vita» in *L'isola della Morante*, cit., p. 1127.

<sup>40</sup> Che così la ricorda: «Quello che mi colpì subito fu un lumino acceso davanti a una Madonna a capo del letto. E poi Elsa: non era una donna. Con quegli occhi viola, quella faccia piccola e larga, il sorriso timido che scopriva i denti minuti, separati, e i capelli grigi, arruffati disordinatamente» in G. Massari, «L'illustrazione italiana», maggio 1960.

<sup>41</sup> «I quattro racconti del «Meridiano» insistono – e costituiscono altrettante variazioni – sulla costituzione del soggetto femminile all'interno di un'istituzione – famiglia, scuola, convento – coercitiva e manchevole, custode di pratiche sociali e ideologiche mortificanti. Mettono in luce il momento in cui si verifica la scoperta dell'io come rivelazione del corpo, esplosione del desiderio, fantasticheria di risarcimento». G. CONTINI, *Elsa Morante: autoritratti d'autrice*, cit., p. 167.

<sup>42</sup> E. PORCIANI, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, cit., p. 19.

<sup>43</sup> G. DEBENEDETTI, *L'isola della Morante*, in *Intermezzo*, in *Saggi*, Mondadori, Milano 1999, pp. 1127-1128.

<sup>44</sup> Cfr. nota biografica in *Racconti nuovi*, a cura di D. Rinaldi e D. Sbrana, Editori Riuniti, Roma 1960.

<sup>45</sup> «Fondamento di questa attribuzione (se non bastassero le evidenti concordanze formali tra i testi a firma Morante e quelli a firma Carrera) è la presenza, tra le carte relitte dallo scrittore, non solo di un ms. autografo di quattro paginette inedite a firma Antonio Carrera – sorta di graziosa parodia

o satira dello stile ermetico in poesia –, ma anche di un album che tiene ordinatamente incollati pagina dopo pagina i ritagli del settimanale «Oggi» dove figurano gli articoli a firma Elsa Morante insieme ai ritagli con gli articoli a firma Antonio Carrera» *Bibliografia e Fortuna critica*, in MORANTE, *Opere*, cit., vol. II, p. 1635.

<sup>46</sup> Pasolini, invece, non apprezza l'«elementarità disarmante» del linguaggio umoristico della scrittrice, in P.P. PASOLINI, *Elsa Morante, «La Storia»*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, II, Mondadori, Milano 1999, p. 2100.

<sup>47</sup> Su cui era intervenuta Maria Bellonci polemicamente con *L'altra metà. La fiera della bellezza*, «Il popolo di Roma», 4 agosto 1929, p. 3.

<sup>48</sup> Su «Oggi», 22 novembre 1941, n. 47. p. 14.

<sup>49</sup> E. PORCIANI, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, cit., p. 266.

<sup>50</sup> Ripubblicato da Marco Bardini (*Scheda sugli esordi editoriali di Elsa Morante*, cit., p. 467) che così lo commenta: «è assai interessante notare come, a questa altezza cronologica, due temi essenziali e distintamente ricorrenti nell'opera della E. M. maggiore, il viaggio come esperienza esistenziale e la perlustrazione del proprio itinerario interiore, siano qui coerentemente fusi, cioè originariamente coesi in un tema unico, ancestrale e fondativo».

<sup>51</sup> Per Alba Andreini, che ne ha curato l'edizione, «la materia autobiografica non si presenta in forma di raccolta di lettere non spedite, ma con gli attributi distintivi del genere diari stico cui pertiene. Più dell'illusorio destinatario Antonio, che scompare appena nominato, il vero interlocutore è rappresentato dalla pagina bianca, luogo di una scrittura privata che la molla dell'infelicità stimola all'indagine introspettiva e non all'espansione comunicativa» in *Prefazione*, E. MORANTE, *Diario 1938*, a cura di A. Andreini, Einaudi, Torino 1989, p. VII.

<sup>52</sup> Donatella Lamonaca nota che «scrittura privata e narrazione siglano, sin da questo momento, un rapporto di contaminazione continua» in «*Solo chi ama conosce. Povero chi non ama!*» *Il tormento di Narciso nell'invenzione autobiografica di Elsa Morante*, in *Poetica e scrittura diaristica*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 2005, p. 144.

<sup>53</sup> Ms. anepigrafo citato in *Cronologia*, cit., p. XLI.

<sup>54</sup> Dal testo autobiografico premesso all'edizione Oscar dell'*Isola di Arturo*, ora in *Cronologia*, cit., p. XLII.

<sup>55</sup> C. GARBOLI, *Introduzione*, in E. MORANTE, *Opere*, a cura di C. Garboli e

C. Cecchi, cit., vol. I, p. XI.

<sup>56</sup> Nel dicembre 1945 collabora a uno dei primi numeri dell'«Europeo» con il racconto *Il soldato siciliano*, accolto poi nel volume *Lo scialle andaluso*, nel 1947 *Mia moglie*, poi in *Racconti italiani 1965*; torna all'attività giornalistica nei primi anni Cinquanta – dal febbraio 1950 al novembre 1951– con la pubblicazione di recensioni cinematografiche per la Rai, pubblicate nella rubrica settimanale «Cronache del cinema». Sempre in questo periodo, nell'inverno 1950-51, realizza la collaborazione con «Il Mondo». Per il foglio diretto da Mario Pannunzio scrive sette articoli «di gaia moralità fantastica», scritti, si direbbe, «con la voce», pubblicati nella rubrica *Rosso e bianco*, raccolti e ripubblicati, insieme ai più importanti interventi morantiani di carattere saggistico, tra il 1957 e il 1970, da Cesare Garboli nel volume postumo edito da Adelphi nel 1987, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*. Sempre per il foglio diretto da Pannunzio, nella sezione *Lettere scarlatte*, pubblicherà altri due interventi, il primo a favore di Luchino Visconti e del suo film *La terra trema*; il secondo per manifestare il proprio dissenso per le pressioni censorie operate dalla Rai, rendendo pubbliche, così, le proprie dimissioni da «Cronache del cinema». Collabora al mensile di promozione e aggiornamento librario di Leo Longanesi «Il Libraio», pubblicato a Milano dal luglio 1946 al dicembre 1949. Nel 1953 pubblica su «Botteghe oscure» *Lo scialle andaluso*.

<sup>57</sup> In *Cosa stanno preparando i nostri scrittori?*, «Italia domani», 15 marzo 1959.

## Autrici degli interventi

**MARINA CAMBONI** è docente di Lingue e letterature angloamericane all'Università di Macerata. Si occupa di poesia, modernismo anglo-americano, semiotica e teoria e critica femminista. Ha scritto su G. Stein, V. Woolf, A. Rich, T. Maraini, A. Rosselli, sul femminismo e sul modernismo transatlantico. Ha tradotto A. Rich, A. Sexton, Hilda Doolittle, su cui ha pubblicato la monografia *H.D. La donna che divenne il suo nome* (2007).

**ADRIANA CHEMELLO** insegna Letteratura italiana presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Padova. Nella sua ricerca ha compiuto, fin dalla fine degli anni Settanta, uno scavo sistematico teso a rileggere criticamente la presenza delle donne nella tradizione letteraria italiana. È iscritta alla Società Italiana delle Letterate e ne ha seguito con attenta partecipazione tutte le attività e ne è stata Presidente nel biennio 2003-2004. Ha pubblicato numerosi saggi sul genere epistolare, biografico e sulla letteratura pedagogico-popolare, con particolare attenzione al tema della lettura e della raffigurazione letteraria del lettore e della lettrice. Ha curato, tra gli altri: *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento* (Guerini, Milano 1998); V. AGANNOOR, *Lettere a Giacomo Zanella (1876-1888)* (Eidos, Mirano-Venezia 1996); *Parole scolpite. Profili di scrittrici degli anni Novanta* (Il Poligrafo, Padova 1998); *Geografie e genealogie letterarie* (Il Poligrafo, Padova 2000); *Tre donne d'eccezione: Vittoria Aganoor, Sofia Bisi Albini, Silvia Albertoni Tagliavini. Dai carteggi inediti con Antonio Fogazzaro* (Il Poligrafo, Padova 2005).

**ILENIA DE BERNARDIS** ricercatrice presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bari. I suoi interessi sono rivolti prevalentemente alla Letteratura italiana del Settecento nei suoi rapporti con le letterature europee, alle scritture delle donne e agli studi di genere. Vive a Roma



dove collabora al laboratorio di studi femministi Annarita Simeone «Sguardi sulle differenze», che si tiene all'Università La Sapienza di Roma. Ha pubblicato, oltre a diversi saggi e articoli, il volume «*L'illuminata imitazione*». *Le origini del romanzo moderno in Italia: dalle traduzioni all'emulazione* (Palomar, Bari 2007).

**WANDA DE NUNZIO SCHILARDI** docente ordinaria di Letteratura italiana e Storia del giornalismo letterario nella Facoltà di Lettere dell'Università di Bari. Studiosa di storia della critica e della cultura letteraria e giornalistica tra Otto e Novecento, è autrice di numerosi saggi sul romanzo sociale e sulle riviste letterarie di area meridionale (*Puglia letteraria*, Lacaita, Manduria 1988). Ha contribuito ad aprire il dibattito critico sul “Caso Serao” avviando ricerche sulle due dimensioni della scrittura seraiana, quella narrativa e quella giornalistica. Ha pubblicato i volumi *Matilde Serao giornalista* (Milella, Lecce 1986) e *L'invenzione del reale* (Palomar, Bari 2004) e ha curato la riedizione de *La conquista di Roma* (Bulzoni, Roma 1997) e del *San Gennaro nella leggenda e nella vita* (Palomar, Bari 2000). Del 2006 è la pubblicazione degli *Indici* della rivista seraiana «La Settimana. 1902-1904» (Giardini, Roma-Pisa) e del 2010 il volume *Occasioni letterarie. Studi otto-novecenteschi*, (Palomar, Bari). Si è occupata della tematica dell'infanzia nella letteratura fra Otto e Novecento e ha pubblicato con le Università di Roma e di Trieste il volume *Tracce d'infanzia* (Liguori, Napoli 2000). Collabora alle riviste «Critica letteraria», «Italianistica», «Rivista di letteratura italiana».

**ESTER FIORE** studiosa di Letteratura francese è professoressa associata nel Corso di laurea di Scienze della Comunicazione dell'Università di Bari. Il suo campo di ricerca è di carattere essenzialmente letterario e novecentesco, con particolare riferimento alle opere di romanzieri come Bernanos, Gide, Cocteau. Con la pubblicazione presso le Edizioni Schena di testi come *Marguerite Duras et l'écriture du dehors* e *Colette e il giornalismo letterario del Novecento*, gli studi intrapresi sul

giornalismo di Marguerite Duras e Gabrielle-Sidonie Colette, vertono ad approfondire i rapporti fra letteratura e giornalismo nella Francia dei primi del Novecento, focalizzando il campo di ricerca sulla poliedrica produzione giornalistica di donne che sono riuscite a fare della loro scrittura giornalistica l'espressione più alta dell'universo femminile del XX secolo.

**LAURA FORTINI** docente di Letteratura italiana presso il DAMS di Roma Tre è autrice di numerosi saggi su scrittori e scrittrici mistiche tra Quattro e Cinquecento; su Ariosto e la cultura umanistico-rinascimentale; sulle scrittrici italiane, in particolar modo dell'età contemporanea e i problemi di periodizzazione che la loro presenza pone al canone della letteratura italiana. Redattrice dal 1996 di «DWF donnawomanfemme», rivista storica del pensiero delle donne, è tra le fondatrici della Società Italiana delle Letterate e fa parte del gruppo promotore del Seminario estivo della SIL che si svolge con continuità dal 2000, da cui hanno avuto origine volumi che si sono segnalati per l'innovativo taglio critico quali, *Movimenti di felicità. Storie, strutture e figure del desiderio*, a cura di Donatella Alesi e Laura Fortini (Manifestolibri, Roma 2004) e *Il romanzo del divenire. Un Bildungsroman delle donne?*, a cura di Paola Bono e Laura Fortini (Iacobelli, Roma 2007). Insieme a Vita Cosentino e al gruppo dell'Autoriforma Gentile ha curato la pubblicazione del volume *Lingua bene comune* (Città Aperta, Enna 2006).

**CRISTINA GAMBERI** laureata nel 2003 in Filosofia all'Università di Bologna con una tesi sul tema del corpo e il paradigma della visione nella letteratura degli Women's Studies. Nel marzo 2004 ha superato le selezioni arrivando prima per il Master in Studi di genere e politiche di pari opportunità all'Università di Bologna. Nel gennaio del 2007 ha ottenuto il Dottorato di ricerca in Studi di genere presso l'Università Federico II di Napoli con una tesi sulla scrittura di Angela Carter. Di prossima pubblicazione un articolo sull'analisi della pornografia in Angela Carter.

**ADRIANA LORENZI** docente a contratto in Tecniche di scrittura presso la Facoltà di Scienze della Formazione delle Università di Bergamo e Bologna. Formatrice nell'ambito della scrittura autobiografica e memoriale in diverse Associazioni culturali, nelle Case Circondariali di Bergamo e Padova. Critica letteraria per la rivista «Leggere Donna», fa parte della Società Italiana delle Letterate (SIL) e della Società di Pedagogia e Didattica della Scrittura “Graphein”. Tra le sue pubblicazioni di saggistica: *Voci da dentro* (2004), *Amo i ricordi* (2007), *Ciao, nani* (2007). Tra quelle di narrativa: *Parole ammalate di vita* (1999), *Tazze vuote, tazze utili* (2004), *Non restate in silenzio* (2008), *Scrittura e formazione* (2010).

**MONICA LUONGO** giornalista napoletana, ha lavorato per il quotidiano «l'Unità», «Noidonne», «Leggendaria», oltre ad altre testate editoriali e radiofoniche. Ha contribuito alla creazione del sito [www.donnealtri.it](http://www.donnealtri.it). Oggi è esperta di genere ed educazione per la Cooperazione italiana allo Sviluppo e lavora in Mozambico. È osservatrice elettorale per l'Unione Europea e per l'Osce. Collabora alle attività del Master “Politiche dell'incontro e mediazione culturale in contesto migratorio” dell'Università Roma Tre. È docente nella Società italiana per le Organizzazioni Internazionali dove insegna Elementi e politiche delle missioni internazionali di osservazione elettorale. Per la SIL insieme alla presidente Bia Sarasini cura e realizza il progetto della Provincia di Roma “Culture (in Genere): scrittrici, letture, lettori”. È stata presidente della SIL. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Isole. Confini chiusi, orizzonti aperti* (Iacobelli, Roma 2008); *DWF, Femminismi del Mondo. A Sud* (Agenda SIL 2010).

**ROSSANA MELIS** dottoressa di ricerca in Filologia romanza e italiana si dedica soprattutto a indagini sulla storia dell'epistolografia e della filologia ottocentesche e, ultimamente, a indagini sulle donne letterate e scrittrici tra Otto e Novecento. Ha pubblicato carteggi inediti di Vittoria Cima, Giovanni Verga, Matilde Serao, Vittorio Bersezio,

Sidney Sonnino, Emilia Toscanelli Peruzzi, Emilio De Marchi, Erminia Fuà Fusinato, Paola Drigo e Bernard Berenson. Attualmente sta completando un volume sull'attività di Matilde Serao durante il suo soggiorno romano (1882-1887).

**GISELLA MODICA** è socia della Società Italiana delle Letterate. Fa parte della redazione della rivista «Mezzocielo» e della Biblioteca delle donne dell'UDI di Palermo, dove ha organizzato diversi incontri sul tema della scrittura femminile. Collabora con “Gli amici di Oblomov” per la formazione di gruppi di lettura. È interessata alla tradizione orale del *cuntu* siciliano e conduce laboratori di narrazione orale. Con «Stampa Alternativa» ha pubblicato *Falce Martello e cuore di Gesù* e *Parole di terra*, da cui è stato tratto uno spettacolo teatrale.

**SILVIA NEONATO** laureata in Filosofia a Genova nel 1974 è giornalista professionista e oggi editorialista de «Il Secolo XIX», quotidiano per cui è stata anche responsabile delle pagine della cultura e degli spettacoli fino al 2005. Fa parte del direttivo della SIL e del comitato di redazione della rivista «Leggendaria», per cui scrive recensioni di libri e articoli legati alla politica del movimento delle donne. Ha debuttato sul quotidiano «il manifesto» nel '75, poi è stata redattrice del periodico «Noi Donne» (1977-1987) a Roma, su cui ha continuato a collaborare fino al 1999, quando è tornata a Genova. Dal 1978 al 1980 ha lavorato a Raidue alla trasmissione “Si dice donna”, unico settimanale di attualità della Rai fatto da donne, diretto da Tilde Capomazza. Con parte di quella redazione di donne e altre, si è poi trasferita dal piccolo schermo a Radio Tre (1980-87) con “Ora D”, una trasmissione quotidiana sempre incentrata su tutti i temi che riguardano l'universo femminile, dalla cultura, allo sport alla vita privata e pubblica. Nel '97 da Roma si è trasferita a Milano al mensile «Cosmopolitan». Ha scritto su diversi libri a più voci e su svariate testate. Attualmente è caporedattore del mensile di Liguria «Blue».

**MARIA PAGLIARA** docente di Letteratura italiana presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Bari dirige il Dipartimento di Linguistica, Letteratura e Filologia Moderna. Ha pubblicato *Il Gattopardo o la metafora decadente dell'esistenza* (1983), *Remissività e trasgressione nel romanzo storico dell'Ottocento* (1983), *L'attiva marginalità. Scrittori di Puglia tra '600 e '800* (2000), *Scritture, soggetti, modelli femminili* (2000), *Il romanzo coloniale tra imperialismo e rimorso* (2001), *Scritture di vita. Biografie e autobiografie del Novecento* (2001). Ha curato la pubblicazione degli Atti del Convegno *Interni familiari nella letteratura italiana* (2007) e l'edizione di *Il principe studioso* di Tomaso Tomasi (2002) e *Le tracce della memoria* di Carlo Levi (2002).

**ANGELA PAPARELLA** dottoressa di ricerca in discipline linguistiche, filologiche e letterarie. Si occupa di scrittura femminile del Novecento e in particolare dei temi e dei motivi dell'autobiografia. Ha collaborato alla redazione degli Atti del Convegno della Società delle Letterate 2000 "Grafie del sé", pubblicando nel volume *Le infinite negoziazioni dell'io* (Adriatica, Bari 2002), il saggio *L'autobiografia di Maria Marcone*. Della stessa scrittrice ha pubblicato recensioni raccolte in A. Ricci (a cura di), *Maria Marcone e la critica*, III vol., (Levante, Bari 1999). Nel volume *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile* (Il Poligrafo, Padova 2004), ha pubblicato il saggio *Parole che mangiano la vita: Dolores Prato*. È autrice del volume *Giù la piazza non c'è nessuno di Dolores Prato: la vicenda editoriale attraverso le lettere* (Aracne, Roma 2007).

**CATERINA PETRARA** dottoressa di ricerca in discipline linguistiche, filologiche e letterarie. Si è occupata di letteratura femminile del Novecento, pubblicando saggi e articoli su varie narratrici e giornaliste italiane in riviste e volumi miscellanei. È docente incaricata di Letteratura per l'infanzia presso l'Università della Basilicata e docente di Lettere nella Scuola secondaria di primo grado.

**MARIA PETRELLA** professoressa aggregata di Lingua e letteratura spagnola presso la Facoltà di Scienze della Formazione di Bari. Ha studiato a Bari e a Malaga. Ha vinto diverse borse di studio messe a disposizione sia dal *Ministerio de Asuntos Exteriores de España*, che dal Ministero degli Affari Esteri italiano, che le hanno consentito di svolgere, presso le Biblioteche di Madrid, Barcellona, Valencia, Malaga, Valladolid, la sua attività di ricerca relativa ai poeti spagnoli della “Generación del 27 y del 98”. Ha tradotto in italiano i testi di numerosi cortometraggi del regista spagnolo Miguel Alcobendas.

**LUISA RICALDONE** insegna Letteratura italiana contemporanea all’Università di Torino. Si è occupata di letteratura delle donne fra Settecento e Novecento. È autrice, fra l’altro, di *La scrittura nascosta. Donne di lettere e loro immagini fra Arcadia e Restaurazione* (1996); *Prove di testo* (2005), *Dodici studi. Margini di Settecento* (2006) e, con Adriana Chemello, di *Geografie e genealogie letterarie* (2000).

**LUISA SANTELLI BECCEGATO** ordinario di Pedagogia sperimentale della Facoltà di Scienze della Formazione dell’Università di Bari. Presidente dell’Istituto Regionale di ricerca e sperimentazione educativa (IRRSAE-Puglia 1980-1992) ha promosso una serie di ricerche sul campo in collaborazione con scuole, associazioni e centri culturali del territorio. È stata componente del Nucleo di Valutazione di Ateneo con la responsabilità della valutazione della didattica (1998-2003). Attualmente presiede la Sezione/laboratorio di Pedagogia Interculturale e coordina il dottorato di ricerca in *Dinamiche formative ed educazione alla politica* afferente alla Scuola di dottorato in Scienze umane. È presidente del Comitato Pari Opportunità di Ateneo e visiting professor all’Università di Rouen. Fa parte dei comitati scientifici e di redazione delle riviste pedagogiche «Pedagogia e Vita», «Rassegna di Pedagogia», «Università e Scuola», «Il Nodo. Scuole in rete» e codirige la Collana “Processi Formativi e Scienze dell’Educazione”, Editore Guerini, Milano. È autrice di più di centoventi monografie e

articoli, pubblicati su riviste italiane e straniere, attinenti la pedagogia generale e interculturale, con particolare riferimento alle questioni della formazione, alla docimologia e alla diversità culturale.

**BIA SARASINI** giornalista culturale, consulente editoriale e saggista, ha scritto e condotto programmi su Radiotre. È stata nella redazione di «Noidonne», di cui è stata direttore per sei anni. Ha collaborato/collabora con diverse testate, tra cui «il manifesto», «Specchio», «Il Foglio», «Il Secolo XIX». Con altri ha fondato il sito [www.donealtri.it](http://www.donealtri.it). Attualmente è Presidente della Società Italiana delle Letterate.

**RITA SVANDRLIK** insegna Letteratura tedesca presso l'Università di Firenze. Si è occupata di critica letteraria di genere (*S/Oggetti Immaginari. Letterature comparate al femminile*, con Liana Borghi, 1996) e di scrittrici del Novecento: Ingeborg Bachmann (*I sentieri della scrittura*, Roma 2001), Marlen Haushofer, Christa Wolf, Elfriede Jelinek (ha curato il volume *Elfriede Jelinek: una prosa altra, un altro teatro*, FUP, Firenze 2008), le intellettuali del modernismo viennese (Rosa Mayreder, Irma von Troll-Borostyani, Elsa Asenijeff). Ha studiato le costruzioni mitiche del femminile (in particolare, ha scritto su Medea e Ondina e ha curato il volume *Il riso di Ondina*, Urbino 1992). I suoi interessi nell'ambito della letteratura austriaca si sono concentrati in particolare su Franz Grillparzer (cura de *Il povero suonatore* per Marsilio, 1993) e sul teatro viennese; ma anche su Adalbert Stifter, Robert Musil, Arthur Schnitzler. È socia fondatrice della Società Italiana delle Letterate e fa parte dell'Associazione "Archivio della scrittura delle donne in Toscana dal 1861".

**VANNA ZACCARO** insegna Letteratura italiana contemporanea presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università di Bari. Studiosa di storia delle idee e delle forme letterarie e, in questo ambito, di letteratura politica e scientifica del Seicento, della scrittura femminile e delle questioni del genere autobiografico, ha pubblicato saggi e interventi

sull'arte dello stato e la retorica in autori del Seicento, su Galileo, su Traiano Boccalini e sulla cultura del Barocco, nonché su Campana, Pavese, Carlo Levi, Primo Levi, Calvino. Ha pubblicato i volumi: *Dire l'indicibile. Primo Levi fra testimonianza e racconto* (Pensa, 2002); *Un viaggiatore allo specchio. Studi su Carlo Levi* (Pensa, 2002). Ha edito *Arte dello stato e retorica in Traiano Boccalini* (Scheda, 2002) e *Ti ho sposato per allegria e altre commedie* di Natalia Ginzburg (Pensa, 2000). Ha curato *Le seduzioni* di Amalia Guglielminetti (Palomar, 2001), gli atti del Convegno *Grafie del sé. Letterature comparate al femminile* (Adriatica, 2000) e il volume *Andar per tracce. Percorsi di lettura su Italo Calvino* (Pensa, 2010). Per il teatro si è occupata in particolare del grottesco e ha riproposto *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli (Palomar, 2001). Ha raccolto nel volume *Shaharazàd si racconta* saggi su Amalia Guglielminetti, Ada Negri, Natalia Ginzburg, Elsa Morante, Lalla Romano (Palomar, 2002). Dirige per l'editrice Palomar la collana "Itaca. Percorsi della comunicazione" per la quale ha curato il volume *Scrivere per comunicare* (Palomar, 2005).

**MAURA ZOTTI** laureata in Materie letterarie all'Università di Padova ha discusso la tesi: "*Elisa Salerno e Sibilla Aleramo. La scrittura come modalità di essere nel mondo*". Insegna nella Scuola primaria, dove si interessa dell'inserimento e dell'alfabetizzazione degli alunni stranieri. Ha partecipato a gruppi di lavoro promossi dall'IRRSAE Veneto per la sperimentazione e produzione di percorsi didattici interdisciplinari di educazione alla pace e al dialogo interculturale. Per il Comune di Vicenza, in collaborazione con la Consulta per la Pace (tramite ISVEI), ha prodotto un quaderno operativo per la Scuola elementare: *1492-1992. Dal nuovo mondo al mondo nuovo*.





FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI FEBBRAIO 2011  
PRESSO ARTI GRAFICHE FAVIA S.R.L.  
MODUGNO (BA) – S.P. 231 KM 1,300  
TEL. 0805355219 - FAX 0805358614





Atti del Convegno  
**"Scritture di donne fra letteratura e giornalismo"**

Bari, 29 novembre - 1 dicembre 07

**VOLUME I SCRITTURE DELLO SGUARDO**

Narrazioni visive femminili  
tra fotografia cinema reportage

**VOLUME II SCRITTURE DI FRONTIERA**

Tra giornalismo e letteratura

**VOLUME III SCRITTRICI/GIORNALISTE  
GIORNALISTE/SCRITTRICI**

**VOLUME IV RIVISTE DI DONNE  
DAL SETTANTA AD OGGI**

ISBN 978-88-88793-59-7