



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA, ANTICHISSIMA,
ARTI E SPETTACOLO,**

Corso di Laurea Magistrale in Letterature Moderne e Spettacolo

Tesi di Laurea

Una lingua senza padre.

Identità di genere nella poesia femminile contemporanea.

Relatore: Prof. Paolo Zublena

Correlatore: Prof. Andrea Aveto

Candidata: Ginevra Lagasio Pesenti

Anno Accademico 2020/2021

*Alle mie sorelle,
alle donne della mia vita e alle mie antenate,
a quelle che non conoscerò mai,
perché la nostra parola si faccia parola di fuoco.*

Indice

Introduzione	5
Capitolo 1: Questioni preliminari	8
1. Premesse.....	8
2. Fallogocentrismo e afasia.....	9
3. Scrittura delle donne.....	15
4. Piratesse o corsare?	19
Capitolo 2: Il posizionamento femminile nei confronti del linguaggio, dei canoni e della poiesis	24
1. Il linguaggio non è mai neutro	24
1.1 Usi linguistici e asimmetrie.....	24
1.2 Asimmetrie nel sistema della lingua	27
1.3 Proposte di riforma linguistica	40
2. Il secondo sesso e i canoni poetici.....	44
2.1 Questioni di canoni.....	44
2.2 Sulla presenza-assenza femminile nelle antologie poetiche.....	48
3. Specificità femminile, identità, soggetto.....	58
Capitolo 3: Alcuni casi di analisi testuale	67
1. <i>Non sempre ricordano</i> (1985) di Patrizia Vicinelli.....	67
1.1 Poema epico e po-epica.....	67
1.2 Soggetto, soggetti, collettività.....	70
1.3 <i>prima è santo combattere</i>	71
1.4 IL MITO S’IMPONEVA OVUNQUE.....	72
1.5 La lingua di <i>Non sempre ricordano</i>	74
2. <i>La viandanza</i> (1995) di Biancamaria Frabotta	84
2.1 Il viaggio dell’eroina	84
2.2 La ridefinizione dell’elegia	88
2.3 La lingua di <i>La viandanza</i>	90
3. <i>Comedia</i> (1998) di Rosaria Lo Russo	96
3.1 Guerriera, figlia, (auto)musa	96
3.2 La lingua della <i>Comedia</i>	103
3.3 Repertorio della <i>Comedia</i>	108
3.4 Espedienti (tipo)grafici e scenici.....	111
4. <i>Il colore oro</i> (2007) di Laura Pugno	114
4.1 Ai confini del bosco	114
4.2 <i>Scorreranno viste della città d’oro</i>	120

4.3	La lingua de <i>Il colore oro</i>	122
5.	<i>50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti</i> (2021) di Alessandra Carnaroli.....	127
5.1	Piccoli fatti veri raschiati dal fondo	127
5.2	Struttura compositiva e intermedialità	138
5.3	La lingua di <i>50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti</i>	140
	Conclusioni	144
	APPENDICE: QUESTIONARIO SU POESIA E SOGGETTO FEMMINILE	155
	Bibliografia	163

Introduzione

Alla luce delle recenti conquiste nell'ambito dei diritti civili da parte delle donne e della possibilità di quest'ultime di muoversi in un ambito che a lungo è stato loro precluso, ossia quello letterario, quale è attualmente il ruolo e lo spazio delle donne nella letteratura italiana? È lo stesso rispetto a quello degli uomini? Il loro ingresso nella letteratura come soggetti attivi si è già compiuto o si sta compiendo? E se si è già compiuto, è stato anche riconosciuto dalla critica? Il passato di esclusione delle donne dal *lògos* e dalla letteratura si ripercuote e ha importanza per le scrittrici contemporanee? Qual è il loro rapporto con il linguaggio, che non è neutro, e, poi, con la scrittura e con il canone, che sono maschili? Esiste una specificità nella lingua e nella scrittura delle donne? Se sì, di quale natura? Come si esprimono il soggetto e l'identità di genere nella poesia femminile contemporanea?

In questo elaborato si cercherà di rispondere e riflettere intorno agli argomenti sollevati dalle domande appena espresse. Quest'operazione non è tesa a tracciare un sottogenere della poesia, né a definire una scrittura di genere o a ghettizzare le scritture delle donne: l'obiettivo, in questo momento storico di grandi mutamenti, è misurare la temperatura della questione inerente all'ingresso delle donne in un ambito, come molti altri, dalle quali sono state escluse fino a questo momento. Questa esigenza è nata dalla constatazione del fatto che, durante gli studi superiori e universitari di letteratura italiana, uno spazio esiguo se non inesistente è dedicato alle scrittrici o alla problematizzazione della figura delle donne oggetto (la scelta terminologica non è casuale) della letteratura. Se la situazione delle donne sta cambiando anche per quanto riguarda il mondo intellettuale e letterario, perché è difficile coglierne il riflesso all'interno degli studi filologici? La risposta concerne il fatto che ha (ancora) senso porsi le domande che sono state elencate sopra.

Sollevando questi quesiti non si ha intenzione di ridurre lo spettro dell'identità di genere ad una divisione binaria, tanto più nella consapevolezza che le odierne lotte delle donne si accompagnano a quelle di tutte le identità marginalizzate e che l'intersezionalità è il punto di più grande ricchezza dei femminismi contemporanei. In questa sede si cercherà però di indagare un fenomeno specifico, quello dell'identità femminile nella letteratura, con la speranza che la ricerca prosegua nella direzione di approfondimento delle altre identità *queer* in ambito letterario.

Per compiere questa operazione verranno poste in primo luogo alcune premesse (capitolo 1, paragrafo 1), inerenti al posizionamento delle donne in una società come quella italiana contemporanea che ancora possiamo definire patriarcale. Ci si soffermerà poi sul loro posizionamento in relazione al diritto di parola, di accesso al *lògos* in senso ampio e più nello specifico alla letteratura, un *lògos* che si è sempre posto come neutro e universale ma che in realtà è maschile, ed è stato introdotto a questo proposito il termine *fallogocentrismo*: si indagherà quindi la posizione delle donne che prendono la parola in un territorio ostile e sconosciuto, che si rivelerà essere una posizione doppia e simultanea (1.2). Si passerà poi a una questione terminologica – ma non soltanto – inerente la denominazione di scrittura *femminile* e il relativo dibattito che è nato a partire dalle stesse

donne: da una parte vedremo posizioni di forte rivendicazione e appropriazione, dall'altra il fastidio o timore per la ghettizzazione (1.3); la questione terminologica acquisisce importanza in un contesto nel quale il linguaggio è stato uno dei luoghi d'indagine e strumento di liberazione dall'oppressione patriarcale all'altezza dell'ondata femminista degli anni Settanta, nei confronti del quale tuttavia le donne hanno sviluppato insieme un'attrazione – in quanto potenziale strumento di denuncia femminista – e una repulsione – in quanto strumento maschile (1.4).

Nel secondo capitolo verrà analizzato il posizionamento delle donne nei confronti del linguaggio (2.1), del canone (2.2) e della creazione artistica a partire dalla ridefinizione della soggettività (2.3). Verrà mostrato che il linguaggio non è neutro sia sul piano dell'uso (2.1.1) che sul piano della struttura e dell'organizzazione del sistema linguistico (2.1.2): dopo aver passato in rassegna in direzione diacronica le diverse posizioni degli studiosi in relazione ad una possibile differenza nel linguaggio usato delle donne, vedremo che a livello di uso linguistico si riscontrano asimmetrie relative a forme di identificazione delle donne attraverso l'uomo, l'età, la professione o il ruolo che ricoprono (e che spesso non viene riconosciuto anche a livello linguistico), come si vedrà attraverso un'analisi di titoli di giornale italiani; per individuare le principali asimmetrie a livello di struttura linguistica si partirà da una suddivisione delle lingue tripartita in base a come esprimono il genere nel loro sistema (lingue di genere grammaticale, di cui fa parte l'italiano; lingue di genere naturale; lingue senza genere) e verranno presentati alcuni studi che mettono in correlazione queste tre tipologie di lingua con il grado di uguaglianza di genere presente nei paesi nei quali esse vengono parlate, mostrando che le lingue di genere grammaticale sono quelle che promuovono un aumento degli atteggiamenti sessisti; ci si concentrerà in particolare su quest'ultima tipologia di lingua e sull'italiano, evidenziando diverse asimmetrie presenti a livello di struttura linguistica: il maschile sovraesteso, la marcatezza del femminile, le coppie di parole asimmetriche nelle quali il femminile esprime un significato sessuale o uno status inferiore, le lacune lessicali per uno dei generi; a proposito di queste ultime si approfondirà il caso dei nomi di professione femminili e il connesso dibattito che di recente si è creato in Italia anche a livello mediatico. Infine (2.1.3) si considereranno alcune proposte di riforma linguistica che sono state formulate da critiche femministe, diverse a seconda della tipologia di lingua in questione, focalizzando l'attenzione sull'italiano e sulla sua storia di proposte di riforma.

Nel secondo paragrafo di questo capitolo (2.2.1) ci si concentrerà sul concetto di canone e sulla sua problematizzazione nel dibattito critico (in particolare statunitense); nel contesto della messa in discussione del canone verrà mostrato il quadro della presenza femminile nel canone letterario italiano; ne verrà poi fatto un approfondimento ulteriore in 2.2.2: verrà analizzata la presenza femminile in uno dei luoghi privilegiati per la creazione del canone, ossia le antologie, nell'ambito della poesia del Novecento italiano: il risultato di questa ricerca mostra una situazione ancora molto sfavorevole e asimmetrica per le scrittrici nel panorama poetico nostrano quasi fino ai giorni nostri, che vede l'esclusione di alcune importanti poetesse da parte dei critici che hanno curato le più

rilevanti antologie novecentesche. Infine, in questo sottoparagrafo verranno presentate alcune iniziative editoriali e critiche, volte alla riscoperta di scrittrici dimenticate e alla valorizzazione di quelle contemporanee, che hanno preso avvio grazie al fermento femminista degli anni Settanta.

Nel terzo paragrafo ci si interrogherà sull'esistenza di una specificità che differenzi la lingua e la scrittura femminile da quella maschile, percorrendo le posizioni e i modelli proposti a riguardo da alcuni studiosi; vedremo che la posizione principale delle critiche femministe sostiene che nella scrittura sia possibile rintracciare le tracce del posizionamento di chi la produce (di cui fa parte anche il genere, ma non soltanto), più che qualcosa di intrinsecamente maschile o femminile. Illustreremo quindi la ridefinizione del soggetto da parte delle critiche femministe e le diverse teorizzazioni della soggettività femminile accomunate dal concetto di intersezionalità che sono state elaborate alla fine del secolo scorso: identità plurali, ibride, complesse, che rispondono all'esigenza (post)moderna di decostruire la soggettività classica.

Nel terzo capitolo verranno illustrati alcuni dei percorsi intrapresi dalle poetesse in Italia negli ultimi quarant'anni, per osservare più da vicino alcune possibilità di ridefinizione del soggetto femminile e di rapporto delle donne con la lingua e con il canone, a valle dell'ondata femminista degli anni Settanta: *Non sempre ricordano* (1985) di Patrizia Vicinelli (3.1), *La viandanza* (1995) di Biancamaria Frabotta (3.2), *Comedia* (1998) di Rosaria Lo Russo (3.3), *Il colore oro* (2007) di Laura Pugno (3.4) e *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti* (2021) di Alessandra Carnaroli (3.5). Cercheremo di analizzare questi cinque libri cogliendone gli elementi più rilevanti, soprattutto dal punto di vista stilistico, e, pur nella specificità delle ricerche individuali, potremo individuare alcune linee di contatto tra le poetesse: la ridefinizione del soggetto femminile, che in molte di queste autrici parte proprio dalle teorizzazioni delle critiche femministe illustrate in 2.3; il dialogo con il canone letterario e il desiderio di rottura con i Padri e con le norme linguistiche; una tendenza all'intermedialità e alla commistione tra i media e le arti; la ricerca di nuove modalità ritmiche basate sull'iterazione, partendo spesso dalle figure di suono canonizzate; la disarticolazione della sintassi; l'oscurità del dettato; l'inclinazione verso il plurilinguismo e il pluristilismo.

Nelle conclusioni verranno infine messe a confronto le ricerche poetiche analizzate nel terzo capitolo, alla luce delle riflessioni elaborate nei primi due capitoli e delle risposte a un questionario su poesia e soggetto femminile (riportato in appendice) che è stato sottoposto a cinque poetesse contemporanee: Alessandra Carnaroli (1979), Florinda Fusco (1972), Mariangela Guatteri (1963), Rosaria Lo Russo (1964) e Laura Pugno (1970).

Capitolo 1: Questioni preliminari

1. Premesse

Sono passati circa cinquant'anni dall'ondata del femminismo degli anni Settanta e ne sono passati più o meno altrettanti dall'elaborazione di alcuni saggi fondamentali sulla questione femminile e la scrittura. Oggi, nel 2022, la questione di genere è talvolta messa in discussione insieme all'esistenza del patriarcato. È possibile parlare ancora di patriarcato, oggi, in Italia e in Europa? Cosa è cambiato dagli anni Settanta?

Molto in primo luogo nell'ambito dei diritti civili fondamentali: il diritto al divorzio del 1970, la riforma del diritto di famiglia del 1975, il diritto all'aborto del 1978, la legge del 1996 che istituisce lo stupro come crimine contro la persona, per citarne soltanto alcuni. Ma la parità di genere non è stata ancora raggiunta e di conseguenza è ancora del tutto legittimo parlare di patriarcato: il Global Gender Gap Report 2021¹ vede l'Italia al 63° posto su 156 paesi, secondo una classificazione che si basa su quattro parametri chiave (la partecipazione e l'opportunità economica, il livello di istruzione, la salute e il benessere e l'*empowerment* politico); l'Italia è però nel 2021 al 114° posto per quanto riguarda la partecipazione economica delle donne e al 118° posto per quanto riguarda la salute e la sopravvivenza femminili; il parametro che evidenzia una maggiore disparità di genere è quello del potere politico femminile: nonostante l'Italia si situi al 41° posto in relazione a questo parametro, il punteggio raggiunto è soltanto di 0.313, dove 0.00 corrisponde al massimo di disparità e 1.00 alla parità. I dati sono impressionanti, tuttavia essi sarebbero ancora più sconcertanti se potessero rendere conto di parametri che difficilmente emergono dalle statistiche, come la percezione della figura della donna nella società, la cultura dello stupro e dell'oggettificazione del corpo femminile, o i bias che si attivano di fronte al genere femminile e che portano alla discriminazione e al sessismo, nei casi migliori, o al femminicidio, in quelli peggiori.

L'Italia si trova al 57° posto nel Global Gender Gap Report 2021 per quanto riguarda il livello di istruzione femminile, con un punteggio abbastanza elevato, di 0.997, ma che è rimasto invariato dal 2006, facendo scendere il paese dal 27° al 57° posto in relazione a questo parametro. Anche se oggi le donne in Italia hanno quasi superato il gap del livello e dell'opportunità di istruzione, questa conquista è recentissima in una storia della letteratura italiana che fino a pochi decenni fa si è configurata come storia quasi esclusivamente maschile, o comunque maschiocentrica. Le donne che oggi decidono di scrivere si trovano di fronte, o alle spalle, una tradizione letteraria e linguistica problematica, dalla quale si sono sempre viste escluse, e si avvicinano quindi a questo nuovo mondo quali corsare.

In questa sede cercherò di indagare il difficile rapporto con il linguaggio e con la tradizione poetica, quindi con i loro Padri, da parte delle scrittrici che hanno a vari livelli

¹ http://www3.weforum.org/docs/WEF_GGGR_2021.pdf.

preso coscienza della loro condizione subordinata nella società, mettendo a confronto alcuni testi poetici usciti dopo l'ondata femminista degli anni Settanta (cap. 3),

2. Fallogocentrismo e afasia

La questione della scrittura femminile deve prendere le mosse da alcune osservazioni preliminari. Innanzitutto la presa di parola da parte delle donne è una conquista recente, sia nel dibattito pubblico che nella scrittura letteraria; almeno fino al XIX secolo, con poche eccezioni, la donna è stata relegata al silenzio, all'afasia. Il discorso filosofico, letterario, scientifico, psicanalitico, il *lògos* in senso lato, pur presentandosi come forma di espressione umana – quindi universale – sono sempre stati maschili. Questo fenomeno è stato analizzato dalla psicoanalista e filosofa Luce Irigaray che ha sviluppato una critica al pensiero occidentale, definito *fallogocentrico* (riprendendo una definizione di Jaques Derrida): «il soggetto si è sempre scritto al maschile, benché si pretendesse universale o neutro: *l'uomo*. Ciò non toglie che l'uomo – perlomeno in francese – non è neutro, ma sessuato»²; il soggetto del discorso, quindi, non è mai stato neutro: «L'uomo è stato il soggetto del discorso: teorico, morale, politico. E il genere di Dio, guardiano di ogni soggetto e di ogni discorso, è sempre *maschile-paterno*, in Occidente»³. Il pensiero *fallogocentrico* è quindi quel

Pensiero che, a partire da un significato/significante *maître*, il Fallo, determina, al tempo stesso, l'esclusivo predominio di un solo sesso e di un'unica forma di ragione. L'Occidente nasce da questa violenta spartizione, frutto di un'effrazione: da una parte grido, dolore e godimento condannati ad un medesimo silenzio, dall'altra il principio onnipotente dell'Identico, che si fa parola, *lògos*. [...] In questo senso il *lògos* occidentale è maschile, non solo perché soprattutto gli uomini vi hanno preso la parola, ma soprattutto perché il Fallo si pone come Uno, come principio trascendentale, riducendo all'Identico ogni alterità. [...] L'Occidente conosce un solo sesso, quello maschile, poiché l'*altro* sesso, il femminile, è precisamente ciò che sfugge al suo discorso, che rifiuta ogni simbolizzazione e che viene perciò ridotto a silenzio⁴.

Il fallogocentrismo ha determinato una modalità di pensare, immaginare e simbolizzare dominante, oltre che un linguaggio che al suo interno ha rispecchiato e rispecchia l'asimmetria di genere; un linguaggio che è stato strumento maschile per tramandare ed elaborare un sapere maschile e destinato a una cerchia maschile di iniziati alla conoscenza, dal quale la donna è sempre stata esclusa:

Una storiella cinese racconta: una donna non ha altra scelta che essere decapitata se si intestardisce a conservare la testa e quelle che non perdono la testa a colpi di sciabola, non la salvano che a condizione di farne a meno, annegando cioè nel più profondo silenzio. Sono appunto quelle che

² Luce Irigaray, *Etica della differenza sessuale*, Feltrinelli, Milano 1985, p. 12.

³ *Ibidem*.

⁴ Caterina Resta, *La pazienza della diffidenza. Prospettive post-metafisiche*, in *Donne e scrittura*, a cura di Daniela Corona, La luna, Palermo 1990, pp. 77-85 (78).

Hélène Cixous chiamava le *grandes hystériques*: coloro che hanno perduto la parola, sono afone, decapitate, la loro lingua è tagliata e quando parlano non sono intese perché è il loro corpo che parla e l'uomo non ascolta il corpo⁵.

Salvare la propria testa ha significato conformarsi ad un silenzio assoluto, poiché anche quando esse parlavano non venivano intese, essendo il loro corpo di donna a parlare e non il loro fallo-lógos. Sigrid Weigel ha espresso significativamente questa prigionia in un'immagine icastica, quella della "voce di Medusa": nel volto della gorgone, illustra la studiosa tedesca, si può «cogliere il terrore che ha provocato la pietrificazione, ma che non può essere espresso, comunque, in nessun altro modo che in questa pietrificazione. Medusa vede ciò che accade, senza avere voce per dirlo»⁶; inoltre Medusa può vedere il proprio aspetto «solo nello specchio che Perseo le tiene dinanzi. E questo specchio è uno scudo, con cui egli si protegge, da lei, dalla sua diversità selvaggia e dalla propria paura»⁷. Nel silenzio delle donne, così come nel volto pietrificato di Medusa, è possibile cogliere il terrore che ha provocato quel silenzio; le donne hanno sempre avuto gli occhi per guardare, ma non la voce per dire ciò che vedevano, e si sono potute specchiare soltanto nello specchio offerto loro dall'uomo – che allo stesso tempo era per lui scudo con cui difendersi dalla diversità femminile – senza avere l'opportunità di conoscere il proprio volto reale. Questo specchio-scudo tenuto in mano da Perseo è stato l'immaginario che ha ruotato intorno alla figura femminile, la percezione che l'uomo, e quindi il *lógos* (l'unico, quello maschile), ha avuto della donna, rappresentata e tramandata anche attraverso l'espressione letteraria e artistica.

Il volto pietrificato di Medusa, continua Weigel, «incute ancora paura. Viene domata definitivamente, solo quando la sua testa recisa viene offerta alla dea Atena, come ornamento per il suo scudo»⁸. Il volto pietrificato di Medusa finalmente soggiogata viene quindi offerto alla dea «nata armata dalla testa del padre, la buona figlia, coraggiosa ed eroica, buona servitrice e protettrice degli dei», che «si adorna della Medusa sconfitta, come segno di forza. E Atena è partecipe del linguaggio degli dei»⁹. Atena è la buona figlia, ossia è tutte le donne che hanno creduto all'inganno del Padre, partecipi del suo linguaggio, convinte della bontà e della naturalità del proprio ruolo ancillare all'interno della società; lei stessa, la buona figlia, si è ornata del capo della sorella selvaggia e sconfitta, come simbolo di piena aderenza al mondo degli dei. Il problema nascerebbe, sostiene Weigel, se Medusa uscisse dalla sua immobile afasia:

Se però Medusa cominciasse a parlare, dovrebbe abbandonare la sua posizione pietrificata – sia come suscitatrice di terrore, che nella funzione di ornamento – ed assumere la posizione di coloro che hanno contribuito a domarla e addomesticarla. Poiché non c'è una voce di Medusa *in quanto*

⁵ Biancamaria Frabotta, *Letteratura al femminile*, De Donato, Bari 1980, p. 135.

⁶ Sigrid Weigel, *La voce di Medusa. Ovvero del doppio luogo e del doppio sguardo delle donne*, in *Donne e scrittura*, cit., pp. 51-58 (51).

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

Medusa, se non quella sua “lingua” altra del silenzio. Ma se comincia a parlare per dare espressione al suo terrore o per comunicare di sé deve abbandonare il suo luogo, non è più quella Medusa¹⁰.

Questa scena secondo Weigel rappresenta la problematica situazione in cui si trova la donna che scrive, «come se fosse una combinazione quasi impossibile»¹¹: «se le donne entrano nella lingua/scrittura», uscendo fuori dal loro occultamento e aspirando a divenire soggetto, o «se tentano di (de)scrivere l’esclusione dalle modalità di linguaggio e dalle tradizioni dominanti, allora devono assumere il luogo da cui si parla, dove sono sempre state le descritte»¹². Non sono più, in sostanza, quella stessa Medusa. «La voce di Medusa, e perciò la scrittura delle donne, non è qualcosa di semplicemente dato, da conquistare o da costruire. Si manifesta semmai nel movimento, fatto di continui cambi di prospettiva, in transizioni o in una simultaneità. A meno che la donna» continua Weigel «non si identifichi con la posizione di Atena»¹³.

L’immagine dello specchio come metafora della posizione femminile nella società patriarcale era già stata utilizzata da Virginia Woolf in *Una stanza tutta per sé*:

Per secoli le donne hanno avuto la funzione di specchi dal potere magico e delizioso di riflettere raddoppiata la figura dell’uomo. [...] Qualunque possa essere il loro uso nelle società civilizzate, gli specchi sono indispensabili per ogni azione violenta ed eroica. Ecco perché Napoleone e Mussolini sostengono con tanta veemenza l’inferiorità delle donne; perché se queste non fossero inferiori, gli uomini cesserebbero di ingrandirsi. Questo serve a spiegare in parte il bisogno che tanto spesso gli uomini sentono delle donne. E serve a spiegare la misura del loro disagio se colpiti dalla critica femminile¹⁴.

L’immagine della donna, non solo condizionata ma prodotta dallo sguardo maschile, è stata tramandata dalla letteratura ed è diventata uno degli specchi da infrangere da parte della critica femminista: «Lo sforzo delle donne scrittrici è stato proprio quello di rompere lo specchio e di riappropriarsi attraverso la scrittura della propria identità, di cercare di sovvertire, o come dice la Kolodny di invertire, questi stereotipi»¹⁵.

La posizione delle donne che assumono la parola, che prendono vita dalla loro pietrificazione, è quella della simultaneità in un doppio luogo, quello da cui erano sempre state escluse, che consente loro di esprimersi, e quello dal quale provengono, con il terrore e il dolore che da quel luogo si portano dietro:

Se le donne, da una parte, si percepiscono come mute e come il taciuto, dall’altra parte, utilizzano linguaggio, norme e valori da cui, nello stesso tempo, sono escluse in quanto “altro sesso”.

¹⁰ *Ivi*, pp. 51-52.

¹¹ *Ivi*, p. 52.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*, traduzione a cura di Graziella Mistrulli, Guaraldi, Rimini 1995, p. 55.

¹⁵ Vita Fortunati, *Introduzione a Le origini della critica letteraria femminista*, in *Critiche femministe e teorie letterarie*, a cura di Raffaella Baccolini, Giulia Fabi, Vita Fortunati e Rita Monticelli, CLUEB, Bologna 1997, pp. 19-36 (24).

Partecipazione alla cultura e insieme esclusione ed assenza costituiscono il luogo specifico delle donne nella cultura occidentale¹⁶.

Questa doppia posizione, a meno che la donna non decida di identificarsi con la buona figlia e di chiudere gli occhi o dimenticare, comporta anche un doppio sguardo, verso il passato di rovine e, con l'ingresso delle donne nella scena della storia, verso il futuro,

dove appaiono loro ancora eventi. Non c'è un luogo unitario per loro, quanto solo un movimento, consapevole della non simultaneità delle prospettive: lavoro nelle transizioni. A meno che – raggiunta la posizione di soggetto – non tronchino ancora una volta la testa di Medusa e come Atena che della testa di Medusa fa un trofeo per la sua armatura, facciano delle vittime della storia ornamento della loro forza¹⁷.

Anche Biancamaria Frabotta riconosce la simultaneità del posizionamento femminile e descrive la «scomoda posizione delle donne, che sono 'dentro' e 'fuori' nello stesso tempo, metastoriche, in quanto oggetto di colonizzazione culturale e di falsa sedimentazione della natura in rivolta, e storiche in quanto soggetto di rivolta»¹⁸. La studiosa sostiene inoltre anch'essa la necessità di un doppio sguardo: «è proprio questa ambivalenza che bisogna rivendicare per non oscillare tra la negazione dispettosa di tutta la cultura che ci precede, ennesima tentazione alla tabula rasa, e il sospettoso candore culturale»¹⁹; il doppio sguardo a cui si riferisce Frabotta non è più soltanto storico ma anche storico-letterario ed è determinato dalla difficile posizione della donna di fronte ad una problematica eredità culturale. Per non annullare la simultaneità del doppio sguardo in favore dell'una o dell'altra direzione, Frabotta sostiene che sia necessario «rivendicare la separatezza come punto di forza, come tappa non di una esclusione culturale, ma di un'ambivalenza, di una sospensione fra storia e metastoria dolorosa, ambigua, sfuggente ma necessaria»²⁰.

Non è un caso che Calvino individui nel mito di Medusa, e in particolare nella figura di Perseo, «un'allegoria del rapporto del poeta col mondo, una lezione del metodo da seguire scrivendo»²¹:

In certi momenti mi sembrava che il mondo stesse diventando tutto di pietra: una lenta pietrificazione più o meno avanzata a seconda delle persone e dei luoghi, ma che non risparmiava nessun aspetto della vita. Era come se nessuno potesse sfuggire allo sguardo inesorabile della Medusa.

L'unico eroe capace di tagliare la testa della Medusa è Perseo, che vola coi sandali alati, Perseo che non rivolge il suo sguardo sul volto della Gorgone ma solo sulla sua immagine riflessa nello scudo di bronzo. [...] Per tagliare la testa di Medusa senza lasciarsi pietrificare, Perseo si sostiene su ciò

¹⁶ Weigel, *La voce di Medusa*, cit., p. 55.

¹⁷ *Ivi*, p. 58.

¹⁸ Frabotta, *Letteratura al femminile*, cit., p. 14.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988, p.

che vi è di più leggero, i venti e le nuvole; e spinge il suo sguardo su ciò che può rivelarglisi solo in una visione indiretta, in un'immagine catturata da uno specchio²².

Così come Perseo può configurarsi come allegoria del rapporto del poeta con il mondo, Medusa può essere letta come allegoria del rapporto della poetessa con il mondo che, prima ancora che le si presenti il problema che si pone a Perseo, quello di come riflettere o avvicinarsi ad una realtà anche mostruosa per poterla rielaborare e riprodurre, deve affrontare il problema di capire quale sia la sua voce in quanto Medusa, in quanto poetessa, senza assumere la voce dei Padri che l'hanno preceduta o dell'eroe che l'ha decapitata.

La posizione di Atena, quella della buona figlia che porta sullo scudo l'effigie di Medusa domata, è la stessa che hanno assunto molte donne nel momento in cui sono potute assurgere alla dimensione di soggetto nel contesto letterario:

La donna che mette il piede furtivo e risoluto nel campo proibito della poesia maschile, si irrigidisce, si guarda intorno con un poco di vertigine e anche se la sua bocca non parla, i suoi occhi scontenti e sicuri dicono: io sono un poeta, ho fatto tutto come si deve, delle altre donne non mi interessa, se avessero avuto talento ce l'avrebbero fatta come me; in fondo è solo una questione di talento²³.

Le parole di Dacia Maraini si riferiscono a quelle scrittrici che una volta entrate nel campo minato della poesia maschile non hanno problematizzato la propria posizione di subalternità nei confronti della cultura, della poesia e del linguaggio, che non hanno avuto un doppio e simultaneo sguardo ma che hanno uniformato il proprio allo sguardo maschile, «quasi che il riconoscersi donna, simile alle altre donne, significasse una degradazione, una rinuncia al meglio di sé»²⁴; ed è lo stesso timore che al giorno d'oggi porta molte professioniste a rifiutare di essere chiamate con il nome di professione femminile, quasi che quel nome possa riportarle ad un livello inferiore rispetto a quello di presunta parità con i propri colleghi maschili al quale faticosamente sono arrivate (potremmo pensare che se ci fosse una reale parità esse non sentirebbero sul proprio nome di professione declinato al femminile il peso dell'ostracismo).

Le donne di cui parlava Maraini hanno cercato di convincersi che la poesia nasca per caso, anche in terra povera e ostile: «Ma è proprio così? O non è piuttosto vero che la poesia rappresenta l'ultima esplosione di un lungo sotterraneo lavoro di ricerca di identità culturale? Una esplosione che si verifica solo in determinate condizioni di potere?»²⁵. Anche se le coordinate storico-culturali sono parzialmente cambiate rispetto al momento in cui scriveva Dacia Maraini, possiamo interrogarci sulla relazione insita tra potere e produzione della cultura che la scrittrice ha tematizzato:

²² *Ibidem*.

²³ Dacia Maraini, *Nota critica*, in *Donne in poesia*, a cura di Biancamaria Frabotta, Savelli, Roma 1976, pp. 29-34 (29).

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ivi*, p. 30.

Il potere impone il lavoro alla catena, la mercificazione dell'uomo, l'odio di classe; ma dà anche il possesso dei mezzi di espressione (parola, segno, lingua, codice, simbolo, sintassi) senza i quali non è possibile nemmeno riconoscere la propria condizione di esclusa.

La poesia è il prodotto di un potere che si rivolta contro il potere costituito per rivendicare il potere della fantasia e della denuncia. Insomma anche per combattere il potere occorre un minimo di potere. Qualcuno potrebbe dire che esiste ed è sempre esistita l'arte popolare, nata e vissuta fuori dal potere ufficiale [...]. Verissimo. Ma anche in questi casi occorre un minimo di potere. Il potere di disporre del proprio tempo, per esempio, o il potere di possedere un mestiere che veniva tramandato di padre in figlio, il potere di girare il mondo da soli, senza la tutela di un padrone (padre, marito, fratelli), il potere di disporre dell'approvazione e dell'incoraggiamento di un gruppo sociale omogeneo anche se sfruttato e misero²⁶.

Le donne sono state escluse dal potere e quindi anche dal potere culturale fino alla prima ondata del movimento femminista, quando ne hanno gradualmente e faticosamente conquistato qualche spazio. Ma basta guardare alla presenza femminile nelle principali antologie poetiche del Novecento per rendersi conto che l'esclusione dal potere culturale è rimasta preponderante fino quasi ai giorni nostri. Di conseguenza chi aspira oggi a fare poesia si relaziona con una tradizione letteraria, anche nel caso in cui ne prenda le distanze, che è una storia della letteratura maschile. «Forse sono i casi di poesia non riuscita», ipotizza Maraini, «i casi di interruzione precoce di una vocazione a darci l'idea del dramma dell'assenza forzata della donna dalla storia della poesia»²⁷, e porta ad esempio il caso di Isabella Morra, donna vissuta nel Cinquecento e appartenente a una famiglia ricca, «quindi apparentemente dalla parte del potere»²⁸; tuttavia «qualcosa univa il destino delle ragazze serve dagli stracci bucati alla ricca castellana: sia le une che le altre erano costrette all'ignoranza e alla segregazione. Il potere stava nelle mani degli uomini»²⁹; non poter disporre di se stessa la rendeva, secondo Maraini, «molto più simile alle serve dai piedi scalzi che ai padroni della proprietà, suoi parenti. [...] Sempre di servitù si trattava e anche del tipo più sottile e doloroso, in quanto i privilegi erano lì a portata di mano, però proibiti e irraggiungibili»³⁰. Isabella amava leggere e scrivere, rubava i libri dei fratelli per studiare e, di nascosto da loro e dal padre, componeva poesie. Insieme al precettore di un castello vicino progettò una fuga per andare a studiare a Roma, (così come avevano fatto per diritto i suoi fratelli); tuttavia il suo desiderio di libertà e istruzione fu punito dai fratelli che la uccisero, «con la benedizione delle autorità e dei parenti»³¹:

Ecco un caso di vocazione frustrata, negata, brutalizzata. Quante donne hanno subito una sorte simile, anche se non altrettanto clamorosa ed esemplare?

Di fronte a questi fatti vogliamo parlare di cultura o di sociologia, di letteratura o di politica, di biologia o di potere? La realtà è che ogni discorso letterario per la donna si trasforma

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ivi*, p. 31.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ivi*, p. 32.

³¹ *Ibidem*.

immediatamente in un discorso sociale e politico. I suoi contributi alla poesia vanno visti con l'occhio antropologico con cui si analizzano i contributi dei popoli oppressi, sottosviluppati, schiavi. Il credere, come molte scrittrici fanno, che esista una libertà di espressione al di fuori di queste condizioni generali di asservimento, si può solo spiegare con il bisogno di difendere il piccolo potere personale guadagnato con fatiche evidentemente gravissime ma non consapevoli perché rimosse. L'accanimento con cui queste donne difendono le conquiste personali sta a provare il dolore che esse hanno sopportato per dimenticare di essere donne, assoggettate, escluse, lontane, assenti.

Esse si gloriano di appartenere per "diritto d'arte" al prestigioso mondo della poesia maschile, essendosi riscattate con un duro lavoro personale dall'inferno della sottocultura.

Ma questo riscatto non è una cosa "naturale", "semplice", che "non costa niente". Esso è il risultato innaturale, pagato carissimo, di una perdita, e di un tradimento³².

Bisogna tenere presente che il secolo in cui ha vissuto Isabella Morra è lo stesso in cui invece alcune donne hanno potuto realizzare la propria vocazione poetica e addirittura imporsi anche sulle voci maschili nella storia letteraria italiana, come nel caso di Vittoria Colonna, marchesa di Pescara, appartenente alla nobile famiglia romana dei Colonna e nipote di Federico da Montefeltro, duca d'Urbino. A separare indissolubilmente i destini di Isabella Morra e Vittoria Colonna hanno concorso il differente status sociale e lignaggio delle due potesse cinquecentesche, oltre che l'appoggio o la resistenza nei confronti dell'attività poetica – e della possibilità quindi di autodeterminarsi – da parte degli uomini che stavano loro intorno, fattore di certo strettamente collegato al primo. Queste due donne si posizionano ai poli opposti di un continuum ai cui estremi si trovano da una parte le vocazioni negate che sfociano, come nel caso di Morra, nel femminicidio, e dall'altra le vocazioni intraprese con successo, come nel caso di Colonna; i due estremi non sono molto affollati, mentre la maggior parte delle donne del tempo si colloca al centro del continuum, magari senza neanche sapere di poter avere una simile vocazione, oltre a non poterla inseguire.

3. Scrittura delle donne

Con la lotta per l'emancipazione femminile, i cui primi fermenti risalgono agli anni della Rivoluzione francese e che è tuttora in corso, le donne hanno gradualmente acquisito indipendenza e poteri, tra i quali quello di autodeterminarsi. Molte donne, di conseguenza, almeno coloro che avevano (ereditato o acquisito) le disponibilità economiche, hanno potuto scegliere di studiare, laurearsi, dedicarsi alla scrittura, pur con tutti gli ostacoli interposti dalle resistenze del patriarcato, introducendosi come corsare in un ambiente editoriale e culturale gestito fino quasi ai giorni nostri esclusivamente da un potere maschile.

Se le donne hanno oggi accesso alla cultura e alla scrittura come gli uomini³³, è necessario parlare di scrittura *femminile* o scrittura *delle donne*? Le risposte che a questa

³² *Ivi*, pp. 32-33.

³³ Dal momento che esse si introducono senza invito alla festa dalla quale erano sempre state escluse, in una società che non ha ancora sconfitto del tutto il patriarcato, quel 'come' è quindi più che altro un

domanda hanno dato le donne sono divergenti. Alcune rivendicano fermamente la necessità dell'espressione:

Nella storia dell'accesso delle donne alla cultura codificata c'è traccia sia dell'immagine della trasgressione che usiamo per riferirci alle donne che scrivono [...] sia nell'immagine conoscitiva che abbiamo chiamato dell'*estraneità* – il sentimento della non corrispondenza degli strumenti di cui ci siamo appropriate con l'oggetto della nostra ricerca. Questo potrebbe spiegare anche, banalmente, perché abbiamo bisogno di dire “cultura delle donne”, “sapere delle donne”, “scrittura delle donne”: nella sfida a dirci, siamo nella condizione di doverci dire parziali e non universali, anche se questo può sembrare ad alcune un atteggiamento sminuente e/o ghezzante. Ma è, quanto meno, una posizione che rifiuta l'esser dette da una cultura sedicente universale. È un gesto di rifiuto del dominio, di rottura del patto, è la rinegoziazione, in termini di potere simbolico e di valore, all'interno di una storia che io vedo come espressione di conflitto³⁴.

La necessità di dirsi parziali deriva dal rifiuto della cultura e quindi della letteratura sedicente universale (la *Weltliteratur* goethiana) ma in realtà maschile. Non avvertendo il problema del genere, la cultura occidentale si è presentata come universale, nella misura in cui l'uomo si è autorappresentato e presentato come universale, in quanto essere umano, dimenticando di escludere dalla (auto)rappresentazione metà della popolazione, quella femminile, annullando quindi *il secondo sesso* in una illusoria trasmissione di neutralità. Nel momento in cui si prende coscienza dell'asimmetria politica, sociale, economica, culturale e letteraria del genere femminile, non sembra quindi più possibile parlare di scrittura universale per denominare la scrittura femminile (che in passato è emersa all'interno della cultura universale come eccezione proprio in quanto femminile), ma si avverte il bisogno di sottolineare quella diversità che era stata occultata, nella speranza di raggiungere un'uguaglianza tale da non dover più distinguere la cultura e la scrittura femminili da quelle universali e maschili, un auspicato momento storico in cui il sintagma ‘scrittura delle donne’ avrà perso ogni ragion d'essere.

La necessità di riconoscere l'identità di genere della letteratura femminile deriva quindi dalla volontà di non incorrere nel pericolo della dissolvenza all'interno del genere universale (che non è neutro, ma maschile). Questo non significa che la realtà sia ridotta a due distinte categorie di genere ma che, in una realtà in cui l'universale è ancora maschile, è necessario sottolineare l'esistenza e la voce di quello che Simone de Beauvoir ha denominato *il secondo sesso*, pur essendo consapevoli che molte persone non si identificano con nessuno dei due e che i generi (e anche i sessi, secondo alcuni studiosi)³⁵ sono costruzioni sociali.

diritto sulla carta che può talvolta corrispondere a una mera velleità da parte delle donne e ad una, voluta, illusione di uguaglianza.

³⁴ Anna Maria Crispino, *Ancelle e corsare: la formazione di un ceto intellettuale femminile*, in *Donne e scrittura*, cit., pp. 217-223 (219).

³⁵ «Se si contesta il carattere immutabile del sesso, allora forse questo costrutto detto “sesso” è culturalmente costruito proprio come lo è il genere; anzi, forse il sesso è già da sempre genere, così che la distinzione tra sesso e genere finisce per rivelarsi una non-distinzione»: così si legge in Judith Butler, *Questione di genere: il femminismo e la sovversione dell'identità*, traduzione di Sergia Adamo, Laterza, Roma-Bari 2013⁶, p. 13.

Eppure la specificazione di genere a fianco alla professione (la scrittura, in questo caso) ha dato e tutt'ora dà fastidio a molte donne, che si sentono ghezzate da tale specificazione. In chiusura dell'antologia *Donne in poesia* curata da Biancamaria Frabotta e pubblicata da Savelli nel 1976 sono messe in fila le risposte di coloro, tra le poetesse antologizzate nel volume, che hanno potuto e voluto rispondere a un questionario; la maggior parte di queste risposte nasconde a malapena la preoccupazione che un'operazione come quella dell'antologizzazione femminile contribuisca a discriminare ulteriormente la poesia delle donne, reiterando e cristallizzando una separatezza che si configura come subalternità. Così Luciana Frezza nelle sue risposte scrive di essere stata «sempre attenta a girare al largo dai pericoli della poesia 'femminile' nella accezione deteriore del termine (sentimentalismo, effusioni ecc.)» e che «la qualifica di 'poetessa' è un po' scomoda da portare, per le implicazioni che immediatamente suscita»³⁶; Gilda Musa sostiene che non sia più accettabile il concetto di un'arte maschile o femminile e Armanda Guiducci scrive di non credere «alla poesia 'maschile' e alla poesia 'femminile'» e che «in questa distinzione, adusata, si cela una discriminazione razzista nei confronti della donna. Infatti per 'poesia femminile' si intende correntemente una sottopoesia, destrutturata o debole, patetica o sentimentale»³⁷. Secondo Frabotta dietro a queste preoccupazioni si cela un sostrato comune: «quasi sempre una donna che inizia a scrivere trova in sé la prima nemica, il primo ostacolo da superare: in qualche modo prevenuta contro se stessa»³⁸.

Se prendiamo un testo posteriore di una trentina d'anni rispetto a quello di Frabotta, come *Poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi* di Ambra Zorat, che presenta anch'esso in appendice una raccolta di interviste-questionari sottoposti a poetesse italiane di diverse generazioni, le risposte a domande simili in molti casi divergono: alla domanda «L'uso dell'espressione "poesia femminile" cosa suscita in Lei? Perché?», Laura Pugno risponde: «Per me la differenza di genere è una delle caratteristiche fondamentali della persona che scrive, ma è una di esse. Non è l'unica, non sempre è la più importante»³⁹; Maria Pia Quintavalla sottolinea l'aspetto ideologico sotteso alla scelta terminologica: «Credere, è comunque sempre un fatto legato ad una fede. Credere o meno nella scrittura femminile è legato a una centralità dell'amore per altre donne, ma non è un dogma, non è un cliché, citabile per accademie»⁴⁰; Aldina De Stefano risponde: «Un senso di appartenenza, di condivisione. Un riconoscersi per ricompattarci, dialogare»⁴¹;

Nel rispondere al questionario molte poetesse riportano ancora, però, la resistenza all'uso della specificazione di genere di fianco al termine *poesia*, così come l'avevano espressa le poetesse del questionario di Frabotta: Antonella Anedda scrive di non riuscire

³⁶ *Donne in poesia*, cit., p. 146.

³⁷ *Ivi*, p. 162.

³⁸ *Ivi*, p. 11.

³⁹ *Ivi*, p. 474.

⁴⁰ *Ivi*, p. 478.

⁴¹ Ambra Zorat, *Poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi. Percorsi di analisi testuale*, tesi di dottorato in cotutela, Université Paris IV Sorbonne, Università degli Studi di Trieste, relatori Francois Livi, Cristina Benussi, a.a. 2007-2008, p. 439.

ad abituarsi a questa espressione, che le provoca sempre stupore⁴²; Anna Maria Carpi scrive: «Non m'inscrivo nella poesia femminile, anzi questa dicitura non mi piace»⁴³, rivelando un pregiudizio o uno stigma nei confronti dell'aggettivo *femminile*, quasi che fosse un termine denigratorio, come conferma più avanti: «lei mi chiede perché faccio resistenza a mettermi nella poesia femminile. A parte gli antipatici furori ideologici delle femministe anni 70 e 80, io ho col mio essere donna un nodo freudiano»⁴⁴. Francesca Genti scrive che l'espressione in questione «Suscita in me un po' di fastidio, sono abituata a pensare al di là del genere»⁴⁵. Jolanda Insana invece: «non mi piacciono 'le poete', lo lasci dire alle poverette, per le quali non esiste forma, non esiste tradizione, esiste il bisogno di dire ... per cui non è necessario, credo, il verso»⁴⁶. Marina Pizzi alla stessa domanda («L'uso dell'espressione "poesia femminile" cosa suscita in Lei? Perché?») risponde: «Rammarico, senso d'idiozia, come la "Festa della donna" o "Le pari opportunità" imposte per legge» e nella risposta successiva continua: «Non esiste una poesia femminile, mi andrebbe stretta. Sarebbe un'offesa al senso ultimo della Persona»⁴⁷. Valeria Rossella risponde «Direi fastidio. È un perfetto modo per ghezzizzare la poesia scritta da creature di sesso femminile. Io voglio stare in classe mista, è più rassicurante per il mio senso di parità»⁴⁸. Francesca Serragnoli scrive che l'espressione *poesia femminile* «Suscita noia e mi fa venire in mente i gruppi di poesie di donne che volontariamente insistono sul corpo e tutte quella normalità della poesia delle donne che sarebbe come dire che una donna è così così eccetera» e più avanti fa emergere più chiaramente la sua misoginia scrivendo «Oggi poi siamo nel momento peggiore per la donna, peggio di prima del femminismo»⁴⁹.

Anche le poetesse che non si ritengono avverse all'uso di questa espressione ne segnalano comunque l'insito rischio della ghezzizzazione: «[L'espressione "poesia femminile"] mi piace perché connota subito la produzione di uno scrittore donna, non mi piace perché, agli occhi di chi non ha una formazione del pensiero della differenza, può connotarsi di attributi negativi e ghezzizzanti»⁵⁰, scrive Loredana Magazzeni; Rosaria Lo Russo sostiene che l'espressione «deve suscitare sdegno, se si rivela un'altra forma di ghezzizzazione culturale. Molte femministe hanno fatto questo errore per ipercorrettismo, diciamo così. Io la uso come espressione di comodo, occupandomi di poesia scritta da donne»⁵¹.

Alcune poetesse hanno argutamente inquadrato la situazione inserendola nel suo contesto storico-sociale: in relazione all'uso dell'espressione *poesia femminile* Ida Travi scrive che

⁴² *Ivi*, p. 429.

⁴³ *Ivi*, p. 437.

⁴⁴ *Ivi*, p. 438.

⁴⁵ *Ivi*, p. 450.

⁴⁶ *Ivi*, p. 456.

⁴⁷ *Ivi*, p. 471.

⁴⁸ *Ivi*, p. 481.

⁴⁹ *Ivi*, p. 484.

⁵⁰ *Ivi*, p. 461.

⁵¹ *Ivi*, p. 457.

è un termine con cui, in questa fase storica, si tenta di uscire dalla nebbia neutrale per arrivare a riconoscere la propria differenza.

Alcuni usano questo termine in forma 'riduttiva' anche un po' dispregiativa ma dovranno cambiare idea. Col cambiare dell'idea cambierà anche il senso del termine che alla fine vorrà dire solo quel che è : poesia scritta da una donna.

Condivido il pensiero di Irigaray: il linguaggio non è mai neutro. Di più: il linguaggio è sempre portato da un soggetto. E bisogna pur avere presente quale⁵².

Ritengo che in questa fase storica le espressioni *poesia femminile*, *scrittura femminile* o *scrittura delle donne* abbiano un senso di esistere, non per ghettizzare o circoscrivere nel sottoinsieme della subalternità la produzione testuale di un certo gruppo, ma per riconoscerne l'esistenza, prima ancora che la differenza, tenendo conto della storia letteraria che in una 'nebbia neutrale' ha cancellato l'esistenza delle voci femminili, in una percezione di naturalità in cui le donne erano, di fatto, *naturalmente* subalterne e non era concepita una rottura del loro silenzio. Subalterna e ghettizzante non è invece l'espressione *poesia femminile* se è il frutto di una scelta che vuole portare a compimento l'eliminazione di ogni percezione o attuazione di subalternità nei confronti del genere femminile e il mutamento della concezione della donna; al termine di questo compimento il sintagma perderà ogni connotazione negativa che oggi può ancora assumere, sia in chi vuole consolidare il recinto della subalternità femminile sia in chi ha paura delle conseguenze negative che possono riversarsi sulla propria persona. Per questi motivi ho deciso di usare l'espressione *poesia femminile* per denominare l'oggetto del mio studio.

Nel prossimo capitolo (par. 1.2) approfondiremo la questione relativa alla resistenza, da parte di alcune donne e non soltanto, alla declinazione femminile dei nomi di professione, mentre il problema terminologico riguardo alla scrittura *femminile* e ai termini *poetessa/-e* e *poeta/-e* verrà ripreso e approfondito nelle Conclusioni alla luce di un questionario inedito sottoposto a cinque poetesse contemporanee.

4. Piratesse o corsare?

Riprendendo una differenziazione di Julia Kristeva tra le donne che usano la parola omologante in modo comunicativo e le donne senza parola, imprigionate nel silenzio, Frabotta sostiene che «si possa condividere il suo desiderio di veder nascere una donna culturalmente nuova da questi due limiti egualmente lontana, con un linguaggio meno falsamente ordinato, ma non afasico»⁵³:

È questo forse il motivo per cui le donne continuano ad interrogarsi così insistentemente sulla natura del linguaggio usato? Sulle parole che corrono, sono corse e correranno fra noi, fra noi e gli altri, fra noi e le altre? Ovvero sulla lingua della nostra oppressione come quella della nostra liberazione?⁵⁴

⁵² *Ivi*, p. 498.

⁵³ Frabotta, *Letteratura al femminile*, cit., p. 145.

⁵⁴ *Ibidem*.

Rispondendo a questi interrogativi Frabotta ricorda che «il materiale primario e forse anche il fine di questi anni di autocoscienza sono state appunto le parole»⁵⁵, innanzitutto le parole per smascherare i segni incrostati nel tempo dell'oppressione femminile, talmente cristallizzati da non presentarsi come segni ma come natura:

Riconoscerli come cultura e quindi farli entrare nell'universo del linguaggio sembrava già un compito degno di attenzione. E fu appunto da qui che partì una delle prime contraddizioni del femminismo.

Paradossalmente infatti il femminismo nasce come un fenomeno 'scritto'. [...] La frenesia del documento, l'illusione di poter subito trascrivere collettivamente il proprio ingresso nella storia, attutivano il panico che seguiva all'improvvisa scoperta della propria oppressione, coniugandolo con l'entusiasmo di una troppo rapida via d'uscita. Solo quando il codice scritto della politica si dimostrò troppo opaco, ottuso, allora si preferì sostenere la volubile oralità della autocoscienza, rinnegando la primitiva fiducia di appartenere all'ordine astratto del discorso⁵⁶.

Secondo Frabotta questa duplice attrazione e repulsione nei confronti della parola scritta, normata e normativa, potenziale strumento di denuncia femminista ma allo stesso tempo utensile tipicamente maschile, ha contribuito a creare la voragine al centro della quale si colloca «l'inesprimibilità della sessualità femminile»:

Tra la parola e la scrittura, tra la testimonianza selvaggia e l'ingresso nell'ordine simbolico si erge oggi, come non mai, la barriera della inesprimibilità della sessualità femminile fuori dei consueti canali della sublimazione da una parte e della regressione dall'altra⁵⁷.

«Non resta dunque altro», continua Frabotta, «se non percorrere le tormentate strade della contraddizione»⁵⁸, ed è quello che hanno dovuto fare e fanno ancora adesso le donne per intraprendere un viaggio di liberazione femminile in una società e in una cultura patriarcali che, in quanto tali, hanno creato strumenti di comunicazione ed espressione, nonché di espressione letteraria, che come bravi figli legittimi sono anch'essi di matrice patriarcale. Per rendersi conto di quanto sia difficile quella che si configura come «una autentica calata agli inferi, è sufficiente anche dare uno sguardo a tutte le prove collettive, alle testimonianze spontanee, alle raccolte poetiche di vario tipo che tentano di riempire gli spazi intermedi che si aprono nel mondo dell'oppressione»⁵⁹; questa operazione di osservazione secondo Frabotta deve essere eseguita «senza snobismi e trionfalismi, con semplicità e discrezione»⁶⁰:

È ovvio che nel Novecento non si trovano donne che hanno scardinato le strutture linguistiche come Mallarmé ha fatto per la poesia, Joyce per il romanzo, Artaud per il teatro. Perché? Forse per lo

⁵⁵ *Ivi*, p. 146.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ivi*, pp. 146-147.

⁵⁸ *Ivi*, p. 147.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

scontato motivo che le rivoluzioni non sono solo una questione di trasparenza, subliminali [sic]. E poi per dirla con la Kristeva stessa “perché se non c’è creazione senza messa in causa dell’identità, neppure c’è creazione senza questa affermazione di un’identità nuova, uscita dal crogiolo mortale della fase precedente e che assicura il nuovo linguaggio”⁶¹.

È insieme la creazione di un nuovo linguaggio e di una nuova identità sociale e poetica, che nasce dalla messa in discussione della precedente identità tradizionalmente maschile, la meta a cui sembra aspirare la corsara poesia femminile. A questo proposito Frabotta rimanda al mito maschile dell’androginia tematizzato da Irigaray: «Il maschile, scrive la psicoanalista francese, non è disposto a spartire la iniziativa del discorso: preferisce provare a parlare, scrivere, godere da donna piuttosto che lasciare a quest’ultima il diritto di intervenire in ciò che la riguarda»⁶². Questa affermazione prende consistenza se pensiamo alla storia della scrittura o del teatro, dai ruoli teatrali femminili per lungo tempo non soltanto scritti ma anche interpretati sul palco da uomini alle “voci femminili” immaginate da uomini che costellano la storia letteraria europea, da *Medea* a *Fedra*, da *Turandot* a *Mirra*, da *Madame Bovary* ad *Anna Karenina*, da *La signora delle camelie* a *Lolita* o alla donna angelo e alla *femme fatale* del *Piacere*. Una grande conquista della donna in seguito alla sua graduale emancipazione nell’ultimo secolo è stata proprio quella di riappropriarsi della facoltà di dire, uscendo dall’afasia alla quale era stata confinata (anche) in letteratura, arrivando a potersi finalmente raccontare in prima persona e non doversi più soltanto vedere raccontata da parte di una mente maschile che si cimenta nell’esercizio letterario di immedesimarsi nell’altro, immaginandone i pensieri, la voce, il carattere, le azioni, e contribuendo irrimediabilmente a definirlo dall’esterno, a delimitarne i confini e plasmarne o cristallizzarne le caratteristiche, con impliciti giudizi di valore che rispecchiano la percezione predominante che della donna ha la società nel momento storico in cui si trova a scrivere l’autore. Indipendentemente da come le protagoniste letterarie sono state (de)scritte dagli autori, in termini più o meno stereotipati e discriminatori, queste descrizioni e immedesimazioni sono sempre il riflesso di un punto di vista maschile, quindi limitante, se si tratta di dare vita a ciò che realmente la donna pensa; questo non significa che il gioco dell’immedesimazione sia di per sé limitante e discriminatorio ma che, in un momento storico in cui una figura sociale come quella della donna non ha il diritto o l’opportunità di raccontarsi, l’unica narrazione possibile su di essa o al posto di essa è limitante: andando al di là dell’imposizione del silenzio femminile, il narratore si è fatto portatore di una voce che non gli apparteneva, ha trasmesso la percezione di una rappresentazione inclusiva della realtà, ha donato la voce a chi la voce avrebbe voluto utilizzarla in prima persona: «A male writer may speak of, for, to, and from the feminine. He cannot speak, except fictively, of, for, to, and from the female. This inability hardly has the dignity of a tragic fact, but it does have the grittiness of simple fact»⁶³.

⁶¹ *Ivi*, pp. 152-153.

⁶² *Ivi*, p. 153.

⁶³ Catharine R. Stimpson, *Ad/d Feminam: Women, Literature and Society* (1980), in *Where the Meanings Are: Feminism and Cultural Spaces*, Routledge, London 2015 [1988], pp. 84-96 (88).

Sarebbe tuttavia mistificatorio credere che le poche rappresentazioni da parte di un'autrice-donna che abbiamo avuto nel corso della nostra storia letteraria restituiscano una visione del mondo altra e aliena da una struttura di pensiero patriarcale:

Il contributo alla letteratura da parte delle donne [...] non è necessariamente, perché femminile, di ispirazione progressista. Come spesso conservatore è stato il potere delle madri attraverso la storia, che plasmavano nei loro figli, fin dall'età più tenera, i ruoli destinati dalla società al maschio e alla femmina⁶⁴.

Immerse in un sistema di simboli patriarcali, le rappresentazioni che di sé stesse hanno avuto le donne nel corso della storia difficilmente si sono discostate di molto da quelle che l'intera società, patriarcale, aveva costruito e tramandato su di loro. Il patriarcato ha sempre funzionato perché ha creato l'illusione dell'armonia senza instaurare il dubbio che vi potessero essere altri 'mondi possibili', né negli uomini che da quel sistema traevano il maggiore vantaggio e privilegio, né nelle donne, per lo più inconsapevoli di essere in una posizione subalterna all'interno di un sistema di pensiero di che si era preoccupato di giustificare la bontà dei ruoli prestabiliti: in sostanza mancava la consapevolezza che ciò che era avvertito come naturale fosse in realtà un prodotto culturale e quindi arbitrario:

Come scrive Simone de Beauvoir, «la donna si conosce e si sceglie non in quanto esiste di per sé, ma in quanto definita dall'uomo. Perciò viene descritta anzitutto come gli uomini la sognano, perché il suo essere-per-gli-uomini è uno dei fattori essenziali della sua condizione concreta».

Non avendo conoscenza ideologica di sé, non si accorgeva nemmeno dei saccheggi fatti dalla società maschile ai danni della sua fantasia, della sua vitalità artistica⁶⁵.

In una situazione come quella delineata è dunque difficile ritrovare tracce di coscienza critica da parte delle donne, che possiamo invece delineare con più precisione a partire dai sommovimenti sociali che cominciarono a smuovere l'inespugnabile dogma della naturale immobilità a partire dalle prime ondate del movimento femminista; dopo la presa di coscienza di tutto ciò che il dilagare di questa nuova proposta di pensiero ha comportato, abbiamo potuto assistere alla rielaborazione e ridefinizione da parte delle donne della loro stessa immagine e abbiamo cominciato a intravedere narrazioni alternative, come se improvvisamente ad una rimozione della benda sui nostri occhi fosse corrisposta una sempre più possibile, anche se comunque inferiore all'opportunità che ne avevano gli uomini, presa di parola:

Lo specifico della scrittura femminile non è dato tanto dal nascere donne: come ha detto Beauvoir, "donne non si nasce ma si diventa". Ossia dobbiamo ritrovare noi stesse, la verità del nostro quotidiano sensibile, la nostra intelligenza del reale vitale, per poter sostituire ai vecchi simboli barbarici, gerarchici e discriminanti, simboli nuovi di etica della specie, di morale biologica, di un rapporto equilibrato con la natura vivente, contro l'entropia galoppante che modelli scientifici e matematici astratti hanno imposto al nostro pianeta⁶⁶.

⁶⁴ Joyce Lussu, *Le donne e i simboli*, in *Donne e scrittura*, cit., pp. 59-63 (62).

⁶⁵ Frabotta, *Letteratura al femminile*, cit., p. 31.

⁶⁶ *Ibidem*.

Una scrittrice deve cominciare quindi dalla decostruzione, per poter rinascere donna deve prima uccidere quel che Virginia Woolf chiamava «angel in the house»:

A woman writer must examine, assimilate, and transcend the extreme images of “angel” and “monster” which male authors have generated for her. Before we women can write, declared Virginia Woolf, we must “kill” the “angel in the house.” In other words, women must kill the aesthetic ideal through which they themselves have been “killed” into art⁶⁷.

I problemi che si prospettano a chi, dopo aver deciso di “diventare donna” e aver preso coscienza di ciò che questo comporta, voglia stabilire un nuovo e diverso rapporto con l’immaginario e con i simboli e i miti volti a tramandarli, si articolano in diversi livelli di problematicità: la «necessità di pratiche diverse nel rapporto con l’immaginario»⁶⁸; «la difficoltà di produrre una diversa modalità di linguaggio riguardo al femminile ed alle donne»⁶⁹; la difficoltà di relazionarsi, qualora si scegliesse di intraprendere una strada poetica o narrativa, con la tradizione letteraria, formata per lo più da Padri e da poche e spesso problematiche Madri. La *poesia senza Padre* è dunque quella poesia che nasce dalla presa di coscienza di queste problematicità e che cerca di dare una risposta ai conflitti interni alla pratica poetica femminile. Biancamaria Frabotta ha chiamato *letteratura senza Padre* la direzione verso cui procede spedita quella che definisce «una ribelle e proficua diaspora [...], con tutte le connesse frustrazioni, esaltazioni e rimpianti che ciò comporta»⁷⁰.

⁶⁷ Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale UP, New Haven 1979, p. 17.

⁶⁸ Sigrid Weigel, *La voce di Medusa*, cit., p. 55.

⁶⁹ *Ivi*, p. 53.

⁷⁰ Frabotta, *Letteratura al femminile*, cit., p. 13.

Capitolo 2: Il posizionamento femminile nei confronti del linguaggio, dei canoni e della *poiesis*

1. Il linguaggio non è mai neutro

A differenza di quanto è stato ritenuto fino agli inizi del Novecento, quando iniziarono le prime ricerche linguistiche sul problema della differenza sessuale, e di quanto talvolta si ritiene tuttora, parlare non è mai neutro, come recita il titolo di un famoso saggio di Luce Irigaray⁷¹. Patrizia Violi nel volume *L'infinito singolare* ha sottolineato che la differenza sessuale nel linguaggio non riguarda soltanto l'uso che i parlanti fanno della lingua ma riguarda la struttura e l'organizzazione stesse del sistema linguistico:

La lingua non è neutra non soltanto perché ogni parlante lascia nel discorso tracce della propria enunciazione, rivelando così la propria presenza soggettiva, ma anche perché la lingua iscrive e simbolizza all'interno della sua stessa struttura la differenza sessuale, in forma già gerarchizzata e orientata⁷².

I due piani della lingua come uso e della lingua come sistema sono inoltre in relazione di interscambio reciproco.

1.1 Usi linguistici e asimmetrie

Sul piano dell'uso della lingua, linguisti e antropologi hanno evidenziato una differenza nel modo di parlare degli uomini e delle donne, sia nelle società considerate più 'arcaiche' sia in società considerate più vicine a quella occidentale. Le ricerche di Jespersen⁷³, Malinowsky⁷⁴, Sapir⁷⁵, Trubeckoj⁷⁶, Flannery⁷⁷ e Lévi-Strauss⁷⁸ a partire dagli anni Venti hanno individuato l'esistenza di espressioni e forme lessicali riservate alla comunicazione tra donne e di altre riservate a quella tra uomini nelle società che hanno analizzato (società considerate primitive, in continuità con il clima scientifico di quegli anni), in lingue come il Caribe des Iles parlata dagli indiani Caraibi delle Piccole Antille o la lingua Tana, lingua indiana del nord della California.

⁷¹ Luce Irigaray, *Parler n'est jamais neutre*, Éditions de Minuit, Paris 1985.

⁷² Patrizia Violi, *L'infinito singolare*, Essedue, Verona 1986, p. 40.

⁷³ Otto Jespersen, *The Woman*, in *Language. Its Nature, Development and Origin*, Allen and Unwin Ltd, London 1922.

⁷⁴ Bronislaw Malinowski, *The Sexual Life of Savages in North-Western Melanesia: an Ethnographic Account of Courtship, Marriage and Family Life Among the Natives of the Trobriand Islands, British New Guinea*, Liveright, New York 1929.

⁷⁵ Edward Sapir, *Male and Female Forms of Speech in Yana*, in *Selected Writings in Language, Culture and Personality*, ed. David Mandelbaum, University of California Press, Berkeley 1963.

⁷⁶ Nikolaj Sergeevič Trubeckoj, *Principes de phonologie*, Klincksieck, Paris 1949.

⁷⁷ Regina Flannery, *Men's and Women's Speech in Gros Ventre*, «International Journal of American Linguistics», XII, 3, July 1946, pp. 133-135.

⁷⁸ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Plon, Paris 1955.

Labov⁷⁹ e Trudgill⁸⁰ hanno studiato la differenza sessuale nell'uso della lingua inglese, mostrando che «rispetto agli uomini che usano frequentemente usi dialettali o di slang, le donne usano più forme di prestigio e caratteri grammaticali e di pronuncia associati allo standard inglese»⁸¹. Come ha notato Claudia Bianchi, in questi casi il posizionamento del ricercatore è evidente nella sua metodologia d'analisi: «il fenomeno che Trudgill ritiene di spiegare è l'uso delle forme di prestigio da parte delle donne, e non il discostarsi da tali forme standard da parte degli uomini: anche in questo caso il maschile viene considerato la norma»⁸².

Il testo che si ritiene aver inaugurato gli studi femministi su genere e linguaggio è *Language and Woman's Place* di Lakoff del 1975: secondo Lakoff «il linguaggio delle donne – nel duplice senso di usato *dalle* donne e usato per parlare *delle* donne – riflette il loro status subordinato» e i tratti lessicali e di discorso o di intonazione usati dalle donne «le caratterizzano come incerte, deboli, eccessivamente cortesi, prive di fiducia e di senso dell'umorismo»⁸³.

Altri studi più recenti si sono soffermati su situazioni comunicative circoscritte: Coates⁸⁴ ha analizzato il “pettegolezza” nelle conversazioni sia tra gruppi di donne che di uomini, Holmes⁸⁵ la cortesia positiva negli usi linguistici femminili, Ochs e Taylor⁸⁶ le conversazioni a tavola delle famiglie americane medie e la dinamica “Father knows best” messa in atto dalle madri in tali situazioni.

Dagli studi empirici sulle differenze tra le varietà linguistiche femminili e quelle maschili sono spesso emersi risultati contraddittori e comunque modesti, nonostante possano apparire robusti; secondo Bianchi questo dipende dall'effetto *hall of mirrors*, ‘galleria degli specchi’, che moltiplica gli stereotipi, assunti come punto di partenza e prototipo di comportamento normale, conducendo a risultati fallaci che confermano gli stereotipi iniziali, anche nei lavori di chi si era proposto di contestarli⁸⁷. Molte delle analisi sulle quali si sono basati gli studi che hanno analizzato il linguaggio femminile mettendone in risalto le forme di sottomissione e di incertezza sono state criticate e «rilette», dimostrando che si potevano trarre anche altre conclusioni e che i limiti

⁷⁹ William Labov, *The Social Stratification of English in New York City*, Center for Applied Linguistics, Washington DC 1966.

⁸⁰ Peter Trudgill, *Sex, Covert Prestige and Linguistic Change in the Urban British English of Norwich*, «Language in Society», I, 2, October 1972, pp. 179-195.

⁸¹ Claudia Bianchi, *La parola*, in *Donna m'apparve*, a cura di Nicla Vassallo, Codice, Torino 2009, pp. 83-99 (88).

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Jennifer Coates, *Gossip Rrevisited: Language in All-Female Groups*, in Jennifer Coates, Deborah Cameron, *Women in Their Speech Communities: New Perspectives on Language and Sex*, Longman, London 1988, pp. 94-121.

⁸⁵ Janet Holmes, *Women, Men and Politeness*, Longman, London 1995.

⁸⁶ Elinor Ochs, Carolyn Taylor, *The "Father Knows Best" Dynamic in Dinnertime Narratives*, in Kira Hall, Mary Bucholtz, *Gender Articulated: Language and the Socially Constructed Self*, Routledge, New York 1995, pp. 97-120.

⁸⁷ Cfr. Bianchi, *La parola*, cit.

metodologici [...] potevano incidere sulla validità delle conclusioni»⁸⁸. Inoltre, ulteriori studi mostrano come «alcune delle caratteristiche attribuite alle donne si ribaltino in altre comunità, come quella malagascia studiata da Ochs (1974), in cui sono i discorsi degli uomini ad essere allusivi e indiretti»⁸⁹. In Italia lo studio dell'uso femminile della lingua dagli anni Settanta si è spostato da una prospettiva dialettologica ad una sociolinguistica e pragmatica che ha permesso di guardare alla questione con uno sguardo più ampio; Berretta⁹⁰ ha evidenziato la presenza dello stereotipo negativo nelle stesse donne e De Marco⁹¹ ha mostrato che questa presenza è più forte dello stesso comportamento linguistico; altri studi hanno poi cambiato di segno l'individuazione di differenze negli usi linguistici femminili:

Intorno agli anni novanta si nota una tendenza non solo a considerare la complessità del fenomeno nei suoi vari aspetti, ma a sottolineare differenze *positive* del linguaggio delle donne, come una maggiore cooperatività, un maggior coinvolgimento, una maggiore disponibilità alla negoziazione, una maggiore capacità di ascolto e di ripresa dell'interlocutore, una macrostrategia fabulatoria e un'attitudine fatica che tende all'efficacia della comunicazione (cfr. Cortese, Podestà, 1987). Lo stereotipo della donna sottomessa, 'invisibile', viene quindi negato e sostituito da una diversa caratterizzazione, positiva, che ne sottolinea le differenze⁹².

Oltre al superamento di questi stereotipi, «oramai si può dare per acquisito che fenomeni linguistici tipicamente femminili siano, nella maggior parte dei casi, da ricondurre a considerazioni di tipo socioculturale prima ancora che linguistico»⁹³.

Sul piano dell'uso della lingua, il sessismo – e quindi le discriminazioni linguistiche, basandoci sulla premessa che il linguaggio sia a tutti gli effetti un'azione – può essere declinato nelle asimmetrie relative all'uso di forme di identificazione delle donne attraverso l'uomo, l'età, la professione o il ruolo, delle quali possiamo ritrovare numerosi esempi tra i titoli dei giornali e delle riviste. Un esempio tra tutti: *Vulvodinia, malattia "invisibile" che colpisce la fidanzata di Damiano dei Maneskin* compare su «il Giornale» l'11 maggio 2021⁹⁴ e *Io, fidanzata di Damiano dei Maneskin, e il dolore di cui nessuno parla il 25 maggio* su «F»⁹⁵ (ma sono decine i titoli che ripropongono lo stesso sintagma per riferirsi alla ragazza in questione): nel secondo caso il titolista dà addirittura l'illusione

⁸⁸ Carla Bazzanella, Orsola Fornara e Manuela Manera, *Indicatori linguistici e stereotipi femminili*, in *Linguaggio e genere*, a cura di Silvia Luraghi e Anna Olita, Carocci, Roma 2006, pp. 155-169 (156).

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Cfr. Monica Berretta, *Per una retorica popolare del linguaggio femminile, ovvero: la lingua delle donne come costruzione sociale*, in *Comunicare nella vita quotidiana*, a cura di Franca Orletti, Il Mulino, Bologna, pp. 215-240.

⁹¹ Anna De Marco, *L'influenza del sesso nell'uso dei diminutivi in italiano*, in *Donna e Linguaggio*, Gianna Marcato, CLUEP, Padova 1995, pp. 87-98.

⁹² Bazzanella, Fornara e Manera, *Indicatori linguistici e stereotipi femminili*, cit., p. 157.

⁹³ Grazia Basile, *Strategie linguistico-comunicative e differenza di genere nel linguaggio politico*, in *Che genere di lingua? Sessismo e potere discriminatorio delle parole*, a cura di Maria Serena Sapegno, Carocci, Roma 2010, pp. 77-90 (78).

⁹⁴ <https://www.ilgiornale.it/news/salute/vulvodinia-malattia-colpisce-Giorgia-Soleri-fidanzata-Damia-no-Maneskin-1945794.html>.

⁹⁵ <https://www.cairoeditore.it/f/f-n-22-01-giugno-2021/67672>.

che a parlare in prima persona e a denominarsi attraverso la figura del fidanzato sia la stessa Giorgia Soleri, la ragazza a cui si riferisce il titolo, nonostante Soleri avesse espressamente richiesto alla redazione di «F» di non fare riferimento alla sua relazione o ad altri gossip nel titolo dell'intervista che avrebbe rilasciato per sensibilizzare sul tema della vulvodinia, malattia femminile ancora poco conosciuta⁹⁶. Titoli come *Le ragazze che rifanno il look alla Cattedrale di Palermo* (che compare sulla «Repubblica» il 9 aprile 2021⁹⁷, riferendosi a una squadra di restauratrici) identificano invece le donne che denotano attraverso una serie di stereotipi legati al genere femminile, così i loro nomi e cognomi scompaiono e il mestiere di restauratrici viene declassato a quello di *make-up artist*, più tipicamente femminile. *Covid, tampone salivare per i bimbi: ecco le quattro mamme ricercatrici che lo hanno ideato*, comparso su «Il Messaggero» il 3 novembre 2020⁹⁸, e altri titoli simili identificano le professioniste in questione prima di tutto in quanto madri, come se la maternità avesse una qualche rilevanza nella definizione della loro professionalità, mentre difficilmente si trovano titoli che rendono saliente la paternità di un professionista nel momento in cui viene data una notizia relativa alla sua professione.

Un'altra asimmetria largamente presente nei titoli giornalistici, oltre che nell'uso quotidiano della lingua, riguarda il differente utilizzo di nomi, cognomi, titoli e appellativi per riferirsi a individui di genere femminile o maschile: è frequente l'uso di *Signorina/Signora* per riferirsi a una donna che invece ha un titolo professionale, mentre nello stesso contesto gli uomini vengono chiamati *Dottore, Architetto, Professore*, etc., così come l'uso del nome proprio per riferirsi alle donne e del cognome (o di entrambi) per riferirsi agli uomini. Il titolo comparso sul quotidiano «Il Giorno» l'8 marzo 2021⁹⁹, *Giulia, la signora dei trattori "Ingegnere, fatevi avanti"*, mette insieme l'uso del nome proprio – Giulia – al posto del Cognome – Castoldi – e l'uso dell'identificativo *signora* invece del titolo professionale – in questo caso *manager* o *direttrice marketing*.

1.2 Asimmetrie nel sistema della lingua

Anche sul piano della struttura linguistica il linguaggio non può essere considerato neutro ed è possibile rintracciare in certi tratti grammaticali o lessicali il riflesso delle disuguaglianze di genere. Innanzitutto la differenza sessuale nel linguaggio è simbolizzata attraverso la categoria del genere che, secondo Violi, prima di essere categoria grammaticale è una categoria semantica:

⁹⁶ <https://www.ilsussidiario.net/news/giorgia-soleri-furiosa-contro-f-non-sono-solo-fidanzata-di-damia-no-dei-manekin/2175975/>.

⁹⁷ https://palermo.repubblica.it/cronaca/2021/04/09/news/le_ragazze_che_rifanno_il_look_alla_cattedrale_di_palermo-295638766/.

⁹⁸ https://www.ilmessaggero.it/mind_the_gap/covid_tampone_salivare_rapido_come_funziona_mamme_ricercatrici_milano_universita_statale-5563383.html.

⁹⁹ <https://www.ilgiorno.it/economia/giulia-la-signora-dei-trattori-ingegnere-fatevi-avanti-1.6107501>.

il genere non è soltanto una categoria grammaticale che regola fatti puramente meccanici di concordanza, ma è al contrario una categoria semantica che manifesta entro la lingua un simbolismo profondo legato al corpo: il suo senso è precisamente la simbolizzazione della differenza sessuale¹⁰⁰.

Tutte le lingue hanno espressioni per distinguere i sessi, ma differiscono per il grado con cui operano questa distinzione; quasi tutte le lingue possono essere suddivise in tre gruppi: lingue di genere grammaticale, lingue di genere naturale e lingue senza genere¹⁰¹. Nelle lingue di genere grammaticale ogni nome esprime a livello grammaticale il genere maschile o femminile, o talvolta neutro; nella maggior parte dei nomi che si riferiscono a persone o animali il genere grammaticale corrisponde a quello dell'individuo che viene denominato, e anche aggettivi e pronomi hanno gli stessi marcatori di genere dei nomi a cui si riferiscono. Il genere grammaticale può essere rintracciato in diverse famiglie o sottofamiglie linguistiche¹⁰²: lingue romanze (ad esempio l'italiano o lo spagnolo), germaniche (tedesco), slave (russo), semitiche (ebraico), indoarie (hindi) e altre, con alcune eccezioni. L'inglese, che è una lingua germanica occidentale, e le lingue germaniche settentrionali sono lingue di genere naturale, nelle quali la maggior parte dei sostantivi non ha alcun contrassegno grammaticale di genere ma i pronomi personali hanno forme variabili che riflettono il genere¹⁰³. Infine le lingue senza genere sono caratterizzate dalla completa assenza di distinzione grammaticale di genere nel sistema dei nomi e dei pronomi; il genere può essere espresso anche in queste lingue, ma attraverso strumenti lessicali e non grammaticali (es. il turco *erkek* "uomo, maschio" e *kiz* "ragazza, femmina"); tuttavia anche le parole che esprimono il genere a livello lessicale non sono molto frequenti nei riferimenti di persona, questa struttura linguistica non impone l'uso di forme contrassegnate dal genere e il riferimento al sesso è molto più raro in questo gruppo rispetto agli altri tipi linguistici. Generalmente le lingue senza genere appartengono alle lingue uraliche (finlandese), turche (turco), iraniche (persiano), sintiche (cinese), bantu (swahili) e altre¹⁰⁴.

Wasserman e Weseley¹⁰⁵ hanno dimostrato che le lingue di genere grammaticale promuovono un aumento degli atteggiamenti sessisti; Prewitt-Freilino, Caswell e Laakso¹⁰⁶ hanno poi dimostrato che, anche se tutti e tre i gruppi grammaticali presentano asimmetrie di genere (poiché anche nomi e pronomi neutri possono essere interpretati con un implicito pregiudizio maschile), i paesi in cui è predominante un sistema linguistico

¹⁰⁰ Violi, *L'infinito singolare*, cit., p. 41.

¹⁰¹ La classificazione in *grammatical gender languages*, *natural gender languages* e *genderless languages* risale a Dagmar Stahlberg, Friederike Braun, Lisa Irmen & Sabine Sczesny, *Representation of the Sexes in Language*, in *Social Communication. A Volume in the Series Frontiers of Social Psychology*, ed. Klaus Fiedler, Psychology Press, New York 2007, pp. 163-187.

¹⁰² Cfr. Jennifer L. Prewitt-Freilino, T. Andrew Caswell, Emmi K. Laakso, *The Gendering of Language: A Comparison of Gender Equality in Countries with Gendered, Natural Gender, and Genderless Languages*, «Sex Roles», LXVI, 3-4, 1st February 2012, pp. 268-281.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Benjamin D. Wasserman, Allyson J. Weseley, *¿Qué? Quoi? Do Languages with Grammatical Gender Promote Sexist Attitudes?*, «Sex Roles», LXI, 9-10, 2009, pp. 634-643.

¹⁰⁶ Prewitt-Freilino, Caswell, Laakso, *The Gendering of Language*, cit.

di genere mostrano una minore uguaglianza tra uomini e donne rispetto ai paesi in cui si parlano lingue di genere naturale o senza genere, e che i paesi in cui è predominante un sistema linguistico di genere naturale presentano una maggiore uguaglianza (in particolare sotto forma di un maggior accesso delle donne all'emancipazione politica) rispetto ai paesi con altri sistemi grammaticali. Le lingue senza genere, che potremmo pensare essere le più immuni da pregiudizi di genere, non sembrano esserlo tanto quanto le lingue di genere naturale (anche se bisogna tenere presente che potenzialmente tutti e tre i sistemi linguistici, attraverso strategie diverse, potrebbero diventare simmetrici e privarsi dei pregiudizi nella rappresentazione dei generi¹⁰⁷); il cinese, ad esempio, è una lingua non flessiva «in which writers or speakers are free from worries about the subject and verb agreement or noun and gender consistence. In this way, gender-biased forms in Chinese can usually be avoided»¹⁰⁸, tuttavia essa non è esente da pregiudizi di genere: il radicale¹⁰⁹ 女 (nǚ), usato per indicare la femminilità, costituisce un'importante componente di molte parole cinesi, e la ricerca di Lan Li¹¹⁰ ha dimostrato che le parole contenenti questo carattere – che sono diminuite drasticamente nella società moderna rispetto al cinese classico, soprattutto quelle dispregiative e di denominazione – concernono una gamma limitata di campi semantici: parentela, denominazione, relazioni sessuali, apprezzamento e svalutazione delle donne; inoltre, la disparità di genere può essere espressa nella lingua cinese nell'ordine dei caratteri nelle parole, nei composti e nei modi di dire, nei quali il maschile si trova esclusivamente prima del femminile¹¹¹.

Le lingue di genere naturale possono essere quindi le più efficaci per promuovere un linguaggio inclusivo. Lo studio di Prewitt-Freilino, Caswell e Laakso tuttavia non può stabilire un nesso causale tra i diversi sistemi linguistici e l'uguaglianza di genere, ma soltanto una loro correlazione. Alcuni studiosi sostengono però che ci sia un nesso causale tra i due elementi. Secondo il modello del dominio, il linguaggio non solo riflette un ordine sociale patriarcale ma contribuisce a determinarlo, come ha sostenuto Dale Spender in *Male Made Language*¹¹², riprendendo e variando l'ipotesi Sapir-Whorf sul determinismo linguistico, che tuttavia è stata messa in discussione dalla comunità scientifica (in particolare nella sua versione di “relativismo forte”). Secondo questa tesi il linguaggio, incarnando una visione maschile del mondo, rende difficile o impossibile l'articolazione di visioni alternative della realtà, configurandosi come strumento di oppressione delle donne; di conseguenza questa posizione incoraggia una sorta di immobilismo politico-sociale, mentre la tesi più debole, secondo cui il linguaggio riflette

¹⁰⁷ Cfr. Stahlberg, Braun, Irmen & Sczesny, *Representation of the Sexes in Language*, cit.

¹⁰⁸ Lan Li, *Gender representation in Chinese language*, in *Analysing Chinese Language and Discourse across Layers and Genres*, a cura di Wei Wang, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2020, pp. 101-118 (116).

¹⁰⁹ Un radicale nella lingua cinese è un carattere che può essere usato sia singolarmente come parola monomorfemica dotata di un significato proprio, sia all'interno di parole polimorfemiche, nelle quali il suo significato originario può anche modificarsi combinandosi con altri caratteri.

¹¹⁰ Lan Li, *Gender representation in Chinese language*, cit.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Dale Spender, *Male Made Language*, Routledge & Kegan Paul, London 1980.

ma non crea la realtà, permette di promuovere il cambiamento sociale, aumentando la consapevolezza femminile e introducendo riforme linguistiche.

La rappresentazione linguistica della differenza sessuale non si limita alla presenza della categoria del genere grammaticale ma prende forma in molte asimmetrie a livello della struttura linguistica, sia grammaticali che semantiche:

The sexes are represented in some way in *all* language systems. Apparently sex is so fundamental to social organisation and social structure that linguistic means to refer to this category are indispensable for speech communities.

At closer inspection it becomes evident that the linguistic representation of the sexes is never restricted to a mere distinction of female versus male. Instead, the linguistic structures concerned are characterized by asymmetries which communicate evaluations and stereotypes, for the way female and male persons are referred to in a language is affected by the "gender belief system" prevalent in the speech community¹¹³.

Uno dei fenomeni più eclatanti dell'asimmetria di genere nel linguaggio è la presenza degli usi neutrali del genere maschile, anche indicati con le formule *maschile sovraesteso*, *maschile universale* o *falsi generici*, ossia termini esclusivamente maschili o femminili usati per rappresentare sia uomini che donne, ma che nella maggior parte dei casi sono maschili per rappresentare entrambi i generi. I generici maschili hanno quindi una doppia funzione e sono usati da una parte come termini specifici di genere per riferirsi a individui di genere maschile e dall'altra sono usati a livello generico per riferirsi a gruppi di persone di diverso genere o il cui genere è sconosciuto o (presupposto come) irrilevante. I generici maschili sono presenti in tutti e tre i tipi linguistici, anche se in forme e con frequenza differenti; nelle lingue senza genere essi sono di tipo lessicale (es. in turco *adam* significa sia 'uomo' che 'essere umano', così come il termine italiano *uomo* viene usato per riferirsi all'umanità in generale, oltre che ad un individuo di genere maschile nello specifico); nelle lingue di genere naturale possono essere anche pronomi e nelle lingue grammaticali di genere comprendono nomi, pronomi personali e forme lessicali.

Alcuni esempi in italiano sono l'uso del singolare maschile *lo studente, il cittadino, il ministro* per riferirsi indifferentemente a uno studente o a una studentessa, a un cittadino o a una cittadina, a un ministro o a una ministra; l'uso del plurale maschile *i ragazzi, gli amici, i rappresentanti* per riferirsi a insiemi di persone che comprendono almeno un individuo di genere maschile; termini come *fratellanza, fraternità, fratelli, paternità, padri*, etc. con valore non marcato (es. nella frase *La paternità dell'opera è ancora incerta*).

Il dibattito sulla critica femminista del linguaggio va avanti da più di quarant'anni e sono stati sollevati argomenti sia contro che in difesa dei generici maschili e della riforma del linguaggio: da una parte la critica femminista ha sostenuto che i generici maschili perpetuano una visione del mondo androcentrica in cui il maschile è assunto come norma e che essi contribuiscano a una invisibilità delle donne nel discorso storico e

¹¹³ Stahlberg, Braun, Irmen & Sczesny, *Representation of the Sexes in Language*, cit., p. 163.

contemporaneo¹¹⁴, dimostrando che i diritti e gli interessi femminili vengono facilmente ignorati quando i testi sono basati su formulazioni maschili, ambigue in quanto possono portare a una lettura specificamente maschile come ad una generica, e che questa ambiguità è stata usata per escludere le donne da privilegi e diritti, così come emerge dalla storia giuridica di diversi paesi nel caso in cui le leggi in questione siano state scritte al maschile¹¹⁵; dall'altra parte gli oppositori della critica femminista del linguaggio hanno sostenuto che l'uso generico di forme maschili sia una convenzione puramente grammaticale e arbitraria e che quindi non implichi necessariamente un riferimento maschile, escludendo le donne¹¹⁶. Secondo chi sostiene quest'ultima posizione, la lingua non può essere incolpata della discriminazione di genere e non è possibile ottenere una maggiore parità cambiando le espressioni linguistiche. La maggior parte degli studi ha tuttavia confermato la posizione delle critiche femministe e dimostrato che il generico maschile non è una semplice convenzione grammaticale, ma che fa davvero la differenza nella mente degli ascoltatori o dei lettori (ad es. i parlanti visualizzano persone di genere maschile quando sono usati i termini *he*, *him* nelle loro forme generiche¹¹⁷, come nella frase «If a doctor wants to announce the diagnosis of a terminal disease, *he* will first inform the relatives instead of turning to the patient directly» che sembra escludere le dottoresse, ma nella quale *he* è usato per includere sia il genere maschile che quello femminile) e il pregiudizio maschile viene indebolito, promuovendo l'inclusione cognitiva delle donne, quando essi sono sostituiti con forme alternative più eque dal punto di vista del genere.

La percezione della neutralità, anche nel linguaggio, può nascondere quindi l'universalità maschile e rendere invisibile la presenza femminile o annullarla del tutto; allo stesso modo, come abbiamo visto nel capitolo precedente, dietro la maschera della neutralità si nasconde spesso un maschile che è universale sotto diversi aspetti culturali (la filosofia, la letteratura, la poesia, etc.; il *lògos* in generale, che si configura come *fallològos* sia perché maschile sia perché basato su una fallacia, quella dell'universalità). «Non troviamo nella lingua, né nella teoria che la descrive, il riflesso di due diversi soggetti, ma le forme di una sola soggettività, quella maschile, assunta ad universale»¹¹⁸; la prevalenza di un'unica soggettività può essere individuata a vari livelli e in diversi gruppi linguistici. Sebbene possa sembrare che le lingue senza genere presentino uno stile grammaticale corretto e privo di asimmetrie rispetto al genere, alcuni studi dimostrano

¹¹⁴ Cfr. Deborah Cameron, *The Feminist Critique of Language: A Reader*, Routledge, New York 1998.

¹¹⁵ Cfr. Jocelyne A. Scutt, *Sexism in Legal Language*, «Australian Law Journal», LIX, 3, marzo 1985, pp. 163-173.

¹¹⁶ Cfr. Wendy Martyna, *Beyond the "He-Man" Approach: the Case for Nonsexist Language*, in *Language, gender and society*, ed. Barrie Thorne, Cherie Kramarae, Nancy Henley, Newbury, Cambridge 1983, pp. 25-37.

¹¹⁷ Cfr. John Gastil, *Generic Pronouns and Sexist Language: The Oxymoronic Character of Masculine Generics*, «Sex Roles», XXIII, 11-12, December 1990, pp. 629-643; Janet S. Hyde, *Children's Understanding of Sexist Language*, «Developmental Psychology», XX, 4, 1984, pp. 697-706; Janice Moulton, George M. Robinson, Cherin Elias, *Sex Bias in Language Use: "Neutral" Pronouns that Aren't*, «American Psychologist», XXXIII, 11, 1978, pp. 1032-1036.

¹¹⁸ Violi, *L'infinito singolare*, cit., p. 15.

che nomi e pronomi neutri possono essere interpretati con un implicito pregiudizio maschile¹¹⁹ (da ricondurre non tanto alla struttura linguistica quanto a quella socio-culturale): una terminologia neutra può implicitamente trasmettere un'interpretazione di genere più spesso della terminologia simmetrica di genere. Anche se in linea di principio tutti e tre i tipi di lingua descritti in precedenza potrebbero essere usati in modo simmetrico, nella realtà questo non avviene e vi sono asimmetrie di diverso tipo in tutti i gruppi linguistici. Così come i termini neutrali interpretati come maschili costituiscono un'asimmetria nelle lingue senza genere, i generici maschili danno una falsa percezione di neutralità nelle lingue di genere neutro o grammaticale: diversi studi¹²⁰ hanno mostrato che l'uso di termini simmetrici di genere come *he/she* ha portato a una maggiore visualizzazione degli attori femminili rispetto all'uso di termini neutri, come il singolare *they*¹²¹. Ad esempio, Hyde¹²² ha scoperto che, chiedendo a dei bambini di scrivere una storia a partire dalla frase «When a kid goes to school, [*he/they/he or she*] often feels excited on the first day», solo il 12% dei bambini ha scritto di personaggi femminili quando è stato usato *he*, soltanto il 18% quando è stato usato *they*, mentre la percentuale è salita al 42% quando è stato usato *he or she*. Pertanto, l'uso di una terminologia neutrale rispetto al genere può implicitamente trasmettere un'interpretazione di genere più spesso di quando viene usata una terminologia simmetrica¹²³; questo non deriva da motivazioni linguistiche ma dai pregiudizi di genere insiti nella comunità dei parlanti.

Un altro tipo diffuso di asimmetria è la marcatezza del femminile: le forme riferite a persone di genere femminile spesso sono formalmente più complesse rispetto a quelle riferite agli uomini (es. *lo studente/la studentessa*, anche se la struttura linguistica italiana ammetterebbe la forma *la studente*, così come esiste *il presidente/la presidente*). Inoltre la femminilità è marcata anche perché viene esplicitata più spesso della mascolinità: un esperimento di Hamilton¹²⁴ mostra che in inglese i parlanti scelgono i termini *individual* o *person*, piuttosto che *man*, per riferirsi ad un uomo, ma preferiscono *woman* per riferirsi a una donna:

Il maschile e il femminile, in quanto termini opposti che articolano la categoria della differenza, non hanno lo stesso statuto, né occupano la stessa posizione. La relazione che li lega è quella della derivazione, in cui uno di essi, il femminile, è ricavato dall'altro come sua negazione. Privato di ogni autonoma specificità, esso è ricondotto al maschile che lo assume definendolo come suo negativo. Il maschile si ritrova così a ricoprire contemporaneamente la doppia posizione di termine specifico per uno dei due sessi e di termine generico che sta per l'universalità del genere umano. [...] Il linguaggio, come la cultura, danno voce ad un solo soggetto, apparentemente neutro e universale, in realtà maschile, e a questo riconducono, come sua simmetrica controparte, ogni

¹¹⁹ Stahlberg, Braun, Irmen & Sczesny, *Representation of the Sexes in Language*, cit.

¹²⁰ Cfr. Janet S. Hyde, *Children's Understanding of Sexist Language*, «Developmental Psychology», XX, 4, 1984, pp. 697-706; Jo Young Switzer, *The Impact of Generic Word Choices: An Empirical Investigation of Age and Sex-Related Differences*, «Sex Roles», XXII, 1-2, 1990, pp. 69-82.

¹²¹ Cfr. nota 156.

¹²² Hyde, *Children's Understanding of Sexist Language*, cit.

¹²³ Cfr. Prewitt-Freilino, Caswell, Laakso, *The Gendering of Language*, cit.

¹²⁴ Mykol C. Hamilton, *Masculine Bias in the Attribution of Personhood: People = Male, Male = People*, «Psychology of Women Quarterly», XV, 3, 1991, pp. 393-402.

differenza. La differenza sessuale, là dove compare, è così ridotta alla caricatura di se stessa, incapace di liberare le sue potenzialità creative, perché incapace di rispecchiare due diversi soggetti. Ciò spiega alcune delle specifiche contraddizioni che le donne, in quanto individui reali, vivono in relazione al linguaggio¹²⁵.

Anche se il linguaggio e la cultura non hanno una relazione causale forte come si potrebbe dedurre da queste parole di Patrizia Violi, e il loro rapporto è sicuramente più complesso, da un certo punto di vista sia il linguaggio che la cultura fallogocentrica hanno dato (e in parte danno ancora) voce ad un solo soggetto, attraverso la fallacia secondo cui quel soggetto sarebbe universale e privo di genere. Il procedimento della derivazione, per cui la formazione dei termini femminili deriva da quelli maschili, riproduce a livello di struttura linguistica un'asimmetria costitutiva del patriarcato, che è stata cristallizzata in uno dei suoi miti più pregnanti: «Poiché non l'uomo deriva dalla donna, ma la donna dall'uomo; né l'uomo fu creato per la donna, ma la donna per l'uomo»¹²⁶. La donna deriva dall'uomo (e a lui deve sottomettersi come l'uomo si sottomette a Dio, secondo quanto viene prescritto dalla Bibbia cristiana), anche fisicamente; nasce dal suo corpo come prolungamento: «Allora il Signore Dio fece cadere un sonno profondo sull'uomo, che si addormentò, poi gli tolse una delle costole e richiuse la carne al suo posto. Il Signore Dio dalla costola, che aveva tolto all'uomo, formò una donna. Poi la condusse all'uomo»¹²⁷. Secondo la religione cattolica Eva, la prima donna, deriva – anche fisicamente, se prendiamo la lettera di questo mito – dal primo uomo, Adamo. Secondo altre tradizioni invece la prima donna non fu Eva¹²⁸, ma Lilith¹²⁹; questo mito affonda le sue radici nella religione mesopotamica, nella quale Lilith è un demone femminile, e nei primi culti di quella ebraica, nei quali essa è la prima moglie di Adamo: creata da Dio dalla polvere, così come Adamo, Lilith pretendeva di averne anche gli stessi diritti; essendole questi ultimi negati, fuggì dal marito e si rifugiò nel Mar Rosso. Per il suo gesto di ribellione venne associata a un demone notturno che partorisce mostri, uccide neonati e soffoca i bambini nell'utero¹³⁰: un'altra volta l'ignoto e quindi potenzialmente pericoloso femminile viene demonizzato in un gesto apotropaico.

¹²⁵ Violi, *L'infinito singolare*, cit., pp. 11-12.

¹²⁶ *La Bibbia. Nuovissima versione dai testi originali*, San Paolo, Milano 2013, ebook, 1 Cor. 11:8.9.

¹²⁷ *Ivi*, Gen. 2:21.22.

¹²⁸ Anche alcuni passaggi oscuri della Genesi hanno fatto pensare ad una donna che precedette Eva, come a recare le tracce di un'altra donna rimossa: nel primo libro si legge «Così Dio creò gli uomini secondo la sua immagine; a immagine di Dio li creò; maschio e femmina li creò» (Gen. 1:27), ma soltanto nel secondo libro viene descritta la creazione di Eva, successiva a quella di Adamo, da una sua costola (cfr. 47); inoltre, è da notare la reazione di Adamo alla vista di Eva: «Allora l'uomo disse: "Questa volta è osso delle mie ossa e carne della mia carne!"» (Gen. 2:23). Il mito di Lilith sarebbe stato quindi rimosso dalle Sacre Scritture, subendo una *damnatio memoriae* nella cultura cristiana (cfr. Sofia Russo, *Lilith: la libertà della prima donna creata da Dio*, «Il Chiasmo», magazine online dell'Istituto della Enciclopedia Italiana, 3 agosto 2020, https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/storia_e_filosofia/Liberta/SSSGL_Lilith.html).

¹²⁹ Cfr. Jude Ellison Sady Doyle, *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, traduzione di Laura Fantoni, Tlon, Roma-Milano 2021.

¹³⁰ Cfr. Vanessa Rousseau, *Eve and Lilith: Two Female Types of Procreation*, «Diogenes», LII, 4, 1 November 2005, pp. 94-98.

Se quello di Eva è uno dei miti volti a spiegare l'origine della vita nella nostra cultura e il naturale posto della donna rispetto a quello dell'uomo, non stupisce che la struttura linguistica della nostra lingua rifletta lo stesso procedimento di derivazione.

Un'altra forma di asimmetria presente in diverse lingue sono le coppie di parole asimmetriche nelle quali il termine femminile ha un significato sessuale o esprime uno status inferiore. Alcuni esempi in italiano sono *passeggiatore/passeggiatrice*, *cortigiano/cortigiana*, *uomo facile/donna facile*, nei quali il secondo termine ha una connotazione sessuale dispregiativa che il termine maschile non presenta; lo stesso vale per l'inglese *master/mistress*, *governor/governess* o lo spagnolo *hombre publico/mujer publica*. Questa asimmetria parte dagli stessi nomi con cui vengono indicate le persone di genere maschile e femminile: come abbiamo visto, innanzitutto il termine *uomo* ha un significato non marcato che designa la specie umana, a differenza del corrispettivo femminile; inoltre, consultando la voce *uomo* in uno dei principali dizionari italiani, notiamo che il termine è associato a valori morali e intellettuali; sul vocabolario online Treccani leggiamo infatti:

b. Con sign. pregnante, riferendosi al senno, alla serietà, alla fermezza e in genere a tutte quelle qualità che si pensa debbano essere proprie dell'uomo: *sii u. e ribellati a queste sopraffazioni; comportati da u. e non da pagliaccio!*; *quello sì che è un u.!*; *fai l'u. e mantieni ciò che hai promesso; Se mala cupidigia altro vi grida, Uomini siate, e non pecore matte* (Dante)¹³¹.

Sul dizionario online di «Repubblica» analogamente si legge: «3 Rispetto ai caratteri morali o intellettuali, individuo adulto di sesso maschile»¹³², cui seguono numerosi esempi; su Il nuovo Zingarelli (1988) leggiamo:

4 Essere umano adulto di sesso maschile, considerato in relazione alle caratteristiche proprie della sua natura, e spesso contrapposto al bambino, alla donna o a creature prive di ragione: *il coraggio, l'audacia, la combattività dell'–; la psicologia dell'– è diversa da quella della donna; un – e un fanciullo ragionano diversamente; ha solo quindici anni ma è già un –; non è da uomini disperarsi così; non piangere e sii –*¹³³.

In questa definizione il concetto di *uomo* è contrapposto a quelle che vengono tristemente accostate come figure a lui inferiori: il bambino, la donna, le creature prive di ragione; nella fraseologia che segue la definizione possiamo inoltre individuare la mascolinità tossica che è invadente nella nostra cultura, ossia quell'insieme di caratteristiche maschili che favoriscono il dominio patriarcale, la svalutazione delle donne, l'omofobia e la violenza, e di cui fanno parte la forza fisica ed emotiva, l'aggressività, il rifiuto di quanto considerato femminile, il potere e lo status («non è da uomini», «sii uomo»); a cui potremmo aggiungere molte altre frasi di uso comune come

¹³¹ <https://www.treccani.it/vocabolario/uomo/>.

¹³² <https://dizionari.repubblica.it/Italiano/U/uomo.html>.

¹³³ Nicola Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, undicesima edizione a cura di Miro Dogliotti e Luigi Rosiello, Zanichelli, Bologna 1988, p. 2093.

«un vero uomo»). Anche sul più recente Nuovo Devoto-Oli (2017), dopo il generico «1 L'individuo di sesso maschile della specie umana», seguito da alcuni esempi, possiamo leggere:

La contrapposizione si conserva, più o meno diretta o sottintesa, ove la parola stia a indicare il detentore o il simbolo della virilità o del coraggio (*se ti lasci dominare da lei non sei più un uomo*) e può essere accolta o subita con una sfumatura di compiacimento nell'abito di rapporti amorosi o domestici¹³⁴.

Sui dizionari molto spazio è inoltre dedicato all'ambito professionale o al ruolo socio-culturale dell'uomo, mentre questo spazio non è presente alla voce *donna*, se non per quanto riguarda i valori tradizionali della donna come casalinga e moglie (si tratta del cosiddetto *sessismo benevolo* che confina le donne in alcuni ruoli specifici): «Donna di casa, casalinga»¹³⁵, «3 fam. Moglie, compagna, donna amata: *ecco la mia d.; porta anche la tua d.* || al pl. Le donne di casa, tutte quelle che fanno parte della famiglia»¹³⁶, «**una santa donna**, che si sacrifica con pazienza»¹³⁷, – *onesta*, che sa conservare la propria castità, se nubile, che è fedele al proprio marito, se sposata. [...] | – *di casa*, che ama vivere ritirata nella propria casa e sim.»¹³⁸; questo significato è legato a quello della donna definita in relazione all'uomo e come suo possesso: «**5** (spec. preceduto dall'agg. poss.) Sposa, moglie, donna amata: *la sua* →»¹³⁹, «3 Persona di sesso femminile che ha una relazione con un uomo: ti presento la mia donna; vivere con una donna»¹⁴⁰, «Di uomini, *andare a donne*, andare in cerca di facili avventure amorose»¹⁴¹,

b. Con sign. più ristretto: *la mia d.*, mia moglie (cfr. Dante, *Par.* XV, 137: *Mia d. venne a me di val di Pado*), oppure la mia compagna, la donna amata; fam., *le mie d.*, le donne che fanno parte della mia famiglia; con senso sim., anche *le d. di casa*, distinto da *una d. di casa*, che accudisce da sé alle faccende domestiche, o si occupa solo della casa e della famiglia (oppure, che è portata per i lavori di casa)¹⁴².

Per antonomasia, *la donna* indica anche colei che si occupa della casa come lavoro retribuito, unica professione femminile a cui viene dedicato tanto spazio alla voce *donna* nei dizionari:

c. Per antonomasia, nella famiglia, *la donna*, la persona di servizio (variamente indicata, in successione di tempo, nel linguaggio ufficiale e sindacale: *domestica*, *collaboratrice domestica* o *familiare*, ecc.); meglio determinata, *d. di servizio*, in senso generico, *d. a mezzo servizio*, assunta

¹³⁴ *Nuovo Devoto-Oli*, a cura di Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, Luca Serianni e Maurizio Trifone, Mondadori, Milano 2017, p. 2395.

¹³⁵ <https://dizionari.repubblica.it/Italiano/D/donna.html>.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ <https://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=donna>.

¹³⁸ Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, cit., p. 608.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Nuovo Devoto-Oli*, cit., p. 715.

¹⁴¹ <https://www.treccani.it/vocabolario/donna/>.

¹⁴² *Ibidem*.

solo per poche ore della giornata, *d. a tutto servizio*, assunta stabilmente nella famiglia; *d. a ore*, che viene retribuita secondo il numero di ore di lavoro che svolge; *d. tuttofare*, che fa tutti i servizi, anche se non viene assunta stabilmente. S'intende sempre la domestica nelle frasi: *trovare la d.*, *prendere o assumere una d.*, *licenziare la d.*, e sim.¹⁴³

Per contrasto, ampio spazio è dedicato anche a quelle accezioni negative che designano le donne che non impersonano quei valori tradizionali, legate in particolare al (dis)onore delle donne sessualmente emancipate:

e. Con accezioni partic.: *d. di mondo*, che frequenta ambienti mondani e ne conosce gli usi, gli aspetti e i difetti, in passato, cortigiana; *d. pubblica*, *d. di strada* o *di giro* o *di marciapiede*, *d. di malaffare*, *d. di mala vita*, prostituta; ha spesso lo stesso sign. anche *buona d.*, spec. nella espressione offensiva *figlio di buona d.* (in altri casi, *buona d.* ha il senso proprio: è veramente una buona d.; in passato anche come forma allocutiva: *ehi, dite, buona donna!*)¹⁴⁴.

Similmente negli altri dizionari: «Donna di facili costumi, disponibile sessualmente || Donna di vita, di malaffare, di strada, da marciapiede, di mondo, perduta, pubblica, prostituta || Donna per bene, seria, rispettabile, onesta || Buona donna, semplice e virtuosa; antifr. prostituta»¹⁴⁵. Così il dizionario riflette uno stereotipo sociale, che da una parte vede la donna come mamma, moglie e casalinga (*sessismo benevolo*), e dall'altra – se non rientra nei canoni della precedente categoria – come donna di facili costumi (*sessismo ostile*, di cui fa parte lo *slut-shaming*). Sono moltissimi infatti gli *slur* utilizzati per designare questa seconda categoria stereotipica (*troia*, *puttana*, *bagascia*, *cagna*, *sgualdrina*, *zoccola*, *vacca*, *porca*, *mignotta*, *baldracca*, *meretrice*, *donnaccia*, *prostituta*, *squillo*, *lucciola*, oltre ai più edulcorati *cortigiana*, *passeggiatrice*, *buona donna*, *donna di strada*, *donna di mondo*, *donna di mala vita*, *donna di marciapiede*, *donna di malaffare*, *donna facile*, etc.), termini talmente dispregiativi che vengono utilizzati anche come insulto generico, particolarmente offensivi in quanto portano con sé il peso di questa connotazione disonorevole, mentre non esiste un solo corrispettivo per designare l'uomo nei dizionari italiani: al più vi si avvicinano *puttaniere* e *figlio di puttana/troia*, che però sono dispregiativi non tanto nei confronti dell'individuo al quale sono indirizzati quanto verso le donne a cui l'uomo è legato.

È indicativo che nelle definizioni dei vocabolari una certa attenzione è dedicata all'elemento estetico femminile in rapporto allo sguardo maschile: «frequente in frasi di apprezzamento: *una bella d.*, *una d. affascinante*, *piacente*, *elegante*, *di classe*, *di spirito*, *una vera donna*»¹⁴⁶.

Considerazioni simili a quelle effettuate per *donna/uomo* potrebbero essere fatte a proposito di altre coppie di parole come *femmina/maschio*, *femminile/maschile*,

¹⁴³ *Ibidem.*

¹⁴⁴ *Ibidem.*

¹⁴⁵ <https://dizionari.repubblica.it/Italiano/D/donna.html>.

¹⁴⁶ <https://www.treccani.it/vocabolario/donna/>.

*femminilità/mascolinità, madre/padre*¹⁴⁷. Da questo punto di vista la lingua si fa quindi specchio – e prezioso termometro – di un’asimmetria culturale ancora pregnante nella nostra società.

Asimmetrie linguistiche individuabili nel vocabolario di quasi tutte le lingue si configurano spesso come lacune lessicali: assenza di un termine per uno dei due generi mentre esiste il termine per l’altro genere. Non esiste un equivalente maschile per *Signorina* o *Miss* in italiano, inglese, tedesco, francese e in altre lingue: l’asimmetria tra *Signore* per un uomo e *Signora* o *Signorina* per una donna mostra che lo stato civile è considerato rilevante solo per le donne, sia per valutare il loro stato sociale che per giudicare la loro disponibilità come potenziali coniugi; allo stesso modo in diverse lingue non esistono le controparti maschili di *verGINE*, *madre lavoratrice* o *donna in carriera*, a causa dell’importanza attribuita alla castità femminile e al lavoro domestico della donna nelle società patriarcali. Dall’altra parte non esiste un equivalente femminile per *padre di famiglia* o *family man*, poiché la famiglia è considerata preoccupazione principale femminile e un’espressione come *donna di famiglia* non solo non è necessaria ma risulterebbe ridondante.

Tali asimmetrie sono particolarmente evidenti tra i nomi di professione e i titoli occupazionali, poiché in questo ambito la tradizionale distribuzione patriarcale del lavoro ha lasciato molte lacune: un esempio emblematico sono i sostantivi, presenti in molte lingue, che terminano in *man*, *master* o parole simili, come *chairman*, *spokesman*, *headmaster* in inglese, *kaufmann* ‘commerciante’ in tedesco, *esimies* ‘supervisore’ o *lakimies* ‘avvocato’ in finlandese, e molti altri. Di recente, siccome le donne hanno cominciato a ricoprire sempre di più tali funzioni, sono state create controparti femminili di questi termini, come *chairwoman* in inglese o *kauffrau* in tedesco, ma questo tipo di lacune lessicali non è stato colmato in tutte le comunità linguistiche. Dall’altra parte esistono lacune di termini maschili di cui è storicamente esistita solo la controparte femminile, come *donna delle pulizie* in italiano, *midwife* in inglese o *Kindermädchen* ‘bambinaia’ in tedesco, che mancavano e talvolta ancora mancano di controparti maschili.

In Italia di recente si è aperto un dibattito, nato in sede scientifica ed allargatosi poi in ambito popolare e sui social media, riguardo ai nomi di professione femminili. Essendo tradizionalmente alcuni mestieri – specialmente quelli di maggior prestigio sociale – riservati agli uomini, non erano sentiti come necessari la creazione e l’uso di nomi femminili per queste professioni; per questo motivo si sono affermati e sono stati usati per lungo tempo termini esclusivamente maschili per alcune professioni e ruoli, come *l’avvocato*, *il presidente*, *il senatore*, *il magistrato*, *il sindaco*, *il deputato*, *il chirurgo*, *il consigliere*, *il procuratore*, etc. Di recente queste professioni sono state intraprese sempre più spesso anche dalle donne, che prima non vi avevano accesso, ed è sorto il problema circa la denominazione da riservare loro. Molti di questi termini sono sostantivi di genere

¹⁴⁷ Cfr. Maria Antonietta Passarelli, *Tra Alice Ceresa e il GRADIT: il “femminile” nei dizionari*, in *Che genere di lingua?*, cit., pp. 39-55.

mobile, nei quali il maschile e il femminile sono espressi da un diverso suffisso, e il problema non si dovrebbe forse porre in una lingua che prevede suffissi differenti a seconda del genere dell'individuo al quale il termine si riferisce, per i sostantivi di genere mobile, o che prevede diversi articoli davanti a sostantivi di genere comune. *L'avvocato* diventa quindi *l'avvocata*, *il presidente / la presidente* (sostantivo questo di genere comune, in cui il maschile è uguale al femminile ma cambia l'articolo), *il senatore / la senatrice*, *il magistrato / la magistrata*, *il sindaco / la sindaca*, e così via. L'emergere di questi nomi femminili di professione, in concomitanza con l'emergere di nuove professioni femminili, ha scatenato però forti reazioni di dissenso da parte della popolazione italiana, sia maschile che femminile, creando un dibattito svolto soprattutto sul terreno dei social media. Le resistenze nei confronti delle nuove forme arrecano le più diverse motivazioni, a partire dalla presunta cacofonia dovuta alla non abitudine, per arrivare a convinzioni secondo le quali le forme maschili dei nomi di professione sarebbero in realtà neutri e che le controparti femminili sarebbero degli errori grammaticali o forzature linguistiche; questa credenza deriva probabilmente dalla frequenza dei falsi generici maschili e dell'uso del maschile universale nella lingua italiana. Nel 2019 una linguista italiana, Vera Gheno, ha contribuito a chiarire molti di questi dubbi in un saggio divulgativo incentrato sui nomi professionali femminili, ricordando anche il motivo per il quale la questione sia rilevante nella nostra comunità linguistica: «ciò che non viene nominato tende a essere meno visibile agli occhi delle persone. In questo senso, chiamare le donne che fanno un certo lavoro con un sostantivo femminile non è un semplice capriccio, ma il riconoscimento della loro esistenza»¹⁴⁸. Molte donne tuttavia mostrano in prima persona una resistenza nei confronti della declinazione femminile dei nomi di professione e richiedono di essere chiamate con un termine maschile¹⁴⁹, che percepiscono come neutro e autorevole, ritenendo che la controparte femminile contribuisca a sottolineare differenze di genere e a creare ulteriore disparità. Di fronte ad alcune di queste donne che dichiarano pubblicamente la propria resistenza si è sollevato il dissenso di molte altre, che vi individuano un atteggiamento conservatore che porta la donna ad avere una falsa parità nella comunità sociale: da una parte le donne hanno il diritto di accedere a determinate professioni ma dall'altra alcune di queste continuano ad essere considerate maschili, intraprese più frequentemente, con maggior successo e migliori risultati dagli uomini, in ambienti nei quali le poche donne che spiccano sono considerate eccezioni, e tutto questo è rimarcato, riconfermato e cristallizzato dalla nomenclatura che si basa sul principio di una falsa neutralità sotto la quale si nasconde il maschile come norma. La presunta autorevolezza invocata da coloro che si ritengono contrari all'uso dei femminili professionali, basata su un principio di falsa neutralità – ricordiamoci che in italiano la categoria grammaticale del genere neutro non esiste, al più esistono termini di genere comune che presentano la stessa forma per il

¹⁴⁸ Vera Gheno, *Femminili singolari*, Effequ, Firenze 2019, p. 17.

¹⁴⁹ Di recente si è creato un dibattito intorno alla scelta di Beatrice Venezi di farsi chiamare *direttore d'orchestra*, cfr. «Metropolitan Magazine», 7 marzo 2021, <https://metropolitanmagazine.it/beatrice-venezi-chiamatemi-direttore-dorchestra/>.

genere maschile e quello femminile e segnalano il genere attraverso l'articolo, ma non è questo il caso di presunta neutralità a cui essi fanno riferimento –, può rivelare diversi bias cognitivi: l'idea che la carica o il titolo – che sono considerati neutri e nei testi ufficiali non si possono quindi declinare espressioni come *la carica di sindaco, la carica di senatore, la carica di ministro*, etc. – coincida con la professione di un individuo – un particolare individuo che in un certo momento ricopre una certa carica, al quale quindi ci si rivolgerà con le espressioni *la sindaca Ilaria Caprioglio, il sindaco Marco Bucci, la senatrice a vita Liliana Segre*, etc.; l'idea di alcune donne che l'essere chiamate con un nome al maschile le renda più autorevoli nasconde la presupposizione implicita che un corrispettivo femminile sia invece sminuente, rivelando a sua volta la convinzione di essere arrivate in quella posizione nonostante l'essere donne e che il fatto di essere una donna a ricoprire quella posizione sia di per sé eccezionale; anche la convinzione che la lunga tradizione di certi termini maschili nella storia della lingua italiana attribuisca non solo autorevolezza ma anche correttezza grammaticale e patente linguistica all'interno dei dizionari a questi nomi e la sottragga a quelli femminili è costruita su una fallacia: i nomi femminili per le professioni che anche nei secoli passati sono state intraprese da donne sono sempre esistiti (es. *sarta, levatrice*, etc.), quelli per le professioni che erano invece soltanto maschili sono stati declinati solo più di recente quando si è sentita la necessità di farlo per ragioni pragmatiche, né violando le regole grammaticali dell'italiano né costruendo dei veri e propri neologismi, dal momento che si tratta di termini già esistenti ai quali viene associato un diverso (e corretto) suffisso o un diverso articolo; inoltre molti di questi termini esistevano già da molto tempo anche al femminile, seppure con significati differenti, e sono stati semplicemente risemantizzati, come nel caso del latino *ministra, -ae*, 'domestica', 'sacerdotessa', 'esecutrice'.

La questione in Italia al momento è molto accesa e l'utilizzo di nomi di professione femminili suscita un dissenso anche violento sui social network: ne è testimonianza l'ondata di insulti e di minacce di stupro rivolta per quattro mesi all'assessora ai Servizi civici del Comune di Milano Gaia Romani, dopo che ha postato una foto sul proprio profilo Instagram che la ritraeva mentre cambiava la targa sulla porta del suo ufficio da "assessore" ad "assessora"¹⁵⁰. Il vivo dibattito che ha attualmente luogo nel nostro paese e le resistenze di cui si è parlato sono indice del delicato momento di cambiamenti sociali e culturali che si riflettono anche sul piano linguistico.

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, alcune scrittrici mostrano resistenza nei confronti dell'espressione *poesia femminile* e alcune di esse la mostrano anche in relazione al nome di professione da riservare loro. Tenendo conto della generazione di appartenenza delle scrittrici e del periodo storico in cui hanno vissuto, possiamo notare che autrici come Elsa Morante, proprio per evitare ogni forma di catalogazione, preferiscono essere chiamate *scrittori*. Morante si sarebbe offesa nel sentirsi nominare *scrittrice* e si rifiutò di comparire nell'antologia femminile di Frabotta, *Donne in poesia*,

¹⁵⁰ https://milano.repubblica.it/cronaca/2022/04/12/news/gaia_romani_assessora_milano_cambio_di_targa_odio_social_insulti_minacce_denuncia_paura_denuncia-345168227/.

nella quale compare il suo nome, una sua breve biografia e una panoramica delle opere, ma nessuna poesia: «Le poesie selezionate [...] non possono apparire in questa antologia, per esplicito divieto della autrice, attraverso il suo agente fiduciario»¹⁵¹, scrive Frabotta al termine del box dedicato a Elsa Morante.

Al giorno d'oggi il termine *scrittrice* è talmente diffuso e ha perso a tal punto le possibili connotazioni dispregiative o ghezzanti che una posizione come quella di Morante può sembrare strana o far sorridere, ma in fondo non è molto diversa da quella di una donna che nel 2021 chiede di essere chiamata *direttore d'orchestra*¹⁵²; inoltre, come vedremo¹⁵³, il termine *poetessa* può generare ancora adesso dei fastidi.

1.3 Proposte di riforma linguistica

Come abbiamo visto, in tutti e tre i tipi linguistici sono presenti forme di asimmetria di genere e di sessismo – nonostante tutti e tre, potenzialmente, potrebbero configurarsi in lingue che ne sono prive –, per questo motivo molte critiche femministe hanno chiesto una riforma linguistica per ridurre o eliminare le asimmetrie di genere e altri pregiudizi nel linguaggio. Assumendo la premessa che la lingua riflette la realtà sociale e contribuisce a configurarla, i provvedimenti linguistici sono sentiti dalle femministe come urgenti e non meno importanti di altri provvedimenti di tipo giuridico, politico o sociale, poiché l'azione di riforma sul linguaggio e quella sui comportamenti non si escludono vicendevolmente (anche perché il linguaggio è una forma di azione o comportamento, oltre al fatto che i due campi sono strettamente interrelati e interdipendenti) ma contribuiscono a raggiungere lo stesso scopo, la parità di genere: «Il linguaggio può allora essere inteso come *uno* dei luoghi dell'oppressione, su cui un intervento è auspicabile e doveroso»¹⁵⁴.

Per affrontare le preoccupazioni delle critiche femministe in molte paesi ci sono stati chiari sforzi da parte di associazioni professionali (come l'*American Psychological Association* o la *National Council of Teachers of English*), case editrici (come la McGraw-Hill o la Harper & Row) e organizzazioni governative o intergovernative (a questo proposito l'UNESCO ha pubblicato una serie di linee guida con raccomandazioni pratiche)¹⁵⁵.

Per ottenere un linguaggio inclusivo di genere sono necessarie strategie diverse a seconda della tipologia grammaticale delle diverse lingue. Nel caso delle lingue di genere naturale si procede verso una neutralizzazione e una riduzione dei termini genderizzati: es. *chair* o *chairperson* vs. *chairman*, *spokesperson* vs. *spokesman*, *director* vs. *headmistress* o *headmaster*, andando così a sostituire con formule più neutrali i lessemi

¹⁵¹ *Donne in poesia*, cit., p. 46.

¹⁵² Cfr. nota 149.

¹⁵³ Cfr. Conclusioni e Appendice.

¹⁵⁴ Bianchi, *La parola*, cit., p. 87.

¹⁵⁵ Cfr. Stahlberg, Braun, Irmen & Sczesny, *Representation of the Sexes in Language*, cit.

che, come abbiamo visto sopra, contengono termini come *man* o *master*; *he* o *she* vs. *he* sovraesteso, per eliminare l'uso del maschile generico; il sempre più diffuso utilizzo di *they* come pronomi singolare non binario invece di *he/she*, a partire da un uso tradizionale già attestato a partire dal XIV secolo per riferirsi a persone indistinte¹⁵⁶.

Nel caso delle lingue di genere grammaticale invece è difficile modificare la struttura linguistica in direzione di una neutralità grammaticale (perché in molte di queste lingue non esiste il neutro o non è normalmente utilizzato in riferimento alle persone), e una strategia individuata per esse è l'uso di corrispondenti femminili di termini maschili (es. fr. *présidente* e ted. *Kanzlerin* 'cancelliera'), come abbiamo visto per i termini professionali dell'italiano; un'altra tendenza è quella di ridurre il maschile sovraesteso sostituendo la doppia forma per riferirsi a una moltitudine mista (es. ted. *Unionsbürgerinnen und Unionsbürger*, 'cittadine e cittadini', che compare nella versione tedesca del Trattato di Lisbona al posto di *cittadini*)¹⁵⁷.

In Italia *Il sessismo nella lingua italiana* fu uno dei primi documenti volti a tracciare una serie di linee guida e proposte per promuovere un linguaggio di genere più inclusivo: risale al 1986-87 e fu curato da Alma Sabatini per la Presidenza del Consiglio dei ministri e la Commissione Nazionale per la Parità e le Pari Opportunità tra uomo e donna. All'inizio del capitolo intitolato *Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana* leggiamo che «il fine minimo che ci si propone è di dare visibilità linguistica alle donne e pari valore linguistico a termini riferiti al sesso femminile»¹⁵⁸ e viene inoltre sottolineata la portata sociale delle proposte di cambiamento:

L'uso di un termine anziché di un altro comporta una modificazione nel pensiero e nell'atteggiamento di chi lo pronuncia e quindi di chi lo ascolta. La parola è una materializzazione, un'azione vera e propria. [...] Ciò che conta non è, quindi, il puro e semplice uso della parola diversa come "*lip service*", bensì un cambiamento più sostanziale dell'atteggiamento nei confronti della donna, un senso che traspaia attraverso la scelta linguistica¹⁵⁹.

Le proposte avanzate da Sabatini si raggruppano in una serie di categorie: (i) prescrizioni che riguardano l'uso del maschile non marcato, che comprendono punti come evitare l'uso dei termini *uomo* e *uomini* in senso universale, da sostituire a seconda dei contesti con *umano*, *persona*, *personale*, etc. (così *i diritti dell'uomo* viene sostituito da *i diritti umani*); evitare i generici maschili per riferirsi a popoli, categorie, gruppi, etc. (*le bambine e i bambini* vs. *i bambini*, *l'adolescenza* vs. *i ragazzi*, *il popolo romano* vs. *i Romani*, etc.); non dare sempre precedenza al maschile nelle coppie oppostive; evitare la sovraestensione di concetti e termini maschili come *fraternità*, *fratellanza*, *paternità*, etc. in riferimento a moltitudini miste; non accordare il participio passato al maschile nei casi in cui i nomi siano in maggioranza femminili e accordare con l'ultimo elemento della

¹⁵⁶ Cfr. Violi, *L'infinito singolare*, cit.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ Alma Sabatini, *Il sessismo nella lingua italiana*, Presidenza del Consiglio dei ministri, Direzione generale delle informazioni della editoria e della proprietà letteraria artistica e scientifica, Roma 1987, p. 101.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

serie nel caso in cui sia difficile determinare il genere maggioritario (es. *Chiara, Francesca, Giovanni e Michela sono arrivate oggi*); evitare di citare le donne come categoria a parte. (ii) Uso asimmetrico di nomi cognomi e titoli: evitare di segnalare asimmetricamente donne e uomini nel discorso politico, sociale e culturale, evitando quindi l'articolo davanti al solo nome o cognome femminile, il nome per le donne e il nome e cognome o solo cognome per gli uomini o la segnalazione tramite i termini *Signora/Signorina*; abolire il titolo asimmetrico *Signorina* ed evitare *Signora* quando può essere sostituito dal titolo professionale. (iii) Uso degli agentivi, nomi che indicano titoli, cariche o professioni: evitare di usare il maschile di nomi di professioni o cariche per segnalare posizioni di prestigio quando esiste il femminile, o di usare nomi epiceni con articoli e concordanze maschili o di formare i femminili con il suffisso *-essa* o con il modificatore *donna* (*la parlamentare europea Maria Rossi vs. il parlamentare europeo Maria Rossi; avvocatessa vs. avvocatessa, la giudice vs. il giudice donna*, etc.).

Molte delle proposte di Sabatini, come possiamo constatare a trentacinque anni di distanza dalla loro formulazione, non sono riuscite a imporsi nell'uso della lingua italiana: alcune sono oggetto di dibattiti e discussioni ancora oggi (come l'uso degli agentivi femminili o quello dei cognomi e dei titoli) e tuttavia vengono sempre più spesso tenute in considerazione come linee guida da giornali e case editrici; altre forse sono risultate più estreme e hanno faticato maggiormente a imporsi (come l'eliminazione del termine *uomo* in senso universale); i maschili generici rimangono infatti molto frequenti nel parlato quotidiano.

A partire da quello di Sabatini, sono stati pubblicati diversi documenti sul tema nel corso degli anni; se ne citano alcuni: l'intervento scettico nei confronti dei femminili professionali del linguista Luca Serianni in una risposta al periodico «La Crusca per voi» nell'ottobre del 1996¹⁶⁰; quello del marzo 2003 della linguista Raffaella Setti in una risposta di consulenza sul sito web della Crusca¹⁶¹, che accennando all'uso di sostantivi di genere comune in cui basta cambiare l'articolo per cambiare il genere rimanda ad alcuni esempi che oggi non sono invece prevalsi, come *il/la deputato* (vs. l'odierno *la deputata*); la Direttiva *Misure per attuare parità e pari opportunità tra uomini e donne nelle amministrazioni pubbliche*¹⁶² rinnovata nel 2007, che raccomanda di usare un linguaggio non discriminante in tutti i documenti di lavoro; le *Linee guida per l'uso del genere nel linguaggio amministrativo* redatte dalla linguista Cecilia Robustelli nel 2012, con Prefazione di Nicoletta Maraschio¹⁶³; l'intervento di Cecilia Robustelli del marzo 2013, ancora sul sito della Crusca, che riflette sulle resistenze all'uso dei femminili, dalla

¹⁶⁰ Luca Serianni, *Nomi professionali femminili*, «La Crusca per voi», 13 ottobre 1996 (www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/nomi-professionali-femminili).

¹⁶¹ Raffaella Setti, *Femminile dei nomi in -tore e -sore*, consulenza linguistica dell'Accademia della Crusca, 14 marzo 2003 (www.accademiadellacrusca.it/it/consulenza/femminile-dei-nomi-in-tore-e-sore/91).

¹⁶² <http://m.flcgil.it/leggi-normative/documenti/direttive/direttiva-ministeriale-del-23-maggio-2007-misure-per-attuare-parita-e-pari-opportunita-tra-uomini-e-donne-nelle-amministrazioni-pubbliche.flc>.

¹⁶³ Cecilia Robustelli, *Linee guida per l'uso del genere nel linguaggio amministrativo*, Accademia della Crusca e Comune di Firenze, 2012 (bit.ly/robustelliguida).

linguista ritenute di origine culturale e non linguistica¹⁶⁴; il saggio di Giuseppe Zarra del 2017 a cura della Crusca *Quasi una rivoluzione. I femminili di professioni e cariche in Italia e all'estero*¹⁶⁵; il già citato *Femminili singolari* del 2019 della linguista Vera Gheno.

Quest'ultima tra le altre cose ha proposto l'uso dello *schwa* (ə) – «simbolo dell'alfabeto fonetico internazionale che si pone esattamente nel mezzo del triangolo vocalico, e che indica una vocale indistinta che compare, tra l'altro, in molti dialetti italiani, soprattutto del meridione (cfr. /Napulə/)»¹⁶⁶ – in sede di suffisso neutro, al posto del maschile generico e inclusivo anche nei confronti delle persone non binarie, come alternativa ai sempre più frequenti – soprattutto nell'oralità scritta dei social media – usi dell'asterisco in fine di parola (*car* tutt**), che hanno il problema dell'impronunciabilità nella lingua orale (come altre soluzioni analoghe compresenti, es. la *x* o la chiocciola), o della vocale *u* (*caru tuttu*). Lo *schwa* è il suono emesso dalla bocca a riposo, senza contrarre nessun muscolo, presente ad esempio nelle due *e* del napoletano *curre curre guagliò*. Dal 2020 questo simbolo è stato adottato dalla casa editrice effequ nella collana Saggi Pop in sostituzione del maschile sovraesteso, in seguito alla prima edizione di *Femminili singolari* di Vera Gheno: la seconda edizione del testo vede infatti l'utilizzo di questo simbolo; nella nota editoriale del libro possiamo leggere le motivazioni della scelta da parte della casa editrice: «Siamo persuasə che sia un compito squisitamente editoriale quello di studiare e mettere in pratica una norma, in modo da diffonderne non l'uso ma la consapevolezza della possibilità»; nel testo leggiamo anche un invito provocatorio dell'autrice indirizzato ai più scettici nei confronti di questa proposta: «invito le persone a verificare con mano, qui come su altre delle recenti pubblicazioni in questa collana, lo scarso impatto dello schwa sui testi (dato che c'è chi mette in dubbio la loro leggibilità)»¹⁶⁷. La proposta della sociolinguista – e poi il successivo impiego dello schwa nella comunicazione sulle piattaforme social e per iniziative individuali – ha infatti scatenato un aspro dibattito che, dagli ambienti intersezionali e accademici, si è spostato presto a livello mediatico e social: il 25 luglio 2020 il giornalista Mattia Feltri ha pubblicato sulla Stampa un articolo dal titolo *Allarme siam fascistə* che, pur nelle sue intenzioni contestatarie nei confronti dello schwa, fa comparire per la prima volta questo grafema sulla prima pagina di un quotidiano nazionale, catalizzando l'attenzione del pubblico intorno a questa sperimentazione linguistica. L'articolo è stato confutato da Gheno in un post pubblicato sul suo profilo Facebook e poi riprodotto nella seconda edizione di *Femminili singolari*, e da quel momento il dibattito è continuato su riviste e quotidiani, in particolare «Micromega» e «la Repubblica», che hanno privilegiato le posizioni contrarie all'utilizzo dello schwa e agli altri esperimenti inclusivi, un dibattito che, come ha notato Gheno, vede una grande mancanza: il parere diretto delle persone

¹⁶⁴ Cecilia Robustelli, *Infermiera sì, ingegnera no?*, Tema di discussione sul sito web dell'Accademia della Crusca, marzo 2013, www.accademiadellacrusca.it/it/contenuti/infermiera-si-ingegnera-no/7368.

¹⁶⁵ Giuseppe Zarra, *Quasi una rivoluzione. I femminili di professioni e cariche in Italia e all'estero*, Accademia della Crusca, Firenze 2017.

¹⁶⁶ Gheno, *Femminili singolari, Il femminismo è nelle parole*, Effequ, Firenze 2020², p. 181.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 179.

*queer*¹⁶⁸. Lo schwa, già prima della proposta della sociolinguista, era già in uso in alcuni contesti intersezionali da circa un decennio e, dopo il recente dibattito che si è aperto, è stato adottato da alcune personalità come il fumettista Sio, alias Simone Albrigi, per il poster *Lucca Changes* dedicato all'edizione 2020 di Lucca Comics, o Michela Murgia, che l'ha utilizzato nei suoi articoli e nel libro *Morgana. L'uomo ricco sono io* (Mondadori 2021), scritto a quattro mani con Chiara Tagliaferri; ma esso compare anche spesso sui manifesti pubblicitari ed elettorali, e da aprile 2021 questa vocale è stata adottata dal comune italiano di Castelfranco Emilia, che ha deciso di utilizzarla al posto del maschile sovraesteso nella comunicazione social. Questa sperimentazione linguistica, indipendentemente dalla sua sorte futura, ha il pregio di rendere evidente un limite della nostra lingua, quello di non rappresentare le donne e le persone non binarie: «Ritengo che sia facile parlare di serenità linguistica quando si è nella posizione di non essere stati mai, nemmeno per un attimo, linguisticamente o socialmente sottorappresentati (e qui il maschile è assolutamente voluto)»¹⁶⁹.

I tentativi di riforma del linguaggio sono stati spesso criticati, ridicolizzati, trattati come tentativi di censura mascherati dal 'politicamente corretto', o ignorati perché considerati irrilevanti. Anche se soltanto l'uso futuro della lingua potrà determinare il destino della stessa e una proposta che non diventi popolare è destinata a essere dimenticata, i tentativi di modificare la lingua in una direzione più inclusiva non sono certo inutili, perché una lingua più equa e inclusiva può contribuire a rendere una società più equa e inclusiva: «categorizzare gli individui – nominare e ordinare l'esperienza – ha un'enorme portata normativa ed è tutto fuorché irrilevante»¹⁷⁰.

Dopo aver brevemente analizzato le diverse forme di sessismo presenti nel linguaggio, con un'attenzione specifica per la lingua italiana, sorgono alcune domande in relazione al tema del presente studio. Alla luce delle asimmetrie di genere insite nella struttura e negli usi linguistici, come si può configurare il rapporto tra le scrittrici contemporanee e lo strumento del loro lavoro? Tale rapporto sarà necessariamente conflittuale? Di che natura sarà invece il rapporto tra le scrittrici e la loro opera, realizzata attraverso un mezzo linguistico problematico? Le scrittrici contemporanee, in particolare italiane, si sono poste o si pongono questi problemi?

Cercheremo di rispondere nel capitolo successivo.

2. Il secondo sesso e i canoni poetici

2.1 Questioni di canoni

Nel canone letterario stanno i valori identitari che danno forma alla comunità e a ogni soggetto che ne fa parte. Non solo quelli estetici, ma anche quelli etici, l'ideale dover essere e, spesso, il tragitto

¹⁶⁸ Cfr. *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 190.

¹⁷⁰ Bianchi, *La parola*, cit., p. 87.

di formazione che definisce i tratti dell'appartenenza alla comunità, il senso stesso dell'appartenenza che è anche il segno primo dell'identità, l'*ethos* così come l'*ethnos*. Il canone fornisce, oltre che modelli di rappresentazione della realtà esterna, anche modelli di discorso interiore, come si parla con sé e si rappresentano memoria, emozioni, affetti e fluire del pensiero. Così il canone definisce, attraverso la mimesi, i diversi modi di rappresentazione, le poetiche collettive epocali dell'esistenza, l'estetica, l'etica, l'assiologia, ciò che è desiderabile ed elegante, ciò che non lo è, ciò che è politicamente corretto, ciò che non lo è. Il canone, infine, è l'elenco di quegli autori, quelle opere, i classici, considerati i modelli estetici di una determinata tradizione, con i quali ogni nuovo autore colloquia, che imita, con cui si misura¹⁷¹.

Da questa ampia definizione di *canone letterario* emerge il tratto fondamentale di «elenco di opere o di autori proposti come norma, come modello»¹⁷², con i quali dialoga ogni nuovo autore, ma anche l'importante elemento identitario tramandato attraverso di esso, costituito da valori etici ed estetici che danno forma alla comunità. A questa definizione andrebbe aggiunto un altro elemento importante: non c'è canone senza un'autorità che lo costituisca¹⁷³.

Cosa o chi stabilisce la norma? «Dire canone – ha scritto la studiosa di italianistica Tatiana Crivelli – significa dire selezione secondo criteri di eccellenza storicamente e culturalmente determinati»¹⁷⁴. Questa selezione di opere e di autori è stata alla base della costruzione di una memoria letteraria collettiva e di una tradizione letteraria italiana; si tratta quindi di un'operazione di vitale importanza a livello culturale ma anche sociale e politico, soprattutto nell'ottica dell'allestimento ottocentesco di un'identità nazionale italiana. Sorgono naturali, quindi, alcune domande: quali possono essere i *criteri di eccellenza determinati* in una cultura e in una società patriarcali? Quale posto vi possono trovare le donne? In che modo è necessario ripensare il canone?

A partire dagli anni Settanta e ancor di più dagli anni Ottanta del XX secolo la nozione di canone letterario è stata fortemente problematizzata nel dibattito critico statunitense, la cui eco è arrivata anche in Italia; il concetto di canone letterario com'era stato concepito fino a quel momento,

nello scetticismo che caratterizza il *mood* postmoderno, è stato messo in dubbio, decostruito, destrutturato sotto la pressione di nuove istanze rivendicative di voci ammutolite e obliate, poiché il canone in qualche modo si edifica come una serie di monumenti sopra una molteplicità di voci e scritture soppresse¹⁷⁵.

¹⁷¹ Mario Domenichelli, *Il canone letterario europeo*, https://www.treccani.it/enciclopedia/il-canone-letterario-europeo_%28XXI-Secolo%29/ (ultima consultazione 9/11/2021).

¹⁷² Treccani, vocabolario on line, <https://www.treccani.it/vocabolario/canone/> (ultima consultazione 9/11/2021).

¹⁷³ Cfr. Fausto Curi, *Canone e anticanone. Viatico per una ricognizione*, Pendragon, Bologna 1997; Massimo Onofri, *Il canone letterario*, Laterza, Roma-Bari 2001.

¹⁷⁴ Tatiana Crivelli, *L'eccezione che non fa la regola. Riflessioni sul rapporto fra scrittura femminile e canone*, in *Dentro/Fuori, Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, a cura di Alessia Ronchetti e Maria Serena Sapegno, Longo, Ravenna 2007, pp. 39-52 (43).

¹⁷⁵ Mario Domenichelli, *Il canone letterario europeo*, cit.

In Italia tuttavia è stato riscontrato un terreno meno fertile al cambiamento, soprattutto per quanto riguarda la critica femminista, dovuto a uno iato tra cultura e istituzione; secondo l'italianista Maria Serena Sapegno «i cambiamenti culturali in Italia stentano a farsi istituzionali»¹⁷⁶ ed è per questo che, a suo avviso, l'unica conseguenza visibile ad una generazione di femministe italiane dal punto di vista istituzionale è stata la comparsa delle donne sulla cattedra:

Mentre in molti paesi europei, e prima ancora negli Stati Uniti, la questione del rapporto fra scrittura delle donne e il canone si è intrecciata intimamente con la discussione relativa al canone stesso e alla sua legittimità, nella cultura letteraria italiana [...] si nota invece una peculiare resistenza a guardare al canone con gli occhi della decostruzione postmoderna¹⁷⁷.

La questione del canone letterario italiano e del suo rapporto con la scrittura femminile è stata affrontata soltanto grazie all'iniziativa di alcune studiose (tra cui le sopracitate Crivelli e Sapegno), in particolare in occasione del convegno dal titolo *Dentro/Fuori, Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli Studi di Italianistica* che si è tenuto il 9 e il 10 settembre 2005 a Cambridge, presso il St Catharine's College, che ha riunito studiose italiane, inglesi e americane e che ha dato origine all'omonimo volume.

Il quadro che ne deriva evidenzia che la presenza femminile nel canone letterario italiano fino alla prima metà del Novecento è quasi nulla, ad eccezione di alcune autrici rinascimentali. Crivelli in *Dentro/Fuori, Sopra/Sotto* prende come esempio il corpus testuale contenuto nella *Letteratura italiana Zanichelli (LIZ)*¹⁷⁸, che nella sua ultima versione del 2001 raccoglie mille testi di duecentoquarantacinque autori della letteratura italiana dalle origini alla prima metà del Novecento; all'interno del corpus si possono contare soltanto dieci nomi femminili: Compiuta Donzella, pseudonimo di una poetessa fiorentina del Duecento della quale sono stati tramandati tre sonetti; Santa Caterina da Siena, mistica vissuta nel XIV secolo, della quale viene riportata nella *LIZ* una scelta di lettere; Alessandra Macinghi Strozzi, della quale sono tramandate le *Lettere di una gentildonna fiorentina del sec. XV*, pubblicate nel 1877 a Firenze da Cesare Guasti; le autrici rinascimentali, pubblicate con netta prevalenza rispetto alle precedenti, Gaspara Stampa, Tullia d'Aragona, Vittoria Colonna, Veronica Franco, Veronica Gambara e Isabella Morra; infine, la romanziera e giornalista Matilde Serao, vissuta tra XIX e XX secolo. «Questo elenco – scrive Crivelli – non può, realisticamente, essere ritenuto rappresentativo della portata della scrittura delle donne italiane»¹⁷⁹; rigettando l'interpretazione secondo la quale le scrittrici italiane non sarebbero state capaci di produrre opere degne di essere ricordate e accordando ad esse le stesse capacità creative accordate agli uomini, «non ci rimane allora che imputare questa loro carente rappresentanza essenzialmente ad una causa: la mancata registrazione della loro presenza

¹⁷⁶ Maria Serena Sapegno, *Uno sguardo di genere su canone e tradizione*, in *Dentro/Fuori, Sopra/Sotto*, cit., pp. 13-23 (18).

¹⁷⁷ Crivelli, *L'eccezione che non fa la regola*, cit., p. 46.

¹⁷⁸ <https://www.zanichelli.it/ricerca/prodotti/liz-4-0-letteratura-italiana-zanichelli>.

¹⁷⁹ Crivelli, *L'eccezione che non fa la regola*, cit., p. 40.

nella memoria collettiva nazionale»¹⁸⁰. La critica femminista negli ultimi decenni ha infatti decostruito il luogo comune dell'assenza femminile dalla letteratura italiana¹⁸¹.

È necessario inoltre mettere in relazione la rimozione delle donne dalla memoria storica collettiva con la loro esclusione dai luoghi ufficiali di istruzione, di potere e di vita pubblica. Questa esclusione ha portato le scrittrici a produrre opere non conformi ai *canoni* di quelle istituzioni, cimentandosi in generi ritenuti marginali e minori da parte della società intellettuale ufficiale, o esprimendo punti di vista e modalità espressive differenti; di conseguenza non possiamo stupirci nel constatare che «nel momento della registrazione delle storie letterarie, che sono [...] repertori attraverso cui si intende consacrare ufficialmente alla posterità il fiore della produzione di un paese, il sistema finisce forzatamente per escludere chi non lo rappresenta al meglio»¹⁸². Le poche scrittrici incluse nel canone si configurano quindi come eccezioni isolate, tanto più problematiche quanto più viene esaltata la loro unicità e grandezza in quanto donne che sono riuscite ad emergere in un ambito maschile: sicuramente non rappresentative.

I canoni sono in continua evoluzione, come possiamo constatare dalle evidenze storico-letterarie: scrittori che in un certo momento storico sono inclusi nei canoni dominanti possono diventare voci minori o scomparire del tutto, così come molti autori vengono riscoperti in epoche future¹⁸³. Questo è rilevabile in particolare per le scrittrici, la cui presenza nelle storie letterarie è stata meno stabile di quella degli uomini: «many women writers of earlier periods had tremendous influence, authority and power within the literary sphere, but many were subsequently forgotten or relegated to the position of minor voices in later eras»¹⁸⁴; questo vale ad esempio per le numerose poetesse del Cinquecento.

Anche se negli ultimi anni le scrittrici hanno trovato maggior spazio nei luoghi deputati alla trasmissione del canone (come vedremo nel dettaglio, per quanto riguarda la poesia, nel prossimo paragrafo), il sistema di creazione e trasmissione della memoria collettiva non è stato sostanzialmente ripensato. Nel suo intervento Crivelli ha sollevato un semplice ma fondamentale quesito: «L'emergere di una realtà lungamente considerata marginale ha messo in crisi la legittimità dell'idea stessa di canone, o più semplicemente le donne (alcune donne) hanno trovato un loro posto all'interno di un sistema preesistente?»¹⁸⁵, rispetto al quale si può già intuire la posizione della studiosa a partire dal titolo che ha scelto: *L'eccezione che non fa la regola*. L'allargamento dei canoni è sicuramente un elemento positivo ma non è abbastanza e non è l'elemento più rilevante della nostra discussione:

¹⁸⁰ Ivi, p. 41.

¹⁸¹ Cfr. Laura Fortini, *Critica Femminista e Critica Letteraria in Italia*, «Italian Studies», LXV, 2, Autumn 2010, pp. 178-191.

¹⁸² Crivelli, *L'eccezione che non fa la regola*, cit., p. 42.

¹⁸³ Cfr. Rebecca West, *Who's In, Who's Out? A Feminist and "Queering" Perspective on Modern Italian Lyric Poetry Anthology Formation in Italy and the United States (1970-2005)*, in *Dentro/Fuori, Sopra/Sotto*, cit., pp. 25-38.

¹⁸⁴ West, *Who's In, Who's Out?*, cit., p. 27.

¹⁸⁵ Crivelli, *L'eccezione che non fa la regola*, cit., p. 40.

Per far guadagnare alle donne il posto che spetta loro non basta riuscire a farle includere in un canone; non è sufficiente ampliare il canone, modificarlo, proporre di alternativi; è invece necessario riconoscere la crisi della nozione di valore letterario così come è intesa tradizionalmente e inserire attivamente le questioni e i metodi che le donne hanno praticato occupandosi della scrittura delle donne nel discorso critico complessivo¹⁸⁶.

È necessaria quindi un'opera di decostruzione, che abbatta in primo luogo – come propone Crivelli – la divisione tra generi alti e generi bassi, ritenuti storicamente di dominio femminile. Sapegno, pur ritenendo che l'idea di tradizione e di genealogia sia utile alla riflessione delle donne, sostiene che il canone debba essere ripensato al plurale, attraverso un processo di relativizzazione del concetto stesso di canone che passa attraverso la messa in discussione del metodo storiografico tradizionale e dei suoi criteri¹⁸⁷.

2.2 Sulla presenza-assenza femminile nelle antologie poetiche

L'ondata femminista degli anni Settanta ha portato con sé una crescente consapevolezza della disparità di genere in tutti i campi della vita, tra i quali ha sempre avuto un posto d'onore la cultura: com'è stato analizzato dalle critiche femministe (tra cui le già incontrate Luce Irigaray, Hélène Cixous, Sigrid Weigel, Biancamaria Frabotta, etc.), il patriarcato ha fondato le sue radici sull'esclusione del genere femminile dal discorso, genere costretto non solo all'afasia ma, secondo Irigaray, sottratto agli stessi requisiti della rappresentazione:

Irigaray e la sua teoria della differenza sessuale ci dicono che le donne non possono mai essere concepite sul modello del "soggetto" all'interno dei sistemi di rappresentazione della tradizione culturale occidentale, proprio perché costituiscono il feticcio della rappresentazione e, dunque, l'irrappresentabile in quanto tale. Le donne non possono mai "essere", in base a questa ontologia delle sostanze, proprio perché sono la relazione di differenza, l'escluso, ciò da cui quell'ambito si smarca. [...] esse non sono né il soggetto né il suo Altro, ma una differenza rispetto all'economia dell'opposizione binaria, che è essa stessa uno stratagemma per un'elaborazione monologica della mascolinità¹⁸⁸.

Non ci si stupisce quindi se alle donne è stato precluso l'accesso alla cultura – universale in quanto maschile – vista la loro coatta astensione dalla parola, orale, scritta, pubblica, politica, o letteraria. La situazione ha iniziato a migliorare grazie ai movimenti femministi, che con gesti spesso iconoclasti si sono riappropriati della facoltà delle donne di dire, di dirsi e di affermare quindi la propria posizione nel mondo; anche nell'ambito accademico ci si è resi conto, a partire dagli anni Settanta, della sostanziale assenza

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 51.

¹⁸⁷ Cfr. Sapegno, *Uno sguardo di genere su canone e tradizione*, cit.

¹⁸⁸ Judith Butler, *Questione di genere: il femminismo e la sovversione dell'identità*, traduzione di Sergia Adamo, Laterza, Roma-Bari 2013⁶, p. 29.

femminile dal mondo letterario, sia nell'ambito creativo che in quello della critica. Una progressiva ma graduale consapevolezza di tale disuguaglianza – non dovuta all'assenza di un potenziale creativo femminile, come sostenuto dal discorso fallogocentrico, ma piuttosto alla preclusione forzata nei confronti delle donne dell'accesso allo studio, alla scrittura e, soprattutto, ai circoli letterari prima ed ai circuiti editoriali poi – ha portato ad una maggiore attenzione da parte dei critici per il genere femminile e, nell'ambito più strettamente femminista, all'allestimento di antologie dedicate alle donne.

L'ingresso femminile nella letteratura italiana è passato inizialmente dalle porte della prosa e soltanto dopo, e con maggiore difficoltà, ha raggiunto la poesia, essendo quest'ultima un genere di più difficile accesso da parte delle donne, proprio per la sua natura considerata più "alta":

A differenza della narrativa, che nella letteratura italiana è un genere letterario relativamente recente, il genere lirico vanta infatti una lunga e articolata tradizione nella quale il femminile è codificato come oggetto poetico, come musa ispiratrice, assai di rado riconosciuto come soggetto di discorso. Per una donna, incamminarsi lungo la strada della poesia e soprattutto ottenere un riconoscimento del proprio lavoro sembra essere più impegnativo che dedicarsi alla scrittura in prosa. La posizione dalla quale prende la parola dedicandosi alla poesia è infatti più ambigua e contraddittoria. Forse proprio in virtù delle difficoltà incontrate i risultati raggiunti risultano particolarmente intensi e rilevanti¹⁸⁹.

Dopo aver brevemente attraversato nel paragrafo precedente la storia femminile nel canone italiano a partire dalle sue origini, mi soffermerò adesso sul Novecento per quanto riguarda l'ambito di maggior interesse in questa ricerca: la poesia. Nonostante la questione della presenza femminile nel canone letterario italiano sia molto complessa e non riducibile ad un'analisi numerica, ho deciso di partire dai dati, comunque non trascurabili, per approfondire poi il discorso in altre direzioni e fare alcune considerazioni sulla scelta editoriale da parte dei curatori di inserire o escludere le poetesse dal loro «museo» o «manifesto»¹⁹⁰; analizzerò quindi le presenze femminili, sia in termini assoluti che percentuali, nelle principali antologie del Novecento volte a raccogliere l'attività poetica dei più importanti autori a partire dalla fine del XIX secolo fino alla fine del XX, dal momento che, da almeno un secolo, le antologie costituiscono il principale veicolo per la costruzione di un canone letterario¹⁹¹.

¹⁸⁹ Zorat, *Poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi*, cit., pp. 21-22.

¹⁹⁰ Così Sanguineti, nell'*Introduzione alla Poesia italiana del Novecento*, ha provocatoriamente definito l'antologia (Einaudi, Torino 1969, p. XXVII).

¹⁹¹ «Il rapporto tra antologia e poesia è molto importante nel Ventesimo secolo. Il Novecento è il secolo dell'antologia d'autore [...]. La formazione del canone poetico che oggi si tramanda attraverso manuali, storie della letteratura, corsi universitari ecc. è il risultato di dibattiti, talvolta anche molto accesi, avvenuti intorno ad antologie» (Claudia Crocco, *Le antologie di poesia italiana nel XXI secolo. Note per un primo bilancio*, «Enthymema», IX, 17 (*Atti della giornata di studi (Milano, Università Iulm, 13 giugno 2016)*), a cura di Carmen Van den Bergh e Paolo Giovannetti, 2017, pp. 60-78 (60-61), <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>).

Titolo:	Curatori:	Anno:	Periodo considerato:	N° tot. poeti:	N° poetesse:	%	Poetesse antologizzate:
<i>Poesia italiana del Novecento</i>	Edoardo Sanguineti	1969	1879-1969	45	0	0	
<i>Il pubblico della poesia</i>	Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli	1975	Anni Settanta	20	2	10	Mariella Bettarini; Dacia Maraini
<i>Poeti italiani del Novecento</i>	Pier Vincenzo Mengaldo	1978	Da Corrado Govoni a Franco Loi	51	1	1,96	Amelia Rosselli
<i>La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978</i>	Giancarlo Pontiggia, Enzo Di Mauro	1978		17	0	0	
<i>Dal simbolismo al Déco</i>	Glauco Viazzi	1981	1890-1940	73	2	2,7	Luisa Giaconi; Amalia Guglielminetti
<i>Poeti italiani del secondo novecento 1945-1995</i>	Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi	1996	1945-1995	60	8	13,3	Patrizia Cavalli; Biancamaria Frabotta; Vivian Lamarque; Alda Merini; Elsa Morante; Amelia Rosselli; Maria Luisa Spaziani; Patrizia Valduga
<i>Poesia del Novecento italiano. Dalle avanguardie storiche alla seconda guerra mondiale</i>	Niva Lorenzini	2002	Prima metà del Novecento	29	0	0	
<i>Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi</i>	Niva Lorenzini	2002	Seconda metà del Novecento	48	7	14,58	Antonella Anedda; Biancamaria Frabotta; Iolanda Insana; Vivian Lamarque; Amelia Rosselli; Patrizia Valduga; Patrizia Vicinelli
<i>Poeti italiani del secondo novecento 1945-1995</i>	Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi	2004	1945-1995	71	9	12,67	Antonella Anedda; Patrizia Cavalli; Biancamaria Frabotta; Vivian Lamarque; Alda Merini; Elsa Morante; Amelia Rosselli; Maria Luisa Spaziani; Patrizia Valduga

Titolo:	Curatori:	Anno:	Periodo considerato:	N° tot. poeti:	N° poetesse:	%	Poetesse antologizzate:
<i>Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo.</i>	Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli	2004	Anni Settanta	20	3	15	Patrizia Cavalli; Dacia Maraini; Vivian Lamarque
<i>Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000</i>	Enrico Testa	2005	1960-2000	43	5	11,62	Antonella Anedda; Patrizia Cavalli; Alda Merini; Amelia Rosselli; Patrizia Valduga
<i>La poesia italiana dal 1960 ad oggi</i>	Daniele Piccini	2005	1960-2000; poeti nati dopo il 1930 che hanno iniziato a pubblicare negli anni Sessanta	19	2	10,52	Vivian Lamarque; Amelia Rosselli
<i>Parola plurale</i>	Giancarlo Alfano; Alessandro Baldacci; Cecilia Bello Minciocchi; Andrea Cortellessa; Massimiliano Manganelli; Raffaella Scarpa; Fabio Zinelli; Paolo Zublena	2005	1975-2005; autori nati dopo il '45	64	11	17,18	Antonella Anedda; Elisa Biagini; Patrizia Cavalli; Biancamaria Frabotta; Giovanna Frene; Florinda Fusco; Franca Grisoni; Vivian Lamarque; Rosaria Lo Russo; Rosa Pierno; Patrizia Valduga
<i>Trent'anni di Novecento</i>	Alberto Bertoni	2005	1971-2001	230	36	15,65	Antonella Anedda; Giovanna Bemporad; Alessandra Berardi; Mariella Bettarini; Elisa Biagini; Helle Busacca; Anna Cascella; Claudia Castellucci; Patrizia Cavalli; Mara Cini; Rosita Copioli; Gabriella Cremona; Anna Maria Farabbi; Assunta Finiguerra; Biancamaria Frabotta; Lucetta Frisa; Rubina Giorgi; Franca Grisoni; Mariangela Gualtieri; Jolanda Insana; Vivian

Titolo:	Curatori:	Anno:	Periodo considerato:	N° tot. poeti:	N° poetesse:	%	Poetesse antologizzate:
							Lamarque; Lorenza Meletti; Daria Menicanti; Alda Merini; Giulia Niccolai; Manuela Pasquini; Maria Pia Quintavalla; Fernanda Romagnoli; Amelia Rosselli; Enrica Salvaneschi; Lisabetta Serra; Giovanna Sicari; Bianca Tarozzi; Patrizia Valduga; Maria Luisa Vezzali; Patrizia Vicinelli
<i>Poesia contemporanea dal 1980 a oggi</i>	Andrea Aferio	2007	Poeti nati intorno agli anni Cinquanta	8	2	25	Antonella Anedda; Patrizia Valduga

Tabella 1: presenza femminile nelle antologie di poesia italiana del Novecento

Dalla tabella 1 si nota un aumento della percentuale femminile nelle antologie poetiche sia con l'avanzare della data di pubblicazione, sia con l'avanzare del periodo storico e delle generazioni poetiche considerate. In particolare, la percentuale aumenta considerevolmente nelle antologie sul secondo Novecento, passando da uno 0-2,7% a toccare percentuali da 10% a 17,18%¹⁹²; tuttavia anche la migliore percentuale raggiunta, quella di *Parola plurale*, non arriva neanche a toccare un quinto degli autori totali ed è un chiaro segnale dello spazio esiguo che ancora oggi è concesso alle poetesse nel panorama letterario italiano. Questo scenario sconsolante deriva unicamente dalle difficoltà per le donne, soprattutto del primo Novecento e in parte del secondo, di accedere alla cultura, alla scrittura e al mondo editoriale italiano? I curatori delle antologie hanno selezionato tutte le autrici meritevoli di entrare nel canone della tradizione poetica italiana o sono stati influenzati nella loro scelta da un pregiudizio di matrice patriarcale? Quali autrici sono state escluse dalla scelta antologica?

L'operazione che sta alla base della scelta dei curatori delle antologie non può mai essere completamente neutra, neppure con le migliori intenzioni; è necessario, anche inconsciamente, posizionarsi, e dal momento che questo passaggio non può essere eluso, è certamente più proficuo operarlo con consapevolezza: «What is seldom, if ever, acknowledged is the way in which gender plays a role in the choices of poets, schools,

¹⁹² Ad esclusione di *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi* che, pur presentando una percentuale del 25% di poetesse, antologizza soltanto otto autori in totale, dei quali si contano due autrici: un numero troppo esiguo perché possa essere considerato rappresentativo della poesia femminile.

and kinds of poetry that receive validation by being included or lack of validation by being excluded»¹⁹³. Tatiana Crivelli fa notare che si può far risalire l'esclusione della produzione letteraria femminile dal canone a una «discriminazione attuata dal potere dominante, il quale valuta in maniera positiva solo ciò che più gli somiglia e che per secoli si è identificato con i tratti del potere occidentale, maschile e bianco»¹⁹⁴, ma che bisogna anche considerare «un'esclusione anteriore delle donne, socialmente determinata e storicamente verificabile, dalle possibilità di accesso all'alfabetizzazione prima e alla scrittura letteraria e alla pubblicazione dei loro testi poi»¹⁹⁵. È lecito quindi domandarsi se la scarsità di presenze femminili nelle antologie poetiche considerate derivi più dall'uno o dall'altro motivo, considerando l'aumento delle possibilità di accesso alla cultura, alla scrittura e alla pubblicazione che si è verificato nel secolo scorso per le donne.

Dal quadro emerso dalla tabella 1 è sicuramente necessario rilevare l'assenza di una dei più grandi poeti del Novecento, Amelia Rosselli, da alcune delle raccolte nelle quali avrebbe avuto tutto il diritto (e il dovere) di residenza: *Poesia italiana del Novecento*¹⁹⁶ a cura di Edoardo Sanguineti, che non conta la presenza di alcuna autrice, pur mettendo in fila quarantacinque poeti a partire dalla fine del XIX secolo fino agli anni Sessanta del XX, e *Il pubblico della poesia*¹⁹⁷, nelle diverse edizioni a cura di Alfonso Berardinelli e di Franco Cordelli, che allinea autori nati tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta del Novecento. *Il pubblico della poesia* inserisce invece autori decisamente meno influenti sul panorama letterario italiano, come Attilio Lolini (1939-2017), Paolo Prestigiacomo (1947-1992) ed Eros Alesi (1951-1971), solo per citarne alcuni. Le due più autorevoli antologie del Novecento italiano, quella di Mengaldo¹⁹⁸ e quella di Sanguineti, delineano una situazione desolante: una sola autrice nella prima (Amelia Rosselli) e nessuna poetessa nella seconda (che continua ad essere riproposta fino ad oggi senza aggiornamenti); oltre alla vistosa assenza di Rosselli, la sanguinetiana *Poesia italiana del Novecento* avrebbe almeno potuto includere Giulia Niccolai (1934-2021), la cui opera fu molto importante durante il periodo di attività della neoavanguardia; ma le scrittrici che si sarebbero potute includere sono molte di più: Luisa Giaconi (1870-1908), Amalia Guglielminetti (1881-1941), Ada Negri (1870-1945), Sibilla Aleramo (1876-1960), Antonia Pozzi (1912-1938), Daria Menicanti (1914-1995), Fernanda Romagnoli (1916-1986), Margherita Guidacci (1921-1992), Maria Luisa Spaziani (1922-2014), Cristina Campo (1923-1977) e Giovanna Bemporad (1928-2013), per fare alcuni esempi; lo stesso vale anche per *Poeti italiani del Novecento*, ad eccezione delle prime due poetesse, la cui produzione è anteriore al periodo considerato da Mengaldo; in quest'ultima raccolta

la presenza di una sola poetessa non manca oggi di destare stupore, anche perché l'impostazione dell'antologia, attenta all'originalità linguistica e stilistica delle singole voci più che alla formazione

¹⁹³ West, *Who's In, Who's Out?*, cit., p. 25.

¹⁹⁴ Crivelli, *L'eccezione che non fa la regola*, cit., p. 50.

¹⁹⁵ *Ivi*, pp. 50-51.

¹⁹⁶ Sanguineti, *Poesia italiana del Novecento*, cit.

¹⁹⁷ *Il pubblico della poesia*, a cura di Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, Lerici, Cosenza 1975.

¹⁹⁸ Pier Vincenzo Mengaldo, *Introduzione a Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978.

e allo sviluppo storico delle correnti letterarie, avrebbe certamente permesso un agile inserimento delle personalità poetiche femminili più significative¹⁹⁹.

Anche *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*²⁰⁰, pur considerando un periodo ristretto di anni, presenta una panorama completamente al maschile, così come il primo volume di *Poesia del Novecento italiano*²⁰¹ a cura di Niva Lorenzini, che non presenta alcuna scrittrice nel periodo dalle avanguardie storiche alla Seconda guerra mondiale, mentre avrebbe potuto includere almeno Ada Negri e Amalia Guglielminetti, che pure avevano riscontrato un discreto successo all'inizio del secolo²⁰².

La presenza femminile è andata tendenzialmente crescendo nelle antologie successive. Le antologie pubblicate nel 2005 mostrano una sostanziale differenza nell'individuazione del canone. Pur considerando un periodo di tempo più ristretto, dal 1975 al 2005, *Parola plurale*²⁰³ seleziona un numero di poetesse di gran lunga maggiore rispetto alle antologie curate da Testa²⁰⁴ e da Piccini²⁰⁵, sia in termini assoluti che in percentuale; non è un caso che, a differenza di esse, *Parola plurale* non si propone come "antologia d'autore" ma come "antologia multipla", ossia collegiale, volta a configurare un canone policentrico piuttosto che unitario:

Quest'antologia non ha coordinatori né collaboratori. La sua immagine-guida non è dunque la bottega, bensì (semmai) l'officina. Un'officina non duramente taylorista, beninteso, ma frequentata da operatori autonomi e autosufficienti, all'interno di un organismo che non risulta semplicemente dalla loro somma. [...] La scommessa è che un fenomeno così complesso come la poesia degli ultimi trent'anni trovi in questo modo adeguata risposta d'analisi e interpretazione²⁰⁶.

Un fenomeno così complesso non può essere indagato tenendo fuori dall'algoritmo la componente femminile, soprattutto a partire dalla seconda metà del Novecento. Antologie come *Dopo la lirica* e *La poesia italiana dal 1960 ad oggi* avrebbero sicuramente potuto includere, visto il periodo considerato, anche autrici come Maria Luisa Spaziani, Giulia Niccolai, Dacia Maraini (1936), Jolanda Insana (1937-2016), Ida Vallerugo (1941), Patrizia Vicinelli (1943-1991), Biancamaria Frabotta (1946), Vivian Lamarque (1946) e Rosaria Lo Russo (1964).

¹⁹⁹ Zorat, *Poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi*, cit., p. 26.

²⁰⁰ *La parola innamorata: i poeti nuovi (1976-1978)*, a cura di Giancarlo Pontiggia ed Enzo De Mauro, Feltrinelli, Milano 1978.

²⁰¹ Niva Lorenzini, *Poesia del Novecento italiano. Dalle avanguardie storiche alla seconda guerra mondiale*, Carocci, Roma 2002.

²⁰² Cfr. Zorat, *Poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi*, cit.

²⁰³ *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani*, a cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, Sossella, Roma 2005.

²⁰⁴ Enrico Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005.

²⁰⁵ *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, a cura di Daniele Piccini, BUR, Milano 2005.

²⁰⁶ *Parola plurale*, cit., p. 14.

*Trent'anni di Novecento*²⁰⁷ con la sua struttura annalistica allinea in ogni capitolo i libri più importanti pubblicati ogni anno a partire dal 1971 fino al 2001, dando particolare rilievo ai testi prima che agli autori, in un panorama come quello della poesia contemporanea nel quale «non esistono più canoni definitivi e universalmente riconosciuti», così come «non sussistono contrapposizioni radicali di poetiche» e si è quindi più inclini ad «accettare la molteplicità sincronica delle voci, degli stili, delle ideologie letterarie come un dato di fatto ormai diffuso non soltanto in Italia»²⁰⁸, così come leggiamo nell'*Introduzione* del curatore; Bertoni «dichiara il fallimento di qualsiasi possibilità di canone»²⁰⁹ e di sottolineare quindi la presenza di una tradizione; di conseguenza notiamo l'assenza di una gerarchia nella selezione delle opere, per cui autori come Eugenio Montale e Andrea Zanzotto hanno lo stesso spazio di Enzo Mansueto (1965), e al loro fianco vengono antologizzati anche cantautori come Fabrizio De André, Paolo Conte e, addirittura, Vasco Rossi. In questa originale antologia prendono spazio numerose poetesse (trentasei), anche se il loro numero è esiguo in confronto a quello totale degli autori antologizzati (duecentotrenta). Vista l'attenzione riservata ai testi performativi, vi avrebbe trovato serenamente posto la poesia di Rosaria Lo Russo, oltre a quella di Ida Vallerugo, Franca Grisoni (1945) e Giovanna Frene (1968), *alias* Sandra Bortolazzo.

Dall'analisi della presenza femminile nelle antologie poetiche novecentesche possiamo notare un divario considerevole tra quelle che assumono come periodo d'indagine la prima metà del Novecento e quelle che stabiliscono il loro punto di partenza dalla seconda metà in poi, soprattutto dagli anni Settanta. Questo potrebbe essere riconducibile, oltre al cambio generazionale di poetesse che sicuramente – e in particolare a partire dai ferventi anni Settanta – hanno trovato meno difficoltà nell'accesso alla forza della letteratura, al fatto che il canone letterario sia stato fissato in modo indelebile almeno fino alla metà del secolo, come ha notato anche Ambra Zorat nella sua analisi della presenza femminile nelle antologie poetiche novecentesche:

L'immagine della poesia del Novecento fino agli anni Settanta sembra inoltre essere stata fissata in modo definitivo. Le porte dell'istituzione si socchiudono, ma l'accesso delle donne si attua per lo più in prospettiva futura. Non esiste, almeno per il momento, nessuna antologia che tenti di riflettere sul canone già consolidato per capire se alcune voci femminili, trascurate nonostante l'alta qualità dei loro testi, possano inserirsi dentro la tradizione già esistente in parte modificandola²¹⁰.

Negli anni Settanta possiamo individuare un punto di svolta per la storia delle scrittrici italiane anche perché i profondi cambiamenti sociali in atto hanno influenzato il mondo della letteratura: si tratta delle iniziative che hanno preso avvio a partire dagli anni Settanta in rapporto diretto con il movimento femminista che aveva già posto le sue basi

²⁰⁷ *Trent'anni di Novecento. Libri italiani di poesia e dintorni. 1971-2000*, a cura di Alberto Bertoni, Book, Ro Ferrarese 2005.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 14.

²⁰⁹ Claudia Crocco, *Le antologie di poesia italiana nel XXI secolo*, cit., p. 66.

²¹⁰ Zorat, *Poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi*, cit., p. 29.

negli anni Sessanta e che, insieme ad un'opera di ricerca volta alla riscoperta di scrittrici dimenticate, hanno dato luogo alla creazione di case editrici, collane, riviste letterarie e antologie dedicate alla scrittura femminile, insieme al proliferare delle pubblicazioni. Vennero fondate case editrici femministe come Le edizioni delle donne (1972-1984) a Roma, La tartaruga (1975) a Milano, Luciana Tufani Editrice a Ferrara che vide la luce dagli anni Ottanta e, più tardi, le collane Astrea di Giunti (1986) e Ghenos di CLUEB (1993). Nacquero le riviste «Effe» (1973), «Donna Woman Femme» (1975), «Leggere donna» (1980), e successivamente l'insero *Legendaria* (1986) di «Noi Donne» che dal 1997 si trasformò nella rivista autonoma «Leggendaria».

Dagli anni Settanta furono pubblicate antologie di poesia che hanno cercato di restituire visibilità alla poesia femminile. La prima importante antologia fu *Donne in poesia*²¹¹, curata da Biancamaria Frabotta e pubblicata nel 1976 da Savelli, che nacque anche come risposta al *Pubblico della poesia* di Berardinelli e Cordelli²¹², pubblicata nell'anno precedente e poco rappresentativa della poesia femminile; *Donne in poesia* antologizza i testi di ventiquattro poetesse nate tra gli anni Dieci e Quaranta, preceduti da un saggio introduttivo legato alla questione del rapporto tra le donne e la scrittura e seguiti, in conclusione, dalle risposte delle poetesse ad un questionario (di cui si è parlato nel par. 3 del cap. 1). Oltre a questa antologia negli stessi anni ne vengono pubblicate altre «in cui i toni contestatari prevaricano sulla necessaria attenzione al lavoro formale»²¹³, come *Poesia femminista italiana*²¹⁴ a cura di Laura Di Nola, edita per Savelli nel 1978, che sembra proporsi come gesto politico prima e piuttosto che letterario, raccogliendo, a fianco ad alcuni testi di Amelia Rosselli, quelli di scrittrici poco esperte e sconosciute al panorama letterario italiano, con l'obbiettivo di mettere in scena «un soggetto in rivolta che vuole rompere il suo destino d'esclusione ricorrendo ad una lingua fortemente antiletteraria»²¹⁵.

Seguirono negli anni successivi molte altre pubblicazioni antologiche, più attente al dato stilistico, come *Poesie d'amore. L'assenza, il desiderio*²¹⁶, a cura di Francesca Pansa e Marianna Bucchic, pubblicata nel 1986, e *Donne in poesia. Incontri con le poetesse italiane* a cura di Maria Pia Quintavalla, pubblicata nel 1988 e riedita in una versione accresciuta nel 1992²¹⁷.

Le iniziative antologiche come quelle elencate, che intendono focalizzare l'attenzione sulla produzione poetica femminile, pur dando visibilità a poetesse che altrimenti potrebbero essere dimenticate, hanno il rischio di creare una “ghettizzazione”, come aveva avvisato la stessa Frabotta: «Non si finisce così per discriminare ulteriormente la poesia femminile, istituzionalizzando quasi un suo destino alla separatezza come

²¹¹ *Donne in poesia*, a cura di Biancamaria Frabotta, Savelli, Roma 1976.

²¹² Cfr. Zorat, *Poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi*, cit.

²¹³ *Ivi*, p. 47.

²¹⁴ *Poesia femminista italiana*, a cura di Laura di Nola, Savelli, Roma 1978.

²¹⁵ Zorat, *Poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi*, cit., p. 47.

²¹⁶ *Poesie d'amore. L'assenza, il desiderio*, a cura di Francesca Pansa e Marianna Bucchic, Newton Compton, Roma 1986.

²¹⁷ *Donne in poesia. Incontri con le poetesse italiane*, a cura di Maria Pia Quintavalla, Campanotto, Pasian di Prato 1992.

subalternità?»²¹⁸. «Frabotta acknowledges that it would be great if the literary emancipation and full integration of women into dominant cultural venues were accomplished, but such is neither the history nor the current reality for women writers»²¹⁹, una realtà che se è migliorata nel corso dei quasi cinquant'anni che ci separano dalla pubblicazione di *Donne e poesia* non ha portato a quell'auspicata piena integrazione:

I dati dimostrano come per le donne che scrivono emergere ed essere incluse nel canone poetico continui ad essere più difficile rispetto agli uomini, e questo sebbene siano passati più di trent'anni dall'antologia *Donne in poesia* (1976) di Biancamaria Frabotta e dall'ondata femminista degli anni Settanta²²⁰.

Le uniche operazioni che hanno tentato di mettere in discussione il canone consolidato hanno in realtà proposto anticononi che risultano però problematici proprio perché creano delle nicchie che non sono in grado di incidere sul paesaggio culturale nella sua totalità, che resta perlopiù impermeabile al ripensamento complessivo dei canoni. La creazione di queste nicchie tuttavia è (ed è stata) un passaggio necessario in direzione di una trasformazione culturale più profonda, che porti all'allestimento di antologie poetiche sensibili ad un orientamento di genere, così come aveva prefigurato Frabotta: «occorre rivendicare la separatezza come punto di forza, come tappa non di una esclusione culturale, ma di un'ambivalenza, di una sospensione fra storia e metastoria dolorosa, ambigua, sfuggente ma necessaria»²²¹.

Lo stesso panorama desolante che è stato delineato in questo paragrafo analizzando le antologie poetiche del Novecento può essere rintracciato nelle antologie scolastiche, come ha mostrato Vennarucci²²²; al di là della scelta di includere (e di quali includere) le scrittrici nella compilazione dei libri di testo, la studiosa ha riflettuto sulla necessità di problematizzare quell'operazione storica che è stata la soppressione del femminile come soggetto della letteratura, problematizzazione che di rado, ad eccezione dell'esempio che fa Vennarucci²²³, viene sollevata negli studi letterari nostrani:

più che riflettere su quale donna inserire o togliere da un'antologia, a chi offrire quattro o cinque o due pagine di testo, è essenziale che, come ben hanno compreso Antonelli e Sapegno, le giovani discenti e i loro compagni sappiano cosa è successo, cosa è stato di quelle voci, perché sono svanite²²⁴.

²¹⁸ Frabotta, *Introduzione*, in *Donne in poesia*, cit., pp. 9-28 (10).

²¹⁹ West, *Who's In, Who's Out?*, cit., p. 31.

²²⁰ Zorat, *Poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi*, cit., p. 33.

²²¹ Frabotta, *Introduzione*, in *Donne in poesia*, cit., p. 14.

²²² Cfr. Francesca Vennarucci, *La voce di lei. Forme di sessismo nei libri di testo*, in *Che genere di lingua?*, cit., pp. 181-207.

²²³ Si tratta del libro di testo *L'europa degli scrittori*, a cura di Roberto Antonelli e Maria Serena Sapegno (La Nuova Italia, Firenze 2008).

²²⁴ Vennarucci, *La voce di lei*, cit., p. 196.

3. Specificità femminile, identità, soggetto.

Insieme alle rivendicazioni femministe della differenza sessuale, tra le studiose e gli studiosi si è fatta avanti l'ipotesi di una qualche forma di specificità della scrittura e del linguaggio femminili. La stessa Virginia Woolf insistette sull'importanza di un presunto modo femminile di declinare la forza creativa alla base della scrittura: «Questa forza creativa, tuttavia, differisce enormemente dalla forza creativa degli uomini. [...] Sarebbe un vero peccato se le donne scrivessero come gli uomini»²²⁵. Come visto nel paragrafo 1.1 di questo capitolo, l'individuazione di differenze nella varietà diastratica femminile rispetto a quella maschile da parte di antropologi e linguisti è derivata principalmente da fallacie metodologiche. Tuttavia l'argomento ha interessato molti studiosi di diversi ambiti disciplinari che si sono chiesti e talvolta continuano a chiedersi se sia possibile individuare una specificità nel linguaggio, orale o scritto, utilizzato dalle donne, e in cosa consista tale specificità.

La linguista italiana Marina Sbisà, in una prospettiva di pragmatica del linguaggio, ha evidenziato che il soggetto enunciativo femminile, come appare dalle ricerche sociolinguistiche, è “smorzato”: «le donne tendono ad attenuare i propri atti linguistici, sfumano i propri giudizi e le proprie decisioni; tendono a mettere a fuoco gli aspetti relazionali dell'interazione verbale [...]; si attengono a registri complessivamente più cortesi ed eufemistici»²²⁶, oltre a pianificare poco il loro discorso; inoltre ad esse sono perlopiù riconducibili gli atti linguistici espressivi (secondo la classificazione di Searle) o comportativi (secondo quella di Austin), «caratterizzati appunto dal non richiedere, da parte dell'enunciatore, alcun potere riconosciuto, ma anzi dal costituire l'adempimento di un *dovere*, sia pure nella forma minimale della risposta appropriata»²²⁷. Successivamente però la stessa autrice si chiede se il “linguaggio femminile” sia davvero lo specchio delle pratiche linguistiche delle donne o non piuttosto lo stereotipo di ciò che ci si aspetta da loro²²⁸. La prospettiva di Sbisà si avvicina a quello che è stato denominato “modello del deficit” (il primo di quattro principali modelli linguistici relativi al genere²²⁹): ricondotto principalmente agli studi di Lakoff dei primi anni Settanta, questo modello propone l'esistenza di un linguaggio proprio delle donne, caratterizzato da incertezza, eccessiva cortesia, debolezza e mancanza di fiducia in se stesse, che rispecchia il loro status subordinato; questo sarebbe reso evidente dalla disponibilità a farsi interrompere, dagli ordini impartiti in forma interrogativa, dall'intonazione incerta delle affermazioni e da altri tratti eterogenei. Lakoff tuttavia non crede che il linguaggio usato dalle donne sia naturalmente debole, ma che sia la società a spingere le donne a ruoli di subordinazione che si riflettono nel linguaggio.

²²⁵ Woolf, *Una stanza tutta per sé*, cit., p. 110.

²²⁶ Marina Sbisà, *Fra interpretazione e iniziativa*, «Luoghi comuni», I (*Le donne e i segni. Scrittura, linguaggio, identità nel segno della differenza femminile*, a cura di Patrizia Magli), gennaio-giugno 1985, pp. 38-49, p. 41.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ *Ivi*, p. 43.

²²⁹ Cfr. Bianchi, *La parola*, cit.

Negli studi su genere e linguaggio si sono succeduti al modello del deficit, anche storicamente, altri tre modelli: il modello del dominio²³⁰, il modello della differenza e il modello dinamico²³¹. L'esponente principale del modello della differenza è la linguista americana Deborah Tannen, la quale ritiene che donne e uomini abbiano stili conversazionali diversi: secondo questo modello, infatti, donne e uomini crescerebbero in sottoculture differenti nelle quali vigono diverse norme sociali, e questo presupposto sarebbe alla base di fallimenti comunicativi nelle loro interazioni. Per Tannen lo stile comunicativo delle donne è cooperativo, non gerarchico e teso alla creazione di relazioni interpersonali; quello degli uomini invece, secondo la linguista, è competitivo e gerarchico. I libri di Tannen, che hanno avuto grande diffusione e successo popolare, sono generalmente criticati dalle studiose femministe, che vi vedono un'enfatizzazione indebita delle differenze priva di un'indagine sulle loro cause e conseguenze, e quindi una deresponsabilizzazione degli uomini per i loro comportamenti linguistici di dominio²³².

A partire dalle critiche ai modelli del dominio e della differenza è stato proposto un modello alternativo, quello dinamico o performativo, secondo il quale «gli individui non hanno identità di genere prefissate e stabili, ma identità dinamiche che non si lasciano classificare in opposizioni binarie»²³³. Secondo la filosofa statunitense Judith Butler, il genere non è tanto una proprietà posseduta dagli individui, quanto qualcosa che gli individui fanno²³⁴, e il linguaggio ha un ruolo fondamentale nella costruzione dell'identità di genere per via del suo carattere performativo: i discorsi costruiscono i diversi ruoli sociali nei quali agiscono gli individui. Questo approccio è condiviso dalla teoria *queer*, secondo la quale «la nostra identità, di genere e non, non esprime un nucleo rigido interno, ma è l'effetto (piuttosto che la causa) delle nostre performance»²³⁵. Il modello dinamico ha messo in luce gli aspetti culturali del linguaggio, cercando di de-naturalizzarlo: «quelli che appaiono come aspetti *naturali* della vita di donne e uomini vengono valutati in quanto prodotti *culturali* e svantaggiosi per le donne»²³⁶.

Questi modelli teorici si sono focalizzati principalmente sul linguaggio quotidiano nelle sue varietà diastratiche, cercando di evidenziare diverse origini alla base di una presupposta differenza nel linguaggio utilizzato dagli uomini e in quello utilizzato dalle donne. A livello di scrittura letteraria, l'indagine viene complicata dal fatto che il linguaggio scelto dalle autrici o dagli autori non costituisce soltanto una varietà diamesica differente, in quanto scritto, ma è il frutto di una ricerca (più o meno individuale, più o meno consapevole) della propria specificità, attraverso la quale è possibile rappresentare il soggetto (in diverse modalità e intensità, anche scegliendo di annullarlo), e quindi l'identità (anche di genere).

²³⁰ Si veda il par. 1.2 di questo capitolo.

²³¹ Cfr. Bianchi, *La parola*, cit.

²³² *Ibidem*.

²³³ Bianchi, *La parola*, cit., p. 94.

²³⁴ Cfr. Butler, *Questione di genere*, cit.

²³⁵ Giovanna Campani, *Antropologia di genere*, Rosenberg & Sellier, Torino 2016, p. 163.

²³⁶ Bianchi, *La parola*, cit., p. 94.

La critica letteraria americana Annette Kolodny ha sottolineato l'importanza, nella formulazione del quesito circa la specificità della scrittura femminile (pensando soprattutto a quella letteraria), di abbandonare ogni presupposto, che inevitabilmente influenzerebbe la strutturazione della ricerca e quindi della risposta: «Prima di domandarci *come* la scrittura femminile è diversa o specifica, dobbiamo chiederci *se* lo sia»²³⁷. La risposta avanzata dalla studiosa è che non vi siano differenze sostanziali tra la scrittura delle donne e quella degli uomini, più di quanto non vi siano differenze tra i singoli scrittori che si riconoscono nello stesso genere:

L'esperienza femminile del mondo è diversa da quella maschile – fatto che non si discute neppure più. Che le donne scrivano mosse da quella prospettiva di esperienza diversa e talvolta 'altra' è ormai diventato pressoché luogo comune presso i circoli critici femministi. Ciò che non abbiamo riconosciuto pienamente è che le differenze fra le singole donne possono essere tanto grandi quanto quelle fra donne e uomini – e forse in alcuni casi le differenze possono essere più grandi all'interno dello stesso sesso che fra due particolari scrittori di sessi differenti. [...] abbiamo bisogno di fare qualcosa di più che semplicemente qualificare tutte le nostre ipotesi circa la specificità della consapevolezza delle donne, della loro esperienza del mondo e della conseguente produzione letteraria; dobbiamo completamente liberarci da tali presupposti e iniziare non con presupposti (ammessi o meno) ma con interrogativi²³⁸.

Kolodny, prese le dovute precauzioni, sulla base dei suoi studi «su di un vasto campione di scrittrici contemporanee degli Stati Uniti e del Canada»²³⁹, ha poi individuato alcune «evidenti ripetizioni di particolari temi, di modelli di immagini, di espedienti stilistici comuni a queste autrici»²⁴⁰, e ne ha illustrato la ricorrenza in numerose opere; tuttavia la critica statunitense ha messo in guardia il lettore dall'operazione, ritenuta sostanzialmente differente, di individuare in tali ricorrenze la manifestazione di una specificità femminile:

Gli esempi qui brevemente esaminati (e molti altri sono sicura sono già venuti in mente al lettore) suggeriscono che interessi tematici, tecniche stilistiche, modelli di immagini ricorrono con una certa frequenza in un numero considerevole di scrittrici; [...] se ciò costituisca qualcosa che potremmo voler definire 'modo femminile' oppure anche una qualche prova della tesi di Virginia Woolf secondo cui il potere creativo delle donne "differisce grandemente dal potere creativo degli uomini", è, comunque, un argomento totalmente diverso²⁴¹.

Nonostante le differenti posizioni teoriche, gli studiosi sembrano concordare sul fatto che, considerando la possibilità di una specificità femminile nella scrittura, è esclusa un'origine biologica di tale specificità di genere, dal momento che lo stesso termine *gender*, 'genere', «è impiegato a sottolineare come la differenza sessuale non sia

²³⁷ Annette Kolodny, *Alcune considerazioni sulla definizione di una 'critica letteraria femminista'*, in *Critiche femministe e teorie letterarie*, cit., pp. 37-63 (42).

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ *Ivi*, p. 43.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ *Ivi*, pp. 53-54.

‘biologica’, ma culturale, sociale, storica»²⁴²; ma allo stesso tempo «il fatto che il genere sia una costruzione sociale – e simbolica – non significa che esso non abbia effetti concreti sulla vita materiale, sociale, psichica degli individui»²⁴³:

Il linguaggio [...] piuttosto che le tracce di un inesistente femminile, ci sembra porti il segno «della posizione di chi lo fa», delle diverse persone che parlano e agiscono nella consapevolezza dell’identità individuale. Quindi, invece che un sapere arcaico, oscuro, proprio delle donne, interessa rintracciare cosa resta nel linguaggio della percezione di quel disagio²⁴⁴.

La posizione principale delle critiche femministe nei confronti della questione sulla specificità della scrittura femminile sostiene quindi che non vi sia qualcosa di intrinsecamente “femminile” nella scrittura delle donne, ma che al massimo sia possibile individuare le tracce (che possono emergere attraverso il ricorso a tematiche, immagini, scelte stilistiche o linguistiche) del posizionamento dell’individuo che scrive all’interno della società in cui vive, posizionamento che non è dato soltanto dal genere nel quale l’individuo si riconosce ma anche da una serie di altri importanti parametri identitari, come la classe sociale, l’etnia, l’orientamento sessuale, la propria abilità/disabilità, che si inseriscono nei trascorsi individuali degli individui marcando inevitabilmente la loro identità, soprattutto quando si tratta di identità storicamente – anche attualmente, anche se in modi differenti – marginalizzate:

nel rispondere all’eterno quesito se esiste o meno una “qualità femminile” della scrittura: è l’esperienza delle donne – un’esperienza storica di “genere” – la radice “diversa” dell’espressione artistica femminile, pur non essendone spesso la materia. [...] per molte donne, in epoche e paesi differenti, la creazione letteraria ha rappresentato anche – e talvolta innanzi tutto – un “luogo” in cui far agire i conflitti fra i sessi, in cui pensare e comunicare la differenza sessuale. Una forma, in sostanza, di pratica politica. Ciò è avvenuto per lo più in maniera obliqua e indiretta ma talvolta, in particolari momenti storici, in forma aperta e anzi programmata²⁴⁵.

Bisogna tuttavia allontanare il rischio di fissare troppo rigidamente il concetto di identità, rimpiazzando quello di specificità femminile, nell’analisi delle opere letterarie:

Superata ormai da qualche tempo l’ipotesi di una essenza femminile che si darebbe nella scrittura delle donne, rimane tuttavia la tentazione di utilizzare l’idea di identità come semplice rimpiazzo, trasformandola in una gabbia che, di nuovo, finisce per collocare le donne *dentro* o *fuori* il femminile: rischio questo insito in tutti quei tentativi di costruzione di “canoni alternativi”, se non addirittura “controcanoni”²⁴⁶.

²⁴² Rita Monticelli, *Introduzione* al capitolo *Soggetti corporei*, in *Critiche femministe e teorie letterarie*, cit., pp. 205-220 (207).

²⁴³ Campani, *Antropologia di genere*, cit., p. 165.

²⁴⁴ Daniela Corona, *Introduzione*, in *Donne e scrittura*, cit., pp. 5-38 (15).

²⁴⁵ Maria Rosa Cutrufelli, *Scritture, scrittrici. L’esperienza italiana*, in *Donne e scrittura*, cit., pp. 237-245 (238).

²⁴⁶ Ronchetti, Sapegno, *Prefazione a Dentro/Fuori, Sopra/Sotto*, cit., pp. 5-10 (6).

Prima di tutto, ciò che è considerato *femminile* è a sua volta una costruzione arbitraria della cultura dalla quale viene prodotta ed è una costruzione in divenire, che modifica i suoi confini con la negoziazione sociale dei parametri di genere, anche nel corso di pochi decenni. In quanto tale, il femminile non può essere considerato una valida categoria di analisi nella critica letteraria, tantomeno una categoria rigida attraverso la quale include ed escludere, così come è stato fatto per lungo tempo dagli stessi critici²⁴⁷. Una categoria più utile sembra essere quella dell'identità, e dell'identità di genere, così come è stata formulata dalle recenti teorie femministe.

Da oltre un secolo, e in modo specifico dalla fine degli anni Sessanta, i concetti di *identità* e di *autore* sono stati messi in discussione dalle correnti critiche del post-strutturalismo e del post-modernismo, e in particolare è andato in crisi il ruolo privilegiato del soggetto razionale classico come fonte epistemologica, ma allo stesso tempo questo attacco all'identità «ha rappresentato una teorizzazione piuttosto problematica per le donne, le minoranze e per tutti i soggetti *eccentrici*, altri e/o inappropriati, ibridi e liminali, quei soggetti che non rientrano nella definizione tradizionale del soggetto razionale classico»²⁴⁸. I critici post-strutturalisti, in particolare Jacques Derrida, Roland Barthes e Michel Foucault, hanno negato il dominio del soggetto; Foucault, nel famoso saggio *Che cos'è un autore?*²⁴⁹, è arrivato a porre la domanda: “Cosa importa chi parla?”. Questa posizione ha lasciato perplesse alcune studiose femministe: «Miller sostiene che solo coloro che hanno il privilegio di possedere un'identità socialmente riconosciuta e che godono di uno *status* privilegiato e, quindi, posseggono linguaggio, potere e firma, “possono permettersi di giocare fingendo di non averla”»²⁵⁰. La critica statunitense Nancy Miller ha risposto infatti severamente all'interrogativo foucaultiano: «Credo che questa indifferenza sovrana sia “una delle maschere [...] dietro alle quali si celano le finzioni del fallocentrismo”»: la funzione che autorizza il proprio discorso autorizza la ‘fine della donna’ senza consultarla»²⁵¹. Per quelli le cui voci non sono mai state ascoltate o vengono ascoltate per la prima volta è necessario quindi intraprendere una pratica di lettura e un'analisi critica che tengano conto del soggetto, dell'autore e della sua identità.

Il soggetto è un punto di partenza necessario della critica femminista, anche se problematico, poiché l'idea di un io essenzialista o di un'identità collettiva delle donne senza distinzioni è stata ritenuta pericolosa; al posto di questo tipo di identità le critiche hanno preferito «mantenere il genere come denominatore comune di un io caratterizzato

²⁴⁷ Nel *Dizionario della letteratura italiana contemporanea* edito da Vallecchi nel 1973 a proposito di Anna Maria Ortese si legge: «un preciso e lucido vigore intellettuale che isola la Ortese dalla tradizionale letteratura femminile [...]: la sua arte è infatti sostenuta da un'intelligenza virile e da una sensibilità femminilmente emotiva» (*Dizionario della letteratura italiana contemporanea*, a cura di Enzo Ronconi, Firenze, Vallecchi 1973, vol. 1, p. 544).

²⁴⁸ Raffaella Baccolini, *Introduzione* al capitolo *La (ri)nascita dell'autrice*, in *Critiche femministe e teorie letterarie*, cit., pp. 137-159 (137).

²⁴⁹ Michel Foucault, *Che cos'è un autore?*, in *Scritti letterari*, a cura di Cesare Milanese, Feltrinelli, Milano 1971 (il saggio è tratto da una conferenza-dibattito tenuta da Foucault il 22 febbraio 1969 presso il Collège de France).

²⁵⁰ Baccolini, *Introduzione*, cit., p. 146.

²⁵¹ Nancy Miller, *L'eroina del testo: una studiosa femminista e le sue finzioni*, in *Critiche femministe e teorie letterarie*, cit., pp. 173-184 (183).

e differenziato dall'intersezione di categorie quali, ad esempio, la razza, la classe, l'età, la preferenza sessuale, lo stile di vita»²⁵². Le teoriche femministe hanno proposto differenti concettualizzazioni del soggetto femminile, seppur accomunate da questo tipo di intersezionalità. Rosi Braidotti ad esempio ha proposto il concetto di soggetto *nomade*:

La figurazione che propongo del soggetto in generale ma soprattutto del soggetto femminista – e di una sua interpretazione situata, postmoderna, culturalmente differenziata – è la nomade. Questo soggetto si può definire anche postmoderno/industriale/coloniale a seconda del proprio luogo di enunciazione. Poiché classe sociale, razza, appartenenza etnica, genere, età e altri tratti specifici sono gli assi di differenziazione che, intersecandosi e interagendo, costituiscono la soggettività, la nozione di nomade si riferisce alla simultanea presenza di alcuni o molti di questi tratti nello stesso soggetto²⁵³.

Il concetto di nomade rimanda ad un'identità che non è fissata rigidamente in un luogo, poiché la coscienza nomade, secondo Braidotti, permette di «possedere cioè un senso di identità che non si basa sulla stabilità bensì sulla contingenza»²⁵⁴. La natura ibrida e liminale del soggetto è ricorrente nelle elaborazioni della soggettività femminile alla fine del XX secolo, accomunate dalla critica del pensiero binario e dalla trasgressione dei confini: così Donna Haraway ha proposto come nuova soggettività il *cyborg*, Gloria Anzaldúa la *mestiza* e Monique Wittig la *lesbica*.

Secondo Donna Haraway proprio la crisi del soggetto tradizionale ha comportato l'apertura verso nuovi spazi visuali dai quali concepire e definire l'identità del soggetto:

I signori che lavorano nelle scienze umane hanno chiamato questo dubbio sulla presenza di sé “morte del soggetto”, un singolo punto di coordinamento tra volontà e coscienza. Mi sembra un giudizio bizzarro. Preferisco chiamare questo dubbio generativo l'apertura di soggetti non-isomorfici, agenti e territori di storie non immaginabili dalla posizione dell'occhio ciclopico, sazio di sé, del soggetto egemone²⁵⁵.

Da questa apertura deriva la teorizzazione di Haraway a partire dalla metafora del *cyborg*, organismo cibernetico «ibrido di macchina e organismo, una creatura che appartiene tanto alla realtà sociale quanto alla finzione»²⁵⁶, e che «è divenuta ormai la metafora postmoderna del soggetto femminista multiplo e complesso. In quanto ibrido, misto di corpo e macchina, il soggetto-cyborg è un soggetto che attraversa i confini e li decostruisce»²⁵⁷; Rosi Braidotti, nella sua *Introduzione al Manifesto Cyborg* di Haraway, ha descritto così il soggetto *cyborg*:

²⁵² Baccolini, *Introduzione*, cit., p. 140.

²⁵³ Rosi Braidotti, *Soggetto Nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Roma 1995, p. 7.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 37.

²⁵⁵ Donna J. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, traduzione e cura di Liana Borghi, Feltrinelli, Milano 1995, p. 116.

²⁵⁶ Haraway, *Manifesto Cyborg*, cit., p. 40.

²⁵⁷ Baccolini, *Introduzione*, cit., p. 152.

Il cyborg è al di là della differenza intesa come opposizione del maschile al femminile; rispetta in questo modo l'esigenza storica tipica della modernità, di decostruire la soggettività classica e in modo particolare disfare la presunta unità del soggetto femminile. [...] Per Haraway il cyborg è un modo di pensare la specificità senza piombare nel relativismo²⁵⁸.

Anche la soggettività riconosciuta da Gloria Anzaldúa nella *mestiza* rompe lo schema del pensiero binario e dei suoi confini, proprio perché «It is a consciousness of the Borderlands»²⁵⁹, come l'ha definita Anzaldúa in *Borderlands / La Frontera*; «una personalità plurale che nulla rifiuta e nulla abbandona, la *mestiza* impara a destreggiarsi tra culture»²⁶⁰ ed è caratterizzata da ambiguità e contraddizione.

Monique Wittig ha invece mostrato che il concetto di “donna” ha un significato solo nei sistemi di pensiero eterosessuali e binari e che, essendo stato creato *da e per* questo tipo di sistema logico, la donna che non risponde ai criteri eteronormativi di femminilità e che non si contrappone/sottopone all'uomo non è una donna ma una lesbica; Wittig ha proposto quindi la *lesbica* – intesa in una dimensione politica, non di orientamento sessuale – come nuova soggettività femminista che trascende il dualismo tra uomo e donna²⁶¹.

Trinh T. Minh-ha in *Vertigine orizzontale* ha affrontato anch'essa il problema dell'identità, che ha pensato come ibrida e liminale, tratteggiando un soggetto situato ma il cui luogo è sempre almeno doppio: «Qui l'incrocio di identità si afferma come una condizione al tempo stesso transitoria e costante: l'individuo nasce ripetutamente come entità liminale piuttosto che fissa, per cui rifiuta di calarsi in un modo o nell'altro»²⁶²; «nella realtà complessa del femminismo, del postcolonialismo, e delle realtà liminali è quindi vitale affermare la propria radicale ‘impurità’, e riconoscere [...] la necessità di parlare da un luogo ibrido per dire sempre almeno due o tre cose contemporaneamente»²⁶³.

Le teorie femministe di fine secolo hanno quindi ripensato radicalmente i concetti di identità e soggetto, elaborando diverse rappresentazioni del soggetto femminista che sono accomunate dal fatto di essere fluide, liminali, complesse e plurali, ibride per natura e quindi difficilmente fissabili entro confini, capaci anzi di trascendere e mettere in discussione i tradizionali confini del dualismo intrinseco al pensiero occidentale. Queste nuove concettualizzazioni del soggetto non sono state orientate soltanto al soggetto autoriale delle opere letterarie ma anche al soggetto critico che vi si pone dinnanzi (o, più in generale, al soggetto della conoscenza). Adrienne Rich, ad esempio, ha messo in crisi il soggetto femminile femminista, avvisando del pericolo del femminismo bianco di cadere in alcune forme di razzismo e formulando una politica del posizionamento, o del

²⁵⁸ Rosi Braidotti, *Introduzione a Manifesto Cyborg*, cit., pp. 9-38 (23-24).

²⁵⁹ Gloria Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza*, Aunt Lute Books, San Francisco 1987, p. 77.

²⁶⁰ Baccolini, *Introduzione*, cit., p. 153.

²⁶¹ Monique Wittig, *The Straight Mind and Other Essays*, Harvester Wheatsheaf, London 1992.

²⁶² Trinh T. Minh-ha, *Vertigine orizzontale: la politica dell'identità e della differenza*, in *Critiche femministe e teorie letterarie*, cit., pp. 185-202 (193).

²⁶³ Trinh T. Minh-ha, *Vertigine orizzontale*, cit., p. 201.

luogo da cui si parla, come prima forma di responsabilità: in quanto teoriche bianche e occidentali, noi stesse – ha scritto la poetessa – poniamo ai margini le altre perché, senza accorgercene, la nostra esperienza è bianca e le nostre “culture delle donne” sono radicate in una tradizione occidentale; è necessario quindi riconoscere la nostra posizione, nominare il terreno dal quale proveniamo e le condizioni che abbiamo dato per scontate²⁶⁴:

La pratica del “posizionamento” che riguarda, nell’analisi del testo letterario, sia l’autrice che la critica, consente di applicare alla teoria e alla critica femminista “la nuova geografia dell’identità relazionale, situazionale e fluida” che ha portato alle varie teorizzazioni del soggetto, postulate negli ultimi vent’anni²⁶⁵.

Anche Donna Haraway ha insistito sull’importanza del posizionamento, e in particolare del posizionamento critico del soggetto nella produzione di saperi situati, per evitare le false visioni sia del relativismo sia dell’istanza totalizzante nelle ideologie dell’oggettività, entrambe non localizzabili e quindi prive di responsabilità:

Non cerchiamo le conoscenze governate dal fallogocentrismo (nostalgia per la presenza di una vera Parola) e visione senza corpo. Cerchiamo conoscenze governate da una visione parziale e una voce limitata, non la parzialità fine a se stessa ma finalizzata a inattesi collegamenti e aperture resi possibili da saperi situati. L’unico modo per arrivare a una visione più ampia è essere in un punto particolare. La questione della scienza nel femminismo è connessa all’oggettività in quanto razionalità posizionata. Le sue immagini non sono il prodotto della fuga e della trascendenza dai limiti, cioè la visione dall’alto, ma il congiungersi di viste parziali e voci esitanti nella posizione di un soggetto collettivo che promette una visione di come radicarsi in modo continuo e limitato nel corpo, del vivere dentro limiti e contraddizioni, cioè la vista da un certo qual luogo²⁶⁶.

Haraway ha basato la sua teorizzazione appoggiandosi metaforicamente alla visione e al concetto di sguardo e non è quindi troppo forzato il paragone tra la sua concettualizzazione di posizionamento e di sapere situato con quella di regime scopico dei *cultural studies*²⁶⁷ (la cui formulazione risale all’incirca agli stessi anni): alla fine degli anni Ottanta lo storico della cultura Martin Jay ha ripreso l’espressione “regime scopico”, coniata dal semiologo e teorico del cinema Christian Metz, reinterpretandola (con il significato che ha poi prevalso negli studi di cultura visuale) «come uno strumento categoriale volto a de-naturalizzare la visione al fine di mostrarne lo statuto inevitabilmente culturalizzato e storicizzato. [...] la nozione di “scopic regime” viene da Jay declinata al plurale, come una “differentiation of visual subcultures”»²⁶⁸, per sottolineare il fatto che non vi possa essere qualcosa di esterno al di là di un filtro culturale

²⁶⁴ Cfr. Adrienne Rich, *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, Virago, London 1986.

²⁶⁵ Corona, *Critica letteraria femminista*, in *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Michele Cometa, Roberto Coglitore e Federica Mazzara, Meltemi, Roma 2004, pp. 122-145 (137-138).

²⁶⁶ Haraway, *Manifesto Cyborg*, cit., p. 122.

²⁶⁷ Ambito disciplinare al quale sono legati gli *Women’s studies*.

²⁶⁸ Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016, p. 130.

o un'esperienza visiva non mediata da una prospettiva parziale. Condividendo il presupposto che non sia possibile una tale esperienza, Haraway ha mostrato che le visioni (intese nel suo caso in senso metaforico per indicare una tipologia di approccio alla conoscenza) che pretendono di essere universali – «l'occhio ciclopico, sazio di sé, del soggetto egemone»²⁶⁹ – non possono che essere false visioni, e che una visione oggettiva può essere raggiunta solo da una prospettiva parziale.

²⁶⁹ Cfr. nota 255.

Capitolo 3: Alcuni casi di analisi testuale

1. *Non sempre ricordano* (1985) di Patrizia Vicinelli

1.1 Poema epico e po-epica

Il poema epico – così come viene definito dallo stesso sottotitolo dell’opera – *Non sempre ricordano* fu pubblicato da Patrizia Vicinelli nel 1985 per per Ælia Læia; la sua stesura fu scandita da tre momenti di riscrittura, risalenti rispettivamente al 1977, al 1979 e al 1985. L’opera è caratterizzata da una natura intermediale e performativa:

Teatralizzato in otto scansioni, o stazioni da laica *via crucis*, che ne scandiscono il percorso, tra interferenze e attriti lessicali, in plurilinguismo estremo, *Non sempre ricordano* è un testo-partitura, un poemetto che si dilata in espansione libera, da pronunciarsi anche mentalmente, predisposto com’è a venire “detto” nelle sue valenze fonetiche tra suoni tenuti e suoni che vibrano, inarcandosi: Patrizia lo eseguiva dal vivo, con quella sua abilità vocale impressionante per duttilità e potenza, nei modi di una recitazione *free-form* che si poneva ai confini tra parola e musica²⁷⁰.

Il testo funzionava quindi da partitura che offriva diverse possibilità di realizzazione orale; il suo carattere performativo è evidente anche nelle scelte grafiche e tipografiche – come si vedrà più avanti nell’analisi del testo – e ad esso si affianca un’importante componente visiva dell’opera, soprattutto nelle intenzioni iniziali dell’autrice; essa infatti era composta

da splendidi *tazebao* a colori oggi purtroppo perduti; e un’altra stesura, sempre manoscritta, si dipanava su lunghi taccuini. Il carattere mutevole dei taccuini (o sezioni) del poema – ogni capitolo una nuova avventura – apparteneva fin dall’inizio all’intento “epico” di Patrizia Vicinelli²⁷¹.

Per motivi editoriali, l’opera ha perduto quindi quel «forte portato grafico manoscritto, ricco di disegni e di soluzioni verbovisive»²⁷², ad opera della stessa autrice, che era presente nella prima stesura.

Un’altra caratteristica distintiva dell’opera concerne il genere letterario nella quale si iscrive secondo la volontà autoriale (elemento presente fin dalla prima stesura e rimasto costante nelle diverse revisioni): il poema epico, genere che era stato perlopiù precluso alle donne. Nel manifesto *Fragili guerriere*²⁷³, – dal programmatico sottotitolo *Manifesto di poetica per una nuova proposta femminista* – che risale al gennaio 2011, Rosaria Lo Russo e Daniela Rossi individuano nella *Libellula* di Amelia Rosselli e nei *Fondamenti*

²⁷⁰ Niva Lorenzini, *Prefazione*, in Patrizia Vicinelli, *Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance*, a cura di Cecilia Bello Minciocchi, con un saggio introduttivo di Niva Lorenzini, Firenze, Le Lettere 2009, pp. XI-XXIII [XV].

²⁷¹ C. Bello Minciocchi, *Introduzione*, in P. Vicinelli, *Non sempre ricordano*, cit., pp. XXVII-LVIII [XLII].

²⁷² *Ivi*, p. XLI.

²⁷³ Il manifesto *Fragili Guerriere* è consultabile all’indirizzo online <http://www.rossipoesia.net/> nel sito web di Daniela Rossi: [www.passiopea.net/rossipoesia/Fragili Guerriere manifesto.pdf](http://www.passiopea.net/rossipoesia/Fragili_Guerriere_manifesto.pdf).

dell'essere di Patrizia Vicinelli la rifondazione del genere fondativo, l'epica, nella nascita di un nuovo filone letterario, quello della poesia epica scritta da donne, capace di ridefinire i confini del canone letterario e di delinarsi come punto di partenza per le autrici delle generazioni successive. Il manifesto infatti costituisce una proposta o appello di mobilitazione culturale in direzione della scoperta e valorizzazione del patrimonio poetico femminile nel contesto italiano contemporaneo. Nel nuovo filone *po-epico* femminile – come viene definito nel manifesto – acquisisce rilevanza la ridefinizione del soggetto poetico: il dialogo lacerante con il canone letterario italiano – maschile – è segnato dalla «riformulazione, sovversiva ed eversiva, dell'imperante *Io poetico*, onnipresente (ovvero sia lirico che poematico) eroe della nostra tradizione letteraria»²⁷⁴. In riferimento alle due opere citate di Rosselli e Vicinelli si legge nel manifesto:

I loro sono poemi di fondazione in cui l'Amore (il fulcro stilnovista della nostra tradizione) fra l'Io e il Tu lirici diventa il mezzo di un percorso iniziatico che ha come fine la costituzione di un nuovo Sé poetante, una nuova identità autoriale, diversa da quella canonica in quanto declinata al femminile. [...] La domanda bruciante, nel loro viaggio iniziatico, è questa : chi sono Io? Chi è che dice, qui e ora, nel poema delle donne, Io? [...] Automusività, partenogenesi del Sé, un Io che è madre e padre a se stesso, oppure un Io androgino, un Io Donna che è un cavaliere antico, "imberbe" (Rosselli) e atavicamente sconfitto (Vicinelli)²⁷⁵.

Un altro elemento fondamentale del nuovo filone è il suo carattere epico-etico, performativo e collettivo: la *po-epica* è scritta per essere detta e performata, attraverso un corpo che si riprende anche fisicamente uno spazio dal quale era stato escluso, davanti a una comunità-collettività, ponendosi quindi come momento essenziale di quella comunità:

Ognuna delle autrici citate come pioniere, alla ricerca del Sé autoriale agente e dell'abolizione della soggezione del Tu, ha risposto creando un attante epico: un Sé transpersonale portatore del desiderio di una comunità, di un'autocoscienza femminile sia poetica che etica, volta ad espandere ed accrescere la consapevolezza del proprio ruolo letterario, tramite la ricerca stilistica e contenutistica. [...] Quella di Rosselli, Vicinelli, Lo Russo, Valduga, Insana, (e Ventroni, Gualtieri), è inequivocabilmente poesia scritta anche per essere letta ad alta voce ad un pubblico, ovvero per essere appunto portatrice di una coscienza collettiva; poesia performativa nel senso più ampio del termine: canto di una collettività (come nuovo soggetto femminile) rivolto alla collettività (la società)²⁷⁶.

Viene quindi ridefinito il soggetto in una dimensione plurale e collettiva, po-etica e foriera di una autocoscienza sociale e letteraria, nella quale prende forma una poesia epica che si delinea come «canto per la collettività, che trasporta nel contesto del moderno la

²⁷⁴ Daniela Rossi e Rosaria Lo Russo, *Fragili guerriere*, cfr. nota 273, p. 1; www.passiopea.net/rossipoesia/Fragili_Guerriere_manifesto.pdf.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 2.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 3.

maniera primissima di rivolgersi alla comunità»²⁷⁷, facendo della performance pubblica un momento essenziale della costruzione di una memoria collettiva.

Alle madrine Rosselli e Vicinelli seguono, secondo il manifesto, altre autrici che si sono inserite sul sentiero aperto dalla *po-epica*, tra le quali Patrizia Valduga, la stessa firmataria del manifesto Rosaria Lo Russo, Vivian Lamarque, Jolanda Insana, Sara Vetroni, e altre ancora vengono nominate – Anedda, Pugno, Bettarini, Fusco, Frabotta, etc. – per rivolgere loro un appello e una domanda: se si sentano rappresentate o meno dal manifesto. Il termine che viene scelto da Lo Russo e Rossi per rivolgersi a questi nuovi soggetti *po-epici* è *poetrici*, per sottolineare il forte legame del filone con l’aspetto performativo e per distanziarsi dalle due opzioni maggiormente frequentate: il «ridicolmente lezioso»²⁷⁸ *poetessa*, che viene evitato da molte autrici, chi preferendo utilizzare «il veterofemminista ‘poeta’ declinandolo latinamente al femminile, chi omettendo del tutto l’autodefinizione – quindi la stessa autorizzazione...? Potenza della terminologia!»²⁷⁹.

Insieme a Rosselli, Vicinelli, con i suoi due poemi epici *Non sempre ricordano* e *I fondamenti dell’essere*, è stata quindi identificata come foriera di un nuovo genere di poesia: «La parola genere assume quindi una doppia valenza, pertinente nella sua duplice declinazione alla carica espressiva necessaria: un genere nuovo del Soggetto poetico attivo, quello femminile; e un genere (quasi mai) praticato autorialmente: quello dell’epica»²⁸⁰. In una dimensione nella quale il maschile è universale e «l’Uomo è contemporaneamente l’intera specie umana e uno dei suoi due generi. È neutro e maschile. È tutt’e due, nessuno dei due e uno dei due»²⁸¹ – come è stato analizzato, per quanto concerne il linguaggio, nel par. 1 del cap. 2 di questa tesi –, l’uomo è il protagonista delle storie e insieme colui che è chiamato a narrarle e cantarle: l’epica ha riflettuto quindi il principio del maschile come universale, in cui la donna si identificava con l’alterità – una posizione antitetica a quella del soggetto. Di conseguenza è evidente il carattere rivoluzionario della rifondazione del genere epico da parte di un soggetto estraneo a quell’universo – se non come oggetto del canto – che, dotato adesso di *agency*, in un atto di ribellione ricodifica quello stesso genere:

Altra impresa eroica si potrebbe difatti identificare nel cantare il mondo, universale, nello spazio della differenza sessuale: narrare un mondo ostile alla partecipazione al canto della collettività da parte delle donne, essendo queste l’alterità alla norma (ovvero, l’Uomo) e l’anomalia al dato concreto (ovvero, agenti del canto: narratrici, scrittrici, poetesse che promuovono l’atto stesso di ribellione del cantare)²⁸².

²⁷⁷ Marzia D’Amico, *Figlie di Omero. Verso un’epica femminile*, tesi di dottorato, St Cross College, University of Oxford, Trinity Term 2018, p. 50.

²⁷⁸ Rossi e Lo Russo, *Fragili guerriere*, cit., p. 3.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ D’Amico, *Figlie di Omero*, cit., p. 11.

²⁸¹ Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997³, p. 67.

²⁸² D’Amico, *Figlie di Omero*, cit., p. 33.

1.2 Soggetto, soggetti, collettività

Il nuovo soggetto poetico è plurale e in divenire, sovrapponibile quindi alle teorizzazioni del soggetto femminista esaminate nel capitolo precedente²⁸³. Nei testi di Vicinelli è possibile individuare un soggetto variabile e fluido, che spesso muta dal singolare al plurale e dal femminile al maschile, in un «dislocamento continuo di questo soggetto»²⁸⁴, al punto che la narrazione può passare rapidamente dalla prima («NON AVEO PAURA CERTO»²⁸⁵) alla terza persona («LE HA VISTE»²⁸⁶); a questo proposito si è parlato anche della creazione di un *Io collettivo*²⁸⁷:

Che importava, a Patrizia, interrogarsi sulla pronuncia e sull'identità dell'io? Dell'io privato, autoreferenziale? Lei lo *ibridava*, il soggetto-io, con i "loro", i "lei", i "noi", affiancando alla "voce solista" un "coro" di voci collettive, nell'oralità e gestualità del suo duro, dissacrante espressionismo²⁸⁸.

Così nella prima sezione di *Non sempre ricordano*, emerge la presenza di un coro:

CORO, : non canta più le parole d'amazzone
strangolato reso solo
dalla colpa ripugnante
(ahimé, d'uomolocausto!)

CORO, : NON VIENE PIÙ ALLA LUCE, E, E, E, eee²⁸⁹.

Come ha evidenziato D'Amico²⁹⁰, il coro tragico greco è qui inserito nella sua funzione originaria e insieme assume caratteri moderni, accostato nel verso successivo all'ambito operistico: «SOPRANO E TENORE, : 'NON PIETÀ!'».

La fluidità del soggetto va letta anche nel contesto del superamento del binarismo tra i generi ricercato nella produzione poetica di Vicinelli così come in quella

²⁸³ Anche se Vicinelli non si è mai definita femminista, i suoi testi sono stati oggetto di una lettura critica femminista e hanno tematizzato e ispirato l'emancipazione femminile, in particolare il testo teatrale *Cenerentola (Libero adattamento in sette quasi o scene e sei ballate)*, legato all'esperienza dell'incarcerazione a Rebibbia dal dicembre 1977 al maggio 1978: «L'esperienza carceraria, con il suo rigoroso scandire le giornate secondo voleri e necessità non propri, si farà tema fisico e metaforico della condizione femminile nella poetica di Vicinelli» (D'Amico, *Figlie di Omero*, cit., p. 193).

²⁸⁴ D'Amico, *Figlie di Omero*, cit., p. 209.

²⁸⁵ Patrizia Vicinelli, *Non sempre ricordano*, Ælia Læia, Reggio Emilia 1985, p. 12.

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ Cfr. anche Emilio Sciarrino, *Patrizia Vicinelli: dall'avanguardia linguistica alla ricerca spirituale*, «Quaderni del '900, XIV, 2014, pp. 37-50.

²⁸⁸ Lorenzini, *Prefazione*, cit., p. XVI.

²⁸⁹ Vicinelli, *Non sempre ricordano*, cit., p. 16.

²⁹⁰ Cfr. D'Amico, *Figlie di Omero*, cit.

cinematografica²⁹¹, come è possibile constatare ad esempio nel film *La notte e il giorno*²⁹², nella scena finale di *Cenerentola* e nei *Fondamenti dell'essere*, poema nel quale «la figura di un cavaliere in viaggio, dai tratti androgini e in transito tra i generi, finirà per ritrovare una “coincidenza dell'essere” che giace nella trasformazione continua, nel movimento incessante: quello della vita, quello del cinema, quello dell'essere»²⁹³. In questo come in altri casi similari²⁹⁴, il viaggio iniziatico, fisico e simbolico, è la *mise en abyme* del soggetto in divenire e in continua definizione:

L'affermazione di un “Sé poetante” – come lo definisce il manifesto “Fragili Guerriere” – che si conquista attraverso un viaggio iniziatico interno oltre che esterno (uno spostamento, quindi, entro due dimensioni di narrativa), è il percorso fondamentale per poter discutere e, soprattutto, cantare il mondo²⁹⁵.

1.3 prima è santo combattere

La dimensione epica e collettiva del canto è connessa ad una forte dimensione etica per la quale è necessario che l'opera di Patrizia Vicinelli, attraversata da un atteggiamento contestatario e ribelle, sia cantata e condivisa con la comunità:

la marginalità sociale e letteraria viene rivendicata da Patrizia Vicinelli come una posizione necessariamente decentrata nei confronti della cultura nazionale e ufficiale. Quest'ultima è infatti interpretata dalla scrittrice stessa come il prodotto di una egemonia socioculturale borghese, che, in quanto tale, veicola strutture di dominio e di sopraffazione. [...] L'attenzione al linguaggio e la posizione contestataria resteranno due cifre costanti della sua poesia²⁹⁶.

L'attenzione al linguaggio e la posizione contestataria sono intimamente legate tra loro, come vedremo nel paragrafo successivo. *Non sempre ricordano* rimanda fin dal titolo a questa posizione che si articola in un attacco, reso qui esplicito ma presente nell'intera poetica dell'autrice, a chi è indifferente e non è interessato a ricordare o, per vantaggio, sceglie di non ricordare, riproducendo e rafforzando un modello di sopraffazione²⁹⁷; Vicinelli sposta invece l'attenzione sulle minoranze e su chi è stato emarginato e dimenticato dalla Storia: «Contrapponendosi alla storia dei vincitori, la narrazione di Vicinelli si autodefinisce – non a caso – un canto; un vero e proprio canto fondativo, che dà vita a una memoria collettiva alternativa a quella socialmente

²⁹¹ Cfr. Giulia Simi, «La coincidenza dell'essere». I soggetti erranti di Patrizia Vicinelli tra poesia e cinema sperimentale, «L'avventura», 2, luglio-dicembre 2020, pp. 259-275.

²⁹² «Nonostante l'opera sia a firma Castagnoli e Vicinelli compaia solo come “camera assistant” e come interprete – “con Patrizia Vicinelli” si legge nei titoli di testa – il suo contributo, in termini di riflessione teorica e poetica, è certamente di più ampia portata» (*Ivi*, pp. 268-269).

²⁹³ *Ivi*, p. 273.

²⁹⁴ *La viandanza* di Biancamaria Frabotta, cfr. par. 2 di questo capitolo.

²⁹⁵ D'Amico, *Figlie di Omero*, cit., p. 33.

²⁹⁶ Sciarrino, *Patrizia Vicinelli*, cit., p. 37.

²⁹⁷ Cfr. D'Amico, *Figlie di Omero*, cit.

accettata»²⁹⁸. Il canto di Vicinelli si inserisce in uno spazio vuoto, creato da coloro che non ricordano («per il momento, / NESSUNO ANCORA / CANTAVA»²⁹⁹), e assume su di sé la responsabilità propria del canto epico di rendere memorabili gli eventi, sottraendoli all'oblio della Storia.

Non sempre ricordano prende il titolo, secondo un procedimento caro a Vicinelli, da un verso dell'opera («ricorda sempre, NON sempre RICORDANO»³⁰⁰), del pregnante contenuto del quale viene rimarcata l'importanza attraverso l'utilizzo del corsivo e del maiuscolo, oltre che grazie alla disposizione chiasmatica dei termini; lo stesso sintagma torna anche nel titolo della sezione corrispondente, la seconda. L'attenzione del fruitore è indirizzata fin da subito al significato politico dell'opera, che infatti «si presenta come un vero e proprio manifesto. Sin dalla sua composizione, ispirata ad un *tazebao* – cartelloni incollati sui muri durante la rivoluzione maoista – il poema comporta, inframmezzati a momenti onirici, stilemi tipici della retorica contestataria degli anni Settanta»³⁰¹, come vedremo più nello specifico nel prossimo paragrafo.

Lo Russo e Rossi individueranno nella dimensione etica del canto un'importante elemento fondativo della nuova *po-epica*, in particolare in relazione alla posizione di uno dei soggetti dimenticati dalla Storia: le donne:

Noi riteniamo che il modello letterario inaugurato dalla destabilizzazione e riformulazione letteraria di Rosselli e Vicinelli possano dare alla poesia femminile di oggi un senso etico oltre che estetico, una ragione profondamente e non occasionalmente civile del proprio operare poetico, volto alla trasformazione della società – dell'immagine della donna nella società attuale, disastrosamente regredita rispetto alle conquiste del femminismo storico – basato sulla consapevolezza della forza dirompente e nuova di un Sé, liberato dall'imperio dei modelli maschili del femminile, e che parli ad alta voce: che canti la propria libertà di pensare e di creare ad un pubblico più ampio possibile³⁰².

1.4 IL MITO S'IMPONEVA OVUNQUE

Come ha illustrato d'Amico³⁰³, l'incipit del poema rimanda immediatamente ad una dimensione mitica, sia per via dell'indeterminazione temporale alla quale concorrono alcuni elementi specifici (i tre puntini iniziali, l'imperfetto dell'incipitario «TUONAVANO»³⁰⁴), sia per i riferimenti ad un antico contesto bellico («nemici inespugnabili», «uomo esangue», p. 11; «gli elmi di quelli uccisi questa notte», p. 12; «saettando bombardano / dettagli / di fulgore», p. 13), sia per la dimensione di fatalità:

²⁹⁸ *Ivi*, p. 205.

²⁹⁹ Vicinelli, *Non sempre ricordano*, cit., p. 16.

³⁰⁰ *Ivi*, p. 27.

³⁰¹ Sciarrino, *Patrizia Vicinelli*, cit., p. 45.

³⁰² Rossi e Lo Russo, *Fragili guerriere*, cit., pp. 3-4.

³⁰³ Cfr. D'Amico, *Figlie di Omero*, cit.

³⁰⁴ Vicinelli, *Non sempre ricordano*, cit., p. 11. D'ora in avanti, dove non segnalato altrimenti, tutte le citazioni sono da considerarsi da questa edizione e verrà indicato soltanto il numero di pagina.

[...], un INCONTRO,
appunto
FATALE (p. 12)

Questa dimensione presuppone l'onniscienza del narratore, che anche in questo ambito si rivela fluttuante: al narratore onnisciente si sostituisce continuamente il narratore in prima persona («NON AVEVO PAURA CERTO», p. 12). L'atmosfera mitica lascia immediatamente spazio a quella quotidiana:

(d'estate) arrampicandosi su per la vite americana
che era verde
legato con fili di nylon e chiodi alla parete,
su fino ai battenti
della finestra chiusa della mia stanza di ospite
del tuo palazzo di campagna del novecento,
o amico re! (p. 12)

Il reale si mescola continuamente con il mitico e agli dei si mescolano gli uomini, come in un poema omerico:

...TUONAVANO
i simulacri degli eroi mentre svanivano
mischiati a immagini di dei [...] (p. 14)

Alle immagini di dei seguono nuovamente quelle della realtà quotidiana, tramata di «pizzo nero» (p. 14), «riflettori violetti», «un toro e un flamenco» e «la pittura di calce bianca-luminosa», perché riemergano poi quegli stessi dei («RISORGENDO RICOMPARI / spiriti eroi dei avi morti»), fino all'esplicitazione del senso inesorabile del rito: «[...] UN RITO / DA COMPIERE» (p. 15). Nel poema vicinelliano avviene quindi che «IL MITO SI IMPONEVA OVUNQUE» (p. 14), come si legge in un verso della prima sezione del poema, significativamente risaltato dall'uso accorto della tipografia. Il mito si impone ovunque nel poema vicinelliano, creando un cortocircuito con la contemporaneità, che viene accostata con un procedimento simile a quello del montaggio cinematografico ad una dimensione tanto lontana da permettere di smontare la realtà e di ricomporla secondo nuove logiche. Il legame tra mito e contemporaneità nell'opera vicinelliana è stato individuato anche da Buonofiglio³⁰⁵, secondo il quale Vicinelli nei suoi due poemi epici utilizza il *metodo mitico* di T. S. Eliot, che prevede un parallelismo continuo tra il mondo contemporaneo e quello antico.

³⁰⁵ Cfr. Mario Buonofiglio, *Linguaggio "ancestrale" e sperimentazione linguistica nell'opera di Patrizia Vicinelli*, «Il Segnale», XXXII, 95, giugno 2013, pp. 67-72.

1.5 La lingua di *Non sempre ricordano*

L'aspetto contestatario dell'opera di Vicinelli è intimamente legato alle sue scelte linguistiche di forte sperimentalismo: questo è evidente soprattutto nella ribellione alle regole e alle convenzioni linguistiche e tipografiche. Così in *Non sempre ricordano* possiamo individuare forzature morfologiche e grafiche³⁰⁶: «dill-là» (p. 53); «GUARD'IA» (p. 69); le univerbazioni di «cosìdetti» (p. 21) e «infondo» (p. 45); le incongruenti elisioni di «CONTR'ALBERI» (p. 47), «risucchiati'indietro» (p. 91) e «sedie'anni» (p. 51); l'errato utilizzo dell'accentazione: «sè», «SÈ» (p. 43, p. 55 e p. 90), anche nell'occorrenza «sè stesso» (p. 35 e p. 58; nella stessa opera a p. 89 leggiamo anche «sé stesso» nella sua forma consueta), «PERCHÈ» (p. 44); i nomi propri con l'iniziale minuscola: «italy» (p. 45); «new york», «edipo» (p. 57); «eden», «lilith», «gustav», «marte», «luna», «urano» (p. 58); «penelope» (p. 67); «manhattan» (p. 95); forzature nell'utilizzo della punteggiatura: eterogeneità nell'uso delle virgolette (virgolette aperte e non chiuse: «“PER ME puoi ingoiarle anche tutt'e cinque / le lamette! / “PER ME se crepi sventrato ti passo sopra», p. 17 – nel verso successivo tornano ad essere aperte e chiuse: «“FOSSE PER ME coi tacchi delle mie scarpe!”»); la stessa cosa è individuabile a p. 19 –; virgolette doppie alternate a quelle singole: «dalla madre bianca che disse: / ‘ hai aperto un conto corrente [...]. / Disse alla madre bianca guardandola bene negli occhi: / “ IO QUI NON CI TORNO” ed uscì scortata», p. 45: la virgoletta singola, tra l'altro, non viene chiusa ed entrambi i tipi di virgolette aperte sono seguiti da spaziatura; discorso diretto talvolta segnalato dalle virgolette e talvolta no: «Fatemi fare l'inventario, disse Hoca piumante / di passaggio, e gridò: SLOT MACHINE! / SLOT MACHINE! / “Non c'è rischio di rimanere stupiti”», p. 54; «[...] he said / “I look you very nice to day”! / I viaggiatori: he look, look. / [...] / : i sentimenti disse / sono spazzatura», p. 80); parentesi chiuse al posto di quelle aperte («) ... quella mattina era bagnato di rugiada...»), p. 28; («) comunque, questa è solo un'indicazione.) / [...] /) the next stop, man!»), p. 29); la virgola seguita dal punto, dai due punti o dal punto di domanda («cinquecento metri poi,», p. 33; «CORO, : non canta più le parole d'amazzone / [...] / CORO, : NON VIENE PIÙ ALLA LUCE, E, E, E, eee. / SOPRANO E TENORE, : ‘NON PIETÀ!’», p. 16; «“occorre incenso,?”», p. 91); i due punti a inizio di verso («E tu l'hai capo-volto in / : UNA POZZA / : UNO STAGNO / : UNA VASCA COLMA D'ACQUA», p. 57; «così può avvenire / : pensa a far bene la tua parte / : e tu ripassati la tua», p. 66); il doppio trattino (in questo caso il primo non è separato tramite la spaziatura dalla parola che lo precede: «Nessuno che ti sta intorno a tratti– / – A TRATTI – ha qualità umane», p. 34); l'uso della minuscola dopo il punto fermo o altri segni di punteggiatura forte («Distillazione di momenti, come il tempo fermato. / eppure: Tutto è già accaduto», p. 33; «un serpente nei sogni. oh, gustav, non», p. 58; «una nascita: e dunque? ogni gradino una / morte», p. 71) o l'elisione del punto fermo, con il mantenimento della successiva iniziale maiuscola («Perfino gli strappò un sorriso, retro-cedendo (sarebbe / stata una

³⁰⁶ Per diminuire il rischio di refusi di stampa l'analisi è stata svolta sulla prima edizione del testo.

medaglia comunque) / Fatemi fare l'inventario, disse Hoca piumante» (p. 54); «: pensa a far bene la tua parte /: e tu ripassati la tua / Un incendio di sicura origine dolosa / infiammava (dolcemente)» (p. 66).

L'aspetto contestatario emerge anche nel riutilizzo di stilemi propri della fraseologia e degli slogan degli anni Settanta per l'elaborazione di una accorata invettiva nel secondo canto del poema:

di chi è la colpa? DI CHI È LA COLPA? DI CHI?
la colpa non esiste, LE COLPE STANNO A MONTE,
DI CHI È LA COLPA? DI CHI È LA COLPA?
la colpa della colpa della colpa della colpa della colpa
DELLA COLPA DELLA COLPA -----
è una questione di IDEOLOGIA, non è vero?
è una questione di POTERE, non è vero?
è una questione di MORALE, non è vero?
è una questione di ORDINE, di CONTROLLO,
non è vero?
LA GIUSTIZIA È UNA QUESTIONE DI INTERESSI,
NON È VERO? (p. 28)

Il martellante reiterarsi della domanda, il cui peso è sottolineato anche dall'utilizzo del maiuscolo, solleva un quesito morale: «La risposta alla prima domanda sembra però insistere sulla necessità di andare al di là della ricerca di un colpevole, poiché la colpa è strettamente legata non ai singoli ma a un sistema di valori preesistenti»³⁰⁷, che vengono delineati nelle contro-domande che seguono, dietro ai quali si nascondono in realtà interessi personali.

chiese e le fu risposto
LA QUESTIONE È ANCHE
QUELLA MA
STA
DENTRO
UN PUNTO CHE SI CHIAMA ARRENDERSI
si chiama un altro modo in to surrender
in questo sta il punto dei tempi che cambiano
ci ha raggiunto l'ora di cambiare le parti
e facce appoggiate sopra a facce cadranno
come le tonache del disgusto colano
e cedendo e cedendo lasciando il passo
quelli che ci composero otterranno spazio
lentamente ce li rivedremo ridendo attraverso noi
noi nella nostra magnifica sentenza di luce
come serpenti a tutto cerchio
concludiamo il senso della successione dei tempi.
Quindi,

³⁰⁷ Sciarrino, *Patrizia Vicinelli*, cit., p. 45.

arrenditi solo quando è più strategico farlo, Lucia.
 Mille battaglie perdute, e infine la guerra,
 solo allora, prima è santo combattere
 anche se l'acqua a volte può sommergere il capo
 la tua maschera di perbenismo SCONFINA,
 SCONFINA...
 l'hanno fotografato il tuo cuore,
 la tua maschera graziosa sconfina, e CEDE IN PEZZI.
) comunque, questa è solo un'indicazione.) (p. 29)

Il punto di svolta è inaspettatamente individuato nell'arrendersi, che apre la strada a grandi cambiamenti: qui infatti il registro passa dal politico al visionario – come ha ben individuato Sciarrino³⁰⁸ –, con la successione di futuri profetici e di immagini archetipiche come la «sentenza di luce» o i «serpenti a tutto cerchio» che evocano la figura dell'Uroboro, il serpente che si morde la coda formando un cerchio senza inizio né fine, simbolo della natura ciclica dell'esistenza e dell'apocalisse; la dimensione ciclica è reiterata anche dal termine «tempi» ad apertura e chiusura di questo brano che, attraverso gli espedienti elencati, «auspica con messianica evidenza l'avvento di un cambiamento totale e completo»³⁰⁹. Perché questo accada però l'arrendersi deve essere compiuto in un momento strategico: «prima è santo combattere»; in nome di quel cambiamento totale, Vicinelli incita qui alla ribellione e alla lotta, anche se ostacolate e difficili, «anche se l'acqua a volte può sommergere il capo», e a liberarsi e a fare a pezzi la «maschera di perbenismo» che lega ancora a quel sistema di valori dietro cui vengono mascherate le colpe delle quali si cercava l'origine nel passo precedente.

Sperimentalismo linguistico e contestazione vanno quindi di pari passo nell'opera vicinelliana; la ribellione ad ogni forma di confine si configura soprattutto nell'estremo plurilinguismo e pluristilismo che caratterizza i suoi testi e che qui si declina nella compresenza di lingue straniere, dialetti, neologismi, colloquialismi, disfemismi, latinismi, termini letterari e lessico settoriale. In primo luogo l'inglese, ma anche il francese e lo spagnolo, si inserisce nel dettato con naturalezza, contribuendo a creare una potente babele poetica – «(fra il cadere rovinoso di mille torri, / mentre dall'altra parte o vicino / Babele restava intatta e urlante)» (pp. 89-90) –: «QUALUNQUE COSA / and, I dream, I dream, and / crazy woman, and / straight man, I see now. / Rien à faire: che forse vuol far carriera? / Rien à faire, compris? / (una questione anche di classe)» (p. 36); «baciava la terra / mentre il very man from Texas? / Arkansas? Philadelphia? coi travellers / cheques alla tasca, coi suoi bei / stivaletti comprati in Spagna» (p. 80); «Il tempo ha di nuovo accerchiato / bisogna spingerlo repousser le temps / (imprimatur for the memory: stra-fattura / di una sera tardi, sigaretta tombée» (p. 81); come si può vedere, alle lingue vive si mescola il latino: «LOCUS SOLUS» (p. 68), «DON'T WORRY BABY!!! / Se anche cadesse velocemente su di me / stella infuocata non desisterei e / quando la putrefactio è finita, è finita» (p. 58; «putrefactio» ritorna anche a p. 68),

³⁰⁸ Cfr. Sciarrino, *Patrizia Vicinelli*, cit.

³⁰⁹ *Ivi*, p. 46.

«MEDITAZIONE SECUNDUM PERSONAM / DECEBER 78 NOTTE» (p. 101). È cospicua anche la presenza dei dialetti o di dialettalismi: il fiorentino «presempio» (p. 52), i napoletani «nun agg'io acciso mmai, lo ggiuro, siggnurì» (p. 28) e «ADDÀ VENÌ» (p. 69), il romagnolo «av' son venuv a truverv / rei dei scarpini in la mi / bascoza / rei dei scarpini in la mi bascoza / chi andren ban per i / voster bei pi...» (p. 69). Frequente il ricorso alla neologizzazione e alla forzatura morfologica – come già accennato: «uomolocausto» (p. 16); «colorocra» (p. 30); «perquanto», «buco-belva» (p. 46); «gigantica» (p. 60). Lessico settoriale («cloaca», p. 59), colloquialismi («a mò di», p. 52; «blaterando», p. 20) e disfemismi («merda», p. 17; «CULO», p. 18; «cagare», p. 46; «puttana», p. 78) convivono con il lessico letterario («fondamental desire», p. 56).

La sintassi irregolare del poema riproduce in molti passi un flusso di pensiero formato da libere associazioni di sogni, ricordi e riflessioni, la cui presenza è segnalata anche dalle frequenti interruzioni («impossibile / una strada unica / montagne / neanche con la macchina / cinquecento metri poi,», p. 33; «si trattiene ancora dalla trappola ma è già / pronta a colpire se quel foro non,», pp. 46-47), incorrettezze grammaticali, discordanze di genere e punteggiatura incoerente. A livello sintattico è possibile individuare anche l'uso frequente di parentetiche (spesso come amplificatori semantici: «6 (SEI) QUADRIFOGLI», p. 47; «IN 10 (DIECI) MINUTI», p. 48; «(trasportata a lei), trasportata a lei», p. 52; «ancora (lei) LEI categoricamente imperativo», p. 53; «ai 3/4 (tre quarti) dell'intera popolazione», «TI HO PRESTATO DUE (2) ALI D'ORO IN UN», p. 57; talvolta il contenuto della parentetica è parte integrante ed essenziale del testo in cui è inserita: «si lanciò fuori, fuori c'era la luna / direttamente / sotto un'auto blu che passava di lì / per caso, che si fermò spaventata / (una giovane donna) non / avrebbe voluto invero non / aprì neppure il finestrino ma», p. 52) e di tratti del parlato, anche per via del fitto uso del discorso diretto: interiezioni («oh, poi si seppe», p. 30), ridondanza pronominale («ANCHE SE FOSSI COLPEVOLE E LO SO / DI ESSERLO, INNOCENTE», p. 44, qui combinata con una dislocazione a destra; «di energia negativa, per potersi, / in risposta, / AVVENTARSI CONTRO», pp. 55-56), tre puntini di sospensione (anche nella variante incongrua di due soli puntini, come nel seguente brano nel quale ricorrono otto occorrenze: «come quello: ... certo Benito G. mexicano / e poeta finito a colpi di shock electro / anche! terapy in Tangier, anno 71... / come quello: ... sbattuto Baltimora / lontano almeno 550 miglia in altezza ... / disse: “HIGHT! c'est pas le moment: / CO PEN GA MEN... my friends, please.. / come quello: ... certo Gian Pio T. modenese, / finito a colpi di shock electro anche / terapy a Reggio Emilia anno 71...», p. 59), dislocazione a destra («lo sapeva di rischiare ogni minuto il», p. 67; «“racconterò tutto” le tengo nella coppa / di cristallo le perle da regalarti», p. 88).

A livello della testualità, in *Non sempre ricordano* è possibile riscontrare frequenti iterazioni: «ancora (lei) LEI categoricamente imperativo: / ancora e dà. ancora ancora ancora e dà. / ancora dà ancora dà dà ancora (ti prego)...», «DESIDERI INFRANTI INFRANTI INFRANTI...», p. 53; «dimenticare: ho sete, ho sete, pensa, aver / così abbandonato a lungo l'essenza, non / è stato bene, e le giunge quasi di smettere / di

smettere di smettere, di rivedere tutto», p. 55; «ma certezze certezze certezze.», p. 58; «NON HO FAME / NON HO FAME / NON HO FAME», p. 88.

È importante segnalare che il poema di Vicinelli instaura un legame continuo con la dimensione orale, lasciando segni evidenti del suo carattere performativo anche nella versione scritta. In primo luogo lo si può riscontrare, oltre che nei tratti del parlato già evidenziati, nella frequenza delle figure di suono, in primis le onomatopee (che sembrano rimandare anche all'universo del fumetto, nella direzione di una fertile contaminazione tra i generi, come si vedrà più avanti): «le serrature scattavano / CLAN CLAN CLAN una appresso all'altra» (p. 27), «sbatte sottolineando / contro forsennatamente / SDAN SDAN SDAN SBADADAN / UNA BATTERIA? cucchiaino contro sgabello / zoccolo che si spacca sull'asfalto» (p. 28), «Vuoi uno schiaffo? / come schiaffo come SBLASH SBASH SBLASH / (rumore dello schiaffo), su di lui chinato» (p. 55), «tu-tun-tu-tun-tu / tun-tu-tun-tun-tu / tun... ecc.» (p. 57), «... pluf pluf, il sangue batteva alle / sue tempie TAB TAB TAB e BATTEVANO, / alla sua porta» (p. 65), «il suo cuore scoppiava come una molotov / e faceva bang bang vvvv ffff» (p. 66); ma anche la paronomasia: «di metallo raro di raso o di rose forse, o di riso» (p. 13), «sulla guarigione di sé guarnigione» (p. 55), «Vento profumato caldo, nell'improvviso canto» (p. 58); e il più sperimentale tautogramma: «santo sconosciuto stava seduta» (p. 14).

In secondo luogo la presenza della dimensione performativa nel poema emerge in alcune scelte autoriali che sembrano indicazioni della recitazione (volte a riprodurre l'enfasi, i ritmi e le pause)³¹⁰: la costante alternanza tra parole e porzioni di testo in minuscolo e in maiuscolo – come già visto –, a partire dallo stesso incipit:

.... TUONAVANO
 gli spiriti dei dormienti santi
 fino ad allora in siesta o in passeggiata silenziosa,
 veli, camicie, RESPIRI.
 : tutt'intorno le valli del desiderio
 EMERGONO (p. 11).

Da questo esempio si può notare che anche la disposizione dei versi all'interno della pagina contribuisce allo stesso risultato, insieme ad altre peculiarità della scrittura vicinelliana: la scomposizione di una parola nelle sue unità grafemiche tramite l'utilizzo del punto o della spaziatura e la conseguente l'enfasi su queste ultime («dirà le parole F. A . T . I . D . I . C . H . E.», p. 33; «B.A.S.T.A.!!! ebbe il coraggio di gridare a / questo punto», p. 57; «“S I G N O R A !!!!! / VISTO CHE COSTA TANTO VISTO CHE... / SIGNORAAA!”», p. 25; «È LA PRIMA VOLTA? p o v e r i n a», p. 27); la scomposizione di una parola in sillabe – non sistematica, come si vede nel secondo esempio – attraverso l'interpolazione del trattino («un essere ra-dio-so- / dicevano...», p. 13; «chiedeva ancora con-ferma qualcosa non / coin-cideva per-fetta-mente la da-ta / for-

³¹⁰ Come fa notare D'Amico, viene in questo modo messa a frutto la «lezione Futurista – e in particolare marinettiana – delle possibilità offerte dalla tipografia (dimensioni, disegno, disposizione) per fornire indicazioni su come i testi lineari vadano performati vocalmente» (*Figlie di Omero*, cit., p. 196)

se di na-scita», p. 33); la legatura di più parole tramite trattino che sembra suggerire una dizione continuata («Intanto era sorta la debole luce / del mattino-triste-d’ottobre- / su quella montagna di passaggio», p. 36; «di-per-certo-ciò-trascinava-con-sé- / un sentimento di netta supremazia [...]», p. 56); la divisione in due unità di composti («STOCCA FISSO INFISSO», p. 69; «e spostare il tempo (retro marcia)», p. 75); il prolungamento dei suoni attraverso la moltiplicazione dei grafemi («... E QUANTO LA FIGURAZIONE DELLA / ... MMMMOOOORRRRTTTEEEEE... APPARVE...», p. 53; si notino le diverse pronunce di *o* e *no* date dal prolungamento del suono e dall’utilizzo della *h*: «OH. OH. NOO. NO. NOO. NOH. NO. O», p. 26).

L’attenzione alla disposizione e alla resa grafica e tipografica delle parole contribuisce quindi a mantenere un legame urgente con la dimensione orale e il piano uditivo è così unito a doppio filo con quello visuale; bisogna anche tenere presente che nella sua prima forma il poema era corredato di un impianto di immagini: «Poesia visiva e sonora si era rivelata subito questa poesia, poesia del corpo, che azzerava la sintassi e la consequenzialità temporale e si opponeva, ricorrendo anche ad anomali caratteri grafici e tipografici, al linguaggio falsificato delle pronunce autorizzate, istituzionali»³¹¹. Per alcuni di questi aspetti la poesia di Vicinelli si avvicina a quella di Adriano Spatola, sperimentalista suo contemporaneo, e alla sua poesia totale, ossia volta al pieno sfruttamento del linguaggio verbale in tutte le sue dimensioni – semantica, grafica, sonora – e dei segni linguistici ed extra-linguistici – verbali, iconici, acustici, mimici, etc.

Secondo Buonofiglio, le caratteristiche appena analizzate rimandano ad un aspetto arcaico e ancestrale del linguaggio di Vicinelli:

La lingua di *Non sempre ricordano* è “sperimentale”; ma è anche, allo stesso tempo, “arcaica” (si notino alcuni aspetti prelogici del linguaggio: la scomposizione del testo in fonemi, il ricorso a unità sonore prodotte dalla frantumazione sillabica, le frequentissime interiezioni, le onomatopee in perfetto stile futurista ecc.). In *Non sempre ricordano*, dunque, acquista grande importanza la parola deformata, spezzata e ridotta a puro suono istintivo e ancestrale (con valenze espressionistiche). È un urlo, quello di Patrizia e quest’urlo si trasforma in un segno grafico tracciato sulla carta. Perché anche nel «visivo», per Patrizia «c’è la parte acuminata della scrittura»³¹².

Questo urlo è indubbiamente liberatorio, e anche la parola riconquista la propria libertà sullo spazio fisico della pagina e nello spazio astratto delle convenzioni linguistiche:

Vicinelli opera sulla sintassi e anche sul significante, dividendo l’ultimo in diverse possibilità di evoluzione e interpretazione, smembrandolo. Le parole liberano la loro potenza sulla carta, occupando lo spazio fisico sulla pagina in maniera spesso non consona; la stessa spaziatura diventa potentemente evocativa di una libertà altrimenti impossibile da frequentare. L’imprigionamento – fisico, mentale, metaforico – cui è costretta nella vita l’autrice viene combattuto sulla pagina in forme di ribellioni strutturali, sintattiche e semantiche. La claustrofobia della cella, un tema che si ripresenta ben oltre la diretta esperienza narrativa del carcere, viene dirottata verso un fluire

³¹¹ Lorenzini, *Prefazione*, cit., p. XIII.

³¹² Buonofiglio, *Linguaggio “ancestrale”*, cit., p. 71.

convulso di parole-fiume e un manifesto di libera esistenza che si propaga dal margine per porre al centro, finalmente, l'esigenza di rappresentazione ed espressione³¹³.

All'aspetto multimediale del poema di Vicinelli, che interseca parola, immagine e performance, si affianca la contaminazione tra i generi letterari:

...TUONAVANO
i simulacri degli eroi mentre svanivano
mischiati a immagini di dei e di avi
che carezzavano ricordi,
indugiando,
(appena decomposti,
nell'insistente candore-umido-lunare-,
durante la notte che non aveva cessato di battere
al fine della loro inesorabile disgregazione)
... un colpo secco e strano quella volta,
bussano?
TITOLO: in sovrapposizione: "RICOMPARI
ALL'ALBA,"
RISORGENDO
DAI CAMPI
INVASI DA SMITRAGLIATE DI LUCE (p. 14)

Il brano riportato ad esempio ricorda una sceneggiatura: nel poema è percepibile uno sguardo cinematografico formato dal «montaggio serrato di gesti e paesaggi, visioni in *close-up* e grandi panoramiche, che si giustappongono senza alcuna continuità narrativa e dove gli accenni ad elementi notturni e diurni non sono solo frequenti, ma spesso si trovano in posizione di prossimità, creando nette antitesi visive»³¹⁴.

La contaminazione con generi diversi da quelli poetici riguarda anche il genere teatrale: oltre alla già citata presenza del coro, che riporta ad una dimensione dialogante sia con la tragedia greca che con la lirica moderna, è pervasiva la presenza del discorso diretto che rimanda il lettore alle battute pronunciate dai personaggi su un immaginario palcoscenico.

Questa natura ibrida del poema è da ricondurre, secondo D'Amico³¹⁵, al nuovo posizionamento del soggetto femminile, proveniente dai margini, che presuppone una riformulazione delle forme, degli stili e del linguaggio:

La forza creativa che muove i soggetti femminili deriva da una capacità di ibridazione, conseguenza felice di un'aderenza non-normativa al genere letterario: questa operazione di riscrittura dei generi e dei suoi caratteri fondativi avviene attraverso la decostruzione e sostituzione degli archetipi di forma e di immaginario.

[...] Il metodo creativo, non essendosi concretizzato nella dimensione della storia e della storia letteraria portante, si reinventa nei versi attraverso una tendenza a fuoriuscire e strabordare in

³¹³ D'Amico, *Figlie di Omero*, cit., pp. 202-203.

³¹⁴ Simi, «*La coincidenza dell'essere*», cit., p. 269.

³¹⁵ Cfr. D'Amico, *Figlie di Omero*, cit.

categorie più o meno adiacenti, dando vita a mescolamenti dei generi entro le strutture fisse e rifiutando un anti-canone alternativo, forzando invece un necessario spostamento delle funzioni e ponendo la soggettività inespressa come cardine di riformulazione³¹⁶.

L'operazione di Rosselli e Vicinelli è circoscritta al territorio del canone, per modificarne i confini dall'interno, piuttosto che volta a proporre un canone alternativo:

L'interpolazione costante di diverse lingue e diversi linguaggi è una manipolazione del codice linguistico che si piega alle necessità del nuovo soggetto [...].

Nella lingua risiede la costituzione del significato, e attraverso il linguaggio si rafforza il sistema di simboli entro i quali si riconosce la comunità. L'alterazione della lingua è una maniera di minare proprio quel sistema simbolico patriarcale: agendo all'interno di questo sistema simbolico di valori precostituiti, Rosselli e Vicinelli, nei confini dell'ideologia dominante, manipolano quello stesso ordine simbolico piegandolo alle esigenze della narrazione dei subalterni. Non viene operato un vero e proprio ritorno alla dimensione pre-simbolica, e non viene data forma a una costellazione di modelli alternativa: viene invece rielaborato a proprio favore quello stesso sistema oramai canonizzato, attraverso una riappropriazione del linguaggio dalla dominazione fallo-logocentrica attraverso lo spostamento di significato dei cardini dell'ordine.

[...] L'operazione avviene consapevolmente entro il territorio del canone, e non nel tentativo di segnare uno spazio alternativo che abbia una declinazione di genere e rimanga costituente di sé stesso e esperienze simili. A dimostrazione di quanto affermato, [...] il rapporto con la tradizione e i padri che la rappresentano si sviluppa in maniera «confrontational as well as reverential» [...]. La partecipazione al simbolico da parte di Rosselli e Vicinelli è felicemente corrotta da uno svuotamento di parte di quello stesso simbolico, al fine di reinserire valori adeguati in un panorama strutturato³¹⁷.

Il rapporto con la tradizione letteraria è evidente in *Non sempre ricordano* e va dall'eredità della lezione Futurista a quella del plurilinguismo sanguinetiano, fino alla vicinanza con Adriano Spatola ed Emilio Villa, attraversando una serie di altri padri. Buonofiglio annovera tra questi il Pascoli di Italy: «I due testi affrontano il problema dell'emigrazione e contengono entrambi uno sperimentalismo spinto: in Pascoli si trovano residui dialettali accanto a espressioni e dialoghi in un italo-americano distorto e storpiato»³¹⁸; potremmo però mettere in discussione la categoria di «sperimentalismo spinto» sotto la cui insegna Buonofiglio unisce i due poeti, utilizzando le stesse parole di Sanguineti in un saggio sui Poemetti pascoliani: «guardo non senza trepidazione e, mi sia lecito dire, non senza preoccupazione, a talune recenti insistenze critiche intorno alla “rivoluzione poetica” del Pascoli»³¹⁹, avvertito come «in linea con la tradizione»³²⁰ sotto diversi punti di vista: leggendo la poesia di Vicinelli, attraversata come si è visto da una forte carica eversiva, abbiamo anche noi difficoltà ad accostarla a quella pascoliana.

³¹⁶ *Ivi*, p. 64.

³¹⁷ *Ivi*, pp. 65-67.

³¹⁸ Buonofiglio, *Linguaggio “ancestrale”*, cit., p. 68.

³¹⁹ Sanguineti, *Attraverso i Poemetti pascoliani*, «Lettere italiane», XIV, 3, luglio-settembre 1962, pp. 304-325 (304).

³²⁰ *Ivi*, p. 306.

Rispetto a Spatola, che faceva parte della stessa generazione di Vicinelli e della sua stessa linea sperimentale, la poesia dell'autrice si differenzia in alcuni elementi specifici. Per fare un confronto possiamo prendere una raccolta poetica di Spatola dello stesso periodo nel quale è uscito *Non sempre ricordano*; ne *La piegatura del foglio*³²¹ anche l'autore attinge a un vasto campo lessicale, pur non arrivando all'estremo plurilinguismo e pluristilismo vicinelliano: vi troviamo termini del linguaggio specialistico («silicato», p. 27; «alesaggio», p. 31; «ifomicetica», p. 35; «elitre», p. 39; di ambito medico: «suppurata», p. 11; «intrauterine e miasmatiche», p. 12; « Neurali sistemi nervosi centrali», p. 14; «vagotonia», p. 17; «enfiazione», «alveoli polmonari», p. 21; «ventricolo destro ventricolo sinistro», p. 26; di ambito musicale: «neumatica», p. 14; «dodecafonìa», p. 17; «barcarola», p. 29; «solfeggio», p. 35; della fisica: «amagnetiche», p. 21; «tachimetrie», p. 22; «quanti», p. 24; di ambito navale: «boline», p. 21; «carene», p. 22; «impavesato», p. 29; «bastimento», p. 41; filosofico-teologico: «eone», p. 13; «noema», p. 29), lessico del quotidiano («cipolle», p. 18; «inferriate», «gomme per cancellare bottiglie matite», «unghie peli», p. 20; «sacchetti di plastica nera», «menu», p. 21; «ascensore», p. 25; «muratori», «chiasso», p. 26; «mappa catastale», p. 28; «stupida», «rasoio», p. 29; «lavatrice», p. 32), letterario («folaghe», p. 11; «batrace», p. 21; «brumoso», p. 23; «protervo», p. 26; «serica», p. 28; «querimonie», p. 38), forestierismi e incursioni di termini stranieri («promenade», p. 21; «speaker», p. 22; «sommelier», p. 24; «silhouette», p. 27) e anche qualche termine raro («alternità», p. 28; «aspettazioni», p. 35) e una neologia («slinguabile», p. 23). Anche qui possiamo inoltre individuare un procedimento iterativo (perlopiù nelle forme dell'anafora e dell'anadiplosi: «para di se stessa come di una furia / parla di se stessa come di una storia / vien fuori da una gabbia è già un uccello / vien fuori da un vagone abbandonato», p. 31; «Neve e sale sono sentimenti dilatati / [...] / neve e sale sono un convincimento insultante», p. 36; «pronta all'accusa ma con un certo sollievo / parlo del sollievo inquietante del rospo», p. 37), che si configura talvolta come ritornello o formula ripetuta alla fine o all'inizio di ogni strofa (ogni strofa di *Antiche e moderne forme di vergogna*, pp. 8-10, si apre con «Similitudine»: «Similitudine si chiama un cassetto aperto», «Similitudine è una lontana oscurità», «Similitudine è il suo modo di camminare», etc.; «festa nella foresta» chiude ogni strofa de *L'indagine lignea*, pp. 27-30; ognuna delle dodici strofe della poesia *L'anno scorso segreto (dodecafonìa per calendario)*, pp. 36-41, dedicata rispettivamente a uno dei dodici mesi dell'anno, è chiusa dalla formula «intenerito per le vere verità che verranno», con leggere variazioni, seguita dalla diversa declinazione del mese: «in gennaio che è il primo mese dell'anno», «in febbraio il secondo mese dell'anno», e così via).

Se in Vicinelli abbiamo riscontrato un'eterogeneità nell'uso della punteggiatura, in questa raccolta la punteggiatura è completamente assente, anche se l'inizio di ogni testo e strofa è marcato dall'iniziale maiuscola. Anche in questo libro individuiamo poi la paronomasia («miserevoli» / «musichevoli», p. 16; «mania» / «atonìa», «paesaggio» / «passaggio», p. 17; «discorsi tra poeti e pareti decorate», p. 18; «legno» / «segno», p. 20;

³²¹ Adriano Spatola, *La piegatura del foglio*, introduzione di Guido Guglielmi, Guida, Napoli 1983. Le citazioni che seguono sono da riferirsi a questa edizione.

«l'oppio» / «doppio», p. 28; «bastava» / «sbavava», p. 31; la doppia paronomasia: «ciò riguardava le unghie la loro resistenza / l'essenza la presenza la pesante esistenza», p. 35), alla quale si aggiunge, rispetto a Vicinelli, la figura etimologica («pensieri pensati per pensare con prudenza», p. 36; «vere verità», pp. 36-41; «spiegazioni inspiegabili», p. 37; «scuse scusabili», p. 41).

La raccolta di Spatola si differenzia da quella vicinelliana per alcuni elementi: una maggiore strutturazione e chiarezza della sintassi, che permette un discorso di respiro più ampio, anche se alcune poesie si configurano come lunghe colate sintattiche prive di punteggiatura; la fortissima attribuzione, che si declina spesso in un'accumulazione di aggettivi e participi («neve e sale sono un convincimento insultante / autolesionista insanguinato irritante», p. 36; «scentrata rispetto al suo nucleo visibile / inesplorato ingrato felice inesorabile / intenerito [...]», p. 37; «qualcosa di fragile remoto onnipotente / inafferrabile come un ignoto esperimento», p. 39; «qualcosa di sensitivo astuto ed astrale / strategico come le vele di un bastimento», «però spalata sul ventre di un uomo disteso / disinformato nudo coinvolto ormai arreso», p. 41); il frequentissimo uso di rime regolari, in particolare bacciate (ad esempio si veda la poesia *La mia prima lavatrice*, pp. 32-33).

In questa raccolta quasi contemporanea rispetto al poema di Vicinelli possiamo quindi individuare alcuni punti di interferenza tra le poetiche dei due autori, ma notiamo anche che questi testi spatoliani non arrivano a conoscere l'estrema eccentricità e la ribellione ad ogni forma di regola e convenzione (linguistica, tipografica, sintattica, etc.) come farà due anni dopo *Non sempre ricordano*: che a segnare la differenza tra le linee sperimentali di questi due poeti della stessa generazione – ma di genere differente – sia la delusione della norma nel suo carattere più profondo e primordiale ci fa pensare che quella di Vicinelli si voglia configurare, più o meno consciamente, come una lingua senza Padre (questa volta in un significato più generale che trascende quello di canone letterario).

2. *La viandanza* (1995) di Biancamaria Frabotta

2.1 Il viaggio dell'eroina

Nel 1995 Biancamaria Frabotta pubblicò nello «Specchio» mondadoriano il secondo libro di poesia, *La viandanza (1982-1992)* – che le valse il Premio Montale – in cui confluì in parte anche il poemetto *Appunti di volo e altre poesie* (1985); *La viandanza* è divisa in cinque parti: *Appunti di volo*, *I giorni della sosta*, *La viandanza*, *Le spezie morali* e *Spiragli sull'equivoco*.

Il titolo della raccolta convoglia l'attenzione del fruitore in primo luogo sul concetto di viandare/errare, che lo trasporta verso i viaggi precari degli antichi viandanti e, intertestualmente, verso quelli dei cavalieri erranti della tradizione cavalleresca³²² e il viaggio, spesso iniziatico, dell'eroe, a partire dalla mitologia greca fino alle narrazioni contemporanee. Orlando, Don Chisciotte, Parsifal, Edipo, Ulisse, Enea, Dante, Pinocchio e tutti gli altri hanno in comune tra loro il genere maschile, poiché «quella del viandante, del viaggiatore, dell'esploratore è tradizionalmente nella cultura occidentale una figura maschile»³²³. Frabotta compie quindi un'operazione di appropriazione femminile di motivi e archetipi tradizionalmente maschili, che può assumere le sembianze «di una mimesi ironica e parodica rispetto alla tradizione, ricca di risvolti politici e critici»³²⁴. Il modello maschile viene riproposto provocatoriamente al femminile per puntare l'attenzione sull'esclusione del secondo sesso da tali potenzialità letterarie, nelle quali invece le donne sono entrate pagando il pegno dell'oggettificazione: elemento spesso fondamentale del viaggio dell'eroe è la conquista dell'oggetto del desiderio, la donna. Frabotta elabora il doloroso rapporto con questi Padri archetipico-letterari ripercorrendo a ritroso la stessa strada: è questo uno dei significati³²⁵ dell'epigrafe alla quinta e ultima sezione della raccolta, tratta da *Le vie dei canti* di Bruce Chatwin («Per sapere dov'era, lei doveva solo conoscere il canto. Per tornare non aveva che da cantare al contrario»)³²⁶. Questo viaggio poetico, come ha dichiarato l'autrice³²⁷, assume le sembianze di un ritorno: un ritorno, aggiungiamo noi, anche all'identità femminile, passando attraverso una dolorosa eredità di canti maschili. Sempre ne *Le Vie dei Canti* possiamo leggere: «Nell'Australia aborigena ci sono regole precise per “tornare indietro”, o meglio per

³²² Cfr. Lucia Re, «*La viandanza*» di Biancamaria Frabotta, «MLN», CXVI, 1, January 2001, pp. 207-209.

³²³ Re, «*La viandanza*», cit., p. 209.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ Un altro significato dell'epigrafe di Chatwin è legato alla forza creatrice della *poiesis*. La sezione *Spiragli sull'equivoco* trasporta il lettore nell'Australia aborigena e fa riflettere sul potere evocativo del canto: «Una terra non cantata è zolla morta», si legge nella poesia *Dreaming Time* (Frabotta, *La viandanza*, Mondadori, Milano 1995, p. 106), mentre in Chatwin leggiamo: «I miti aborigeni sulla creazione narrano di leggendarie creature totemiche che nel Tempo del Sogno avevano percorso in lungo e in largo il continente cantando il nome di ogni cosa in cui si imbattevano [...], e col loro canto avevano fatto esistere il mondo» (Bruce Chatwin, *Le Vie dei Canti*, [1987], Adelphi, Milano 1995, p. 11).

³²⁶ Chatwin, *Le Vie dei Canti*, cit., p. 375.

³²⁷ «*La viandanza* fu il poemetto opposto a Eloisa. Segnò il ritorno dall'esodo» scrive Biancamaria Frabotta commentando la sua raccolta in *Tutte le poesie 1971-2017*, Mondadori, Milano 2018, p. 395.

arrivare cantando al luogo cui appartieni: il luogo del tuo concepimento [...]. Solo allora puoi diventare – o ridiventare – l'Antenato»³²⁸; secondo Corsi, Frabotta sarebbe riuscita alla fine del suo viaggio a raggiungere il proprio «punto di ri-partenza, costituito, nello specifico, dall'identificazione completa con il suo spirito antenato in continuo pellegrinaggio sulla terra: la Madre-protagonista del poemetto centrale del libro, intitolato, non a caso, *La viandanza*»³²⁹.

Se secondo Lucia Re «è significativo inoltre che il titolo riecheggi quella grande poetessa del nomadismo come condizione sia biografico-storica che spirituale che fu Amelia Rosselli»³³⁰, anche se la stessa Frabotta sembra mitigare l'importanza di tale eco («Nei dizionari della lingua italiana la parola “viandanza” non esiste, anche se mi dissero che da qualche parte s'incontra nella poesia di Amelia Rosselli»³³¹, leggiamo in un autocommento nella raccolta di tutte le sue poesie), più sicura sembra l'allusione al nomadismo del soggetto femminile e femminista³³²: l'identità della nomade non è rigidamente fissata in un luogo ma è prodotta proprio dall'intersecazione di diversi spazi e tempi, è multipla e in continua transizione, accoglie in sé le contraddizioni e ospita l'incontro di diverse voci e identità, così come la poeta-viandante – «esule io»³³³, come è definita nella poesia *Il verdetto* – è eroina che accoglie in sé l'eroe, in un viaggio che fa della compresenza di moto e stasi una delle proprie cifre caratteristiche; la stessa Frabotta ha scritto:

La mia «viandanza», orfana e vedova, per destino e per libera scelta (perché questo è il martirio della Storia), non conosce né sposo, né padre, né Ulisse, né Abramo. È quasi impossibile dare un volto di donna a un viandante, senza dover subito immaginare storie di streghe e di trasgressioni. E, soprattutto (quando si cammina via terra e si chiede ospitalità in luoghi sconosciuti), di violenza e di sopraffazioni. L'unico vantaggio della «viandanza» di sesso femminile è che essa, se è veramente tale, si vede, pur nel marasma dei suoni e dei rumori, nell'ubiquità e nella simultaneità delle voci. La si può lapidare, ma c'è. La poesia in «viandanza», come la statua della Gradiva, ferma e in cammino allo stesso tempo, guarda avanti e pensa indietro. Oppure guarda indietro, ma viene trascinata avanti, rapita quasi³³⁴.

La viandanza femminile per l'autrice è caratterizzata proprio da quella «simultaneità delle voci» e degli sguardi, dalla felice compresenza di luoghi e di contraddizioni – la stasi e il cammino –, tipiche del soggetto nomade femminista:

«Nei mari mossi del grembo» si naviga e si sosta nello stesso tempo e nello stesso spazio. *La viandanza* e i molluschi della vita sedentaria con mia sorpresa convissero, avendo il sapore di una sola immateriale sostanza. Nel loro fissarsi a uno scoglio, secernere un guscio o strisciare piatti sul

³²⁸ Chatwin, *Le Vie dei Canti*, cit., p. 389.

³²⁹ Marco Corsi, *Biancamaria Frabotta. I nodi violati del verso*, Archetipolibri, Bologna 2010, p. 76.

³³⁰ Re, «*La viandanza*», cit., p. 208.

³³¹ Frabotta, *Tutte le poesie*, cit., p. 395.

³³² Cfr. cap. 2, par. 3.

³³³ Frabotta, *La viandanza*, cit., p. 22.

³³⁴ Frabotta, *La Viandanza*, in *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, a cura di Rocco Capozzi e Massimo Ciavolella, Longo, Ravenna, 1993, p. 89.

fondo, quei mondi invisibili e retrattili conservavano il minimo segreto dello stare racchiuso nell'andar per via di una ancora muta, indecifrabile femminilità³³⁵.

Ad aprire la raccolta sono significativamente quegli *Appunti di volo* più reali del volo stesso, attraverso i quali il soggetto si pone in un non-luogo che è allo stesso tempo simultaneità di luoghi. Il viaggio del soggetto nomade,

ideale, in quanto erede della tradizione, e fisico, perché rispondente alle necessità del reale, tende a verificare quale sia l'effettivo peso della stasi nella dinamica, forzando il tentativo di colmare, attraverso il ricorso alla memoria, quella disposizione alla simultaneità che è propria della scrittura. Una scrittura ferma nel suo incessante mutare, musicale nonostante l'atonalismo seguito alla dodecafonia delle esperienze, "vocale" pur nel pieno ricorso alla gestualità del verso³³⁶.

Il poemetto iniziale di volo si fa quindi metafora e specchio di quell'identità nomade che attraversa tutta la raccolta:

Nell'emblematica sosta all'interno di uno spostamento, in questa scatola di metallo sospesa in aria, il pensiero-poesia di Frabotta trova nella stasi interna al moto il proprio centro (di poeta e di donna), specchiando la propria identità in questa situazione di nomadismo virtuale, di sradicamento simbolico. [...] La contrapposizione fra maschile e femminile viene a coinvolgere la stessa identità di Frabotta, continuamente sdoppiata fra l'essere parte di una tradizione letteraria che vede in lei 'un poeta' e il disobbedire, il dissociarsi, tramite una specificazione stilistico-ideologica del proprio essere 'poetessa'³³⁷.

Sul piano formale la natura ibrida e liminale del soggetto nomade è resa infatti dal gioco continuo di ripetizioni e variazioni foniche (paronomasie, assonanze, consonanze e iterazioni)³³⁸ e dalla pluralità di linguaggi, registri e stili, tendendo «a contrapporre all'unicità del grande stile moderno una pluralità di stili, un'ospitalità di voci e tagli differenti, entro la quale esplicitare la propria strategia, il proprio nomadismo marcatamente lavorato fra istinto e intenzione»³³⁹; «Si tratta – infatti – di testi di una grande ricchezza di registri e di toni che vanno dal lirico all'elegiaco al parodico al satirico»³⁴⁰.

Il titolo rimanda anche ad un andar per via³⁴¹, come ha esplicitato la stessa autrice: «la mia viandante di secondo grado potrebbe evocare gli echi di un andar per via danzando»³⁴², «riportandoci perciò al senso originario del poetare come ritmo, come attività che, come la danza, dà forma attraverso la ripetizione e la variazione a ciò che è in movimento, mobile e fluido»³⁴³. È per questo motivo che viene spesso iterata,

³³⁵ Frabotta, *Tutte le poesie*, cit., pp. 95-96.

³³⁶ Corsi, *Biancamaria Frabotta*, cit., p. 65.

³³⁷ Baldacci, *Biancamaria Frabotta*, in *Parola plurale*, cit., pp. 197-200 (198).

³³⁸ Cfr. paragrafo 2.3.

³³⁹ Baldacci, *Biancamaria Frabotta*, cit., p. 199.

³⁴⁰ Re, «*La viandanza*», cit., p. 207.

³⁴¹ Cfr. citazione alla nota 335.

³⁴² Frabotta, *Tutte le poesie*, cit., p. 395.

³⁴³ Re, «*La viandanza*», cit., p. 208.

all'interno della raccolta, l'immagine dei piedi³⁴⁴ o delle mani che si muovono o desiderano muoversi, che rappresenta simbolicamente la poesia come danza e ritmo³⁴⁵.

Come ha fatto notare Re³⁴⁶, la dimensione del viaggio che permea il significato di questa raccolta è sfaccettata e multipla: il viaggio in senso letterale, poiché alcuni testi sono nati dalla rielaborazione di reali appunti di viaggi compiuti in vari continenti: «Anch'io viaggiai in quegli anni verso terre lontane, periferie del mondo scomode e difficili da raggiungere, evitando puntigliosamente le usuali mete del ricco Occidente, incuriosita piuttosto dai tripudi e dai traumi che seguirono il crollo del muro di Berlino»³⁴⁷; il viaggio interiore o ermeneutico «nel tempo della propria vita, un tornare indietro – mediato in parte da un'attenta riflessione critica sul discorso della psicanalisi – verso la propria infanzia, verso un luogo dove dare un senso al proprio rapporto con la madre, con il padre, con il dolore della morte»³⁴⁸; il viaggio intertestuale: un dialogo aperto – nonché un fare i conti – con i modelli (il viaggio dell'eroe; l'elegia, come vedremo) e con gli autori, «da Dante a Foscolo a Leopardi agli amatissimi Caproni e Betocchi»³⁴⁹, contando anche le importanti spie delle epigrafi: Melville, Cvetaeva, Weil, Levi-Strauss e Chatwin. In particolare, il poemetto *Appunti di volo* dialoga con il Caproni delle *Stanze della funicolare* (1952) – autore di cui Frabotta è stata studiosa – e lo Sbarbaro di *Pianissimo* (1914), *Dianae sumus in fide* col Catullo del carme XXXIV, *Tiro al piccione* con il Caproni del *Franco cacciatore* (1982), alcuni versi del *Colombo sedentario* con il Catullo del carme LXIV, altri del *Tributo* con il *Controdolore* (1913) di Palazzeschi, *Ex voto* presenta motivi del Montale dei *Mottetti* (1939) e *Controversia* rimanda al *Male minore* di Erba (1960)³⁵⁰.

Nella *Viandanza* vi sono diversi rimandi al complesso genitoriale, alle figure genitoriali e filiali che, secondo Jewell, costituiscono un discorso sui modelli e sui padri e figli letterari: «Poems on parents or offspring are also often “metapoetic,” about poetry and the poetic tradition, so that fathers and mothers suggest “influence.”»³⁵¹. I poemetti *Il vento a Bures* e *La viandanza* sono dedicati rispettivamente al padre e alla madre dell'autrice e sono «movimenti decisivi del libro [...] in cui l'autrice prende congedo dalle figure parentali»³⁵²: il primo «dedicato alla scomparsa del padre»³⁵³, nel secondo «la figura materna viene colta malinconicamente sullo sfondo della propria città natale (Civitavecchia) divenuta ormai fantasma industriale, “polipaio” di memorie cancellate»³⁵⁴, e in questo si configura anche come poemetto ecologico. Ritorna più volte

³⁴⁴ Cfr. sottoparagrafo 2.3.

³⁴⁵ Cfr. Re, «*La viandanza*», cit.

³⁴⁶ *Ibidem*.

³⁴⁷ Frabotta, *Tutte le poesie*, cit., p. 395.

³⁴⁸ Re, «*La viandanza*», cit., p. 207.

³⁴⁹ *Ivi*, pp. 207-208.

³⁵⁰ Cfr. Corsi, *Biancamaria Frabotta*, cit.

³⁵¹ Keala Jewell, *Frabotta's Elegies: Theory and Practice*, «MLN», CXVI, 1, January 2001, pp. 177-192 (180).

³⁵² Baldacci, *Biancamaria Frabotta*, cit., p. 199.

³⁵³ *Ibidem*.

³⁵⁴ *Ibidem*.

anche l'immagine del sé come genitore, in particolare nella figura paradossale di un bambino mai nato ma desiderato (*Post coitum test, Il verdetto*). «Frabotta weaves into her female poetic web the fragments of a tradition in which, as a literary scholar, she is steeped yet which she also refuses»³⁵⁵: questo vale per il modello del viaggio dell'eroe così come per quello dell'elegia.

2.2 La ridefinizione dell'elegia

L'elegia sottende tradizionalmente un modello di genere, basato sulla diade soggetto poetico maschile malinconico-donna amata lontana, nel quale i poeti superano la minaccia della disperazione o della perdizione trasformando la perdita in un guadagno, in poeticità: la donna amata ha fornito la mancanza grazie alla quale il poeta ha potuto ottenere un'enunciazione poetica riuscita. Un caso emblematico è la figurazione della defunta Laura da parte di Petrarca nel contesto della redenzione, sia poetica che religiosa. Come hanno mostrato le visioni critiche femministe dell'elegia, questo modello ignora le perdite delle donne – quelle degli uomini di conseguenza vengono fatte sembrare come le uniche che contino – e difficilmente una voce lirica femminile vi può prendere spazio³⁵⁶: «the genre itself excludes the feminine from its perimeter except as muse principle or attendant nymph. [...] Since Classical times, the elegy has functioned as a ritual hymn of poetic consecration during the course of which a new poet presents himself as heir to the tradition»³⁵⁷.

In diversi punti Frabotta tratta la questione del genere nel raggiungimento di una voce poetica: lo abbiamo visto in primo luogo nel rapporto genitori/figli che sottende un rapporto con i modelli letterari; lo si può rintracciare nelle creature ambigue tratteggiate dalla poetessa – come quelle marine della sezione *La vita sedentaria* – e negli sdoppiamenti: molte poesie evocano il tema dei gemelli o di un sé sdoppiato in due identità (*Dianae sumus in fide* e *Gemina Iuvant*); nel tema della crescita della donna nella maturità creativa, attraverso le metafore di stasi e di viaggio e nel titolo della raccolta; in ultimo, nell'importante immissione di temi femministi in modalità elegiache, attraverso specifiche revisioni dell'elegia³⁵⁸: lo possiamo vedere chiaramente nella poesia *Naufragio* e nella sezione di poesie intitolata *La vita sedentaria*.

La poesia *Naufragio*, come ha notato Jewell³⁵⁹, già dal titolo suggerisce l'idea di un pericolo, e quindi una potenziale elegia; mentre nelle elegie tradizionali il soggetto poetico è radicato e piange una perdita, il soggetto frabottiano è minacciato dallo sradicamento e dalla divisione:

³⁵⁵ Jewell, *Frabotta's Elegies*, cit., p. 180.

³⁵⁶ Cfr. Jewell, *Frabotta's Elegies*, cit.

³⁵⁷ Celeste Schenck, *Feminism and Deconstruction: Re-Constructing the Elegy*, «Tulsa Studies in Women's Literature», V, 1, 1986, pp. 13-27 (13).

³⁵⁸ Cfr. Jewell, *Frabotta's Elegies*, cit.

³⁵⁹ *Ibidem*.

Quale forma di te imitare per essere detta tua?
il ginocchio? la testa? il piede nella scarpa di gomma?
o la mano sfusa che un poco trema se con me parli?
Quale parte del tuo corpo essere per essere infine parte di te?³⁶⁰

La poesia si inserisce nella tradizione delle liriche d'amore platonico o neoplatonico, che cercano di definire il soggetto attraverso l'unione con l'altro e di definire insieme la poeticità e la verità trascendente, in un contesto nel quale la donna diventa strumento per la trascendenza, ma allo stesso tempo, in quanto terrena, può anche minacciare tale percorso; il tema del naufragio evoca d'altronde il pericolo della seduzione da parte della donna o della sirena. Il soggetto poetico di *Naufragio* tende verso l'unione ma non riesce ad intraprendere un'ascesa platonica dalla contemplazione del corpo; i punti del corpo indicati dal testo – il ginocchio, la testa, il piede – sono estranei rispetto ai soliti elementi contemplati nella donna dalla tradizione lirica – che sono piuttosto gli occhi, le labbra, i capelli – e creano un abbassamento di tono. Il tormento del soggetto poetico nasce dall'impossibilità di imitare il corpo maschile, che è tradizionalmente il detentore della soggettività poetica, e si dispiega in una serie di interrogativi senza risposta: la minaccia implicita nel titolo non lascia alcuna possibilità per un riuscito lutto dell'amore perduto, e il naufragio presenta quindi anche metapoeticamente il motivo della non appartenenza, la quale può essere per le donne un tipo unico di libertà³⁶¹.

Il mondo marino e liquido delineato nella sezione *La vita sedentaria* («Si chiama così l'habitat marino di molluschi e piccoli pesci che vivono a bassa profondità», come fa notare Frabotta nella nota al testo, p. 111) è associato a importanti dibattiti teorici femministi degli anni Settanta intorno alla natura della soggettività femminile in relazione all'idea di un'informe pre-edipico legato alla metafora della liquidità e delle acque materne³⁶². Frabotta associa il concetto di liquidità a quello di creatività linguistica intuitiva, appunto informe e pre-simbolica: «Quasi serbassimo la remota memoria di ciò che abbiamo appreso nel liquido amniotico in cui tutti abbiamo galleggiato come pesci in un acquario che nasconde sul fondo risorgive di balbettii dimenticati, usiamo la lingua con poetica inconsapevolezza»³⁶³. Da questo liquido amniotico carico di potenzialità poetiche nascono creature polimorfe, come la sogliola (nella poesia omonima), alla quale la poetessa si rivolge ponendo un quesito che rimane aperto: la sogliola adulta – asimmetrica, compressa dal mare e costretta a strisciare sul fondo – ricorda (e rimpiange) la perfetta simmetria di un tempo, quando era ancora larva e libera? Il «bestiario proteiforme»³⁶⁴ delineato in questa sezione è formato da creature che sono «simboli di quell'ermafroditismo (anzitutto verbale) che fonda il dialetto totemico di Frabotta»³⁶⁵, creature in continua trasformazione che sono fotografate nel loro movimento vitale

³⁶⁰ Frabotta, *La viandanza*, cit., p. 34. Qualora non indicato diversamente, le citazioni che seguono sono da riferirsi a questa edizione: ne verrà indicato soltanto il numero di pagina.

³⁶¹ Cfr. Jewell, *Frabotta's Elegies*, cit.

³⁶² Cfr. Jewell, *Frabotta's Elegies*, cit.

³⁶³ Frabotta, *Tutte le poesie*, cit., pp. 94-95.

³⁶⁴ Corsi, *Biancamaria Frabotta*, cit., p. 71.

³⁶⁵ *Ivi*, p. 72.

minimo, nella sottile compresenza di moto e stasi, rimandando ancora una volta al soggetto nomade femminista.

2.3 La lingua di *La viandanza*

La lingua utilizzata da Frabotta per *La viandanza* è caratterizzata da una fortissima presenza di figure di suono, con una prevalenza dell'importanza del significante rispetto a quella del significato, e da quella che è stata definita da Princiotta «etica del plurilinguismo»³⁶⁶ e, possiamo aggiungere, del pluristilismo.

La fortissima presenza di figure foniche fa sì che il significante sia il vero protagonista dei versi di Frabotta a scapito del significato dei segni, che rimane spesso oscuro. La progressione dei versi germina a partire dal suono e dal ritmo piuttosto che dal filo logico-consequenziale della coerenza semantica, che infatti viene spesso a mancare, e il risultato è che «La pagina trasmette tonalità sorde, tese quasi verso l'astratto»³⁶⁷. Frequentissima è la paronomasia, «vera e propria sigla autoriale di Frabotta»³⁶⁸: «Volendo, potremmo, volando, toccarci i gomiti» (p. 11); «Sostano gli odori. Regna il fiuto invece / del fiato che Dio non le ha dato» (p. 76); «ci si contende perfino l'odore / dell'osso, l'onore stolto» (p. 73); «croste, ghetti e l'inverno / che inferno affacciarsi» (p. 82); «I verbi sono l'ossessione del mistico. / Qui simil vermi però» (p. 91); «i suoi inganni snervati, un odore / senza onore e la stolta fierezza» (p. 95); «fra il sogno e il segno ostile» (p. 21), «Perfino un voto e intorno a me il vuoto», «un sibilo lungo di vento confuse nei mari mossi / del grembo il tuo biondo vanto di generare» (p. 27); «Arretra nel sonno e non avanza / se non in sogno. Gli anni per lui si fermano» (p. 35); «in forse davanti al finestrino già estivo / se fosse colpa dei nostri vent'anni» (p. 36); «quando paventa fin'anche il piccione / grigia impostura che richiama il giorno. / Ma tu che non capisci ciò che detta / evita il piccone, evita la stretta» (p. 57).

L'assonanza e talvolta la consonanza prevalgono sulla rima (assonanza: «una petroliera dispensa dal largo / troppo fondo al porto lo scafo / troppo tagliente la chiglia / e che lago melmoso questo scavo», p. 82; consonanza: «se non quella pronuncia lisa di mulatto / appena evasa dalla notte e arresa», p. 87), che quando è presente si configura come rima interna («con ancora un briciolo d'innocenza / un'eccedenza già abrasa dal tempo», p. 94) – secondariamente anche come rima ricca («Come la pesa la bolla nel cervello / la vista quasi perfetta e appesa», p. 52) o rima identica («ma sa la visione e lo spirito del tempo / e se muore è d'etilismo / e sempre fuori tempo», p. 17) – raramente come rima regolare e a fine verso, ad eccezione di alcune rime bacciate («se nei ricami al tuo bimbo venturo / tessi l'abecedario del nostro futuro», p. 97); anche l'assonanza è

³⁶⁶ Cfr. Carmelo Princiotta, *Dante DNA della poesia? Etica e lingua dopo il '68*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità. Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD (Roma, LUMSA, 10-13 giugno 2014)*, di Patrizia Bertini Malgarini, Nicola Merola, Caterina Verbaro, ETS, Pisa 2015, pp. 893-900.

³⁶⁷ Baldacci, *Biancamaria Frabotta*, cit., p. 197.

³⁶⁸ Carmelo Princiotta, *Dante DNA della poesia?*, cit., p. 897.

quasi sempre interna e di frequente occorre nello stesso verso, così come la rima: «nella brocca rotta che risuona a vuoto» (p. 17), «una licenza di caccia una faccia di bronzo» (p. 20).

Frequente anche l'allitterazione: «Adoro quest'ala che sosta nell'aria sinistra» (p. 14), «– oro illeso oltre l'orlo del buio –» (p. 75), «dèspota crepita nella testa il respiro / dell'alga riarsa dalla risacca che / distilla in chi la calpesta – e io / non ti calpesto –» (p. 43); in quest'ultimo esempio possiamo notare, oltre alla paronomasia, l'allitterazione della fricativa alveolare sonora [z], dell'occlusiva dentale sorda [t], della vibrante alveolare [r] e della vocale anteriore aperta [a], che contribuiscono all'asprezza e insieme ad un'apertura del suono, volte a riprodurre il movimento del vento e l'ambientazione marina, alle quali si somma il gioco ritmico creato, oltre che dalle iterazioni foniche, dagli accenti (in particolare i due sdruciolli all'inizio del primo verso in contrapposizione agli accenti piani successivi).

Spesso le diverse figure foniche si sovrappongono creando un fitta trama fonico-ritmica che percorre i versi (in *Fu nel covo del giorno* possiamo individuare allitterazione, paronomasie, rime e assonanze interne in soli sei versi: «dalla tana stipata di versi / verbi, più che altro, a vedersi / a toccarsi, questi nostri anni / [...]. / Ma i ricorsi non ripagano i ritardi. / Né i ritorni arsi dall'inerzia / che si fa febbre fredda ai polsi», p. 54; nel *Canestro di Venere* occorrono allitterazione in *o*, paronomasia, rima interna e assonanza in soli tre versi: «ci si contende perfino l'odore / dell'osso, l'onore stolto / all'alito precocemente losco delle ascelle», p. 73).

Sul piano lessicale, nei versi frabottiani della *Viandanza* è possibile individuare una scelta autoriale orientata alla compresenza dei linguaggi: «La selezione emblematica della realtà, che è pur sempre il gesto aristocratico del poeta, è condotta a partire da uno spaccato integrale della realtà stessa, in cui si manifesta l'attitudine democratica dell'uomo»³⁶⁹. Largo spazio è lasciato all'onomastica, sia nella forma di antroponimi che di toponimi ed etnonimi, a partire dagli stessi titoli di molte poesie (riportati tra parentesi): *Verano*, *Bures*, *Roma*, *Yvette*, *Gare de Lyon*, *Parigi*, *Jole* (*Il vento a Bures*, pp. 42-45); *Lodi*, *Oristano*, *Via Alcamo*, *Acquedotto Vergine*, *Casilina Vecchia*, *Stazione Tuscolana*, *Mandrione*, *Officina Idrotermica* (*Via Casilina Vecchia*, p. 63); *Porta Asinaria*, *Albani* (*Porta Asinaria*, pp. 65-66); *Campia*, *Vado*, *Barga* (*Notte di Campia*, p. 69); *Lombroso*, *Rocca Prenestina*, *Gamela*, *Maria*, *Vicolo detto dei Miracoli* (*Il Canestro di Venere*, pp. 71-74); *Eugenia*, *De Falchi*, *Villaggio del Fanciullo*, *Repubblica dei Ragazzi*, *Marangone*, *Europa*, *Fiumaretta*, *Roma*, *rada di Sant'Agostino*, *Santa Costanza*, *Piazza Calamatta*, *Piazza Leandra*, *Pirgo*, *Borgo Odescalchi*, *Santa Fermìna*, *Ficoncella*, *Guglielmi*, *Giovannelli d'Ardia Caracciolo*, *Rodano Cinciari*, *monti della Tolfa*, *Lazzaretto Vecchio*, *Ripa Alba* (*La viandanza*, pp. 79-82); *Manaus*, *Sara*, *Adamo*, *Amazonas*, *Europa*, *Platone* (*La lezione di Adamo*, pp. 87-88); *Mato*, *Cuiabá*, *Boniface*, *Poconé*, *Porto Jofre* (*Sulla stessa barca*, pp. 89-91); *Abbasidi*, *Tigri*, *Bagdad*, *Islam*, *Samarra*, *Babilonia*, *Allah* (*Sulla soglia dell'inverso*, pp. 94-95); *Achille*, *Cassandra*,

³⁶⁹ Princiotta, *Dante DNA della poesia?*, cit., p. 895.

Maren, Berlino, Komische Opera, Baltico, Tiergarten, Chausseestrasse, Ugonotti, Brecht (Le spezie morali, p. 96); Eden (Araldica africana, p. 105); Diana, Juno, Luna, Trivia, Artemide, Selene, Hecate, Ilithya (Dianae sumus in fide, pp. 19-20); Edipo (Battesimo di primavera, p. 32); Edipo (Vivre, ce n'est pas respirer, p. 35); Magliana, Tevere (L'ultima corsa, p. 36). Gli antroponimi sono spesso ridotti al solo prenome, che rende difficile l'identificazione di un referente reale: quello frabottiano non è un caso isolato ma è anzi un fenomeno rilevante in poesia dagli anni Ottanta agli anni Duemila, frequentato soprattutto da penne come quelle di Viviani e di De Angelis³⁷⁰.

Abbona il lessico del quotidiano («moto dei treni», «binario», «orti», p. 63; «carbone», «olive vendute in cartocci», «seggiole», «zoccolette», «antenne», «casematte», p. 64; «porchetta», p. 65; tornano spesso termini riferiti al piede e alla scarpa: «suola delle scarpe», p. 70; «piede nella scarpa», p. 71; «piedi», p. 77; «sandali», «sandalino», p. 81; «punta del piede», «calcagno», p. 75) così come quello settoriale («partenogénesi», p. 15; «substrato», «arborescenti», p. 46; «samaumeira», p. 87; «ipertiroidei», p. 94; «elleboro», p. 96; «emetico», p. 23) e quello letterario («senescenti», p. 68; «ubbià», p. 72; «speme», p. 73; «odo», p. 74; «discettava», p. 95; «esule io», p. 22; «querula», p. 25), oltre a termini della memoria poetica («orto concluso», «tantalica», p. 44; «barbagli», p. 72; «Platone e il mito del suo antro», p. 88; «sdruciolato per veniale caso dalla notte / mille e una luce nell'occhio di cromo», p. 94; «padule», p. 81). Non mancano anche alcuni latinismi («animus», p. 10; «dicta lumine luna», *Dianae sumus in fide*, p. 20; i titoli, oltre che di quest'ultima, di *Gemina iuvant* e di *Post coitum test*), termini del lessico psicanalitico («preedipica», p. 72; «rimozione», p. 79), termini non comuni («menavi», p. 67; «abulica», p. 68; «empie», p. 97; «trasandavo» in modo transitivo, p. 63), forestierismi e mescidanza linguistica («surplus», p. 70; «mode d'emploi», p. 72; «defense», «silence», «it's forbidden», «de stationner sur la passerelle», «à l'occurrence», p. 79), regionalismi («sparnocchie», p. 79; «radica», pp. 15 e 45), neologismi e forzature morfologiche (il possibile neologismo «adezie», p. 55; «oltrenotte», p. 56; «sfarinò», p. 70; «madreroccia», p. 79; «teletti», p. 81; «spaziento», p. 23; «bilica» come aggettivo, p. 71).

Sul piano sintattico *La viandanza* è caratterizzata per un verso dall'aderenza a configurazioni della tradizione poetica, presentando un frequentissimo uso di iperbatì e sistematiche inversioni tra determinanti e nomi: «Tutti l'altoparlante vinse» (p. 9); «Frena la sete e calma il fato attende» (p. 104); «fu il respiro un sogno ad occhi aperti» (p. 106); «il bellico profilo» (p. 71); «indomito / falò», «vezzoso odio» (p. 80); «di raro / vanto di provinciale grazia» (p. 81); «rapaci risse» (p. 87). La maggior parte delle poesie della raccolta si dispiega però intorno a lunghe colate sintattiche prive di interpunzione: «Questa poesia, riducendo al minimo e spesso eliminando quasi del tutto la punteggiatura interna al periodo, tende a fornirci un'idea di *continuum*, dove il *prius* ritmico del verso

³⁷⁰ Cfr. Zublena, *Dopo la lirica*, in *Storia dell'italiano scritto, I. Poesia*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin, Carocci, Roma 2014, pp. 403-452.

informa e alimenta la germinazione e la progressione dello stesso»³⁷¹; prendiamo ad esempio *Archeologia involontaria*, formata da un unico periodo lunghissimo:

Fu forse troppa audacia nel disegno
malasorte, una frana nel terriccio
un capriccio della luna ingolfata
nelle secche di un secolo tomba
e torto il peso d'ossa sfatte
da uno scudo esorbitante
per pur sì grande eroe o fu
forse il pudore del Macedone
l'oro massiccio di una Menade
cui certo per l'oblio e non per tanto
furto l'artista smemorato si ritrovò
nello sbalzo estremo di un amore per sempre
ma viva guida fece il morto al morto
e oggi la scienza dello scavo onora
il tuo cranio schiacciato dalla pietra
inviolabile ladroncello di Vérgina
secolare agonia in cambio di un tesoro (p. 98).

Ne consegue e vi si affianca spesso un'ambiguità semantica, che informa in diversa misura tutte le poesie della raccolta. In alcuni casi osserviamo invece una spezzatura sintattica in frasi brevi, come nella seconda strofa di *Appunti di volo*, in *Araldica africana* e in *Dreaming Time*, nelle quali le frasi coincidono spesso con il verso, come possiamo constatare in quest'ultima:

Il canto li guidava nel cammino.
Il cammino guidava il loro canto.
Grate le cose sospesero la morte (p. 106).

In altri casi la grande complessità sintattica e la lunghezza dei periodi caratterizzano le poesie ad eccezione degli ultimi versi, separati dal resto del testo da segni di interpunzione forte, che accelerano il ritmo quasi a riprodurre (almeno formalmente, ma anche sostanzialmente nell'esempio che segue) un *fulmen in clausola*, come leggiamo nella terza strofa di *Appunti di volo*:

Dell'allarme pur sempre possibile
ma poco probabile nell'ora
che curva inchina il fianco
a più mitigate speranze di quiete
intendo solo il tremito
di chi mi resta a lato nonostante
anche il sibilo sia poco credibile
così perso in un rigo d'aria sbilenco

³⁷¹ Baldacci, *Biancamaria Frabotta*, cit., p. 197.

e un'alba così finta
e flebile da svanire
nel ventre sterile del grifo.
Soltanto il decollo aumenta i nostri battiti.
Volendo, potremmo, volando, toccarci i gomiti (p. 11).

Ha una certa frequenza ne *La viandanza* lo stile nominale, che contribuisce all'assenza di coesione e all'oscurità semantica, come nei seguenti versi tratti da *La lezione di Adamo*:

il coro delle dive terre
non più foriere di scorribande nuvole a dispetto
né d'angioloni ai ponti ebbri di volteggi
ma una zavorra di ore fioche
un tempo ignavo, angusto
un cerchio di piste già svelate (p. 88).

Sul piano sintattico è infine utile notare qualche occorrenza di dislocazione a destra, perlopiù con l'introduzione di un nuovo tema: «Capirle e non soltanto subirle / le fasi del ciclo che mi carpiva frasi / pigre» (p. 72); «all'acquiola dei tarocchi che se la beve / sempre la stessa la sua acqua piscia» (p. 23); «ma nulla valse a scalfirlo / quello splendido utero senza costruito» (p. 27).

È necessario aggiungere alcune considerazioni che concernono il livello della testualità. Nel corpus preso in esame non mancano iterazioni e anafore («e ora lo smog / amico ai benestanti? E ora / nostra cocente storia convulsa / nostra avulsa radice le tombe», p. 80); sono riscontrabili diversi casi di minuscola dopo un segno di interpunzione forte (mai in posizione incipitale), in particolare dopo il punto esclamativo e il punto di domanda: «Assiegate in pavida covata di prova, o spergiura! / tralucevamo in frenetica risalita all'ultimo piano» (p. 72), «Quale forma di te imitare per essere detta tua? / il ginocchio? la testa? il piede nella scarpa di gomma? / o la mano sfusa che un poco trema se con me parli?»³⁷² (p. 34). Infine, in molti casi è riscontrabile l'opacità referenziale dei deittici, come nel caso dell'inscrutabilità del referente del deittico personale veicolato dal morfema grammaticale: «Ad una ad una affiorano» (p. 12), che non ha un referente chiaro o integrabile dal testo; l'unico soggetto identificabile per *affiorano* potrebbe essere *ostesse*, che va tuttavia escluso perché si trova quattordici versi più avanti e in allocuzione. *Vivre, ce n'est pas respirer* è interamente costruita intorno ad un referente opaco: «Dorme per non ridestarsi vecchio. / Arretra nel sonno e non avanza / se non in sogno. Gli anni per lui si fermano / e anche nel caso le loro iniquità» (p. 35).

La viandanza poetica intrapresa dall'autrice è quindi caratterizzata da diversi livelli di viaggio – letterale, allegorico, iniziatico, intertestuale, linguistico –; dal confronto con le figure parentali e con i modelli letterari – in particolar modo maschili –, nel viaggio di

³⁷² In questo caso nel verso successivo, che conclude la poesia, viene ristabilita la maiuscola («Quale parte del tuo corpo essere per essere infine parte di te?»), forse per dare maggior rilievo agli interrogativi iniziale e finale posti con la maiuscola e per stabilire una gerarchia tra le domande.

ricerca di un'identità nomade, liminale e plurale che si rifà alle teorizzazioni femministe analizzate nel capitolo precedente; dall'appropriazione femminile di archetipi e genealogie maschili come quella del viaggio dell'eroe e dall'elaborazione di tematiche femministe nella rivisitazione dell'elegia; sul piano linguistico, da una pluralità e polifonia che si dispiegano in scelte orientate al plurilinguismo e alla compresenza di toni e stili differenti, in un dettato caratterizzato da una fortissima componente fonico-ritmica e da forti torsioni sintattiche che dialogano con il canone letterario e che, all'altezza della pubblicazione del libro, risultano lontane dalla contemporaneità. L'importanza attribuita ai suoni e ai significanti offusca ancor di più i significanti che, nella maggior parte dei casi, se ci sono, risultano inintelligibili:

Lo spostamento e la rielaborazione al femminile del discorso archetipo del viaggio mettono la Sfinge al posto dell'Edipo, e il discorso che ne viene fuori risulta spesso di un inevitabile ermetismo. Un inevitabile e strano ermetismo, ripeto, perché al femminile, e quindi non decifrabile secondo gli itinerari interpretativi maschili che siamo abituati a percorrere³⁷³.

³⁷³ Re, «*La viandanza*», cit., p. 209.

3. *Comedia* (1998) di Rosaria Lo Russo

3.1 Guerriera, figlia, (auto)musa

Nel manifesto *Fragili guerriere*³⁷⁴, cofirmato insieme a Daniela Rossi, Lo Russo inseriva anche il proprio nome tra quelli delle *poettrici* sul solco del nuovo filone *po-epico* inaugurato da Rosselli e Vicinelli. L'opera di Lo Russo, in effetti, può essere inserita nel filone, col quale condivide i tratti fondativi: la forma del poema, la dimensione orale e performativa, la ridefinizione del soggetto poetico in rapporto con il canone; come le due madrine della *po-epica*, Lo Russo ha inoltre una tendenza verso la ridefinizione interna del canone su un piano linguistico fortemente sperimentale: «L'alterazione della lingua è una maniera di minare proprio quel sistema simbolico patriarcale»³⁷⁵, dopo averlo attraversato – o, meglio, ingerito, fago-citato, metabolizzato e infine parodiato.

Con le due madrine l'autrice condivide anche il fertile dialogo intermediale, in particolare tra poesia e musica e poesia e teatro. Il neologismo *poettrice* che, come abbiamo visto, è stato scelto per identificare i nuovi soggetti femminili del filone *po-epico* in *Fragili guerriere*, e che significa «poeta donna che è anche attrice dei suoi versi»³⁷⁶, è stato avvocato in primis da Lo Russo per identificare la propria figura autoriale, proprio in virtù della direzione orale e performativa presa dalla sua poesia: «Io a me musa a me stessa, poettrice ovver attressa»³⁷⁷. A questo proposito è opportuno precisare la posizione della poettrice, secondo la quale «la poesia performativa non esiste. Semplicemente esiste la poesia che può essere sempre messa in voce. Il resto è teatro, cabaret, sketch, etc. etc.»³⁷⁸; quella di Lo Russo è appunto una poesia «messa in voce» attraverso esibizioni pubbliche dei propri versi e registrazioni che accompagnano i libri stampati, ma spesso anche letture di versi altrui, attraverso il principio secondo il quale «per recitare la poesia bisogna entrare nelle catene fono-sillabiche, fonosimboliche del testo»³⁷⁹. La poesia lorussiana è inoltre attraversata da una forte musicalità e attenzione metrica e ritmica e tende verso esiti che oggi definiremmo intermediali ma che sono in realtà antichissimi: è il caso dei *melologi*, ossia arie operistiche per voce recitante e vari strumenti di accompagnamento. La forte dimensione musicale è un altro filo rosso che lega l'autrice alla propria Madre letteraria, Rosselli.

La ridefinizione del soggetto poetico è operata da Lo Russo a partire dal dialogo con il vecchio soggetto – i Padri, e un padre in particolare, quello per antonomasia: Dante –, nella rifondazione della dialettica Io-Tu alla base della nostra tradizione poetica:

³⁷⁴ Cfr. cap. 3, paragrafo 1.

³⁷⁵ D'Amico, *Figlie di Omero*, cit., p. 66.

³⁷⁶ Rossi e Lo Russo, *Fragili guerriere*, cit., p. 3.

³⁷⁷ Lo Russo, *Poema. 1990/2000*, Zona, Arezzo 2013, p. 83.

³⁷⁸ Stefano Santosuosso, *La ridefinizione dei 'linguaggi' fra performatività e autorialità: Una conversazione con Rosaria Lo Russo*, «The Italianist», XXXVII, 1, 2017, pp. 119-132 (125).

³⁷⁹ *Ivi*, p. 122.

Il Padre, i Padri, sono Maschi e quindi la Lingua Madre, elaborata in poesia, diventa Lingua dei Padri. Dunque il soggetto poetante è Lui mentre Lei, *ab origo*, è un Tu angelicato (asessuato, de-genere, madre quindi solo nel senso metaforico del termine), più che donna un Travestito, un travestimento dell'anima di Lui, una non-lei. Insomma il punto di partenza e anche il nodo centrale della mia poetica ruota intorno alla *vexata quaestio* della dialettica, monovocativa a favore di Lui, fra l'Io lirico-poematico del Poeta e il Tu femminile, invocazione-vocazione-evocazione su cui si fonda e prospera tutta la poesia italiana dalle origini al Novecento³⁸⁰.

Partendo da questa assunzione, in *Lo dittatore amore e Comedia*, «due capitoli di un unico romanzo poetico di (in)formazione autobiografico-transpersonale»³⁸¹, prende forma il nodo centrale del romanzo poetico: «l'interrogazione sulla musività (intesa come presenza ineludibile della Musa e poeticità in sé) nel rapporto speculare Io-Tu e poi nel rapporto intraspeculare lei-Lei, quando a scrivere sia un soggetto poetante femminile»³⁸² e sul rapporto tra la Poesia e la Donna, da sempre suo oggetto, «ma dal punto di vista rovesciato (parodico e, in quanto tale, comico) di un soggetto scrivente donna che finalmente prende la parola ovvero interloquisce col Padre in quanto soggetto maschile»³⁸³:

Chi e quindi cosa è poetante, chi e quindi cosa è poetato (prepotenza da strapotere dell'*imago* come emanazione del Dio Padre poeta platonico: Ma Donna può mai essere poetante oltre che poetabile)? Si potrà mai finalmente de-sacrificare l'*imago* femminile? Metterla a non sublimante morte? Farla finita con la Commedia di Madonna?³⁸⁴

Il dialogo con il Soggetto si svolge appunto sotto il segno del rovesciamento parodico: nella *Comedia* a compiere il viaggio è una Viatrix il cui *trasumanar* consiste nel «trapasso dell'identificazione del soggetto femminile poetante da un Io-Tu ad un Sé-Me»³⁸⁵, e questo avviene attraverso un rapporto orale incestuoso con il Padre; rifunzionalizzando la metafora dantesca che identifica il nutrimento poetico con il latte materno, il soggetto poetico femminile – Figlia del Padre-Dante – «prende la sua parola da Lui per colmare [...] il vuoto cruciale di dolce/aspro cibo materno»³⁸⁶, che deriva dalla quasi totale assenza di Madri letterarie, sostituendo a quello materno un allattamento paterno «che altro non può essere se non una incestuosa *fellatio*»³⁸⁷: questa è la chiave di lettura del testo *Bocchino* – all'interno de *Gli angoli della bocca*, poema nel poema dedicato all'anoressia che costituisce la gran parte di *Comedia* –, il cui titolo rimanda, come rivela la stessa autrice, al «lavoro di una piccola bocca, di una bocca infantile»³⁸⁸, proprio perché femminile e quindi appena nata:

³⁸⁰ Lo Russo, *Comedia&Comedia (Anonimo fiorentino)*, in Lo Russo, *Figlia di solo padre*, Seri, Macerata 2021, pp. 283-318 (286).

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ *Ivi*, p. 287.

³⁸⁴ *Ivi*, p. 291.

³⁸⁵ *Ivi*, p. 314.

³⁸⁶ *Ivi*, p. 295.

³⁸⁷ *Ivi*, p. 296.

³⁸⁸ *Ivi*, p. 307.

Come il presame fa nel latte
 coagula coloso sperma in bocca – ingoio, sorrido –
 il sangue mi s’incolla nel cervello (sorriso opalescente)
 e dove coli sboccian le boccagnole I Con gli angoli della bocca cadenti

o fuoco di Sant’Antonio da preziosissimo sangue.

[...] ³⁸⁹

Questi primi versi della poesia allegorizzano che «il concepimento del linguaggio poetico in atto avviene tramite rapporto orale con il Padre, il cui nutrimento poetico-vocale è, appunto, latte paterno, sperma: perversione dal normale meccanismo confusionale latte-voce che origina l’atto poetico al suo insorgere»³⁹⁰. Il campo semantico legato all’alimentazione e alla bocca è molto fecondo nell’opera lorussiana in generale e in *Comedia* nello specifico; in una *Nota* alla fine del poema si legge: «*Comedia*, com’è ovvio, dal latino *comedere*»³⁹¹, ossia “divorare”, “mangiare”, nel senso di «mangiare la lingua poetica»³⁹², in riferimento alla «Nascita della *Comèdia* dalla *Comedia* per fagocitazioni»³⁹³, ossia la nascita del poema lorussiano a partire da quello dantesco per citazioni fagocitate parodicamente.

Il rovesciamento parodico è evidente anche in *Sequenza orante*³⁹⁴, «monologo drammatico in prosa poetica»³⁹⁵ pubblicato nel 1995 e poi confluito in *Comedia*, «al cui interno si rincorrono freneticamente in rime e ritmi di debordante espressività barocca le immagini di una visione mistica ed erotica»³⁹⁶: la delusione derivante dall’assenza del Muso – maschile di *musa* – «si trasforma in un salvifico orgasmo»³⁹⁷. Viene parodiata qui non soltanto la figura della Musa, che trova la propria immagine speculare nel «grande antico Muso d’argilla Muso di gorilla»³⁹⁸ – per cui al tradizionale poeta che canta la Musa si sostituisce un Io poetico femminile (anch’essa Musa, quindi Musa che si fa poeta), che dichiara: «Voglio cantare dell’ardente Muso»³⁹⁹ –, ma anche il processo di trasumanazione⁴⁰⁰ e di elevazione mistica nella deriva di un finale orgasmico intriso di riferimenti e citazioni teologiche:

³⁸⁹ Lo Russo, *Comedia*, prefazione di Elio Pagliarani, Bompiani, Milano 1998, p. 19.

³⁹⁰ Lo Russo, *Comèdia&Comedia*, cit., p. 307.

³⁹¹ Lo Russo, *Comedia*, cit., p. 84.

³⁹² Lo Russo, *Comèdia&Comedia*, cit., p. 294.

³⁹³ *Ibidem*.

³⁹⁴ Il titolo completo è *Sequenza orante implorazione derelizione derelizione implorazione* (Gazebo, Firenze 1995).

³⁹⁵ Così lo ha definito la stessa autrice sul proprio sito web: <https://www.rosarialorusso-poesia-performance.it/bio/biografia-e-percorso-artistico/>.

³⁹⁶ Marco Simonelli, *Rosaria Lo Russo, Appunti per un’agiografia*, «Italies, Revue d’études italiennes», XIII, 2010, p. 5.

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ Lo Russo, *Comedia*, cit., p. 61.

³⁹⁹ *Ivi*, p. 65.

⁴⁰⁰ Che qui diventa infatti *transumanazione*, da intendersi come mutamento da una condizione di oggetto-Musa ad una di soggetto-Poeta; nella poesia che segue *Sequenza orante* in *Comedia, Meta (postilla*

In quel mentre, tra il vederlo, il lasciarlo, il restare, mi appare Dio-uomo; e attira l'anima con tale mansuetudine la attira, fino a dirmi talora: "Tu sei me e io sono te." È cosa buona e guasta Signore che mi dissesti e transumani ma adesso adesso o Re Signore tu che mi transustanzi e transumani le mie membra assolate le mie membra contratte tutte trasmuta adesso in tuo membro! Me divento tua possanza di membro in te m'immembro! Il tuo sorriso brezza fresco adesso fra palme di mani che ti cercano ti cercano disperatamente tese. Le mie gambe esili non saranno d'intralcio per farti sfondare il grande buco dell'anima! Io gambe all'aria o maschio o maschio ehi Muso bisogna che approfitti della notte vedi come marea divento e mi dilato e mi dilato e posso ritirarmi come marea divento vedi le gambe all'aria io sia riversata io sia infine Regina spodestata! **E allora mi attraversò, e mi toccò tutta, e mi abbracciò.** Le gambe esili non sono d'intralcio per farti sfondare il grande buco dell'anima! Le gambe all'aria io sia rovesciata io sia infine Regina spodestata in beata passività santa acquiescenza! **E difatti sentivo tutte le membra del mio corpo piene del piacere di Dio**⁴⁰¹.

Il soggetto poetico, invece che *intuarsi* nel proprio compagno, nel gioco del rovesciamento comico-grottesco vi si *immembra*: è questa la risignificazione della citazione «**Tu sei me e io sono te**» di Angela da Foligno – segnalata dal grassetto come le altre citazioni dalla stessa fonte – , e così alla compenetrazione di umano e divino del testo della Santa e a quella dantesca tra le anime si sostituisce una compenetrazione tutta giocata sul piano basso del corporeo, seppure intessuta di riferimenti spirituali – infatti «È cosa buona e guasta». Specularmente all'*immembrarsi* del soggetto nel Muso, il Muso è sollecitato a «sfondare il grande buco dell'anima» della Musa, man mano che lei si *dilata*, e a *inmiarsi*, con il reiterato gioco del doppio senso mistico-erotico: «**E difatti sentivo tutte le membra del mio corpo piene del piacere di Dio**».

E allora ti annuso e annaspò e arranco a te m'abbranchio sei tu il capobranco sono il tuo pesce muto m'atterrisci e guizzo e ti smangiucchio succhiami come il topo fa con l'olio suggimi la lingua tirala mangia la lingua che ti ripassa tutto con la lingua tutto il corpo ti ripasso il tuo corpo io ripasso con la lingua. E culmina il piacere innervandosi nei palmi il piacere s'è fermato sulle punte delle dita dei piedi delle mani più oltre l'unghie aculeo non poteva andare e culmina invocando sempre invocando il tuo nome le tue lettere chiare a piena voce a chiara voce adesso o te preclaro o te smargiasso ah! Fammi venire al Bello che rimane – che rimane – ah – al Bello che – al Bello che rimane! **Stando in questo Dio-uomo, l'anima è viva. Io sto in questo Dio-uomo molto più che in lui con tenebra; in questo Dio-uomo l'anima è viva.** E le mani si percorrono o stringimi stringimi ora non stingermi non t'annebbiare vedi anche le linee fuggon dalle mani e m'annichilo t'annichilo esausti mentre ancora m'ossessano in corpo le tue posse solo mi grida in corpo e nella testa il nome tuo di Muso di maschio muto. O resta o resta o resta occhio fisso che mi trapassa mentre trapasso orgasmo all'altro mondo! **Io non ho saputo voler questo stato, né desiderarlo, né chiederlo; ora vi sto senza interruzione; e son domata**⁴⁰².

Il trapasso «all'altro mondo» e la transumanazione avvengono nel momento culminante della climax di fusione tra Muso e Musa – climax di piacere anche linguistico

con *excusatio non penitita e menda*), si legge infatti: «e cito male [...] / [...] / quando appoggio "transumanar" in bilico / di nasca, (e invece è trasumanar / significar per verba non si porà)» (p. 72).

⁴⁰¹ Lo Russo, *Comedia*, cit., p. 69.

⁴⁰² *Ivi*, pp. 69-70.

e ritmico –, quando si può presumere che il soggetto poetico raggiunga lo stato divino del Muso, «**Dio-uomo**» ispiratore, e il Muso assuma su di sé la caratteristica fino a quel momento tipicamente femminile dell’afonia, diventando «maschio muto»: «**Tu sei me e io sono te**».

Il dantesco *intuarsi* non è richiamato soltanto dal neologismo *immembrarsi* (che rimanda al sommo poeta anche per la formazione parasintetica, marchio dello stile di Dante), ma è citato direttamente e risemantizzato in un altro punto dell’opera lorussiana (in *Lo Dittatore Amore* e poi confluito in *Poema*):

Dedica

*Lei che non fu manco soggetta a corpo sodo,
L’incoronasti dominetta d’un egotico ergastolo.
Ma se s’ammusano adesso commilitoni in desiderando
si avvedono dell’errore trasmesso dalle veneree congiunte,
dell’avverarsi fatidica batosta di losco gemellaggio:
travaso o sbocco, insomma, quel ch’è mio, caro Lei, tosto s’intuia!
[...]⁴⁰³*

In una auto-esegesi Lo Russo precisa:

«Intuia»: attesto, risemantizzandolo, il neologismo paradisiaco, per introdurre gli esiti sado-masochistici dell’«ammusarsi», come azione neologistica del corpo a corpo Io-Tu/Lui-Lei in condizione di gemellaggio incestuoso [...]. A Lei-lei quel che preme è guadagnare il diritto alla parola automusiva: *Musa a me stessa* s’intitola il poema che consegue alla dedicatoria, parodia della Tragedia della Poettrice che, sadomasochisticamente dittatoriale andando «di retro» al Dittatore Padre, inscena attorialmente come le «vanno strette» le di Lui-Loro «penne», sineddotiche di una forma-linguaggio di cui intende destituire la claustral-claustrofobica struttura mirante alla catastrofe⁴⁰⁴.

Così come il nutrimento poetico si fa carnale nella tematizzazione lorussiana dell’incestuoso rapporto orale tra la Figlia e il Padre, la compenetrazione dantesca tra le anime diventa un «corpo a corpo», «gemellaggio incestuoso», mentre il dantismo *intuarsi* introduce il più terreno *ammusarsi* lorussiano. «A Lei-lei quel che preme è guadagnare il diritto alla parola automusiva», infatti nell’incipitario *Prologo con bando di Musa a me stessa* leggiamo: «Io a me musa a me stessa, poetrice ovver attressa, / adunque titubando prendo spazio / che vergogna, spaparanzo!»⁴⁰⁵; la poetrice, fuggendo la posizione immobilizzante di Musa del poeta, diventa Musa a se stessa – diventa appunto poetrice – e occupa finalmente spazio, non più afona funzione di qualcun altro:

Faccio di tutto per sbaragliare il travestito ch’io fui
d’ori e gemme per lui:

⁴⁰³ Lo Russo, *Poema*, cit., p. 131.

⁴⁰⁴ Lo Russo, *Comèdia&Comedia*, cit., p. 293.

⁴⁰⁵ Lo Russo, *Poema*, cit., p. 83.

– tubaste columba seducta non habet cor –

ché anch'io vogl'ir dietro piumose memorie a pelle d'oca,
ma fu' intubata per saecula in penna d'oca
e mi mancava la parola:⁴⁰⁶

La poetrice fa di tutto per sconfiggere la Musa che fu in origine, il «Tu angelicato»⁴⁰⁷ che era «più che donna un Travestito, un travestimento dell'anima di Lui, una non-lei»⁴⁰⁸, alla quale «mancava la parola»; da qui nasce l'investigazione sulla propria identità di soggetto:

Chi son chi son?

«Ritorna la tua voce fresca e bella»

Chi canta chi qui qui?

Qual son per me, chi son, qual'è il soggetto?

Qual in realtà i' fui, se tal fu' io per lui?⁴⁰⁹

Nel momento in cui la Musa non è più funzione del canto altrui, sorge il dilemma: chi è per se stessa? Qual è la sua voce, quando Medusa comincia finalmente a parlare⁴¹⁰? Nella stessa sezione o canto del poemetto, significativamente intitolato *Parodiando*, la poetrice esibisce una parodica riscrittura dell'*Infinito* leopardiano che mette in scena l'automusiva mimesi del ruolo del poeta:

Sempre caro mi fu stare qui chiusa
e questo speco ch'è camera oscura,
guardo d'amante che musa m'includa.
Ma sedendo e mimando la sua parte
anch'io mi miro per occhi sovrumani,
godendo diva la profonda quiete
ove mi fingo un fallo tra le cosce,
poeta obtorto collo, e come il vento
odo frusciare sulle labbra mie quello
suono di lui che a questa straba voce
vo comparando: e mi sovvien gli eterni
fiati in fuga da silvie morte lune,
presente e viva di rimorsi imago.
Annega immenso il pensier mio nel suo:
e profundar spaura in dolce specchio.

EPPURE ANCORA IN ME CERCANO IL BELLO⁴¹¹

⁴⁰⁶ *Ivi*, p. 85.

⁴⁰⁷ Cfr. nota 380.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ *Ivi*, p. 86.

⁴¹⁰ Cfr. cap. 1, paragrafo 2.

⁴¹¹ Lo Russo, *Poema*, cit., p. 87.

Nonostante la presa di parola della Musa, che fingendosi poeta diventa poetrice, ancora in lei «CERCANO IL BELLO», vogliono vedere il Bello ispiratore di poesia.

Come si è visto, nell'opera lorussiana s'instaura un rapporto di odio-amore con la tradizione poetica, costituito in primo luogo da «fago-citazioni» e richiami ai Padri letterari che costellano tutta la sua produzione:

Come ha dichiarato Alessandro Baldacci: «La citazione in quanto luogo dell'altro, della parola altrui, diviene il punto di partenza per l'eccentrica costruzione di una voce e di un'identità propria». Si tratta di un procedimento che viene sfruttato anche da un'altra poetessa contemporanea come Rosaria Lo Russo. In *Comedia* e *Lo dittatore amore* l'autrice si nutre della lingua della tradizione, ne esibisce impietosamente le maschere, per cercare di trovare nuove e più ricche possibilità discorsive⁴¹².

Così come abbiamo visto per Vicinelli, il rapporto instaurato da Lo Russo con il canone letterario italiano è insieme di «forte opposizione»⁴¹³ e «al contempo in lacerante dialogo con esso»⁴¹⁴ – per utilizzare le stesse parole con cui la poetrice si è riferita a Rosselli e Vicinelli in *Fragili guerriere* –, in modo da modificare dall'interno i confini del canone stesso. Tra i padri letterari, oltre a Dante e Leopardi, vanno annoverati almeno Dino Campana – ipotesto di *Sequenza orante*, insieme ad Angela da Foligno –, Giacomo Puccini e Racine (nei due volumi che raccolgono la prima produzione poetica lorussiana, *L'estro* e *Vrusciamundo*, ai testi della poetrice si alternano citazioni rispettivamente da *La Bohème* e dalla *Fedra*), anche se i testi lorussiani sono in realtà intarsiati di moltissimi riferimenti e citazioni, sia dall'universo letterario che da quello popolare, come si vedrà più nello specifico nel prossimo paragrafo per quanto riguarda *Comedia*. Tra le fonti con le quali è in dialogo l'opera di Lo Russo vanno inoltre segnalate alcune figure femminili, come ha dichiarato la stessa poetrice: da una parte l'ascendenza di una madre letteraria come Amelia Rosselli e dall'altra, come abbiamo già notato analizzando la parte finale di *Sequenza orante*,

l'importanza determinante, sia nella mia scrittura che in quella della Rosselli (e non solo!), della letteratura mistica nuziale femminile, molto fiorente fra Medioevo e Controriforma, sottolineando che, collusa la lingua dantesca, o della tradizione letteraria dei padri, con tale contesto linguistico-tematico, la filiazione si associa ad uno sposalizio con il Padre (ovviamente qui Dio Padre) da cui deriva il conseguente macrotema psicolinguistico della scrittura femminile come Incesto col Padre, connubio mortifero in quanto sacrilego, peccaminoso, marchio d'infamia infera, penalizzante in sul nascere gli esiti purgatoriali, ma mai paradisiaci, finora, del peccato della lingua poetica, peccato lussurioso di gola, se la poesia – qui intendendo quella femminile in particolare – è sempre un fatto *carnale* (Maria Zambrano) in quanto movimento ancestrale di immissione-emissione che *confonde* le funzioni infero-infantil-glossolaliche dell'apparato fono-articolatorio-alimentare, la gola, in

⁴¹² Zorat, *Poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi*, cit., p. 365.

⁴¹³ Rossi e Lo Russo, *Fragili guerriere*, cit., p. 1.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

quanto luogo di formazione o accoglienza, elaborazione, espulsione del cibo e della voce (Julia Kristeva)⁴¹⁵.

3.2 La lingua della *Comedia*

L'eccentricità della lingua di *Comedia* emerge in primo luogo nel plurilinguismo portato al parossismo, ricchissimo di neologizzazioni, dialettalismi, lessico settoriale, letterario, arcaico, colloquiale e di altre lingue vive o del latino. Molte sono le forzature fono-morfologiche («sanguisuchi»⁴¹⁶; «miedici», «sapivano» p. 42; «febbràccola», p. 50; «pienzo», p. 53; «smuoro», p. 66; «TRAGGENDO», p. 77; «agglacciante», p. 78), ma impressionante è soprattutto il numero dei neologismi presenti nella quasi totalità delle poesie, dei quali si riportano solo alcuni esempi⁴¹⁷: «marzapana» (p. 60), terza persona singolare di un immaginario *marzapanare* all'indicativo presente; «ossessa» (p. 66), da un ipotetico verbo *ossessare*; «divertinga» (p. 17); «boccàgnole» (p. 19); «tranquirisce» (p. 22); «s'indementa» (p. 23); «gnegni» (p. 27); «straziabudella» (p. 41); «sgriffagna» (p. 50); «m'imbubbono» (p. 51); «clessidrare» (p. 59); «occhidenti» (p. 61); «ammusiamoci» (p. 63); «m'immembro» (p. 69).

La lingua di *Comedia* attinge da molti dialetti diversi, anche se preponderante è sicuramente quello toscano (dal luogo d'origine della poetrice): «addiaccio» (p. 23), variante toscana di *agghiacciare*; «giùe» (pp. 16, 33, 35, 79), variante popolare toscana di *giù*; «brocciolando» (p. 22); «puppe» (p. 26); «mi' mamma», «i' cche ttu dichì», «babbo» (p. 27); «scaniconi» (p. 30); «sguerguenze» (p. 33); «*sfriggolante*» (p. 40); «nocio» (p. 47); «sdarsi» (p. 61); «incatricchiati», «aggeggiare» (p. 67); «Ché se si sta un po' boni ci fai anche le frittelle di anche se 'unn'è, anche se 'unn'è, anche se 'unn'è la ribollita / – ma io son di bocca bona –» (p. 25). Gli altri dialetti presenti sono tutti per lo più centro-meridionali: così l'uso del verbo *imparare* col significato di *insegnare*, in «m'imparava» (p. 47); «sbentura» e «sbenturata» (p. 43); il romanesco «zompano»⁴¹⁸ (p. 77); il conocchiellesse/aiellesse «annasca»⁴¹⁹ (p. 65); napoletani «all'intrasatta»⁴²⁰ (p.

⁴¹⁵ Lo Russo, *Comèdia&Comèdia*, cit., pp. 289-290.

⁴¹⁶ Lo Russo, *Comedia*, cit., p. 34. D'ora in avanti, dove non segnalato altrimenti, tutte le citazioni sono da considerarsi da questa edizione e verrà indicato soltanto il numero di pagina.

⁴¹⁷ Ai quali dovremmo aggiungere almeno: «tinnano» (pp. 15 e 30); «donna-cubo» (p. 24); «bimbio» (p. 25) e «bimbìa» (p. 34); «disterpare», «sterpagliare» (p. 33); «risucano» (p. 34); «trache» (p. 35); «curinguota», «sucrosi» (p. 48); «pricuoco», «plumbaco» (p. 49); «cetrucola», «febbràccola» (p. 50); «adduòco», «s'inghioppò», «sciaguetta», «si svertigina» (p. 52); «sciroppe» usato come verbo intransitivo (p. 60).

⁴¹⁸ Treccani, vocabolario on line, <https://www.treccani.it/vocabolario/zompare/>, ultima consultazione 8/04/2022.

⁴¹⁹ Dizionario dialetto conocchiellesse, <https://biagio.propato.org/dizionario/annasca-ato/>, ultima consultazione 8/4/2022.

⁴²⁰ Francesco Pipitone, *All'intrasatta: ecco l'origine di questa espressione napoletana*, «Vesuviolive.it», 16 gennaio 2015, <https://www.vesuviolive.it/cultura-napoletana/proverbi-napoletani/65832-allintrasatta-ecco-lorigine-di-questa-espressione-napoletana/>, ultima consultazione 8/04/2022.

41); «arrassusìa»⁴²¹ (p. 47); «sciosciammocca» (p. 50); i frequenti termini o frasi intere dal dialetto siciliano e calabrese (quest'ultimo appreso dal padre): «intr'a ddu'» (p. 37); «chidda c' u ficu se ll'ingoia intero» (p. 38); «'u pane 'e Capizzaglia / affogato nel vino» (p. 39); «chistu 'u romanzo» (p. 40); «chidda faccia bbrutta», «bbedda mia», «'na bbabbaredda», «aieri», «avivi 'na faccia bbedda tanta», «accussì» (p. 41); «non gli capiva a nuddu» (p. 42); «mannaja» (p. 43); «vastasa» (p. 61).

Frequenti sono le incursioni di termini, frasi o citazioni latine («Christi», p. 7; «avaritia», p. 15; «ubi consistam», p. 35; «orator latinorum», p. 38; «mater», p. 40; «finismundi», p. 43; «*dormitione*», «*incubatio*», p. 45; «adolesci», p. 51; «festum stultorum», p. 54; «sponsa», p. 66; «*EXCUSATIO*», p. 71; «per aspera ad Astra», p. 77) e non mancano anche da altre lingue (soprattutto dall'inglese: «poison», «we two: you and me», p. 77). Possiamo inoltre individuare termini del linguaggio specialistico («anofele», p. 49; «asfodeli», pp. 49 e 51; «cutrettola», p. 24; «iperglicemiche», p. 26; «emottisi», p. 62; «nervo vago», «laparotomizzata», p. 67; «transustanzi», p. 69; «lutei corpicini», p. 67 – con l'utilizzo del diminutivo ironizzante); colloquiale («bando alle ciance», p. 50; «ovo», pp. 51 e 80); arcaico («presame», pp. 18 e 19; «manduca», p. 19; «suppa», p. 20; «pietade», p. 22; «m'intosca», p. 25; «vesta», p. 29; «tombò», p. 30; «vispistrelli», p. 42; «parletica», p. 47 e 48; «romor», p. 54; «francioso», p. 64; «sanza», p. 78); letterario: «penduli» (p. 5); «tosco», «m'invesco» (p. 6); «aulente», «ove» (p. 16); «fummi» (p. 17); «indi», «sparte», «onde», «struggo» (p. 23); «mòvi» (p. 24); «affòca», «m'invulva» (p. 25); «orezzo» (p. 26); «bruttate» (p. 28); «spirti» (p. 30); «centimane» (p. 36); «concionava» (p. 38); «invero» (p. 39); «lubriche» (p. 48); «ciaramello», «pondo» (p. 50); «implume» (p. 52); «chiostra» (p. 60); «disparvi» (p. 63); «emorroissa» (p. 66); «bubbolo» (p. 67); «suggimi», «preclaro», «posse» (p. 70); «secretata» (p. 72); «poscia» (pp. 78 e 79).

Un altro elemento caratterizzante del tessuto linguistico di *Comedia* riguarda le pervasive iterazioni di termini, sintagmi o frasi, che creano l'impressione di un procedere per ripetizioni e variazioni come in una partitura musicale; questo procedimento è riscontrabile sia nei confini della stessa poesia che tra luoghi del poema anche molto distanti tra loro: «cadendo cadendo per via o vico vico / o nella piazza mia bella piazza» (p. 3); «affinché lei sempre sia bella di voce, / lei abbandonata dalla musica lei lì / Rosi rosicchia / canta e canticchia / Rosi rosicchia / canta e canticchia» (p. 4); «Adesso célo célo manca manca / [...] / del soffritto della Graziella che mi manca manca / [...] / a destra / e a manca» (p. 16); «e proprio non sa come non sa come come / la sua mente trastullando / trastullando s'indementa», «(onde mi struggo ed ardo / per chi arsi ed ardo ancor / canto e cantai) / [...] (onde mi snervo e spolpo / onde mi snervo e 'mbianco» (p. 23); «Ma io ma io ma io alle cinque in punto io rubo farina lattea dalla madia e fo man bassa» (p. 25); «arrissisco tutta e sono ancora e sempre / ancora e sempre ancora e sempre [...]» (p. 38); «voglio risucchiarti ancora ancora voglio risucchiarti» (p. 62, a chiasmo); «suggimi la lingua tirala mangia la lingua che ti ripassa tutto con la lingua tutto il corpo

⁴²¹ Wikizionario. Il dizionario libero, <https://it.wiktionary.org/wiki/arrassus%C3%ACa>, ultima consultazione 8/4/2022.

ti ripasso il tuo corpo io ripasso con la lingua» (p. 70); «in avaria andò il motore» (p. 16 e p. 18); «mostrandomi il partito preso delle cose» (p. 19), «mi mostri il partito preso delle cose» (p. 23); «[...] onfalo bianco piatto / piatto, piatto d'un encefalo» (p. 17), «Onfalo bianco, piatto piatto d'un encefalo» (p. 23), «onfalo rosso onfalo bianco» (p. 24); «io son di bocca bona» (p. 25 e p. 26); «o mio bel Sanfrediano», «l'odore del mio bel Sanfrediano» (p. 15), «- in Sanfrediano sono tutti rossi -» (p. 25), «- in Sanfrediano sono tutti rossi -» (p. 26); «VAMPATA» (pp. 22, 26, 27, 30, 38, 78, 81, 82); «[...] (fui lieto calice io, proprio io) / io proprio io» (p. 29), «io proprio io» (p. 81 e p. 82), «noi proprio noi» (p. 78), «lei proprio lei» (p. 79 e p. 83), «c'è lei proprio lei lei / lei poppone lei scarponcelli slacciati / lei di caviglia pesante lei» (p. 37 e p. 38); «Da allora le mense bruttate / e gola d'inferno salotto» (p. 28), «Da allora le mense bruttate / e gola d'inferno teatro» (p. 30); «Per tomolate, a perdita d'occhio» (p. 33 e p. 35); «(*spia rossa s'accende*)» (p. 38 e p. 41). In *Piano sequenza di cucina toscana con ben tetragona donna*, «vita infanta» prima si ripete identico per poi variare specularmente in «in fin di vita infranto» (p. 25). Il brano seguente è costruito sulla combinazione, ripetizione e variazione degli elementi «per nove giorni, per nove notti», «scemo della luna», «schiocchi», «ti mangiasti», «suppa», «sdentato»:

[...] (per nove giorni, per nove notti
- finché non fece la luna -)

o scemo della luna,
il mezzo sorriso che mi schiocchi
che mi schiocca ogni morino quando abbocca.

Poi per nove giorni per nove notti
ti mangiasti un bigoncio di suppa
secondo l'usanza d'omicida Cupido
ti mangiasti la suppa cupidigia
biasciavi come un vecchio sdentato,
o scemo della luna, succhiando ti colava
dagli angoli della bocca, biasciandomi
me pappa, scemo della luna sdentato [...] (p. 20).

«Rosso», «rossa», «rosso mestruo», «che porto», «sangue», «bocca», «che lecchi», «sboccia», «i baci», «traviata» sono invece gli elementi principali che costituiscono la base di ripetizioni nel brano che segue:

«ho visto nascere il Rosso in una piccola terracotta roteante circolare farsi il rossetto indelebile che porto che porto come vessillo tragico io oppressa e anelante rosso tragico indelebile – **e pregai Dio che mi facesse spargere tutto il mio sangue per suo amore, come lui aveva fatto per me** – opaco e tralucendo rosso mestruo che porto sulla bocca che lecchi che trasporto sulla bocca di te che lecchi il sangue la rosa rossa sboccia sboccia o i baci i baci rosso mestruo dolciastro fiotto di sangue da bocca melodrammatica o me travolta stritolata traviata o me traviata morta in emottisi o me Mimì fetida bocca di cantrice in biacca! (p. 62)

Il procedimento compositivo alla base del dettato sembra avere come momento propulsivo la germinazione a partire da alcuni suoni (tra i quali hanno molta importanza anche rime e assonanze) e parole chiave, punto d'avvio per un proliferare di iterazioni e variazioni foniche e semantiche: «(o fernet farneticando digestimola)» (p. 52), «ahi, lassa! Me melassa me glassa» (p. 54), «ma è la svista, lo sbaglio / l'accidente che depista, lo sbadiglio / – dopo l'attimo infedele dell'abbaglio – / quel che caglia, l'incaglio, / l'appiglio o lo sbaraglio» (p. 71); il brano qui riportato è interamente pervaso da questo meccanismo:

[...] **a tutto tondo nel pondo m'imbambolo mi scacolo, pallino di pongo** – uf, sono stufa – **ho la febbretta (smanio), ho la febràcola, appallottolo annoiata una caccola**

(mentre sguisciano sottotetto
le fredde salamide
una mi rotea uno sguardo assassino
da sotto il cuscino, ah!)

Poi pesci fritti respiro e respirano ancora le anguille abbisciate **a tutto tondo nel pondo** di piscinetta gonfiabile. Ma bando alle ciance dunque a chista vanda, bando **alle sbrodolate, alle brocciolate, ORA SI MANGIA! Ora si sgrifa si sfriggagna ora s'azzanna** – e tu smetti di grattarti quella coscia, **tu pelle di pesca con un pelo di troppo** –

(**tu con la casa sul groppone
una casa di troppo
tu che hai un groppo
un groppo alla gola adesso**)

tu sciosciamocca felice per fame atavica, tu con un pomo d'Addamo di troppo tu adesso sciosciamocca felice per fame atavica e smetti di schiacciarti 'sti bubboni, ih! che schifo, proprio qui, proprio a tavola, disse Re Peste e **splat, bubbone, splat, zanzara, ciac si gira** lei, proprio lei che non è né carne né pesce ma zanzara in letto d'asfodeli in campi elisi io son qui nella casa ove s'asfissia mentre di notte m'imbubbono a suon di bôte sottopelle
[...] (pp. 50-51)⁴²²

A questo procedere per unità foniche portatrici di potenzialità semantiche è associato l'uso dell'allitterazione («è un bluff un imbrogliuccio e tu dai in sbuffi sbruffi e ti rabbuffi chiudendoti la giacca t'infossi senza collo mentre m'affossi t'annodi stretta la cravatta a cappio e mi dai un buffetto», p. 68; «allora ti annuso e annaspo e arranco a te m'abbranchio sei tu il capobranco», p. 69; «Muso di maschio muto», p. 70) e soprattutto della paronomasia e degli accostamenti paronomastici: «storta» / «smorta» (p. 8), «gote rosse» / «gote grosse» (p. 26), «filante disfante» (p. 27), «disterpare» / «diserbare» (p. 33), «accattata» / «attassata» (p. 48), «bôte» / «notte» / «nozze» / «pozze» / «tosse», «finisce» / «punisce» (p. 51), «antica e feconda voluttà» / «antica e feconda volontà», «ferina» / «ferita» (p. 61), «da guancia a pancia» (p. 62), «Tu l'hai sparata tu io spaurita io sparuta» (p. 63), «mi stordano mi stornano», «se mi rifiuti se ti rifugi» (p. 64), «Annasca annasca» / «annaspa annaspa» (p. 65), «deserto» / «diserti», «stupra [...] e strappa e straccia e strazia» (p. 66; qui si nota anche l'allitterazione, che continua qualche

⁴²² Il grassetto non è presente nel testo originale ma è qui utilizzato per segnalare i punti di maggiore interesse al fine di illustrare il fenomeno analizzato.

riga dopo nel seguito del testo: «io spasimo convulsa io spona sposata spossessata io non dormo e nelle spallucce»), «stonature» / «striature» / «strinature» (pp. 66-67), «in cui m'infango in cui m'infogno ove m'infoio», «inermi inerti», «Stormi di storni» (p. 67), «sbuffi sbruffi e ti rabbuffi», «t'infossi» / «m'affossi», «pigolare» / «pungolare» (p. 68). Tra le figure di suono vanno segnalate anche le onomatopee: «e splat, bubbone, splat, zanzara, ciac si gira» (p. 51), «lo succhiò ed anche il guscio – glop – appunto aspirando s'inghioppò» (p. 52), «mi ringrollo come gibbia da rigovernatura di piatti intasata / – ciac, ciac – / LAST AL LIMONE» (p. 53) / «èèèrk!» (p. 78), «GNAM!» (p. 82); frequenti sono anche le interiezioni.

Sul piano della testualità, oltre alle iterazioni si segnala l'uso di nomi propri senza una referenza inferibile: è il caso di «Signor Conigliolo» (p. 26) e «Nicola» (p. 49).

La sintassi di *Comedia* è contraddistinta da lunghe colate sintattiche che avvicinano certi brani allo *stream of consciousness*; in particolare questa modalità è preponderante in *Sequenza orante*, che può essere interpretata «come un flusso di coscienza joyciano di una moderna Maddalena de' Pazzi»⁴²³, ma è riscontrabile a partire dallo stesso testo incipitario, costituito da un'unica colata sintattica, più un ritornello finale:

Se abbandona la musica qualcuno
 che si è seccato di nascere
 e più nascere non volendo
 ora tralascia l'accaduto
 cadendo cadendo per via o vico vico
 o nella piazza mia bella piazza
 del ben venga maggio che lo canteremo
 volentieri rilascia alla musica
 quel bronco abbandonato
 perché ancora ondeggi pulsi s'attorca
 via via che si secca
 della nascita moncherino nerastro
 sepolto con gran cura sotto un roseto
 affinché lei sempre sia bella di voce,
 lei abbandonata dalla musica lei lì

Rosi rosicchia
 canta e canticchia

Rosi rosicchia
 canta e canticchia (pp. 3-4).

La sintassi di *Comedia* alterna l'accumulazione paratattica («perché ancora ondeggi pulsi s'attorca», p. 3; «m'insegue mi sprona mi spinge», p. 41) ad una «ossessiva ipotassi, [...] una serie di vocativi e subordinate spesso depistanti poiché prive di una logica correlazione»⁴²⁴; queste modalità vengono declinate in un testo che si configura come

⁴²³ Simonelli, *Rosaria Lo Russo*, cit., p. 6.

⁴²⁴ *Ibidem*.

prosimitro, che alterna in molti punti la prosa ai versi: «L'ipermetria del verso raggiunge la prosa (seppur poetica, ritmica e ossessiva)»⁴²⁵. Inoltre l'ordine delle parole è spesso turbato con effetto straniante o parodico nei confronti del canone letterario (come si può notare nei primi versi del brano appena citato).

Sono molto frequenti incidentali e parentetiche, anche come veicoli di indicazioni per la recitazione o per la resa teatrale: «(*pispiogliando*)» (p. 12); «(*con voce fuori campo*)», «(*illuminata a stento da uno sfriggolante occhio di bue macilento*)» (p. 40); «(*sghignazzando*)» (p. 41); «(*l'occhio di bue s'è spento*)» (p. 44); «(SIPARIO!)» (P. 46). Spesso nell'uso delle parentetiche si riscontrano incongruenze, come nel caso dell'accumulazione di parentesi e trattini («(- anche tu mi lasci -)», p. 30; «[...] (- Quando era sbronzo concionava come / il celebre avvocato di Casabona, almeno / così gli pareva, poeraccio -)», p. 38) o della coordinazione di due parentetiche («(LUCÉ!) e (VAMPATA!)», p. 30); le incongruenze riguardano anche altri segni di punteggiatura (i due punti ad inizio parentetica ad introdurre un'avversativa: «(: ma la virtù quello sguardo m'indulse):», p. 30 – in questo caso inoltre la parentetica è seguita da altri due punti che non hanno una funzione esplicativa e sono infatti seguiti da una nuova frase che inizia con la lettera maiuscola –; i due punti preceduti dalla spaziatura: «Comparsa nel segno dell'eccitamento : sciagura I», p. 19) e l'uso delle maiuscole e delle minuscole (sono minuscoli alcuni nomi propri: «maddalena», p. 63; «francesco», p. 64; talvolta segni di punteggiatura forte sono seguiti dalla minuscola: «Santa allegrezza! / pensavo che non ce l'avrei mai fatta», p. 7; spesso una nuova frase inizia con la maiuscola senza essere preceduta da un segno di punteggiatura forte: «anchéggio anch'io, saltello / S'abbarbica la buganvillea», p. 34). La tendenza ad oltrepassare le convenzioni e le norme, come abbiamo visto, riguarda anche le forzature morfologiche, e influisce inoltre sulla sintassi («Me» come soggetto in «Me divento tua possanza», p. 70).

3.3 Repertorio della *Comedia*

A conclusione dell'intero poemetto vi è un testo intitolato *Repertorio*, nel doppio significato di elenco di informazioni e di complesso di opere da rappresentare: in esso sono esplicitate infatti le principali fonti fago-citate all'interno di *Comedia*. Il repertorio parte da Dante per comprendere Campana, Gaspara Stampa, *Il libro dei mutamenti*, *La Bohème* pucciniana – già ipotesto de *L'estro* – e Beata Angela da Foligno:

Per gli spezzatini l'ipocrita di molto spolvero ha cavato dai suoi scatolini delle voci, e dilagandoli poi a soggetto, echi e rimbrotti di declamazioni Dantis, languidi lacerti campaniani, qualche tremebondo balbettio di Gaspara, nonché sentenze ineluttabili dell'I King.

⁴²⁵ Simonelli, *La Femmina Fonica. Una ricognizione informale sulla prima produzione di Rosaria Lo Russo*, pubblicata e disponibile sul sito web di Rosaria Lo Russo: <https://www.rosarialorusso-poesia-performance.it/rosaria-lo-russo-la-femmina-fonica-di-marco-simonelli/>.

La duettante scannata fra la ribalda Mimì tebaldiana e la Beata Angela da Foligno, tradotta da Giovanni Pozzi (come le battutine in latino della santa in *Cioè?*), è il panetto per la sua beneficiata. (p. 85)

La presenza dell'ipotesto dantesco è chiaramente preponderante, come annunciato dallo stesso titolo dell'opera, e non comprende soltanto la *Commedia*: «Così furon distrutti li miei spirti / tutti tranne li spirti del viso» (p. 30) dialoga direttamente con *Vita Nova*, cap. XIV («allora fuoro sì distrutti li miei spirti [...] che non ne rimasero in vita più che li spirti del viso»).

«Tanto fu dolce suo vocale spiro / mamma fummi poetando dramma / e lasciò il corpo vilmente disfatto» (p. 17) è una triplice citazione purgatoriale: il primo verso rimanda al v. 88 del canto XXI («Tanto fu dolce mio vocale spiro»), il secondo ai vv. 99-97 dello stesso canto («e l'Eneida dico, la qual mamma / fummi e fummi nutrice poetando: / sanz'essa non fermai peso di dramma») e il terzo al v. 87 del canto XXIV («e lascia il corpo vilmente disfatto»); la citazione dantesca – questa come le altre –, lungi dall'essere una fago-citazione manieristica fine a sé stessa, è portatrice di molteplici piani di significazione che hanno grande importanza per il viaggio della poetrice, come ha rivelato essa stessa:

lo «spiro vocale», la virtù poetica, suo, di Dante/Stazio come Padri/Madri alter ego del Sé Poetante originantesi nella «gola infernale» del *poièin* orale, «fummi mamma» «poetando» e perciò «dramma»: se le prime due citazioni sono semanticamente parallele alla fonte, la terza attua una deviazione semantica, rispetto al *locus* testuale, virando la riconoscenza verso le fonti in una desemantizzazione-risemantizzazione che la deflagra, con un *coup de théâtre* repentinamente decontestualizzante, in tragedia esistenziale. L'operazione sublimante del passaggio di testimone dalla tradizione comica del parlar muliercolo-nutriente dei Padri – che non fermano «peso di dramma» senza la dipendenza simbiotica dal poema-madre – arriva alla Figlia dal «dramma» dell'assenza di «mamma»: per-versione che ha ben maggior «peso» di una dracma. «E lascia il corpo vilmente disfatto» (*Purg*, XXIV, 87), citazione decontestualizzata, variantata e risemantizzata: disambiguando le allegorie, l'atto nutritivo che s'inscena facendo il verso al Poema Madre del Padre non può dissimulare fino in fondo l'opera di contraffazione dei soggetti attanti, altrimenti teatrale, tragica, che esige. La scena allegorico-reale del «corpo della Figlia Anoressica «vilmente disfatto» dalla Madre Cattiva, che «lascia il corpo» («anche tu mi lasci», in *Vegetativa*) dell'infante a bocca asciutta – «macro» fa il corpo il poema, e così le stratificazioni e i cortocircuiti sensoriali del dittato *inseguono il senso* per fini compensativo-dissimulatorii – è metonimicamente assai prossimo alle terzine che nel XXIV, nel canto della «santa greggia» dei Padri Poeti Materni, inneggiano alla gloria del dittato amoroso salvifico dello spiro, della voce che si fa nutrice, per la Figlia, sostituendo il di lei corpo morto che cade nel di Lei corpo vocato⁴²⁶.

Della stessa emblematicità è portatore un altro verso fago-citante l'ipotesto dantesco: «falsificando me in altrui forma» (p. 33) risemantizza il v. 41 di *Inf*. XXX («falsificando sé in altrui forma»), andando a configurare la «tragica allegoria» della Musa che falsifica se stessa nella forma di poeta:

⁴²⁶ Lo Russo, *Comèdia&Comedia*, cit., pp. 304-305.

questo peccato di contraffazione dell'Io femminile (del Tu!), della presa di posizione come personaggio *Auctor/Actor* della femmina fonica (la poetrice) è, secondo la lezione-interpretazione del Padre Dante, paradossalmente, più grave addirittura dell'atto di lussuria incestuosa della ragazza. Inf, XXX, 37-41: Mirra è «scellerata» non tanto perché «divenne / al padre, fuor del dritto amore, amica» quanto perché «venne» «a peccar con esso» «così» celando la sua vera immagine, il suo viso, il *visus* spirital-spirituale del Tu femminile! Velato per commerci carnali: per prendersi dal Padre il *corpus* poematico⁴²⁷.

Come abbiamo visto, *Sequenza orante* è interamente intessuta di citazioni da Campana («Oh avere un cielo nuovo un cielo puro dal sangue d'angioli ambigui!», p. 65 – «Oh avere un cielo nuovo, un cielo puro / Dal sangue d'angioli ambigui», *Ho scritto. Si chiuse in una grotta: Inediti*) e da Angela da Foligno, ma, come segnalato dal *Repertorio*, questi ipotesti non riguardano in realtà soltanto *Sequenza orante*. I testi e gli autori fago-citati da *Comedia* sono inoltre molti di più di quelli dichiarati in *Repertorio*: possiamo individuarvi un'altra delle tre Corone, il Petrarca del *Rerum vulgarium fragmenta* («altr'esche», p. 26 – «né bramo altr'ésca», rima CLXV, v. 8); tra i poeti del Cinquecento, oltre a Gaspara Stampa («di cui conven che sempre scriva e canti», p. 23, cita alla lettera il v. 8 di *Io non v'invidio punto, angeli santi: Rime, XVII*), Michelangelo («onde mi struggo ed ardo», p. 23 – «ov'io mi struggo e ardo», *Vivo della mie morte e, se ben guardo: Rime, 56*); il Vangelo secondo Matteo («abundantia cordis os loquitur», p. 77 – «ex abundantia cordis os loquitur», Vangelo di S. Matteo 12, 34); della tradizione operistica si può individuare anche un riferimento a *Lucia di Lammermoor* di Donizetti («alfin sei mio alfin son tua», p. 81, rimanda ad «Alfin son tua alfin sei mio» del terzo atto dell'opera) e uno alla *Traviata* verdiana («libiam nei lieti calici!», p. 30, ricalca il titolo di un celebre episodio del primo atto) e al *Nabucco* («va' pensiero cantavamo», p. 29). «bolsa» (p. 26) potrebbe essere una velata allusione al Sanguineti di *Alfabeto apocalittico* («balza borsa la bestia babillonica»), ma più in generale potrebbe essere individuata come modello del rovesciamento parodico-grottesco della *Commedia* dantesca proprio *Commedia dell'inferno* di Sanguineti (1989)⁴²⁸, nella quale, tra l'altro, sono numerose le indicazioni per la resa scenica, scenografica e recitativa come elemento significativo del testo scritto, non soltanto per la messa in scena (nella quale infatti vennero puntualmente tradite), così come avviene poi nella *Comedia* lorussiana.

Comedia è costellata di riferimenti non soltanto alla nostra tradizione letteraria e culturale (due delle Moire: «Lachèsi» e «Atropo», p. 27; «rossa malpelo», p. 34; il pseudo-cartesiano «ergo esisto, dunque sono», p. 37; «Bohème», p. 80; il riferimento dantesco «Le parole tendono ad essere inadeguate al tanto temuto contenuto», p. 35) e a quella cinematografica («no trespassing, Rosebud!», p. 82, è un riferimento al film *Citizen Kane* del 1941, nel quale la scritta compare con i due membri, «no trespassing» e «Rosebud», invertiti e separati da uno stacco temporale), ma anche alla cultura pop: «pissi

⁴²⁷ *Ivi*, p. 315.

⁴²⁸ Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, Costa&Nolan, Genova 1989; lo spettacolo liberamente adattato dal testo sanguinetiano ha visto il suo debutto il 27 giugno 1989 al Fabbricone di Prato con la regia di Federico Tiezzi.

pissi bau bau» (p. 17); «caffè della Peppina», «Mago Zurlì», «Zecchino d'oro» (p. 25); «rosso di sera / bel tempo si spera» (p. 26); «vi-va la pa-ppa pa-ppa col po-po-po-po-po-po-po-modoróo» (p. 27); «Mary Poppins» (p. 42); «Coca Cola» (p. 49); «Policenella» (nome originario della maschera napoletana), «sciosciamocca» (p. 50); «fernet farneticando digestimola» (riferimento a una pubblicità di Fernet-Branca), «io sono piccoliiina / son nata paperiina» (p. 52); «LAST AL LIMONE» (p. 53); «Stregatto» (p. 68); «Hänsel & Gretel», «(fai un salto/ fànnne un altro/ fai la riverenza/ (...)/ fàlla una volta/ fàlla un'altra volta/ fai la giravolta, / (...)/ fàlla una volta/fàlla un'altra volta/ DA'I'UN|BA|CIA'|CHI|VUOI|TU|)»⁴²⁹ (p. 80). Accanto al gusto comico-grottesco per le figure della cultura popolare, i proverbi e le filastrocche, vi è quello per i giochi di parole («infanta di Pan di Spagna», p. 26; «Muso duro», p. 66; «Musa a Muso», «la potenza maschia ingrossi in barba a me ingrossi in guance in pancia», p. 68; «È cosa buona e guasta», p. 69) e per le nenie e gli infantilismi («Dolorino dolorino vai via da questo pancino! e ciuccio ciuccio fo la calza», p. 26; «ciccina», «pappa», p. 67; «Questa è la novella dello stento che dura tanto tempo», p. 81). Non è casuale che in questo poema siano molte le parole e le frasi legate all'ambito dell'infanzia, che nell'opera lorussiana è infatti intesa come incapacità di parlare e di esprimersi⁴³⁰, dalla quale il Tu musivo deve uscire per diventare Io poetante.

3.4 Espedienti (tipo)grafici e scenici

Come in Vicinelli, nel testo lorussiano possiamo notare una grande attenzione grafica e tipografica per la resa e la disposizione delle parole all'interno della pagina, che anche in questo caso in parte suggerisce già alcune modalità recitative ma che al contempo ha una forte portata visiva per la lettura del testo, tanto da costituire un ulteriore piano di significazione autonomo rispetto a quello performativo. La disposizione del testo – versi, ma anche prosa – nello spazio della pagina fa pensare ad un voluto richiamo alla struttura per trigrammi ed esagrammi assunta da quello che è stato dichiarato dalla stessa autrice un elemento del proprio *Repertorio: Il libro dei mutamenti*. In alcuni casi la disposizione spaziale è legata semanticamente al testo:

[...]

a destra

e a manca

[...] (p. 16)

[...]

LE PAROLE SONO UN MOTO CHE VA

⁴²⁹ Le spaziature e i segni diacritici e di punteggiatura presenti in questa citazione sono stati riprodotti fedelmente dal testo dell'autrice.

⁴³⁰ Cfr. Simonelli, *La Femmina Fonica*, cit.

[...] (p. 18)

[...]
MANGIARE E BERE SONO MOTI CHE VANNO

[...] (p. 28)

Per quanto riguarda la sezione *Gli angoli della bocca*, che secondo Simonelli è assimilabile ad un copione teatrale diviso in tre atti, lo studioso ha evidenziato che la disposizione del testo è informativa circa la polifonia vocale dei personaggi coinvolti nel dramma: «il testo, allineato sia sul margine destro che su quello sinistro, suggerisce che le voci poetanti provengano da contesti e corpi disparati, tutti coinvolti però nel dramma, siano essi protagonisti, comparse, comprimari oppure tecnici di scena»⁴³¹.

Così come aveva fatto la propria madrina *po-epica*, Lo Russo utilizza espedienti grafici e tipografici per dare espressività alla propria voce e instaurare un immediato collegamento con la dimensione orale: l'uso del maiuscolo per evidenziare parole o intere frasi («*gran finale, con coro dei lettori* ACCOPPA LA VECCHIA, BRUCIA LA VECCHIA! / ACCOPPA LA VECCHIA, BRUCIA LA VECCHIA!», p. 43; «E INVECE era viva lei, sorrideva sempre lei proprio lei, tuta rossa e cremosa, lei STAR», p. 83), che talvolta assumono la funzione di un "a parte" come nel caso che segue, nel quale concorre a tale fine anche la disposizione nello spazio:

[...]
Dentro il pinolo la manina di Gesù
ero bravissima da piccola ad estrarla intatta

NON SONO SECONDA A NESSUNO IO

intatta per mangiarla verdolina
perfezione linfatica della bambina
[...] (p. 45)

Tra gli altri espedienti vi è la dimensione dei caratteri (talvolta il testo in maiuscolo ha un formato più piccolo rispetto al resto delle parole, sia maiuscole che minuscole: «LA PREPONDERANZA DEL GRANDE / questo versare l'inchiostro, un giulebbe / PICCOLE COSE IMPORTANTI», p. 53; in questo caso inoltre le porzioni di testo in maiuscolo sono disposte sulla colonna di destra rispetto a quella nella quale è situata la frase in minuscolo), la

⁴³¹ *Ibidem*.

scomposizione delle parole in unità foniche più piccole, non per forza coincidenti con le sillabe («(ANCH'IO NON SONO SECONDA A NESSUNO – RIPETO: A NE-SSU-NO!)», p. 42), e l'allungamento di alcuni suoni («Caaalma», p. 79). Nella stessa direzione teatrale vanno anche le numerose didascalie e indicazioni per la resa scenica (spesso tra parentesi, come si è visto): «SIPARIO» (p. 54) si legge a conclusione di numerose poesie.

4. *Il colore oro* (2007) di Laura Pugno

4.1 Ai confini del bosco

Nel 2007, nello stesso anno in cui ha pubblicato il romanzo d'esordio *Sirene*⁴³², con un leggero anticipo su quest'ultimo Laura Pugno ha dato alle stampe *Il colore oro* nella collana «fuoriformato» de Le Lettere. Il libro, molti testi del quale erano già comparsi su rivista, è composto da tre poemetti: *haker/aidoru*, scritto tra maggio e giugno del 2004; *il colore oro*, scritto tra 2003 e 2004; *descrizione del bosco*, scritto tra settembre e dicembre del 2004. La scrittura poetica di questo libro, come segnala Dal Bianco nella Prefazione, è dominata, così come lo erano le scritture giovanili, da un «oscuro analogismo», anche se «qualche cosa ci dice che non abbiamo a che fare una grammatica rigorosamente simbolista», poiché «le parole si stagliano abbastanza brutalmente senza concessioni a una qualsiasi melodia»⁴³³:

L'assenza di estetismi, l'asciuttezza degli enunciati, tutto fa pensare a una lotta contro l'inerzia del linguaggio. [...] I tratti di oscurità sono un prezzo da pagare, sono il residuo entropico di quella lotta e certamente non il puro meccanismo difensivo di una scrittura che sia incapace di "darsi" a un lettore, e meno che meno un retaggio ermetizzante⁴³⁴.

I tratti di oscurità che derivano dal forte allegorismo e analogismo – analogismo che ricorda quello di De Angelis – portano ad una condizione in cui «tutto sembra (*sembra*) accadere in un mondo virtuale, fatto di linguaggio, solamente linguaggio. È così che questa poesia si presenta a noi: “io sono il linguaggio che uso”»⁴³⁵; nel testo infatti non compare mai nessun *io*, mentre sono frequentissime le allocuzioni e i deittici a seconde e terze persone grammaticali: l'*io* coincide con il proprio linguaggio, e allo stesso tempo, come ha scritto l'autrice in un saggio illuminante a livello ermeneutico per comprendere la sua posizione sulla mappa letteraria, «mente e mondo coincidono»⁴³⁶. L'ambientazione di questo libro sembra essere lo spazio tra la mente e il corpo dell'autrice (spazio sconfinato e inesistente, dal momento che mente e corpo sono legati da una relazione di identità⁴³⁷), tra la «scatola nera»⁴³⁸ e i confini del proprio essere: «ora, immagini di ridurre la distanza tra te e il fuori, ma se il fuori è il tuo stesso corpo quella distanza è incolmabile, oppure non esiste»⁴³⁹.

Il perturbante siamo noi stessi, l'estremo esterno portato dentro, la sensazione di separazione che non è reale. L'onda del mare e il mare.

⁴³² Pugno, *Sirene*, Einaudi, Torino 2007.

⁴³³ Stefano Dal Bianco, *Prefazione* a Pugno, *Il colore oro*, Le Lettere, Firenze 2007, pp. 7-12 (7).

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ *Ivi*, pp. 8-9.

⁴³⁶ Pugno, *In territorio selvaggio*, Nottetempo, Milano 2018, p. 113.

⁴³⁷ Cfr. Pugno, *In territorio selvaggio*, cit.

⁴³⁸ «scatola nera» è il titolo della prima sezione del primo poemetto, *haker/aidoru*, ma è anche un sintagma chiave all'interno dell'intera opera, nella quale ritorna più volte.

⁴³⁹ Pugno, *In territorio selvaggio*, cit., p. 75.

Tutto il tuo lavoro, in poesia soprattutto, la tua ricerca, è stata, è in questa ricucitura di corpo e mente, anzi, ricucitura non è la parola esatta: nella percezione dell'insaldatura, dello stato di unione, del non-essere-diviso. È una forma di meraviglia diversa da quella dell'*unheimlich*, è almeno in apparenza splendente, dorata come una mattina d'estate.

Eppure, è così che vivi la tua vita? In questa unione? No.

E altri, la vivono? Se il corpo è il corpo percepito, se tutto è il percepito, se noi siamo nella percezione/coscienza – e non sappiamo ancora come – ci sono altri e altre che vivono-in-uno? Che sanno, di se stessi, cose che tu e quasi tutti dovete scoprire guardandovi, misurandovi?⁴⁴⁰

Potremmo identificare come luogo del poemetto quello spazio virtuale fatto di linguaggio, inesistente e incolmabile, instaurato tra la scatola nera della mente e il corpo, nell'intersezione tra percezione di sé e sé che tende ma non può darsi come uno, nello spazio liminale tra giardino e bosco. La rappresentazione dello iato tra sé e percezione del sé è forse racchiusa in un'immagine ricorrente nei testi dell'autrice, quella di un soggetto che viene osservato dall'esterno: «e tu che sei nel bosco, / che sei guardata tra gli alberi del bosco»⁴⁴¹; «tu sei quello che è guardato dentro la fortezza» (p. 105); queste immagini fanno venire in mente una frase dell'autrice che non rientra nel repertorio della poesia e che fa riferimento al concetto di selvaggio (che, come vedremo, è legato a quello del bosco e del corpo): «Eppure, noi siamo il nostro corpo. Siamo l'animale che ci guarda dal folto»⁴⁴².

Per capire il significato dell'immagine del bosco, ricorrente nel poemetto, da cui prende il nome la terza sezione dello stesso, facciamo riferimento al saggio dell'autrice *In territorio selvaggio*: il bosco è il luogo del selvaggio per eccellenza, luogo della nuova conoscenza raggiunta in seguito al perdersi, trasformarsi e poi ritrovare la strada, contrapposto al giardino, luogo del conforto⁴⁴³. Il selvaggio è sconfinato, ma è una creazione/invenzione umana, che non esiste in natura e inizia nel momento in cui chiudiamo la porta di casa, istituendo una divisione tra un dentro e un fuori. Addentrarsi nel bosco significa esplorare i confini del conosciuto e della lingua, provare straniamento, indossare nuovi occhi: tutto questo, per l'autrice, è il significato della poesia, e più in generale della letteratura. Questo però non significa che il bosco sia il polo positivo e il giardino quello negativo: se il lettore non troverà conforto nel bosco, sarà perduto ad un livello più profondo, esistenziale. Il corpo, per Pugno, è il primo luogo del selvaggio, e talvolta, in una contraddizione soltanto apparente, il corpo coincide con un terribile giardino, luogo dell'uno, al confine con il fuori-selvaggio: «nel giardino che è la mappa /

⁴⁴⁰ *Ivi*, pp. 77-78.

⁴⁴¹ Pugno, *Il colore oro*, cit., p. 77; le prossime citazioni, dove non indicato altrimenti, sono da riferirsi a questa edizione: ne verrà indicata solo la pagina.

⁴⁴² Pugno, *In territorio selvaggio*, cit., p. 33.

⁴⁴³ Il topos del bosco come luogo dell'ignoto e del selvaggio, contrapposto ad un luogo razionale, è già presente nella tradizione italiana: si pensi ad un testo di qualche decennio precedente a quello di Pugno come *Il galateo in bosco* (1978) di Zanzotto.

del tuo corpo-giardino, sulla spalla al confine col fuori» (p. 136); «nel bosco, che è fuori che è dentro / il giardino, che è la stessa cosa / del suo corpo, ora» (p. 137).

È in questo territorio selvaggio, un bosco fisico e mentale – corpo, mente, bosco, giardino –, che si svolge *Il colore oro*, un luogo che assume anche le tonalità più desolate del deserto, dell'assenza di potenzialità vitali, forse dovute alle condizioni di un mondo che si va surriscaldando (le cui conseguenze – alcune di quelle possibili – sono indagate in *Sirene* che come vedremo è intimamente legato a *Il colore oro*):

Questo equivale forse a dire che con il tempo ogni territorio tende al deserto? Più angosciante del bosco, più desolato e totale, dove le condizioni per la vita hanno cessato – da tempo – di darsi. Il deserto che si espande, risale dal Sahara verso l'Europa, nascondendo in se stesso i boschi che sono stati, e le città. E le città-bosco, e le stesse oasi, giardini più di tutti racchiusi in se stessi. Tutto è aperto e più niente lo è? Di fronte alla prospettiva della fine del mondo – l'inconcepibile natura di Gosh che ci guarda con intenzione – i nostri stessi corpi diventano l'unico territorio, l'unico rifugio. Il conforto non viene più neanche dall'esterno, neanche dalla parola, diventa nenia, lallazione, corpo che si abbraccia le ginocchia rinchiuso in una stanza, e si culla da sé. Possono essere tanti, i corpi, uno accanto all'altro, ma ognuno è con se stesso.

Eppure, la porta rimane aperta sul fuori, per spaventoso che sia. Giardino e bosco coincidono? Bosco e deserto⁴⁴⁴.

Significativamente il verso che chiude *Il colore oro* è: «bosco e deserto coincidono» (p. 158). L'esplorazione del bosco è significazione della stessa attività poetica e della connessa esplorazione ai confini del linguaggio; è un'esplorazione in un territorio spaventoso, che non dà conforto, nel quale non ci si dovrebbe addentrare:

c'è una grande costruzione
d'erbe e d'ombra, che è dove stai andando

o la grande costruzione appesa
alle pareti, leggibile come mondo
("ci sono, questo è noto,
nel fondo del bosco, cose:
fa parte delle nostre leggi
che non cercherai di toccarle")

guardati, tu come corpo (p. 158)

Quella della quale va alla ricerca Pugno «è una lingua per leggere il bosco» (p. 153): «estendi / la lingua», «estendi la lingua nelle cose // oppure, coltiva i campi / estendi nell'interno la lingua: / conosci con la facoltà del tatto / conosci con il muovere del corpo, / che qui è deserto» (p. 155); «della lingua parlata come adesso lentamente / all'inizio del bosco» (p. 149); quella tramata dall'autrice è infatti una lingua che, con le parole di

⁴⁴⁴ Pugno, *In territorio selvaggio*, cit., p. 112.

Giovenale della postfazione del libro, apre «canali di crisi e di sfida dei codici»⁴⁴⁵, come vedremo nel dettaglio nel terzo paragrafo di questo capitolo. È questo il compito della poesia nella visione di Pugno, che concepisce la ricerca poetica in un rapporto di interconnessione necessaria con la scrittura in prosa:

Se la poesia è un' esplorazione alle frontiere della lingua, per dire ciò che non è stato detto prima e forse non è del tutto dicibile, da questa esplorazione c'è un ritorno. E la prosa, hai finito col pensare ultimamente, è il momento in cui il bottino di queste esplorazioni viene riportato alla comunità. Spartito, condiviso⁴⁴⁶.

Viene da pensare che il ritorno dall'esplorazione del *Colore oro* sia coinciso con *Sirene*, romanzo uscito subito dopo il poemetto, i cui testi tuttavia risalgono a qualche anno prima. Vi sono alcuni punti di contatto tra le due opere – e in particolare alcune immagini che si specchiano l'una nell'altra –, e che in realtà fanno parte di un cortocircuito più ampio che, partendo dall'esordio poetico di *Tennis* (2002), ha creato «une nouvelle mythologie toute personnelle que l'on retrouverait jusqu'aujourd'hui»⁴⁴⁷. A cominciare dalla lettura dell'indice del *Colore oro* risulta lampante che una poesia del primo poemetto, *underwater*, instaura un collegamento diretto con *Sirene*, romanzo ambientato nel mondo sottomarino di *Underwater*, in un futuro distopico nel quale la popolazione è costretta a nascondersi dalla luce del Sole che, a causa dell'inquinamento dell'atmosfera e dell'erosione degli strati di protezione tra la Terra e la propria stella, causa sulla pelle il cosiddetto «cancro nero». Leggendo la poesia, il legame con il romanzo è rafforzato ulteriormente; nel capitolo dodici di quest'ultimo, prima della descrizione di un incendio, appiccato intorno a un'abitazione diventata rifugio dei contagiati proprio per confinarli dal resto del territorio, per descrivere la massa di persone che vi si accalca dentro viene usata una similitudine che anticipa quel cerchio di fuoco che di lì a poco sarebbe divampato: «La massa si era rovesciata all'interno come un fiume infetto, come acqua che brucia con dentro il fuoco greco». Anche in *underwater* prende forma l'immagine del fuoco greco che invece di essere placato dall'acqua ne è ravvivato: «è fiamma che brucia le acque / che non ne è spenta», «acqua che infonda nel fuoco / acqua-metallo piena di furia / ti gira intorno come lana nera, / tesse una maglia» (p. 41)⁴⁴⁸.

Così come *Sirene*, ne *Il colore oro* è percepibile infatti la violenza: se il romanzo configura un crudo racconto dello sfruttamento inumano e delle violazioni operate dagli uomini sulle sirene, nuova specie scoperta nei mari poco prima del dilagare dell'epidemia da cancro nero, nel poema la violenza si esprime sia a livello di figurazioni cruente («mutilano bestie di plastica / senza togliere il sangue», p. 87) e di ambientazione bellica, sia – e soprattutto – a livello dell'elocuzione, come ha fatto notare Dal Bianco:

⁴⁴⁵ Marco Giovenale, *Postfazione a Pugno, Il colore oro*, cit., pp. 163-170 (164).

⁴⁴⁶ Pugno, *In territorio selvaggio*, cit., p. 46.

⁴⁴⁷ Jean-Charles Vegliante, *Laura Pugno, cohérence du désastre*, «Italies», XIII, 2009, pp. 101-116 (101).

⁴⁴⁸ L'immagine del fuoco è uno dei topoi che dialogano intertestualmente nell'opera dell'autrice: «la casa è andata a fuoco» (Pugno, *Bianco*, Nottetempo, Milano 2016, p. 40); «la casa sta bruciando» (Pugno, *Noi*, Amos, Venezia 2020, p. 23).

la violenza che si sente non sta tanto nella crudezza di alcune figurazioni, che pure ci sono, quanto in un particolare tono dell'elocuzione, che fonde procedimenti paratattici, o diciamo iposintattici, con costitutive, continue ellissi del verbo e dei nessi connettivi, e frequenti cambiamenti di soggetto. Ciò favorisce l'emergere della qualità emblematica, autoritaria di ogni parola pronunciata ed è costitutivo della peculiare drammaticità della dizione⁴⁴⁹.

Soprattutto però della nuova mitologia personale di Pugno fa parte il paesaggio post-apocalittico, desertico, che in *Sirene* vede il territorio terrestre e marino ritornare selvaggio, come se volesse rigettare via l'essere umano cooperando con il lavoro di distruzione del Sole, e che ne *Il colore oro* è dispiegato in «scenari devastati o ipersemplicati come imperi instabili, caduti, disfatti, o come livelli e sequenze di videogame che configurano plausibili pompe aliene»⁴⁵⁰: «hai visto un grande deserto, / cose del deserto, i giardini del tè, / con dentro bestie mutilate» (p. 19), «griglie di plastica sulle facciate delle case, / piante di plastica / con piante vere: uno strato di nero / copre la terra, / questo è il paesaggio» (p. 21); «blocchi di marmo coperti di radici, / forme mangiate dal mare» (p. 25), «l'orizzonte nero» (p. 33); «grandissimi alberi di fico / nella tua casa» (p. 38, «in questo nuovo mondo» (p. 54); «e sono di nylon le pareti, / i pavimenti della stanza, ci sono / cavi per terra a forma serpentina» (p. 95); «ripeti che la vegetazione è rossa, / che corre lungo gli argini e le pareti: / qui nel bosco, / [...] / affiora il muschio dai tagli della luce» (pp. 95-96); «visitatore, / se il tronco degli alberi ha il colore / blu delle macchine, / sei giunto» (p. 96); «erba / che è color sangue» (p. 147), «[...] col bosco / che chiude sul tuo corpo / intero, piante / che crescono ai tuoi piedi / alle caviglie e sei / albero, tu sei / già albero // territorio che è andato in fiamme» (p. 152), «terra / secca» (p. 155), «rami rotti che buttano sangue» (p. 156). Questo paesaggio straniato e straniante fa venire in mente alcune immagini di archeologia industriale: agli elementi naturali si mescolano resti dell'attività umana («piante di plastica», p. 21; «ti mettono a mangiare / erba da un quadrato di plastica, / dove cresce sempre erba» (p. 35), «di nylon le pareti», p. 95; «copertoni incendiati», p. 145), in uno scenario che sembra anche questa volta, come nel romanzo, voler aprire gli occhi sulle estreme quanto reali conseguenze del comportamento umano nei confronti del pianeta che lo ospita; territorio naturale e territorio costruito artificialmente insieme compongono il mondo secondo le regole di una matematica selvaggia: «se questo è tutto il mondo / se è terra costruita / e dentro terra selvaggia, / matematica selvaggia» (pp. 21-23).

La mitologia di Pugno, anche se assume sfumature diverse nelle diverse opere, è facilmente individuabile attraverso alcune parole-chiave che tornano ossessivamente nei testi; così il bosco e il giardino, di cui già si è parlato, che spesso si confondono o si contrappongono nella rappresentazione, legati all'immagine del confine e dello sconfinamento: «giardino infinito bosco / dove vuoi perderti»⁴⁵¹, «chi aprirà la porta che

⁴⁴⁹ Dal Bianco, *Prefazione*, cit., pp. 9-10.

⁴⁵⁰ Giovenale, *Postfazione*, cit., p. 164.

⁴⁵¹ Pugno, *L'alea*, Perrone, Roma 2019, p. 119.

dà sul bosco⁴⁵²», «il giardino è all'interno del bosco // nel punto più interno / il giardino è dovunque»⁴⁵³, «– quando tutto si fa bosco / ma tutto / è già bosco –»⁴⁵⁴, «è casa e il bosco / è entrato dentro, non c'è fuori»⁴⁵⁵, «dove iniziano il bosco e il giardino / che sono lo stesso⁴⁵⁶»; così gli elementi cromatici («non pesa sulla neve il rosso»⁴⁵⁷, «argento della volpe»⁴⁵⁸, «l'opaco e scintillante, il colore del sangue»⁴⁵⁹), tra i quali acquistano particolare significato il bianco e l'oro: il bianco, connesso al concetto di neve, rappresenta l'idea della «lingua in potenza e al contempo limite stesso della lingua»: «copre e cancella quanto conosciuto, quanto già scritto e detto – lo scuro oscuro della pagina – solo per creare la possibilità di una nuova emersione di senso e immagini [...]. Il bianco è insomma ciò che è necessario al rifarsi, al ricrescere di una parola nuova»⁴⁶⁰. La neve copre il mondo, così com'è conosciuto, ricrea una pagina bianca e quindi la possibilità di dire: «ora che irrompe / facendo paesaggio di tutto, cancellando»⁴⁶¹, «dopo, dormire, / lavare le parole custodite / in una sacca di pelle, / affilarle di nuovo come strumenti di caccia // vicina a dire il bianco, / lingua, / la quietudine»⁴⁶². L'oro, insieme all'immagine dell'uovo (meno frequenti nelle altre raccolte, ma importantissimi in quella in esame), è invece legato all'idea di perfezione ed è pervasivo nel poemetto omonimo all'interno de *Il colore oro*: «traccia con un dito nel colore / il cerchio // d'oro, / occhi dorati, / perfezione» (p. 115), «privilegio, / come quando mangi l'uovo» (p. 117), «questo è il campo di perfezione: / l'uovo, il colore oro» (p. 121), «latte-sole / oro fatto uovo, / come talismano» (p. 127). Sono poi ricorrenti alcune parole-chiave provenienti dalla sfera del cibo, e in particolare legate ad elementi di base dell'alimentazione, come il latte («respirare / latte, raggrumare»⁴⁶³) o il pane («porta forme di pane / accanto alla riva del fiume»⁴⁶⁴).

Anche la figura della sirena, sulla quale si basta l'invenzione narrativa del romanzo d'esordio dell'autrice, si specchia ne *Il colore oro*: «il sole, stanno / immobili / le sirene in acqua / come latte caldo / il loro corpo è il piatto // carne dolce / e carne come uovo» (p. 130), «farai guerra, / tu-sirena, / tu con il tuo nome» (p. 131); la sirena è solo una delle forme assunte dalla figura femminile in questo libro, che è infatti «mutaforme» (p. 47 e p. 63), ora «ragazza-box», «ragazza-dea» (p. 29), ora «bambina-aidoru» (p. 49), «cosa-stella» (p. 78). Le sirene, nuova specie scoperta dall'uomo poco prima dell'avvento del cancro nero, nell'invenzione romanzesca racchiudono in sé l'oppressione subita in quanto

⁴⁵² *Ivi*, p. 123.

⁴⁵³ *Ivi*, p. 124.

⁴⁵⁴ Pugno, *Noi*, cit., p. 66.

⁴⁵⁵ *Ivi*, p. 67.

⁴⁵⁶ *Ivi*, p. 72.

⁴⁵⁷ Pugno, *Bianco*, cit., p. 26.

⁴⁵⁸ Pugno, *La mente paesaggio*, in Pugno, *L'alea*, cit., p. 94

⁴⁵⁹ Pugno, *Noi*, cit., p. 33.

⁴⁶⁰ Gian Maria Annovi, *Campioni # 17. Laura Pugno*, «Doppiozero», 8 aprile 2016, <https://www.doppiozero.com/materiali/campioni-17-aprile-2016-la-poesia-di-laura-pugno>.

⁴⁶¹ Pugno, *Bianco*, cit., p. 80.

⁴⁶² Pugno, *La mente paesaggio*, cit., p. 92.

⁴⁶³ Pugno, *Noi*, cit., p. 17.

⁴⁶⁴ Pugno, *La mente paesaggio*, cit., p. 121.

animali e in quanto femmine, lo specismo e il sessismo: oggettificate come lo sono gli animali e le donne nella realtà, allevate in allevamenti per commercializzare la carne e per scopi sessuali, rappresentano però anche l'unica speranza di palingenesi alle soglie dell'estinzione dell'umanità, ed è significativo che quest'unica e ultima possibilità sia incarnata da una nuova identità ibrida e femminile (i maschi delle sirene, da alcuni creduti addirittura una specie a parte, non hanno nulla di umano ma sono dugonghi di piccola taglia), la quale alla fine del romanzo si nutre del cadavere del padre umano, con cui precedentemente si era accoppiata, con un rapporto incestuoso e nutritivo che ricorda quello tematizzato da Lo Russo e che nella poetrice portava con sé un'importante gamma di significazioni legate all'eredità poetica e alla (auto)musività. Questa nuova identità al confine tra le specie, tra l'umano e il post-umano, ci fa pensare nuovamente alle teorizzazioni femministe dell'identità della fine del secolo scorso.

4.2 *Scorreranno viste della città d'oro*

Nella prefazione al libro, Dal Bianco, con le dovute precauzioni, offre una sintetica descrizione dei contenuti dei tre poemetti:

La sezione centrale eponima, *il colore oro*, è forse il momento di una stasi in un presente plastificato e quasi *post-human*, una stasi relativamente felice, malgrado il tempo di guerra, poiché racconta di una esperienza di perfezione e di pienezza che deve riuscire a farsi comune senza per questo perdersi. A questa parte centrale fanno ala due momenti di più marcata "storicità". *Hacker/aidoru*, l'unica parte davvero narrativa del libro, sembrerebbe la ricostruzione fantasmatica di un'antropologia poetica, una storia della funzione poetica tra gli uomini, ma nella forma straniata di un'epopea *cyberpunk* ambientata in un videogame, con qualche tratto addirittura *avant-pop*. La terza parte, *descrizione del bosco*, è una sorta di regressione rituale al primo atto linguistico, al linguaggio indagato nel momento cruciale della sua nascita⁴⁶⁵.

Quest'ultima sezione vede infatti l'evoluzione dell'uomo primitivo attraverso il momento fondamentale della nascita del linguaggio e compie quindi una riflessione sulla lingua e sui suoi limiti (al di là della porta che dà sul bosco): «ora che non c'è interruzione del bosco / prima della lingua» (p. 141), «cambia il basicranio, scende / la laringe nella gola / come a due anni nel cucciolo // questo, è cosa che può parlare, che è mutata» (p. 143). La vicenda narrata infatti

si spezza in momenti astorici di mito/rito («il libro della guerra», «cavalcando un toro», fondazioni di città, «uomini-toro e uomini tigre», «fiamma che brucia le acque», «questa terra è definita come oriente / circondata da mari», «stele / nera come neve», «cosa-stella / che passa di bocca in bocca nel sacrificio») e momenti di storia o cronaca virata in incubo («sei / portato / via da alieni», «cavallo bianco che si muove in un cortile», «questa è la transiberiana / stanotte dormi a shanghai», «la ragazza-box, bella, «sei fatto più strettamente prigioniero», «ci sono squatter / in casa tua»)⁴⁶⁶.

⁴⁶⁵ Dal Bianco, *Prefazione*, cit., pp. 11-12.

⁴⁶⁶ Giovenale, *Postfazione*, cit., pp. 164-165.

Una delle funzioni prevalenti di questa scrittura poetica è appunto di carattere mitico, come ci segnala Giovenale, e «uno degli ulteriori luoghi (attuali) del mito a cui più facilmente si può accostare l’asciutta iteratività degli attori nei testi de *Il colore oro* è quello dei videogiochi»⁴⁶⁷; vi sono alcuni importanti punti di contatto tra il codice poetico e quello audiovisivo del videogioco, anche se in questo contesto assumono complessità e sfaccettature non conosciute in quello di partenza. Innanzitutto alcune spie testuali ci trasportano immediatamente nel mondo dei videogame: «“la scatola è / piatta, una card, / la metti al collo, / ti domina, è / una cosa felice”» (p. 26), «spiriti animali / in ogni tua apparecchiatura, / spirito animale / è la card, registra / ogni tuo mondo» (p. 31), «il tuo avatar» (p. 57), «chi forza lo schermo e chi è lo schermo» (p. 59), «ti mettono uno stimolatore di memoria, / corpo innestato, caldo e nero / e piatto» (p. 63), «invisibile aidoru-ai / [...] / che sei corpo non sensibile / al tatto / [...] / sei / underwater / nella mente-memoria, / in lui che / adora la scatola e la stele / regge la card, / ti porta negli occhi» (p. 67), «ti innestano nelle loro menti / con monitor ed elettrodi» (p. 75), «e il terreno è sensibile al tuo peso, / si modifica come uno schermo: scorreranno / viste della città d’oro» (p. 83), «hai davanti uno schermo chiaro / un monitor chiaro-argento» (p. 110), «nel videogame è vestita / come tu sei vestita» (p. 121). Anche nel meccanismo con cui procede la narrazione possiamo individuare modalità proprie del mondo dei videogame:

Così come durante il cammino dell’eroe che guidiamo tra i fondali e nelle schermate di un videogame *non ci stupiamo* di apparizioni improvvise, mutazioni di clima, comparsa di avversari e ostacoli, e l’arbitrarietà delle immagini ci colpisce solo in quanto dobbiamo rapidamente adattarci all’ambiente in cui spostiamo il nostro combattere, altrettanto nelle poesie di Pugno è più che naturale sentire la plausibilità – pur inspiegabile – degli scenari del movimento, delle loro metamorfosi, minacce, malattie, necroforie, splendori.

L’assurdo o meglio l’inatteso delle immagini, in un videogioco, ci colpisce meno (e più in fretta ci adattiamo ad esso) rispetto a meccanismi pressoché identici di area però linguistica. Non è sbagliato dunque dire che l’onirismo acceso della scrittura de *Il colore oro* avvicina e conduce precisamente a una più reattiva flessibilità verbale. [...]

E ancora. Gli oggetti («scatola», «lingua», «plastica», «latte», «fascia», «roccia») che compaiono nelle poesie possono essere tanto *segni* di cui non abbiamo la chiave (ma che non per questo risultano *solo* misteriosi, chiusi) quanto semplici o complessi materiali raccolti. Materie, non indici.

E più che un classico appello alla categoria del ready-made, qui a tornare utile per leggere simili occorrenze è la natura *giocosa* degli items del *linguaggio in generale*. Correndo in uno scenario di videogioco ci si carica di ‘hardware’, materiali raccolti nell’avventura, di cui il labirinto di eventi in atto non sempre chiarisce la funzione. (Né tale non-chiarezza ci vieta di giocare e godere del gioco: anzi ne accresce le variabili vitali in essere)⁴⁶⁸.

Il legame con altri media non riguarda soltanto questo ambito: la scelta di Pugno è virata verso l’iconotesto, una forma molto frequentata negli anni Dieci da poeti di

⁴⁶⁷ *Ivi*, p. 167.

⁴⁶⁸ *Ivi*, pp.168-169.

generazioni diverse⁴⁶⁹, e verso la lettura pubblica, anche nella forma della videopoesia. L'apparato iconografico è ad opera di Elio Mazzacane e comprende, per *hacker/aidoru e descrizione del bosco*, foto in bianco e nero scattate in luoghi pubblici di Roma nell'autunno/inverno del 2006, e per *il colore oro* foto a colori tratte da una videopoesia di Elio Mazzacane, *non è la stessa lingua che parli* (2005)⁴⁷⁰, sulla serie *il tuo corpo è il sole*, che compare come terzo testo del poemetto *il colore oro*:

Peculiare della collana "fuoriformato", in sesta uscita con *il colore oro*, al codice letterario *stricto sensu* se ne accompagna un altro, in questo caso le foto di Elio Mazzacane. Il *testo nuovo* che così viene a comporsi conta su una visività amplificata, quella delle immagini poetiche – vivide, polite e algidamente inappellabili – e quella delle foto – materiche esse pure, snodantesi tra superfici marmoree in dettagli netti e ieratiche gestualità in primo piano: mani con ciotole, mani grondanti colore (oro/arancio/rosso). I due piani espressivi, che si rispondono in dialettica senza sovrapporsi né solo inseguirsi, concorrono a costruire un'opera emblematica, straordinariamente percorribile in piani e volumi, in chiari e scuri⁴⁷¹.

4.3 La lingua de *Il colore oro*

Nel *Colore oro* «a volte sembra che gli enunciati scaturiscano da puri meccanismi combinatori, come in una grande giostra o palestra dei significati»⁴⁷²: questa percezione deriva dal fatto che il testo è composto da alcuni elementi di base che si ripetono con diverse variazioni per tutta la durata del dettato. È fortissimo infatti il carattere iterativo dell'opera – che riporta a una dimensione quasi rituale –, nella quale è possibile individuare alcuni termini di specifiche sfere semantiche che si ripetono ossessivamente: come ha fatto notare Carbognin⁴⁷³, da una parte è imponente l'utilizzo di un linguaggio quotidiano e banale, in particolare concernente la sfera del cibo (invasive e quasi onnipresenti sono le occorrenze di «uovo», «latte», «pane», «spaghetti», «tè», «arancia», «olio», «sushi» e altre, che si ripetono con leggere variazioni) o quella degli oggetti di consumo e del mondo tecnologico («card», p. 29; «stivali rossi con i tacchi a spillo», p. 53; «un cartone di latte / strappato, / bevuto in piedi al supermarket», p. 118; «copertoni», p. 145); dall'altra un lessico e delle immagini dalla sfera del mito e del sacro («bestia-idolo», p. 21; «vaticinio», p. 25; «epoca del toro», p. 30; «ti segni le dita nell'olio», p. 38; «acqua che infonda nel fuoco», p. 41; «liscia e piatta stele / che tu non adori», p. 47; «ti bevono come l'uovo / che passa di bocca in bocca nel sacrificio», p. 75; «colazione degli dèi», p. 115; «privilegio, / come quando mangi l'uovo», p. 117; «talismano», p. 127; «fai lettura del fegato / e delle pietre bianche», p. 131;) e della natura, sia vegetale e inorganica

⁴⁶⁹ Cfr. Gilda Policastro, *L'ultima poesia. Scritture anomale e mutazioni di genere dal secondo novecento a oggi*, Mimesis, Milano 2021.

⁴⁷⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=fr3Z348uvCg>.

⁴⁷¹ Bello Minciacchi, *Recensione a Laura Pugno, "il colore oro" (Le Lettere, 2007)*, «PuntoCritico2», 6 maggio 2011.

⁴⁷² Dal Bianco, *Prefazione*, cit., p. 9.

⁴⁷³ Cfr. Francesco Carbognin, *Introduzione di 12 Poetesse italiane*, NEM, Varese 2007.

(«legno», p. 61; «girasoli», p. 83; «ossa», p. 147), sia, soprattutto, animale («falco», p. 83; «leopardo», p. 92; «serpenti», p. 93; «scimmie», p. 143; «cani», p. 156: sono soltanto alcuni dei moltissimi animali che costellano il tessuto del testo e che assumono un carattere totemico: «del toro, hai / protezione / totem», p. 33).

Carbognin ha messo in luce che questi due ambiti (linguaggio quotidiano e mercificato da un lato e linguaggio del mito e della natura dall'altro) sono legati analogicamente da una terza importante sfera semantica, quella legata alle varietà cromatiche che come abbiamo visto è preponderante e porta con sé sfaccettature di significati – e che in questo contesto ha un'«azione confusiva e livellatrice»⁴⁷⁴ tra gli elementi delle due sfere lessicali –, e da alcuni elementi morfo-sintattici quali l'uso del pronome *tu*, dell'aggettivo possessivo *tuo/a* e della congiunzione *e*, che identificano gli elementi dei due diversi ambiti attraverso la «forzata destinazione di essi all'indistinta area delle appartenenze narcisistiche del tu» o li rendono «semanticamente equivalenti per via appositiva»⁴⁷⁵ o coordinativa: «ha una fascia di pelliccia / tra i capelli / è di plastica bianca» (p. 53); «mastica con cura / pane e legno, / pane e argento» (p. 61); l'antitetica paronomasia «nera come neve» p. 69; «cavalcano tori e moto nere, / ducati, / honda nero opaco» (p. 73); «ti bevono come l'uovo / che passa di bocca in bocca nel sacrificio» (p. 75); «pochi metri di ghiaccio con oasi, / una stoffa arancio / intenso su un tappeto», «oppure, un asciugamano rosso / cupo, che ti copre la testa: / questa è la metratura / del deserto: // di notte sogni di percorrere un territorio al buio, / con una benda azzurra / intorno ai polsi, e sale / azzurro sulla bocca e sulla schiena» (p. 91); «entra nel leopardo, metti / le mani dentro la scultura – sabbia / di questo giardino, / sassi bianchi», «mettiti una pelliccia di plastica / i tuoi occhi color leopardo» (p. 92); «davanti a te per terra / c'è una stoffa leggera come l'oro / te la potresti gettare sulle spalle» (p. 93); «se il tronco degli alberi ha il colore / blu delle macchine» (p. 96); «lei è una ragazza, ha piccole ali / scorza d'arancio cucita nella camicia: / la marmellata d'arance / è per te // è colore oro / [...] // pane e uova / gelatina d'oro» (p. 110); «erba e uova sulle fondamenta, / mangia in silenzio, / colazione degli dèi» (p. 115).

Il lessico utilizzato da Pugno in quest'opera attinge quindi soltanto a pochi ambiti selezionati, seppure lontani tra loro, a differenza di quanto abbiamo visto per quanto riguarda le altre autrici analizzate. A questo bisogna aggiungere la frequente mescolanza di lessico proveniente da altre lingue, in particolare l'inglese («underwater», pp. 40 e 67; «da questa luminescenza è invaso il reef», p. 93; «ritorna prima del tempo / dall'outback, con le caviglie scorticate», p. 106; «lady marmalade», pp. 108 e 111; «milk», pp. 118 e 119; «extensions», p. 134; «tracks», pp. 136, 154 e 156; «fai un take delle cose vive», p. 137), ma anche il francese («ai vuole un corpo, / jeune-fille / di carne, microfibra», p. 54) e il latino («sarai anche troppo presto ad portas», p. 99).

Alla ripetizione di materiali testuali in un apparente gioco compositivo combinatorio e analogico che riutilizza gli stessi elementi di base all'interno dell'intera composizione, si accompagnano figure di ripetizione come l'anafora e l'epifora:

⁴⁷⁴ *Ivi*, p. 25.

⁴⁷⁵ *Ibidem*.

si copre gli occhi, scimmia
e l'uovo resta:
si copre gli occhi,
si copre gli occhi,
si copre gli occhi finché
l'uovo scompare

questa è la coltivazione delle piante (p. 65)

Questo carattere iterativo, caratteristico anche delle altre raccolte poetiche di Pugno, contribuisce a creare un andamento ritmico che porta con sé il ricordo di una liturgia o di un rituale del quale si è perduta la memoria, ma potentemente evocato dall'energia sotterranea dell'elocuzione («parole magiche», p. 27), nonostante – o proprio per il fatto che – il dettato poetico sia «fisico, essenziale e paradossalmente scabro nella sua assoluta levigatezza»⁴⁷⁶.

l'andamento ana-epiforico contribuiva all'impressione che i testi rappresentassero un'ininterrotta, circolare e complessa performance: un cerimoniale sciamanico in cui cose e parole, umano e subumano si confondevano e scambiavano continuamente e misteriosamente, in una lingua – ha notato Andrea Cortellessa – «tutta corporea e insieme minuziosamente astratta»⁴⁷⁷.

Tuttavia bisogna fare una precisazione a riguardo: «iterazioni e sospensione/incantamento non significano né *determinano* un allontanarsi dell'autrice nei territori di un facile misticismo o orfismo», anzi, possono chiamare il lettore «in una direzione di estremo materialismo del dettato, dei suoi *contenuti*»:

Quelli di Laura Pugno sono pezzi di una scacchiera linguistica che aderisce alle *movenze* e forme del mito, senza l'impiego e impegno di stralci eruditi o di annotazioni/citazioni e flussi plurilinguistici come nel *metodo mitico* del modernismo eliotiano, ma anche senza permettere che griglie di coerenza o riconoscibilità o trasparenza=correspondance vincolino personae e allegorie ad altro che al loro sensato e vitale intreccio *sul foglio scritto*. Un intreccio nominale, non numinoso. Se c'è *aura*, è nell'oro del colore, del testo, non altrove. Qui non si dà, insomma, *religione*. Il vocabolario e le sintassi 'del sacro' – *usati* – operano in territorio franco, laico. [...] Flusso che lavora – formalmente – sul piano di un "come se", di una ipotesi percettibile: mette in gioco (nei molti campi dello stile) modalità di mitografia senza mito, *come se* di mito si potesse ancora parlare⁴⁷⁸.

I testi che compongono *Il colore oro* si susseguono senza che i loro confini siano marcati da altri elementi al di fuori del cambio di pagina: sia i titoli che l'inizio dei brani sono caratterizzati dall'utilizzo della lettera minuscola, che è onnipresente anche a causa dell'assenza di segni di interpunzione forte, ad eccezione della comparsa sporadica del punto di domanda (al quale, ugualmente, segue la lettera minuscola: «apparizioni, / o

⁴⁷⁶ Bello Minciocchi, *Recensione a Laura Pugno*, cit.

⁴⁷⁷ Annovi, *Campioni # 17*, cit.

⁴⁷⁸ Giovenale, *Postfazione*, cit., pp. 169-170.

cecità? / poi la città si quietà», p. 105); anche gli altri segni di interpunzione sono utilizzati in modo eterogeneo, essendo elisi in punti nei quali sarebbero necessari oppure interponendosi dove non necessari (tra elementi che anzi non dovrebbero essere separati), segmentando così la frase: «sarai, / stella dei giardini» (p. 118); «mangerai, pane e foglie», «puoi comprare, il sushi al supermarket» (p. 122); «hai, bambina-aidoru / gli occhi luminosi, / sono, verità, piccole luci» (p. 123). Il dettato è inoltre caratterizzato da un andamento ellittico («e se muovessero dal bosco, / cose, con la loro lingua / su questo ragiona la storia», p. 139; «stai in caccia, estendi / la caccia estendi / la lingua: è così, se in caccia / come prima avvertivi del leopardo», p. 155), che vede frequenti ellissi dei nessi connettivi e del verbo e uno stile nominale: «strade abitate da tigri, / capanne dove entri in ginocchio» (p. 46), «tira il corpo in secca: è calda, / carne e sale, / il corpo ripete il suo cerchio / la nuca e le ginocchia, / ossa e uova // [...] // torni a casa, / pane e latte, ora scrivi / la parola kayak perfettamente, / non vedi / pane, latte e alghe // con la neve, si scioglierà come neve» (p. 125); «la condensazione dell'oriente / in armi d'oro» (p. 129), «cecità della cosa dolce / della cosa più bella» (p. 131). Questo procedere ellittico, come si vede, è collegato e può produrre una sintassi indecidibile:

[...]

è una lingua per leggere il bosco,
credi che sia un gioiello

porta al collo
un sasso nero con un occhio dentro

nero, tutto pupilla

[...] (p. 153)

In questa figurazione, nella quale l'occhio che non ha più il bianco della sclera rimanda al non-umano, come ci suggerisce la stessa autrice⁴⁷⁹, sono presenti alcune ambiguità: il soggetto del verbo «sia» potrebbe essere tanto la «lingua» quanto il «bosco» e il verbo «porta» potrebbe configurarsi come un indicativo presente alla terza persona singolare, avendo quindi come soggetto «lingua», oppure come un imperativo, allocutivo come il precedente «credi»⁴⁸⁰. I nuclei narrativi procedono con un'ambiguità di fondo che permette al lettore di intravedere soltanto il rilievo, il colore oro, di un disegno più complesso e chiaroscurato, come quello esemplificato nel brano che segue, tratto da *lady marmalade* del poemetto *il colore oro*, nel quale il soggetto dell'allocuzione passa dall'essere marcato al femminile («quella che ascolta», «dea», «ragazza-marmellata») a un inaspettato maschile («sei già nuovo»):

⁴⁷⁹ Cfr. Pugno, *In territorio selvaggio*, cit.

⁴⁸⁰ Questo esempio è presentato da Vegliante (Cfr. *Laura Pugno*, cit.) che, a partire dalla constatazione della frequente indecidibilità della sintassi, riflette sulla necessità di mantenere tale ambiguità e indecidibilità anche nella traduzione del testo poetico.

[...]

non sei tu quella che ascolta queste voci
non sei tu che giochi
con noi,
dea d'oro, ragazza-marmellata

perché già ti ha visto, la sirena
quando hai messo fuori la scodella
con gli spaghetti e l'uovo, già
ti ha divorato, sei già nuovo (p. 113)

5. *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti* (2021) di Alessandra Carnaroli

5.1 Piccoli fatti veri raschiati dal fondo

Con un linguaggio che sembra voler cogliere la lingua nella sua dimensione parlata – anche in quei tratti tipici del parlato che emergono in alcuni casi di scrittura, quale quella digitale, nelle sue peculiarità ed effetti stranianti –, l'operazione poetica svolta da Carnaroli, una delle voci più interessanti che emergono all'ascolto del panorama italiano contemporaneo, potrebbe essere assimilata ad un raschiamento, come ha giustamente notato Sermini:

associavo alla poesia di Carnaroli un oggetto che mi sembra possa bene illustrare l'operazione in versi che la poeta compie. Si tratta della *curette* (da pronunciare alla francese), uno strumento chirurgico che l'autrice non nomina mai, sebbene il gesto al quale esso si collega sia impresso con forza nei suoi versi. La *curette* ha la forma di un cucchiaino, ma non assolve la funzione confortante di raccogliere il brodo. Il contorno è laminare, tagliente, il centro è spesso bucatato. Il suono della parola è morbido, curativo, e stona con l'azione che la chirurga o il chirurgo compie: propriamente raschiare, scarnificare, scorticare (ma dall'interno, in maniera uterina). Un gesto invasivo e doloroso che a volte – c'è da dirlo manifestamente – cura⁴⁸¹.

Carnaroli infatti, partendo spesso da «un piccolo fatto vero», raschia dal fondo della realtà materiali indigesti per riemergere dal basso – un basso anche linguistico, come vedremo – e mostrarli, tratteggiati in bozzetti – talvolta visuali – dall'effetto catartico⁴⁸². Come ha notato Bello Minciocchi⁴⁸³, l'autrice utilizza la ricetta sanguinetiana di *Postkarten 49* per la preparazione di una poesia:

per preparare una poesia, si prende “un piccolo fatto vero” (possibilmente fresco di giornata): c'è una ricetta simile in Stendhal, lo so, ma infine ha un suo sapore assai diverso [...]

conviene curare

spazio e tempo: una data precisa, un luogo scrupolosamente definito, sono gli ingredienti più desiderabili, nel caso: (item per i personaggi, da designarsi rispettando l'anagrafe: da identificarsi mediante tratti obiettivamente riconoscibili):

[...] e avremo una pietanza gustosamente commestibile, una specialità verificabile: [...]

concludo che la poesia consiste, insomma, in questa specie di lavoro: mettere parole come

⁴⁸¹ Sara Sermini, *Raschiate dal fondo: nature morte (viventi) di Alessandra Carnaroli e Anne Imhof*, «Antinomie», 12 novembre 2021, <https://antinomie.it/index.php/2021/11/12/raschiate-dal-fondo-nature-morte-viventi-di-alessandra-carnaroli-e-anne-imhof/>.

⁴⁸² Catartico anche per l'autrice stessa nel momento in cui li scrive, come ha rivelato in un'intervista-presentazione dell'ultimo libro tenuta presso la libreria Il Catalogo di Pesaro il 31 ottobre 2021 e condotta da Paolo Vachino, della quale è stato registrato un video disponibile in rete: <https://www.youtube.com/watch?v=aux70pyUpmk>.

⁴⁸³ Cfr. Bello Minciocchi, *Femminimondo di Alessandra Carnaroli*, «Semicerchio», XLV, 2, 2011, pp. 98-99, www.puntocritico2.wordpress.com/2013/02/09/recensione-aalessandra-carnaroli-femminimondo-cronache-di-strade-scalini-e-verande-polimata-roma-2011/; Bello Minciocchi, *L'immagine riflessa delle strutture letterarie*, «Enthymema», XXV, 2020, pp. 373-396.

in corsivo, e tra virgolette: e sforzarsi di farle memorabili, come tante battute argute e brevi: (che si stampano in testa, così, con un qualche contorno di adeguati segnali socializzati): (come sono gli a capo, le allitterazioni, e, poniamo, le solite metafore): (che vengono a significare, poi, nell'insieme:

attento, o tu che leggi, e manda a mente)⁴⁸⁴:

Anche Carnaroli in diversi casi parte da «un piccolo fatto vero», come nella raccolta *Femminimondo* (2011), che racconta il femminicidio, o *Poesia con katana* (2019), che nella seconda sezione, intitolata *Murini / Inserisci un emoji*, mima il dibattito online su un fatto di cronaca, l'eutanasia di un bambino; tuttavia la poetessa, a differenza di Sanguineti, «non cucina una vivanda “gustosamente commestibile”, ma soltanto – e però dolorosamente – “verificabile”»⁴⁸⁵. I suoi versi crudi riportano infatti diverse facce dell'orrore/dolore o, meglio, della sua narrazione pubblica, spesso banalizzata e spettacolarizzata: «Quello che anatomizzano infatti, queste parole-lama, è la violenza d'ogni giorno sui corpi in particolare delle donne (*Elsamatta* sulle psichicamente disturbate, il magnifico *Ex-voto* sulle ospedalizzate, appunto *Sespersa* sulle “abortite” e via sociocampionando)»⁴⁸⁶. Cortellessa però mette in guardia dall'errore di scambiarla per una scrittura di denuncia:

Al suo esordio la violenza *splatter* di Nove, proprio, da molti venne presa viceversa come compiaciuta mimesi del punto di vista del carnefice, senza capire la mimesi di secondo grado, ben più crudele, della sua spettacolarizzazione mediatica. Allo stesso modo Alessandra [...] ha detto d'ispirarsi alla «fondamentale [...] cronaca di Repubblica: la riduzione della tragedia a trafiletto», *addicted* «come a una droga» al «mondo come ci viene rappresentato in Italia». Le sue *I-cone* e *Tele-croniche ancora disperse è questa* violenza, della banalizzazione semiotica, che segnano a dito. Ma, proprio come nel miglior Nove ormai lontano, la *pietas* implicita in questo mineralizzato sarcasmo deriva proprio dall'ambiguità di un'attrazione segreta⁴⁸⁷.

La poesia di Carnaroli ricrea quella «pornografia insita nella comunicazione» di una società «dotatasi dei mezzi d'amplificazione e funzionalizzazione della propria violenza attraverso un apparato mediale messo al servizio della sevizia generale, teso, tramite la ripetizione infinita, all'anestetizzazione o alla diffusione del disagio, [...] o [...] al compiacimento sadico»⁴⁸⁸. Lo stile elaborato dall'autrice rifunzionalizza «alcune caratteristiche proprie al sistema dell'informazione attuale [...] determinando una critica implicita, di un'ironia caustica sebbene estremamente sagace per il non farsi mai diretta, al sistema stesso dell'informazione e dei media»⁴⁸⁹. Così gli espedienti linguistici messi in atto nei testi della seconda sezione di *Poesia con katana*, testi che assumono la forma breve dei post di un dibattito online, permettono di svelare l'ipocrisia che si nasconde

⁴⁸⁴ Edoardo Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 209.

⁴⁸⁵ Bello Minciacchi, *L'immagine riflessa*, p. 385.

⁴⁸⁶ Andrea Cortellessa, *Alessandra Carnaroli, tutta casa e carnaio*, «Le parole e le cose», 14 febbraio 2022, <https://www.leparoleelecose.it/?p=43455>.

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

⁴⁸⁸ Ivan Schiavone, *Cronache dal mondo offeso: Alessandra Carnaroli o della critica della ragion mediale*, in «il verri», LXV (*Travagli*), ottobre 2017, pp. 73-76 (73).

⁴⁸⁹ *Ivi*, p. 74.

dietro la necessità di partecipare alla spettacolarizzazione e discussione pubblica – sullo spazio dell’etere digitale – di un fatto delicato e privatissimo: introducendo le emoji, descritte in corsivo e affiancate al testo del post, Carnaroli permette al lettore di

muoversi su un doppio binario semantico, rivelando, anche in presenza di affermazioni apparentemente sincere, una sorta di inautenticità strisciante, un’ipocrisia formale che forse sfugge al controllo dei parlanti, ma che nondimeno dà la misura del degrado linguistico dei *social network* («pray for j. / mani che pregano cuore con fiocco sole palloncino palloncino», p. 54; «ma prende il biberon? / faccia che pensa faccia sorpresa», p. 59; «questo amorissimo / di bambino deve morire? / teschio teschio cuore spezzato», p. 70; «la vita dei deboli / non ha valore / sigh sigh», p. 74)⁴⁹⁰.

Analogamente in *Ex-voto* Carnaroli riproduce, parodiandolo, il rituale collettivo di condivisione social attraverso il quale viene recuperata l’antica pratica religiosa degli ex-voto, in quelle pagine Facebook a sfondo religioso nelle quali gli utenti invocano la protezione e l’aiuto di Dio e dei santi del cattolicesimo: «la mole di dolore umano degradata a esibizione pornografica e l’involontario patetismo delle manifestazioni di angoscia stereotipate produce, inevitabilmente, effetti di grottesco»⁴⁹¹, dal momento che «nella mercificazione della “società dello spettacolo” persino la verità di un dolore personale può rischiare di trasformarsi nella propria caricatura»⁴⁹².

L’autrice ha rivelato in un’intervista⁴⁹³ che il 90% di quello che scrive è una riscrittura di qualcosa che è già presente in rete: *Elsamatta* (2015) nasce dai testi di post e commenti contenuti in un gruppo social nel quale venivano condivisi episodi della vita di una donna con una grave patologia mentale suscitando il riso degli altri utenti, con grandissima noncuranza; Carnaroli ha sentito così l’esigenza di scrivere il libro di poesie che, decontestualizzando il testo di partenza, è diventato uno specchio di quella realtà crudele, uno specchio che sembra affermare: «guarda cosa sei stato capace di dire!»⁴⁹⁴.

Anche *Femminimondo* – neologismo nato dall’addizione di *femminicidio* e *finimondo*⁴⁹⁵ – è nato dalla rielaborazione di testi esistenti, in questo caso trafiletti di cronaca, partendo dalla consapevolezza che un evento atroce come il femminicidio non debba essere raccontato in certe modalità. Anche in un’altra intervista l’autrice ha dichiarato di essere partita dalle cronache giornalistiche dei femminicidi:

⁴⁹⁰ Andrea Conti, *Alessandra Carnaroli | Nel corpo del linguaggio. Su “Poesie con katana” (2019)*, «Poesia del nostro tempo», 3 settembre 2021, <https://www.poesiadelnostrotempo.it/alessandra-carnaroli-nel-corpo-del-linguaggio-su-poesie-con-katana-2019/>. Le indicazioni di pagina delle poesie fanno riferimento a Carnaroli, *Poesie con katana*, Miraggi, Torino 2019.

⁴⁹¹ Marilina Ciaco, *Poesie contemporanea e cultura visuale. Pratiche visuali, sguardo e dispositivi nella poesia italiana recente*, «Lea», 8, 2019, pp. 339-351 (342), <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10991>.

⁴⁹² *Ibidem*.

⁴⁹³ Cfr. nota 482.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

⁴⁹⁵ Cfr. Alberto Cellotto, *Femminicidio e "femminimondo". Intervista con Alessandra Carnaroli*, «Librobreve», 26 agosto 2013, <https://librobreve.blogspot.com/2013/08/femminicidio-e-femminimondo-intervista.html>.

Per *femminimondo* fondamentale è stata la pagina di cronaca di Repubblica: la riduzione della tragedia a trafiletto. Lo stereotipo nascosto dall'efficienza tecnica del compitino per casa. L'insinuazione della complicità della vittima (perché prostituta, straniera, divorziata o in via di separazione, perché ubriaca, perché sola di notte, perché vestita da troia)⁴⁹⁶.

Nelle testate giornalistiche il fatto di cronaca nera, già di per sé *clickbait*, per calamitare ancora di più l'attenzione quando riporta un femminicidio si avvale di titoli – e di articoli – fuorvianti, che non rispettano i principi deontologici stabiliti dal *Testo unico dei doveri del giornalista*, modificato il 1° gennaio 2021 con l'introduzione del «Rispetto delle differenze di genere» (Articolo 5-bis), secondo il quale:

Nei casi di femminicidio, violenza, molestie, discriminazioni e fatti di cronaca, che coinvolgono aspetti legati all'orientamento e all'identità sessuale, il giornalista:

- a) presta attenzione a evitare stereotipi di genere, espressioni e immagini lesive della dignità della persona;
- b) si attiene a un linguaggio rispettoso, corretto e consapevole. Si attiene all'essenzialità della notizia e alla continenza. Presta attenzione a non alimentare la spettacolarizzazione della violenza. Non usa espressioni, termini e immagini che sminuiscano la gravità del fatto commesso;
- c) assicura, valutato l'interesse pubblico alla notizia, una narrazione rispettosa anche dei familiari delle persone coinvolte⁴⁹⁷.

Un titolo come *Vicenza, uccide la ex moglie davanti alle colleghe, poi fugge: è caccia al killer. Lei lo aveva lasciato*, apparso su «Il Messaggero» il 10 settembre 2021⁴⁹⁸, attiva invece l'implicazione secondo la quale esiste un rapporto di consequenzialità tra l'omicidio e il fatto che l'assassino sia stato lasciato dalla moglie: la conseguenza logica implicita è che se lei non lo avesse lasciato sarebbe ancora viva; la colpa ricade in questo modo sulla vittima, invece che sull'omicidio a sfondo patriarcale. Nell'articolo l'assassino viene descritto come «il marito, che sotto la spinta di chissà quale folle rancore l'ha attesa alle 7 del mattino mentre andava in fabbrica, freddandola con 4 colpi di pistola»⁴⁹⁹: anche la descrizione dell'omicidio come raptus di follia è consueta nelle cronache giornalistiche e sposta il focus motivazionale del femminicidio dalla cultura del possesso al “troppo amore” che si trasforma in follia, romanticizzando la violenza di genere e ponendosi implicitamente in una posizione di complicità con il carnefice. Sono frequenti infatti i titoli come *Denise, morta da 3 mesi e quell'uomo che l'amava (troppo)*, apparso su «la Repubblica» il 10 febbraio 2022⁵⁰⁰, o articoli costruiti interamente sulla narrazione fallace della violenza di genere come forma di amore: *Il gigante buono e quell'amore non corrisposto*, titolo de «il Giornale» dell'8 settembre 2019⁵⁰¹, distorce già

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ <https://www.odg.it/testo-unico-dei-doveri-del-giornalista/24288>.

⁴⁹⁸ https://www.ilmessaggero.it/italia/rita_amenze_uccisa_ex_marito_pierangelo_pellizzari_chi_era_vi_cenza-6187334.html.

⁴⁹⁹ *Ibidem* (la sottolineatura non è presente nel testo originale).

⁵⁰⁰ <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2022/02/10/denise-morta-da-3-mesi-e-quelluomo-che-lamava-troppoRoma01.html?ref=search>.

⁵⁰¹ <https://www.ilgiornale.it/news/politica/gigante-buono-e-quellamore-non-corrisposto-1749912.html>.

dal titolo la figura dell'assassino, che nel testo dell'articolo viene presentato come un uomo «tocco ma non pericoloso, una sorta di gigante buono sempre pronto a dare una mano», «le mani come badili e il sorriso sempre pronto»⁵⁰²; l'articolo romanticizza il femminicidio e colpevolizza la vittima, presentata come consapevole dei sentimenti che l'uomo provava per lei; vi leggiamo infatti: «Ne era nata una storia al confine dei sentimenti, dove era chiaro a tutti che lui era innamorato di lei», «dai pochi amici e familiari di Massimo, si ribatte: se Elisa non lo amava perché continuava a uscire con lui, a andarci in vacanza, insomma a illuderlo?», «Ma Elisa è andata oltre la repulsione fisica, ha voluto stare accanto a quell'uomo brutto ma buono, con la passione come lei per i boschi e per la natura»; l'autore arriva addirittura a chiedersi che cosa abbia «scatenato» l'uomo: «Un rifiuto, una gelosia fondata o meno, o semplicemente la resa di fronte alla propria inadeguatezza?». Non c'è da chiedersi quale sia il motivo, nel caso di una violenza di genere: il motivo è insito nello stesso nome usato per designare il fatto; utilizzare un termine come «scatenato» attiva inoltre un campo semantico secondo il quale, ancora una volta, è la donna a causare una reazione da parte dell'uomo – attraverso il suo rifiuto, per il fatto che abbia una vita sentimentale – ed è quindi colpevole: si tratta del *victim blaming*, uno dei meccanismi sui quali si basa la cultura patriarcale, che deresponsabilizza chi commette violenza. Allo stesso tempo l'articolo – come la maggior parte degli articoli di questo tipo – focalizza interamente l'attenzione sul carnefice piuttosto che sulla vittima, assumendo il suo punto di vista ed empatizzando con lui.

Nella stessa definizione di *femminicidio* offerta in un'intervista da Carnaroli rientra la cultura dello stupro che perpetra le dinamiche di dominio e possesso, vera causa dei femminicidi:

femminicidio (neologismo usato per definire la violenza sulle donne ritenute oggetto e preda sessuale che spesso culmina nel femicidio ovvero l'uccisione della donna in quanto donna. Un termine che individua le cause del sessismo in una cultura di tipo patriarcale, trasmissibile per stereotipi, chiamando in causa le istituzioni che nulla o pochissimo fanno per prevenire tale violenza e promuovere una cultura del rispetto)⁵⁰³.

È quindi proprio il modo in cui in quanto società (ci) narriamo i femminicidi che contribuisce a reiterare quella cultura dello stupro che causa gli stessi femminicidi, e purtroppo possiamo constatarlo leggendo la quantità di titoli e articoli che rientrano nella stessa categoria di quelli appena citati: *Milano: uccide moglie, figlia e poi si suicida. Il procuratore: "Gesto da vigliacchi"*, apparso su «La Stampa» il 22 agosto 2021⁵⁰⁴, presenta il sottotitolo *L'uomo era rimasto senza lavoro. Un biglietto per annunciare il duplice omicidio*, che instaura un nesso causale tra lo stato di disoccupazione e la violenza perpetrata, confermato anche dal testo dell'articolo; *Ravenna, donna uccisa a coltellate. I vicini: "Il marito era consumato da due anni di pandemia"*, titolo del «Corriere

⁵⁰² *Ibidem*. Le citazioni che seguono, qualora non indicate diversamente, sono tratte dalla stessa fonte.

⁵⁰³ Cellotto, *Femminicidio e "femminimondo"*, cit.

⁵⁰⁴ <https://www.lastampa.it/cronaca/2021/08/22/news/milano-uccide-moglie-figlia-e-poi-si-suicida-1.40623469/>.

Romagna» dell'11 marzo 2022⁵⁰⁵, implica che l'assassino abbia ammazzato la moglie a causa del suo stato di abbattimento post-pandemia; *Mesenzana, padre uccide i figli di 7 e 13 anni e si suicida. I genitori separati da 15 giorni. Il sindaco: "Tragedia assurda"*, tra i titoli de «la Repubblica» del 24 marzo 2022⁵⁰⁶, presenta il caso dell'uomo che esercita il proprio controllo sulla moglie attraverso quello sui figli e attraverso il dolore derivato dalla loro privazione, e stabilisce nuovamente un nesso di causa-effetto tra la separazione dei genitori e il filicidio.

50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti, uscito nel 2021 per Einaudi, è legato a doppio filo con *Femminimondo*: l'ultimo libro di Carnaroli presenta una struttura bipartita, secondo una procedura consueta per l'autrice, attraverso cui tratteggia a specchio prima cinquanta tentati suicidi di «desperate housewives», come recita la quarta di copertina, «o di una sola la cui immaginazione si faccia carico di tutte le donne, tra paste sfoglie, lavatrici, rubinetti pieni di calcare, supermercati...», e poi cinquanta oggetti domestici trasformati in oggetti contundenti per altrettanti omicidi. L'autrice ha rivelato⁵⁰⁷ che il nucleo compositivo confluito nella seconda sezione ha avuto origine dalla lettura di un articolo di cronaca riguardante un femminicidio violentissimo, che raccontava di un uomo che ha usato cinquanta oggetti per uccidere la moglie, come se volesse finirla in maniera definitiva o forse cancellarla⁵⁰⁸; nell'articolo ne venivano indicati soltanto una decina, così Carnaroli ha cominciato a immaginarseli, partendo dagli oggetti che vedeva intorno a sé nella sua casa. Sia alcuni degli omicidi della seconda sezione che almeno un suicidio della prima si configurano infatti chiaramente come femminicidi, ma alla luce delle stesse rivelazioni dell'autrice potremmo guardare all'intera raccolta come a una riflessione intorno alla violenza patriarcale; prendiamo la poesia 48 di *50 tentati suicidi*:

per mano di un marito
che non vuole divorziare
mentre chiedo gli alimenti
mi sparge i denti sulla tovaglia
antimacchia varie misure
come perline di collana
africana vuole indietro il
pranzo⁵⁰⁹

⁵⁰⁵ <https://www.corriereromagna.it/ravenna-donna-uccisa-a-coltellate-i-vicini-il-marito-era-consumato-da-due-anni-di-pandemia/>.

⁵⁰⁶ https://milano.repubblica.it/cronaca/2022/03/24/news/mesenzana_tragedia_in_famiglia_padre_ucci_de_i_figli_di_7_e_12_anni_e_si_suicida-342634268/?ref=RHTP-BH-I342351836-P3-S1-T1.

⁵⁰⁷ Cfr. nota 482.

⁵⁰⁸ Questa l'impressione di Carnaroli alla lettura dell'articolo, come riporta nell'intervista in questione (cfr. nota 482).

⁵⁰⁹ Carnaroli, *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti*, Einaudi, Torino 2021, p. 52. Qualora non indicato diversamente, da qui in avanti le citazioni, delle quali verrà indicato soltanto il numero di pagina, saranno da riferirsi a questa edizione.

Dietro questa poesia possiamo intravedere in filigrana le parole che Carnaroli ha utilizzato a proposito di *Femminimondo*, in riferimento a «L'insinuazione della complicità della vittima (perché prostituta, straniera, divorziata o in via di separazione, perché ubriaca, perché sola di notte, perché vestita da troia)»⁵¹⁰ compiuta dalle pagine di cronaca: l'autrice riproduce la stessa modalità narrativa degli articoli di giornale analizzati sopra, che spostano il focus della violenza sulle pretestuose argomentazioni del carnefice – il fatto di essere stato lasciato dalla moglie (potremmo infatti immaginarci che un corrispettivo titolo di giornale suonerebbe più o meno così: *Donna ammazzata in casa sua. Lei gli aveva chiesto il divorzio, lui non riusciva ad accettarlo*) –, ma rivela il proprio distacco da tale modalità attraverso il dettaglio vivido e cruento dei denti sulla tavola assimilati alle perline di una collana e l'allusione indiretta al sangue sparso sulla tovaglia («antimacchia»), che stimolando l'orrore nel lettore permettono di spostare l'attenzione sulla vittima e sull'atrocità che ha subito, e quindi di empatizzare, soddisfacendo insieme anche il gusto voyeuristico per i dettagli splatter da cronaca nera.

La categoria dei «tentati suicidi» non è quindi rigida, sia per quanto riguarda il secondo termine – che comprende in realtà anche gli omicidi – sia per il primo: più che tentati i suicidi/omicidi sembrano immaginati o riusciti. Nella prima sezione, *50 tentati suicidi*, il locutore⁵¹¹ coincide di volta in volta con quello di una delle cinquanta donne che si immaginano un suicidio o che guardano retrospettivamente al proprio suicidio/omicidio, o coincide con quello di un'unica donna che si moltiplica in cinquanta diverse pluralità. Ne deriva l'effetto straniante di una poesia sulla soglia dell'aldilà, come se a parlarci fosse una voce femminile in bilico tra la vita e la morte o già al di là di questo limine, per raccontarci come quella morte è accaduta: non si può far a meno di pensare alla famosa *Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters, tradotta per la prima volta in Italia da Fernanda Pivano nel 1943 per Einaudi grazie alla scoperta del libro da parte di Cesare Pavese, un'antologia che allinea nelle sue poesie le voci dei morti di un immaginario villaggio americano, Spoon River appunto, che analogamente parlano in prima persona, secondo un gusto già classico, e in molti casi raccontano, con un linguaggio scarno e semplice, la propria morte:

[...]
 Là in quel pomeriggio di giugno
 accanto a Mary –
 mentre la baciavo con l'anima sulle labbra
 all'improvviso prese il volo⁵¹².

Questa modalità narrativa porta Carnaroli ad un altro elemento in comune con la ricetta «per preparare una poesia» di Sanguineti: «Punti di contatto [...] sono il “fatto vero” e l'“effetto V”, il brechtiano *Verfremdungseffekt*, lo straniamento del lettore che in

⁵¹⁰ Cfr. nota 496.

⁵¹¹ Si perdoni qui l'uso del maschile in luogo di una locutorə di genere non specificato.

⁵¹² Edgar Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, Tiemme, Ferrara 2020, p. 89.

Sanguineti scaturisce dal distacco ironico e in Carnaroli invece dall'adesione tragica»⁵¹³, anche se in realtà nell'autrice di *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti* l'adesione tragica non nega la possibilità dell'ironia, che anzi proprio perché accompagnata al tragico produce un effetto inquietante e straniante; questo effetto è ottenuto, in *Femminimondo* come in *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti*, anche grazie alla prospettiva narrativa adottata⁵¹⁴: «Più spesso chi dice "io" è la vittima, voce che provoca straniamento perché parla mentre muore o dopo morta»⁵¹⁵; in entrambe le raccolte inoltre «Talvolta – ma non per questo con esito meno straniante – chi racconta in prima persona è chi usa violenza o chi uccide»⁵¹⁶: è quanto avviene nella seconda sezione del libro preso in esame, *50 oggetti contundenti*, che passa in rassegna cinquanta oggetti di uso comune – reiterando puntualmente lo schema secondo il quale nel primo verso si staglia il nome dell'oggetto, seguito dalla sua descrizione e/o dall'azione compiuta con esso – che attraverso la prospettiva deformante dell'assassino si trasformano in letali oggetti contundenti, con un altro effetto straniante; gli oggetti sono infatti i protagonisti della seconda sezione, oggetti-talismano che attivano una connessione e aprono uno scorcio con la parte più oscura della natura umana, «in un survoltaggio parossistico, magari, della grande lirica novecentesca degli "oggetti", crudelmente deprivati però d'ogni aura salvifica»⁵¹⁷:

il ferro
da tiro
uno magari non ci pensa quando
lo compra
lo usa due volte a settimana
per le camicie e le maglie
che proprio non si possono mettere
con le pieghe storte

quando butta lo spruzzo
o nuvoletta
di vapore
poi se ancora scotta
lascia sulla pancia
la V
di vittoria
o vendetta

⁵¹³ Bello Minciacchi, *L'immagine riflessa*, cit., p. 385.

⁵¹⁴ In *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti* possiamo notare che questo effetto scaturisce da una molteplicità di fattori: oltre a quelli nominati, possiamo ricordare almeno la prospettiva straniante attraverso la quale situazioni e oggetti quotidiani vengono associati alla violenza estrema in metafore e similitudini perturbanti – come nella seconda strofa della poesia 36 della seconda sezione (p. 92) – e l'impassibile tratteggio di situazioni paradossali – che arrivano alla resurrezione nella poesia 41 della prima sezione (p. 45) – o di descrizioni pulp di estremo orrore trasmesse con la leggerezza di un aneddoto insignificante o con un'ironia tagliente.

⁵¹⁵ Bello Minciacchi, *L'immagine riflessa*, cit., p. 385.

⁵¹⁶ *Ibidem*.

⁵¹⁷ Cortellessa, *Alessandra Carnaroli*, cit.

Quella «V» «di vendetta» – con un richiamo evidente al film di James McTeigue – può essere interpretata come allusione ad un femminicidio (e quindi la «vendetta» diventa rivalsa e «vittoria» sulla donna della quale l'assassino aveva perso il controllo), tenendo conto che se nella prima sezione le voci – o la voce collettiva – che si susseguivano erano interamente femminili, nella seconda quando viene esplicitato il genere del locutore esso si rivela essere sempre maschile («sono dovuto andare», p. 74; «per essere sicuro», p. 95; «potrei fingermi morto», p. 101; «ero arrivato al punto», p. 103), mentre quello della vittima è femminile («eri vestita di bianco», p. 59; «ti sei innamorata», p. 70; «il cacciavite / [...] / gira a vuoto / tra le ovaie spanate», p. 76; «pesante dicevi che ti faceva / male al polso da piccola», p. 82; «ti dicevo che saresti morta», p. 95; «ti ho deposta», p. 96); inoltre, in diverse poesie viene chiarificato il rapporto che legava l'omicida alla vittima – suo consorte, marito, padre dei suoi figli – e molte di esse sembrano alludere nuovamente a femminicidi, andando a costituire un caso speculare a quello di *Femminimondo*, nel quale i femminicidi venivano narrati talvolta attraverso la prospettiva della vittima e talvolta attraverso quella del carnefice. In questa seconda sezione è quindi frequente l'allusione ad un passato coniugale: «il candelabro / d'argento / che era nella lista nozze» e «che usavamo / nelle cene romantiche col brasato» (p. 81), «gli zoccoli olandesi del viaggio in olanda / portati come souvenir per mia madre / e poi tenuti per noi messi al chiodo» (p. 84), «il mazzo di chiavi auto casa furgone cancello / le porte che ti ho aperto / per farti entrare prima come gesto di cavalleria / da vecchio mi dicevi ma ti piaceva adesso» (p. 85), «il salvadanaio di coccio / dicevi ci paghiamo / l'ombrellone a torrette / il vino rosso» (p. 92); il passato comune è spesso rievocato con un tono più o meno allusivamente nostalgico, nota emotiva che contribuisce a farci collocare la vicenda nell'ambito di un femminicidio e, più nello specifico, della sua romanticizzazione mediatica: «dalla maglia che / avevi addosso / un tatuaggio / con la scritta / intimissimi / come eravamo un tempo» (p. 78); la stessa allusione al *victim blaming* mediatico sulla vittima di femminicidio sembra riprodotto dalla poesia 12: «mi sono concentrato bene / sulla tua faccia / vi siete bacciate in bocca» (p. 68). Talvolta il femminicidio assume l'orrorifica variante dell'omicidio congiunto della consorte e dei figli in comune o dei soli figli: «il vasetto / dei peperoni grigliati e sott'olio / [...] / più volte / usato sulla testa del piccolino fino al fracasso in due pezzi / metà perfette come le nostre fino a poco tempo fa» (p. 72); «la vasca / dove ti ho deposta / non è idromassaggio / [...] / il figlio adesso / ti guarda / [...] / cocodrilla / che perde liquidi / cocodrilli / entrambi / senza più piante» (p. 96); più volte viene fatto riferimento a un figlio o più genericamente a un bambino, sia come vittima che come spettatore del delitto: «il bambino mi è testimone» (p. 92), «chissà se mio figlio ricorda meglio» (p. 62), «il figlio adesso / ti guarda» (p. 96).

Nella prima sezione emerge con chiarezza uno stato di disperazione femminile che sfocia nel desiderio di ammazzarsi o nella speranza di essere colte da una malattia terminale, andando a creare una situazione speculare e inversa rispetto a quella delineata in *Ex-voto*: se in quest'ultima raccolta il locutore chiedeva alla divinità di essere guarito

dalla malattia, arrivando a proporre uno scambio di anime tra la propria e quella di qualcuno meno giovane («maria vergine santa / non sono arrivata / ai quaranta / fammi la grazia / accollati / il nodulomaligno / portati via cheneso / nonna»), in *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti* la voce femminile chiede, ad una non palesata divinità o al fato, di essere *graziata* dalla malattia pur di liberarsi del proprio dolore:

chiedo malattia terminale
melanoma almeno macchia sospetta
sul tallone dove batte l'adidas
in promozione
di un numero più piccolo
del mio reale dolore (p. 9)

rimandare appuntamento eco
seno per anni evitare auto
palpazione ogni mese sperare
formazione vari tumori
rifiutare chemio
come brigliadori
pisciare
e bere (p. 23)

questa pesantezza che
incolla la scarpa alla piastrella del bagno
è sintomo di trombo
coagulo di sangue altezza polpaccio
ora mi concentro
nello sforzo perché arrivi al cervello
rileggo cento volte
istruzioni candeggio (p. 26)

La lettura di questi versi fa pensare ad un alto livello di disperazione: i cinquanta ritratti della prima sezione ci introducono in un ambiente claustrofobico, come se di volta in volta entrassimo in cinquanta stanze soffocanti, che corrispondono ad altrettante menti imprigionate in un corpo che non desiderano più. Tenendo conto che la seconda parte del libro è dedicata a omicidi di donne da parte di uomini, molti dei quali possono essere letti come femminicidi, si può presupporre un qualche tipo di legame tra la prima e la seconda parte⁵¹⁸ e ipotizzare che la causa di tale disperazione sia da far risalire a quella stessa struttura patriarcale che portata al suo estremo sfocia nel femminicidio, ma che nella quotidianità assume le forme di una gabbia entro quale la donna è imprigionata dagli stereotipi e dalle aspettative sociali: «stendo / la pasta sfoglia passo / passo / come dice benedetta» (p. 5) «è una fregola / questo desiderio / inguinale di farmi togliere / utero ovaie» (p. 8), «per mostrare a mio padre / di valere» (p. 12), «fischi di ragazzi ai culi» (p.

⁵¹⁸ Due sezioni che si pongono su un piano di specularità: cinquanta suicidi e cinquanta oggetti contundenti per altrettanti omicidi; nella quarta di copertina leggiamo infatti: «suicidi e omicidi sono due facce della stessa medaglia».

13), «di crepacuore mentre rileggo / appunti liste della spesa / ascolto messaggi vocali cosa / vuoi per cena / aprire casseforti e cassapanche / provare gonne di due taglie / più piccole / rifare uguali spezzatini / copiare come puntavi / sopra le orecchie i pettinini» (p. 31), «con la testa dentro al forno / per imitazione / dopo aver messo a nanna / i figli / faccio la torta di mele» (p. 34). Non sarebbe la prima volta in cui Carnaroli riflette sulle forme dell'oppressione femminile nella nostra società: in *Sespersa* (2018) l'autrice mette in scena lo sgretolamento del soggetto, a partire dal racconto di una donna che subisce un aborto spontaneo e di quello che ne consegue: il senso di colpa e il sentirsi in difetto per il fatto di non funzionare come una macchina riproduttiva; i nuovi tentativi di rimanere incinta e l'assimilarsi, da parte del soggetto, a una gallina da allevamento, oggetto per la riproduzione gestita e voluta da altri; il progressivo sgretolamento del soggetto che arriva a identificarsi con il proprio organo riproduttivo; la trasformazione del soggetto, nel momento della fecondazione assistita, in soggetto post-umano, mamma-robot:

Il programma di diventare una madre robot è una risposta coerentemente paradossale alle pressioni sociali, alla rimodulazione in atto di stereotipi legati a un immaginario dominato dalla prospettiva patriarcale, per cui «femminilità e maternità collasano l'una sull'altra» mentre la madre coincide con la «donna procreatrice, che ne fa la partner ideale della sperimentazione della scienza medica, tutta focalizzata sul successo delle pratiche insemminative» [...]. Lo stereotipo della donna sterile e colpevole viene spinto fino alle estreme conseguenze logiche dell'uscita dalla condizione umana, per effetto dell'incapacità di svolgere autonomamente la propria funzione «di proseguire la specie». Ma è proprio su questa uscita, che taglia di netto il filo matrilineare (forse per ricostituirlo su basi nuove), che fa perno la possibilità di rifondare una soggettività femminile insieme a un'idea di madre⁵¹⁹.

La rifondazione della soggettività femminile lacerata dagli schemi patriarcali, operata da Carnaroli in *Sespersa* nella direzione di un soggetto post-umano, ai confini tra donna e macchina, ci fa pensare che l'autrice possa essersi rifatta alla teorizzazione di Donna Haraway del nuovo soggetto femminista come *cyborg*⁵²⁰, identità liminale, multipla e complessa che decostruisce i confini e la presunta unità del soggetto femminile. Questa ipotesi sembra rafforzata dalle altre rappresentazioni del soggetto nel corpus poetico di Carnaroli: come abbiamo accennato, in *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti* (ma lo stesso discorso vale anche per *Femminimondo* e altre raccolte poetiche) possiamo immaginare che emergano le voci di cinquanta donne oppure che si tratti di cinquanta declinazioni suicide di una stessa donna, frammentata e rifranta in molteplici rappresentazioni del sé; come abbiamo visto, la possibilità di questa doppia lettura è suggerita dalla stessa quarta di copertina («cinquanta tentati suicidi di “desperate housewives”, o di una sola la cui immaginazione si faccia carico di tutte le donne»). In entrambi i casi il soggetto è collettivo, ha la forma della pluralità e della complessità, oltre ad essere un soggetto liminale tra la vita e la morte, tra l'essere privato della propria vita da parte di un uomo e il desiderio di morire: quella di Carnaroli «È una voce

⁵¹⁹ Marianna Marrucci, *Figure della madre nella poesia del duemila: Biagini, Lo Russo, Carnaroli, «Enthymema»*, XXV, 2020, pp. 647–72 (667).

⁵²⁰ Cfr. cap. 2, paragrafo 3.

singularissima e al tempo stesso collettiva, ma senza pretese universalistiche, senza quel paternalismo che connata tanta parte della scrittura sulla marginalità»⁵²¹. Anche in questa rappresentazione del soggetto, come in *Sespersa*, possiamo leggervi una ricostruzione dell'identità femminile a partire dalle teorizzazioni del soggetto femminista elaborate alla fine del secolo scorso.

5.2 Struttura compositiva e intermedialità

Il libro preso in esame presenta una struttura che ha alla base un sistema di variazioni numeriche sullo stesso tema – frequentato dall'autrice anche in altre raccolte –, un meccanismo combinatorio pervaso da quel gusto ludico della scrittura *à contrainte*, come segnala anche la quarta di copertina, che lo paragona a «certi cicli poetici di Nanni Balestrini, autore dalla Carnaroli molto amato». Quest'opera è inoltre caratterizzata da un'ascendenza intermediale, che nel corpus poetico carnaroliano si declina principalmente in un forte legame da una parte con le arti visive e dall'altra con l'oralità della lettura pubblica. In alcuni libri insieme alle poesie sono state riprodotte illustrazioni della stessa poetessa, come nel caso di *Ex-voto*, libro che «si presenta di per sé come un'installazione: le pagine sono “doppie” e pieghevoli, ovvero l'atto di lettura è imprescindibile dall'azione del dispiegare le pagine, azione che corrisponde all'addentrarsi in un universo di sensi che letteralmente si squaderna»⁵²²; in questo libello l'autrice «ai versi affianca suoi disegni che raffigurano, col primitivismo davvero crudele della devozione popolare, la varia sintomatica del corpo offeso»⁵²³: a seconda della patologia richiamata di volta in volta, il soggetto è infatti rappresentato con organi e parti anatomiche ipertrofiche che lo rendono deforme. Inoltre, come ha notato Sermini⁵²⁴, anche quando non sono presenti le illustrazioni, come nel caso del libro che stiamo analizzando, resta forte il legame con l'arte figurativa e in particolare con il disegno:

il rasoio
da barba
per rifinire
il disegno
come le vuoi
le basette
il barbiere
infierisce
fa cornicette
negli scacchi
di pelle

⁵²¹ Sermini, *Raschiate dal fondo*, cit.

⁵²² Ciaco, *Poesia contemporanea e cultura visuale*, cit., p. 342.

⁵²³ Andrea Cortellessa, *Verso il grado zero*, «Antinomie», 3 marzo 2020, <https://antinomie.it/index.php/2020/03/03/telecroniche/>.

⁵²⁴ Cfr. Sermini, *Raschiate dal fondo*, cit.

quadernino
a quadretti
la tua faccia
pagine
gli strati epiteliali
che sfoglio (p. 88)

In realtà le poesie della prima sezione in origine erano affiancate da alcuni disegni, come ha dichiarato l'autrice in un'intervista⁵²⁵: una ventina di bozzetti che illustravano venti di questi suicidi, nell'idea della raccolta poetica come manuale informativo su come confezionare e perfezionare i suicidi, immaginato dall'autrice come un foglio Ikea che mostra come smontare la propria vita. L'apparato iconografico è poi caduto quando è nata l'idea di creare un libro unico che accorpasse il nucleo di poesie sui suicidi e quello sugli omicidi, poiché i venti disegni perdevano senso in quella sorta di specchio in cui si riflettono i cinquanta suicidi e i cinquanta oggetti contundenti⁵²⁶.

Carnaroli non di rado trasforma la sua poesia in un momento di condivisione collettiva, attraverso la lettura pubblica dei propri versi ma anche attraverso la condivisione in rete di video che riproducono tale lettura. In uno di questi video, disponibile su Youtube⁵²⁷, la voce dell'autrice che legge alcuni versi da *Sespersa* sembra confluire in un unico movimento insieme all'immagine della sua mano che tratteggia un disegno al ritmo della dizione: si tratta di una poesia intermediale che rifrange se stessa sull'oralità della recitazione, sulla visione del disegno e sulle sequenze in movimento del video, a costituire il verso di un recto che è il testo scritto: ognuno di questi frammenti contribuisce a creare il significato complesso e plurale dell'opera.

Sul canale Youtube di Alessandra Carnaroli vi sono anche tre video dedicati al suo ultimo libro: oltre a un trailer della raccolta, due brevi video dedicati alla lettura di una poesia, la 18 della prima sezione⁵²⁸ e la 40 della seconda⁵²⁹. In queste letture la voce è accompagnata da un motivo musicale di archi, la poesia diventa fisica e si incarna nel corpo dell'autrice, il quale si muove al ritmo della voce, mimando anche le immagini evocate dalle parole; la dizione leggermente spasmodica dei versi produce un effetto perturbante: le parole vibrano nell'aria e nell'apparato uditivo dell'ascoltatore come oggetti contundenti. La recitazione antinaturalistica conduce il fruitore a concentrare l'attenzione sul suono e insieme a riflettere sul contenuto del dettato, invece di portarlo alla mera immedesimazione, con un effetto di straniamento che ricorda quello del metodo recitativo brechtiano.

⁵²⁵ Cfr. nota 482.

⁵²⁶ Così lo ha definito l'autrice nella stessa intervista.

⁵²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=COK3RIHI0Eg>.

⁵²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=Q0pReDbFQMQ>.

⁵²⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=ajDw2Jkduw>.

5.3 La lingua di 50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti

Nella maggior parte dei profili che traccia, il tratto si moltiplica all'estremità: dita e piedi sono disegnati con una linea nera convulsa, con un gesto singhiozzante descritto nel penultimo componimento della nuova raccolta: «tuo figlio era strano / mordeva gli altri bambini disegnava artigli nella mano». Silhouette su fondo bianco, anche le poesie di Carnaroli hanno unghie che graffiano la visione⁵³⁰.

Così come le linee dei suoi disegni, le parole di Carnaroli si delineano come brevi tratti convulsi non iscritti ma raschiati dal foglio bianco, per sottrazione o per incisione che non fa altro che rivelare cosa c'è in basso. Se da una parte le parole che si stagliano sulla pagina spezzando la misura del verso potrebbero far pensare ad un'ascendenza ungarettiana, così come il lavoro per sottrazione, la brevità e la concentrazione del significato evocativo entro il minor numero di parole possibile (pensiamo ad esempio alla poesia 41 della prima sezione: «di morte apparente / mi risveglio / al canto / delle vecchie / nel primo banco», p. 45), dall'altra la poeta che risale dal fondo del *porto sepolto* non porta con sé nessun *inesauribile segreto*, ma soprattutto quel che trattiene non può assumere la forma di un canto: la poesia di Carnaroli è caratterizzata da un registro basso, sia sul piano dei contenuti che su quello delle scelte linguistiche; anche in questo possiamo trovare un parallelismo con i tratti volutamente abbozzati, infantili o quasi primitivi dei disegni dell'artista. In un'intervista, dovendo indicare quale parola avesse rappresentato la sua esperienza poetica, Carnaroli ha dichiarato:

bassa

la mia poesia è bassa nel senso di terra terra quasi parola che scava, che passa rasente i muri, tosa.

poesia tappa che proprio chiude collo anche di bottiglia o vena d'acqua, biscia. viene messa lì tipo trombo nel flusso di parole che escono dalla bocca ogni giorno parole quotidiane che dici a tuo figlio al marito ai gatti allo specchio davanti ai fianchi larghi le tette cadenti poesie senza un accento un guizzo. poesie che dici altezza mezza bellezza e invece no neanche il vino buono. solo suono che viene dal basso appunto sottofondo mezzo storpio continuo inciampo.

poesie che non elevano niente lo spirito neanche toccano il fondo. niente vette o cime proprio piatte, che ricalcano l'osso o l'abisso, passano inosservate quasi sprofondano. sono abituali nelle ferite come batteri o germi, sono prezzi bassi nei negozietti cinesi negli ipermercati con gli scatoloni alla cassa.

infatti spesso scrivo anche senza maiuscole nomi città dopo i vari punti tutto resta della stessa misura senza salti o picchi il monotono scorrere di gente a pezzi, gambette e braccia corte che non c'arrivano, non riescono. al massimo rimestano in quello che possono nei tagli di carne che presentano come marchio dalla nascita. bassa come difetto di crescita restano nel solco che le ha fatte tra un po' di sangue e altri resti. si asciuga con un rotolone regina passato col piede, si sviene⁵³¹.

⁵³⁰ Sermini, *Raschiate dal fondo*, cit.

⁵³¹ Anna Franceschini e Roberta Sireno, *Alessandra Carnaroli. Una come lei*, «Biblioteca Italiana delle Donne», 25 maggio 2021, <https://bibliotecadelledonne.women.it/news/alessandra-carnaroli-una-come-lei/>.

In questa poesia che sonda la temperatura delle sofferenze e delle tracotanze dell'uomo contemporaneo, poesia «abituale nelle ferite come batteri o germi», notiamo infatti la quasi totale mancanza di lettere maiuscole, sia all'inizio di ogni poesia, con il conseguente indebolimento dei confini del testo, sia per i nomi propri (di persona, di luogo, di marchi): «maria antonietta» (p. 8), «mclaren» (p. 12), «samuele» (p. 65), «rimini» (p. 66). Leggendo l'intervista appena riportata ci immaginiamo inoltre che lo stesso varrebbe dopo il punto fermo, ma non possiamo constatarlo in questa raccolta essendo quasi totalmente assente la punteggiatura, ad eccezione dei due punti (che si contano comunque solo in cinque occorrenze: poesie 23, 33, 39 e 49 della prima sezione) e del punto di domanda (con una sola occorrenza nella poesia 47 della seconda sezione).

Come suggerito dalla stessa intervista, il “basso” della poesia di Carnaroli si esprime anche attraverso la riproduzione mimetica del parlato, o di quelle varietà di scritto fortemente influenzate dal parlato tipiche dei canali digitali. Questo in primo luogo si può notare nelle scelte lessicali, che si declinano prevalentemente verso il lessico del quotidiano: «spicci», «bar» (p. 92); «pannolino» (p. 97); «liste della spesa» (p. 31); «presine da forno» (p. 5); «aderisce / come sangue / alla mutanda» (p. 7); «busta di plastica del fruttivendolo» (p. 11); «cosa lo hai comprato a fare» (p. 104); tutti gli oggetti contundenti della seconda sezione sono oggetti d'uso quotidiano: «borraccia» (p. 57), «cavatappi» (p. 58), «forbici» (p. 63), «mestolo» (p. 65). Sono molto frequenti le parole della nuova società dei consumi, digitalizzata e globalizzata, che spesso coincidono con forestierismi: «cocktail», «overdose» (p. 15); «messenger» (p. 20); «pubblicità progresso» (p. 25); «messaggi vocali» (p. 31); «bimby» (p. 32); «post» (p. 36); «google» (p. 76); «televisione» (p. 87); «la borsa / finto chanel» (p. 94); «la busta frigo / dell'ikea» (p. 95); «youtuber» (p. 100); «sushi», «amazon» (p. 102); sempre in questa prospettiva di immersione nella rete collettiva andranno letti i riferimenti a personaggi della cultura pop: «mafalda» (p. 64); «biancaneve» (p. 68); «hendrix» (p. 71); «cip e ciop», «paperino» (p. 100). Dal registro medio si passa poi spesso verso il vero e proprio gergo popolare («pischiare», p. 23), fino agli *slurs* («negro», p. 38) e alle bestemmie («porca madonna», p. 24). Sul piano lessicale notiamo anche il *baby talk*, prevalentemente nella forma dei diminutivi («foularino», p. 40; «boccuccia», p. 67; «bacetto», p. 86; «polpettina», p. 95), e quella parte del lessico settoriale medico per lo più entrata a far parte dell'uso comune («chemio», p. 23; «materia grigia o cervelletto», p. 62; «ulna e radio», p. 79; «strati epiteliali», p. 88).

Altri tratti del parlato sono riscontabili sul piano sintattico: dislocazione a sinistra («cocktail di farmaci e alcool / ne fanno di tipi per cui non è prevista / l'overdose», p. 15; nella seconda sezione è adoperata in particolare per lasciare che nel primo verso si stagli l'oggetto contundente: «pistola / (col calcio della) / ne avevo una», p. 77; «la spugna / per ripulire / il pavimento / la devono fare più grossa», p. 97; «una sega / di quelle col manico in legno / la tenevamo nella tavernetta per abbellimento», p. 98), ridondanza pronominale («il cric / che sono dovuto andare / in garage a cercarlo», p. 74) e *che* polivalente («il giorno che eravamo in vacanza», p. 104). Contribuiscono alla mimesi del parlato anche

le frequenti scorrettezze e imprecisioni a vari livelli, come l'uso scorretto dei modi verbali, con la quasi onnipresenza dell'indicativo al posto del condizionale o del congiuntivo: «se no adesso coprivamo tutto / per ultimare» (p. 70), «ma tu credevi che era giusto» (p. 86), «non ricordavo che era / fatto apposta per lasciar» (p. 90), «prima che il vigile urbano / lo faceva scappare» (p. 94), «credevano che gli nasceva un fratellino» (p. 105).

Come abbiamo visto, all'origine del libro che stiamo analizzando tra le intenzioni dell'autrice vi era quella di creare una sorta di foglietto informativo Ikea su come smontare la propria vita. Dalla lettura della raccolta risulta evidente lo stile del manuale pratico o del ricettario – dei quali è proprio anche l'elenco di numerosi punti da seguire (passi o ricette da riprodurre nella prima sezione, elenco degli attrezzi o strumenti necessari nella seconda) –, o al più riconducibile allo stile degli appunti personali o dei post-it. I testi presentano infatti una sintassi breve e nominale, propria anche del linguaggio giornalistico, e una preponderanza di infiniti iussivi, come nelle trascrizioni di istruzioni da seguire; quasi la totalità delle poesie non contiene neanche un verbo finito (se non nelle subordinate), contando che in molte delle poesie della prima sezione è sottinteso il verbo *morire*: «una cravatta di mio marito meglio / una cinta di accappatoio più lunga / che assorbe saliva se sbavo» (p. 18), «lasciare aperto il gas dopo cena / leggere la posta messenger / fare come sempre / saltare in aria un intero palazzo / dormire prima del botto» (p. 20), «nella gabbia dei leoni / coi bambini che guardano / la mia testa / muoversi / come coda di / lucertola il corpo / per inerzia continuare a scattare / foto ricordo» (p. 39), «morire d'inedia / come nonna materna / un fiocco chiudevava la bocca / per contrappasso rimasta aperta» (p. 47), «quadernino / a quadretti / la tua faccia / pagine / gli strati epiteliali / che sfoglio» (p. 88). Anche a causa della mancanza di un verbo reggente – oltre che dell'assenza di punteggiatura –, la sintassi di *50 tentati suicidi più 50 oggetti* contundenti è spesso disarticolata e potremmo attribuirle la stessa riflessione compiuta da Marrucci per *Sespersa*:

La lingua del soggetto, incapace di dare un senso alla maternità mancata, è la risultante di una privazione di sintassi (ovvero della capacità di dare un ordine al mondo), per effetto del dominio patriarcale, ma è l'unica disponibile per chi non può farsi voce autorevole sopra le altre e dalle parole degli altri si lascia letteralmente invadere⁵³².

In molti casi la privazione arriva all'ellissi di articoli, preposizioni o altri elementi della frase, ricordando la scrittura abbreviata tipica degli appunti personali o lo stile telegrafico che di recente ha preso piede nei titoli di giornale: «tagliare collo» (p. 8); «sotto ponte autostrada», «contro / ministro trasporti» (p. 24); «rileggo cento volte / istruzioni candeggio» (p. 26); «rompere vene come tubi rubinetto» (p. 30); «suicidio sotto treno oggi» (p. 36); «chiamare / ambulanza» (p. 53); «come quando rompi vaso / dei vicini / con pallonata» (p. 72); «movimento terra» (p. 86). Queste scelte linguistiche non riguardano soltanto la raccolta in esame ma sono frutto di una ricerca continua dell'autrice

⁵³² Marrucci, *Figure della madre nella poesia del duemila*, cit., p. 668.

verso una lingua «deprivata, amputata, abortita, come la voce che la modula», «una lingua per la registrazione rapida di banali azioni quotidiane / su “un post it giallo”»⁵³³, che tende verso l’asintoto del *grado zero della poesia*, senza mai raggiungerlo⁵³⁴, nella quale «Carnaroli tende a riprodurre, esasperandoli e straniandoli, alcuni tratti della scrittura digitale e digitata, a vari livelli»⁵³⁵; in quest’ultimo senso potrebbe essere letta un’altra caratteristica del linguaggio dell’autrice, che non è presente nel libro preso in esame ma largamente frequentata altrove, fino a comparire nel titolo di una raccolta (*Sespersa*): l’univerbazione di due o più termini (dei quali viene sottolineata l’importanza semantica e attraverso i quali è possibile creare un nuovo significato o connotazione), che «può essere intesa, per esempio, come un’allusione a uno strumento della comunicazione su Twitter, ovvero l’hashtag, un tag di superficie che “consente di marcare il tema dell’enunciato con strumenti iconici e non linguistici”»⁵³⁶. Lo stile elaborato da Carnaroli è immediatamente riconoscibile:

uno stile perfettamente funzionale alla narrazione della crudeltà, a questa riduzione della pagina a teatro dell’orrore in cui le storie di violenza, alienazione e minorità s’alternano dando vita a una galleria di personaggi che dicendosi in prima persona ci rendono complici e voyeur della ferocia sociale [...]. La lingua delle vittime elaborata da Carnaroli è una lingua straniata, forgiata su un parlato umile e stentato, ignorante, più vero del vero, probabilmente unico esempio di un parlato credibile nella poesia italiana contemporanea [...] una lingua che rende la misura della violenza nella torsione linguistica, nella slogatura sintattica, nell’ossessione della ripetizione, in questo sottomettere la lingua a traumi continui senza conciliazioni e ricomposizioni, sin quasi alla lallazione⁵³⁷.

⁵³³ *Ibidem*.

⁵³⁴ Cortellessa, *Verso il grado zero*, cit.

⁵³⁵ Marrucci, *Figure della madre nella poesia del duemila*, cit., nota alle pp. 665-666.

⁵³⁶ *Ibidem*.

⁵³⁷ Schiavone, *Cronache dal mondo offeso*, cit., p. 75.

Conclusioni

In questo elaborato, dopo aver cercato di costruire una mappa dei rapporti tra donne, canoni letterari, lingua e scrittura, sono stati analizzati alcuni dei percorsi intrapresi dalle poetesse in Italia negli ultimi quarant'anni, per osservare più da vicino come quei rapporti si sono declinati dopo l'ondata femminista degli anni Settanta. Per cercare di raggiungere una visione più sfaccettata sulla questione così come si delinea nel panorama italiano contemporaneo, è stato sottoposto un questionario a cinque poetesse (allegato in Appendice), che contiene i seguenti quesiti:

1. *Si è mai posta il problema del legame tra la condizione femminile e la lingua o la scrittura?*
2. *Che cosa suscitano in Lei le espressioni “scrittura femminile” e “poesia femminile”?*
3. *Per riferirsi a soggetti poetici femminili, preferisce i termini “poeta/-e” o “poetessa/-esse”? Per quali motivi?*
4. *Ritiene che sia possibile rintracciare una specificità nella scrittura delle donne (in generale e nella Sua)? Se sì, di quale natura?*
5. *Come viene concepito il soggetto all'interno della Sua poetica?*

Cercheremo quindi di riflettere sulle questioni sollevate da tali domande alla luce delle risposte che ne hanno dato le autrici coinvolte, ossia Alessandra Carnaroli (1979), Florinda Fusco (1972), Mariangela Guatteri (1963), Rosaria Lo Russo (1964) e Laura Pugno (1970)⁵³⁸.

Nonostante le donne, con le recenti conquiste nell'ambito dei diritti civili, abbiano avuto maggiori possibilità di autodeterminazione e quindi di diventare scrittrici, il loro punto di partenza rispetto ai colleghi che da tempo immemorabile abitano già il monte Parnaso non è affatto lo stesso. Questa differenza di posizionamento è riscontrabile a diversi livelli e concerne la reale possibilità di dedicarsi allo studio e alla scrittura, considerando il gap economico tra uomini e donne e il lavoro domestico non retribuito che grava sulle spalle di queste ultime; i pregiudizi che in una società ancora patriarcale ricadono su chi in tale sistema simbolico è sempre stato considerato inferiore a livello intellettuale; il fatto che in un sistema simile la critica sia ancora pervasa dagli uomini e che le donne che scrivono, come in molti altri ambiti, siano invisibilizzate, come si evince

⁵³⁸ Mia Lecomte (1966) non ha risposto al questionario ma ha indicato un suo intervento critico, in cui racconta della Compagnia delle poete da essa fondata nel 2009, per illustrare il suo punto di vista sugli argomenti del questionario; a tale scopo se ne riproduce una parte: «Nel caso della Compagnia delle poete, al di là del riconoscimento di generiche limitazioni di autonomia e iniziativa in ambito familiare, sociale, e anche specificamente letterario ed editoriale – di cui le donne subiscono ancora, più o meno pesantemente, nel mondo, il retaggio culturale – la valenza del femminile è ben lungi dalle teorizzazioni di genere»; il testo continua poi in nota: «Lo stesso dicasi della decisione – messa democraticamente ai voti – di definirsi “poete” in luogo di “poetesse”, difesa per motivi ideologici solo da alcune autrici della Compagnia con un passato di militanza femminista, ma più in generale giustificata dalla più banale decisione di evitare la cacofonia del suffisso -esse» (Lecomte, *Di un poetico altrove*, Cesati, Firenze 2018, p. 242).

anche dall'analisi della presenza femminile nelle antologie poetiche del Novecento svolta nel par. 2 del cap. 2:

Guardando al panorama letterario italiano contemporaneo si riscontra una marcata differenza di genere. Le scrittrici del passato, incluse quelle dell'Ottocento e del Novecento, sono per la maggior parte escluse o marginalizzate nelle storie letterarie, nei manuali e nei corsi universitari, e una situazione analoga si riproduce per quanto riguarda le scrittrici contemporanee, le quali si trovano ad affrontare forme sottili e però pervasive di marginalizzazione da parte della critica e dell'accademia letterarie italiane. Benché il numero di autrici e autori in Italia sia oggi pressoché pari, e così il rispettivo successo di lettura, lo spazio della critica — cattedre universitarie, giurie di concorsi, ruoli dirigenziali nelle case editrici, saggistica, direzione di giornali, critica culturale — è ancora ampiamente dominato da uomini. In questo contesto, le scrittrici ottengono sistematicamente meno spazio rispetto agli scrittori nelle recensioni e nei festival, e ricevono un numero significativamente inferiore di premi letterari⁵³⁹.

Bazzoni in questo intervento mostra poi l'enorme asimmetria di genere nel conferimento del premio Strega e del premio Viareggio; se non partiamo dal presupposto che la scrittura delle donne sia qualitativamente inferiore rispetto a quella degli uomini, l'origine di una così grande disparità di assegnazione dei premi sarà da ricercare in un sistema di valutazione viziato, così come per quanto riguarda la presenza delle donne nelle canonizzazioni contemporanee:

Nel complesso, la critica e l'accademia italiane mostrano una resistenza diffusa a prendere atto della disparità esistente, ovvero a interrogarne le ragioni sottese, i valori e i pregiudizi inconsci che orientano in primo luogo le scelte di lettura e, in secondo luogo, il riconoscimento di valore. Invece di rendere conto dei criteri e delle posizioni di potere che producono le scelte di merito, la critica italiana tende ancora a rivendicarne la neutralità e l'oggettività, o, in alternativa, ad appellarsi alla libertà idiosincratica del gusto personale, proiettando l'accusa di parzialità sui discorsi che criticano la cultura patriarcale di cui è permeato il mondo letterario non meno di quanto lo sia la società in senso ampio, e affermando così implicitamente — ma senza che sia mai dichiarato apertamente — un criterio semplice: i libri degli uomini sono migliori di quelli delle donne⁵⁴⁰.

Le conseguenze di questa visione viziata non riguardano soltanto un piano politico, ma influiscono sulle capacità ermeneutiche di una critica inconsapevolmente parziale:

una certa selezione di testi produrrà un certo discorso critico, una certa narrazione su quella che è la letteratura italiana del '900 e contemporanea, una certa ricostruzione dei temi, delle innovazioni o stanchezze, del linguaggio, delle tensioni che la caratterizzano. Ignorare ed escludere i contributi delle scrittrici e fondare le proprie analisi solo o in larga maggioranza sui testi degli scrittori non ha quindi solo una ripercussione di tipo politico, nel senso di mettere in atto una discriminazione, ma anche sul piano metodologico ed ermeneutico, in quanto produce una lettura fortemente parziale della realtà, una parzialità che allo stesso tempo viene imposta come oggettiva e universale⁵⁴¹.

⁵³⁹ Alberica Bazzoni, *Autorialità, genere e sistema letterario: conversazioni con Antonella Cilento, Helena Janeczek, Laura Pugno, Caterina Serra e Nadia Terranova*, «Cahiers d'études italiennes» [Online], XXXII, 2021, online dal 1° mars 2021 (consultato il 19 avril 2022). URL: <http://journals.openedition.org/cei/8532>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cei.8532>.

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

⁵⁴¹ *Ibidem*.

Attualmente in Italia il rapporto tra condizione femminile e letteratura non è ancora pacifico; qual è però la percezione che di tale rapporto hanno le stesse scrittrici? Alle autrici intervistate è stato chiesto se si fossero poste il problema del legame tra condizione femminile e lingua/scrittura e, ad eccezione di Guatteri che ha risposto negativamente, tutte le altre hanno dichiarato di essersi interrogate sulla questione, che nessuna di esse percepisce ancora come pacifica o neutrale. Fusco ha risposto con una prospettiva diacronica, forse intendendo affermare per contrasto di non percepire più la problematicità della questione nel presente, ma trasmettendo comunque una consapevolezza – che potremmo definire genealogica – carica di *empowerment*:

Me lo sono posta in termini di conquista. Quando scrivo sono consapevole che dietro la mia scrittura c'è una lotta secolare di donne. Ed ogni mia parola è mia e di tutte queste donne. E ho ben in mente l'audacia delle prime donne scrittrici in Europa ovvero le mistiche che all'inizio dei loro scritti chiedevano scusa all'universo maschile per aver osato scrivere ma, dopo le scuse, divenivano padrone di tutto, di loro stesse, dei loro diritti, della loro voce, della loro grazia. E la loro parola si faceva parola di fuoco⁵⁴².

Carnaroli ha risposto sottolineando la posizione asimmetrica del femminile nella letteratura, determinata dal posizionamento falsamente universale e neutro degli uomini:

Il problema si è posto da secoli come spada al collo per la quasi totalità delle donne che hanno preso in mano carta e penna. Mi auto cito da altra intervista sullo stesso tema, così, tanto per far saltare per aria qualche coronaria, drizzare pezzetti di carne, volare sciarpette (l'autocitazione, poi autocitazione di donna, mannaggia): “Ci siamo abituati allo stato delle cose, ad essere minoranza nella narrazione: esiste la scrittura (quella degli autori) che attraversa Temi e Storia e c'è poi la scrittura femminile, in quanto scritta da femmine, che trovi divisa per strati, ere geologiche, luoghi, tematiche affrontate, scaffali di edicola.

L'autocitazione si conclude provocatoriamente: «Quanto conta il fatto che hai le palle e problemi di erezione nella tua scrittura? è stato mai chiesto questo a qualche autore maschio?»». Carnaroli fa riflettere così su un triste gap: la domanda che si è sentita rivolgere – ossia se si fosse posta il problema tra condizione femminile e lingua/scrittura – non è mai stata formulata specularmente, e ci verrebbe da sorridere se lo fosse, nei confronti di un uomo, proprio perché il maschile coincide con la letteratura e il sintagma *condizione maschile* assumerebbe un carattere paradossale. Tuttavia, proprio perché tale rapporto tra donne e letteratura attualmente non è ancora pacifico, né percepito come tale, questa domanda ha – purtroppo – ancora senso di essere sollevata, pur avendo consapevolezza della sua ingiustizia (o, meglio, dell'ingiustizia delle cause che ne determinano l'esistenza).

Lo Russo similmente nella sua risposta si è focalizzata sul fatto che la storia letteraria, pur essendosi posta e ponendosi come neutra, sia marcata dal punto di vista di

⁵⁴² Per questa e per le successive citazioni, qualora non indicato diversamente, si veda l'Appendice.

genere, e sull'oggettificazione femminile delle donne nella tradizione poetica, che non viene ancora oggi problematizzata nelle antologie e che è alla base della difficoltà femminile di affermarsi come soggetti di scrittura; questa è la sua risposta: «Certo, sin dagli inizi. Il rapporto di un soggetto femminile con la scrittura passa attraverso la constatazione problematica del genere del canone, che è maschile, e dove la figura femminile è oggetto non soggetto di scrittura, anche quando scrive (Gaspara Stampa)». Non è un caso che il dialogo con il canone sia uno dei punti di partenza per la definizione di una soggettività poetica femminile per le autrici italiane dopo il fermento femminista degli anni Settanta e i dibattiti critici che ne sono seguiti, come si vedrà più avanti in queste conclusioni.

Infine Pugno rispetto alle altre intervistate ha risposto spostando la focalizzazione dal termine *scrittura* a *lingua*, entrambi compresi nella domanda, riflettendo sul potere poetico delle parole e del linguaggio per rendere visibile il nuovo posizionamento delle donne o addirittura per riconfigurare una realtà ancora molto sessista:

Credo che il sessismo sia ancora molto presente nella vita, nella realtà del nostro Paese, di cui la lingua è inevitabile riflesso. Preferirei cambiare la società per cambiare la lingua che non il contrario, ma tanto più va a rilento il primo processo tanto più diventa importante il secondo. Lì dove storicamente una posizione (di potere) è esistita al femminile, esiste la parola: diciamo regina, principessa... La declinazione al femminile rende visibile che quel ruolo può essere ricoperto da una donna, si insinua nei processi di pensiero – e questo è importante soprattutto per le giovani generazioni. È importante mostrare con la lingua – e mi sentirei di aggiungere, col proprio corpo, ricoprendo le posizioni che finalmente vengono nominate – come può essere la realtà, che può essere diversa da com'è stata finora. Finché le donne nel potere non saranno la normalità, vivremo una sorta di stato d'eccezione linguistico.

Un altro livello in cui si manifesta la differenza di posizionamento delle donne, come abbiamo visto nel cap. 2, è quello linguistico e stilistico: sia perché il linguaggio, strumento di chi scrive, non è neutro, ma riproduce le asimmetrie di genere presenti nella società; sia perché il canone letterario è maschile e per secoli ha riprodotto nello stile e nei temi una visione della realtà soltanto parziale, cristallizzando, attraverso quello strumento già di per sé non neutro, una lingua poetica, a partire dalle origini della letteratura italiana che corrispondono alla lirica d'amore, nella quale la donna è una figura centrale che però – oggetto, non soggetto – coincide con

una proiezione totalmente astratta di un corpo reale e materiale, e vive in funzione di un progetto intellettuale (quello dei nuovi ceti sociali emergenti) che ignora le voci delle donne e anzi ne cancella qualsiasi traccia di realtà. La donna, dagli stilnovisti in poi, si disincarna, si smaterializza per diventare «lo strumento espressivo di un nuovo pensiero maschile, che attraverso la trasfigurazione dell'immagine femminile mette in scena la propria autoaffermazione»⁵⁴³.

⁵⁴³ Maria Rosa Cutrufelli, *Narratrici e narratori: una lingua in comune?*, in *Che genere di lingua?*, cit., pp. 31-37 (34).

Ancora una volta viene riaffiora l'immagine della donna come specchio del discorso fallocentrico. Le differenze di posizionamento si collocano quindi sia dentro che fuori dal linguaggio:

il punto di partenza delle donne è sempre "altro" rispetto al linguaggio, alla scrittura e alla tradizione letteraria. Una differenza che si situa "fuori", come sostiene Sanvitale, dalla lingua e dalla scrittura, ma anche "dentro": il fuori e il dentro sono in stretto, inscindibile rapporto⁵⁴⁴.

Come ha fatto notare Pugno nella risposta appena riportata, il rapporto con il linguaggio parte dalla questione terminologica, che ha a che fare con il nominare, e quindi concepire e concettualizzare, il genere femminile nella letteratura, ma anche più in generale nella società. Pugno ha risposto alla domanda «*Che cosa suscitano in Lei le espressioni "scrittura femminile" e "poesia femminile"?*» con le seguenti parole: «A volte, una sensazione di empowerment, altre volte, quella di trovarmi in una riserva indiana»; esse riflettono ancora quella paura della ghettizzazione di cui si è parlato nei capitoli 1 e 2, anche se tale timore è comunque lontano dal fastidio espresso in molte delle risposte al questionario di Zorat, e ancor di più a quello di Frabotta, evidente anche adesso nelle parole di Guatteri⁵⁴⁵, che ha risposto infatti: «Un senso di fastidio». Seppure della stessa generazione di Guatteri, ossia delle poetesse nate nella prima metà degli anni Sessanta, Lo Russo ha dato una risposta diversa e rivelatrice di una pregressa riflessione/elaborazione intorno alla questione sollevata: «È un passaggio storico inevitabile etichettare la scrittura come femminile rispetto al canone maschile, ma di fatto c'è la scrittura, che di per sé non ha generi, come ogni etichettatura è parziale e spesso fuorviante»; l'autrice ha aggiunto poi che «Le scritture programmaticamente femminili, ovvero femministe, spesso sono prive di valore letterario e dunque anche di valore ideologico, proprio perché in scrittura si problematizza il reale non lo si marca a priori, pena l'inutilità etico-estetica del testo», riflessione meno condivisibile se si pensano a certi esiti «etico-estetici» della poesia italiana del Novecento (ma potremmo risalire fino al padre della letteratura italiana) che sono partiti invece da una prospettiva marcata ideologicamente. Alla stessa domanda Fusco ha risposto affermando che tali espressioni suscitano in lei «un'appartenenza»; infine Carnaroli ha riflettuto, col suo abituale sorriso amaro e ironico insieme, sulla necessità intrinseca a questa scelta terminologica:

Credo che la necessità di definire l'opera di un'autrice con l'aggettivo femminile nasca dal fatto che per millenni la scrittura maschile è stata intesa come unica forma possibile di narrazione, dunque l'altro, rappresentato dalla produzione di donne poteva essere solo margine, appendice, categoria dello scrivere limitata da una condizione fisica, l'apparato riproduttivo femminile, influenzata da un'azione ormonale, quindi soggetta alle turbe delle fasi mestruali, legata al sangue, al flusso, alla luna come fossimo maree, piante di fava o furetti che si accoppiano. Mai si sono fatti i conti del

⁵⁴⁴ *Ibidem.*

⁵⁴⁵ Per le risposte di Guatteri, che si contrappongono tendenzialmente a quelle delle altre autrici in una direzione apparentemente conservatrice, bisogna tenere presente che essa è l'unica poetessa tra quelle intervistate totalmente iscrivibile nella poesia di ricerca e quindi in una poetica virata alla soppressione del soggetto individuale.

livello di testosterone presente nella controparte. Per le scrittrici donne che raggiungono alti livelli il manicomio o, dopo il caso della Germania est, l'antidoping.

Le risposte a questo quesito mostrano quindi una maggioranza orientata positivamente nei confronti della terminologia “scrittura femminile” e “poesia femminile”, sottolineando da una parte il senso d'appartenenza e di orgoglio e dall'altro la necessità storica, nonostante rimanga un timore di ghetizzazione. Come si è visto, anche il termine “poetessa” può suscitare dei fastidi, ed è per questo motivo che nel manifesto *Fragili guerriere*, dopo aver definito il termine «ridicolmente lezioso»⁵⁴⁶, Lo Russo ha proposto il neologismo «poetice», avvocato poi anche per se stessa⁵⁴⁷. Eppure “poetessa” è attestato già nel XIV secolo⁵⁴⁸ senza portare con sé una marca stigmatizzante, anche se può averla acquisita in seguito come molti femminili suffissati in *-essa*, soprattutto nella prospettiva di denuncia di un intervento come il manifesto lorussiano. L'autrice, infatti, ha risposto in questo modo alla domanda sulla terminologia da utilizzare per le donne che scrivono poesie, a partire dalla proposta di “poeta/-e” e “poetessa/-esse”: «Li detesto entrambi, entrambi una prigione identitaria. La poetessa è un oggetto, la poeta un soggetto femminista. Chi scrive mette in dialogo soggetti e oggetti, non si è poeti né poetesse né poete, sono titoli nobiliari assurdi». Anche Guatteri ha espresso fastidio nei confronti di entrambe le scelte lessicali, indicando però la propria preferenza per la denominazione maschile: «se devo usare il termine riferito a me, dico: sono **un** poeta. Non mi piace dire sono **una** poeta, né una poetessa. È una questione puramente sonora».

Le altre autrici hanno invece mostrato disponibilità verso il termine “poetessa” – rimarcando il senso di orgoglio nei confronti della comunità delle poetesse del passato nel caso di Fusco («Poetessa perché è il termine storico usato e voglio essere chiamata come chi mi ha preceduta») e sottolineando il legame di interdipendenza tra potenzialità del linguaggio e potenzialità della realtà nel caso di Carnaroli («Per quanto mi riguarda mi si chiami poetessa, maestra d'infanzia, volontaria pro loco Piagge: declinare le professioni al femminile le rende una concreta possibilità per tutte, fin da piccole») –, ma anche verso il termine “poeta/-e” nel caso di Pugno:

Non ho nulla a titolo personale contro la parola poetessa, ma, insieme a Giulio Mozzi, ho preferito intitolare il nostro libro delle risposte cum manuale di scrittura Oracolo manuale per poete e poeti (Sonzogno). (Per altro, la proposta è stata di Giulio Mozzi, onore al merito). Perché era un modo di accendere una spia linguistica, di “restare a contatto con il problema”, come direbbe Donna Haraway. E il fatto che ci sia ancora bisogno di accendere spie linguistiche, di restare a contatto con il problema, dice molto. Nel 2012, quando uscì il volume antologico Nuovi poeti italiani 6, a cura di Giovanna Rosadini, in cui i “poeti” erano tutte donne, si scatenarono polemiche rivelatrici e sorprendenti di quanta strada da fare ancora ci fosse – e ci sia. A questo proposito, mi sono resa conto da qualche tempo, che quando avevo vent'anni coltivavo la convinzione implicita, inconscia, mai pienamente pensata, mai espressa a parole, che nel corso della mia vita avrei visto la, vera, totale uguaglianza tra donne e uomini. Oggi non penso che accadrà nel corso della mia vita – Leopardi

⁵⁴⁶ Rossi e Lo Russo, *Fragili guerriere*, cit., p. 3.

⁵⁴⁷ Cfr. cap. 3, paragrafi 1 e 3.

⁵⁴⁸ Cfr. Tesoro della lingua Italiana delle Origini, <http://tlio.ovl.cnr.it/TLIO/>.

direbbe la mia vita mortale – ragione di più per continuare a lottare in materia. Tornando al punto linguistico in questione: se atleta e maratoneta sono invariabili, lo è anche poeta, ma è interessante sottolineare – rimettendo in discussione “poetessa” – che storicamente, nell’inconscio della lingua, si sia sentito il bisogno di aggiungere una declinazione al femminile a un invariabile, forse perché il fatto che una donna prendesse la parola appariva tanto straordinario da dover aggiungere un quid di straordinarietà anche alla lingua – alla parola per descriverla.

Al momento non sappiamo dire se si imporrà “poetessa/-e” o “poeta/-e”, o addirittura il maschile “poeta/-i”: lo deciderà l’uso dei parlanti, anche se per ora sembra prevalere la prima opzione, usata storicamente per definire le donne che scrivono poesie. Declinare le professioni al femminile, ci ricorda Pugno, rende concreta la possibilità per le donne di immaginarsi in tali professioni e di intraprenderle: «ciò che non viene nominato tende a essere meno visibile agli occhi delle persone. In questo senso, chiamare le donne che fanno un certo lavoro con un sostantivo femminile non è un semplice capriccio, ma il riconoscimento della loro esistenza»⁵⁴⁹.

Per un tempo interminabile Medusa è rimasta muta, costretta all’afonia, e nel cap. 1 ci siamo chiesti quale sia la sua voce nel momento in cui inizia a parlare; secondo Weigel: «La voce di Medusa, e perciò la scrittura delle donne, non è qualcosa di semplicemente dato, da conquistare o da costruire. Si manifesta semmai nel movimento, fatto di continui cambi di prospettiva, in transizioni o in una simultaneità»⁵⁵⁰, così come è stato definito anche il nuovo soggetto dalle critiche femministe della fine del secolo scorso. Nel questionario è stato chiesto alle autrici se ritengono di poter rintracciare una specificità nella scrittura delle donne e le risposte sono state divergenti. Fusco sostiene che esista una specificità e che essa sia di natura biologica, una visione che, come abbiamo visto nel cap. 2, non è più molto condivisa: «La corporeità. La donna scrive col corpo. La donna fa nascere esseri umani col suo corpo. E anche quando scrive genera col suo corpo oltre che con la mente. Credo che sia una questione biologica. Generazione e corporeità». Anche secondo Lo Russo può esistere, ed è esistita, una peculiarità nella scrittura femminile, ma la poetrice ritiene che essa sia tematica più che linguistica (e quindi, deduciamo, non biologica ma di natura culturale):

Ritengo che ci sia stata, nella seconda metà del Novecento, una scrittura TEMATICAMENTE femminile. E che queste tematiche, che ho analizzato in *Figlia di solo padre*, siano perlopiù nelle scritture femminili, o almeno ne caratterizzino la portata culturale, ma riguardino anche autori quali Pirandello, che si è interrogato molto sul rapporto figura femminile/scrittura/drammaturgia: ho studiato approfonditamente questa parte ingente dell’opera pirandelliana in *La protagonista di Pirandello* (Metauro, Pesaro, 2021).

Anche le altre autrici sembrano sostenere la possibilità di una specificità nelle scritture delle donne: Guatteri vede questa possibilità come un timore dal quale cercare di proteggersi («Ho sempre tentato di sfuggire alla definizione di genere e di scrivere in un modo in cui non fosse possibile capire *chi* (nel senso del genere) avesse scritto il testo»),

⁵⁴⁹ Gheno, *Femminili singolari*, cit., p. 17.

⁵⁵⁰ Weigel, *La voce di Medusa*, cit., p. 52.

mentre per Carnaroli l'identità di genere è una delle coordinate della vita di chi scrive, che influiscono sulla scrittura delle donne così come su quella degli uomini, nonostante quella di questi ultimi sia ritenuta neutra (e quindi universale):

Le esperienze di una vita inserita in un dato contesto sociale e culturale danno forma alla scrittura, ne saldano le basi, livellano i muri: essere terza figlia femmina, brava bimba, adolescente anoressica, tre volte madre, compagna e moglie, maestra in una scuola d'infanzia caratterizza in maniera virulenta il mio lavoro, gli dà ossigeno e l'ammorba. Lo stesso accade per lo scrittore maschio. Solo che nessuno pone questa stessa domanda ad un autore perché si ritiene quella maschile una scrittura neutra, al di sopra delle parti, un'oggettiva narrazione del mondo, non filtrata da un assorbente. Le donne scrivono di pancia e utero, il pene invece pare sia solo un tergicristallo.

Anche Pugno ha sottolineato la relatività del punto di vista maschile come di quello femminile, ricordando anche che i generi sono costrutti sociali e non sono fissi nel tempo:

Per me, non esiste una scrittura femminile, esistono le scritture – femminili e maschili, perché il soggetto femminile è altrettanto assoluto di quello maschile, e la compresenza di due assoluti porta inevitabilmente al relativo. Se pensiamo che il corpo faccia qualcosa alla parola, dobbiamo pensarlo sia per il corpo maschile che per il corpo femminile. Oggi poi il discorso ci porta oltre la binarietà, anche se dobbiamo fare attenzione a non pensare i generi come oggetti esistenti in natura, o fossili intrappolati nell'ambra...

Con questo voglio dire che, come non possiamo vedere l'infrarosso o l'ultravioletto, ma possiamo immaginarlo, allo stesso modo non possiamo percepire il corpo, maschile o femminile, se non all'interno di un sistema culturale, fortunatamente in mutamento. Ci muoviamo all'interno di un sistema che tende a condizionare le nostre percezioni, presentandocene come naturali. Tutto quello che va oltre le nostre percezioni, le scritture possibili, però, possiamo immaginarle, e questa è la precondizione perché possano iniziare ad essere. L'immaginato accade, il non immaginato, più spesso no.

Il soggetto femminile, nella storia, è tutt'ora legato: più si scioglieranno quei legami – il che non avverrà spontaneamente, toccherà a noi scioglierli – più anche la sua poesia muterà. Come sono mutati anche i corpi delle donne nel corso di questi due ultimi secoli, le cose che riescono a fare, perché la mente – loro e altrui – non pensa più che siano un impossibile.

Attraverso l'analisi di cinque libri di poesia, nei capitoli precedenti si è cercato di osservare più da vicino alcune delle voci possibili utilizzate da Medusa. Nonostante le autrici siano di generazioni differenti (nate tra gli anni Quaranta e gli anni Settanta del Novecento), i testi presi in esame sono tutti successivi all'ondata femminista degli anni Settanta e alla consapevolezza che è seguita ai suoi fermenti e dibattiti. Un punto saliente che coinvolge la ricerca di tutte le autrici analizzate è il rapporto, di dialogo o di rottura, con il canone, con i modelli, o più in generale con le norme e le convenzioni interne alla lingua e alla poesia; per riassumere, potremmo dire: il rapporto con il Padre. Alcune autrici, quelle i cui testi in esame si collocano al di qua dello spartiacque del nuovo millennio, hanno instaurato un dialogo diretto e problematico con il canone: è particolarmente evidente per Lo Russo che, prima di ribaltare il rapporto io-Tu alla base della tradizione poetica italiana e di ridefinirne la musività, si nutre del cibo paterno, al punto da *fago-citarlo* in un'abbuffata di riferimenti letterari vastissimi, al cui vertice si

staglia sicuramente il Padre per eccellenza, Dante, ma in cui assumono rilievo anche Leopardi, Puccini, Racine, Campana, nonché una tradizione femminile, quella della letteratura mistica nuziale e di Rosselli. Lo stesso è evidente per Frabotta – che percorre un viaggio intertestuale tra Dante, Caproni, Montale, Catullo, Palazzeschi e molti altri padri, configurando anche il rapporto con le figure genitoriali come un discorso sui modelli –, ma anche per Vicinelli, il cui gesto poetico non costituisce soltanto una rottura con il passato, ma si inserisce anche nel solco di una tradizione, seppure anch'essa di rottura, che parte dai Futuristi; e potremmo intravederlo anche in Carnaroli, che ammicca da una parte a Masters e alla tradizione in cui il poeta statunitense si inserisce, e dall'altra alla lirica novecentesca degli oggetti, i quali vengono risignificati dall'autrice in una chiave ironica, straniante e pulp (nonostante Carnaroli più che ai testi letterari si rifaccia a quelli di cronaca e del dibattito pubblico, soprattutto online, con una chiara volontà di rinarrazione).

Non sono tanto i riferimenti letterari in sé a costituire un percorso di originalità in queste autrici, poiché tale operazione è anzi consueta nella scrittura poetica, ma il fatto che esse partano da tali modelli paterni per poi parodiarli, contestarli o distruggerli insieme alla norme linguistiche che essi hanno contribuito a cristallizzare, delineando una possibilità di definizione del soggetto poetico femminile che per arrivare alla maturazione della propria identità deve fare i conti con un'imponente, e dolorosa, eredità genealogica e deve problematizzare la discendenza patrilineare: così Lo Russo parodizza e ribalta prima di tutto il rapporto tra poeta e musa e l'atto del nutrimento poetico, arrivando a rovesciare persino il viaggio ultraterreno dantesco e a irridere il sommo poeta, così come fa con gli altri padri *fago-citati*; Frabotta si riappropria del viaggio – maschile – dell'eroe e ridefinisce l'elegia con l'immissione di temi femministi; Vicinelli distrugge alcune convenzioni alla base della stessa scrittura, attraverso una potente carica eversiva che infatti non abbiamo individuato nel pur vicino Spatola. Anche se tale volontà contestataria è portata al punto estremo da Vicinelli, la possiamo individuare anche nelle altre autrici e nelle loro scelte di utilizzare in modo eterogeneo l'interpunzione e le maiuscole e minuscole; di forzare la morfologia (così come la sintassi); di attingere alla molteplicità e complessità del reale attraverso scelte pluristilistiche e plurilinguistiche, nonché facendosi onomaturghe; di trovare nuove modalità ritmiche che si basano sull'iterazione e sulla germinazione di suoni, di figure di suono e di parole chiave, o «parole-porte»⁵⁵¹; di formulare un dettato oscuro, non comprensibile secondo le coordinate interne a una logica fallogocentrica; di disarticolare o amputare la sintassi, attraverso lo stile nominale, l'ellissi, l'indecidibilità degli elementi sintattici, il flusso di coscienza e le colate sintattiche prive di interpunzione, riproducendo mimeticamente quella moderna impossibilità di dare un ordine al mondo, una volta strappato anche il cielo di plastica dietro a quello di carta. Queste scelte stilistiche sono indicative di una volontà di farsi posto nel canone rompendone i limiti dall'interno, così come lo è la scelta di iscriversi in un genere tipicamente maschile come il poema epico e di rifondarlo. In questo dialogo

⁵⁵¹ Pugno, *Il colore oro*, cit., p. 123.

e scontro con gli antenati, per alcune poetesse assume importanza il mito (pensiamo in particolare a Vicinelli e Pugno), che si declina anche nell'elaborazione di una mitologia personale.

Una delle voci che può assumere Medusa è anche intermediale, volta a rompere la separazione rigida tra i media e a raccoglierne le potenzialità poetiche: così alla dimensione tradizionale del testo scritto si intersecano soprattutto quella visuale – dell'immagine, fissa o in movimento (pensiamo alle videopoesie), e dell'attenzione per la resa grafica e tipografica – e quella orale, legata al carattere performativo, pubblico e collettivo di alcune scelte autoriali, orientate anche a ripristinare quel valore fondativo nei confronti di una comunità – una nuova comunità, che comprende le donne come soggetti invece che come soli oggetti del canto – che portavano con sé i poemi epici e i cantari.

Infine, un nodo centrale per tutte le autrici analizzate è la ricerca e l'affermazione di una nuova soggettività poetica, in dialogo (consapevole, inconscio, o anche contestatario) con formulazioni del soggetto da parte delle critiche femministe, analizzate nel par. 3 del cap. 2. Seppur prendendo le distanze dal soggetto femminista, rifiutando come abbiamo visto anche il termine “poeta/-e” che viene identificato con queste istanze, Lo Russo mette in scena un'importante riformulazione del soggetto, a partire dalla ridefinizione del rapporto io-Tu alla base della lirica italiana e del femminile come oggetto poetico, che in questa nuova configurazione diventa soggetto automusivo.

Frabotta invece a partire dallo stesso titolo della sua raccolta – *La viandanza* – traccia un carsico filo rosso con il soggetto nomade femminista, definendo un'identità multipla e in transizione, contraddistinta dalla simultaneità delle voci e degli sguardi. Parallelamente Vicinelli costruisce un soggetto fluido e in continua trasformazione, collettivo e al di là del binarismo dei generi, e Carnaroli inscena da una parte un soggetto plurale e liminale in *50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti* e dall'altra un soggetto post-umano in *Sespersa*, che dialoga con la teorizzazione di Donna Haraway del nuovo soggetto femminista come *cyborg*, identità liminale e multipla che decostruisce la presunta unità del soggetto femminile. Nel questionario è stata anche posta la domanda «*Come viene concepito il soggetto all'interno della Sua poetica?*», e Carnaroli ha infatti risposto alludendo all'importanza della voce collettiva ed esprimendo una tensione verso il superamento del singolo e dei generi nel raggiungimento del «tuttò indistintò» (non a caso l'autrice sceglie qui di utilizzare lo schwa), accomunato dallo stesso lamento:

Il soggetto è oggetto e l'oggetto, spesso contundente, è politico. Copiare e incollare il quotidiano, il reale, che sia depliant di gita turistica o articolo di giornale, lista della spesa, post su social permette di usare una voce comune, raggiungere il grado zero della scrittura, un pronome neutro che dribbla qualsiasi tentativo di coniugazione perché l'uomo è talmente esposto e attraversato dall'oggi, dal qui e dall'adesso, che si autoannulla, diventa tuttò indistintò e mondiale lamento. La cronaca come forma poetica, di più, la telecronaca che raggiunge il suo apice nel racconto di un femminicidio, un abuso, una malattia come partita di calcio e Pizzul che parla.

È singolare che anche Fusco ha risposto a questa domanda del questionario insistendo sull'identità tra soggetto e oggetto («Il soggetto è l'oggetto. Non c'è confine»), forse proprio perché a farsi soggetto nella poesia contemporanea è quel femminile che prima di diventare identità autonoma è stato a lungo oggetto nella tradizione poetica. Carnaroli opera però ancora una volta un ribaltamento: l'oggetto diventa arma impugnata dalla parte del manico, è politico e ha il compito di agire sulla collettività (come arma o come poesia, o entrambe, nella loro potenziale coincidenza). Per l'autrice il soggetto porta quindi con sé una dimensione pubblica ed etica, che abbiamo incontrato anche nei percorsi di altre autrici analizzate (in particolare in quello che Rossi e Lo Russo hanno definito il nuovo filone *po-epico* femminile).

Infine Pugno, con l'immagine della sirena, presente non solo nel romanzo d'esordio ma anche ne *Il colore oro*, crea un soggetto femminile ibrido, che porta su di sé i segni della sofferenza e dell'oppressione patriarcale e specista, e che simbolicamente nel romanzo si nutre delle carni del padre e costituisce la speranza di palingenesi di fronte alla fine dell'umanità. Si tratta di un soggetto liminale, al confine tra le specie e tra l'umano e il post-umano, che ancora una volta guarda alla teorizzazioni del soggetto femminista e in particolare ad Haraway, autrice che infatti viene citata da Pugno in una delle risposte al questionario («era un modo di accendere una spia linguistica, di “restare a contatto con il problema”, come direbbe Donna Haraway»). È significativa a questo proposito anche la sua risposta al quesito «*Come viene concepito il soggetto all'interno della Sua poetica?*»:

In una posizione mobile e carsica, in continuo spostamento verso il tuo. L'io affiora molto raramente nella mia poesia da questo stato subacqueo profondissimo, e sono versi-spia, come “tu-io sei quella che rimane” ne *La mente paesaggio/L'alea* (Perrone) o “tu invece sei/con me/che dice sì” nella serie “che dice sì” in *Noi* (Amos/A27), la mia ultima raccolta pubblicata ad oggi. Gli istanti in cui la barriera tra il soggetto poetico e il soggetto reale si fa labile fin quasi a sparire, ma senza per questo sparire. Stati di compresenza.

Quelle analizzate in questo elaborato sono soltanto alcune delle strade percorse e percorribili dalle donne in poesia in questo contesto storico-culturale; inoltre, al di là delle linee di contatto individuate tra le autrici, i loro testi si differenziano fortemente nelle specificità delle ricerche individuali. È tuttavia interessante constatare che, se l'asimmetria di genere nella scrittura si situa sia dentro che fuori dal linguaggio, anche una possibile specificità femminile è caratterizzata dalla stessa simultaneità che, lungi dall'aver i caratteri di una differenza biologica, porta i segni di una voce nuova, e insieme antichissima, quella di un soggetto che è rimasto immobile per secoli con la sola possibilità di guardare ciò che lo circondava e che finalmente può cantare.

APPENDICE: QUESTIONARIO SU POESIA E SOGGETTO FEMMINILE

1. *Si è mai posta il problema del legame tra la condizione femminile e la lingua o la scrittura?*

Il problema si è posto da secoli come spada al collo per la quasi totalità delle donne che hanno preso in mano carta e penna. Mi auto cito da altra intervista sullo stesso tema, così, tanto per far saltare per aria qualche coronaria, drizzare pezzetti di carne, volare sciarpette (l'autocitazione, poi autocitazione di donna, mannaggia): "Ci siamo abituati allo stato delle cose, ad essere minoranza nella narrazione: esiste la scrittura (quella degli autori) che attraversa Temi e Storia e c'è poi la scrittura femminile, in quanto scritta da femmine, che trovi divisa per strati, ere geologiche, luoghi, tematiche affrontate, scaffali di edicola. Quanto conta il fatto che hai le palle e problemi di erezione nella tua scrittura? è stato mai chiesto questo a qualche autore maschio?".

2. *Che cosa suscitano in Lei le espressioni "scrittura femminile" e "poesia femminile"?*

Credo che la necessità di definire l'opera di un'autrice con l'aggettivo femminile nasca dal fatto che per millenni la scrittura maschile è stata intesa come unica forma possibile di narrazione, dunque l'altro, rappresentato dalla produzione di donne poteva essere solo margine, appendice, categoria dello scrivere limitata da una condizione fisica, l'apparato riproduttivo femminile, influenzata da un'azione ormonale, quindi soggetta alle turbe delle fasi mestruali, legata al sangue, al flusso, alla luna come fossimo maree, piante di fava o furetti che si accoppiano. Mai si sono fatti i conti del livello di testosterone presente nella controparte. Per le scrittrici donne che raggiungono alti livelli il manicomio o, dopo il caso della Germania est, l'antidoping.

3. *Per riferirsi a soggetti poetici femminili, preferisce i termini "poeta/-e" o "poetessa/-esse"? Per quali motivi?*

Per quanto mi riguarda mi si chiami poetessa, maestra d'infanzia, volontaria pro loco Piagge: declinare le professioni al femminile le rende una concreta possibilità per tutte, fin da piccole.

4. *Ritiene che sia possibile rintracciare una specificità nella scrittura delle donne (in generale e nella Sua)? Se sì, di quale natura?*

Le esperienze di una vita inserita in un dato contesto sociale e culturale danno forma alla scrittura, ne saldano le basi, livellano i muri: essere terza figlia femmina, brava bimba, adolescente anoressica, tre volte madre, compagna e moglie, maestra in una scuola d'infanzia caratterizza in maniera virulenta il mio lavoro, gli dà ossigeno e l'ammorba. Lo stesso accade per lo scrittore maschio. Solo che nessuno pone questa stessa domanda ad un autore perché si ritiene quella maschile una scrittura neutra, al di sopra delle parti, un'oggettiva narrazione del mondo, non filtrata da un assorbente. Le donne scrivono di pancia e utero, il pene invece pare sia solo un tergicristallo.

5. *Come viene concepito il soggetto all'interno della Sua poetica?*

Il soggetto è oggetto e l'oggetto, spesso contundente, è politico. Copiare e incollare il quotidiano, il reale, che sia depliant di gita turistica o articolo di giornale, lista della spesa, post su social permette di usare una voce comune, raggiungere il grado zero della scrittura, un pronome neutro che dribbla qualsiasi tentativo di coniugazione perché l'uomo è talmente esposto e attraversato dall'oggi, dal qui e dall'adesso, che si autoannulla, diventa tutt'è indistint'è e mondiale lamento. La cronaca come forma poetica, di più, la telecronaca che raggiunge il suo apice nel racconto di un femminicidio, un abuso, una malattia come partita di calcio e Pizzul che parla.

FLORINDA FUSCO

1. *Si è mai posta il problema del legame tra la condizione femminile e la lingua o la scrittura?*

Me lo sono posta in termini di conquista. Quando scrivo sono consapevole che dietro la mia scrittura c'è una lotta secolare di donne. Ed ogni mia parola è mia e di tutte queste donne. E ho ben in mente l'audacia delle prime donne scrittrici in Europa ovvero le mistiche che all'inizio dei loro scritti chiedevano scusa all'universo maschile per aver osato scrivere ma, dopo le scuse, divenivano padrone di tutto, di loro stesse, dei loro diritti, della loro voce, della loro grazia. E la loro parola si faceva parola di fuoco.

2. *Che cosa suscitano in Lei le espressioni "scrittura femminile" e "poesia femminile"? Un'appartenenza.*

3. *Per riferirsi a soggetti poetici femminili, preferisce i termini "poeta/-e" o "poetessa/-esse"? Per quali motivi?*

Poetessa perché è il termine storico usato e voglio essere chiamata come chi mi ha preceduta.

4. *Ritiene che sia possibile rintracciare una specificità nella scrittura delle donne (in generale e nella Sua)? Se sì, di quale natura?*

La corporeità. La donna scrive col corpo. La donna fa nascere esseri umani col suo corpo. E anche quando scrive genera col suo corpo oltre che con la mente. Credo che sia una questione biologica. Generazione e corporeità.

5. *Come viene concepito il soggetto all'interno della Sua poetica?*

Il soggetto è l'oggetto. Non c'è confine.

MARIANGELA GUATTERI

1. *Si è mai posta il problema del legame tra la condizione femminile e la lingua o la scrittura?*

No.

2. *Che cosa suscitano in Lei le espressioni “scrittura femminile” e “poesia femminile”?*

Un senso di fastidio.

3. *Per riferirsi a soggetti poetici femminili, preferisce i termini “poeta/-e” o “poetessa/-esse”? Per quali motivi?*

Se devo usare il termine riferito a me, dico: sono **un** poeta. Non mi piace dire sono **una** poeta, né una poetessa.

È una questione puramente sonora.

4. *Ritiene che sia possibile rintracciare una specificità nella scrittura delle donne (in generale e nella Sua)? Se sì, di quale natura?*

Anni fa facevo dei test per cercare di capire se un testo fosse stato scritto da una donna o un uomo; per alcuni testi il genere risultava marcato e spesso questa presenza mi risultava invadente perché non necessaria. Ho sempre tentato di sfuggire alla definizione di genere e di scrivere in un modo in cui non fosse possibile capire *chi* (nel senso del genere) avesse scritto il testo. Per la mia personale ricerca è irrilevante *chi* scrive. Mi domando, oggi, con la *fluidità* di genere, se la questione abbia ancora qualche rilevanza.

5. *Come viene concepito il soggetto all'interno della Sua poetica?*

Come una voce fuoricampo.

ROSARIA LO RUSSO

1. *Si è mai posta il problema del legame tra la condizione femminile e la lingua o la scrittura?*

Certo, sin dagli inizi. Il rapporto di un soggetto femminile con la scrittura passa attraverso la constatazione problematica del genere del canone, che è maschile, e dove la figura femminile è oggetto non soggetto di scrittura, anche quando scrive (Gaspara Stampa).

2. *Che cosa suscitano in Lei le espressioni “scrittura femminile” e “poesia femminile”?*

È un passaggio storico inevitabile etichettare la scrittura come femminile rispetto al canone maschile, ma di fatto c'è la scrittura, che di per sé non ha generi, come ogni etichettatura è parziale e spesso fuorviante. Le scritture programmaticamente femminili, ovvero femministe, spesso sono prive di valore letterario e dunque anche di valore ideologico, proprio perché in scrittura si problematizza il reale non lo si marca a priori, pena l'inutilità etico-estetica del testo.

3. *Per riferirsi a soggetti poetici femminili, preferisce i termini “poeta/-e” o “poetessa/-esse”? Per quali motivi?*

Li detesto entrambi, entrambi una prigione identitaria. La poetessa è un oggetto, la poeta un soggetto femminista. Chi scrive mette in dialogo soggetti e oggetti, non si è poeti né poetesse né poete, sono titoli nobiliari assurdi.

4. *Ritiene che sia possibile rintracciare una specificità nella scrittura delle donne (in generale e nella Sua)? Se sì, di quale natura?*

Ritengo che ci sia stata, nella seconda metà del Novecento, una scrittura **TEMATICAMENTE** femminile. E che queste tematiche, che ho analizzato in *Figlia di solo padre*, siano perlopiù nelle scritture femminili, o almeno ne caratterizzino la portata culturale, ma riguardino anche autori quali Pirandello, che si è interrogato molto sul rapporto figura femminile/scrittura/drammaturgia: ho studiato approfonditamente questa parte ingente dell'opera pirandelliana in *La protagonista di Pirandello* (Metauro, Pesaro, 2021).

5. *Come viene concepito il soggetto all'interno della Sua poetica?*

Un attante poematico fra la poetica confessionale (Anne Sexton che traduco da oltre trent'anni) e la mitopoiesi letteraria canonica. Una figura allegorica.

LAURA PUGNO

1. *Si è mai posta il problema del legame tra la condizione femminile e la lingua o la scrittura?*

Credo che il sessismo sia ancora molto presente nella vita, nella realtà del nostro Paese, di cui la lingua è inevitabile riflesso. Preferirei cambiare la società per cambiare la lingua che non il contrario, ma tanto più va a rilento il primo processo tanto più diventa importante il secondo. Lì dove storicamente una posizione (di potere) è esistita al femminile, esiste la parola: diciamo regina, principessa... La declinazione al femminile rende visibile che quel ruolo può essere ricoperto da una donna, si insinua nei processi di pensiero – e questo è importante soprattutto per le giovani generazioni. È importante mostrare con la lingua – e mi sentirei di aggiungere, col proprio corpo, ricoprendo le posizioni che finalmente vengono nominate – come può essere la realtà, che può essere diversa da com'è stata finora. Finché le donne nel potere non saranno la normalità, vivremo una sorta di stato d'eccezione linguistico.

2. *Che cosa suscitano in Lei le espressioni “scrittura femminile” e “poesia femminile”?*

A volte, una sensazione di empowerment, altre volte, quella di trovarmi in una riserva indiana.

3. *Per riferirsi a soggetti poetici femminili, preferisce i termini “poeta/-e” o “poetessa/-esse”? Per quali motivi?*

Non ho nulla a titolo personale contro la parola poetessa, ma, insieme a Giulio Mozzi, ho preferito intitolare il nostro libro delle risposte cum manuale di scrittura *Oracolo manuale per poete e poeti* (Sonzogno). (Per altro, la proposta è stata di Giulio Mozzi, onore al merito). Perché era un modo di accendere una spia linguistica, di “restare a contatto con il problema”, come direbbe Donna Haraway. E il fatto che ci sia ancora bisogno di accendere spie linguistiche, di restare a contatto con il problema, dice molto. Nel 2012, quando uscì il volume antologico *Nuovi poeti italiani 6*, a cura di Giovanna Rosadini, in cui i “poeti” erano tutte donne, si scatenarono polemiche rivelatrici e sorprendenti di quanta strada da fare ancora ci fosse – e ci sia. A questo proposito, mi sono resa conto da qualche tempo, che quando avevo vent'anni coltivavo la convinzione implicita, inconscia, mai pienamente pensata, mai espressa a parole, che nel corso della mia vita avrei visto la, vera, totale uguaglianza tra donne e uomini. Oggi non penso che accadrà nel corso della mia vita – Leopardi direbbe la mia vita mortale – ragione di più per continuare a lottare in materia. Tornando al punto linguistico in questione: se atleta e maratoneta sono invariabili, lo è anche poeta, ma è interessante sottolineare – rimettendo in discussione “poetessa” – che storicamente, nell'inconscio della lingua, si sia sentito il bisogno di aggiungere una declinazione al femminile a un invariabile, forse perché il fatto che una donna prendesse la parola appariva tanto straordinario da dover aggiungere un quid di straordinarietà anche alla lingua – alla parola per descriverla.

4. *Ritiene che sia possibile rintracciare una specificità nella scrittura delle donne (in generale e nella Sua)? Se sì, di quale natura?*

Per me, non esiste una scrittura femminile, esistono le scritture – femminili e maschili, perché il soggetto femminile è altrettanto assoluto di quello maschile, e la compresenza di due assoluti porta inevitabilmente al relativo. Se pensiamo che il corpo faccia qualcosa alla parola, dobbiamo pensarlo sia per il corpo maschile che per il corpo femminile. Oggi poi il discorso ci porta oltre la binarietà, anche se dobbiamo fare attenzione a non pensare i generi come oggetti esistenti in natura, o fossili intrappolati nell'ambra...

Con questo voglio dire che, come non possiamo vedere l'infrarosso o l'ultravioletto, ma possiamo immaginarlo, allo stesso modo non possiamo percepire il corpo, maschile o femminile, se non all'interno di un sistema culturale, fortunatamente in mutamento. Ci muoviamo all'interno di un sistema che tende a condizionare le nostre percezioni, presentandocene come naturali. Tutto quello che va oltre le nostre percezioni, le scritture possibili, però, possiamo immaginarle, e questa è la preconditione perché possano iniziare ad essere. L'immaginato accade, il non immaginato, più spesso no.

Il soggetto femminile, nella storia, è tutt'ora legato: più si scioglieranno quei legami – il che non avverrà spontaneamente, toccherà a noi scioglierli – più anche la sua poesia muterà. Come sono mutati anche i corpi delle donne nel corso di questi due ultimi secoli, le cose che riescono a fare, perché la mente – loro e altrui – non pensa più che siano un impossibile.

5. *Come viene concepito il soggetto all'interno della Sua poetica?*

In una posizione mobile e carsica, in continuo spostamento verso il tuo. L'io affiora molto raramente nella mia poesia da questo stato subacqueo profondissimo, e sono versispia, come “tu-io sei quella che rimane” ne *La mente paesaggio/L'alea* (Perrone) o “tu invece sei/con me/che dice sì” nella serie “che dice sì” in *Noi* (Amos/A27), la mia ultima raccolta pubblicata ad oggi. Gli istanti in cui la barriera tra il soggetto poetico e il soggetto reale si fa labile fin quasi a sparire, ma senza per questo sparire. Stati di compresenza.

Bibliografia

LETTERATURA DI BASE

Patrizia Vicinelli

à, a. A, Lerici, Milano 1966.

Non sempre ricordano, Ælia Læia, Reggio Emilia 1985.

Opere, a cura di Renato Pedio, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1994.

Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance, a cura di Cecilia Bello Minciocchi, con un saggio introduttivo di Niva Lorenzini, Firenze, Le Lettere 2009.

Studi sulla poesia di Patrizia Vicinelli

Niva Lorenzini, *Prefazione*, in Patrizia Vicinelli, *Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance*, cit., pp. XI-XXIII.

Cecilia Bello Minciocchi, *Introduzione*, in P. Vicinelli, *Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance*, cit., pp. XXVII-LVIII.

Mario Buonofiglio, *Linguaggio "ancestrale" e sperimentazione linguistica nell'opera di Patrizia Vicinelli*, «Il Segnale», XXXII, 95, giugno 2013, pp. 67-72.

Emilio Sciarrino, *Patrizia Vicinelli: dall'avanguardia linguistica alla ricerca spirituale*, «Quaderni del '900, XIV, 2014, pp. 37-50.

Marzia D'Amico, *Figlie di Omero. Verso un'epica femminile*, tesi di dottorato, St Cross College, University of Oxford, Trinity Term 2018.

Giulia Simi, «*La coincidenza dell'essere*». *I soggetti erranti di Patrizia Vicinelli tra poesia e cinema sperimentale*, «L'avventura», 2, luglio-dicembre 2020, pp. 259-275.

Biancamaria Frabotta

Affeminata, Geiger, Torino 1976.

Il rumore bianco, prefazione di Antonio Porta, Feltrinelli, Milano 1982.

Controcanto al chiuso, Rossi e Spera, Roma 1985. Ripubblicato nel 1991 con disegni e litografie di Solvejg Albeverio Manzoni (Rossi & Spera, Roma) e nel 1994 con due incisioni di Giulia Napoleone (La Cometa, Roma).

Appunti di volo e altre poesie (1982-1984), con un disegno di Toti Scialoja, La Cometa, Roma 1985.

Tensioni, dialogo scenico, con 12 disegni a colori di R. Lancia, Eidos, Milano-Venezia 1989.

La viandanza (1982-1992), Mondadori, Milano 1995.

Ne resta uno, sedici haiku, con sei incisioni di Giulia Napoleone, Il Ponte, Firenze 1996.

Alta marea, libro da una poesia, con un disegno a inchiostro di china di Marina Bindella, Eos Edizioni, Roma 2001.

Terra contigua, Empirìa, Roma 2000 (nuova edizione 2011).

La pianta del pane, Mondadori, Milano 2003.

Poesie per Giovanna, con un'incisione di Lorenzo Bruno, Grafiche Fioroni, Ascoli Piceno 2004.

Gli eterni lavori, prefazione di G. Patrizi, con un'incisione di Giulia Napoleone, San Marco dei Giustiniani, Genova 2005.

I nuovi climi, prefazione di Maurizio Cucchi, Stampa, Brunello 2007.

La piega delle cose, libro oggetto di Ernesto Porcari, con testi di Frabotta, Il Bulino, Roma 2007.

Da mani mortali, Mondadori, Milano 2012.

Per il giusto verso, a cura di Massimo Melillo e Antonio Errico, Manni, Lecce 2015.

Risatelle, con Brunello Tirozzi, collages di Bruno Conte, Empirìa, Roma 2016.

Tutte le poesie 1971-2017, Mondadori, Milano 2018.

Studi sulla poesia di Biancamaria Frabotta

Frabotta, *La Viandanza*, in *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, a cura di Rocco Capozzi e Massimo Ciavolella, Longo, Ravenna, 1993.

Keala Jewell, *Frabotta's Elegies: Theory and Practice*, «MLN», CXVI, 1, January 2001, pp. 177-192.

Lucia Re, «*La viandanza*» di *Biancamaria Frabotta*, «MLN», CXVI, 1, January 2001, pp. 207-209.

Alessandro Baldacci, *Biancamaria Frabotta*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani*, a cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, Sossella, Roma 2005, pp. 197-200.

Marco Corsi, *Biancamaria Frabotta. I nodi violati del verso*, Archetipolibri, Bologna 2010.

Carmelo Princiotta, *Dante DNA della poesia? Etica e lingua dopo il '68*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità. Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD (Roma, LUMSA, 10-13 giugno 2014)*, a cura di Patrizia Bertini Malgarini, Nicola Merola, Caterina Verbaro, ETS, Pisa 2015, pp. 893-900.

Rosaria Lo Russo

L'estro, Cesati, Firenze 1987.

Vrusciamundo, I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme 1994.

Sequenza orante implorazione derelizione derelizione implorazione, Gazebo, Firenze 1995.

Sanfredianina, in *Poesia contemporanea. Quinto quaderno italiano*, Crocetti, Milano 1996.

Comedia, prefazione di Elio Pagliarani, Bompiani, Milano 1998.

Dimenticamiti Musa a me stessa, con sedici disegni di Renato Ranaldi, Prato, Edizioni Canopo, 1999.

Melologhi, Emilio Mazzoli, Modena, Premio Antonio Delfini 2001.
Lo Dittatore Amore. Melologhi, Effigie, Milano 2004,
Io e Anne. Confessional poems, d'if, Napoli 2010,
Crolli, Le Lettere, Firenze 2012.
Penelope, d'if, Napoli 2003.
Poema. 1990/2000, Zona, Arezzo 2013.
Nel nosocomio, Effigie, Milano 2016.
Controlli, libro con dvd, con video di Daniele Vergni, Millegru, Monza 2016.

Studi sulla poesia di Rosaria Lo Russo

Marco Simonelli, *Rosaria Lo Russo, Appunti per un'agiografia*, «Italiens, Revue d'études italiennes», XIII, 2010.

Marco Simonelli, *La Femmina Fonica. Una ricognizione informale sulla prima produzione di Rosaria Lo Russo*, pubblicata e disponibile sul sito web di Rosaria Lo Russo: <https://www.rosarialorusso-poesia-performance.it/rosaria-lo-russo-la-femmina-fonica-di-marco-simonelli/>.

Stefano Santosuosso, *La ridefinizione dei 'linguaggi' fra performatività e autorialità: Una conversazione con Rosaria Lo Russo*, «The Italianist», XXXVII, 1, 2017, pp. 119-132.

Lo Russo, *Comèdia&Comedia (Anonimo fiorentino)*, in Lo Russo, *Figlia di solo padre*, Seri, Macerata 2021, pp. 283-318.

Laura Pugno

Tennis, con Giulio Mozzi, NEM, Varese 2002.
Il colore oro, con foto di Elio Mazzacane, Le Lettere, Firenze 2007.
La mente paesaggio, Perrone, Roma 2010.
Nácar, Huerga & Fierro, Madrid 2016.
Bianco, Nottetempo, Milano 2016.
I legni, Pordenonelegge/Lietocolle, Como 2018.
L'alea, Perrone, Roma 2019.
Noi, Amos, Venezia 2020.

Studi sulla poesia di Laura Pugno

Stefano Dal Bianco, *Prefazione a Pugno, Il colore oro*, cit., pp. 7-12.

Marco Giovenale, *Postfazione a Pugno, Il colore oro*, cit., pp. 163-170.

Francesco Carbognin, *Introduzione di 12 Poetesse italiane*, NEM, Varese 2007.

Jean-Charles Vegliante, *Laura Pugno, cohérence du désastre*, «Italiens», XIII, 2009, pp. 101-116.

Cecilia Bello Minciacchi, *Recensione a Laura Pugno, "il colore oro" (Le Lettere, 2007)*, «PuntoCritico2», 6 maggio 2011.

Gian Maria Annovi, *Campioni # 17. Laura Pugno*, «Doppiozero», 8 aprile 2016, <https://www.doppiozero.com/materiali/campioni-17-aprile-2016-la-poesia-di-laura-pugno>.

Pugno, *In territorio selvaggio*, Nottetempo, Milano 2018.

Alessandra Carnaroli

Taglio intimo, Fara, Rimini 2001.

Femminimondo, con una nota di Tommaso Ottonieri, Polimata, 2011.

Prec'arie, d'If, Napoli, finalista del premio Miosotis 2011.

Sei Lucia, Isola, 2014.

Elsamatta, ikonaLiber, Francavilla al mare-Roma 2015, finalista al Premio Pagliarani 2016.

Primine, con una nota di Andrea Cortellessa, edizioni del verri, 2017.

Ex-voto, Oèdipus, 2017.

Sespersa, con una nota di Helena Janeczek, Vydia, Montecassino 2018.

In caso di smarrimento / riportare a, con prefazione di Silvia De March, Il Canneto, Genova 2019.

Poesie con Katana, Miraggi, Torino 2019.

50 tentati suicidi più 50 oggetti contundenti, Einaudi, Torino 2021.

Studi sulla poesia di Alessandra Carnaroli

Cecilia Bello Minciocchi, *Femminimondo di Alessandra Carnaroli*, «Semicerchio», XLV, 2, 2011, pp. 98-99, www.puntocritico2.wordpress.com/2013/02/09/recensione-aalessandra-carnaroli-femminimondo-cronache-di-strade-scalini-e-verande-polimata-roma-2011/.

Alberto Cellotto, *Femminicidio e "femminimondo". Intervista con Alessandra Carnaroli*, «Librobreve», 26 agosto 2013, <https://librobreve.blogspot.com/2013/08/femminicidio-e-femminimondo-intervista.html>.

Ivan Schiavone, *Cronache dal mondo offeso: Alessandra Carnaroli o della critica della ragion mediale*, in «il verri», LXV (*Travagli*), ottobre 2017, pp. 73-76.

Marilina Ciaco, *Poesia contemporanea e cultura visuale. Pratiche visuali, sguardo e dispositivi nella poesia italiana recente*, «Lea», 8, 2019, pp. 339-351 (342), <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10991>.

Cecilia Bello Minciocchi, *L'immagine riflessa delle strutture letterarie*, «Enthymema», XXV, 2020, pp. 373-396.

Marianna Marrucci, *Figure della madre nella poesia del duemila: Biagini, Lo Russo, Carnaroli*, «Enthymema», XXV, 2020, pp. 647-72.

Andrea Cortellessa, *Verso il grado zero*, «Antinomie», 3 marzo 2020, <https://antinomie.it/index.php/2020/03/03/telecroniche/>.

Andrea Conti, *Alessandra Carnaroli | Nel corpo del linguaggio. Su "Poesie con katana" (2019)*, «Poesia del nostro tempo», 3 settembre 2021, <https://www.poesiadelnostrotampo.it/alessandra-carnaroli-nel-corpo-del-linguaggio-su-poesie-con-katana-2019/>.

Sara Sermini, *Raschiate dal fondo: nature morte (viventi) di Alessandra Carnaroli e Anne Imhof*, «Antinomie», 12 novembre 2021, <https://antinomie.it/index.php/2021/11/12/raschiate-dal-fondo-nature-morte-viventi-di-alessandra-carnaroli-e-anne-imhof/>.

Anna Franceschini e Roberta Sireno, *Alessandra Carnaroli. Una come lei*, «Biblioteca Italiana delle Donne», 25 maggio 2021, <https://bibliotecadelledonne.women.it/news/alessandra-carnaroli-una-come-lei/>.

<https://www.youtube.com/watch?v=aux70pyUpmk>.

Andrea Cortellessa, *Alessandra Carnaroli, tutta casa e carnaio*, «Le parole e le cose», 14 febbraio 2022, <https://www.leparoleelecose.it/?p=43455>.

ANTOLOGIE DELLA POESIA ITALIANA

Edoardo Sanguineti, *Poesia italiana del Novecento*, Einaudi, Torino 1969.

Il pubblico della poesia, a cura di Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, Lerici, Cosenza 1975.

Pier Vincenzo Mengaldo, *Introduzione a Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978.

La parola innamorata: i poeti nuovi (1976-1978), a cura di Giancarlo Pontiggia ed Enzo De Mauro, Feltrinelli, Milano 1978.

Dal simbolismo al Déco, a cura di Glauco Viazzi, Einaudi, Torino 1981.

Poeti italiani del secondo novecento 1945-1995, a cura di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, Mondadori, Milano 1996.

Niva Lorenzini, *Poesia del Novecento italiano. Dalle avanguardie storiche alla seconda guerra mondiale*, Carocci, Roma 2002.

Niva Lorenzini, *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi*, Carocci, Roma 2002.

Poeti italiani del secondo novecento 1945-1995, a cura di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, Mondadori, Milano 2004.

Il pubblico della poesia. Trent'anni dopo, a cura di Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli, Castelvecchi, Roma 2004.

Enrico Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005.

La poesia italiana dal 1960 a oggi, a cura di Daniele Piccini, BUR, Milano 2005.

Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani, a cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciocchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, Sossella, Roma 2005.

Trent'anni di Novecento. Libri italiani di poesia e dintorni. 1971-2000, a cura di Alberto Bertoni, Book, Ro Ferrarese 2005.

Poesia contemporanea dal 1980 a oggi, a cura di Andrea Afrifo, Carocci 2007.

TESTI CRITICI SU GENERE, LINGUA E SCRITTURA

Gloria Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera. The New Mestiza*, Aunt Lute Books, San Francisco 1987.

Raffaella Baccolini, *Introduzione al capitolo La (ri)nascita dell'autrice*, in *Critiche femministe e teorie letterarie*, a cura di Raffaella Baccolini, M. Giulia Fabi, Vita Fortunati, Rita Monticelli, CLUEB, Bologna 1997, pp. 137-159.

Grazia Basile, *Strategie linguistico-comunicative e differenza di genere nel linguaggio politico*, in *Che genere di lingua? Sessismo e potere discriminatorio delle parole*, a cura di Maria Serena Sapegno, Carocci, Roma 2010, pp. 77-90.

Carla Bazzanella, Orsola Fornara e Manuela Manera, *Indicatori linguistici e stereotipi femminili*, in *Linguaggio e genere*, a cura di Silvia Luraghi e Anna Olita, Carocci, Roma 2006, pp. 155-169.

Claudia Bianchi, *La parola*, in *Donna m'apparve*, a cura di Nicla Vassallo, Codice, Torino 2009.

Rosi Braidotti, *Soggetto Nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Roma 1995.

Rosi Braidotti, *Introduzione a Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, traduzione e cura di Liana Borghi, Feltrinelli, Milano 1995, pp. 9-38.

Giovanna Campani, *Antropologia di genere*, Rosenberg & Sellier, Torino 2016.

Daniela Corona, *Introduzione*, in *Donne e scrittura*, a cura di Daniela Corona, La luna, Palermo 1990, pp. 5-38.

Daniela Corona, *Critica letteraria femminista*, in *Dizionario degli studi culturali*, a cura di Michele Cometa, Roberto Coglitore e Federica Mazzara, Meltemi, Roma 2004, pp. 122-145.

Anna Maria Crispino, *Ancelle e corsare: la formazione di un ceto intellettuale femminile*, in *Donne e scrittura*, cit., pp. 217-223.

Tatiana Crivelli, *L'eccezione che non fa la regola. Riflessioni sul rapporto fra scrittura femminile e canone*, in *Dentro/Fuori, Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, a cura di Ronchetti e Sapegno, Longo, Ravenna 2007, pp. 39-52.

Claudia Crocco, *Le antologie di poesia italiana nel XXI secolo. Note per un primo bilancio*, «Enthymema», IX, 17 (*Atti della giornata di studi (Milano, Università Iulm, 13 giugno 2016)*), a cura di Carmen Van den Bergh e Paolo Giovannetti, 2017, pp. 60-78 (60-61), <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>.

Maria Rosa Cutrufelli, *Scritture, scrittrici. L'esperienza italiana*, in *Donne e scrittura*, cit., pp. 237-245.

Maria Rosa Cutrufelli, *Narratrici e narratori: una lingua in comune?*, in *Che genere di lingua?*, cit., pp. 31-37.

Marzia D'Amico, *Figlie di Omero. Verso un'epica femminile*, tesi di dottorato, St Cross College, University of Oxford, Trinity Term 2018, p. 50.

Donne in poesia, a cura di Biancamaria Frabotta, Savelli, Roma 1976.

Vita Fortunati, *Introduzione a Le origini della critica letteraria femminista*, in *Critiche femministe e teorie letterarie*, cit., pp. 19-36.

Biancamaria Frabotta, *Letteratura al femminile*, De Donato, Bari 1980.

Vera Gheno, *Femminili singolari*, Effequ, Firenze 2019.

Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale UP, New Haven 1979.

Donna J. Haraway, *Manifesto Cyborg*, cit.

Luce Irigaray, *Etica della differenza sessuale*, Feltrinelli, Milano 1985.

Annette Kolodny, *Alcune considerazioni sulla definizione di una 'critica letteraria femminista'*, in *Critiche femministe e teorie letterarie*, cit., pp. 37-63.

Lan Li, *Gender representation in Chinese language*, in *Analysing Chinese Language and Discourse across Layers and Genres*, ed. Wei Wang, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 2020, pp. 101-118.

Joyce Lussu, *Le donne e i simboli*, in *Donne e scrittura*, cit., pp. 59-63.

Dacia Maraini, *Nota critica*, in *Donne in poesia*, cit., pp. 29-34.

Nancy Miller, *L'eroina del testo: una studiosa femminista e le sue finzioni*, in *Critiche femministe e teorie letterarie*, cit., pp. 173-184.

Trinh T. Minh-ha, *Vertigine orizzontale: la politica dell'identità e della differenza*, in *Critiche femministe e teorie letterarie*, cit., pp. 185-202.

Rita Monticelli, *Introduzione al capitolo Soggetti corporei*, in *Critiche femministe e teorie letterarie*, cit., pp. 205-220.

Massimo Onofri, *Il canone letterario*, Laterza, Roma-Bari 2001.

Jennifer L. Prewitt-Freilino, T. Andrew Caswell, Emmi K. Laakso, *The Gendering of Language: A Comparison of Gender Equality in Countries with Gendered, Natural Gender, and Genderless Languages*, «Sex Roles», LXVI, 3-4, 1st February 2012, pp. 268-281.

Caterina Resta, *La pazienza della diffidenza. Prospettive post-metafisiche*, in *Donne e scrittura*, cit., pp. 77-85.

Adrienne Rich, *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, Virago, London 1986.

Alessia Ronchetti e Maria Serena Sapegno, *Prefazione a Dentro/Fuori, Sopra/Sotto*, cit., pp. 5-10.

Alma Sabatini, *Il sessismo nella lingua italiana*, Presidenza del Consiglio dei ministri, Direzione generale delle informazioni della editoria e della proprietà letteraria artistica e scientifica, Roma 1987.

Marina Sbisà, *Fra interpretazione e iniziativa*, «Luoghi comuni», I (*Le donne e i segni. Scrittura, linguaggio, identità nel segno della differenza femminile*, a cura di Patrizia Magli), gennaio-giugno 1985, pp. 38-49.

Celeste Schenck, *Feminism and Deconstruction: Re-Constructing the Elegy*, «Tulsa Studies in Women's Literature», V, 1, 1986, pp. 13-27.

Maria Serena Sapegno, *Uno sguardo di genere su canone e tradizione*, in *Dentro/Fuori, Sopra/Sotto*, cit., pp. 13-23.

Dagmar Stahlberg, Friederike Braun, Lisa Irmen & Sabine Sczesny, *Representation of the Sexes in Language*, in *Social Communication. A Volume in the Series Frontiers of Social Psychology*, ed. Klaus Fiedler, Psychology Press, New York 2007, pp. 163-187.

Catharine R. Stimpson, *Ad/d Feminam: Women, Literature and Society (1980)*, in *Where the Meanings Are: Feminism and Cultural Spaces*, Routledge, London 2015 [1988], pp. 84-96.

Francesca Vennarucci, *La voce di lei. Forme di sessismo nei libri di testo*, in *Che genere di lingua?*, cit., pp. 181-207.

Patrizia Violi, *L'infinito singolare*, Essedue, Verona 1986.

Sigrid Weigel, *La voce di Medusa. Ovvero del doppio luogo e del doppio sguardo delle donne*, in *Donne e scrittura*, cit., pp. 51-58.

Rebecca West, *Who's In, Who's Out? A Feminist and "Queering" Perspective on Modern Italian Lyric Poetry Anthology Formation in Italy and the United States (1970-2005)*, in *Dentro/Fuori, Sopra/Sotto*, cit., pp. 25-38.

Monique Wittig, *The Straight Mind and Other Essays*, Harvester Wheatsheaf, London 1992.

Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé*, Traduzione e cura di Graziella Mistrulli, Guaraldi, Rimini 1995.

Ambra Zorat, *Poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi. Percorsi di analisi testuale*, tesi di dottorato in cotutela, Université Paris IV Sorbonne, Università degli Studi di Trieste, relatori Francois Livi, Cristina Benussi, a.a. 2007-2008.

Paolo Zublena, *Dopo la lirica*, in *Storia dell'italiano scritto, I. Poesia*, a cura di Giuseppe Antonelli, Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin, Carocci, Roma 2014, pp. 403-452.

SITOGRAFIA

Treccani, vocabolario on line, <https://www.treccani.it/vocabolario/canone/> (ultima consultazione 9/5/2022).

Mario Domenichelli, *Il canone letterario europeo*, https://www.treccani.it/enciclopedi/a/il-canone-letterario-europeo_%28XXI-Secolo%29/ (ultima consultazione 9/5/2022).

<https://www.rosarialorusso-poesia-performance.it/bio/biografia-e-percorso-artistico/>.

Daniela Rossi e Rosaria Lo Russo, *Fragili guerriere*, 2011, p. 1 (consultabile all'indirizzo online <http://www.rossipoesia.net/> nel sito web di Daniela Rossi: www.passiopea.net/rossipoesia/Fragili_Guerriere_manifesto.pdf).

Alberica Bazzoni, *Autorialità, genere e sistema letterario: conversazioni con Antonella Cilento, Helena Janeczek, Laura Pugno, Caterina Serra e Nadia Terranova*, «Cahiers d'études italiennes» [Online], XXXII, 2021, online dal 1° mars 2021 (consultato il 19 avril 2022). URL: <http://journals.openedition.org/cei/8532>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cei.8532>.

Ringraziamenti

Grazie ai miei professori, che hanno assecondato e stimolato le mie curiosità di ricerca e letto con cura e attenzione le pagine del mio elaborato.

Grazie alle donne della mia vita e alla ricchezza delle loro anime: a mia madre, che ha reso possibile questo percorso, con il suo sostegno, incoraggiamento, fiducia, orgoglio e affetto: grazie per credere sempre in me, per avermi trasmesso il valore e il desiderio della conoscenza e per avermi sostenuta anche nei momenti più difficili del mio cammino; a Giulia, con cui ho condiviso i giorni e le notti sulle sudate carte (digitali) che hanno visto la realizzazione di questa tesi: grazie alla forza che mi hai dato, al tuo sostegno quotidiano, alla serenità regalata nel più totale caos. Grazie alle amiche più vicine anche se fisicamente lontane: ad Alessandra e Sara, con le quali ho condiviso gli anni più belli dell'università, senza sapere che non sarebbero più tornati.

Grazie a mio padre: non c'è bisogno che tu lo dica perché io sappia che sei fiero di me.

Grazie a tutti gli amici, ai compagni di università e alle persone che ho incontrato lungo il cammino.

Grazie alla vita, che mi ha dato tanto.