



SOCIETÀ ITALIANA
DELLE LETTERATE

Società Italiana delle Letterate

Per questo numero la Società Italiana delle Letterate offre due contributi: un articolo a firma di Francesca Maffioli, che attraversa la scrittura di Amalia Rosselli utilizzando come guida l'idea di *écriture féminine* teorizzata da Hélène Cixous; e una nuova recensione dal futuro, a firma di Sara Positano, che racconta gli atti del convegno "Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile" che la SIL organizzò nel 2002. Entrambi i testi proseguono la tessitura di pensiero critico, passato e presente, che la SIL produce sulla letteratura delle donne, in una prospettiva globale quanto mai attuale.

For this issue, the Società Italiana delle Letterate presents two contributions: an article by Francesca Maffioli intersecting Amalia Rosselli's writing with the idea of *écriture féminine* theorized by Hélène Cixous; and a new review from the future by Sara Positano, who offers an overview of the proceedings from the conference "The space of writing. Compared to female literature" SIL organized in 2002. Both texts represent instances of the critical thought, past and present, that the association keeps producing on women's literature, in a global perspective. which emerges as topical as ever.

Serena Guarracino

PAROLE CHIAVE: Amelia Rosselli; *écriture féminine*; letterature comparate; scrittura delle donne

KEY WORDS: Amelia Rosselli; *écriture féminine*; comparative literature; women's writing



Indice

Amelia Rosselli e l'écriture féminine
Francesca Maffioli

p. 331

Lo spazio della scrittura
Sara Positano

p. 343



Amelia Rosselli e l'écriture féminine

di Francesca Maffioli

Nel 1978 Pier Vincenzo Mengaldo pubblicava la celebre antologia *Poeti italiani del Novecento*. Nell'antologia erano raccolti i testi di quelli che il critico considerava come i più importanti poeti italiani, e una sola donna risultava tra gli eletti: Amelia Rosselli. Per quale motivo fu lei la sola¹?

Insieme alla scelta di includerla nell'antologia Mengaldo cercava di rendere conto dell'eccentricità del linguaggio di Rosselli rispetto ai parametri della scrittura poetica istituzionalizzata dal canone; dimostrava come il suo linguaggio fosse agito "in quanto corpo", portatore di una "malattia incurabile". Scriveva:

Il fatto è che la Rosselli sente e lascia agire la lingua, letteralmente, in quanto corpo, organismo biologico, le cui cellule proliferano incontrollatamente in una vitalità riproduttiva che, come nella crescita tumorale, diviene patogena e mortale: da cui anche uno dei primi paradossi di questa poesia, che il linguaggio vi è insieme forma immediata della soggettività e realtà autonoma che sta contro e anche fuori il soggetto. (Mengaldo 995)

In considerazione di questa posizione critica sembra fondamentale analizzare in che misura e come il corpo sia presente nell'opera di Rosselli. In quale prospettiva allora possiamo analizzare le forze dinamiche che consentono al corpo di situarsi nella cifra del linguaggio poetico? E ancora: il "corpo rosselliano" può essere correlato alla definizione artaudiana e deleuziana del corpo senza organi?

¹ Nel 1991 la visione sulla produzione poetica femminile si allarga un poco: Attilio Bertolucci, interrogato sulla poesia contemporanea, insieme a Alda Merini e Fernanda Romagnoli sceglie di citare anche Amelia Rosselli (cfr. Manacorda 1991).



Partiamo dal presupposto che questa corporeità poetica sia disorganizzata – nel senso di “non funzionale”. Si tratta di esaminare come tale concezione possa essere rappresentativa dell’inconscio e del potenziale rimosso del corpo e come una nuova concezione dello stesso possa rappresentare una riserva pronta a rivelare l’eccentricità del soggetto poetico. Vorremmo mostrare come nel linguaggio poetico di Rosselli “il corpo” si sviluppi come una forma concettuale capace di rivelare tale eccentricità, ma anche di esibire la sua autonomia in relazione al soggetto-autore. La nostra intenzione è di spiegare come il linguaggio di Amelia Rosselli sia in grado di turbare lo status tradizionale della soggettività poetica invertendo la norma linguistica e perturbando l’identità (a volte presunta) del soggetto scrivente.

In quanto donna-poeta e soggetto-scrivente la relazione di Rosselli con il linguaggio è ambivalente, secondo il paradigma espresso da Patrizia Violi: “Le donne si trovano così prese in una situazione paradossale: porsi come soggetti parlanti entro un linguaggio che le ha costruite come oggetti” (12-13). Nella consapevolezza che è il linguaggio del canone ad aver costruito le donne come oggetti, il tentativo di stravolgerne le norme suggerisce le “misure della collera” rispetto allo status dominante del linguaggio patriarcale. La cifra eccentrica e collerica del linguaggio poetico di Rosselli è indicatrice della ricerca di una soggettività poetica anticonvenzionale.

LA SUJET(E)-FEMME

Partendo dal presupposto che il soggetto scrivente sia un soggetto sessuato possono delinearci i tratti dell’identità letteraria e poetica. Tuttavia tale presupposto necessita di supporti, quali possono essere le indicazioni storiche sulla consapevolezza del posizionamento *genré* del soggetto scrivente.²

Fin dagli anni Settanta la critica femminista³ ha analizzato i sentieri simbolici attraverso cui le donne si sono incamminate lungo un percorso di autonomia e confronto, affrontando la relazione con il canone patriarcale. Questo vincolo critico ha sfidato con successo il modello maschile della soggettività a prevalenza maschile e con esso la partecipazione delle donne all’invenzione della parola poetica.⁴ Da un lato, grazie agli studi di Annie Leclerc e a quelli Claudine Hermann, abbiamo assistito al tentativo di far “scaturire” dal corpo delle donne una parola rinnovata, attraverso la scoperta di una nuova forma di soggettività. Dall’altro Hélène Cixous evocava la possibilità di esprimersi attraverso una scrittura femminile in grado di mostrare la differenza sessuale resa evidente dalle differenze linguistiche tra donne e uomini nel

² Il linguaggio letterario del canone occidentale si è formato attraverso la soppressione simbolica del genere femminile, al punto che per le donne la lingua ha rappresentato nei secoli un luogo di esclusione e di negazione – lo spazio semiotico in cui è iscritta la cultura della dominazione patriarcale.

³ Nello specifico desidero fare riferimento alla corrente critica della *théorie littéraire féministe* che è nata in Francia negli anni Settanta – con il nome d’*écriture féminine*, di cui parleremo in seguito.

⁴ Come primo modello di riferimento mi riferisco alla famosa opera critica di Sandra Gilbert e Susan Gubar, che ha subito un recente aggiornamento: cfr. Gilbert e Gubar, *The Madwomen in the Attic (after thirty years)*.



campo dell'espressione individuale. Ne *Le Rire de la Méduse* e *La venue à l'écriture* (in Cixous, Gagnon, e Leclerc) troviamo esplicitate le sue teorizzazioni circa la necessità di una "venuta alla scrittura" da parte delle donne. In esordio a *Le Rire de la Méduse* Cixous scriveva:

Je parlerai de l'écriture féminine : *de ce qu'elle fera*. Il faut que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps ; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire –, de son propre mouvement.

Il ne faut plus que le passé fasse l'avenir. Je ne nie pas que les effets du passé soient encore là. Mais je me refuse à les consolider en les répétant ; à leur prêter une inamovibilité équivalente à un destin ; à confondre le biologique et le culturel. Il est urgent d'anticiper (Cixous, *Le Rire de la Méduse* 37)

In Cixous è possibile identificare una scelta di rinnovamento rispetto alla soggettività, che è anche un desiderio di rinnovamento attraverso scelte pratiche, in relazione al "fare" della scrittura. Benché Cixous scegliesse di parlare in prima persona, il soggetto del suo discorso era anche la scrittura: si trattava quindi di un soggetto doppio, uno "che parlerà" e l'altro che, sebbene inanimato, sarà in grado di fare, agire, secondo un'"azione rinnovatrice".

La scrittura femminile è definita da Hélène Cixous come un agente attivo. Il verbo che circoscrive l'azione riguardante la scrittura è reso nel tempo futuro: "*de ce qu'elle fera*". Questo tempo verbale va oltre il valore di una frase al presente, oltre il presente dichiarante una realtà statica – un fatto che ha già avuto luogo; tale "inconsuetudine" temporale indica il progredire della scelta autoriale nel superamento del solco della tradizione.⁵

Già negli anni Settanta Cixous pensava a una nuova scrittura femminile che potesse essere praticata attraverso strutture linguistiche "altre" (sintattiche, lessicali ma anche figure di stile e suono) rispetto ai modelli standardizzati. Secondo Cixous questi modelli alternativi avrebbero potuto favorire l'eterogeneità, la diversità e la differenza perché dettati da una voce originale, non abusata, non soggetta alla *loi du Père* (Cixous *Entre l'écriture*).⁶ Si tratterebbe insomma di una voce capace di costruire la propria identità radicata nel corpo femminile.

La voce di Amelia Rosselli è in grado di sviluppare la propria identità in relazione al corpo femminile? Prima di poter ipotizzare delle risposte, bisogna capire la natura del legame tra la scrittura della poeta, il femminismo e la "scrittura femminile".

La relazione di Rosselli con il femminismo italiano fu controversa; la sua posizione infatti, pur interessata alla riflessione sulla letteratura femminile (cfr. Frabotta), fu spesso critica. Il primo dicembre del 1979, una settimana prima della

⁵ Si pensi alla pratica decostruttiva di Derrida: non si tratta semplicemente di "smontare" ma di saper analizzare i margini entro cui si situa il metodo di costruzione. La decostruzione è un modo di "muovere" un sistema verso l'emergere di un'altra configurazione che, a sua volta, non è fissa in un modello o in un ideale assoluto, ma è ancora in costruzione nelle dinamiche della "decentralizzazione".

⁶ Secondo Cixous per far emergere la dirompenza e l'originalità di una voce nuova sarebbe necessario andare al di là della "loi du Père" di cui parla Jacques Lacan.



pubblicazione della raccolta intitolata *Impromptu* (Rosselli, *Impromptu*), la poeta rilasciava un'intervista a Mariella Bettarini, durante la quale si esponeva in merito alle "faglie" della letteratura scritta dalle donne – rivelando i difetti di una letteratura, secondo lei, eccessivamente *confessionale*:

Il grosso difetto della letteratura femminile o un pochino femminista oggi è quello di essere orgogliosa [...]. Non sanno uscire dalla loro vita privata. [...] Per me tanto vale che venga a raccontarmi i suoi fatti privati, anzi forse mi son più utili, lei è più utile a me allora a quattr'occhi che non pubblicandomi versi [...] sulla sua vita privata. (in Bettarini 84)

Ancora una volta, nel 1979, Amelia Rosselli si esprimeva a proposito della "critica femminista". Questa volta, il suo obiettivo era ridiscutere le posture critiche di Rossana Rossanda in un articolo scritto a proposito di Sylvia Plath e pubblicato nel settimanale *Espresso* nel 1979 (Rosselli "Istinto di morte" 175-178; cfr. anche Rosselli *Una scrittura plurale* 175-180). La violenza con cui Rosselli si esprimeva sulla questione è sintomo "di nervo vivo" e il suo interesse per la stessa una forma "disturbante" che rivela un'ambivalenza fortemente produttiva rispetto alla problematica della scrittura femminile e femminista. La poeta dichiarava: "[...] non ho mai specificato, nello scrivere versi, la 'identità' femminile dell'autore: non mi pare problema per letterati, ma piuttosto un problema strettamente socio-logico-economico" (Rosselli *È la vostra vita che ho perso* 11-12). O ancora: "[...] non credo che vada distinta la vocazionalità artistica femminile da quella maschile" (12).

Da un lato emergono le dichiarazioni programmatiche, dall'altro i collegamenti che possono essere letti attraverso un'attenzione al "vocabolario del corpo" derivato dall'interesse rosselliano per la "fisiologia corporale della donna"⁷ che si impone nel momento dell'analisi dei testi della poeta. Inoltre non bisogna dimenticare che l'interesse di Rosselli per i femminismi è documentato da un certo numero di testi femministi conservati nella sua biblioteca personale (che comprende i testi di Toni Wolff, Carla Lonzi e Patrizia Violi e molte altre⁸). Silvia Mondardini sottolinea la portata di questo legame di ambivalenza con il femminismo:

⁷ A fronte delle tante dichiarazioni ostili alla *littérature genrée* nel 1991 la stessa Rosselli ammetteva un interesse per il soggetto-donna "con la sua fisiologicità corporale che ha qualcosa non di diverso da scrivere, ma di più fisiologico da distinguere anche sul piano contenutistico" (Rosselli *È la vostra vita che ho perso* 136).

⁸ Tra i libri della biblioteca rosselliana Silvia Mondardini enumera: Toni Wolff, *Structural Forms of the Feminine Psyche* (privately printed for the students), Zürich, Association C.G. Jung Institute, July 1956; Luigi De Marchi, *Sociologia del sesso*, Bari, Laterza, 1963; Reimut Reiche, *Sessualità e lotta di classe*, Bari, Laterza, 1969; Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, Milano, Scritti di rivolta femminile, 1970; Kate Millet, *Prostituzione. Quartetto per voci femminili*, Torino, Einaudi, 1975; Wilhelm Reich, *The Function of the Orgasm, Sex-Economic Problems of Biological Energy*, London, A Panther Book, 1979; Lorenzo Braibanti e Paride Braibanti, *Nascere meglio*, Roma, Editori Riuniti, 1980; Adele Cambria, *Il Lenin delle donne, dalla castrazione amorosa alla violenza terrorista*, (contributi di Nilde Iotti, Rossana Rossanda, Clara Valenziano, Cecilia Castellani), Padova, Mastrogiacomo, Images 70, 1981; *Dalle donne la forma delle donne*, Carta itinerante, idee, proposte, interrogativi. Documento a cura della sezione femminile della direzione del PCI, Roma, Botteghe Oscure, 1986; Patrizia Violi, *L'infinito singolare: considerazioni sulla differenza sessuale nel linguaggio*, Verona, Essedue, 1986; si veda Mondardini 281.



Del resto è noto che il legame che Amelia Rosselli intrattenne con il femminismo è ambivalente, probabilmente molto più articolato e sfumato di quanto in genere fino a oggi si è voluto indicare. Per quanto in alcuni saggi e interviste la poetessa faccia notare a più riprese quelli che, secondo lei, sono i difetti di tanta poesia femminista o scritta da donne, ovvero il suo carattere intimistico e autobiografico, è necessario non cadere nella tentazione d'interpretare certe affermazioni come spia di un totale rifiuto: un interesse vivo e diretto della poetessa verso la questione femminile è esistito ed è concretamente documentato dall'esistenza di un gruppo non trascurabile di libri conservati nella sua biblioteca personale. (Mondardini 281)

Andando oltre le dichiarazioni programmatiche e ritornando al testo rosselliano, la questione della soggettività sessuata resta aperta. La sua scrittura, in quanto istanza soggettivante, è costruita su una dinamica intertestuale, sviluppandosi alla presenza di almeno due voci.

Una è maschile, situata al di fuori del soggetto, ma derivante dalla tradizione dei "santi padri": "sempre andando a scuola da qualche grande autore già morto" (Rosselli *È la vostra vita che ho perso* 287). La controparte delle voci maschili a cui Rosselli fa riferimento sono le voci che emergono ad esempio dalla lettura del poemetto *La Libellula* (1958). Rosselli "arruola" le voci di Montale, Rimbaud e Campana, mettendole in relazione con le voci delle destinatarie delle loro poesie: le destinatarie si trasformano in soggetti poetici, appropriandosi dell'"identità scrivente". Rosselli orchestra così la dinamica soggetto-oggetto poetico: la negoziazione di questo scambio genera una costruzione e una decostruzione incessanti dell'identità del soggetto, sovvertendo la "logica emittente-destinatario".

L'altra voce è femminile e mette in discussione la tradizione, cercando di confrontarsi e all'occorrenza di scontrarsi e di provocare una collisione nello spazio comparativo. La "lingua del corpo" costituisce in tal senso un esempio di pratica capace di perturbare lo stilema petrarchista della stilizzazione del corpo femminile di cui parlava Pasolini (345-348) e di mantenere l'equilibrio tra tradizione e innovazione – pratica non nuova alla poesia femminile. Si pensi alla definizione che Monica Farnetti, nell'introduzione all'antologia *Liriche del Cinquecento* (edizione curata insieme a Laura Fortini) dà della poesia femminile del XVI secolo e del suo statuto in seno al petrarchismo:

E tuttavia la poesia femminile, apparentemente così ben inserita nel canone e così adattabile al codice petrarchesco, lavora ben a vedere più sulla differenza che non sull'omologazione, o imitazione che dir si voglia, e per apprezzarla occorre individuare con cura la particolare posizione di equilibrio fra tradizione e innovazione, o di incrocio fra norma e scarto, nella quale e sulla quale essa si colloca e si sostiene. (Farnetti e Fortini 13)

Nell'esperienza poetica di Rosselli la presenza di sistemi di "allerta" nei confronti del linguaggio del canone patriarcale, in particolare quelli relativi alla "scrittura femminile" come scrittura del corpo, rappresentano i luoghi dello scontro. L'esplorazione dell'opera di Rosselli diventa il "luogo figurato" in cui reperire una soggettività poetica in grado di rivedere l'ordine simbolico occidentale e invertire il processo di sublimazione e stilizzazione del corpo femminile. Spiegheremo in seguito come il corpo diviene protagonista di questa nuova "simbologia poetica" e come il



“congelamento degli umori” si costituisce come schermo alla sequela di sofferenze che esso può provocare.

Nella poesia di Rosselli la realtà del corpo e del linguaggio coesistono in modo estremamente creativo. È fondamentale allora sottolineare ciò che si intende con “linguaggio poetico rinnovato” e valutare come esso strutturi l’operare poetico di Amelia Rosselli. In effetti, questo tipo di linguaggio si sviluppa non appena viene intuita una nuova idea del corpo: non si tratta di un corpo immaginato o “celato” come nella tradizione italiana della poesia lirica d’amore, né di un corpo “evidente” nella sua qualità più organica. Si tratta piuttosto di un corpo anti-organico di memoria deleuziana,⁹ svincolato dalla componente liquida degli umori corporei. Si tratta per Rosselli di un corpo che definiremmo “glaciale” – un corpo i cui elementi liquidi, membra, muscoli risultano congelati, ghiacciati, privi di vitalità se non quella della memoria infantile di uno stato liquido della materia. A tal proposito Gian Maria Annovi fa allusione alle gocce di latte materno e al ricordo dell’attaccamento filiale.¹⁰

L’ipotesi del “corpo congelato” non vuole opporsi a quella della *languelait* a cui fa allusione Annovi, ma vuole essere l’osservazione del seguito di conseguenze in termini di “simbologia liquida”. Il distanziamento dalle qualità più organiche risponde a un reale bisogno di “schermo” dal corpo in quanto potenziale vettore di sofferenza. Si pensi in tal senso al dispositivo di cui parlava Pasolini in relazione allo “schermo petrarchesco”, per cui il corpo risulta bandito in ordine al timore per l’ascendente che il esso può avere in termini di fascinazione. Quello di Rosselli non è uno schermo antisensuale ma uno schermo che protegge dagli eventuali strascichi in termini di sofferenza psicofisica. La “delicata fiamma/ d’argento” resiste ai ricordi del passato biografico “scarlatto” e sanguinoso della poeta, attraverso distese di ghiaccio capaci di anestetizzare quasi ogni dolore:

Il corso del mio cammino era una delicata fiamma
d’argento, o fanciullezza che si risveglia quando
tutte le navi hanno levato àncora! Corso della
mia fanciullezza fu il fiume che trapanò un monte
silenzioso contro un cielo scarlatto. Così si
svolse la danza della morte: ore di preghiere
e di fasto, le ore intere che ora si spezzano
sul cammino irto e la spiaggia umida, il ghiaccio
che muove. (Rosselli, *Le poesie* 332)

⁹ Per la definizione del concetto di *corps sans organes* (CSO) si vedano soprattutto Deleuze *L’Anti-Edipe*; Deleuze Guattari *Mille Plateaux*, ma anche i germogli della riflessione contenuti in Deleuze *Présentation de Sacher-Masoch*.

¹⁰ Il riferimento è alla *languelait*, un linguaggio che scorre direttamente dal latte materno. Si tratterebbe di un linguaggio la cui concettualizzazione rifiuta l’idea che il soggetto per auto-definirsi debba rompere il legame fusionale con “il materno”. Hélène Cixous costruisce l’idea di un nuovo linguaggio, che rompe invece con le regole canoniche del linguaggio letterario del patriarcato. Si veda Hélène Cixous, *Entre l’écriture*. Contestualmente si veda anche l’ipotesi di Gian Maria Annovi contenuta nella sua tesi di dottorato.



Nella scrittura poetica di Rosselli il corpo si costituisce attraverso un linguaggio poetico anti-canonico, dotato di una vitalità incontrollata e di una potenza esplosiva, riuscendo a infrangere le regole dell'ordine simbolico lacaniano, basato sui concetti di "Noms-du-père" e "loi du père"¹¹. Il riferimento a una lingua in comunione con il materno si palesa nella designazione stessa di *écriture féminine*, nella definizione proposta da Cixous già dagli anni Settanta e nella corrispondenza rintracciabile nella scrittura fuori-norma di Rosselli:

Per questo, *l'écriture féminine* [...] corrisponde a una pratica di scrittura fluida, radicata nel ritmo, che infrange le regole del simbolico violando la sintassi, esattamente come nel caso della Rosselli, che sembra sfidare il lettore a correggere la sua lingua piena di soleicismi, lapsus, alterazioni e insieme a dimenticare ogni convenzione linguistica. (Annovi 113)

Per Amelia Rosselli l'italiano diventerà la lingua poetica d'adozione, contaminata e attraversata da continui "diversivi" nelle altre due lingue della sua formazione (l'inglese, parlato da sua madre e il francese della sua prima scolarità). In Rosselli si assiste a un processo di sconvolgimento dei "costumi" del linguaggio e delle norme grammaticali e della sintassi: la sua lingua è piena di slittamenti, di deviazioni – nell'intenzione di rovesciare le convenzioni del linguaggio di un codice precostituito.

Numerosi sono i casi di inversione di genere, che possono essere imputati allo "slittamento di genere" che avviene nell'auto-traduzione che Amelia Rosselli compie nel passaggio dal francese all'italiano ad esempio, ma che confermano anche una grande libertà di giostrare con la marca di genere. In *Variazioni Belliche* (1964) le irregolarità lessicali e i cortocircuiti sintattici si accumulano, disturbando la "superficie linguistica" del testo, il cui significato non è sempre evidente.¹² Se li confrontiamo con le due precedenti raccolte scritte in italiano, questo aspetto dimostra fin dall'esordio della raccolta una nuova urgenza espressiva di Rosselli. Ecco un esempio tra i tanti (vv. 23-27):

Non so più
chi va e chi viene, lascia
il delirio trasformarti in incosciente
tavolo da gioco, e le ginestre (finestre) affacciarsi
spalmando il tuo sole per le riverberate *vetra* (Rosselli, *Le poesie* 163; corsivo mio).

Oppure ancora:

¹¹ Nella visione lacaniana, al momento di dare il suo nome al bambino, il padre costituirebbe la figura della "Legge"; secondo la percezione del bambino, egli rappresenterebbe questa legge ma sarebbe anche colui che acconsentirebbe all'espressione del desiderio. Come risultato di questo processo, il bambino potrebbe essere in grado di acquisire la propria identità privandosi del "potere" della madre.

¹² Si veda l'articolo di Manuela Manera, ma anche le note del *Glossarietto Esplicativo* che Rosselli aveva scritto per agevolare una lettura critica della sua raccolta; il glossarietto, fornito a Pier Paolo Pasolini insieme alla raccolta poetica, sarebbe dovuto restare per volontà della poeta a uso privato (Rosselli, *Una scrittura plurale* 69-73).



Non so se di tra le *pennella* rustiche del tuo
mentire, esista una differenza: tra me e te e il
belvedere. (248; corsivo mio)

Quando parliamo della sovversione di un codice preconstituito e di una nuova partecipazione femminile possiamo parlare di scrittura sessuata? Possiamo parlare di paradigmi formali legati al genere per spiegare la scelta di sovvertire la dinamica soggetto-oggetto nell'opera poetica di Amelia Rosselli?

L'affermazione secondo cui esistano paradigmi formali inerenti al genere presuppone una scelta critica significativa. In relazione alle più tradizionali critiche letterarie infatti, questa opzione tenta di trasferire la sessuazione nel regno della letteratura e valorizza l'espressione e la manifestazione del desiderio femminile che si concretizza nella pratica dell'*écriture féminine*.

TRA SOGGETTO E ALTERITÀ

La nostra riflessione è costruita sull'osservazione della relazione tra soggetto scrivente e alterità. È possibile riformulare la concezione canonica e preliminare secondo cui il soggetto poetico di genere maschile scelga di rivolgersi alla sua controparte femminile come oggetto d'osservazione e contemplazione?

Ripensare questa dinamica inscritta nel canone significa "recuperare" l'insufficienza simbolica della tradizionale distinzione soggetto-oggetto e rivedere i binarismi imposti dal sistema della società patriarcale e occidentale.

Nadia Setti, interrogandosi sulla "differenza sessuale" espone i contorni della possibilità di azione di un soggetto "in metamorfosi":

Le questionnement qui surgit de et par la différence sexuelle bouleverse l'opposition sujet-objet au point que ces termes sont devenus insuffisants pour rendre compte d'une connaissance qui implique continuellement soi-même et autre-que-soi. Il n'y a de sujet qu'assujetti par ce qui de l'autre m'affecte, m'atteint, me passionne, me saisit. [...] La barre entre sujet et objet oblitère tout travail de la différence, par le déni et le refoulement : cela ne peut qu'empêcher de penser l'intersection entre sujet et objet, dedans et dehors, entre masculin et féminin, entre corps et esprit, pour enfin faire trembler et basculer toutes les barres qui séparent ce qui est mélangé et différencié à la fois. (Setti 17)

L'ipotesi secondo cui la soggettività poetica di Amelia Rosselli si iscriva nella definizione dell'"eccentricità"¹³ e di uno "stato continuato" di collera deriva dall'intuizione che la sua opera possa essere letta, nel campo della poesia lirica italiana della fine del XX secolo, come uno dei primi "esperimenti di revisione" e stravolgimento della soggettività come riformulazione della voce del soggetto poetico. La poesia di Rosselli, per quanto riguarda l'aspetto della sovversione dei ruoli di genere, è emblematica del tentativo di parlare attraverso una voce marginale,

¹³ Per la definizione di "soggetto eccentrico" ci si riferisce alla brillante e ormai celebre intuizione di Teresa de Lauretis (115-150).



alternativa e oltrecanone,¹⁴ riuscendo a mantenere “vivente” il “momento collerico” – al fine di scongiurare il rischio di un’estetica della collera che diventi nel tempo *pastiche* di se stessa.

Quando Rosselli sceglie di stravolgere le aspettative di un pubblico abituato alla lirica d’amore a una sola voce, risulta eccentrica perché cerca di andare oltre le dinamiche di ruolo conosciute, cercando di realizzare ciò che Virginia Woolf, tramite Coleridge, chiamava “il sogno del grande spirito androgino” (Woolf 199).

Come suggerisce Patricia Godi-Tkatchouk, per fare luce sull’androginità è utile leggere l’interpretazione di Gaston Bachelard contenuta in *La poétique de la rêverie* (Godi-Tkatchouk 31). In particolare, nel secondo capitolo del libro, intitolato “Reveries on Reverie”, egli si interessò ai concetti di *anima* e *animus* e ancora all’androginità della psiche umana:

De toutes les écoles de la psychanalyse contemporaine, c’est celle de C. G. Jung qui a le plus clairement montré que le psychisme humain est, en sa primitivité, androgyne. Pour Jung, “[...] l’inconscient n’est pas un concept refoulé, il n’est pas fait de souvenirs oubliés, il est une nature première”. (Bachelard 50)

È interessante leggere come Bachelard parlasse della “*rêverie solitaire*” come uno stato cosciente ma non razionale, in cui non viene stabilita alcuna infrazione e in cui il soggetto prova a conoscersi sia in quanto “femminile” sia in quanto “maschile”.

Intorno agli anni Settanta Carolyn Gold Heibrun si interessò all’androginità enfatizzando il carattere utopico e anti-patriarcale del concetto e quello di un “ancoraggio” a modelli di genere stereotipati. Sull’analisi della stessa questione si situa anche uno dei più noti e controversi studi critici di Camille Paglia, la quale prendeva come esempio differenti modelli culturali al fine di analizzare i “tipi letterari”; la studiosa chiamava questi tipi *maschere, personae* (dalla parola latina a indicare la maschera degli attori).

Da un lato è interessante valutare la dialettica tra androginità e scrittura femminile, dall’altro, il suo rapporto all’alterità in quanto estraneità. In tal senso è necessario ribadire che *l’écriture féminine* non è solamente la scrittura “delle donne”, nonostante sia fondamentale riaffermare che dicendo ciò non si vuole invisibilizzare per l’ennesima volta “la scrittura delle donne”, che è rimasta per secoli riconosciuta solo per il poco che le si è concesso in termini di “diritto di citazione”. Tuttavia non è superfluo puntualizzare ciò che ci pare non scontato, pur nell’assodata concettualizzazione d’*écriture féminine* che Hélène Cixous promuoveva già negli anni Settanta. Vale la pena ripetere che l’aggettivo “femminile” non sta a significare che questa scrittura sia necessariamente utilizzata dalle donne: essa è anti-patriarcale perché riesce a parlare di un luogo estraneo, simbolicamente “abitato” dall’Altra e

¹⁴ Riguardo alla definizione di “oltrecanone” si veda Crispino. La decostruzione del canone letterario consente di reperire la tradizione di scrittura operata dalle donne e a ricostruire la genealogia di questa scrittura.



dall'Altro, andando oltre la norma e destabilizzando le "abitudini gerarchiche" consolidate del canone.¹⁵

Di fronte a secoli di poesia maggioritariamente a voce maschile, sia usare gli strumenti della scrittura femminile sia comprendere il suo carattere *anticanonico*, significa prima di tutto aver compreso e integrato il meccanismo delle norme della tradizione, significa dubitare del loro valore assoluto e infine cercare di stravolgerlo con mezzi conosciuti oppure nuovi. Soprattutto, si tratta di comprendere come i formulari dell'artificio poetico tradizionale possano essere rivisti da un soggetto che si definisca come incarnato, sessuato e rivoltoso poiché alla ricerca di nuovi significanti per nuovi significati.

A posteriori, attraverso l'analisi dell'opera poetica di Amelia Rosselli, possiamo ipotizzare che la poeta scelga di porsi dentro e oltre secoli di poesia patriarcale – oltre i modelli letterari a dominanza maschile senza che questa ricerca riveli una definizione assiologica della letteratura. Nonostante la consapevolezza del legame tra sessuazione e linguaggio poetico non sia sempre acquisita, neppure in sede critica, si vuole tentare di sottolineare come la scrittura rosselliana cerchi di creare dei cortocircuiti ripetuti, in cui la scrittura sembra oscillare tra momenti di incredibile potere innovante e momenti di apparente servilità al canone. La tradizione poetica occidentale è "giostrata": talvolta servita, talvolta stravolta secondo un sistema multiplo di connessione con i modelli. Essa viene sabotata attraverso una pratica di attraversamento temporale per cui la fase di codificazione del messaggio poetico passa attraverso i canali dell'artificio linguistico in una maniera che resiste eccentrica rispetto ai paradigmi agiti dal canone poetico occidentale.

BIBLIOGRAFIA

Annovi, Gian Maria. *Altri corpi: temi e figure della corporalità nella poesia degli anni Sessanta*. Tesi di dottorato. 2007. <http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/corpo/annovi.pdf>. Consultato il 30 sett. 2019.

Bachelard, Gaston. *La poétique de la rêverie*. PUF, 1965.

Bettarini, Mariella. "Per un'intervista inedita ad Amelia Rosselli." *Quaderni del Circolo Rosselli*, vol. 17, 1999, pp. 82-86.

Cixous Hélène. *Le Rire de la Méduse et d'autres ironies*, préface de Frédéric Regard. Galilée, 2010.

Cixous Hélène, et Catherine Clément. "Sorties.", *La Jeune née*. Union générale d'éditions, 1975.

Cixous Hélène, et al. *La venue à l'écriture*. Union générale d'éditions, 1977.

¹⁵ Si pensi in tal senso alle riflessioni di Hélène Cixous a proposito dell'*écriture féminine* di Shakespeare, di Jean Genet o di Heinrich Von Kleist. La "scrittura femminile" non si riferisce esclusivamente alla letteratura prodotta dalle donne; essa non designa genere, stile e temi identificabili come "femminili" in virtù di una definizione normativa di femminilità (cfr. Cixous e Clément; Cixous, *Le Rire de la Méduse*).



- Cixous Hélène. *Entre l'écriture. Des femmes*, 1986.
- Crispino, Anna Maria, a cura di. *Oltrecanone. Generi, genealogie, tradizioni*. Iacobelli, 2015.
- De Angelis, Juliana. *Shakespeare una mente androgina*. Jubal, 2005.
- Deleuze, Gilles. *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid e le cruel*. Éditions de Minuit, 1967.
- Deleuze, Gilles. *L'Anti-Œdipe*. Minuit, 1972.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Minuit, 1980.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Seuil, 1967.
- Farnetti, Monica, e Laura Fortini, a cura di. *Liriche del Cinquecento*. Iacobelli, 2014.
- Frabotta, Biancamaria. "Il Femminismo? Meglio tardi che mai." *Il Caffè illustrato*, "Dossier Amelia Rosselli", a cura di Siriana Sgavichia, voll. 13-14, luglio-ottobre 2003, pp. 40-71.
- Gilbert Sandra, and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, 1979.
- Gilbert Sandra, and Susan Gubar. *The Madwomen in the Attic (after thirty years)*. Missouri Press, 2011.
- Godi-Tkachouk, Patricia, et Caroline Andriot-Saillant. *Voi(es)x de l'Autre: poètes femmes xixe-xxie siècles*. Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.
- Heibrun, Carolyn Gold. *Toward a Recognition of Andrology*. Knopf, 1973.
- Hermann, Claudine. *Les voleuses de langue*. Editions des femmes, 1976.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre III (Les psychoses) 1955-1956*. Seuil, 1981.
- de Lauretis, Teresa. "Eccentric Subject." *Feminist Studies*, vol. 16, 1990, pp.115-150.
- Leclerc, Annie. *Parole de femme*, Grasset, 1974.
- Manacorda, Giorgio. "La felicità in versi. Intervista a Attilio Bertolucci." *La Repubblica*. 23 febbraio 1991.
- Manera, Manuela. "Devianze intralinguistiche nella poesia italiana di Amelia Rosselli." *Trasparenze*, nn. 17-19, 2003, p. 227-252.
- Mazzanti Roberta, et al., a cura di. *L'invenzione delle personagge*. Iacobelli Editore, 2016.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. "Amelia Rosselli." *Poeti italiani del Novecento*. Mondadori, 1978, 993-1004.
- Paglia, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Yale University Press, 1990.
- Pasolini, Pier Paolo. "In occasione del sesto centenario della morte di Petrarca." *Descrizioni di descrizioni*. Einaudi, 1979, pp. 345-348.
- Rosselli, Amelia. *La libellula*. SE, 1996.
- Rosselli, Amelia. "Istinto di morte e istinto di piacere." *Nuovi argomenti*, nn. 67-68, luglio-dicembre 1980, pp. 175-178.
- Rosselli, Amelia. *Impromptu*. San Marco dei Giustiniani, 1981; nuova edizione, introduzione di Antonella Anedda, Carlo Mancosu Roma; nuova edizione, 2003, introduzione di Giovanni Giudici, San Marco dei Giustiniani, Genova.
- Rosselli, Amelia. *Le poesie*. Garzanti, 2004.



Rosselli, Amelia. *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo. Interlinea, 2004.

Rosselli, Amelia. *È la vostra vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia de Marchi. Le Lettere, 2010.

Setti, Nadia. *Passions lecrices*. Indigo, 2010.

Violi, Patrizia. *L'infinito singolare. Considerazioni sulla differenza sessuale del linguaggio*. Essedue, 1986.

Woolf, Virginia. *Una stanza tutta per sé*, traduzione di Egle Costantino. BUR, 2013.

Francesca Maffioli è nata a Lovere (Bergamo) ma vive tra Milano e Parigi. Nel 2017 ha concluso un dottorato in Studi di genere all'Università di Paris8 e in Storia della lingua e della letteratura italiana all'Università degli Studi di Milano, con una tesi sulla poeta Amelia Rosselli. Nel 2018, ha ottenuto il titolo di Maître de conférence en langue et littérature italienne. Tra le sue pubblicazioni del 2019 figurano « Figurations mélancoliques: un regard sur *Variazioni belliche* d'Amelia Rosselli », in Catherine Flepp et Nadia Mékouar-Hertzberg (éds.), *Histoires de folles. Raison et déraison, liaison et déliaison*, Orbis Tertius e « Temporalità fluida », in Giuliana Misserville, Monica Luongo (éds.), *Il tempo breve: narrative e visioni*, Iacobelli. Dal 2016 scrive sul *manifesto*. Scrive anche sul blog *Erbacce* e sulla rivista *Leggendaria* per la rubrica "Canto e Controcanto". Dal 2018 fa parte del direttivo della Società Italiana delle Letterate (SIL).

francesca.maffioli@email.it



Lo spazio della scrittura

di Sara Positano

Nel 2002 si è tenuto a Venezia, presso la Fondazione Cini, il convegno della SIL (Società delle Letterate Italiane) organizzato, con la collaborazione di alcune docenti dell'Università Ca' Foscari, per esplorare il tema "Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile". All'evento, cui prendono parte attivamente – tra sessioni plenarie e workshop – studiose, intellettuali, scrittrici, giornaliste e interessate auditrici, si attribuisce privilegio e merito di aver conquistato l'ingresso in un presidio di storica ascendenza maschile, la Fondazione Cini, aperta solo ad eletti colleghi. Di converso, la stessa Fondazione, ragguardevole e prestigioso eremo di studio, ha consentito a farsi ambiente ospitante e osmotico di un itinerario inedito nella ricerca, allargando così le frontiere a una complessa ricostruzione della memoria e rilettura della realtà.

La raccolta degli atti poi è convogliata in un volume, pubblicato nel 2004. E conviene qui collocarlo in vetrina per sfogliarlo insieme, perché vanta eloquenti pagine dedicate a questioni dalla vibrante attualità. Qui si potrà reperire in nuce l'innovativo progetto, quasi profetico, di un convegno che ha radunato i punti di vista di letterate, romanzieri, poete come Bianca Tarozzi, talvolta sconosciute o trascurate ma destinate a raggiungere il centro della critica con riscontri significativi. Si pensi ad esempio a Giacomina Limentani, di cui per la prima volta si occupa Paola Carù: infranto il silenzio, della sua singolarità finalmente viene risolta la scomoda (riduttiva) dicotomia tra ebraista e scrittrice. In seguito, sarà nominata socia onoraria della SIL.

Lettrici e lettori si confronteranno, poi, con la proposta di un prolifico dibattito che ha anticipato originali percorsi di analisi. Solo l'accento a una panoramica: tra le righe di Elide Pittarello, Federica Cardin, Wanda Tommasi, Angela Paparella e Maria Luisa Wandruszka sono indicate figure di pregiatissimo calibro come Maria Zambrano, Anna Banti, Ety Hillesum, Dolores Prato e Marie von Ebner-Eschenbach; o ad opera di Maria Luisa Di Basi affiorano sottili e argute rielaborazioni su Teresa d'Avila, accanto a



illuminate e vertiginose riscoperte sull'ottica tridimensionale della interiorità, generalmente offuscata o evitata tra tabù e nascondimenti; sono riportate accurate riflessioni sulla lingua, da parte di Chiara Zamboni; è ridefinito da Clotilde Barbarulli e Luciana Brandi il contesto della casa che, per certe imposizioni del potere nella sistemazione degli assetti familiari e sociali, diventa rigido contenitore dell'inquietante e del non detto. E, come un libro, stratifica in sé storie: di oppressioni, resistenze, desideri, cambiamenti. Facile allora il salto che profila il modello femminile della letteratura fantastica, rivolto a riafferrare il "bene perduto" (422), con il riferimento ad Anna Maria Ortese, pronta a scorgere tra le mura domestiche straniamento e arcani; è segnalato il tema delle città immaginarie e della geografia interiore; è delineato da Adriana Lorenzi il codice della scrittura creativa, come tassello (terapeutico) nella impalcatura della persona, della donna e della cittadina; è accolta la preziosa testimonianza di Hoda Barakat che affida alla scrittura il compito di epurare, per "sbarazzarsi di qualcosa" (533) che, una volta estinto, lascia rimettere in moto la vita e farla rinfrancare in altri tragitti; è documentata la memoria sulle vittime durante le guerre (in Europa e nelle colonie), tra campi di sterminio, massacri e sperequazioni; sono introdotti il rapporto dell'arte visiva al femminile con identità, spazio e potere, in una ricorrente tensione alla "posizionalità" (394) o a distanza dal consumismo, come in Enrica Borghi, oltre che una valutazione critica dei messaggi lanciati dai videogiochi.

Pur rispondendo al tentativo di registrare, come per consuetudine, le tracce esplorate all'interno del convegno, il volume ricompatta in un quadro unitario le sfaccettature multidisciplinari e conduce anche a un sapiente traguardo: la riconfigurazione cioè di due mappe tra loro intrecciate. L'una individuabile nella morfologia del tema esposto (che definisce lo spazio della scrittura); l'altra nella rifilatura della storia riguardante il rapporto tra donna e scrittura, coniugabile nel binomio tra donna e società (attraverso la scrittura).

Il volume è articolato in sei sezioni. I titoli – *Lo spazio ritrovato, Topografie della mente. Spazi della scrittura, Lo spazio simbolico, La perturbante, Lo spazio del conflitto, Lo spazio del discorso. Testimonianze* – già possono evocare un approccio metodologico che procede senza lasciare scoperto alcun nervo di indagine. Forse anche per la varietà delle prospettive, condivise dalla SIL in una eterogenea filiera di contributi, si rintracciano acquisizioni interpretative che osano tendere a orizzonti inattesi, incoraggiando la disponibilità all'oltrepassamento di simulacri consunti e reiterati.

Ma esiste un richiamo fra le diverse variazioni sul *leitmotiv*. Infatti, al fine di interrogarsi sullo spazio della scrittura e decifrare excursus soprattutto nel mondo della letteratura (ma anche della storia delle donne in Italia), le nostre autrici, ciascuna seguendo linee di ragionamento autonome, conducono alla comune scoperta dell'arte di scrivere (e di in-scrivere): origine, impulso e funzione di questa pratica, da parte delle donne. E, mentre ispezionano la vasta regione della parola scritta (o, nella sua ampia estensione semantica, di segno grafico ed estetico), proveniente da corpo e mente della donna, conferiscono alla cittadinanza della scrittura femminile la dignità e il valore che le corrispondono.

Una immagine, allora, sintesi metaforica dei risultati riportati dalla pluralità dei contributi, può adattarsi a rappresentare la scrittura femminile, è quella ripresa dal romanzo *The yellow wallpaper* di Charlotte Perkins Gilman (1892). La carta da parati di



una stanza, all'interno della struttura destinata alla *rest cure*, incombe sullo sguardo allucinato della protagonista che è in solitaria contemplazione. Ne suscita il rifiuto e la delirante repulsione, ma lei gradualmente intercetta la spinta a sperimentare e poi creare, per non abdicare a sé. Così, appianata la suggestione della censura, avverte la sollecitazione ad allargarsi, muoversi, protendersi verso la trasformazione. Segue, infatti, come in un gioco di spontanea evasione, la direzione dei tratti che volteggiano nel disegno sulla carta da parati, per dirigere quello sguardo, prima incantato e rarefatto, fino a imprimere un gesto perturbante, di scuotimento: lo strappo che solleva l'artificiosa decorazione dalla superficie della stanza.

Allo stesso modo, gli interventi al convegno forniscono testimonianza di una scrittura che nasce dinanzi all'involucro di un codice o di un sistema (ufficiale, di derivazione patriarcale), recepito come stretto, schiacciante, punitivo, che esclude tutto il resto o relega alla passività. D'impatto, resta irretita e incrinata a subirne l'inderogabile ripercussione. Poi, invece, pungolata sin dalle viscere, accolto l'allarme di un appello urgente, la scrittura diventa incarnazione e appuntita incisione di una volontà.

La parola scritta, che per sua natura può fermare – lentamente e profondamente – l'essenza meditata delle cose, sigillandola in un patto memorabile con il divenire, manifesta azione e pensiero, collega il nome alle cose, nonostante intralci. Nonostante l'intelaiatura storica che aveva scalzato l'ascolto, la legittimazione e la reintegrazione della sua lingua, del suo linguaggio, la penna femminile (e chi la manovra) sorpassa lo "stravolgimento percettivo" (109) e alla fine assicura "la risalita dal pozzo" (175), perseguendo una risoluta rinascita.

Per procedere, è bene formulare la domanda: che cos'è la scrittura per le donne? I primi passi sono strettamente legati alla sfera privata. La scelta, a metà Ottocento, ad esempio, si orienta alla produzione diaristica: quaderni, taccuini, esami di coscienza di matrice religiosa, *album*. Il genere patisce talvolta implosioni nello scontro con il tabù di raccontarsi ed esprimersi, a causa del pudore di esternare pensieri intimi o dell'affanno suscitato dal senso di inadeguatezza. E, per tergiversare l'ostacolo, viene escogitato il ricorso a citazioni autoriali. Queste, alternate ad annotazioni, resoconti e, persino, a note di spesa nella gestione economica, suggeriscono – in una subliminale clandestinità, tra luci e ombre – lo scheletro sotto pelle della personalità di chi verga la pagina bianca, come nel caso di Matilde Manzoni (nel suo *Journal* risalente al 1851) e di Costanza Monti Peticari (nei taccuini risalenti al 1827-28 e al 1834). Si avventurano in un gioco, con cui lasciano intendere senza narrare e dichiarare esplicitamente, per parlare di sé delegando l'incarico alle parole altrui.

Al contempo, il diario o la stesura autobiografica – sia quando i manoscritti traslocano dal privato al pubblico (tramite la consegna alla stampa editoriale), sia quando restano custoditi e preservati in archivi familiari – costituiscono il luogo dell'autorivelazione, la congiuntura tra il vissuto e il suo estratto ripensato, il varco di sospensione in cui lo sguardo "vira sulle cose" (128) e dona alla coscienza il respiro per non farsi sopraffare dal mondo ma allargare su di esso una limpida visione interiore. E ancora altre preziose ricognizioni affiorano a riguardo. È assai ricorrente, perché garantisce lo scioglimento di nodi all'identità, più volte avvinghiata dal dissidio tra la richiesta addomesticata di protezione o sicurezza e l'aspirazione a librarsi e liberarsi



dalla prigionia. È proiezione per sviscerare il “Chi sono io?” e non cedere più, persino, al giogo della “irruenza e determinazione maschile” (123).

È vocazione ascetica: si compie in esilio, in solitudine, nel silenzio; ma senza coincidere con l’isolamento solipsistico e il ripiegamento narcisistico, sfida il principio dell’afasia e dell’assenza. È preparatorio, infatti, all’atto di uscire dall’ombra tenendo “il mondo come meta” (216) e non a quello di contrapporsi alla comunità. Oggettivando l’osservazione, focalizzata quasi dall’esterno e dall’alto, e assumendo la responsabilità e la consapevolezza del proprio agire esistenziale, chi scrive compie il gesto per darsi voce e legittimarsi (“autorizzarsi”), com-prendersi, ricostruire l’esperienza e il pensiero, sollevarsi all’ascolto, alla comunicazione e alla relazione con l’altro da sé; ricamare la memoria “in modo sottile ed ostinato” per sottrarsi all’oblio (che, come viene ben scandito, tutto cancella con la morte o il divenire spietato ma anche con la negazione della parità tra i sessi); provare che “senza preoccuparsi del mercato” (301), sarà necessario scrivere ciò che si deve. È ritiro autentico e offre ristoro al fine di ritrovarsi, sistemare ordine in sé, coordinare l’esistenza custodendone la cura, e donarsi con più integrità; partecipare al mondo e al suo cambiamento a partire dall’architettura del proprio sé.

È, dunque, la scrittura, in tale declinazione, non il confine di separazione tra sé e il mondo, ma la scalfitura audace nello spazio e nel tempo. Del resto, attraverso di essa, chi impugna la penna, si conosce e si rende comunicabile; guadagna l’ingresso preferenziale nel luogo dell’anima e nella dimensione del sogno. Restando a distanza dagli impegni mondani, dalla folla e dai rumori che stordiscono il lievitare dello Spirito, si dispone all’incontro con Dio, con la trascendenza del “tempo piccolo” e del “vero irrevocabile” (201-02); volge gli occhi al passato o al futuro, per “captare segnali dall’universo” (204); riconosce la sacralizzazione di un regno dell’anima (oggi, scansata con sospetto) per imparare a vivere al suo centro, perché, essendo “embrione spirituale dell’eros” (326), da lì irradia come amore puro quella forza vitale che va nutrita, custodita immacolata e non consumata o dispersa.

A conclusione è deducibile - quasi come intrinseca nel sentiero fin qui battuto - la idea di spazio (della scrittura). Che cosa vi si intravede? Se la parola scritta rende tangibile il corporeo e l’incorporeo, come “stimate” e segni non occultabili (319), è allora anche il campo - dunque lo spazio - dove “l’agire si accompagna al pensare” e all’essere. È il punto di centro, fuga e affermazione. È la distesa attraverso cui si espande l’io o lo strumento che apre e fora lo spazio per proiettare e introdurre l’io all’azione e alla relazione con l’altro. Una specie di anticamera della esistenza e di rinforzo ad essa.

Già filologicamente è radicata allo spazio. Ogni forma di scrittura nasce in un luogo fisico ed interiore per avanzare un cammino che, in quanto tale, si orienta (non solo nel tempo ma anche) nello spazio. E nello spazio dimorano coordinate e relazioni, che possono veicolare il conflitto: inteso, questo, non come violenta negazione altrui bensì contraddizione dialogica - nella disponibilità a riconoscere i legami e a riferirvisi per prenderne distanza - non va temuto, appianato o acuito. Conviene affrontarlo.

La scrittura, allora, se ne rende specchio e riflette quel conflitto, che “siamo noi in relazione” (524): l’espressione della parola, la più sommessa, nella sua differenza può offrire occasione di narrazione e azione di contrappunto, ad esempio alla tradizione e



al canone della letteratura. Certo, si è visto, la scrittura è fertile substrato di incontri, sì in linea orizzontale (il soggetto e il mondo circostante), ma anche in linea verticale (il soggetto e Dio). Altro elemento, questo, che rimanda ancora alla percezione dello spazio, fatto di relazioni, dove la scrittura solca uno spiraglio per unirsi al più sublime e profondo mistero.

E allora, non resta che inoltrarsi nei meandri avvistati e abbandonare ogni resistenza verso un viaggio che annuncia lontane costellazioni.

Nessuno sia preservato dallo sconfinare, oltre la dimensione piana.

RECENSIONE DI

Agostini T., Chemello A., Crotti I., Ricaldone L. e Ricorda R. (a cura di), 2004, *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*, Il Poligrafo, Padova.

Sara Positano, dottore di ricerca in Italianistica presso l'Università di Padova e Zurigo (tesi in cotutela internazionale), si è laureata in Lettere Moderne presso l'Università degli studi di Bari Aldo Moro con uno studio sperimentale rivolto all'analisi delle influenze dell'estetica circense sul teatro d'avanguardia italiano. Ha partecipato a convegni di studio dedicati alla letteratura moderna e comparata.

Ha pubblicato *Donne e Lavoro nella letteratura italiana di fine Ottocento. Tra merce di scambio e impresa identitaria*, Casa Editrice Progedit, Bari 2014.

sara.positano@istruzione.it