



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

DOTTORATO DI RICERCA IN LETTERE

CICLO: XXXV

TITOLO DELLA TESI: Poesia delle donne e *querelle des femmes*. Editoria, critica, politica (1971-1986)

TESI PRESENTATA DA: Jordi Alexandro Dylan Valentini

TUTOR: Prof.ssa Sabrina Stroppa

COORDINATORE DEL DOTTORATO: Prof.ssa Paola Cifarelli

ANNI ACCADEMICI: 2019-2022

**SETTORE SCIENTIFICO-DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-FIL-LET/11
LETTERATURA ITALIANA CONTEMPORANEA**

INDICE

1. Introduzione	3
1.1. Studi delle donne e <i>querelle des femmes</i> : stato dell'arte	7
1.2. Il panorama critico-editoriale nella storiografia della poesia contemporanea	14
1.3. Canone, sguardo maschile normativo e posizionamento dell'indagine	27
2. Anni Settanta (1971-1978)	47
2.1. Il «FUORI!» e la prima poesia lesbica in Italia	48
2.1.1. Il lesbismo oscurato di Patrizia Cavalli e Mariella Bettarini	52
2.1.2. Mariasilvia Spolato e la <i>Storia di una ESPerienza</i>	57
2.1.3. Laura di Nola e la poesia «Da donna a donna»	62
2.2. Cultura, creatività, mito. La poesia delle donne in «Salvo Imprevisti»	73
2.2.1. «Donne e Cultura» (1974)	76
2.2.2. «Donne e Creatività» (1977)	81
2.2.3. «Donne Mito e Linguaggio» (1978)	87
2.3. Presenza e assenza delle donne nelle antologie Savelli	92
2.3.1. Dalla Quarta Internazionale ai movimenti femministi	93
2.3.2. <i>La poesia femminista</i> (1974)	97
2.3.3. <i>Poesia femminista italiana</i> (1978)	100
2.3.4. <i>Donne in poesia</i> (1976)	105
2.3.5. <i>Poesie e realtà</i> (1977)	109
2.3.6. <i>Dal fondo</i> (1979)	116
2.3.7. <i>Veleno</i> (1980)	119
2.4. Il Circeo in poesia e la «violenza della retorica»	124
2.4.1. Polizia, famiglia, compagno: alcune rappresentazioni di violenza di genere	134
2.4.2. Cosa può l'immagine: il caso <i>Life Size</i> e il privilegio di guardare altrove	144
3. Anni Ottanta (1979-1986)	151
3.1. <i>Poesia degli anni Settanta</i> . La poesia delle donne letta da Antonio Porta	152
3.1.1. Biancamaria Frabotta e il ruolo della “femmina” culturale	159
3.1.2. Rabbia, <i>nonsense</i> e piacere (maschile)	163
3.1.3. <i>Donne in poesia</i> e gli anni Ottanta	166
3.2. «L'Orsaminore» (1981-1983). Separatismo, identità e «Nuove Autrici»	170
3.2.1. Separatismo inattuale e cultura femminile: il confronto Rossanda-Frabotta	173
3.2.2. La letteratura al “femminile” e le «Nuove Autrici»	181
3.3. Animalità e (anti)poesia in <i>Fendenti fonici</i> (1982) di Jolanda Insana	192
3.3.1. La rivista «O/E» e <i>Il fu delitto d'onore</i>	195
3.3.2. La <i>querelle des femmes</i> come anti-poesia	200
3.3.3. Animalità e «corpo politico» in <i>Fendenti fonici</i>	208
3.4. Solitudini tragiche e quotidiane in <i>Rosa Rosse Rosa</i> (1986) di Alida Airaghi	219
3.4.1. «Ah, giustizia». Antigone tra contestazione e tragico moderno	225
3.4.2. Solitudine e resistenza nello spazio domestico: <i>L'appartamento</i>	233
4. Conclusione	241
4.1. <i>Querelle des femmes</i> e specificità della scrittura femminile	242
4.2. Collocazione editoriale e identità autoriale	249
4.3. La «politica della rabbia» alla prova del testo poetico	257
INDICE DEI NOMI	263
BIBLIOGRAFIA	267

1. INTRODUZIONE

«Da dove cominciare? Iniziamo con il materiale».¹ Questa è una delle numerose questioni aperte da Leslie Kern ne *La città femminista*, uno studio su come la geografia urbana sia costruita a misura dell'uomo. Il *materiale* è, nel contesto in cui Kern risponde a questa domanda, la necessità di partire dal sé, dal proprio corpo con le sue ferite, i suoi limiti, le sue caratteristiche irripetibili. Al tempo stesso, questa domanda invita a interrogare le condizioni materiali della città, della geografia che i corpi attraversano, per riconoscere e criticare le disuguaglianze strutturali che rendono la città meno accessibile, meno aperta a soggettività sfruttate. Oggi come durante il femminismo della seconda ondata, la città e la strada sono spazio da attraversare, da occupare e rifunzionalizzare, per portare rivendicazioni che sostengano la lotta a uno stato di cose presenti che perpetra, ancora oggi, la soppressione della differenza e il dominio. Ridisegnare questa mappatura è ancora una questione urgente, pur essendo inserita oggi nella prassi di femminismi intersezionali che non hanno più al centro delle pratiche discorsive e politico-culturali donne bianche, eterosessuali e borghesi. Specialmente il concetto di “borghesia” può suonare anacronistico, ma rimane attuale il rischio già presente ad Armanda Guiducci nel 1977, quando rivendica un femminismo che non ignori le donne delle campagne, riconoscendo come un privilegio poter manifestare in piazza:

Il circolo vizioso della povertà economica e della subalternità femminile esclude ancora le escluse dalle stesse potenzialità di liberazione che si vanno manifestando nel mondo attuale. Queste lotte sono già un privilegio sociale, quasi un lusso da ‘dominanti’. Rompere quel cerchio sarebbe il primo compito del femminismo, tagliando le radici prime dove la miseria e l'esclusione si confermano attraverso la miseria e l'esclusione stesse, lasciando intatti i poteri dominanti.²

Guiducci afferma la necessità di non perdere di vista, accanto alla lotta femminista, una specifica contestazione di classe. In tutta la sua produzione saggistica, la conciliazione di marxismo e movimenti di liberazione delle donne è affrontata in tutte le contraddizioni e le difficoltà che genera, ma mai ponendo la seconda al di sotto della prima, o a livello di “sovrastuttura”. Se la teoria marxista non ha saputo accogliere compiutamente l'importanza delle rivendicazioni delle donne nella società capitalista, ciò non significa che lo spazio, i

¹ Leslie Kern, *La città femminista. La lotta per lo spazio in un mondo disegnato da uomini*, Roma, Treccani, 2021, p. 34.

² Armanda Guiducci, *La donna non è gente*, Milano, Rizzoli, 1977, p. 18.

campi di tensione materiale e dialettica debbano rimanere aperti solo a discorsi individualistici, morali, politici in un'ottica neoliberale. Quando poi lo spazio della città lascia il posto ad altre mappature, come quella della poesia contemporanea, ecco che un discorso critico sulla poesia delle donne non può limitarsi a operare nel canone, né a proporre uno alternativo. L'analisi non può insomma concentrarsi solo sulle donne presenti o assenti, ognuna recante la sua opera, mal tramandata o dimenticata, strumentalizzata eppure ancora potentemente attuale. Essa deve interrogare, prima che la liceità del canone, il sistema che gli dà forma e che con essa crea uno spazio in cui le donne sono ancora emarginate: case editrici, riviste, premi letterari, che corrispondono e sono divisi a centri di potere politico-economico, diversi terreni ideologici, ibridazioni politiche e leggi di mercato. Cogliere questa fitta interrelazione nella mappatura storiografica, riconoscerla come determinante nel tipo di discorso intorno alle soggettività e alle istanze a cui l'opera d'arte dà voce, è il primo passo che questo lavoro ha inteso fare per essere, come scrive Franco Fortini in *Verifica dei poteri*, «critico della letteratura, della posizione che la letteratura occupa nell'insieme della vita umana e della cultura, critico degli istituti letterari, e degli istituti senza aggettivo, insomma della società: politico».³

L'introduzione a questa tesi di dottorato si divide in tre punti principali. Nella prima parte si spiega la scelta della definizione “poesia delle donne”, rispetto a termini come “femminile” e “femminista”, riflettendo sullo stato dell'arte – per quanto riguarda la poesia degli anni Settanta-Ottanta – negli studi delle donne e negli studi di poesia contemporanea in generale. Si motiva la scelta di analizzare il periodo storico indicato attraverso la *querelle des femmes*, esplicitandone il campo di studi privilegiato: gli studi sul tema, più spesso dedicati a testi e voci di epoca medievale o rinascimentale, sono meno numerosi per quanto riguarda il Novecento, inserendo questo studio in un ambito ancora poco esplorato. La scelta di legare alla poesia delle donne negli anni Settanta e Ottanta la *querelle des femmes* vuole altresì evidenziare un carattere di quest'ultima che si ritiene principale: la sua rilevanza in quanto discorso non solo letterario, ma anche politico, perfettamente congruo alla stagione del femminismo della seconda ondata, con cui tutti i campioni analizzati dialogano più o meno direttamente.

Nella seconda parte di questo studio, ritenendo centrale lo sviluppo del dibattito femminista nello sviluppo della poesia delle donne nel periodo indicato, si renderà ragione

³ Franco Fortini, *Verifica dei poteri*, Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 50.

della bipartizione della tesi in due segmenti temporali (1971-1978 e 1979-1986) non solo traendo spunto da fatti significativi in ambito letterario e poetico, ma anche storico, politico e sociale, ferma restando la parzialità di una simile scelta e la pur frequente mobilità tra questi due blocchi tra i capitoli che li compongono. Si ripercorre la selezione di autrici e autori, di riviste e case editrici selezionate. L'attenzione all'editoria e la distinzione operata tra editoria "ufficiale" e editoria "alternativa" si discosta da recenti impostazioni storiografiche che, prediligendo solo o quasi esclusivamente la prima, hanno offerto una mappatura del periodo considerato poco sensibile al dibattito politico e culturale dell'epoca. Questo è condotto in misura significativa proprio dalle pubblicazioni dell'editoria alternativa, antagonista e autogestita, dove trovano più spesso spazio anche testi teorici e poesie delle donne che rivendicano un loro discorso specifico e politicizzato. Il confronto tra questi piani diversi dell'industria culturale si distingue chiaramente per la presenza delle autrici ad essi legati, con rari esempi di mobilità. La conseguenza di questa differenza, che è prima di tutto una differenza di esposizione, risulta nella scomparsa o nella minore attenzione critica data a voci che sono rimaste per lo più relegate nell'ambito della piccola editoria, a vantaggio di quelle avallate dal riconoscimento implicito che la pubblicazione per un editore più prestigioso conferisce. Partendo da queste considerazioni, il presente lavoro sostiene che la collocazione editoriale è parte importante dell'identità autoriale di un autore o di un'autrice, arricchendo studi già in corso su questo tema, che considerano aspetti quali la prima introduzione critica e la cerchia amicale intorno a cui l'autore o l'autrice, specie se esordienti, operano.

La terza parte di questa introduzione invita a una riflessione intorno al canone, partendo da un presupposto mutuato dalla critica femminista: esso è storicamente costruito su uno sguardo prevalentemente maschile e normativo che pesa anche nella trasmissione e nell'interpretazione della contemporaneità più o meno stretta. Riflettere sul canone, sullo sguardo maschile normativo di cui si offrono alcuni esempi in questo lavoro, non può prescindere da uno sguardo critico sui limiti di chi scrive e sul suo posizionamento nello studio che qui presenta e condivide. Prima di qualsiasi scelta metodologica e competenza scientifica, ritengo infatti che una decostruzione dello sguardo maschile normativo in questa tesi sia incompleta senza riconoscere e analizzare come il mio stesso sguardo in questo lavoro possa riproporre la stessa normatività e gli stessi stereotipi culturali che intendo criticare. Per concludere questa disamina personale e l'introduzione, si esplicitano alcune scelte di carattere terminologico e linguistico che sono adottate in questa tesi, come l'uso di «poeta» al posto di «poetessa» per riferirmi alle autrici analizzate, così come la scelta di un linguaggio che evita

per quanto possibile il maschile universale. Pur tenendo presente che l'evoluzione morfologica della lingua non è interamente imputabile ai parlanti e alla funzione sociale e comunitaria della lingua, si è cercato di creare, all'interno della ristretta mappatura che compone questa tesi di dottorato, una *koiné* di fruibilità diretta e coerente con il tipo di studio proposto.

1.1. Studi delle donne e *querelle des femmes*: stato dell'arte

Usare in questo studio la definizione «poesia delle donne» apre ad una serie di considerazioni preliminari che intendono attraversare, per sommi capi, il dibattito intorno ai *Women's e Gender Studies* in Italia, a partire dagli anni Ottanta fino a oggi. Una prima precisazione è che lo studio della scrittura delle donne non può prescindere dalla storia delle donne, dall'inquadrare la specificità della donna come soggetto storico, prima che come soggetto/oggetto di un'espressione letteraria. Come scrive Rosi Braidotti, «l'essenza della donna [...] non è biologica ma storica, consiste nell'esperienza della separatezza e dell'autoestraniazione. Non si tratta di un dato immobile, fuori dal tempo, ma di differenza sessuale pensantesi da parte di un vivente sessuato al femminile».⁴ Per ripensare la donna come soggetto storico, occorre prima di tutto riconoscere che essa è esclusa dalla storiografia tradizionale, la quale è, secondo Adriana Caravero, «storia degli uomini, non di tutti, ma diciamo per brevità di quelli della classe dominante».⁵ La donna non è la sola esclusa dalla storiografia andro-centrica, ma essa non può essere assimilata ad altre soggettività oppresse. Condividere con queste ultime una simile oppressione sposta nuovamente l'attenzione al «soggetto dominante», relegando tutte le soggettività oppresse a «suoi soggetti di studio, facendoli rientrare nelle reti concettuali di questa medesima logica». Ciò che conta nel fondare un immaginario autentico per le donne è iscrivere la loro storia e la storia del loro pensiero nella differenza sessuale:

In altri termini, non basta che agli studiosi si sostituiscano le studiose, se la struttura logica del loro sapere mantiene la falsa neutralità. Perché il pensare le donne abbia un senso per le donne

⁴ Rosi Braidotti, *Commento alla relazione di Adriana Caravero*, in Maria Cristina Marcuzzo, Anna Rossi Doria (a cura di), *La ricerca delle donne. Studi femministi in Italia*, a cura di Torino, Rosenberg & Sellier, 1987, pp. 188-202: 191.

⁵ Adriana Caravero, *L'elaborazione filosofica della differenza sessuale*, ivi, pp. 173-187: 183.

è necessario che il pensare stesso, nella sua organizzazione concettuali, abbia come soggetto attivo la differenza sessuale femminile che in esso si rappresenta, si dice e si riconosce. In tal modo la donna non sarà più l'oggetto esterno di un pensiero estraneo, ma un soggetto che nell'oggettivarsi si restituisce a se stesso. In termini filosofici, si comprende a partire da sé. *Poiché la questione non è che si faccia finalmente parola sulle donne, ma che le donne abbiano la propria parola su di sé.*⁶

Gli studi delle donne, attraverso la coincidenza tra soggetto e oggetto della ricerca, sviluppano un pensiero della differenza sessuale a partire dalla presa di parola non mediata né interrotta dal maschio. La pratica del separatismo, introdotto con forza dai movimenti femministi, alimenta un dibattito mai risolto per tutti gli anni Settanta e per parte degli anni Ottanta, tra chi ne riconosce la validità politica e chi avverte in esso un'ulteriore marginalizzazione nel discorso pubblico. Quali che siano gli argomenti a favore o contro, «è stata la scelta del separatismo a creare uno scarto rilevante alla organizzazione tradizionale del tempo, a confermare l'estraneità delle donne dalla storia e dalle scansioni temporali esterne», come scrive Paola Di Cori.⁷ In una sua prima fase, la storia delle donne che adotta la prospettiva del separatismo cerca soprattutto una «doppia *legittimazione* [...] politica e disciplinare», strettamente connessa ai movimenti femministi che, nelle pratiche di autocoscienza prima e nell'emergere di iniziative editoriali auto-gestite poi, certamente apre la strada al separatismo anche nella ricerca e nel dibattito culturale, dentro e fuori le istituzioni. I *Women's Studies*, postulando in particolare il pensiero della differenza, sono pertanto strettamente connessi alla prassi politica del femminismo e sono, essi stessi, eminentemente femministi. Essi soddisfano, per esempio, i tre criteri con cui la storica Karen Offen identifica le persone e, per estensione, le pratiche che si possono associare ad esso:

(1) they recognize the validity of women's own interpretations of their lived experience and needs and acknowledge the values women claim publicly as their own (as distinct from an aesthetic ideal of womanhood invented by men) in assessing their status in society relative to men; (2) they exhibit consciousness of, discomfort at, or even anger over institutionalized injustice (or inequity) toward women as a group by men as a group in a given society; and (3) they advocate the elimination of that injustice by challenging, through efforts to alter prevailing ideas and/or social institutions and practices, the coercive power, force, or authority that

⁶ Ivi, p. 184.

⁷ Paola Di Cori, *Prospettive e soggetti nella storia delle donne. Alla ricerca di radici comuni*, ivi, pp. 96-111: 101.

upholds male prerogatives in that particular culture. Thus, to be a feminist is necessarily to be at odds with male-dominated culture and society.⁸

Il sottotitolo de *La ricerca delle donne* indica chiaramente che il volume raccoglie «studi femministi», ma l'uso di questa definizione è tutt'altro che pacifico. Come segnala Paola Di Cori, «non una sola rivista di storia avrebbe mai accettato, ancora alla fine degli anni '70, di pubblicare un articolo identificato come appartenente all'area "femminista" della storia delle donne senza una struttura esterna di appoggio e di pressione politica».⁹ Nonostante condizioni esterne di marginalizzazione, il legame che intreccia femminismo e studi delle donne resiste e Di Cori, alle soglie del nuovo millennio, continua a preferire "studi delle donne" a "studi di genere": «L'effetto suscitato dal termine "donne" è radicalmente diverso da quello di "genere", ormai accolto senza obiezioni proprio per il suo aspetto quasi amorfo, "generico", innocuo, raramente conosciuto, e ancor meno apprezzato, nelle sue accezioni più problematiche e trasgressive».¹⁰ Resta comunque il fatto che questa definizione, come l'originale "women's studies" a cui si ispira, «non è stato nient'altro che una soluzione di compromesso, che rivela le profonde esitazioni che circondano il vero significato del termine "donna"».¹¹ Tra le varie alternative adottate nella ricerca delle donne, Rosi Braidotti cita «la dimensione più esplicitamente politica di *feminist studies*» e «l'ormai arcaico *female studies* [...] troppo limitante dal punto di vista politico». Portando questa riflessione sulla scena editoriale, in particolare, nel panorama della poesia degli anni Settanta e Ottanta, quasi nessuna donna che porti un messaggio dichiaratamente femminista arriva a pubblicare per editori maggiori. L'unica eccezione è Dacia Maraini, che alla pubblicazione di *Donne mie* (Einaudi, 1974) è comunque già un'autrice affermata, con una cerchia amicale di personalità influenti dell'epoca, come Pier Paolo Pasolini. La raccolta di Maraini si è imposta nella lettura della poesia più marcatamente "femminista" degli anni Settanta, ma la sua esemplarità è spesso riconosciuta in negativo. Pasolini stesso recensisce negativamente *Donne mie*, a cui non riconosce neanche il genere poetico, definendo i suoi testi «pagine scritte in versi», rilevando «la forma della lassa, il carattere degli *enjambements*, il basso livello linguistico della poeticità, basso fin quasi all'allarme da guardia della prosa, l'aggettivazione la cui espressività è

⁸ Karen Offen, *Defining Feminism. A Comparative Historical Approach*, «Signs», vol. XIV, n. 1, The University of Chicago Press, autunno 1988, pp. 119-157: 152.

⁹ Di Cori, *Prospettive e soggetti nella storia delle donne*, cit., p. 98.

¹⁰ Paola Di Cori, *Atena uscita dalla testa di Giove. Insegnare "studi delle donne" e "di genere" in Italia*, in Ead., Donatella Barazzetti (a cura di), *Gli studi delle donne in Italia. Una guida critica*, Roma, Carocci, 2001, pp. 15-43: 25.

¹¹ Rosi Braidotti, *Parole chiave e problemi nella formazione dei women's studies europei*, ivi, pp. 79-95: 86.

puramente pretestuale, in quanto esornativa».¹² A questi elementi Pasolini riconduce un'opera letteraria sacrificata ad un messaggio politico, percepito come più urgente, «la preminenza schiacciante del “credo”, della “fede, e del conseguente “lealismo”, sui problemi stilistici». La fede che Pasolini identifica in *Donne mie* è quella al Femminismo (maiuscolo nel testo), in nome del quale Maraini avrebbe sacrificato la sua morale personale in favore di una collettiva, non criticabile:

Con alle spalle i Problemi e le Rivendicazioni delle Donne, un poeta può permettersi di passar sopra alla propria morale specifica, sacrificandola a qualcosa che essendo socialmente più importante e urgente, non può che ricattare il critico (additandolo talvolta al disprezzo di più di metà della popolazione del paese in cui vive). Trovare trasandata, tirata via, appena appena manieristicamente aggiustata una pagina, diventa una colpa: la colpa di non essere sensibile all'impellenza dei temi che vi vengono trattati.¹³

Forse è proprio per discostarsi da critiche come quella pasoliniana che Biancamaria Frabotta sceglie di indagare la poesia “femminile” nell'antologia *Donne in poesia*, curata per Savelli nel 1976, pur includendo nella sua selezione alcune autrici legate alla contestazione femminista, come Mariella Bettarini. In risposta al questionario inviato alle autrici raccolte, proprio Bettarini dichiara che le donne che comprendono «politicamente l'equazione società maschile = cultura maschile» non possono che sentirsi «insieme politicamente coscienti e intellettualmente femministe».¹⁴ In modo simile alla definizione data tempo dopo da Karen Offen, Bettarini riconosce la natura politica di una cultura delle donne che riconosca la parzialità di una società e di una cultura canoniche, scritte e dominate dalla presenza maschile. Bettarini però si distanzia dalle donne intellettuali, che occupano posizioni di potere all'interno dell'industria culturale, in quanto meno attente a questa compresenza di politica e ricerca delle donne, diversamente dalle «donne-scrittrici, insegnanti, operaie, studentesse, impiegate e così via». L'aggettivo “femminile”, pur volendo indicare più precisamente una selezione in cui, come segnala Dacia Maraini, «pochissime delle poetesse raccolte sono femministe», sembra insomma essere riduttivo per un'analisi materiale della condizione della

¹² Pier Paolo Pasolini, *Dacia Maraini, «Donne mie»*, in Ead., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 2065-2071: 2066.

¹³ Ivi, p. 2067.

¹⁴ Mariella Bettarini, *Inchiesta poetica*, in Biancamaria Frabotta (a cura di), *Donne in poesia. Antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra a oggi*, con una nota critica di Dacia Maraini, Roma, Savelli, 1976, pp. 171-176: 171.

donna e della sua ricerca, che si spinga oltre gli spazi più privilegiati del panorama letterario italiano e oltre le poche donne che vi fanno parte, le quali spesso poco o per nulla attente alle rivendicazioni politiche nate dai movimenti femministi.¹⁵

Gli studi delle donne in Italia si sviluppano tenendo ben presente la dimensione storica e politica entro cui operano, lottando contro «l'antico pregiudizio che sostiene la doppia associazione con cui il termine “donna” continua a essere accoppiato con “privato” e con “non scientifico”».¹⁶ Con la scelta di usare «poesia delle donne», anziché «poesia femminile / femminista», si intende riesaminare criticamente queste ultime definizioni, oltre i pregiudizi che ne hanno condizionato il senso. Tuttavia, questo studio riconosce nella scelta di usare l'espressione «donna», l'influenza delle teorie e pratiche femministe cruciali nello sviluppo dei *women's studies*, oltre che un «effetto» più incisivo e aderente al discorso che questo lavoro propone, riprendendo Paola Di Cori.¹⁷ Del resto, il dibattito sulla poesia delle donne non è una questione superata in anni recenti, come invece ritiene Alfonso Berardinelli recensendo l'antologia *Nuovi poeti italiani 6* (Einaudi, 2012), curata da Giovanna Rosadini e composta da sole donne. Già dal titolo del suo articolo – *Poesia maschia* – propone una critica *revanchista*, la cui pretesa orizzontalità non può che appellarsi a figure di donne “eccezionali” per giustificare un'analisi che punta ad un'idea superficiale di parità: «In Italia Elsa Morante non ha avuto una facile fortuna, ma neppure gli altri due maggiori narratori del Novecento, Svevo e Gadda. [...] Quando all'inizio degli anni Sessanta comparvero come una rivelazione le poesie di Amelia Rosselli, prima in rivista e poi in volume, nessuno si mise a discutere del fatto che non erano scritte da un uomo».¹⁸ Nel confronto delle poche donne “rivelazione” con scrittori uomini, Berardinelli ritiene universale uno «spazio testuale» che resta – a livello critico, editoriale, politico – «una precisa concezione dell'io che corrisponde alla formulazione ideologica dell'io come maschile, con tutti gli attributi che conseguono culturalmente all'identificazione tra l'io e la categoria maschile».¹⁹ Nel contestare questa visione, la poesia delle donne in questo studio aderisce ad una categoria critica ancora poco indagata, anche negli studi fin qui citati: la *querelle des femmes*, che condivide la centralità del termine «donna» nella sua definizione, attenta ad un'analisi materiale della condizione storica e politica della donna.

¹⁵ Dacia Maraini, *Nota critica*, ivi, pp. 29-34: 29.

¹⁶ Di Cori, *Atena uscita dalla testa di Giove*, cit., p. 24.

¹⁷ Ivi, p. 25.

¹⁸ Alfonso Berardinelli, *Poesia Maschia*, «Il Foglio», 21 luglio 2012, p. 2.

¹⁹ Marina De Chiara, *Teoria e critica letteraria*, in Di Cori, *Gli studi delle donne*, cit., pp. 153-172: 155.

Margarete Zimmerman definisce la *querelle de femmes* «querela, dibattito sui sessi, sull'inferiorità o la superiorità dell'uno o dell'altro – o, magari, sull'uguaglianza dei sessi».²⁰ L'introduzione di un dibattito incentrato sull'uguaglianza è attribuita a Marie de Gournay e al suo scritto *Égalité des hommes et des femmes* (1622), ma la sua estensione nella storiografia letteraria si spinge ben oltre il Seicento. Sebbene il primo e più importante testo letterario iscritto dalla critica nella *querelle des femmes* sia *La cité des dames* (1405) di Christine de Pizan, analisi che pongano in evidenza la disuguaglianza dei sessi si estendono fino all'antichità, passando da Platone alle *Satire* di Giovenale.²¹ Zimmerman rileva nel suo studio «la discrepanza cronologica che intercorre fra il fenomeno e il termine che lo designa»: la parola “Querelle” al posto di «*Grief des Dames* (come nel titolo del celebre scritto polemico di Marie de Gournay) oppure delle *Controverses des sexes masculin et féminin* come le definisce nel Cinquecento il giurista lionese Gratien Du Pont difendendo il sesso maschile», si impone solamente nel primo Novecento.²² Zimmerman sostiene che l'uguaglianza dei sessi si possa considerare un «opérateur, épistémologique et politique», riprendendo una definizione della storica e femminista francese Geneviève Fraisse.²³ Situando la *querelle des femmes* sulla scia delle contestazioni che seguono il Sessantotto, al tempo del «personale è politico» e del femminismo della seconda ondata, è inevitabile che questa categoria critica acquisisca una sua valenza politica. Tuttavia, quest'ultima è già identificata molto prima degli anni Settanta da Ana Vargas Martínez, che rileva come lo spazio principale della *querelle des femmes* già all'epoca di Christine de Pizan sia lo spazio della corte, luogo centrale nella vita politica di quel tempo.²⁴

Un'esplicitazione maggiore del termine “uguaglianza” è offerta da Zimmerman in un saggio scritto insieme alla storica Gisela Bock: al dibattito intorno a «una definizione del femminile e del maschile», segue la «lotta per il diritto di occupare un immaginario, per una

²⁰ Margarete Zimmerman, «L'eccezione veneziana»: la *querelle italiana* nel contesto europeo, in *Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna a oggi*, a cura di Rotraud von Kulessa, Daria Perocco, Sabine Meine, Firenze, Cesati, 2014, pp. 181-189.

²¹ Si veda a tal proposito il volume collettivo *Debating the Querelle des Femmes. Literature, Theatre and Education*, a cura di Mercedes Arriaga Flórez, Diana del Mastro, Milagro Martín Clavijo, Eva María Moreno Lago, Szczecin, Volumina, 2018.

²² Zimmerman, *L'eccezione veneziana*, cit., pp. 186-187.

²³ Ivi, p. 182. Cfr. Geneviève Fraisse, *Querelle, procès, controverse, les trois figures de la pensée féministe*, in *Revisiter la «querelle des femmes». Discours sur l'égalité/l'inégalité des sexes, de 1750 aux lendemains de la Révolution*, a cura di Eliane Viennot, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2012, pp. 163-169.

²⁴ Cfr. Ana Vargas Martínez, *La querelle des femmes: una tradizione politica*, «Segni e Comprensione», a. XXXII, n. 94, Università del Salento, 2018, pp. 134-139 [<http://sibase.unisalento.it/index.php/segnicompr/article/view/19356/16472>].

maniera di ‘pensare’ il femminile e il maschile».²⁵ L’uguaglianza è nella possibilità di condurre questo dibattito e far valere la propria specificità, senza la sovradeterminazione del maschio nel discorso delle donne. Alle radici di questa ricerca di uno spazio di pensiero e di azione, di abitabilità del mondo, c’è la consapevolezza che quest’ultimo è storicamente modellato secondo i desideri imposti dalla società patriarcale. Al perdurare di quest’ultima, secondo Zimmerman e Bock, «i contenuti e le poste in gioco variano secondo l’epoca e i luoghi della *querelle*», ma la disuguaglianza radicale che la anima è una condizione immutata nel tempo. La ricerca, avviata dal femminismo della seconda ondata, di una genealogia comune tra donne, la riscoperta e la rilettura in chiave contemporanea di opere rimaste ai margini del canone, la ripresa di un linguaggio legato a una specifica pratica contestativa, riconoscono questa disuguaglianza che si mantiene nel tempo e cercano di proporre soluzioni comuni, che stabiliscano una continuità tra le lotte passate e quelle correnti.²⁶

Mosso dall’esigenza di guardarsi indietro per rinnovare interrogativi che sono alla radice dell’oppressione della donna, il gruppo di «Rivolta Femminile», fondato nel 1970 da Carla Lonzi, Carla Accardi e Elvira Banotti, riscopre e ripropone nel 1978 un testo del Seicento, caso esemplare dell’«eccezione veneziana» studiata da Zimmerman: *Il Merito delle donne* di Moderata Fonte.²⁷ Il trattato si pone come «*laus urbis* [...] della città di Venezia rispetto alle altre città del mondo che può essere trasmessa alle donne che fanno parte di questo universo urbano», uno spazio in cui regnano giustizia e uguaglianza, con un dettaglio importante: l’assenza degli uomini dalla comunità, affine per questo «sia al regno delle Amazzoni sia all’utopica *Città delle dame* di Christine de Pizan».²⁸ Il separatismo, introdotto con forza dai movimenti femministi degli anni Settanta nelle pratiche di autocoscienza, è una declinazione contemporanea e su scala ridotta di una prospettiva ideale che ricorre nei secoli: quella di una società senza maschi, o «per l’eliminazione dei maschi», come recita il sottotitolo della

²⁵ Gisela Bock, Margarete Zimmerman, *The European Querelle des Femmes*, «Disputatio. An International Transdisciplinary Journal of the Late Middle Ages», a cura di Georgiana Donavin, Carol Poster, Richard Utz, Oregon, Wipf and Stock Publishers, 2002, pp. 127-156 ; traduzione delle autrici.

²⁶ In ambito poetico e italiano si consideri, per esempio, la ricorrenza dell’espressione «Donne in poesia»: dall’antologia curata da Biancamaria Frabotta nel 1976 alla rassegna – risultata poi in antologia – curata dieci anni dopo da Mariapia Quintavalla, passando per il volume di interviste immaginarie di Maria Luisa Spaziani nel 1992, fino al recente incontro promosso da Elisa Donzelli e il gruppo «poetipost68», intitolato *Donne in poesia post68* (Teatro Fontana, Milano, 12 giugno 2022). Cfr. Frabotta, *Donne in poesia*, cit.; Maria Pia Quintavalla, *Donne in poesia. Incontri con le poetesse italiane*. Udine, Campanotto, 1988, Marialuisa Spaziani, *Donne in poesia. Interviste immaginarie*, Venezia, Marsilio, 1992; Elisa Donzelli, *Mondo illegittimo? Donne in poesia post ‘68*, «Leparolelecose2», 7 giugno 2022 [<http://www.leparolelecose.it/?p=44328>].

²⁷ Moderata Fonte, da «*Il merito delle donne*», in *La presenza dell’uomo nel femminismo*, a cura di Anna Jaquinta, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1978, pp. 81-125.

²⁸ Zimmerman, *L’eccezione veneziana*, cit., p. 186.

traduzione italiana di *S.C.U.M.*, manifesto di Valerie Solanas pubblicato da Edizioni delle donne nel 1976.²⁹

Se la prospettiva di una città di sole donne non è pensabile come progetto concreto, la sua rappresentazione evidenzia comunque che il dibattito sull'uguaglianza non prescinde da quello sulla differenza, che va riconosciuta e condivisa. Da questa pratica è possibile stabilire, nel confronto tra donne, quali aspetti del proprio vissuto e della propria identità sono frutto di una rappresentazione storicamente dettata dalla società patriarcale. In questo percorso collettivo si possono distinguere gradi variabili di polemicità, da posizioni più moderate a testi in cui emerge potentemente la rabbia, l'*excitable speech* ripreso da Judith Butler e definito da Zimmerman «un atto linguistico performativo che intende 'distruggere' l'avversario».³⁰ Questa differenza evidenzia un aspetto centrale nella «valenza politica» della *querelle des femmes*: il fatto che essa nasca e si sviluppi specialmente in risposta a posizioni già espresse da secoli, che dichiarano la donna soggetto naturalmente inferiore e le impongono questa condizione. La risposta a secoli di cultura patriarcale che teorizza la subalternità della donna deve fare i conti con un posizionamento molto più svantaggiato, tanto per disponibilità materiali quanto per esposizione, in questo caso, nel panorama letterario. La poesia che in questo studio si riconduce alla *querelle* non ignora queste condizioni e la loro conseguenza nei rapporti di forza quotidiani tra donne e uomini, ma riconosce quella che Miranda Fricker chiama *ingiustizia ermeneutica*, che si verifica «when a gap in collective interpretive resources puts someone at an unfair disadvantage when it comes to making sense of their social experiences. [...] members of the group that is most disadvantaged by the gap are, in some degree, *hermeneutically marginalized* – that is, they participate unequally in the practices through which social meanings are generated».³¹

1.2. Il panorama critico-editoriale nella storiografia della poesia contemporanea

L'*ingiustizia ermeneutica* evocata da Fricker è ampiamente riscontrabile nei termini cronologici e nelle categorie critiche che gran parte della storiografia della poesia contemporanea adotta

²⁹ Valerie Solanas, *S.C.U.M.: Manifesto per l'eliminazione dei maschi*, Roma, Edizioni delle donne, 1976.

³⁰ Zimmerman, *L'eccezione veneziana*, cit., p. 184. Cfr. Judith Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, Routledge, New York & London, 1997.

³¹ Miranda Fricker, *Epistemic Injustice. Power and the Ethics of Knowing*, New York, Oxford University Press, 2007, pp. 1, 6.

nell'interpretare gli anni Settanta e Ottanta. Dal confronto con simili operazioni e le loro scelte di periodizzazione, si intende mostrare come il presente lavoro operi in una direzione radicalmente diversa, non soltanto perché si occupa esclusivamente di poesia delle donne, ma poiché propone un'analisi che ridefinisce i limiti dell'indagine mescolando, a opere pubblicate dall'editoria ufficiale e già ampiamente dibattute in sede critica, raccolte o singoli testi prodotti dall'editoria alternativa. Si intende in questo studio per "editoria ufficiale" quella che, specialmente dagli anni Settanta, si concentra in grandi gruppi oligopolistici che portano ad una gestione sempre più manageriale e orientata al profitto economico. Essa corrisponde, secondo Gian Carlo Ferretti, a un momento in cui agli «editori protagonisti» si sostituisce «l'apparato, tipica espressione del capitalismo avanzato»; il direttore di collana – spesso uno scrittore o intellettuale «attivo nella produzione in proprio e nel dibattito in corso» – lascia il posto all'*editor*.³² Questa «prevalenza dei dirigenti-manager e del marketing sui letterati-editori» si verifica, secondo Ferretti, «secondo moderni criteri di razionalizzazione e funzionalità nella gestione e nella produzione, che spesso portano peraltro a una riduzione dei margini di indipendenza intellettuale in generale, e in particolare a una mortificazione o indebolimento del peso culturale di molte aree editoriali, soprattutto all'interno delle concentrazioni». Qui Ferretti si riferisce, per esempio, al gruppo acquisito dalla Ifi-Fiat («Fratelli Fabbri, Etas Kompass, Sonzogno, Bompiani e altre minori»), a Mondadori che acquista Il Saggiatore, a Garzanti che ingloba Guanda.

Tra queste è possibile riscontrare una buona parte delle case editrici che dominano la storiografia della poesia contemporanea, con le loro rispettive collane e le antologie di tendenza: per esempio, la collana «Lo Specchio» e l'antologia *Poeti italiani del Novecento* (1978) per Mondadori da una parte, le collane «I poeti della Fenice» e «Quaderni collettivi italiani» di Guanda, che è poi responsabile negli anni Ottanta di un'altra impresa editoriale, la Società di Poesia.³³ A questi si allarga nel presente studio la categoria di "editoria ufficiale" anche a quegli editori definiti da Ferretti "all'opposizione", che nel suo saggio includono non solo quelle realtà anti-editoriali e alternative nate dalla contestazione del Sessantotto, ma anche gli editori "democratici", tra cui Einaudi e Feltrinelli. Queste completano il mosaico storiografico della poesia contemporanea per come è convenzionalmente proposto, in cui

³² Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 226-227.

³³ Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978. Per una panoramica dell'attività editoriale di Guanda in poesia tra fine anni Settanta e inizio anni Ottanta, cfr. Jacopo Mecca, *Una documentazione frequente e agile: il ri-lancio della poesia in Guanda*, in «Enthymema», XXV (2020), pp. 533-548 [<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/13696>].

hanno ampio spazio, per esempio, le collane di poesia di Einaudi («Collezione di Poesia» e «Nuovi poeti italiani»), le antologie *La parola innamorata* (1978) e *Poesia degli anni Settanta* (1979) pubblicate da Feltrinelli e la sua collana «Poesia», che alterna nuovi esordi (Valerio Magrelli) alla continua esposizione di ex membri del Gruppo '63 (Antonio Porta, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini).³⁴

Einaudi e Feltrinelli non appartengono ai grandi gruppi oligopolistici prima citati, ma sono anzi parte di una «ambiziosa iniziativa anticoncentrazione [...] una Lega dell'editoria democratica comprendente numerose case editrici, che si possono catalogare sotto un'assai generica etichetta di sinistra ma che sono in realtà assai differenti nel loro orientamento ideale e nella loro struttura aziendale».³⁵ Al di là della breve durata di questa esperienza, postasi contro i gruppi oligopolistici, in questo studio si uniscono queste case editrici poiché, pur non potendo essere tutte iscritte allo stesso modo nell'editoria di “apparato” descritta da Ferretti, esse condividono una simile pratica manageriale orientata al profitto e una generica e non sempre esplicitata collocazione politica, in una sinistra di stampo liberale e capitalista. Anche Einaudi e Feltrinelli, inoltre, fanno proprie determinate istanze nate da pratiche contestative, presentandole in una luce *pop* per trasformare il movimento antagonista degli anni Settanta in oggetto di consumo. La casa editrice, fiutando la popolarità di certi temi tra le nuove masse giovanili e cercando di aderire al loro linguaggio, si trova così «ad assumere – anche se in ritardo e quando la struttura interna degli operatori culturali nei suoi assetti lo permette – il personaggio che faccia da tramite diretto con i settori di movimento».³⁶

L'editoria ufficiale sonda quindi in modo puntuale le riviste e le pubblicazioni dell'editoria minore o alternativa, «facendo assumere a quest'ultima una funzione di setaccio», oppure osteggia apertamente l'attività di quest'ultima, mantenendo i diritti su opere che

³⁴ Enzo Di Mauro, Giancarlo Pontiggia (a cura di), *La parola innamorata. I poeti nuovi 1876-1978*, Milano, Feltrinelli, 1978; Antonio Porta (a cura di), *Poesia degli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli 1979. Per studi critici su *La parola innamorata*, cfr. Carmelo Princiotta, *Due antologie: Il pubblico della poesia e La parola innamorata*, in *Saggi sulla poesia del secondo Novecento*, a cura di Mario Domenichelli e Sandro Maxia, «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», a. XIX, n. 2, 2017, pp. 65-79; Emmanuele Riu, *Un tempo assoluto in piena contingenza. Un parallelo fra Mandel'stam e Celan e i “poeti nuovi” di «Niebo» e de La parola innamorata*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», n. 8, 2017, pp. 87-106 [<https://teseo.unitn.it/ticontre/article/view/1055>]. Su *Poesia degli anni Settanta*, cfr. Claudia Crocco, *Antologie e canone poetico negli anni Settanta: gli esempi di Porta e Mengaldo*, in *La tradizione «in forma». Selezione e (de)costruzione del canone letterario*, a cura di Carmen Van den Bergh e Bart Van den Bossche, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018, pp. 133-143.

³⁵ Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, cit., p. 238.

³⁶ Primo Moroni, Bruna Miorelli, *Dieci anni all'inferno. Storia dell'altra editoria*, in Pasquale Alferj, Giacomo Mazzone (a cura di), *I fiori di Gutenberg. Analisi e prospettive dell'editoria alternativa marginale, pirata in Italia e in Europa*, Milano, Arcana, 1979, pp. 39-52: 41-42.

rientrerebbero nel progetto editoriale di realtà più piccole e militanti, rifiutandosi di concederli se non a prezzi insostenibili:

Così quando le Edizioni delle Donne decide una certa traduzione trova che i diritti sono già accaparrati dalle rivali più forti, e quando chiede *Le lettere* di Silvia Plath si sente proporre cifre talmente vertiginose da dover rinunciare all'idea. Non è semplice insomma portare avanti una proposta culturale: sono innumerevoli gli ostacoli di tipo economico e può anche succedere che un autore straniero, importante in un certo contesto politico, venga invece tenuto fermo per cinque-sei anni nei cassetti di una casa editrice che ne ha acquistato i diritti.³⁷

Le condizioni materiali che sfavoriscono l'editoria alternativa, rendendola «un'opposizione perdente», contribuiscono a sedimentare quell'ingiustizia ermeneutica che, per quanto consapevolmente accettata nel porsi come *anti-establishment*, scegliendo nella maggior parte dei casi la strada dell'autogestione, pure non può essere rimossa ai fini di un discorso che interroghi la storiografia letteraria. La sostanziale marginalizzazione non solo di case editrici legate al Movimento come Savelli, ma di tutte quelle «istanze e forze critiche e ludiche, ideologiche e libertarie, eversive e creative, [...] con largo seguito di fogli, ciclostilati, riviste, piccole strutture autogestite di controinformazione radiofonica e scritta, letteraria e politica», impoverisce non solo lo studio della poesia degli anni Settanta, ma in particolare quello sulla poesia delle donne.³⁸

Questa doppia rimozione – dell'editoria alternativa e di un più ampio discorso delle donne che in essa si sviluppa – è riscontrabile in due lavori di impianto storico-critico usciti in anni recenti, che sondano la contemporaneità letteraria dagli anni Settanta a oggi: *Poetiche e individui* di Maria Borio e *La letteratura circostante* di Gianluigi Simonetti.³⁹ Tutta la controcultura degli anni Settanta è riassunta da Borio in una sezione intitolata «Sessantotto e mondo beat»: quest'ultimo e l'influenza di Ginsberg predominano nell'analisi, fino alla massima espressione di questa «poesia come fenomeno di aggregazione emotiva, spesso mescolandola alla musica, in particolare alla musica leggera», il Festival di Castelporziano (1979).⁴⁰ Se è pur vero che Ginsberg è importante per diverse esperienze antagoniste nate a partire dal Sessantotto – per

³⁷ Ivi, pp. 42-43. Le lettere a cui Miorelli e Moroni probabilmente fanno riferimento sono quelle di Plath alla madre, che saranno infatti pubblicate da Guanda (1979), con un'introduzione di Marta Fabiani, poi ristampate in edizione economica da Feltrinelli (1980).

³⁸ Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, cit., p. 232.

³⁹ Maria Borio, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2017; Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.

⁴⁰ Borio, *Poetiche e individui*, cit., p. 48.

l'Antigruppo Siciliano e per il FUORI! (Fronte Unitario Omsessuale Rivoluzionario Italiano), per esempio – è innegabile che anche solo le pratiche contestative appena citate siano molto diverse le une dalle altre e stabiliscano quindi dei legami molto diversi con il mondo *beat*. Altre riviste come «Salvo Imprevisti» e «Collettivo R» non hanno praticamente alcun legame con Ginsberg e il gruppo di Los Angeles, volgendosi invece ad autori spagnoli o dedicando poesie ad Alexandros Panagulis, come Ida Vallerugo («si gira parli della determinazione politica di Alecos / ma chi sei tu che alterni nel tuo cuore sfondato / l'attesa del miracolo e della liberazione», vv. 7-9).⁴¹ L'unico esempio che Borio porta della controcultura del Sessantotto, ricondotta peraltro allo stereotipo culturale dei “capelloni” a cui già Pasolini la semplificò, è Eros Alesi: considerare il suo testo più o meno rappresentativo di quella generazione di giovani protagonisti della contestazione è qui secondario. È invece più importante rilevare, ai fini di questa indagine, che di tutta la controcultura degli anni Settanta si sia scelto di analizzare un testo postumo (Alesi si suicida nel 1971), non ciclostilato o pubblicato entro quel movimento che è l'oggetto dell'analisi, ma nell'«Almanacco dello Specchio» di Mondadori (1973).⁴²

In modo simile, nella sezione «2.6. Scrittura e femminile», Borio trae dall'editoria alternativa solamente le antologie di poesia delle donne pubblicate da Savelli, in quanto «controparte critica» delle antologie che negli anni Settanta escludono totalmente o dedicano un'attenzione discontinua alle donne.⁴³ Da queste trae il testo *La poesia delle donne* di Dacia Maraini, già pubblicato in *Donne mie* (Einaudi, 1974) e un parere di Rosselli contrario al dibattito sulla specificità del linguaggio femminile, entrambi estratti dall'antologia *Donne in poesia*. Rosselli è l'unica autrice inclusa nelle antologie “canoniche” citate da Borio, pubblicata tra anni Sessanta e Ottanta da Il Saggiatore, Garzanti e Guanda. Dopo un breve accenno all'editoria delle donne e il dibattito sulla specificità del linguaggio femminile e la riappropriazione da parte della donna della propria sessualità, Borio presenta quattro approfondimenti dedicati a donne che pubblicano le loro opere, tra anni Settanta e Ottanta, nella grande editoria: Patrizia Cavalli per Einaudi, Jolanda Insana e Vivian Lamarque per Guanda / Società di Poesia, Biancamaria Frabotta per Feltrinelli. Certamente si può osservare

⁴¹ Ida Vallerugo, *Inventario della luna*, «Salvo Imprevisti. Donne e Cultura», a. I n. 2, maggio-agosto 1974, pp. 18-19. Sull'attività di «Salvo Imprevisti», cfr. Giuseppe Zagarrò, *Febbre, furore e fiele. Repertorio della poesia italiana contemporanea 1970-1980*, Milano, Mursia, 1983, p. 262-266; Daniela Marcheschi, *Uno sguardo sulla Toscana*, ne *Le regioni della poesia*, a cura di Roberto Deidier, Milano, Marcos y Marcos, 1996, pp. 107-123: 111.

⁴² Eros Alesi, *Poesie*, pref. di Giuseppe Pontiggia, «Almanacco dello Specchio», Milano, Mondadori, 1973.

⁴³ Le antologie di poesia delle donne editate da Savelli sono: Nadia Fusini, Mariella Gramaglia (a cura di), *La poesia femminista. Antologia di testi poetici del Movement*, Roma, Savelli, 1974; Frabotta, *Donne in poesia*, cit.; Laura di Nola (a cura di), *Poesia femminista italiana*, Roma, Savelli, 1978.

che Frabotta pubblica, prima de *Il rumore bianco* (1982), la *plaquette* intitolata *Affeminata* (1977) per Geiger. Tuttavia, pur essendo quest'ultima una casa editrice minore, non fa parte della contestazione politica rivoluzionaria da cui questo «colto *pamphlet* di denuncia», almeno parzialmente, si sviluppa.⁴⁴ Resta il fatto che, delle autrici pubblicate da Geiger, sopravvivono alle ricostruzioni storiografiche posteriori solo quelle approdate in un secondo momento a Feltrinelli: oltre a Frabotta, conta menzionare infatti Giulia Niccolai, che pubblica *Harry's Bar e altre poesie 1969-1980* (1981).

Ne *La letteratura circostante*, che copre sia la narrativa sia la poesia contemporanea, Simonetti applica a quest'ultima categorie critiche che rappresentano, e in qualche modo oppongono, due «reazioni psicologiche» proprie rispettivamente di anni Settanta e Ottanta.⁴⁵ La prima è il *mito delle origini*, una reazione «di tipo euforico»:⁴⁶

Scrivere versi ha il significato di un'affermazione di alterità, di immediatezza: è una forma di protesta contro un eccesso di coscienza letteraria e critica. Naturale quindi che a un primo livello questo ricorso a un'idea sorgiva, innocente e metastorica della poesia – questo *mito delle origini* – abbia prodotto (specialmente nella prima metà degli anni Settanta) formule espressive volutamente semplici, dirette, elementari, assestate sul linguaggio parlato e su uno stile volutamente al risparmio. [...] Pochi tropi, sintassi facile, lessico vicino allo standard, metricità debole e distanza dalla tradizione scolastica contraddistinguono tutta la poesia cosiddetta «selvaggia», sia sul versante dell'emarginazione, esterna all'istituzione letteraria e spesso anonima (i versi dei drogati, dei pazzi, delle prostitute), sia su quello della politica militante: il movimento studentesco, i militanti, gli operai.⁴⁷

Simonetti rimuove completamente il femminismo e le antologie citate da Borio, ma si rifà ad un'altra edita sempre da Savelli: *Dal fondo*, curata da Carlo Bordini e Antonio Veneziani (1978).⁴⁸ Nella definizione «poesia selvaggia» convergono non solo tutte le pratiche contestative degli anni Settanta, che dal basso cercano di affermare istanze anticapitaliste, contrarie anche all'industria culturale dei grandi oligopoli editoriali ed intellettuali, ma anche autrici ed autori pienamente inseriti in questi. Che lo fossero già negli anni Settanta, come Dario Bellezza e Patrizia Cavalli, o “recuperati” dalla grande editoria dopo decenni di

⁴⁴ Borio, *Poetiche e individui*, cit., p. 91.

⁴⁵ Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 157.

⁴⁶ Ivi, p. 159.

⁴⁷ Ivi, p. 160.

⁴⁸ Carlo Bordini, Antonio Veneziani (a cura di), *Dal fondo. La poesia dei marginali*, Roma, Savelli, 1978.

pubblicazioni per editori alternativi o minori, come Alda Merini e Attilio Lolini, risalta ancora una volta la predominanza del grande editore nel descrivere un fenomeno tutt'altro che riconducibile a questo, se non a costo di semplificazioni sul piano critico. Questi accostamenti possono pure essere indicativi di una tendenza da un punto di vista stilistico, ma non possono ignorare i differenti piani materiali entro cui queste voci operano e diffondono i propri testi. Il fatto che Patrizia Cavalli e l'antologia dei «marginali» – che include poesie di persone omosessuali che scelgono l'anonimato proprio perché intendono rivendicare la propria omosessualità apertamente, con grande rischio personale – siano incluse nella stessa categoria dimostra un'analisi poco attenta alle loro diverse condizioni materiali, entro cui potranno esprimere in modo diverso la propria identità.

Gli esempi di Borio e Simonetti condividono con la maggior parte delle analisi storiografiche degli anni Settanta e Ottanta, oltre alla doppia rimozione dell'editoria alternativa e della poesia delle donne, gli estremi cronologici. Questi sono ricondotti a eventi significativi di carattere politico-culturale, o alle pubblicazioni di raccolte di poesia esemplari, spesso di autrici o autori esordienti. Questa sistematicità e consenso su alcuni anni chiave è soprattutto concentrata negli anni Settanta. Il decennio è convenzionalmente aperto da buona parte della critica, Borio e Simonetti inclusi, con il 1971, in cui sono pubblicati *Invettive e licenze* di Dario Bellezza, *Satura* di Eugenio Montale, *Trasumanar e organizar* di Pier Paolo Pasolini e *Viaggio d'inverno* di Attilio Bertolucci. Tornando all'analisi dei differenti piani dell'editoria e della preminenza di quella ufficiale nelle analisi storiografiche, conta segnalare che tutti i libri appena citati sono pubblicati da Garzanti, tranne *Satura* che esce per Mondadori. Il 1975 è un punto di svolta nel decennio, con la morte di Pasolini, il premio Nobel a Montale e la pubblicazione de *Il pubblico della poesia*, antologia curata da Berardinelli e Cordelli, che occupa una posizione centrale negli studi sulla poesia degli anni Settanta.⁴⁹ Caso eccezionale rispetto allo strapotere fin qui riscontrato delle stesse case editrici – *Il pubblico della poesia* esce per Lerici – essa si è comunque distinta per l'attenzione datale già dalla critica coeva, come operazione culturale spartiacque. Prima di *Poesia degli anni Settanta*, è l'antologia di poesia che include più donne: tuttavia, di queste sette (su 64 voci) solo due hanno testi antologizzati (Mariella Bettarini e Dacia Maraini), mentre le altre sono relegate in coda al volume come note bio-bibliografiche. Il Festival di Castelporziano, «picco

⁴⁹ Alfonso Berardinelli, Franco Cordelli (a cura di), *Il pubblico della poesia*, Cosenza, Lerici, 1975. Per un approfondimento sull'antologia, cfr. Claudia Crocco, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci, 2015, pp. 153-159; Princiotta, *Due antologie*, cit.

spettacolare» della poesia-evento degli anni Settanta», sancisce invece per Simonetti la fine del decennio, nel 1979.⁵⁰ In esso si consuma quella tendenza identificata nel mito delle origini, nella reazione psicologica di tipo euforico: «La lirica in particolare viene qui intesa come bisogno insopprimibile, istinto primario sottratto al divenire storico: atto di festa, creativo e atemporale. [...] Castelporziano ne è un possibile emblema, non tanto come episodio di storia della poesia, quanto come *modello di esperienza poetica*».⁵¹ Anche Borio segnala l'importanza di Castelporziano per la poesia degli anni Settanta, soprattutto per quella che riconduce al Sessantotto e alle influenze *beat*. Il *recital* poetico nasce infatti «dall'intuizione delle masse giovanili uscite dal Sessantotto che l'arte può essere sciolta da canone e dallo storicismo, e si può mettere in atto con l'eclatanza narcisistica di una gestualità mimetica e immediata».⁵²

Recenti studi di Beatrice Dema e Stefano Giovannuzzi avanzano diverse riserve alle categorie critiche e agli estremi cronologici fin qui delineati. Entrambe le loro analisi muovono da una constatazione di fondo, essenziale per ripensare criticamente le coordinate storiografiche della poesia contemporanea: Dema afferma la necessità di condurre analisi «che si concentrino maggiormente sul dibattito culturale e letterario, e dunque sulle riviste, sui convegni e sui festival, sul rapporto tra editoria e cicloeditoria o editoria minore, e, ancora, sulle relazioni tra le questioni più propriamente letterarie e gli avvenimenti storico-politici, proprio laddove [...] le interazioni potrebbero essere molto fruttuose per la comprensione del periodo».⁵³ Dello stesso avviso è Giovannuzzi, secondo il quale manca, nella storiografia della poesia contemporanea, «una storia dei luoghi della letteratura, il che vuol dire delle riviste, delle case editrici, dei festival e dei premi letterari», oltre che «una storia delle reti di interazioni culturali e sociali che segnano la stagione. Sociali, oltre che culturali, perché gli anni Settanta sono gli anni del terrorismo ma anche di una formidabile scossa al sistema delle norme sociali e morali tradizionali che non può non rispecchiarsi nella poesia».⁵⁴ Il presente studio assume queste indicazioni come un punto di partenza per ridiscutere la storiografia della poesia tra anni Settanta e Ottanta fin qui condotta, unendo allo studio dell'editoria

⁵⁰ Ivi, p. 145.

⁵¹ Ivi, p. 160.

⁵² Borio, *Poetiche e individui*, cit., p. 49.

⁵³ Beatrice Dema, *La critica della poesia contemporanea. Metodi, storia, canone (2016-2018)*, «Allegoria», a. XXX, n. 78, luglio-dicembre 2018, pp. 92-113: 95. [<https://www.allegoriaonline.it/1117-beatrice-dema-la-critica-della-poesia-contemporanea-metodi-storia-canone-2016-2018>].

⁵⁴ Stefano Giovannuzzi, *Preliminari per una storia della poesia negli anni Settanta (e Ottanta)*, in *Avventure, itinerari e viaggi letterari. Studi per Roberto Fedì*, a cura di Giovanni Capecci, Toni Marino e Franco Vitelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, pp. 439-450: 448-449.

alternativa quello della poesia delle donne. La proposta si inserisce in un campo di studi pressoché inesplorato, poiché anche lavori attenti ad un'analisi di genere non rimettono in discussione i limiti storiografici e la preminenza dell'editoria ufficiale fin qui evidenziati. L'esempio più significativo, ampiamente documentato e citato quando si parla di "poesia femminile", è la tesi di dottorato di Ambra Zorat. Delle «personalità femminili notevoli» che nomina nella sua introduzione, dedica un approfondimento solo a cinque autrici: Amelia Rosselli, Alda Merini, Jolanda Insana, Patrizia Cavalli, Patrizia Valduga.⁵⁵ Oltre al criterio, esplicitato da Zorat, di concentrarsi «su alcune poetesse nate tra il 1930 e gli anni Cinquanta», è ancora una volta il profilo editoriale – già dichiarato per le autrici appena menzionate – ad orientare l'approfondimento, e di conseguenza il tipo di riflessione sulla poesia delle donne che ne risulta. L'editoria alternativa, tolte le antologie di poesia delle donne edite da Savelli, non è ulteriormente indagata e gli estremi cronologici prima citati sono assunti senza essere rimessi in discussione.

In questo studio non si adotta una prospettiva critica completamente diversa da quelle fin qui elencate. Si intende così favorire un confronto critico che possa partire da alcune basi comuni, motivate però da analisi storiografiche e punti di riferimento diversi, dimostrando che non occorre sovvertire radicalmente il «sistema basato su date-cardine, ormai divenute *vulgatae*», per offrire una lettura diversa degli anni Settanta-Ottanta, segnata dalla persistenza in questi della *querelle des femmes*.⁵⁶ Così l'indagine inizia sempre nel 1971, che segna la nascita del FUORI! (Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano) e della rivista omonima, tra i cui fondatori c'è Mariasilvia Spolato, prima donna a dichiararsi apertamente omosessuale. Si è scelto in questo caso di dare precedenza alla nascita della rivista, anche se il testo di Spolato – considerato la prima poesia lesbica in Italia – è pubblicato nel 1972. Questa scelta riconosce che la creazione di un canale di espressione libero dalla censura e il silenzio a cui sono costrette gran parte delle persone omosessuali sia un dato storico-culturale più rilevante della pubblicazione del testo di Spolato, comunque datato 1968 e quindi presumibilmente già diffuso privatamente prima di essere incluso nella rivista. Il fatto stesso che la rivista sia fondata è la condizione perché la poesia possa trovare un pubblico più ampio:

⁵⁵ Di queste, Zorat afferma che «si possono citare, senza correre rischi, almeno una quindicina di nomi: Amelia Rosselli, Alda Merini, Jolanda Insana, Biancamaria Frabotta, Vivian Lamarque, Patrizia Cavalli, Anna Cascella, Gabriella Sica, Maria Pia Quintavalla, Ida Travi, Patrizia Valduga, Giovanna Sicari, Antonella Anedda, Maria Grazia Calandrone, Rosaria Lo Russo ed Elisa Biagini». Cfr. Ambra Zorat, *La 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, a.a. 2007/2008, p. 68 [https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/3771/4/Zorat_phd.pdf].

⁵⁶ Dema, *La critica della poesia contemporanea*, cit., p. 99.

per questo la sua prima pubblicazione, che vede comunque Spolato protagonista, è assunta come inizio del decennio. Nell'ambito dell'editoria alternativa, la rivista «FUORI!» apre al dibattito sul rapporto tra movimento femminista e movimento di liberazione omosessuale, anticipando il primo su questi temi, anche nel progetto aggregante di una rivista che raccolga testimonianze da tutta Italia. Le riviste «Effe» e «Sottosopra» – che svolgono una funzione analoga a «FUORI!» – nascono infatti nel 1973.

Come segnala Beatrice Dema, dal 1971 al 1975 la critica identifica un «lungo crepuscolo» entro il quale la storiografia letteraria sembra mancare di dati rilevanti almeno fino alla pubblicazione de *Il pubblico della poesia*, la morte di Pasolini e il Nobel a Montale. In questi anni però l'editoria alternativa sviluppa un serrato dibattito sul rapporto tra questa e la cultura, sulla necessità di tradurre la pratica contestativa anti-editoriale in una prassi politica. Questa discussione ha specialmente luogo tra la Sicilia e la Toscana, coinvolgendo da una parte le riviste nate dall'Antrigruppo Siciliano, dall'altra le riviste «Collettivo R» (1970), «Quasi» (1971-1984) e «Salvo Imprevisti» (1973-1992): una rete fitta di scambi e contatti che studi ulteriori e più specifici potrebbero fruttuosamente indagare. Il 1974 è l'anno del primo numero monografico di una rivista in Italia dedicata al problema tra donna e cultura, il n. 4 di «Salvo Imprevisti», diretto da Mariella Bettarini e Silvia Batisti. Questa pubblicazione non solo anticipa, per estensione e approfondimento, le riviste letterarie e culturali, dall'editoria ufficiale a quella alternativa, ma anche le riviste femministe che a questa altezza cronologica pubblicano sì poesie, ma non affrontano un discorso organico sulla cultura delle donne, privilegiando invece il discorso politico. È infatti solo dalla metà degli anni Settanta, con l'emergere del proletariato giovanile ritrovatosi per due anni consecutivi a Parco Lambro, tra musica, letture poetiche e manifestazioni politiche, che anche le riviste più marcatamente collocate a sinistra dedicano più spazio alle recensioni letterarie e alle opere di poesia. Nel 1974, infine, esce anche l'antologia *La poesia femminista*: prima antologia di poesia edita da Savelli, a cui seguiranno *Donne in poesia* (1976) e *Poesia femminista italiana* (1978). Questa prima pubblicazione porta in Italia e raduna testi di femministe francesi, inglesi e americane: assenti le italiane, le quali sono ancora nel vivo di un discorso quasi esclusivamente politico. Uno sguardo alle antologie Savelli pure merita attenzione, oltre la semplice menzione o l'elenco delle antologizzate che ricorre nelle poche ricostruzioni storiografiche che citano questi volumi. È altresì utile, ai fini di un discorso sulla *querelle des femmes*, notare come le altre antologie editate da Savelli e non dedicate esclusivamente alle donne – *Poesie e realtà*, *Dal fondo*,

Veleno – includano o caratterizzino queste.⁵⁷ Per un editore come Savelli, che cerca di raccogliere tutte le istanze nate dalla contestazione post-Sessantotto senza una linea editoriale coerente, risulterà altalenante l'interesse verso le rivendicazioni delle donne.

Il 1975 resta un anno altamente (e tragicamente) significativo per una ricostruzione storiografica condotta attraverso la *querelle des femmes*: l'11 novembre Rosaria Lopez e Donatella Colasanti sono rapite e violentate da Angelo Izzo, Gianni Guido e Andrea Ghira, che porterà alla morte di Lopez e a un dibattito mediatico senza precedenti su quello che fino a quel momento aveva occupato solo frettolose menzioni nella cronaca nera. Le analisi sull'accaduto, prevalentemente maschili, condividono una lettura che sacrifica le vittime alla sola analisi politica (uomini colpevoli non in quanto misogini, ma solo in quanto fascisti). Sul Circeo e sulla violenza sulle donne in generale non mancano testimonianze anche in poesia: da un ciclostilato del Gruppo Le Eumenidi di Verona a *Lèggi padreterno* di Liana Catri, da *Mangiami pure* di Dacia Maraini ad Antonio Porta, diversi sono i punti di vista con cui la poesia si confronta con questo tema.⁵⁸ L'impegno politico del movimento femminista, nello stesso anno, raggiunge un punto apicale il 6 dicembre, con una manifestazione per il diritto all'aborto che vede scendere in piazza ventimila donne. Nel 1975, inoltre, nascono le case editrici femministe Edizioni delle donne e La Tartaruga.⁵⁹ Anche dall'editoria ufficiale giunge un'opera centrale per il dibattito sulla *querelle des femmes*: la traduzione italiana di *Speculum* (1975), in cui Luce Irigaray muove una riflessione sul maschilismo insito nelle radici del pensiero occidentale.

Dalla seconda metà degli anni Settanta i movimenti femministi, come tutta la sinistra rivoluzionaria, fanno i conti con i risultati delle elezioni del giugno 1976, sulla presenza delle donne nella politica ufficiale, la possibilità di uscire dal separatismo dialogando con il maschio o perpetuare questa pratica, data l'impossibilità di un dialogo reale. Indicativi in questo senso sono i libri *La parola elettorale*, volume collettivo edito da Edizioni delle donne e *La questione*

⁵⁷ Giancarlo Majorino (a cura di), *Poesie e realtà*, 2 voll., Roma, Savelli, 1977; Tommaso Di Francesco (a cura di), *Veleno. Da Flaiano a Pasolini, da Delfini a Benni, Antologia della poesia satirica contemporanea italiana*, Milano, Savelli, 1980.

⁵⁸ Gruppo Le Eumenidi, *Requiem per Rosaria Lopez*, ciclostilato in proprio, Verona, 2 ottobre 1975, in Archivio delle Donne in Piemonte, Fondo Margherita Plassa, MP 1.1.13, *Cartella 8, Documentazione di gruppi femministi o pseudofemministi, Altre città*, [http://www.femminismo-ruggente.it/femminismo/pdf/triveneto/verona_2-10-75.pdf]; Liana Catri, *Lèggi padreterno*, Firenze, Quaderni di Salvo Imprevisti, 1977; Dacia Maraini, *Mangiami pure*, Torino, Einaudi, 1978; Antonio Porta, *L'aria della fine*, Acireale, Lunarionuovo, 1982.

⁵⁹ Per uno sguardo complessivo sull'editoria femminista negli anni Settanta, cfr. Vera Navarra, *I libri delle donne. Case editrici femministe degli anni Settanta*, Catania, Villaggio Maori, 2019.

femminile, curato da Carla Ravaioli.⁶⁰ Il dibattito acceso tra queste due prospettive pone le basi per una riflessione collettiva che porta la *querelle des femmes* anche alla radio: negli anni 1978-1979, Rossana Rossanda conduce una sezione del programma «Noi-voi, loro-donna» per Radio3, raccogliendo poi alcune delle interviste condotte nel volume *Le altre* (1979).⁶¹ A questo programma partecipa anche Biancamaria Frabotta, curando una sezione di letteratura che conterrà primi indizi delle riflessioni poi raccolte in *Letteratura al femminile* (1980).⁶² Rossanda e Frabotta fanno poi entrambe parte della rivista «L'Orsaminore», che dedica ampio spazio al rapporto tra donne e cultura, con una sezione di «Nuove Autrici» in cui figurano testi di Vivian Lamarque, Giovanna Sicari, Jolanda Insana e Alida Airaghi, tra le altre. Nel campo della poesia, e tornando al 1979, si può guardare a *Poesia degli anni Settanta* come un'antologia rappresentativa della fine del decennio: dopo antologie di tendenza, chiuse, museali o apertamente fallocratiche, come Mariella Bettarini definisce *La parola innamorata*, ecco un'antologia di pretesa orizzontalità e grande ampiezza.⁶³ Queste sue peculiarità sono ampiamente contestate, portando ad un dibattito che più che chiudere un decennio, apre già a quello successivo. La presenza delle donne nell'antologia di Porta, più ampia di qualunque altra in Italia, pure non tace i *bias* culturali del curatore, che ha interesse ad un tipo di poesia meno arrabbiata, più ironica e disposta a esprimersi secondo codici già riconosciuti dalla critica, per quanto eversivi nei contenuti: l'appoggio ad autrici come Frabotta e Niccolai si traduce poi in due pubblicazioni per Feltrinelli, in anni in cui Porta abbandona il ruolo di *manager* per Feltrinelli ma rimane consulente editoriale e letterario.

Come è già stato rilevato, la critica sembra trovare più difficile indicare la fine del decennio Ottanta in poesia con la stessa precisione con cui il 1979 chiude gli anni Settanta. Portare questa analisi dal punto di vista dell'editoria alternativa e la *querelle des femmes* non è semplice, poiché dagli anni Ottanta in avanti iniziano a scemare tutte le iniziative legate a quella stagione. A ciò si lega anche la progressiva dissoluzione del rapporto antagonista tra editoria ufficiale e alternativa, specialmente per settori come la letteratura. In un contesto radicalmente mutato rispetto a dieci anni prima, non è quindi sorprendente il fatto che l'editore Bertani, uno dei più importanti rappresentanti della controcultura degli anni

⁶⁰ Carla Ravaioli, *La questione femminile. Intervista col Pci*, Milano, Bompiani, 1976; Adele Cambria (a cura di), *La parola elettorale. Viaggio nell'universo politico maschile*, Roma, Edizioni delle donne, 1976.

⁶¹ Rossana Rossanda, *Le altre: conversazioni a Radiotre sui rapporti tra donne e politica, libertà, fratertnità, uguaglianza, democrazia, fascismo, resistenza, stato, partito, rivoluzione, femminismo*, Milano, Bompiani, 1979.

⁶² Biancamaria Frabotta, *Letteratura al femminile. Itinerari di lettura: a proposito di donne, storia, poesia, romanzo*, Bari, De Donato, 1980.

⁶³ Cfr. Mariella Bettarini, *La parola innamorata? Ma guarda di chi!*, «Salvo Imprevisti. Poesia/Poeti/Ipotesi», a. VI, n. 16, gennaio-aprile 1979, p. 14.

Settanta, pubblicati *Rose Rosse Rosa* di Alida Airaghi, dopo che un'ampia anticipazione della raccolta è già stata inclusa in *Nuovi poeti italiani 3* (Einaudi, 1984). Airaghi è rappresentativa del passaggio di decennio, che copre nella successione della sua raccolta: la prima sezione, per esempio, presenta poesie più "politiche", in cui si sconta la sconfitta di un movimento e di un progetto politico ormai resi ininfluenti. Nella sezione *L'appartamento* la dimensione del lavoro domestico, centrale nel corso della *querelle des femmes* negli anni Settanta, espone l'io poetico in tutta la sua solitudine: pareti, specchi, sedie e spigoli sono elementi dinamici, che interrogano e comprimono l'io nello spazio angusto della casa. La donna si ritrova sola, disincantata, ma non del tutto sconfitta, a immaginare spazi di resistenza quotidiana al tedio e alla normatività che la vuole «zuccherina / e bellissima / buonanotte il bacino tranquilla» (vv. 1-3), come recita una sua poesia posta all'inizio del libro. L'esordio in volume di Airaghi include gran parte dei temi che hanno caratterizzato la *querelle des femmes*, oltre che essere uno degli ultimi libri autenticamente militanti dell'editoria alternativa, pur nella stagnante rilevanza di quest'ultima.

Il segno di una stagione ormai tramontata è percorso da *Rosa Rosse Rosa* senza romanzare ciò che è stato, ma mostrando quanto le lotte quotidiane delle donne si ripropongano costantemente. Così Airaghi, in una sezione denominata *Classiche*, recupera figure femminili del mito, tra cui Antigone, Penelope e Medea. La ricerca di una comune tradizione delle donne, rimossa dalla storia universale normata dallo sguardo maschile, continua e sembra entrare in una nuova fase di ricerca e confronto nel 1987. In quest'anno, infatti, si concentrano alcune iniziative che mostrano una continuità dei percorsi di riflessione avviati negli anni Settanta, ma che portano nuove prospettive alla *querelle des femmes*, sia sul piano istituzionale, sia su quello più sotterraneo delle riviste. Nel primo caso conta segnalare il catalogo di *Autrici italiane* di Mimma De Leo, che raccoglie pubblicazioni di narrativa, poesia e saggistica dal 1945 al 1985, e *Il sessismo nella lingua italiana* di Alma Sabatini, raccolta di raccomandazioni «per un uso non sessista della lingua italiana»: due progetti presentati dalla Commissione Nazionale per la Parità e le Pari Opportunità tra Uomo e Donna.⁶⁴ Nel secondo caso, alla nascita di due nuove riviste dedicate alla riflessione sulla donna – «Reti» (1987-1992) e «Lapis» (1987-1996) si unisce il volume *La ricerca delle donne*, che offre una prima mappatura della critica femminista in Italia. A pubblicarlo è la Rosenberg & Sellier di Torino, già

⁶⁴ Mimma De Leo, *Autrici italiane. Catalogo ragionato dei libri di narrativa, poesia, saggistica 1945-1985*, Presidenza del Consiglio dei ministri, Commissione nazionale per la realizzazione della parità tra uomo e donna, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1987; Alma Sabatini, *Il sessismo nella lingua italiana. Per un uso non sessista della lingua italiana*, ivi, pp. 97-122.

responsabile della rivista «Memoria» (1981-1991), che, come le iniziative appena citate, indaga la condizione della donna a partire dalle donne stesse, in quest'ultimo caso con una prospettiva soprattutto storica.⁶⁵

La selezione di testi e realtà politico-culturali presentate in questo sintetico percorso non ha pretesa di esaustività, ma intende dimostrare quanta cultura e letteratura delle e sulle donne esiste fuori dalle ricostruzioni storiografiche che attualmente orientano il discorso critico. Pur non limitandosi esclusivamente all'editoria alternativa, ma alternando ad essa voci e iniziative prodotte dalla cultura ufficiale e, pertanto, già più note, si intende offrire coordinate ulteriori per lo studio degli anni Settanta e Ottanta. Ad essere messa in discussione è anche l'attenzione prevalente data al volume di poesia come unico insieme considerato tramandabile: testi singoli estratti da riviste, ciclostilati e manifesti possono dialogare con il singolo volume edito di poesia, lasciando da parte il "prestigio" accordato ai loro diversi canali di diffusione. Il risultato è un quadro composito, che cerca di affrontare la storia della poesia e della *querelle des femmes* come istanze politiche, nella misura in cui cercano di creare delle relazioni, progetti collettivi. Oltre le categorie con cui si sono definiti gli anni Settanta, è possibile intravedere in fenomeni aggreganti – riviste, gruppi di contestazioni che auto-producono un ciclostile, case editrici e antologie di sole donne –, la lotta per un immaginario e una storia da ricostruire. Includere questa *querelle* in analisi più ampie sulla poesia degli anni Settanta e Ottanta restituisce memoria alla grande impresa creativa e politica che ha spinto l'editoria alternativa alla costruzione di modi diversi di vivere ed essere soggetti politici all'interno della società.

1.3. Canone, sguardo maschile normativo e posizionamento dell'indagine

Questo lavoro presenta alcuni esempi di ricezione di opere scritte da donne da parte di critici maschi, analizzando come la loro lettura possa essere influenzata da letture pregiudiziali, spesso condotte in nome di una pretesa parità e universalità della lingua e del genere poetico.

⁶⁵ Il convegno si è tenuto a Modena tra il 6 e l'8 marzo 1987, è stato promosso dal Dipartimento di Economia Politica dell'Università di Modena e Reggio Emilia e ha visto la partecipazione di circa 600 donne. A individuare il 1986 come data spartiacque è anche Rossi Doria nella sua introduzione al volume: «Credo che con il 1986 si sia chiusa la fase che si era aperta tra il 1978 e il 1980, in cui l'impegno politico femminista era stato vissuto come impegno culturale, partendo dalla consapevolezza che in primo luogo andava raccolta la sfida di fondare un soggetto che riflette su di sé e si dà significato in una cultura e in un linguaggio che non lo hanno mai espresso»; *La ricerca delle donne. Studi femministi in Italia*, cit., pp. 35-36.

L'antologia *Poesia degli anni Settanta* (1979) è in tal senso un esempio eloquente dentro un ambito spesso analizzato – quello delle antologie di poesia –, ma più incentrato sulla presenza numerica, sulle esclusioni-inclusioni del caso, anziché sui preconcetti impliciti che emergono dalla lettura di note critiche. L'esempio di Porta, come altri proposti in questo lavoro, non è proposto secondo l'idea che questi testi siano coscientemente e apertamente sessisti, ma che non intendano discutere degli assunti dati come evidenti, a partire da una posizione di privilegio. Se, come scrive Luce Irigaray, la storia del pensiero ritenuta universale è una storia del pensiero maschile, un uomo che non ridiscuta questa egemonia criticamente potrà non essere sessista nel suo linguaggio, ma contribuirà a perpetuare la trasmissione di un modello patriarcale. La messa in discussione stessa dell'utilità di un discorso incentrato sulla poesia delle donne non è neutrale: quando nel 1972 Gianfranco Contini non «incoraggi[a] a credere nell'esistenza categoriale d'una "poesia dialettale", non avendo i "migliori poeti dialettali" molto maggior dignità epistemologica, poniamo, delle "migliori poetesse" ossia «poeti di sesso femminile», difende un'idea poesia in quanto tale che tiene al margine qualsiasi critica al canone.⁶⁶ Questa sua affermazione del resto nasce in risposta alle critiche che ha ricevuto per la sua antologia, *Letteratura dell'Italia unita*, i suoi criteri di selezione e, in questo caso, di esclusione. Tuttavia, nel volume un'attenzione ai dialettali come categoria epistemologica c'è («poeti minore e dialettali, poeti dialettali del Novecento»), mentre mancano autrici già affermate in quel momento come Amelia Rosselli, Elsa Morante e Grazia Deledda. Come scrive Andrea Cortellessa, l'intento di Contini nell'inserire questa rapida stoccata contro la poesia delle donne può avere «un intento vieppiù polemico», ma di fatto cancella la rilevanza (Cortellessa usa il termine «problema») storica, epistemologica e politica delle donne come soggetto emergente dal Sessantotto.⁶⁷

Nel 1975, Franco Fortini scrive un intervento intitolato *Il femminismo come giuoco liberatorio*, che sostituisce la sua partecipazione diretta ad una tavola rotonda che tenta di rispondere alla domanda *Che cosa ha cambiato il femminismo?*, pubblicata sul Manifesto.⁶⁸ Nel suo intervento, Fortini parte da una considerazione politica sul movimento delle donne, «quasi tutto [...] nuovo, di importanza grande, straordinariamente positivo»: il sostegno alla lotta delle donne non toglie la possibilità di orientarne o criticarne la prassi, neanche quando a farlo siano

⁶⁶ Gianfranco Contini, *Excursus continuo su Tonino Guerra*, in Ead., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 187-197: 187.

⁶⁷ Andrea Cortellessa, *Poesia delle donne? Su «Nuovi poeti italiani 6»*, «Le parole e le cose», 6 settembre 2012 [<https://www.leparoleelecose.it/?p=6455>].

⁶⁸ Pino Ferraris, Dacia Maraini, Isabella Milanese, Elio Petri, Carla Ravaioli, Giuliano Zincone, *Che cosa ha cambiato il femminismo?*, «il manifesto», 8 marzo 1975, pp. 2-6.

maschi.⁶⁹ Per il critico la «direzione principale» del movimento delle donne deve considerare le ultime, porsi come un fenomeno «di massa», non accettare di essere trattate con più “benevolenza” solo in quanto donne:

Naturalmente se le compagne del movimento femminile dicono corporative sciocchezze o banalità demagogiche o commettono errori politici bisognerà dirlo e dimostrarlo con chiarezza, senza preoccuparsi che alcune fra quelle neghino diritto di parola ai maschi eredi della oppressione. [...] Voglio sperare che nessuna donna del movimento accetterebbe di essere benevolmente trattata come una minorata cui la secolare oppressione avrebbe tolto tanta parte di intelletto, da aver bisogno di un trattamento particolarmente benevolo, cauto e premuroso.

Il “diritto di parola” ai maschi è una preoccupazione costante nella reazione degli uomini al femminismo. La scelta del separatismo ha da subito incrinato la centralità della voce maschile nel dibattito pubblico e politico, mettendo in crisi la maschilità come ruolo accentrante all’interno della società. Così, anche per coloro che si posizionano come “alleati”, uno dei problemi principali che secondo loro le donne devono risolvere è come risanare la comunicazione con gli uomini. L’idea che la loro opinione non possa più essere presa in considerazione non è sostenibile: così anche Elio Petri, nella tavola rotonda pubblicata sul Manifesto, inizia il suo intervento indicando che «il primo problema del movimento femminista, secondo me, è di capire quale discorso va rivolto agli uomini, perché gli uomini, tutto sommato, fanno parte della società».⁷⁰ In queste analisi, Petri e Fortini non mettono in discussione la loro idea di maschilità, se non in quanto osteggiata o ignorata da movimenti esterni. Il maschile resta una categoria presuntamente generica e universale, così come deve esserlo la poesia, che non ha bisogno di «rubriche speciali»:

le antologie poetiche femministe – anche se contengono splendide poesie – non mi inducono maggior rispetto di quello che provo delle pitture dipinte coi piedi dai mutilati degli arti superiori. Non credo alla poesia, alla letteratura, alla filosofia delle donne in quanto donne, come non credo all’utilità – né oggi né mai – di rubriche speciali per la poesia e l’arte prodotta

⁶⁹ Franco Fortini, *Il femminismo come giuoco liberatorio*, in Ead., *Disobbedienze I. Gli anni dei Movimenti: scritti sul manifesto 1972-1985*, prefazione di Rossana Rossanda, Roma, Manifestolibri, 1997, pp. 85-87: 85.

⁷⁰ *Che cosa ha cambiato il femminismo?*, cit., p. 2.

da operai, contadini, soldati, bambini, laureati in lettere, n***i, carcerati, o iscritti al partito repubblicano.⁷¹

Fortini riconosce che non esiste «una umanità generica esterna alla storia e ai rapporti di classe», ma nella sua analisi non include il genere come categoria rilevante nei rapporti di forza tra classi. La sua analisi non lega insomma società capitalista e patriarcale, concentrandosi prevalentemente sulla prima. Per quanto riguarda il linguaggio, egli ritiene inoltre che esso sia «il prodotto del solo lavoro forse nel quale è assolutamente indistinguibile la parte maschile da quella femminile», che volerle distinguere sia una preoccupazione propria di chi vuole interessarsi solo «di antropologia o di sociologia della cultura, o di statistica», ma non di poesia.⁷² Il dibattito sulla specificità del linguaggio femminile, che impegna il discorso culturale nei movimenti femministi dagli anni Settanta in avanti, è liquidato come ideologia contenente, come il surrealismo a cui Fortini associa il femminismo, «una quantità equivalente di errore e di illusione». Parlando di «ideologia surrealista» Fortini non si fa però problemi a ritenerla una ideologia “maschile”, che avrebbe condizionato il movimento femminista così come tutta la «sinistra intellettuale vecchia e nuova». Le declinazioni con cui Fortini identifica questa ideologia – «vitalismo, esaltazione della immediatezza e dell'inconscio, orfismo, unione di metafisica e materialismo non marxista, antistoricismo e magari maoismo d'accatto» - sono per il critico «forme di ingannevole femminizzazione». Fortini assume qui una posizione normativa: in primo luogo, definendo il Surrealismo un movimento e una ideologia esclusivamente maschili (dimenticando le donne che ne presero parte, come Leonora Carrington e Dorothea Tanning); in secondo luogo, infantilizzando le donne nei movimenti femministi che sarebbero, nei tratti che non sembrano congeniali alla sua idea di femminilità, falsamente “femminizzate” e succubi di un'ideologia maschile.

A conclusione del suo intervento, Fortini nega anche che una *querelle* tra i sessi sia storicamente attuale: ciò che egli critica dei movimenti femministi è trattare come una lotta attuale ciò che per il critico è «una fase pregressa e combattuta e superata», la quale «torna in una fase successiva come memoria e gioco, regressione al mito controllata e goduta dalla coscienza non mitica».⁷³ Nella «recitazione cerimoniale delle diseguaglianze storiche, superate in una eguaglianza reale», il “godimento” di cui scrive Fortini può essere accostabile a quello che Antonio Porta, recensendo anni dopo Giulia Niccolai, riconduce all'uomo-avversario:

⁷¹ Fortini, *Il femminismo come giuoco liberatorio*, cit., p. 85.

⁷² Ivi, p. 86.

⁷³ Ivi, pp. 86-87.

«si tratta di una vera guerra semiologica, che non risparmia colpi all'avversario, ma insieme gli lascia spazio per *avere piacere*».⁷⁴ Entrambi considerano la disuguaglianza tra i sessi un gioco rituale più che uno stato di cose presenti. Come Porta, anche Fortini ritiene che in questo «gioco liberatorio» il femminismo, le donne che in esso si riconoscono, abbiano «come fine di far produrre a un altro quel che egli ha, in potenza di meglio». Questo obiettivo è lo stesso che Porta affida a Biancamaria Frabotta nel definire la sua funzione di «femmina culturale»: una pratica di conciliazione che invita a scoprire la bisessualità insita in uomini e donne, nel nome di un'eguaglianza che – come nel discorso portato da Fortini – di fatto cancella ogni necessità di approfondire un dibattito sulla differenza. Pur esprimendosi a favore dei movimenti femministi, nega a priori che si possa parlare di disuguaglianze storiche presenti, oltre a squalificare qualsiasi analisi intorno alla scrittura delle donne, come deriva «ideologica» di un nuovo surrealismo. Nel ritenere il linguaggio neutro, indistinguibile tra maschile e femminile, ignora in questo contesto il rapporto tra linguaggio e potere, tra istituzioni culturali e le donne come soggetto sistematicamente tenuto ai margini di queste. In nome di un'uguaglianza che si presume già raggiunta, pur non esprimendo opinioni apertamente sessiste, Fortini difende il mantenimento di uno status quo in cui la donna continua ad occupare una posizione subalterna, conciliante, la cui pratica è orientata a un'idea di “godimento” che mantiene intatto il privilegio maschile.

Che la critica ai movimenti femministi – politicamente e nelle loro espressioni culturali – si risolva spesso, da parte di critici maschi, in una difesa del ruolo maschile, lo dimostra anche Pier Paolo Pasolini nella sua recensione a *Donne mie* di Dacia Maraini. In questa raccolta, Pasolini ritiene «disonesta [...] la figura negativa del “maschio” italiano e del “maschio” in genere. Un “maschio” così compare in questi versi di Dacia, non esiste nella realtà: esso è completamente astratto. Appartiene alla retorica fumettistica del giornalismo fintamente progressista».⁷⁵ Pasolini respinge la caratterizzazione del maschio in *Donne mie*, «introdotto a fare la parte del “cattivo” [...] da fumetto»: un uomo privo di complessità che, se esistesse, sarebbe secondo Pasolini addirittura desiderabile a molte persone, nel suo essere «preso in un *raptus* di erotismo quasi ascetico, tutto “fissato” sul pene e la vagina, sulla violenza cieca del coito, sul sadismo come pretesa schiavistica, come riduzione della persona a corpo, per tradizione popolare e ingenuità adolescenziale».⁷⁶ Come nella sua analisi del Massacro del

⁷⁴ Antonio Porta, *Amore, non-amore, parole in affitto*, «Corriere della Sera», 30 luglio 1978.

⁷⁵ Pasolini, *Dacia Maraini*, cit., p. 2067.

⁷⁶ Ivi, pp. 2067-2068.

Circeo, Pasolini pone in secondo piano le disuguaglianze e le dinamiche di potere in un'ottica di genere, spostando la questione entro un'analisi più ampia. In quest'ultima uomo e donna sarebbero «due “vittime” di una stessa moralità sociale», giocata sulla meccanica del coito di cui Pasolini rifiuta categoricamente la “democratizzazione”:

La grande soluzione che Dacia dà è un consiglio alla donna di montare lei sopra anziché farsi montare, oppure, in genere di combinare il coito democraticamente. Non riesco a immaginare però blocco o inibizione più disastrosa e frustrante che introdurre il dovere della democraticità nel coito: la democraticità, se un giorno potrà applicarsi (formalmente) ad esso, sarà la benvenuta; ma il «dovere della democraticità» è evidentemente la rovina di tutto, la peggiore delle repressioni.⁷⁷

Questo sarebbe «l'unico contributo che Dacia [da notare la quasi totale menzione del cognome nella nota di Pasolini] porta in merito al comportamento rivoluzionario immediato della femmina. [...] Tutto il resto è luogo comune femminista, sotto il segno dominante del vittimismo».⁷⁸ Per Pasolini, l'unica parte bella del libro è quella dedicata agli «*exempla* [...] delle donne “vissute” nel mondo repressivo classico», ma sono tutti «casi ben noti: e noti esattamente come quelli dei maschi poveri, salariati, o emigranti, o ladri ecc.». Riassumendo, tutto ciò che è salvabile in *Donne mie* non è nuovo e rifiuta di affrontare la «situazione reale», più importante dei «luoghi comuni» che percorrono la raccolta. Il quadro che Pasolini delinea – di fatto normando quali dovrebbero essere le priorità di una prassi ed una scrittura femministe che non volessero cadere nel qualunquismo – rimette l'uomo al centro. Quest'ultimo ha perso l'androceo, quel «“modello” popolare culturalmente elaborato dai maschi», così come la donna ha perso il gineceo.⁷⁹ Questi due mondi, separati dalla cultura borghese e comunicanti tra sé «dal codice di una vecchia cultura popolare “particolaristica”», sono ora inglobati dalla società dei consumi in un unico spazio condiviso. Per Pasolini, la criticità di questo cambiamento è data dal fatto che «l'educazione al raggiungimento del “modello” popolare non avviene più, per un maschio, attraverso i suoi compagni. Egli deve realizzare ormai un modello borghese (il piccolo consumismo di borgata): e a tale modello egli è guidato dalle ragazze».

⁷⁷ Pasolini, *Dacia Maraini*, cit., p. 2068.

⁷⁸ Ivi, p. 2069.

⁷⁹ Ivi, p. 2070.

La critica a *Donne mie*, così come quella di Fortini a *La poesia femminista*, ha poco a che fare con un'indagine della scrittura delle donne che implichi la consapevolezza del proprio ruolo come critico maschio, la messa in discussione di ruoli e stereotipi di genere codificati dalla società patriarcale. Per Pasolini quest'ultima è certamente presente nei modelli popolari che evoca, senza i quali mancherebbe – specialmente alle donne – un «fondo culturale», in favore della «complicità nevrotica» tra i sessi.⁸⁰ La perdita di modelli culturali tradizionali è anche l'incrinatura o la denuncia dell'egemonia maschile all'interno delle pratiche discorsive: la reazione a questa protesta si risolve in una svalutazione critica di quest'ultima come luogo comune, sempre secondo un punto di vista maschile. Di fatto, pur apprezzando e difendendo alcuni aspetti la scrittura delle donne, una parte importante delle analisi di Fortini e Pasolini cerca di ricollocare la posizione dell'uomo all'interno di questo panorama culturale in mutamento. Specialmente per il secondo, questa indagine pare risolversi e riassumersi in un'affermazione con cui Daniele Del Giudice intitola un suo articolo: *L'uomo non dovrebbe fare il femminista*. Commentando il dibattito organizzato alla Casa della Cultura di Roma per la doppia presentazione de *La parola elettorale* e *Dialogo con il PCI*, Del Giudice ironizza sulla condizione dell'uomo vicino alle rivendicazioni femministe:

Di maschi in sala siamo davvero pochi [...] ma con la consapevolezza di esser «buoni». Noi sì che abbiamo capito! Noi sì che siamo solidali con le compagne femministe! [...] Massacrati dalle discussioni con voi, sviscerati dalla Contraddizione, macerati dalla Colpa, avendo letto tutti i vostri libri, avendo camminato a margine di tutti i vostri cortei, essendo rimasti egualmente estranei a tutto, ci arrangiamo in un «replay»: occuparci della vostra lotta, come già ci preoccupammo di quella del proletariato. Non sopportiamo di stare dalla parte sbagliata.⁸¹

In questo dibattito sarà uno dei maschi non «buoni», secondo la definizione pure vittimistica di Del Giudice, a prendere la parola per dare contro a un altro uomo presente in sala, rispetto ad avvenimenti per nulla attinenti al tema della serata. Il dibattito, finito in una lite, è monopolizzato da Mario Appignani e Enzo Forcella, corroborando la tesi di Frabotta che vede l'uomo come «controparte», difendendo la prassi separatista. Di fronte a questa scena, Del Giudice giunge alla constatazione che «un uomo non debba scrivere di femminismo. Non come cronaca né come giudizio. [...] L'atteggiamento più dignitoso è

⁸⁰ Ivi, pp. 2070-2071.

⁸¹ Daniele Del Giudice, *L'uomo non dovrebbe fare il femminista*, «Paese Sera», 13 maggio 1977.

forse quello del silenzio, del rispetto, dell'esilio. Cedere lo spazio e gli strumenti. E poi, vita da reduce».

L'intervento di Del Giudice tocca una questione che coinvolge direttamente l'autore di questo studio: un uomo può parlare di femminismi, di poesia delle donne, o è meglio che «ceda gli strumenti»? Quanto può essere valida la critica alla normatività maschile (e maschilista) nella lettura della poesia delle donne, senza riflettere sul proprio posizionamento in quanto uomo che scrive una tesi di dottorato su queste scritture? Queste domande aprono al tema, ancora poco dibattuto in Italia, sulla presenza degli uomini in ambiti di ricerca storicamente condotti da donne, come *Studi delle Donne / di Genere*. Non sarà sorprendente constatare come, nel breve panorama sugli studi delle donne delineato finora, non un solo contributo sia firmato da un uomo. In Italia è soprattutto negli ultimi anni che si è iniziato a delineare un panorama più composito, con ricercatori impegnati in analisi profemministe, non solamente riferibili allo studio delle donne, ma anche ad ambiti di ricerca come i *Men's Studies*. Prima di dare uno sguardo alla situazione italiana, è però da notare come il dibattito sulla presenza degli uomini nei *Women's Studies* sia già attestata e dibattuta in America negli anni Ottanta, mentre in Italia emergono i primi convegni di studi femministi che difendono ancora la necessità del separatismo e, di conseguenza, il tema è assente.

Nella primavera del 1983, per la rivista «*Women's Studies Quarterly*», Louis Kampf e Dick Ohlmann pubblicano un articolo dal titolo *Men in Women's Studies*, partendo dalla propria esperienza come uomini che insegnano in questo campo di ricerca e si impegnano a diffonderlo nelle istituzioni accademiche. La prima constatazione da cui il saggio parte riconosce queste ultime come dominate pressoché interamente da uomini, che detengono «most of the power, prestige, and seniority».⁸² A partire da questo dato, la posizione di Del Giudice che invita a ritirarsi dal discorso su pratiche e teorie femministe è immediatamente respinto dagli autori: «Those of us who are male, established, and committed to feminism and women's studies should not stand aside, feeling guilty and abstaining from participation because we think women should run this movement. They should and they will, but can they make use of our position and our support? Often the answer will be yes, and we should not hesitate to ask». I benefici che la partecipazione attiva di ricercatori maschi nei *Women's Studies* porta in università occupa, secondo gli autori, ogni ambito della vita accademica: un uomo in una posizione di influenza può allocare fondi per la realizzazione di convegni, seminari,

⁸² Louis Kampf, Dick Ohlmann, *Men in Women's Studies*, «*Women's Studies Quarterly*», Vol. XI, No. 1, New York, The Feminist Press, primavera 1983, pp. 9-11: 9.

attività di divulgazione extra-accademica; può offrire maggiori incentivi perché più studenti acquisiscano crediti nelle materie legate a questi studi; può spingere per una maggiore attenzione nel processo di selezione e avanzamento carriera di ricercatrici e professoresse esperte in questo ambito; può portare attenzione ai *Womens' Studies* in attività interdipartimentali, con corsi congiunti, l'acquisizione di materiale per le biblioteche di ateneo e l'aggiornamento bibliografico in corsi già esistenti e spesso dominati da presenze maschili.

Naturalmente, sussiste il rischio che gli uomini finiscano per esercitare un ruolo normativo e personalistico all'interno di questi studi, togliendo opportunità alle colleghe e concentrando l'attenzione su di sé, gloriandosi di essere «buoni» come scriveva Del Giudice. Riprendendo quest'ultimo, «cedere gli strumenti» può restare un monito utile nel momento in cui si sia giunti ad un punto tale per cui si sia contribuito alla creazione di nuove opportunità per le donne all'interno dei *Women's Studies* (dottorati di ricerca, assegni, posizione di insegnamento e di responsabilità all'interno di organi decisionali) e di altri dipartimenti in cui portare prospettive femministe, sapendo quando è il momento di farsi da parte. Ciò non significa smettere di operare costantemente a favore di questi studi, ma riconoscere che gli uomini, per quanto possano assumere in determinate circostanze ruoli centrali ed importanti, debbano comunque rimanere ai margini di queste ricerche: pronti ad offrire supporto e a funzionalizzare in maniera proattiva il proprio privilegio, primo tra tutti quello di essere ascoltati più seriamente, come segnalano Kampf e Ohlmann: «We think men in women's studies should never put themselves forward as spokespersons, ahead of or apart from the women in the program. But remember that many of our colleagues still simply don't hear what a woman says, until a man says it, too; nor will the old boys' network go away just because we choose to drop out of it».⁸³

Concedendomi di parlare per un momento a titolo personale, constato di non trovarmi ad un punto della mia carriera accademica in cui posso operare nei modi descritti da Ohlmann e Kampf. Nel consegnare questa tesi di dottorato mi trovo ancora più vicino alla mia esperienza da studente che ad essere *tenured*, con ruoli di autorità e responsabilità di progetti all'interno del mio specifico ambito di ricerca. Non posso neppure vantare un'esperienza all'interno dei *Women's Studies* all'interno del mio percorso di studi, operando in un contesto che offre decisamente meno opportunità in tal senso rispetto agli atenei statunitensi.⁸⁴

⁸³ Ivi, p. 10.

⁸⁴ Con ciò è comunque da segnalare la crescente presenza di centri di ricerca e progetti orientati a questi studi. Per quanto riguarda l'ateneo torinese, mi limito a segnalare il CIRSDE. Cfr. Luisa Ricaldone, *Le letterature nel luogo di formazione e ricerca CIRSDE*, in *Critica clandestina? Studi letterari femministi in Italia*, a cura di Maria Serena

Riconosco anche che, pure in un ambiente accademico più aperto rispetto agli studi delle donne e ai *Gender Studies*, nei miei anni da studente non mi sarei forse affacciato a questo ambito di ricerca: per sospetto, ignoranza o per un pregiudizio che vuole queste prospettive slegate da qualsiasi altro ambito di ricerca. Soprattutto, avrei potuto temere quella «(in)visibility» descritta nel saggio di Peter Alilunas: l'identificazione della propria presenza come uomo in un ambito di studi che ne attrae molto pochi, esplorare le condizioni che portano a questo stato di cose, decostruire la propria idea di mascolinità e assumere un ruolo assertivo all'interno della classe, senza pretendere di essere ritenuti «giusti», più bravi di altri uomini o degni di fiducia *a priori*. Anche in questo caso, si presenta il rischio che gli uomini ridiventino il centro della discussione: non solo perché molte teorie insegnate in questi corsi si incentrano sulla critica e la decostruzione di patriarcato e privilegio maschili, ma anche perché la loro presenza fisica genera la preoccupazione che lo spazio (già esiguo) occupato da questo ambito di studi, prevalentemente al femminile, non sia più percepito come un posto sicuro per le persone socializzate donne che lo frequentano:

The consequence of this first foray into the Women's Studies classroom was that my attitude of simply walking in and treating it like any other subject collapsed. Actually sitting in the room, participating in the discussions, and seeing the physical space made clear the long history men have of reenacting and recreating patriarchal behavior, as well as the reasons behind the reluctance the discipline has had for male entrance. My presence in the room, regardless of my motives, sincere interest, and willingness to learn was accompanied by layers of discourse far outside my control, choice, or behavior. Beth Berila notes that male interest in Women's Studies "may appear to be another form of male privilege, with men finagling their way into the only branch of scholarship that has consistently focused on women. If there's a sudden influx of male students into our courses, Women's Studies faculty may worry that female students who have experienced the classroom as a safe space for women will lose that space" (2005, p. 34). However much my respect for the material and my classmates may have been present, there is still no doubt that my status as a male person disrupted and altered the potential for such a space and changed the trajectory of the course.⁸⁵

Sapegno, Ilenia De Bernardis, Annalisa Perrotta, Atti del convegno, Sapienza Università di Roma, 3-4 dicembre 2015, Roma, Sapienza Università Editrice, 2017, pp. 191-200. [https://www.editricesapienza.it/sites/default/files/5586_Critica_Clandestina_WEB.pdf].

⁸⁵ Peter Alilunas, *The (In)visible People in the Room: Men in Women's Studies*, «Men and Masculinities», vol. XIV, n. 2, 2011, pp. 210-229: 216. Cfr. Beth Berila, Jean Keller, Camilla Krone, Jason Laker, Ozzie Mayers, *His Story / Her Story: A Dialogue About Including Men and Masculinities in the Women's Studies Curriculum*, «Feminist Teacher», vol. XVI, n. 1, pp. 34-52.

Pur non occupando uno spazio “fisico” all’interno di una classe, il mio lavoro e il mio percorso di studi dottorale occupano una posizione all’interno del dibattito scientifico. Ritengo che questo privilegio vada riconosciuto, così come il fatto che io mi affaccio in un ambito in cui la mia presenza non è un dato neutrale, né non può essere percepita come tale, per la natura stessa di questi studi.

Naturalmente la situazione specifica da cui mi trovo a presentare questo lavoro è diversa da quella descritta da Alilunas, poiché non presento questa tesi in una Scuola di Dottorato in Studi di Genere, ma in Lettere. Questa posizione presenta almeno due vantaggi, primo tra i quali è portare un approccio femminista agli studi letterari, a partire da un aggiornamento bibliografico che, nella storiografia della poesia contemporanea, è ancora fortemente orientato verso voci maschili. Questo studio non intende cancellare queste ultime e non ha pretesa di completezza, occupandosi di un aspetto molto specifico (il rapporto tra poesia e *querelle des femmes*), ma integra voci e opere critiche rimaste ai margini o fuori dalle bibliografie di corso e manuali sulla poesia contemporanea: quante volte, per esempio, è citato *Letteratura al femminile* di Biancamaria Frabotta, specialmente nella sua ricostruzione critica (e non esclusivamente dedicata alle donne) degli anni Settanta? Questo è solo un esempio, e ciascun insegnante applica, accanto a linee guida ministeriali, il proprio giudizio personale circa l’importanza di un’opera nel panorama che intende delineare. Bisognerebbe però riconoscere che questa è una scelta non neutrale, non basata su criteri di universalità, ma frutto di quello che Rachele Borghi chiama «posizionamento epistemologico»:

L’assunto dato per scontato è che l’insegnamento di una materia non passi da filtri legati al posizionamento epistemologico dell’insegnante, dalle correnti e dai paradigmi a cui fa riferimento, dalle sue convinzioni, dalla sua visione del mondo, dalla sua scelta di campo. No, niente di tutto questo. La bibliografia di un corso non sembra derivare dalla scelta ma dall’evidenza: “ovviamente questo è un testo di riferimento in assoluto e ovviamente pure quest’altro”. Poi, se guardi bene, l’ovvio bibliografico è sempre riferito a un autore bianco, occidentale e – indovina un po’ – pure maschio.⁸⁶

Se accogliere saggi e opere scritte da studiose e artiste contribuisce a ridiscutere quell’«ovvio bibliografico», pure non presuppone di per sé che alcuni assunti e

⁸⁶ Rachele Borghi, *Decolonialità e privilegio*, Milano, Meltemi, 2020, p. 52.

posizionamenti all'interno della materia siano rimessi in discussione. Così, come è già stato osservato, *Poetiche e individui* di Maria Borio rimane pressoché aderente a una vulgata critica già consolidata, dando uno spazio alla scrittura delle donne subordinato al successo editoriale e critico già costituito. La posizione dello studio di Borio, così come la sua analisi, cita ma non esplora la teoria femminista in relazione alle autrici che include nel suo studio, applicando categorie che aderiscano il più possibile alla *vulgata* critica consolidata. Questa scelta non è imparziale ed è dettata da un posizionamento non neutrale, quand'anche non si dichiarari una più aperta diffidenza verso teorie femministe ma si tenti quello che Lilian S. Robinson chiama un «uneasy compromise»:

Those who are concerned with the canon as a pragmatic instrument, rather than a powerful abstraction – the compilers of more equitable anthologies or course syllabi, for example – have opted for an uneasy compromise. The literature by women that they seek – as well as that by members of excluded racial and ethnic groups and by working people in general – conforms as closely as possible to the traditional canons of taste and judgment. Not that it reads like such literature, as far as content and viewpoint are concerned, but the same words about artistic intent and achievement may be applied without absurdity. At the same time, the rationale for a new syllabus or anthology relies on a very different criterion: that of truth to the culture being represented, the whole culture and not the creation of an almost entirely male white elite. Again, no one seems to be proposing – aloud – the elimination of *Moby Dick* or *The Scarlet Letter*, just squeezing them over somewhat to make room for another literary reality, which, joined with the existing canon, will come closer to telling the (poetic) truth.⁸⁷

Che gli studi letterari da una prospettiva di genere si risolvano in una volontà di cancellazione o marginalizzazione degli autori maschi sulla base di criteri politici, anziché per comporre una mappatura più vicina alla «(poetic) truth», è la posizione che difende Claudia Crocco in un suo saggio-intervista scritto con Marzia D'Amico. Crocco, ritenendo che nei *Women's Studies* «il testo o l'oggetto artistico diventi importante soltanto per il significato politico che assume», si concentra sul “politicamente corretto” come deriva negativa negli studi letterari, atto a «riscrivere la storia della letteratura (o della musica, dell'arte figurativa ecc.) gonfiando lo spessore intellettuale e i risultati artistici delle figure femminili, e

⁸⁷ Lillian S. Robinson, *Treason our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon*, «Tulsa Studies in Women's Literature», vol. II, n. 1 University of Tulsa, primavera 1983, pp. 83-98: 89.

ridimensionando quelle maschili, solo per raggiungere questo scopo».⁸⁸ Sostenendo che rileggere opere letterarie – specialmente scritte da uomini – oltre il loro contesto storico e secondo dibattiti contemporanei, risulti in una «lettura pregiudiziale», difende l'idea secondo cui il valore e il significato dell'opera letteraria debbano essere immutabili nel tempo e universali, spostando quindi solo marginalmente la ricerca letteraria oltre «l'ovvio bibliografico».

Il fatto che Crocco guardi con preoccupazione alla ricerca sulla poesia delle donne «soltanto perché ciò contribuirebbe a rimediare alla quasi totale assenza di voci femminili nelle storie letterarie» evidenzia la preoccupazione che gli studi delle donne stabiliscano un contro-canone in cui gli autori maschi siano cancellati o marginalizzati. Il rischio di un contro-canone femminile/femminista che riproponga uno spazio chiuso ed elitario è dibattuto all'interno della critica femminista da decenni, come dimostra il testo di Robinson, ma in modo particolare anche in Italia:

Non c'è pieno consenso su quale sia la strada migliore da percorrere: da un lato, attraverso un lavoro “archeologico” che consenta di riportare alla luce autrici del passato trascurate, sottovalutate o cadute nell'oblio offrendone una nuova lettura e una diversa interpretazione, si rischia di procedere per “aggiunte” al canone esistente senza incidere profondamenti sui suoi assi portanti; dall'altro, si teme che la scelta di lavorare prioritariamente a un canone “parallelo” possa, nel tempo, rendere più difficile cambiarne scenari e orizzonti. Nella realtà della pratica di ricerca le due ipotesi spesso si incrociano e si sovrappongono, specie in ambiti istituzionali come le università, dove la creazione dei pochi corsi di *Women's Studies* – dipartimentali o interdisciplinari, sotto nomi diversi – attivati negli atenei italiani è avvenuta in modo disomogeneo, spesso per iniziativa di singole o piccoli gruppi di docenti. Con inevitabili ricadute sulla continuità degli insegnamenti, la circolazione dei testi di riferimento e l'efficacia della trasmissione.⁸⁹

Il contesto italiano resta, rispetto a quello statunitense o anche solo di altri paesi europei, tutt'oggi molto limitato nelle possibilità che offre di questi studi, anche a causa di pregiudizi e semplificazioni che rendono più difficile una maggiore complessità critica intorno a studi che intendano improntare la propria analisi su una prospettiva di genere. Di conseguenza –

⁸⁸ Claudia Crocco, Marzia D'Amico, *Perché (non) sono femminista*, «Le parole e le cose», 19 dicembre 2016 [https://www.leparoleelecose.it/?p=25474].

⁸⁹ Anna Maria Crispino, *Introduzione*, in *Oltrecanone. Generi, genealogie, tradizioni*, a cura di Anna Maria Crispino, Roma, iacobelli editore, 2015, pp. 7-17: 11.

per tornare alla discussione sul ruolo dell'uomo all'interno degli studi delle donne – il ruolo ausiliare ma proattivo che egli può occupare all'interno delle istituzioni per portare più attenzione a questi studi, entro gli ambiti diversi di cui ciascuno si occupa, è ancora tutta da esplorare e costruire. La posizione assunta in questo studio riconosce la propria parzialità e il posizionamento di chi scrive, affermando l'importanza di quest'ultimo come gesto politico, senza il quale la ricerca accademica risulta impoverita. Lo studio della *querelle des femmes*, applicata alla poesia delle donne tra anni Settanta e Ottanta, non vuole solo riportare all'attenzione critica voci scomparse o rimaste ignorate, ma ragiona in termini extra-letterari su un contesto politico-culturale in cui la poesia non prescinde dalle condizioni materiali in cui può essere pronunciata, assumere determinate forme e diffondersi.

Alla luce di tutte le considerazioni fin qui avanzate sulla posizione epistemologica che questo studio assume, si intende giustificare brevemente alcune scelte di carattere linguistico che le corrispondono. Una tesi che tenta di riconsiderare criticamente la storiografia della poesia contemporanea alla luce della *querelle des femmes* – un'analisi che è, di conseguenza, fortemente influenzata dai *Women's Studies* e dalla critica femminista – riconosce prima di tutto che il linguaggio è un terreno di confronto ideologico. Il termine “ideologia” è spesso richiamato, nel dibattito contemporaneo, per designare in un'accezione negativa correnti di pensiero e pratiche discorsive progressiste: la lotta alla “ideologia gender” si lega rapidamente nel dibattito pubblico a tutta una serie di luoghi comuni su temi contesi che vanno dall'istituzione di corsi in *Gender Studies* negli atenei italiani, all'utilizzo della *schwa* (anche in ambito accademico) e prima ancora a un «uso non sessista della lingua», come già auspica Alma Sabatini nel 1987. A questo proposito si parla anche di “politicamente corretto”, per esempio per riferirsi alla declinazione al femminile di nomi professionali, che Luca Serianni definisce «femminilizzazione coatta»:

A me sembra però che, al di là dell'uso di alcuni giornali (non di tutti!) più sensibili al “politicamente corretto”, nella lingua comune forme del genere non siano ancora acclimatate e, anzi, potrebbero essere oggetto d'ironia. Sul loro successo incide negativamente anche il fatto che molte donne avvertano come limitativa la femminilizzazione coatta del nome professionale, riconoscendosi piuttosto in una funzione o una condizione in quanto tale, a prescindere dal sesso di chi la esercita. I giornali hanno fatto gran parlare, a suo tempo, dell'uso

di Irene Pivetti che si riferì a se stessa come «presidente della Camera», «cittadino» e «cattolico».⁹⁰

L'attuale Presidente del Consiglio Giorgia Meloni, identificatasi in una ormai celebre definizione tutta declinata al femminile («sono una donna, sono una madre, sono italiana, sono cristiana»), ha scelto di essere chiamata ufficialmente «il Presidente del Consiglio», dopo che nel suo discorso alla Camera ha dichiarato di non aver mai considerato «che la grandezza della libertà delle donne fosse potersi far chiamare capatrena». Tralasciando l'evidente sgrammaticatura, che ha intento chiaramente retorico e dispregiativo, la scelta di Meloni e la sua affermazione confermano che le *Raccomandazioni* di Sabatini mantengono ancora oggi la loro attualità.

Riconoscere che il linguaggio è uno strumento di potere in continua mutazione invita a riesaminare non soltanto la *querelle des femmes* come categoria critica per interpretare la poesia delle donne, ma anche le scelte linguistiche più coerenti da applicare nell'affrontare questa questione. L'«ovvio bibliografico» sollevato da Borghi non può quindi ignorare l'esistenza di convenzioni linguistiche ancora oggi ritenute «ovvie» in quanto tradizionali e presuntamente neutrali. Di conseguenza, in questo studio si adottano scelte che seguono indicazioni già contenute nelle *Raccomandazioni* di Sabatini. In generale, si cerca di applicare forme alternative al maschile neutro, senza inficiare la scorrevolezza della lettura. In questo senso si motiva la scelta del termine «voci», che ricorre di frequente in questo lavoro, in casi in cui ci si riferisca, per esempio ad «autrici ed autori». Si è altresì rimosso l'articolo prima dei cognomi di donne («Bettarini» e non «la Bettarini»). Come evidenzia Chiara Cirillo, questa scelta ha precedenti anteriori anche al femminismo della prima ondata, non essendo perciò motivata, in questo caso, da una riflessione sul sessismo nella lingua italiana.⁹¹ Tuttavia, la questione si è ricondotta a questo dibattito e ai movimenti femministi: già nel 1981, Anna Laura e Giulio Lepschy notano che «si è venuto diffondendo recentemente (forse in base ad atteggiamenti di carattere femminista) l'uso di trattare i cognomi delle donne come quelli degli uomini, cioè normalmente senza articolo».⁹² In una recensione alle *Raccomandazioni* di Sabatini, poi

⁹⁰ Luca Serianni, *Nomi professionali femminili*, «La Crusca per voi», 13 ottobre 1996, pp. 10-11 [<https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/nomi-professionali-femminili/22>].

⁹¹ Chiara Cirillo, 'Corti' or 'la Corti'? *Definite article + surnames for women*, «The Italianist», vol. XVIII, n. 1, 1998, pp. 272-288.

⁹² Anna Laura e Giulio Lepschy, *La lingua italiana*, Milano, Bompiani, 1981, p. 52.

ripubblicata e ampliata in forma di saggio, Giulio Lepschy torna sul rapporto tra lingua e sessismo, partendo da un presupposto comune anche al dibattito contemporaneo:

Si dovrebbero abolire le distinzioni ingiuste tra donne e uomini in tutte le loro implicazioni sociali, economiche, politiche, giuridiche, e lasciare la lingua a se stessa. Se è vero che la lingua rappresenta gli atteggiamenti dominanti, essa rifletterà inevitabilmente una società più equa e meno sessista, una volta che l'abbiamo creata, nello stesso modo in cui ora riflette una società iniqua e sessista. Secondo questa posizione, una lotta che abbia lo scopo di cambiare la lingua, nel migliore dei casi è uno sforzo superfluo, basato su criteri erronei, e nel peggiore distoglie le energie in modo dannoso dal reale obiettivo dell'uguaglianza sociale e giuridica. Una volta che una donna può essere dottore, ministro, Presidente della Repubblica, o papa, è del tutto indifferente che sia chiamata medica / ministra / Presidentessa / papessa, o medico / ministro / Presidente / papa (con un articolo femminile o maschile).

Ritenere che la lingua sia un fattore secondario rispetto a questioni "più urgenti" non soddisfa pienamente Lepschy, ma il fatto che questa considerazione apre la sua analisi è indicativa del suo atteggiamento che, per quanto più moderato rispetto a Serianni, resta comunque ambivalente. In generale, né Lepschy né Serianni affrontano la questione dal punto di vista della sociolinguistica, che del resto non è il loro campo privilegiato di studi. Tuttavia, è significativo notare che in Lepschy la seconda motivazione che scoraggia proposte come quella di Sabatini sia di natura storico-sociale, da ricondursi alla «lunga tradizione di prescrittivism linguistico, ispirata a posizioni puristiche», la cui conseguenza sarebbe «sano scetticismo e sospetto dagli italiani, che, avendo usato per secoli i loro dialetti nativi, sentono che la lingua nazionale avrebbe bisogno casomai di diventare più spontanea, e di essere costretta di meno, e non di più, da regole artificiali». In questo caso sembra che le *Raccomandazioni* di Sabatini, e tutto il dibattito successivo sul sessismo nella lingua italiana, intendano assumere una posizione prescrittiva: portata all'estremo, questa caratterizzazione dipinge come autoritarie linguiste e linguisti che oggi appoggiano l'uso di un linguaggio non sessista, costringendo le persone a adottare determinate scelte sulla base di un artificioso «politicamente corretto». Questo è in realtà un falso argomento, volto a screditare queste posizioni senza considerare che sono «gli utenti di una lingua a decidere sulle sue sorti», come nota Vera Gheno: «Possono, come notano molti linguisti, avere un maggiore influsso gli utenti colti rispetto alla 'gente comune', ma non è assolutamente detto che sia sempre così.

È un gioco di masse critiche, che possono essere consigliate, magari guidate con le opportune spiegazioni, ma non pilotate pedissequamente dall'alto».⁹³

Parlando dei femminili professionali, Gheno sottolinea che «non esiste alcun motivo linguistico per cui *infermiera* e *maestra* sarebbero corretti e *ingegnera* e *ministra* no. Motivi linguistici no, ma come vedremo partendo dalle proposte o dalle proteste dei commentatori sui *social*, motivi sociali, culturali, politici e perfino di gusto abbondano». Fuori dall'ambito dei *social network*, che costituisce il principale campione d'analisi di Gheno, anche nel dibattito accademico le motivazioni contro sono spesso extra-linguistiche. Per esempio, nel ritenere discutibili alcune indicazioni presenti nelle *Raccomandazioni*, Lepschy scrive che

L'uso di *persona*, o *individuo*, al posto di *uomo* ha spesso connotazioni che lo rendono non appropriato; alcuni cambiamenti appaiono strani quando si tratta di forme idiomatiche o ben attestate come in caccia all'uomo o *l'uomo della strada* per le quali si consiglia la sostituzione con *caccia all'individuo/alla persona*, *la persona/l'individuo della strada*; così per espressioni che sono cariche di storia politica e intellettuale, come *i diritti dell'uomo* che se sostituita da *i diritti della persona (umana)* sembra avere connotazioni di natura religiosa, spiritualista estranee alla cultura dell'illuminismo in cui la frase originale ha le sue radici.

I motivi per cui queste proposte alternative sarebbero non appropriate non sono approfonditi e la motivazione comune sembrerebbe essere la connotazione diversa, ritenuta per questo ambigua, che le espressioni assumerebbero sostituendo il termine *uomo*.⁹⁴ In generale, si continua a preferire l'uso di espressioni che sono «ben attestate» o «cariche di storia politica e intellettuale», avanzando motivi sociali e culturali più che considerazioni di tipo strettamente linguistico. Nel riferirsi alla differenziazione tra l'uso di cognomi di donne

⁹³ Vera Gheno, *Femminili singolari. Il femminismo è nelle parole*, Firenze, effequ, 2019, p. 60.

⁹⁴ Che la *connotazione* di un termine sia rilevante all'analisi sociolinguistica lo sottolinea anche Gheno, pur da un punto di vista diverso sui nomi femminili di professione: «Una questione meno linguistica e più sociale riguarda i casi in cui si percepisce una netta differenza di *status* tra i due generi: *maestro/maestra d'orchestra*, *direttore/direttrice di un quotidiano*, *segretario/segretaria di stato*. Non di rado, le donne stesse faticano a usare tali femminili perché li sentono come svileni rispetto al corrispettivo maschile (*la maestra* fa venire in mente quella di scuola primaria, *la direttrice* quella del collegio, *la segretaria* è quella che scrive le lettere). Premesso che nessuno dei tre lavori summenzionati sarebbe comunque da considerare svilente, ricordiamo che la 'percezione' delle parole è legata alla loro 'connotazione', non al loro significato in senso stretto. Di conseguenza, invece che usare il maschile sovraesteso o introdurre forme alternative (come **direttrice*), occorrerebbe forse insistere a usare i femminili regolari (o preesistenti), in modo da favorire il cambio di connotazione. Si noti che, in alternativa ad *architetta*, a molti indigesto per l'assonanza con *tetta*, è stato proposto sia **un'architetto* sia *architettrice*, che però è il femminile storico dell'oggi disusato *architettore*. In questi casi, la superfetazione di forme femminili 'alternative' concorre, a mio avviso, all'indebolimento dell'istanza stessa»; Vera Gheno, *Ministra, portiera, architetta: le ricadute sociali, politiche e culturali dei nomi professionali femminili (prima parte)*, «Linguisticamente», 25 luglio 2020 [<https://www.linguisticamente.org/nomi-femminili/>].

con l'articolo, a cui Sabatini è contraria, Lepschy sottolinea «un insieme sottile e complesso di distinzioni che variano da regione a regione e in registri diversi», per poi criticare la scelta di Sabatini con considerazioni nuovamente tese a evidenziare l'appropriatezza di un uso o dell'altro, secondo criteri chiaramente influenzati dal gusto personale:

In altri casi le *Raccomandazioni* consigliano usi che stanno guadagnando terreno, ma appaiono meno giustificati. Per esempio, l'autrice è contraria a differenziare l'uso dei cognomi di donne con l'articolo, da quello dei cognomi di uomini senza articolo, che era una regola grammaticale nella varietà di italiano che ho imparato da bambino: *la Rossi* per nominare Maria Rossi ma *Rossi* per nominare Mario Rossi. Le regole possono naturalmente cambiare, ma proponendo, come in questo caso, di non dire *la Thatcher* e *Brandt* ma *Thatcher* e *Brandt*, oppure *la Thatcher* e *il Brandt*, mi sembra che si ignori il fatto che è implicato un insieme sottile e complesso di distinzioni che variano da regione a regione e in registri diversi; *Thatcher* senza articolo suona goffo (in alcune varietà di italiano addirittura agrammaticale); *il Brandt* è inappropriato, poiché non si usa l'articolo con cognomi di uomini politici contemporanei; si può usare con nomi di personaggi famosi del passato, ma con nomi di contemporanei l'articolo conferisce un tono formale, un po' affettato con nomi molto noti, colloquiale e regionale, o poliziesco burocratico, con i meno noti.⁹⁵

Fuori dall'essere una scelta «agrammaticale» in alcune varianti regionali di italiano non specificate, il fatto che usare *Thatcher* e non *la Thatcher* suoni «goffo» non implica comunque che sia grammaticalmente sbagliato in italiano. Anche Raffaella Setti ammette che «per coloro che desiderano un punto di riferimento fisso possiamo affermare che, secondo la norma dell'italiano standard, l'articolo prima del prenome non va usato», pur sottolineando che «la sicurezza di una regola apparentemente tanto semplice e lineare, viene immediatamente scalfita dagli effettivi usi dell'italiano parlato contemporaneo, nonché da illustri esempi della nostra letteratura passata e presente».⁹⁶

Un'ultima scelta ampiamente dibattuta e presente in questo studio è l'uso del termine «poeta» al posto di «poetessa» per riferirsi alle donne menzionate. A questo proposito, Alma Sabatini raccomanda l'uso de «la poeta»:

⁹⁵ Giulio Lepschy, *Lingua e sessismo*, in Ead., *Nuovi saggi di linguistica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 61-84: 71.

⁹⁶ Raffaella Setti, *L'articolo prima di un prenome*, «Accademia della Crusca», 4 aprile 2003 [<https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/larticolo-prima-di-un-prenome/98>].

Dal latino *poeta, ae*, di genere maschile, ma della prima coniugazione cui appartengono i nomi femminili. Anche il plurale maschile *poetae* è foneticamente legato al genere femminile. Si suggerisce quindi di usare poeta anche per la donna, che non la diminuisce come il suffisso *-essa* e non la snatura con il titolo maschile e che, inoltre, ricalca foneticamente la maggioranza dei nomi femminili: in italiano abbiamo *atleta* che è epiceno.⁹⁷

Secondo Lepschy, il fatto che poeta appartenga alla prima coniugazione risulta «poco probante», in quanto essa non include solo nomi femminili. In latino esistono anche *poëtris, ïdis*, e *poëtria, ae*, nomi femminili tradotti con «poetessa».⁹⁸ Il termine poetessa è d'uso, come segnala Cecilia Robustelli, «almeno fino dal Quattrocento: “Or se di voi pur, donne, alcuna avesse / di compor fantasia, / da queste poetesse / sarete messe per la buona via” (*Canti Carnascialeschi* I, 467)».⁹⁹ È soprattutto negli anni in cui i movimenti femministi riscoprono le proprie «madri culturali» che il termine storicamente tramandato ed entrato nell'uso viene riesaminato alla luce degli stereotipi culturali e al tipo di poetica che questi richiamano. Analizzando il contesto anglosassone, Jessica Roberson segnala che il termine poetessa costituisce un vero e proprio fenomeno letterario nel XIX secolo: «The work of the poetess was emotional, enjoyable, and easy to read, but it was not truly artistic or ambitious. Instead, during the heyday of the poetess tradition – in the 1820s and 30s – the label was interchangeable with gendered qualities of sentimentality, effusive emotion, and flowery images».¹⁰⁰ Come risulterà evidente da questo lavoro, le autrici selezionate rifiutano o rendono più sfaccettata una poetica dei sentimenti come tratto tipicamente associato al femminile. Ben poche hanno adottato il termine «poeta» (Biancamaria Frabotta riunisce in un'antologia voci di «poetesse»), e chi lo ha usato talvolta non lo ha fatto necessariamente a partire da un'analisi esplicitamente legata al dibattito femminista coevo (come Patrizia Cavalli). Personalmente non ritengo l'uso de «la poeta» più giusto de «la poetessa», ma più aderente al tipo di studio che qui si presenta e alle riflessioni che ne scaturiscono. Un'analisi che lega poesia delle donne e *querelle des femmes* è già marcatamente *gendered* e, di conseguenza, non solo non necessita dell'ulteriore specifica data dal suffisso in *-essa*, ma intende smarcarsi dal rischio di una ulteriore marginalizzazione di questo studio come avente per soggetto

⁹⁷ Alma Sabatini, *Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua*, cit., p. 118.

⁹⁸ Luigi Castiglioni, Scevola Mariotti, *Vocabolario della lingua latina*, a cura di Piergiorgio Parroni, Torino, Loescher Editore, 2007, p. 1049.

⁹⁹ Cecilia Robustelli, *Donne al lavoro (medico, direttore, poeta): ancora sul femminile dei nomi di professione*, «Accademia della Crusca», 21 febbraio 2017 [<https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/donne-al-lavoro-medico-direttore-poeta-ancora-sul-femminile-dei-nomi-di-professione/1237>].

¹⁰⁰ Jessica Roberson, *What, Prithee, Is a Poetess?*, «JSTOR Daily», 4 aprile 2018 [<https://daily.jstor.org/poetess/>].

dell'analisi solo le autrici. Rifiutare quest'ultimo assunto è alla base del lavoro proposto: interrogando il contesto sociale, politico, editoriale e critico e come le *poete* agiscano in esso, non relega queste ultime a un'analisi in cui ricoprono un ruolo ancillare rispetto al soggetto di ricerca poeti/poesia contemporanea, ma intende porle in una posizione visibile, critica rispetto alle diverse manifestazioni del potere patriarcale in differenti aspetti ed esiti del discorso culturale

2. ANNI SETTANTA (1971-1978)

2.1. Il «FUORI!» e la prima poesia lesbica in Italia

Il 15 aprile 1971, il quotidiano «La Stampa» di Torino pubblica un articolo intitolato *L'infelice che ama la propria immagine*, dedicato all'omosessualità che è definita nel sottotitolo «un problema di scottante attualità». Firmato da Andrea Romero, primario neurologo dell'ospedale Mauriziano di Torino, presenta l'omosessuale come un soggetto nevrotico, che ha però la possibilità di essere trattato, di “guarire”. Per dimostrare questo, Romero consiglia il libro *Diario di un omosessuale*, dello psichiatra Giacomo Dacquino, in cui quest'ultimo documentava in forma romanzata il trattamento “riuscito” di un suo paziente.¹⁰¹ La risposta di un gruppo torinese di persone omosessuali, inviata al quotidiano, è respinta dallo stesso: nasce così l'esigenza di uno spazio autonomo, in cui uomini e donne omosessuali possano parlare di sé e per sé, senza più delegare il discorso a figure dal mondo politico e scientifico, quasi esclusivamente composto da maschi eterosessuali. La nascita del giornale «FUORI!» (1971-1981) segue di pochi mesi l'articolo di Romero e un dibattito già in corso, da parte del già citato gruppo torinese, assieme ad altri già attivi a Roma e Milano. Questi sono composti in larga parte da persone provenienti dalla contestazione del Sessantotto, che porta il movimento (Fronte unitario omosessuale rivoluzionario italiano) ad una chiara impostazione marxista.¹⁰² Questa è anche tratta da analoghe esperienze in altri paesi europei – il Glf (Gay liberation front, Inghilterra), il Fhar (Front homosexuell d'action révolutionnaire, Francia) e il Mhar (Mouvement homosexuell d'action révolutionnaire, Belgio) – e dagli Stati Uniti, in particolare dal movimento *beat*. In quest'ultimo caso è rilevante sottolineare che, secondo Alfredo Cohen (uno dei fondatori del FUORI), è Fernanda Pivano una delle principali sostenitrici della nascita del movimento. Le basi per quest'ultimo sono poste in una riunione tenutasi nella casa milanese di Pivano:

una dolce sera con la Nanda – non – omosessuale, che è amica di alcuni di noi e da tempo, e che ha avvertito da diretta interessata alle liberazioni di tutti la necessità di parlare di libera sessualità anche in Italia, lei che tornava al solito dagli USA ed aveva visto in America come i nuovi omosessuali si stessero organizzando. [...] quella sera nacque ufficialmente il movimento, tra accese discussioni dei compagni e delle compagne, e calmi, discreti interventi di Fernanda Pivano.¹⁰³

¹⁰¹ Giacomo Dacquino, *Diario di un omosessuale*, Milano, Feltrinelli, 1971.

¹⁰² Cfr. Luciano Parinetto, *Corpo e rivoluzione in Marx. Diavolo, morte, analità*, Milano, Moizzi, 1977.

¹⁰³ Alfredo Cohen, in *La politica del corpo. Antologia del «Fuori», movimento di liberazione omosessuale*, a cura di Angelo Pezzana, Roma, Savelli, 1976, p. 24.

Fin dal numero 0, l'apporto delle «compagne» lesbiche è presente, ma occupa uno spazio sempre inferiore rispetto ai testi e i problemi del maschio omosessuale. L'oppressione della donna, anche all'interno di un movimento già osteggiato come quello omosessuale, non si cancella per questo fatto, ma risulta in una doppia marginalità: come nota Martha Shelley, in un manifesto distribuito a Berkeley e ripubblicato nel n. 0 del «FUORI!», «alcuni omosessuali recitano la stessa parte tra di loro come fanno gli etero. Ogni gruppo di minoranza non è forse fottuto dai valori della maggioranza?». ¹⁰⁴ Per una donna omosessuale l'affermazione della propria diversità incontra molte più difficoltà del maschio omosessuale, che gode comunque di un privilegio maggiore nella società patriarcale, in quanto uomo. Inoltre, la difficoltà nel trovare forme di aggregazione e organizzazione autonome relega queste ultime in uno spazio liminare, che raramente permette l'amplificazione delle loro voci. La creazione del «FUORI! Donna», uno spazio autogestito e separato, come pure la trattazione teorica sulla specifica condizione della donna omosessuale, sono importanti segnali che però rimangono circostanziali, non confluendo cioè in un progetto più ampio.

La marginalità delle donne lesbiche si ripropone anche nel tentativo di un confronto con i movimenti femministi, che spesso incontra resistenze da parte delle militanti eterosessuali, per le quali la lotta di liberazione (omo)sessuale è questione secondaria, privata e non politica. Fin dal n. 1 del «FUORI!», questo problema è sollevato evidenziando i vantaggi che la condizione della donna lesbica portano alla sua consapevolezza nella lotta all'oppressione patriarcale, dandole più strumenti delle femministe eterosessuali:

Un gran numero di femministe rifiuta l'unione ideologica con gli omosessuali pur appartenendo entrambi ad una categoria oppressa. Pensando agli omosessuali si pensa subito ad omosessuali maschi che in quanto tali vengono ritenuti fallocratici quanto e forse più dei maschi eterosessuali e di qui nasce l'istintivo rifiuto femminista all'associazione con gli omosessuali.

Ma sappiamo tutti che il termine omosessuale riguarda tanto l'uomo quanto la donna e la donna omosessuale che sa prendere coscienza della condizione femminile in generale, può diventare la perfetta femminista, la sola che possa raggiungere uno stile di vita che esclude in modo assoluto la temuta prevaricazione da parte del maschio nella parte più intima e più vulnerabile della propria vita, cioè nella sfera psico-affettiva-fisica.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Martha Shelley, *Non vi permetteremo più*, «FUORI! Mensile di rivoluzione sessuale», n. 0, dicembre 1971, p. 6.

¹⁰⁵ Margherita Jorino Leist, *La liberazione della donna*, «FUORI!», a. I, n. 1, giugno 1972, p. 11.

In anni in cui la via del separatismo è ancora ampiamente condivisa e ritenuta necessaria all'interno dei movimenti femministi, la donna omosessuale ne rappresenta – secondo Jorino Leist – una sua efficace, *perfetta* applicazione. Il fatto che la donna eterosessuale, pur portando avanti le sue rivendicazioni politiche, sia sessualmente attratta da altri uomini rende quest'ultima vittima del «plagio falloocratico che porta la donna eterosessuale a diventare solo una vagina a disposizione del maschio [...] a causa della loro dipendenza dal mito fallico a cui non possono rinunciare». Di conseguenza, le lotte femministe risultano incomplete senza il contributo della donna omosessuale, la quale «ha il vantaggio di vivere secondo ideologie, desideri e affetti esclusivamente femminili». Ciò non implica che all'interno del FUORI manchi la volontà di portare una lotta comune, tra omosessuali donne e uomini insieme. La stessa formazione del gruppo si compone dall'alleanza tra questo e il FLO (Fronte di Liberazione Omosessuale), movimento femminile fondato nel 1971 da Mariasilvia Spolato, che fa confluire questo nel FUORI diventandone una delle fondatrici. Sempre pubblicato nel n. 1 della rivista è un suo articolo, intitolato *Lesbiche uniamoci!*, in cui Spolato considera le femministe «naturali alleate» ed auspica un dialogo, aiutato dallo spazio che «FUORI!» darà alle lotte femministe nelle sue pubblicazioni.¹⁰⁶ Le donne lesbiche del gruppo, intervenendo su queste questioni, interrogano allo stesso tempo le alleanze possibili con le compagne femministe eterosessuali e con i compagni omosessuali, riconoscendo punti di forza e limiti di entrambi e ponendosi come voce d'incontro:

Le femministe hanno sovente ragione nel riconoscere la mentalità falloocratica anche nei gruppi rivoluzionari, specialmente quando questi rifiutano un confronto e mostrano scarse capacità di autocritica.

Inoltre i gruppi femministi adottano quale strategia liberatoria non solo una lotta contro l'oppressione esterna, ma anche contro l'oppressione interna attraverso un lavoro di recupero dell'identità individuale, all'interno dei collettivi stessi.

¹⁰⁶ La costruzione di terreni di lotta comuni alle femministe eterosessuali e omosessuali è già una realtà in paesi in cui il movimento di liberazione omosessuale è sviluppato da più tempo, come in Francia. In un'intervista a Françoise D'Eaubonne, teorica femminista e fondatrice del FHAR, la necessità di questo rapporto è portata in primo piano: «Fuori – quali sono i rapporti tra il M.L.F. (movimento di liberazione femminile) e il F.H.A.R. (fronte omosessuale di azione rivoluzionaria)? Françoise – Consistono nell'azione comune. Così il FHAR sostiene l'MLF nelle sue campagne a favore dell'aborto e della libera diffusione dei contraccettivi, [...] i membri coscienti del FHAR si sentono coinvolti quando l'MLF si mobilita sui temi della "libera disponibilità del corpo" (aborto e controllo delle nascite) ed i membri coscienti dell'MLF partecipano con il FHAR quando questo lotta contro gli etero-fascisti»; *FUORI! intervista Françoise D'Eaubonne*, «FUORI!», a. I, n. 2, luglio-agosto 1972, p. 12.

Altro ostacolo che le donne vedono per l'instaurarsi di una lotta in comune con gli omosessuali, è il persistere della mentalità "maschile-autoritaria") anche nell'uomo omosessuale; tale critica non ci appare priva di fondamento ed è anche per questo che auspichiamo un incontro.

Le pagine che riserviamo alle lotte femministe nel nostro giornale e che vorremmo veder gestite in prima persona dalle donne, sono pagine dove proponiamo una mediazione, un confronto, uno sbocco tra i gruppi femministi ed il fronte di liberazione omosessuale.¹⁰⁷

La necessità di un confronto tra donne omosessuali, tra queste e i movimenti femministi, è la stessa che ha portato questi ultimi alle pratiche di autocoscienza: in una società patriarcale, per una donna è molto più difficile costruire reti di solidarietà, tessere relazioni amicali e amorose. L'invito a «uscire fuori» non è rivolto solo alle donne e agli uomini omosessuali, ma alle donne in generale, tenendo presente che le donne omosessuali incontrano difficoltà maggiori di quelle già difficili, ma pure più favorevoli, dei loro compagni di lotta:

Vediamo cosa avevano, alcuni anni fa, gli omosessuali uomini. Per i più ricchi maggiori possibilità che per i più poveri. Clubs. Saune. Cinema particolari. Incontri fugaci e paurosi.

[...]

Queste differenze fra lo svolgersi delle due vite, omosessuali maschi e omosessuali femmine, hanno oppresso soprattutto la donna che si è trovata a dover scoprire la propria sessualità quando la fortuna (la società etero) glielo permetteva.

[...]

Quindi creiamo un gruppo di lesbiche-femministe, senza gli uomini! Andiamo al di là del concetto di club!¹⁰⁸

La scoperta privata della propria sessualità, quando non è impedita dalla figura maschile (il padre, il marito etc.), è un elemento comune tra donne lesbiche e eterosessuali. Questo svantaggio è evidente rispetto ai compagni omosessuali all'interno dei movimenti di liberazione, specialmente considerando il divario di classe, che offre più possibilità di vivere liberamente la propria sessualità a chi ha più mezzi materiali per permetterselo. In questo senso il FUORI si pone come movimento rivoluzionario, cercando di scardinare i privilegi che la società capitalista offre all'omosessuale, specialmente maschio e abbiente, in qualche

¹⁰⁷ Mariasilvia Spolato, *Lesbiche uniamoci!*, «FUORI», a. I, n. 1, cit., p. 12.

¹⁰⁸ Mariasilvia Spolato, *Lesbiche riuniamoci!*, «FUORI», a. I, n. 2, cit., p. 17.

modo “integrato” in un sistema in cui l’omosessualità è tenuta nascosta, anziché pubblicamente e fieramente esibita. Quando poi è esibita, come nel caso di Pier Paolo Pasolini e Dario Bellezza, essa è comunque priva una rivendicazione politica radicale, portando per questo a una scarsa simpatia per queste figure da parte del FUORI.¹⁰⁹ Per quanto riguarda quest’ultimo, un esempio analogo è quello di Mario Mieli, che pubblica per Einaudi il suo *Elementi di critica omosessuale* (1977) dopo anni di aperta militanza nel movimento. La possibilità di pubblicare presso uno dei maggiori editori italiani la propria tesi di laurea, di avere costanti contatti con il Gay Liberation Front in numerosi viaggi all’estero, di potersi dedicare per buona parte del suo tempo all’attivismo, è un privilegio dato dal suo essere uomo e di estrazione borghese, pur con tutte le difficoltà che vive – date dallo scontro con la famiglia che comunque non negherà mai del tutto il proprio supporto, anche economico – fino alla prematura scomparsa nel 1983.

2.1.1. Il lesbismo oscurato di Patrizia Cavalli e Mariella Bettarini

Nell’Italia degli anni Settanta l’omosessualità non è tanto apertamente rivendicata dalle donne nell’ambiente culturale politicizzato, né tantomeno in quello borghese dell’editoria ufficiale. In quest’ultimo caso, è significativo l’esempio di Patrizia Cavalli: pur essendo piuttosto esplicita nel far trasparire dai suoi versi l’amore per una o più donne, sembra al tempo stesso lasciare il dato sempre sullo sfondo di un discorso più ampio. Come scrive David Rivard, «For a poet as physically and psychologically intimate as Cavalli often is, she rarely seems autobiographical or confessional. She is, for example, quite matter-of-fact in the poems about being a lesbian, but at the same it could hardly be said to be the foregrounded subject».¹¹⁰ Prendiamo ad esempio una poesia tratta dalla raccolta d’esordio, *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (Einaudi, 1974):

¹⁰⁹ Per gli scritti del «FUORI!» dedicati a Pasolini, cfr. Gian Maria Annovi, *Corpi queer: omosessualità, politica ed effeminatezza secondo Pier Paolo Pasolini*, «Whatever», n. 4, 2021, 103-124: 104. Su Dario Bellezza è lapidario il giudizio di Maurizio Bellotti: «Dobbiamo ancora dire che un romanzo non va neppure giudicato alla luce dell’acqua che esso porta al mulino dell’omosessualità. Sarebbe una valutazione troppo viziata da presupposti ideologici. Ma se questo è vero, e se, tuttavia, Bellezza ritiene di fare della letteratura omosessuale, dobbiamo avere il coraggio di dirgli che i suoi libri contribuiscono a dare dell’omosessualità l’immagine peggiore e, dunque, anche da questo punto di vista, la sua letteratura appare superflua oltreché pericolosa»; Maurizio Bellotti, *Recensione a Angelo di Dario Bellezza*, «FUORI!», a. VIII, n. 22, settembre – ottobre 1979, pp. 38-39: 39.

¹¹⁰ David Rivard, *Foreign Bodies: Gottfried Benn, Patrizia Cavalli and the Situation of Translation*, «Número Cinq», 1 luglio 2015 [http://numerocinqmagazine.com/2015/01/07/foreign-bodies-gottfried-benn-patrizia-cavalli-and-the-situation-of-translation-david-rivard/].

Non posso più guardare alla finestra
e per ogni taxi che passa sussultare.

Non posso più esercitare le orecchie
per l'unico suono caro che conosco:
il doppio battito della porta che si apre.

Non posso più indagare qual è il vestito
che ti sei messa, se è per lavorare
o per andare a conquistare.¹¹¹

L'attesa della donna amata e la paura che la «rara prigioniera» sia sottratta da un uomo rivale nel corteggiamento è un tema che ricorre a più riprese nella raccolta, ma sempre in modo quasi accidentale, facendo sempre prevalere l'io su un soggetto amoroso che nel 1974 è per lo più tenuto nascosto, specialmente dalla donna omosessuale.¹¹²

Stupita cervavo le ragioni
di quel sogno che fu piacere di baci.
Ma presto giunse il mio rivale
di tutte le notti il mio rivale
e senza sforzo come cosa sua
sottrasse a me
la rara prigioniera.

Il peso tanto più maggiore dato all'io sovrasta il suo *coming out*, ignorato quando non sminuito dalla critica. È del tutto assente un riferimento ad esso ne *Il pubblico della poesia*, l'unica antologia negli anni Settanta che include Cavalli (non con poesie, ma solo nello schedario di note bio-bibliografiche), della cui opera si parla come «della solita commedia piccolo-borghese e maledetta [...] poesie che bruciano in un attimo, *nell'attimo*, come piccoli fuochi».¹¹³ A parlarne è invece Dario Bellezza, che nello spazio dalla raccolta esordiente a *Il*

¹¹¹ Patrizia Cavalli, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 33.

¹¹² Ivi, p. 36.

¹¹³ Berardinelli, *Il pubblico della poesia*, cit., p. 285.

cielo (Einaudi, 1981) – secondo libro di Cavalli – prima approva tiepidamente e poi squalifica la rappresentazione del lesbismo della poeta, usando lo stesso paragone con Sandro Penna:

La Cavalli è uno strano impasto di narcisismo sfrenato (Se di me parlo / e non mi ascolto / mi succede poi che mi confondo.) e malinconia struggente e festosa della propria *condizione particolare*, analizzata con passione e dolore, ironia e candore. Avvicinandosi così al più lieto e diabolico dei poeti italiani, Sandro Penna. Questa condizione la porta irresistibilmente all'avventura, all'epica della caccia, alla rincorsa di una possibile prigioniera che le sarà tolta, ferocemente, dal primo bel ragazzo che l'amante incontrerà. [...] È un libro d'oro dunque, vissuto e scritto al di fuori di ogni speranza di vincere il male di vivere da una ragazza del nostro tempo, piena di paura di sfigurare davanti a se stessa, di non essere all'altezza del ruolo che si è scelto, il poeta: cioè di viverci poeticamente la vita, senza schemi borghesi, ma anche senza alcun furore ideologico, tanto che la sua poesia, talvolta molto bella ed efficace, può addormentarsi in una specie di crepuscolare meraviglia di sapersi viva e attenta alle cose che la circondano.¹¹⁴

Intanto la Cavalli è fuori, in questo suo esibito culto dell'io mai sfiorato dall'incertezza che un fare versi non sia solo un atto trionfalistico ma porti smarrimento, azzeramento, sottrazione di sé, o almeno ironia, dalle poetiche contemporanee maturate negli anni Settanta, ma questo non significherebbe niente: se uno è poeta può trasformare in oro anche materiali di scarto o vecchioti. La Cavalli è poeta, questo è indubbio: solo che la si vede troppo circuire un'identità che già è sua, o almeno avrebbe trovato se avesse voluto scartare il «facile» per il «difficile». Per facile intendiamo la *troppo insistita problematica lesbica* che vorrebbe far concorrenza a Sandro Penna, ma che riesce invece solo a rinvigorire quella linea Penna di cui ha spesso parlato Raboni e a suicidarsi come poeta regale nel non poter reggere la grazia fulminante del poeta di «Croce e delizia» che per la sua musicalità è stato paragonato a Mozart: unico Mozart della poesia italiana del Novecento.¹¹⁵

L'opinione di Bellezza sembra avere meno a che fare con Cavalli e più con la necessità di difendere e difendersi dai maestri che condivide con quest'ultima: Sandro Penna, qui esplicitamente richiamato, ed Elsa Morante, che rimane innominata ma chiaramente richiamata nella recensione a *Il cielo*, quando Bellezza si difende dalle accuse di chi ha visto

¹¹⁴ Dario Bellezza. *Le poesie di Patrizia Cavalli. Narcisismo e malinconia*, «Paese Sera», 1974 [<https://annamariaortese.wordpress.com/2009/08/10/1224/>].

¹¹⁵ Dario Bellezza, *Uno scrittore, due poeti «Maledetti» ma non troppo*, «Paese Sera», 1980 [Ivi].

nella sua prima e più positiva recensione un gesto fatto «per indiretta piaggeria [...] per ritornare nelle grazie della persona a cui il libretto appunto era stato dedicato». Prima di Bellezza, il magistero di Morante e Penna è identificato da Cesare Garboli (nella sua *Nota* alle poesie di Cavalli pubblicate su «Paragone»), poi ripreso nella nota dedicata a Cavalli in *Donne in poesia*:

Così scrive di lei C. Garboli: «La Cavalli è poeta di sicuro e maturo talento: non una promessa, ma un punto d'arrivo. Non un caso 'interessante', ma un autore da ammirare. A chi somiglia? Solo a lei, naturalmente. Ma nessuna vocazione nasce da sola; e nessun linguaggio si forma da sé. Non si spiegherebbe lo stile oscuro e lucente della Cavalli, e quella ricchezza, appariscente anche di pochi versi, di oggetti comuni stranamente splendenti come rari e privilegiati gioielli, se non esistessero, vicino a lei, due poeti che le sono, almeno indirettamente, maestri: Elsa Morante e Sandro Penna».¹¹⁶

Rispetto al parere per lo più positivo di Garboli, Frabotta include tiepidamente le poesie di Cavalli nell'antologia, riprendendo in parte l'opinione dei curatori de *Il pubblico della poesia*, quando scrive che «la furia e la maledizione, evocate e dimenticate subito dopo nella poesia di Patrizia Cavalli, diventano due muse giocosamente tutelari, degradate all'amabile rituale di vecchie zie, di una poesia falsamente ingenua, che *si guarda bruciare con la rapida allegria con cui si accende e si spegne uno zolfanello*» (corsivo mio).¹¹⁷ Anche in Frabotta è assente qualsiasi riferimento al lesbismo di Cavalli, segno forse di una trasposizione, anche sul piano culturale, di quella difficile alleanza tra femministe eterosessuali e omosessuali, nel momento in cui le prime non vedano l'espressione esplicita dell'omosessualità come rilevante dal punto di vista poetico e politico.

Questo limite riemerge nel numero 13 del «FUORI!», interamente gestito al FUORI Donna che, come si legge nell'editoriale, intende «iniziare un dialogo costruttivo con le femministe e con le omosessuali ancora velate, le une e le altre indifferenti o peggio diffidenti nei confronti del vecchio FUORI che è stato ed è utilissimo, non lo neghiamo, a situare correttamente la rivoluzione sessuale, ma non raggiungeva coloro che, con FUORI Donna, intendiamo raggiungere».¹¹⁸ Una buona parte del numero è dedicato alla lettera che il FUORI

¹¹⁶ Frabotta, *Donne in poesia*, cit., p. 75. Cfr. Cesare Garboli, *Nota*, in Patrizia Cavalli, *Sei poesie*, «Paragone», n. 282, agosto 1973, pp. 73-75.

¹¹⁷ Frabotta, *Donne in poesia*, cit., p. 23.

¹¹⁸ *Perché FUORI! Donna e come*, «FUORI! Donna. Femminismo e Lesbismo», a. III, n. 13, estate 1974, p. 3.

Donna invia a diversi movimenti femministi in tutta Italia, con le (poche) risposte pervenute. In essa le redattrici criticano «le acrobazie compiute da alcune femministe per difendersi dalla stantìa ma evidentemente sempre efficace accusa di lesbismo che il maschio rivolge allo scopo di ricacciarle al “loro posto di femmine”, sinonimo per lui di ubbidienza sessuale, culturale, economica».¹¹⁹ L’uso dell’omosessualità come insulto e degradazione della donna dovrebbe spingere a una risposta comune, «“EVVIVA!!!” anziché mostrare una tremolante coda di paglia che vanifica la nostra lotta mostrando all’avversario il nostro bisogno, ancora una volta, della sua approvazione e il nostro terrore di un suo giudizio “morale”». Tra le molte risposte alla lettera che sostengono la necessità di includere la lotta di liberazione omosessuale nell’agenda femminista e nelle pratiche di autocoscienza di tutti i gruppi, ce ne sono pure alcune che reiterano l’idea per cui questi due movimenti non siano compatibili nei loro obiettivi di lotta, ritenendo l’omosessualità una pratica strettamente privata:

Voi ci invitate a esporre chiaramente il nostro parere sull’omosessualità e noi accettiamo. Siamo d’accordo sul fatto che in essa sarebbe racchiuso un enorme potenziale rivoluzionario, ma non è questo il tipo di rivoluzione che noi vogliamo. Riteniamo l’omosessualità libera scelta di ogni individuo, non ne facciamo certo ragione di discriminazione, ma ci rifiutiamo di ostentarla come bandiera del femminismo.¹²⁰

Tra le risposte giunte alla redazione c’è anche quella di Mariella Bettarini, in cui si dichiara apertamente omosessuale. Contrariamente a Cavalli, dai suoi testi non traspare il suo lesbismo, anche perché la sua poesia, almeno quella precedente alla stesura di questa lettera, non è a tal punto incentrata sull’io. Bettarini si trova in un momento di sostanziale rivalutazione di sé, dei suoi ideali politici, in quanto «ex-oppressa liberata (?), ex-cattolica militante ora a sinistra, post-freudiana, ex e post a non finire e, comunque senza etichette». Rivendicare la propria omosessualità, potendone parlare liberamente anche con persone a lei vicine, come confessa nella lettera, rimane però uno scoglio da superare, anche negli ambienti della sinistra extraparlamentare:

Se è ancora velata la donna, in questa italietta, figuratevi la donna omosessuale! Che scherziamo. Neanche a parlarne. Ti tollerano a malapena se sei marxista (i familiari, i colleghi,

¹¹⁹ *La nostra lettera ai gruppi femministi*, Ivi, p. 4.

¹²⁰ Mariadele Crocioni Michelini, *Risposta di un non meglio precisato gruppo femminista di Bologna*, Ivi, p. 7.

l'“ambiente”, dico); immaginati se poi sei anche una nubile – femminista – che magari rompe le scatole scrivendo e facendo scrivere – anormale per di più...

Eppure, sotto sotto ti stimano e ti stanno a guardare gli ipocriti. E molti anche ti sono “amici”. Insomma, ti tollerano come donna (e, perché no, forse, anche senza dirtelo, come omosessuale). Ma guai a parlarne dichiaratamente. Sto preparando un numero di “Salvo Imprevisti” sui rapporti tra la cultura e la donna, in Italia. Si starà a vedere. Per ora siamo soltanto a questo. Non è che sia paura, questa volta, ma è che non vedo come possiamo imporci senza prima aver cambiato un bel po' di teste, intorno.¹²¹

Nel numero di «Donne e Cultura» non entreranno contributi sull'omosessualità, né nei numeri successivi della rivista fiorentina, di cui Bettarini è pure direttrice responsabile. Questo dato può essere significativo per riflettere sulla resistenza, anche in un ambiente politicizzato e allineato alla sinistra extraparlamentare, nel parlare di omosessualità e, nel caso di Bettarini, esprimere la propria condizione. Della necessità di includere la lotta per la liberazione omosessuale nella contestazione femminista Bettarini scrive a più riprese negli anni seguenti, ma sempre in una prospettiva impersonale, passando più per un'alleata che per una persona coinvolta in prima persona in queste rivendicazioni. A ciò si aggiunge che Bettarini, al contrario di Cavalli, non ha esordito per la grande editoria, non ha avuto una cerchia amicale influente, figure di peso nel panorama culturale italiano come Elsa Morante, che può aver garantito a Cavalli una maggiore libertà di espressione anche esprimendo chiaramente, ma pur sempre in modo a-politico, la propria omosessualità. A ciò si può ricondurre il nascondimento dell'omosessualità anche nell'opera poetica di Bettarini, la cui vicinanza al FUORI la avverte sicuramente di un esempio drammatico dei rischi in cui una donna può incorrere ammettendo la propria omosessualità.

2.1.2. Mariasilvia Spolato e la *Storia di una ESPerienza*

Le conseguenze di un'aperta militanza con il proprio nome all'interno del FUORI sono esemplificate dal caso di Mariasilvia Spolato, già fondatrice del FUORI e parte del Collettivo Femminista Pompeo Magno di Roma. Una sua foto alla manifestazione dell'8 marzo 1972 a Roma, reggendo un cartello con scritto «Liberazione Omosessuale», è pubblicata sul giornale

¹²¹ Mariella Bettarini, *Risposta di Mariella Bettarini*, Firenze, 28 aprile 1974, Ivi, pp. 5-6: 6.

«Panorama», causando il licenziamento dalla scuola in cui insegna matematica, oltre che l'allontanamento della famiglia. La sua visibilità come attivista femminista e omosessuale la porta a condizioni economiche e abitative sempre più precarie, che però non interrompono subito la sua attività all'interno del FUORI: negli anni immediatamente successivi al suo *coming out*, Spolato pubblica, sempre per la rivista del movimento di liberazione omosessuale, una sua intervista a Simone De Beauvoir, due poesie e una prosa breve.¹²² Inoltre, cura per Savelli il volume *I movimenti omosessuali di liberazione*, primo documento in Italia a raccogliere interventi dei movimenti stranieri, oltre che i primi documenti del FUORI, tra cui il comunicato scritto in occasione del Congresso di Sanremo.¹²³

Spolato è ritenuta la prima donna omosessuale a dichiararsi apertamente, così come la sua prima poesia – pubblicata nel n. 1 del «FUORI» – è considerata «la prima poesia lesbica del neofemminismo italiano».¹²⁴ Datato «Padova, gennaio 1968», il testo si intitola *PRIMA E(xtra)S(ensorial)P(erception)ERIENZA* ed è incentrato, come rivelano i primi versi, sulla «storia di un amore senza sensi / è una prima esperienza d'amore vissuta / non in un letto / ma su di una lunghezza d'onda» (vv. 1-4). Le protagoniste della storia, beta e delta, vivono a centinaia di chilometri di distanza l'una dall'altra, si incontrano una sera in spiaggia e da lì scoprono la loro sintonia, il modo di comunicare tramite la lunghezza d'onda:

Comunicavano con una lunghezza d'onda
di circa quattromila
cioè oltre gli ultrasuoni,
quindi, e di gran lunga al di là degli ultravioletti.
La loro lunghezza d'onda era il loro
luogo di appuntamento
segreto.
Là nessuno poteva raggiungerle

¹²² Mariasilvia Spolato, *PRIMA E(xtra) S(ensorial) P(erception) ERIENZA* [poesia], «FUORI», n.1, giugno 1972, p.13; *La nostra debolezza sarà la nostra forza* [Intervista con Simone de Beauvoir], «FUORI», n. 5, novembre 1972, p. 4; *Te lo dico io perché non ci credi* [poesia], «FUORI!» n. 7, gennaio-febbraio 1973, pag. 19; *Testimonianza*, «FUORI», n. 9, maggio-giugno 1973, p. 12; *Intervento di Mariasilvia Spolato al congresso provinciale dell'UDI il 27 ottobre 1973 alla Sala Borromini a Roma*, «Lib», n. 23, 30 ottobre 1973, supplemento al n. 10 del «FUORI», luglio-agosto 1972, ciclostilato in proprio [https://www.herstory.it/wp-content/uploads/2015/05/44_tutto.jpg];

¹²³ Mariasilvia Spolato, *I movimenti omosessuali di liberazione*, Roma, Savelli, 1972. Per un approfondimento sul Convegno di Sanremo e la storia del FUORI!, cfr. Myriam Cristallo, *Uscir fuori. Dieci anni di lotte omosessuali in Italia: 1971-1981*, Roma, Sandro Teti editore, 2017.

¹²⁴ Claudia Santini, «Io amo una donna». Addio a Mariasilvia Spolato, prima donna a dichiararsi lesbica e per questo morta clochard, «Elle», 08.11.2018 [https://www.elle.com/it/magazine/women-in-society/a24848609/prima-donna-lesbica-d-italia-mariasilvia-spolato-morta/].

né con l'udito
né con lo sguardo.
Sintonizzavano molto spesso
dicendosi tutto o niente.
(vv. 31-37)

L'esperienza di percezione extra-sensoriale (ESP) che dà il titolo alla raccolta è una forma di comunicazione che aiuta a mantenere il segreto a cui beta e delta sono costrette. Pur nell'impersonalità delle lettere dell'alfabeto greco che sono protagoniste della storia, è lecito ritenere questa poesia una prima rappresentazione, tra scienza e pseudoscienza, delle difficoltà che le donne omosessuali affrontano nell'esprimere la loro sessualità, nell'incontrarsi dal vivo e parlarsi. Spolato trae ispirazione dalla sua professione di docente di matematica, così come dalla cultura hippy americana, che nella *extrasensory perception* vede una forma di telepatia ed esplora questa connessione giungendo fino alla ricerca scientifica. Per esempio, agli anni Settanta un gruppo di ricercatori, noto come Fundamental Fysiks Group, cerca di applicare i principi della meccanica quantistica per spiegare fenomeni come la ESP.¹²⁵ Fortemente influenzati dal buddismo, i ricercatori cercano di legare quest'ultimo al Teorema di Bell, che postula la persistenza di un legame tra due oggetti una volta entrati in contatto (*quantum entanglement*), anche dopo aver posto una notevole distanza l'uno dall'altro: «The theorem, named for the fiery Irish physicist John S. Bell, stipulated that quantum objects that had once interacted would retain some strange link or connection, even after they had moved arbitrarily far apart from each other. Bell used words like “nonlocality” and “entanglement” to describe his result. To many group members, the phenomenon seemed equally evocative of Buddhist teachings».¹²⁶

Questa immagine rende bene il rapporto che delta e beta intrattengono, nonostante l'intervento di un «robot malefico» (v. 43), che cerca di disturbare la loro comunicazione:

Ispezionava l'etere per curiosare
e poi conoscendo i fatti di tutti,
sfruttarli a suo vantaggio.
Intercettò i loro messaggi e cominciò a

¹²⁵ Cfr. David Kaiser, *How the Hippies Saved Physics. Science, Counterculture, and the Quantum Revival*, New York – London, W.W. Norton, 2011.

¹²⁶ Ivi, p. XXIV.

fare rumore.

Le frasi che beta e delta si inviavano
sulla loro lunghezza d'onda
cominciavano ad arrivare a destinazione
affievolite e confuse.

Disturbate spesso da rumori assordanti.
Robot non capiva quello che beta e delta
si dicevano.

Un giorno, dalla rabbia, strappò
l'una dall'altra le parole
di un messaggio
lo capovolse
e lo rimise nel canale.

Il messaggio era ESP
e da solo si raddrizzò
nell'etere.

(vv. 46-65)

La figura del robot può rappresentare tutti i pregiudizi e i tentativi di censura che la società impone all'omosessualità. Questi tentativi non inficiano però il sentimento, che per quanto disturbato, nonostante i tentativi di deturparlo trova il modo di restare fedele e di giungere al destinatario. Il robot è al tempo stesso un'immagine simbolo dell'accelerazione, con conseguente de-umanizzazione, della società capitalista. Così si presenta in *Howl* di Allen Ginsberg, per esempio, dove Moloch è descritto come avente un «teschio robot»:

Avevo un appartamento sulla Nob Hill, mi ubriacavo di Peyote, e vidi sugli ultimi piani di un grande albergo un'immagine del teschio robot di Moloch che fissava nella mia finestra; mi ubriacai di nuovo qualche settimana dopo, il Viso era ancora lì nella metropoli rossa fumosa del centro, scesi giù per Powell Street mormorando «Moloch Moloch» tutta la notte e scrissi la Seconda Parte di *Howl* quasi senza correzioni nella cafeteria ai piedi del Drake Hotel, fondo nella valle dell'inferno. Qui il lungo verso è usato nella forma di una strofa spezzata nell'interno in unità esclamatorie punteggiate da una ripetizione base, Moloch.¹²⁷

¹²⁷ Allen Ginsberg, *Note scritte quando finalmente venne inciso «Urlo»*, in Ead., *Jukebox all'idrogeno*, a cura di Fernanda Pivano, Milano, Mondadori, 1969, pp. 189-193: 190.

Il robot nella poesia di Spolato, non riuscendo a impedire la comunicazione tra delta e beta, ritrasmette i loro messaggi «in figure e parole / [...] in un programma / televisivo. / [...] al cinema. / La gente guardava senza stupirsi i messaggi si annidavano nei cervelli» (vv. 73-77). La rappresentazione distorta che il robot fornisce del rapporto tra delta e beta è la stessa che la società offre dell'omosessualità, traducendola in preconcetti e parole in cui le donne omosessuali non si riconoscono («Beta e delta compresero qualche cosa / ma non riconobbero / i loro messaggi che erano ESP»; vv. 78-80), data in pasto al pubblico di radio e televisione, alla società intera che consuma passivamente questa manipolazione del messaggio tra delta e beta: una rappresentazione normalizzata e non estremizzata, malevola dell'omosessualità.

Le protagoniste della «ESPerienza», scoperta l'intercettazione, interrompono la comunicazione. Tempo dopo, beta passeggia in un campo in cui trova uno spaventapasseri, a cui sono state attaccate «dieci striscioline di carta d'argento» (v. 91), che diventano un canale alternativo di trasmissione:

Tutti sanno che i coriandoli di stagnola
vibrano
a seconda della loro lunghezza
che rappresenta cento o mille volte
la lunghezza d'onda della loro vibrazione.
Così come avviene
per le canne
di un organo.
Nove striscioline erano immobili
La decima,
la più corta,
tremolava.
Beta comprese che era la lunghezza
d'onda,
ESP,
il messaggio,
Beta non si spiacque
che anche le altre nove striscioline
d'argento lo sentissero.
(vv. 92-110)

Per Spolato questo canale alternativo, più corto degli altri, ma intercettabile da tutti, è forse riconducibile alla necessità di formare un movimento autonomo di liberazione, non riconoscendosi nei media tradizionali, la radio e la televisione di cui il robot si serve. La poesia si chiude con la sconfitta di quest'ultimo, negli ultimi versi in cui, preso alla sprovvista dal messaggio, «si sciolse tutto e fu scomposto / in tanti pezzi di lamiera. Le viti uscite dai bulloni / caddero per terra» (vv. 114-117). Questo testo è una rappresentazione immaginifica, (fanta)scientifica di un amore che si esprime su una lunghezza d'onda non ostacolabile. È l'ammissione di un sentimento che chiede modalità di espressione sicure, un canale di comunicazione indisturbato per potersi amare anche a lunghe distanze, attraverso la trasmissione di una frequenza pienamente decifrabile solo a chi la vive come condizione in prima persona.

2.1.3. Laura di Nola e la poesia «Da donna a donna»

La messa in secondo piano dell'immagine della donna, con tutti i condizionamenti che lo sguardo maschile le impone, rende delta e beta asessuate, per quanto il sottotesto sia chiaramente riferito all'amore tra due donne. L'uso di rappresentare queste ultime con due lettere dell'alfabeto greco può spiegarsi nel desiderio di un amore che cancelli le differenze, perseguendo l'ermafroditismo che, nel dibattito interno al movimento di liberazione omosessuale negli anni Settanta, anticipa le teorie *queer* che si svilupperanno in modo maggiore dal decennio successivo. Tra coloro che portano un contributo più significativo alla riflessione intorno a bisessualità, transessualità e fluidità di genere, c'è sicuramente Mario Mieli, che nel suo *Elementi di critica omosessuale* pone la transessualità come manifestazione dell'ermafroditismo naturalmente presente in ogni individuo, represso dalla società che opera su di esso e fin dalla tenera età «l'educastrazione, allo scopo di costringerli a rimuovere le tendenze sessuali congenite che essa giudica “perverse” [...]. L'educastrazione ha come obiettivo la trasformazione del bimbo, tendenzialmente polimorfo e “perverso”, in adulto eterosessuale, eroticamente mutilato ma conforme alla Norma».¹²⁸ Per Mieli, «si chiamano transessuali tutti gli adulti che vivono coscientemente il proprio ermafroditismo e che

¹²⁸ Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, Milano, Feltrinelli, 2017 [1ª ed. Torino, Einaudi, 1977], p. 17.

riconoscono in sé, nel proprio corpo e nella mente, la presenza dell'“altro” sesso». ¹²⁹ Da essi deve partire una lotta di liberazione mai scindibile dalla lotta di classe, dal «gaio comunismo»: è proprio perseguendo queste componenti inseparabili della lotta che Mieli si separa dal FUORI, una volta che questo si unisce al Partito Radicale guidato da Marco Pannella, e fonda i COSR (Collettivi Omosessuali Rivoluzionari). ¹³⁰ Alle riflessioni di Mieli si può accostare la poesia di Anna Cuculo, che richiama la necessità dell'ermafroditismo diffuso per giungere all'espressione di un amore libero dai ruoli di genere che separano “uomini” e “donne”. ¹³¹ Sull'immagine costruita su quest'ultima, con tutte le aspettative sociali ad essa legate, si concentra la prima parte di *Mi piace far l'amore*, che procede ad un lungo elenco di elementi associati alla femminilità rifiutati dall'io poetico: «Mi piacciono i belletti, i miei occhi truccati di tutti i colori / ma vorrei NON USARE TRUCCO / Mi piace la voce per cantare / ma vorrei NON USARE LA VOCE» (vv. 9-12). Tutti gli elementi elencati da Cuculo sono rifiutati perché ineludibilmente portatori di una differenza, che tiene la donna in un ruolo che la mantiene soggiogata. Le negazioni che Cuculo esprime sono per lo più legate all'eroticismo, uno dei principali vettori di dominio patriarcale da sovvertire. ¹³² Al ruolo di donna occorre quindi sostituire l'ermafroditismo, per raggiungere relazioni sociali più giuste, naturalmente portate all'amore reciproco:

... se tutto questo vuol dire “essere donna”
 se tutto questo è “differenziarsi dall'altro sesso”
 VORREI ESSERE ERMAFRODITA
 in un mondo di umanità e comprensione reciproca

¹²⁹ Ivi, p. 20.

¹³⁰ Sulla possibilità per Mieli di un'alleanza con un partito della sinistra parlamentare, è categorico e per certi versi profetico il suo rifiuto nel primo articolo che firma per il «FUORI!»: «Quanto ai partiti della sinistra parlamentare, non dimentichiamo che essi sono specializzati nel recupero borghese di ogni iniziativa originariamente rivoluzionaria, per cui, nella presunzione di poterli strumentalizzare, finiremmo coll'esserne strumentalizzati. Il loro scopo sarebbe certo quello di incanalare le nostre energie in una sterile lotta volta al miraggio dell'emancipazione politica, che è una strana cosa, di cui, più ne acchiappi, più vuoto ti ritrovi tra le mani. Essa si dilegua nei fatti, mentre resta codificata in leggi astratte, che mettono il cuore in pace al borghese oppressore e legalizzano la vita triste e la morte squallida della checca isterica cui è ridotto colui che è omosessuale»; Mario Mieli, *Per la critica della questione omosessuale*, «FUORI!», a. I, n. 3, settembre 1972, pp. 1-2.

¹³¹ Anna Cuculo, *Mi piace far l'amore*, Ivi, p. 3.

¹³² «La rappresentazione della lesbica, o meglio la possibilità di autorappresentazione lesbica, dipende dalla distinzione tra le due forze contrarie operanti nel paradosso della (in)differenza sessuale; bisogna cioè separare e al contempo mantenere presenti entrambi i sensi di (u)omosessualità e di lesbismo. E quindi l'esigenza che molte avvertono di svincolare l'eroticismo dal discorso dei ruoli e dal nodo indissolubile di sessualità e riproduzione che immancabilmente l'accompagna, non può prescindere dal ripensamento di quella che nella maggior parte dei discorsi culturali e delle pratiche socio-sessuali rimane, nonostante tutto, una sessualità bisessuale, determinata cioè dalla opposizione maschile/femminile»; Teresa de Lauretis, *Differenza e indifferenza sessuale*, Firenze, Estro Editrice, 1989, p. 19.

di uguaglianza sessuale e cerebrale
in mezzo ad esseri che vivono e si amano tutti
senza dover dipendere dalla vita altrui,
senza sottomissioni né compromessi o sotterfugi
(vv. 20-27)

Rifiutare il ruolo imposto al proprio sesso, conclude Cuculo, è la sola condizione perché ci si possa tornare a riconoscere, riacquistando il proprio nome attraverso una liberazione che è – tornando a Mieli – *rivoluzione* dalla portata politica: «solo attraverso questa rivoluzione / io “donna” sarò ermafrodita come te / (“maschio falloocratico”) / e ti chiamerò per nome» (vv. 38-41).

Finché non giungerà questo futuro preconizzato da Mieli e Cuculo, il destino dell'omosessuale sarà per lo più relegato al silenzio, allo pseudonimo e all'anonimato, per non incorrere nei rischi in cui Spolato è incorsa per la sua aperta militanza. La necessità di nascondersi è specialmente sentita per la donna lesbica, per la quale «uscire fuori», anche in poesia, pone difficoltà maggiori rispetto ai compagni maschi. A ciò si può anche ricondurre la sporadica presenza di poesie scritte da donne all'interno del «FUORI!», che contrasta con l'apertura, ai limiti del monopolio, con cui sono accolte le poesie di Alfredo Cohen tra i numeri 10 e 16, fino ad avere uno speciale inserto dedicato ad esse, iniziativa unica nella storia della rivista.¹³³ Ciò non implica che non esistano limiti e difficoltà anche per un'aperta dichiarazione della propria omosessualità da parte dei maschi omosessuali, ma che essi – per quanto “diversi” – operino comunque all'interno di una società in cui possono continuare a far valere, pur limitatamente, il proprio privilegio maschile. In questo senso si possono applicare a Cohen le parole che Simonetta Spinelli usa per marcare la differenza tra Mario Mieli e le femministe lesbiche, per spiegare perché il primo non ha colto nelle pratiche di autocoscienza delle seconde una rivendicazione politica non immediatamente trasferibile nella sfera pubblica:

¹³³ Alfredo Cohen, *Poesie per Angelo*, «FUORI!», a. II, n. 10, luglio-agosto 1973, p. 18; *3 poesie libere di Alfredo Cohen* [Il colore omosessuale, Lo sguardo, Un grande amore], «FUORI!», a. II, n. 11, inverno 1973, pp. 20-21; *Poesie del triangolo rosa*, «FUORI!», a. III, n. 12, primavera 1974, pp. 40-43; *Poesie* [La gioia omosessuale, Il ragazzo capelliricci, Il ragazzo che passa, Nella stanza e Bandiera rossa ho vista], n. 14, primavera 1975, pp. 8-9; *Poesie*, inserto dedicato alle poesie di Alfredo Cohen, n. 15, primavera 1976, pp. A-D (numerazione diversa); *Poesie*, n. 16, autunno 1976, pp. 37-38.

Il rapporto personale/politico è per lui un rapporto personale/pubblico. Ha un'immediata ricaduta nel pubblico, dove il maschio è storicamente l'unico soggetto visibile da sempre, per omologazione o per contrasto, perché è all'interno di un codice dato, costruito su/da un sistema di complicità maschile. Quando Mieli ipotizza una rivoluzione che scompagini, a partire dalla denuncia e dalla messa in evidenza di quanto dal codice è sanzionato, rivendica la piena titolarità nei confronti di uno spazio che già abita, pur pagando prezzi altissimi.¹³⁴

Queste sporadiche pubblicazioni poetiche da parte di donne nel FUORI sono slegate da un più ampio lavoro di scavo che Laura di Nola conduce nelle «poesie d'amore e d'amicizia» che formano l'antologia *Da donna a donna*, da lei curata e pubblicata nel 1976 per Edizioni delle donne.¹³⁵ Né i testi di Spolato, né quello di Cuculo entrano nella raccolta, che inizialmente doveva chiamarsi «I versi nascosti», proprio a sottolineare come nella quasi totalità delle poete antologizzate figurino solo il nome proprio, vero o inventato, per non incorrere nel rischio di essere identificate:

Poesie di omosessuali maschi erano già uscite, da Pasolini a Dario Bellezza, mentre fra donne alcune autrici note, che non avevano niente da perdere, mi hanno rifiutato le loro poesie per paura di autodefinirsi nella società. Altre, più o meno note, mi hanno dato le loro poesie, ma spesso senza firmarle. Questo o per ragioni obiettive (per esempio perdita del posto di lavoro o simili), o per scarso coraggio nei confronti dei giudizi altrui. [...] Ora è chiaro che la donna è doppiamente repressa, non solo nella sua omosessualità, ma prima di ogni altra cosa, nel suo privato. [...] Poesie d'amore o anche d'amicizia verso le altre donne, sono quindi doppiamente deprecabili: non solo perché appartenenti al personale, ma perché rappresentano una deviazione rispetto all'uomo come punto centrale, come *unicum* della sua propria esistenza.¹³⁶

Publicare versi di poesia omosessuale delle donne, per quanto ancora costrette all'anonimato, è per di Nola un gesto importante, parte di un discorso più ampio con cui critica la feticizzazione e la narrazione sulla donna omosessuale quasi esclusivamente in mano al «potere». Di Nola si riferisce soprattutto al campo della psicologia, che ha contribuito a consolidare teorie come quella che Freud definisce “invidia del pene”, per di Nola frutto di una «iper valutazione» atta a «spiegare tanti comportamenti femminili, ma che secondo noi

¹³⁴ Simonetta Spinelli, *Passioni a confronto: Mieli e le lesbiche femministe*, in Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, cit., pp. 313-320: 316.

¹³⁵ Laura di Nola, *Da donna a donna. Poesie d'amore e d'amicizia*, Roma, edizioni delle donne, 1976.

¹³⁶ Laura di Nola, *Da donna a donna*, «FUORI!», a. V, n. 16, cit., pp. 32-33: 32.

non è un fatto primario e insostituibile, semmai solo un'imposizione necessaria alla sopravvivenza della società patriarcale». ¹³⁷ Quando la psicologia ufficiale vede come "normale" il fatto che il passaggio della bambina all'eterosessualità dipenda dal rifiuto della madre «alienata e alienante», per di Nola si costruisce una società in cui «madre e figlia sono "artificialmente costruite come nemiche».¹³⁸ Per questo, il lesbismo deve riappropriarsi anche della psicologia, per istituire e recuperare il rapporto con la madre, con la «femminilità castrata». La preparazione di questa antologia – di cui offre in questo numero una selezione di alcune poesie – è il lavoro preliminare per una «riappropriazione della psicologia in senso progressista», che di fatto prenderà corpo un anno dopo con la pubblicazione del saggio *Il gioco delle riappropriazioni*.¹³⁹ Invenzione e gioco sono i due termini chiave che riassumono le tre poesie tratte dall'antologia e pubblicate su «FUORI!». I primi due testi – *Inventa un nuovo giorno* e *La strega* – evidenziano il potere della creatività scaturita dal sentimento amoroso, dell'accettazione le une delle altre che porta alla creazione di mondi nuovi e cangianti, contro la fissità e il giudizio degli uomini:

Il colore della tua pelle
può cambiare ogni giorno
assumere l'arcobaleno.
[...]
tronchi sgranati
si trascinano fra le onde
con l'acqua che tutto cancella
e inventa un nuovo giorno
sul tuo corpo di seta
si spande
per le valli muschiose.
(vv. 3-5, 11-17)

Mi hai accettata
Io
donna innamorata
finalmente

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Ivi*, p. 33.

¹³⁹ Laura di Nola, *Il gioco delle riappropriazioni. Il femminismo si riappropria delle psicanalisi*, Milano, Moizzi, 1978.

di questo
corpo d'amore
da tanto fantasticato
che quei bastardi
chiamano
psichicamente inferiore
fisicamente buco
Di mille momenti
è già vecchia
o appena giovane
per la strega
il tempo
è un'astrazione
questa storia bella
che tu e io
stiamo inventando
insieme
(vv. 28-48)

L'invenzione di un mondo nuovo, dove l'amore tra due donne possa essere liberamente espresso, implica lasciarsi alle spalle quello dominato dal maschio. Così nella poesia *Il gioco*, permane un ordine vecchio («castelli d'uomini erano rimasti sulla terra / come larve / che non capivano il nostro amore»; vv. 8-10) al quale opporre «disordini misteriosi / in capelli grondanti / di abbracci sudati / ascensori di febbre» (vv. 12-15). Il mistero torna anche nella parte conclusiva della poesia, per raffigurare la vagina – «profondo mistero delle pieghe bagnate» (v. 21) – nell'atto di darsi il piacere finalmente liberato e così rinascere, letteralmente ricrearsi dall'utero, rafforzando la necessità espressa dalla curatrice di riscoprire il legame materno per giungere alla liberazione della donna:

I tuoi capezzoli sono come mille miglia di un'odalisca arrabbiata,
il tuo odore come un grande gioco, la tua vagina aperta, buona come una risata felice,
che mille saltimbanchi lillipuziani
osservano stupiti,
ma uno di loro cresce,
e vede il profondo mistero nelle pieghe bagnate,

dal piacere che ti ho regalato,
vicino dove, l'utero può aprirsi di nuovo,
e creare anche me.
(vv. 16-24)

Questo passaggio è citato da di Nola nella parte conclusiva de *Il gioco delle riappropriazioni*: parte del «gioco» che trova in questa poesia, che pone nel titolo del suo lavoro, sta nel rifondare una nuova immagine del materno, della figura archetipica della donna:

Tramutarsi in Eva e mangiare questa mela da secoli dimenticata vuol dire accettare anche questa vecchia madre, queste pareti morbide e tentacolari che sono state per anni il nostro cibo, ma anche la nostra morte, andarci a costruire su un'altra dimensione, morire e rinascere insieme a lei. E rinascere vivendoci in un nuovo tipo di madre, quella che detiene il segreto del ciclo della vita in perenne trasformazione, quella che non propone mai niente di definitivo, ma la solitudine d'una ricerca continua.

Quella che è stata uccisa in secoli di società patriarcale, che ha proposto solo convergenze e false sicurezze, ruoli e cristallizzazioni.

Come Mariasilvia Spolato, Laura di Nola partecipa assiduamente, ma solo per un breve periodo, alle attività del FUORI, militando nel «FUORI! Donna» e pubblicando diversi articoli e commenti a fatti di attualità.¹⁴⁰ Il 7 luglio 1979, di Nola muore per un cancro all'intestino, come riporta Angelo Pezzana in un ricordo che le dedica nel n. 22 della rivista.¹⁴¹ Pezzana ne ricorda la caparbia, la fermezza nel portare contributi risolutivi a progetti collettivi, come quello che porta alla pubblicazione di *Pratiche innominabili*, curato insieme ad altre componenti del FUORI romano.¹⁴² Uscirà inoltre postumo il contributo scritto per

¹⁴⁰ Laura di Nola, *Noi donne lesbiche*, «FUORI!», a. VI-VII, n. 17, inverno 1977 – primavera 1978, pp. 38-39; *Il commento di Laura di Nola*, «FUORI!», a. VII, n. 18, giugno-luglio 1978, p. 5; *Alle femministe*, Ivi, p. 11; *Intervista a Riccardo Reim e Antonio Veneziani*, Ivi, pp. 13-14; *Il commento di Laura di Nola. Freud e le nonne*, «FUORI!», a. VII, n. 19, settembre-ottobre 1978, p. 10; *Il commento di Laura di Nola. È morto ma...*, «FUORI!», a. VII, n. 20, novembre-dicembre 1978, p. 12; *Il commento di Laura di Nola. Scarti genetici e vuoti devianti*, «FUORI!», a. VIII, n. 21-22, marzo – giugno 1979, pp. 20-21.

¹⁴¹ Angelo Pezzana, *Gay Shalom, Laura*, «FUORI!», a. VIII, n. 22, settembre – ottobre 1979, p. 8.

¹⁴² Laura di Nola, Riccardo Reim, Antonio Veneziani (a cura di), *Pratiche innominabili: violenza pubblica e privata contro gli omosessuali*, Milano, Mazzotta, 1979.

l'antologia *Dal fondo*, curata da Carlo Bordini e Antonio Veneziani, recensita da Maurizio Bellotti nel n. 23.¹⁴³

Dell'impegno di Spolato e di Nola per promuovere la poesia delle donne omosessuali, chi da autrice chi da lettrice, non rimangono tracce in operazioni simili condotte negli anni successivi. L'antologia di Laura di Nola è, a tutti gli effetti, la prima antologia di poesia omosessuale italiana, in quanto anche per la poesia scritta da uomini manca fino a quel momento un'opera di scavo analoga. Solo all'inizio degli anni Ottanta, Renzo Paris e Antonio Veneziani curano un volume che raccoglie poesie dal XIII secolo fino agli anni Settanta, includendo però solo poeti maschi.¹⁴⁴ Sul perché l'antologia non includa donne, i curatori affermano che «se si escludono gli anni Settanta, in coda al Novecento», gli altri secoli non hanno esempi di poesie in cui emerga l'«amicizia amorosa» tra donne. Visti i criteri con cui sono antologizzati alcuni poeti, sulla base dell'interpretazione, molto vaga e ampia di «amicizia amorosa» per i curatori, risulta però difficile credere che non avrebbero potuto trovare esempi analoghi. Paris e Veneziani sostengono che la ragione per cui non esista una tradizione paragonabile a quella maschile per la poesia scritta da donne omosessuali è da ricondursi al fatto che «Evidentemente è il potere maschile, nei secoli, tanto forte e imperturbato da permettere la trasmissione sia pure emarginata, velata, della gamma degli affetti che lo riguardano, compresa l'omosessualità». Se subito dopo, scrivendo che «un libro come questo sarebbe inconcepibile per le donne», intendono che una tale ricchezza di voci lungo tutta la storia della letteratura italiana (peraltro spesso immotivata per alcuni dei nomi inclusi) non sarebbe reperibile per le poetesse, è chiaro che gli esempi disponibili sarebbero di gran lunga inferiori quanto più si volesse guardare indietro. Il fatto che, per quanto riguarda gli anni Settanta, Paris e Veneziani non citino nemmeno l'antologia *Da donna a donna* è un dato significativo, che concorre a cancellare l'impegno di Laura di Nola (e di Mariasilvia Spolato prima di lei) da operazioni successive. Così anche *Cuori smascherati*, pur essendo un'antologia «mista» di poesia omosessuale, reitera lo stesso punto secondo cui «manca del tutto [...] una tradizione femminile nella poesia omosessuale», menzionando per gli anni Settanta solo Patrizia Cavalli, come unico esempio in cui è possibile «trovare qualche riferimento» all'omosessualità.¹⁴⁵

¹⁴³ Laura di Nola, *Tornare padrona*, in *Dal fondo*, cit., pp. 128-130. Per la recensione al volume, cfr. Maurizio Bellotti, «*Dal fondo. La poesia dei marginali*» di Carlo Bordini e Antonio Veneziani, «FUORI!», a. VIII, n. 23, novembre – dicembre 1979, p. 33.

¹⁴⁴ Renzo Paris, Antonio Veneziani (a cura di), *L'amicizia amorosa. Antologia della poesia omosessuale italiana dal XIII secolo Secolo a oggi*, Milano, Gammalibri, 1982.

¹⁴⁵ Gianluca Polastri, *Cuori smascherati. Antologia di poesia gay e lesbica*, Torino, Ananke, 2006, p. 49.

Le poesie di Spolato, così come quelle raccolte da di Nola, offrono più di sporadici riferimenti. Pur non essendo particolarmente inventive sul piano formale o linguistico, esse hanno il pregio di far «uscire fuori» un panorama sommerso di donne che trovano nella scrittura, spesso, una compagna alla solitudine a cui le donne lesbiche sono più facilmente soggette rispetto ai loro compagni maschi, anche in ambienti rivoluzionari. La priorità è data dall'emersione di questo messaggio, reso invisibile dalla doppia oppressione di donna e omosessuale che le lesbiche affrontano. Tuttavia, soprattutto nel caso di Spolato si può anche parlare, pur limitatamente, di soluzioni espressive tese alla specificità di un linguaggio lesbico. L'impersonalità con cui le amanti di *Storia di una E(extra)S(ensorial)P(ercezione)erienza*, identificate con lettere dell'alfabeto greco, perdano ad un tratto tutti i ruoli di genere contro cui lotta, per esempio, l'io poetico nel testo di Anna Cuculo, va nella direzione dell'(in)differenza sessuale richiamata da de Lauretis.

Non si parla di un'operazione radicale sul linguaggio al pari di quella che Monique Wittig conduce ne *Le Corps Lesbien*:

dall'impersonale *on* di *L'Opoponax*, al femminile plurale *elles* che prende il posto del maschile generico *ils* in *Les Guerrillères*, fino alla impossibile scissione linguistica del *j/e*, soggetto del desiderio e della scrittura in *Il corpo lesbico*, i pronomi di Wittig “lesbicizzano” il linguaggio con la stessa impudenza che caratterizza i suoi rifacimenti dei miti classici e cristiani e dei generi letterari occidentali [...]. Ciò che assolutamente non va, per Wittig, è una *écriture féminine*, che altro non è se non “la metafora che naturalizza il brutale fatto politico dell'oppressione delle donne”, e che pertanto si fa complice dell'ordine socio-simbolico maschile nella riproduzione della femminilità e nell'assimilazione del corpo femminile alla Natura.¹⁴⁶

Specialmente nelle poesie raccolte da di Nola, l'immediatezza espressiva dei contenuti fa presupporre interessi e finalità lontane da teorie e sperimentalismi simili a quelli che Wittig propone. Ciononostante, la necessità di un superamento dei ruoli di genere è già presente nelle riflessioni anche poetiche delle donne omosessuali nel «FUORI». Inoltre, l'impostazione più classica dei testi analizzati porta ad un'altra constatazione, strettamente legato all'anima rivoluzionaria del FUORI e applicabile ai movimenti di contestazione più in generale: gran parte delle poesie di donne omosessuali pubblicate sulla rivista, o raccolte nell'antologia *Da donna a donna*, sono con ogni probabilità scritti da donne che hanno, per la

¹⁴⁶ de Lauretis, *Differenza e indifferenza sessuale*, cit., p. 43.

maggior parte, scarso accesso al dibattito culturale, incluso quello condotto sulle pagine del «FUORI!». Specialmente per quanto riguarda le donne omosessuali, è da considerarsi un privilegio poter anche solo procurarsi la rivista, senza il timore di essere scoperte da una figura maschile vicina e autoritaria (il padre, il marito etc.). La doppia oppressione delle donne omosessuali rende ancora più difficile a queste il confronto reciproco e, con esso, la possibilità di un discorso più complesso sul sovvertimento dei ruoli di genere anche nel linguaggio e nella scrittura poetica. Esiste quindi un divario culturale, che è anche divario di classe, al quale si uniscono le già menzionate difficoltà oggettive di incontrarsi, anche solo per portare avanti pratiche di autocoscienza. Di conseguenza, al primo congresso di sole donne omosessuali promosso dal FUORI, tenutosi dal 19 al 21 marzo, Myriam Cristallo nota la distanza che separa molte delle lesbiche convenute dalla padronanza di concetti chiave della lotta di liberazione, che solo condizioni materiali favorevoli possono permettere di studiare e confrontare:

il dato più importante uscito da quel raduno, la disinformazione in cui restava una buona parte degli omosessuali italiani, la parte femminile, finora celata dalla presenza, ai grandi congressi dei grandi alberghi romani, delle giornaliste, intellettuali, cantanti e attrici, femministe e Dacia Maraini, che sapevano parlare, sapevano ideologizzare, e ignoravano che l'omosessualità femminile, il lesbismo, non è un fenomeno elitario, ma esiste, ed è numeroso, in tutte le classi sociali. Se in seguito non c'è mai stato un vero movimento delle lesbiche italiane ciò si deve in gran parte a non avere colto questo aspetto casalingo e illetterato della situazione.¹⁴⁷

Mariasilvia Spolato e Laura di Nola, entrambe impegnate in momenti diversi nel FUORI! e in particolare nel FUORI! Donna, puntano proprio a tessere relazioni trasversali, riscattando dalla solitudine le donne omosessuali indipendentemente dalla loro classe sociale e permettendo loro – pur non firmandosi o mantenendo pseudonimi – di esprimere la propria voce, l'esigenza che questa si liberi e raggiunga altre che in essa si possono riconoscere, come le trasmissioni *ESP* di delta e beta. Le circostanze biografiche che portano alla loro breve militanza non tolgono la quantità di contributi, tra articoli e volumi propri o in curatela, che nel giro di pochi anni entrambe riescono a pubblicare, contribuendo in modo sostanziale a un dibattito – quello sul lesbismo – che anche tra le pagine del «FUORI!» trova uno spazio costante ma sempre marginale rispetto allo sguardo, alla prospettiva maschili. La

¹⁴⁷ Cristallo, *Uscir fuori*, cit., p. 167.

riscoperta di questi materiali, incluse le poesie, può sottrarre dall'oblio le prime (e rapidamente ignorate) avvisaglie di una scrittura delle donne e alle donne, pure critica verso le donne: le compagne femministe eterosessuali, le compagne omosessuali ancora non «uscite fuori» oppure, più semplicemente, le donne amate.

2.2. Cultura, creatività, mito. La poesia delle donne in *Salvo Imprevisti*

La rivista fiorentina «Salvo Imprevisti» (1973-1992), diretta da Silvia Batisti e Mariella Bettarini, nasce dal clima di contestazione spinto dal Sessantotto e da una rete di esperienze editoriali più o meno prossime. In quegli anni sono attive a Firenze riviste come «Collettivo R» (1970-1991), diretta da Gino Gerola, Franco Manescalchi e Luca Rosi, e «Quasi» (1971-1975, poi 1981-1984), diretta da Giuseppe Favati e Giuseppe Zagarrìo. A queste è strettamente legato l'Antigruppo Siciliano, diviso in particolare tra le riviste «Impegno 70» (1971-1977) e «Antigruppo Palermo» (1973-1975).¹⁴⁸ Tutte queste pubblicazioni sviluppano riflessioni già avviate dalla rivista «Quartiere» (1958-1968), diretta da Gerola, sulle potenzialità dell'editoria alternativa, esterna ai meccanismi e ai canali distributivi della grande industria culturale.¹⁴⁹ Negli anni successivi alla chiusura di «Quartiere» queste nuove riviste approfondiscono, partendo dal suo esempio, i temi legati alla pratica anti-gruppo, all'uso di strumenti artigianali e più accessibili come il ciclostile, alla necessità che la poesia costituisca «un preciso e deciso intervento della cultura nella modificazione storica attualmente in atto». ¹⁵⁰ Tuttavia, quando «Salvo Imprevisti» avvia le sue pubblicazioni, queste posizioni teoriche mostrano già i loro limiti; contemporaneamente, i collettivi legati a queste esperienze alternative danno i primi segni di disgregazione. Sebbene l'Antigruppo Siciliano condivida una base ideologica libertaria, le differenze al suo interno si fanno progressivamente più evidenti, a causa di una mancata coesione nel tentativo di tradurre le linee teoriche antigruppo in una prassi contestativa. Ciò si riflette in particolare sulle iniziative anti-editoriali: dapprima concentrate in manifesti, poesie murali, ciclostilati, *recitals* in piazza, si concretizzano in progetti più ambiziosi che però tradiscono la postura iniziale dell'Antigruppo e ne

¹⁴⁸ Nella sua fase iniziale, l'Antigruppo Siciliano si sviluppa in due nuclei: da un lato, un gruppo trapanese costituito da Rolando Certa, Gianni Diecidue e Nat Scammacca; dall'altro, un gruppo catanese composto da Ignazio Apolloni, Crescenzo Cane e Pietro Terminelli. Si tratta di personalità di cultura, estrazione sociale e idee politiche per certi versi differenti, unite tuttavia da una pratica libertaria eseditoriale, accanto alla rivendicazione, specialmente in alcuni autori, della "sicilitudine", con la quale si definisce la necessità di non abbandonare la Sicilia alla propria condizione di marginalità, cercando fortuna negli epicentri della grande industria culturale al Nord. Questi autori pensano invece che occorra presidiare lo spazio locale, vivendone le particolari condizioni socioeconomiche, trovando una lotta comune con i movimenti di contestazione legati alla realtà siciliana, che possono essere molto distanti dalla lotta operaia del Nord, che nell'immaginario collettivo assomma in sé tutte le lotte di quegli anni. Per una storia complessiva dell'Antigruppo Siciliano cfr. Salvatore Laneri, *La parola in azione. Poesia e prassi antagonista negli scrittori Antigruppo (1968-1975)*, Ragusa, Sicilia Punto L., 2019.

¹⁴⁹ Cfr. Gianni Toti, *Gruppi e anti-gruppo*, «Quartiere», a. VIII, n. 25/26, autunno-inverno 1965, pp. 1-8.

¹⁵⁰ Franco Manescalchi, *L'azione della poesia*, «Collettivo R», n. 1, gennaio-marzo 1970, pp. 1-2: 1.

compromettono seriamente il progetto.¹⁵¹ D'altra parte «Collettivo R», che con più attenzione si dedica alle potenzialità e alle possibili contraddizioni nell'uso del ciclostile, si trova in una fase di rivalutazione globale di questo strumento. Già nel 1971, in un articolo intitolato *Dopo il ciclostile*, Luca Rosi cerca di fare il punto sugli inizi della rivista, sui suoi limiti e sulla definizione stessa di editoria alternativa. Nel dare alla pubblicazione ciclostilata di per sé una patente rivoluzionaria, identificando una specifica «letteratura e/o cultura prodotta dal ciclostile, e quindi e perciò stesso letteratura e/o cultura destinata ad avere una funzione eversiva, rivoluzionaria», Rosi avverte il rischio di unire in una stessa categoria testi come quelli proposti da «Collettivo R» a quelli di autori come Andrea Zanzotto.¹⁵² In questo modo, si unirebbero prassi divergenti in una pratica “anti” depoliticizzata, che sfocerebbe in «una nuova forma (e forse ancora una volta elitaria) di divertimento culturale».¹⁵³

Con la nascita di «Salvo Imprevisti» la riflessione sull'editoria alternativa entra in una nuova fase. Nell'editoriale *I perché di una pubblicazione*, Mariella Bettarini mostra lo stretto legame tra questa rivista e quelle appena menzionate: «tenteremo col mezzo povero della poesia, ma anche con altri mezzi cartacei eppure di lotta (documenti anti-editoriali, testi alternativi, saggi non ‘saggi’ e così via) di fare a meno del potere di carta, che è poi l'altra faccia del potere politico economico poliziesco burocratico accademico curiale, e chi più ne ha più ne metta».¹⁵⁴ L'esigenza di operare in autonomia rispetto alla grande editoria rimane una priorità, ma la rivista coglie, rispetto alle altre menzionate, la necessità di creare una rete più fitta fra realtà antagoniste. Ciò è evidente già dai numeri 0 e 1, che includono un'inchiesta in due parti su cultura di classe e neofascismo, alla quale partecipano collettivi e personalità

¹⁵¹ Uno di questi progetti è la pubblicazione dell'imponente antologia *Antigruppo 73*, a cura di Santo Calì, Catania, Giuseppe Di Maria Editore, 1972: un volume di oltre 700 pagine, in poche copie e ad un prezzo molto alto. Neanche l'idea di Nat Scammacca di differenziare il prezzo rispetto alla capacità economica dell'acquirente riesce a superare limiti oggettivi dell'iniziativa, legati soprattutto alla distribuzione, in assenza di una rete sotterranea efficiente di realtà contestative che possano garantire un abbassamento dei costi. L'antologia manifesta, perciò, un'ulteriore fonte di disuguaglianza sociale, che spacca al suo interno i membri dell'Antigruppo.

¹⁵² Luca Rosi, *Dopo il ciclostile*, «Collettivo R», n. 4-5, giugno-dicembre 1971, pp. 3-7: 5. Pur essendo un autore saldamente ancorato a Mondadori, Zanzotto pubblica in ciclostile *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* presso l'editore Bernardi di Pieve di Soligo. La posizione di Zanzotto contro la grande editoria (a cui Zanzotto tornerà subito nella seguente raccolta, *Pasque*, nel 1971) è però tutta letteraria. Essa non attacca i circuiti tradizionali dell'editoria in quanto strumenti della società neocapitalista, che influenza il tessuto sociale al di là della cultura, ma denuncia semplicemente la mercificazione della poesia, privata così della sua sacralità. Un altro elemento che distingue la sua scelta da quella di «Collettivo R» è che essa, pur optando per canali alternativi all'editoria borghese, tende ad uno sperimentalismo linguistico e formale ben distante dalla democratizzazione della comunicazione estetica proposta dalla rivista fiorentina, che non riguarda quindi solo le modalità di pubblicazione, ma investe la stessa scrittura poetica.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ Mariella Bettarini, *I perché di una pubblicazione*, «Salvo Imprevisti», n. 0, Firenze, febbraio 1973, p. 2.

diversissime tra loro, tra cui Stefano Lanuzza, la redazione di «FUORI!», Pietro Terminelli dell'Antigruppo ed altre. Come scrive Giuseppe Zagarrìo, la costruzione di una cultura più aperta «è volontà già visibilmente operante – anche se a livello più empirico e spontaneistico – fin dalla iniziale fase che direi di *aggregazione*».¹⁵⁵

L'intento di portare alla luce, attraverso la rivista, «una cultura dal mondo di coloro che non hanno mai fatto né pensato la cultura, ma l'hanno soltanto subita», porta quindi presto anche ad un confronto su temi legati alle donne.¹⁵⁶ Questa è una scelta che distingue nettamente «Salvo Imprevisti» dalle riviste con cui pure essa dialoga e da cui trae in parte ispirazione. Nel primo numero della rivista «Impegno 70», ad esempio, il tipo di poesia proposta è tesa a scoprire «il fatto comunicativo, come mezzo di edificazione di rapporti, di intese, di scoperta dell'uomo, di ritrovamento in ciascun essere della propria ed altrui umanità»;¹⁵⁷ un anno prima, nel primo numero di «Collettivo R», Franco Manescalchi segnala come non si possa negare «che la poesia – in quanto categoria determinata alla radice dalle classi sociali – diverrà sempre più utile col crescere dell'eguaglianza fra gli uomini che lottano da questa parte della barricata, dalla parte della coscienza».¹⁵⁸ È chiaro che in queste dichiarazioni, che segnano l'avvio di queste iniziative anti editoriali e ne indicano una prima direzione di percorso, il termine *uomo* si può intendere come “umanità”. Ciò non escluderebbe le donne dalle prospettive di liberazione, di lotta politica e culturale propugnate da queste riviste. Di questo avviso è probabilmente anche Mariella Bettarini, quando partecipa al primo numero di «Impegno 70» con una poesia intitolata *La poesia si trova tra gli uomini*, o quando nei numeri 2/3 conclude un intervento sull'Antigruppo dichiarando che «da questo oscuro e indispensabile lavoro possiamo aspettarci una fioritura di cultura libera e capace di prendere coscienza e coscientizzare non accademicamente, dal di dentro e dal basso, una società di uomini che pensino con la propria testa, da liberi, in una società il più possibile libera».¹⁵⁹

Percorrendo la storia dell'Antigruppo Siciliano e di «Collettivo R», risulta comunque chiara la scarsa o nulla attenzione mostrata alle lotte dei movimenti delle donne che già dalla fine degli anni Sessanta puntano a un sovvertimento dei rapporti di forza imposti dalla società

¹⁵⁵ Zagarrìo, *Febbre, furore e fiele*, cit., p. 263.

¹⁵⁶ Bettarini, *I perché di una pubblicazione*, cit., p. 2.

¹⁵⁷ Gianni Diecidue, *L'avanguardia in cui crediamo è l'Antigruppo come impegno*, «Impegno 70. Rassegna di politica, cultura e attualità», a. I n. 1, aprile-giugno 1971, pp. 6-7: 7.

¹⁵⁸ Franco Manescalchi, *L'azione della poesia*, cit., p. 1.

¹⁵⁹ Mariella Bettarini, *In Sicilia l'Antigruppo al lavoro per una nuova cultura*, «Impegno 70», a. I, n. 2/3, luglio-dicembre 1971, pp. 19-20: 20.

patriarcale. La prospettiva di queste riviste, pur contrarie all'*establishment* borghese e neocapitalista, rimane per lo più androcentrica, e perpetua la prassi di marginalizzazione delle donne propria di quello stesso sistema verso cui il loro antagonismo è rivolto. Ciò non significa che le donne siano totalmente assenti da queste pubblicazioni, ma quando presenti (in misura comunque marginale) esse lo sono prevalentemente con testi poetici. Le riflessioni teoriche che alimentano il dibattito interno a queste riviste ed occupano, per questo, una posizione privilegiata, rimangono uno spazio esclusivamente maschile. Inoltre, i pochi contributi saggistici a firma femminile non sono dedicati alle lotte dei movimenti delle donne: ad esempio, per «Collettivo R» Mariella Bettarini scrive di scuola, mentre Ida Vallerugo si occupa di resistenza afroamericana.¹⁶⁰

2.2.1. «Donne e Cultura» (1974)

Dopo i primi tre numeri di apertura (numero unico, n. 0 e n. 1), il secondo numero di «Salvo Imprevisti» è dedicato interamente alle donne e si intitola «Donne e Cultura». A questo numero monografico ne seguono altri due: «Donne e Creatività» e «Donne, Mito e Linguaggio». Da questi titoli si può già intuire come «Salvo Imprevisti» abbia saputo cogliere le fasi principali dello sviluppo dei movimenti delle donne dalla fine degli anni Sessanta all'inizio degli anni Ottanta, pur da un punto di vista parziale quale quello prevalentemente letterario. A «Salvo Imprevisti» manca infatti la dimensione più specificamente femminista del dibattito delle e sulle donne, che si esprime soprattutto nelle riviste per cui, al contrario, la poesia o l'espressione culturale sono sì presenti, ma secondarie rispetto all'antagonismo politico. Nell'editoriale di «Donne e Cultura», intitolato *Rompiano il silenzio*, Bettarini dichiara quindi prima di tutto la necessità di prendere la parola, dando un quadro dell'oppressione e marginalizzazione storica della donna, da San Paolo passando per la propaganda nazista fino ai *Proverbi delle donne* (specchio di una tradizione popolare marcatamente sessista) pubblicati da Libera Editrice Fiorentina nel 1974.¹⁶¹ È significativo che Bettarini, a pochi anni di

¹⁶⁰ Mariella Bettarini, *L'apparato dell'esclusione*, «Collettivo R», n. 6/7, giugno-dicembre 1972, pp. 80-82; Ead., *Libri di testo per vuotare le teste*, ivi, n. 9/10, maggio-dicembre 1973, pp. 52-58; Ida Vallerugo, *Missisipi: documenti della Resistenza afro-americana*, ivi, n. 6/7, 1972, pp. 76-79.

¹⁶¹ Sul rapporto tra tradizione popolare e cultura patriarcale offrono spunti di riflessione anche due interventi sulle donne nel Meridione. Cfr. Silvia Batisti, *La cultura degli sfruttati: sud e magia? (Ricerche per un'antropologia nuova)*, «Salvo Imprevisti. Cultura e Meridione I», a. I n.4, gennaio-aprile 1975, pp. 3-5; Maria Rosa Cutrufelli, *Donne e Sicilia*, ivi, pp. 13-14.

distanza dai suoi contributi per l'Antigruppo Siciliano e «Collettivo R» non appoggi più la scelta di un maschile sovraesteso, rivendicando la necessità che le donne inizino a parlare di sé, a prendere coscienza della centralità della propria lotta di liberazione nella più ampia rivoluzione politica, economica e culturale della società.¹⁶² Riflettere sul rapporto tra donne e cultura, sulla libertà intellettuale delle donne, implica quindi considerare questioni strutturali che riguardano il rapporto con il potere, la rappresentazione della donna da sempre in mano agli uomini, lo scarso accesso all'istruzione, la condizione di sfruttamento del lavoro domestico, il controllo della libertà sessuale. Per questo, come scrive Bettarini nella conclusione, «credendo di parlare della poesia ci siamo trovati violentemente fra le mani la politica».¹⁶³

In questo numero, due scritti in particolare riflettono sulla questione dal punto di vista letterario: Dacia Maraini e Fiora Vincenti intervengono rispettivamente su teatro e narrativa. Entrambe pongono in evidenza come la scrittura delle donne abbia spesso caratteri troppo “femminili”, intendendo con ciò non una femminilità in cui la donna è soggetto parlante, ma una serie di condizionamenti dati dalla società patriarcale che la donna ripete nella sua opera letteraria, favorendo così la sua marginalizzazione:

Molti pensano che la donna, per esprimersi, debba inventare una sua lingua, che corrisponda al suo modello sessuale. In altre parole dovrebbe costruirsi uno stile letterario “femminile”, che sia delicato, dolce, sentimentale, intuitivo, sensibile, aggraziato ecc.

Ma questa idea è aberrante, perché significa ricadere pari pari nei modelli di comportamento tradizionali del mondo patriarcale che vuole la donna fragile, passiva, delicata, pudica, chiusa, intuitiva, sensibile e l'uomo forte, attivo, spregiudicato, aperto, aggressivo ecc.

Per scrivere da donne, non bisogna usare uno stile “femminile”, ma prima di tutto assumersi come soggetto narrante, scoprendo il “punto di vista” della donna che sarà necessariamente un punto di vista storico diverso da quello dell'uomo (abbiamo avuto due storie così diverse che è quasi impossibile sbagliarsi).¹⁶⁴

¹⁶² «Ma insomma [la donna] una testa ce l'ha, e ha il diritto-dovere di usarla, anche se non ha ancora acquistato il diritto-dovere di usare la lingua, la parola, ossia lo strumento-chiave della propria presa di coscienza e del riconoscimento aperto della propria dignità di donna (la locuzione “essere umano” contiene un aggettivo – “umano” – derivante dall'onnipresente termine “uomo”. E poi si nega il sessismo e la discriminazione se persino la grammatica è stata costruita su questi pregiudizi)»: Mariella Bettarini, *Rompiano il silenzio*, «Salvo Imprevisti. Donne e Cultura», a. I n. 2, maggio-agosto 1974, pp. 3-5: 3.

¹⁶³ Ivi, p. 5.

¹⁶⁴ Dacia Maraini, *Donne & Teatro (Intervista a Dacia Maraini)*, ivi, pp. 7-8: 8.

La produzione di molte scrittrici sembra anzi vistosamente giustificare quella differenziazione [tra scrittrici e «scrittori tout-court»] in quanto il loro lavoro presenta ancora troppi connotati “femminili” per potersi inserire nell’ambito di una ricerca letteraria priva di qualificazioni riduttive. Basti pensare al mammismo e al familismo che serpeggia, talora in dosi massicce, in alcuni dei loro romanzi, nonché alla piaga dell’infanzia, vale a dire del passato, che è il tallone d’Achille della maggior parte delle scrittrici.

Finché questo accadrà, sarà difficile che si possa parlare di scrittori facendo rientrare sotto questa categoria, e con pari diritto, gli esponenti dei due sessi. Però non credo che un tale stato di cose sia imputabile alle scrittrici. Ancora una volta le responsabilità debbono essere fatte risalire alla “condizione femminile”, cioè a tutti i condizionamenti che la donna ha subito per troppo tempo, quindi all’educazione, alla tradizione, al costume.¹⁶⁵

A ciò si aggiunge la difficoltà per una donna di avere successo, di raggiungere un pubblico ampio attraverso la sua opera letteraria, avendo contro un’industria culturale che le innalza di fronte «una muraglia di inestricabili pregiudizi, di coloro che detengono il potere editoriale e letterario, una classe costituita, com’è noto, nella sua quasi totalità da uomini». Il pregiudizio, secondo Vincenti, è in parte insito anche nelle lettrici e nei lettori di queste opere, che in quanto scritte da una donna sarebbero più orientate ad un pubblico di donne. Di conseguenza, il critico rafforza la propria convinzione che l’opera di una donna, per essere vendibile, debba avere determinate caratteristiche che incontrano la sua idea di pubblico femminile:

Se una giovane scrittrice [...] si sentirà dire (come mi è accaduto) da un consulente editoriale e critico illustre (di nome, non di fatto), che le pagine finali di un suo romanzo vanno interamente riscritte in quanto il libro di una donna è letto prevalentemente da un pubblico femminile quindi deve proporre soluzioni consolatorie, non dovrà far altro che ritirare il romanzo e proporlo a un’altra casa editrice, magari più piccola e meno importante, subendo coraggiosamente tutte le conseguenze che ne derivano.¹⁶⁶

Da questo punto di vista l’editoria alternativa offre maggiori possibilità, e la donna si può così esprimere su temi che non sono normati come “femminili”. Basta scorrere la selezione di poesie incluse in questo numero per cogliere una produzione per nulla consolatoria, ma

¹⁶⁵ Fiora Vincenti, *Il ruolo delle scrittrici di narrativa fra i troppi narratori italiani*, ivi, pp. 8-9: 9.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

tesa a registrare l'ingiustizia della storia, più o meno contemporanea. Per esempio, Ida Vallerugo raccoglie, sotto il titolo *inventario della luna*, una serie di testi che evocano personalità politiche e culturali accomunate dal loro appoggiare una causa rivoluzionaria per la quale hanno subito una morte violenta.¹⁶⁷ Vallerugo evoca quindi Patrice Lumumba («dalla tomba contratta di Lumumba / rivisitata ogni notte dai suoi assassini / per accertarsi che Lumumba è morto veramente», vv. 3-5), Che Guevara («tu l'hai visto il Che riverso sul lavatorio di Higuera / picchettato pesce fuor d'acqua lontano dal suo popolo», vv. 2-3), Federico García Lorca («luna fucilazione di Garcia / ombra di luna di quelle grandiose speranze / quando nel toro di Spagna si infilzavano bambini banderillas», vv. 1-3) e Alexandros Panagulis («si gira parli della determinazione politica di Alecos / ma chi sei tu che alterni nel tuo cuore sfondato / l'attesa del miracolo e della liberazione», vv. 7-9). Da queste scelte si intuisce l'inclinazione terzomondista e ispana, che Vallerugo trae sicuramente dalla sua esperienza come redattrice di «Collettivo R».

È proprio dai quaderni curati da questa rivista che esce la sua raccolta *Interrogatorio* (1972), suo primo volume, «viaggio misterioso e torturante volto alla scoperta di una improbabile verità vuoi di sé vuoi del mondo in cui si è costretti a vivere dal nostro stesso destino di vita, esistenziale e storica».¹⁶⁸ È una poesia in cui l'ideologia è esplicitata e ha un rilievo anche biografico (Vallerugo, come recita la breve biografia nella rivista, è una sindacalista della CGIL Scuola), ma ad essa unisce un tono onirico teso ad esplorare, ad *interrogare* appunto, «un materiale di ossessività negative, mura, pareti, carceri, manicomi, ospedali», spesso dominate dall'immagine della morte.¹⁶⁹ Anche in *che cosa è la poesia*, testo incluso nella selezione presentata a «Salvo Imprevisti», la riflessione di Vallerugo è percorsa dal *terrore*, da una contemporaneità misera, preda di forze concrete (come nelle poesie citate in precedenza) o più insondabili:

immagino che mi chieda cosa è la poesia tu
 che di me hai le stesse attese ed i *terrori*
 è tanto e forse niente, meno del vino, meno della mano
 [...]
 molto meno, ma è un tutt'uno certamente, come un tutt'uno
 sono io quando aspetto al varco del tuo corpo

¹⁶⁷ Ida Vallerugo, *inventario della luna*, «Donne e Cultura», cit., pp. 18-19.

¹⁶⁸ Zagarrio, *Febbre, furore e fiele*, cit., p. 117.

¹⁶⁹ Ivi, p. 118.

la vita lontana passante e quando un
sospetto di amore se appena l'amore il *terribile* amore
si affaccia in questa stanza dalla porta dipinta
[...]
in questo quartiere di sfollati che si scaldano
al fuoco delle loro risate e così vanno andiamo
in questa lunghissima notte che è profonda sai
e piena di grida, a caccia di
quella volpe che ansima nell'universo
lasciandosi dietro ossa e sogni
e ossa di sogni.

(vv. 1-3, 7-11, 16-20)

Pur volendo riconoscere questa poesia come amorosa, l'amore che Vallerugo rappresenta non è limitato alla comunicazione tra l'io poetico e il tu a cui si rivolge, ma si espande a una collettività, agli *sfollati*, ai quali rapidamente si uniscono («e così vanno andiamo»). Questa dimensione corale dell'amore è presente anche nei *Versi "di classe"* di Anna Bracciani, nei quali l'io scompare e un noi collettivo si rivolge a un voi che è esortato, sentito vicino nella lotta, o denunciato come nemico in essa.¹⁷⁰ L'esortazione, resa enfatica dall'anafora e dalla brevità del verso («dottate per l'arte / lottate per la natura / lottate per l'amore / lottate se volete per i vostri / figli / ma lottate»: II, vv. 1-6), richiama allo sforzo individuale che si aggiunge ad un movimento di contestazione plurale: «dottate sempre e la piccola lotta / di ognuno la sua lotta specifica / costituirà insieme alle altre / il futuro integrale con altre lotte / con nuove lotte / fino all'esaurimento dell'uomo» (II, vv. 20-25). L'uomo a cui Bracciani allude nella chiusa, leggendo la poesia successiva, si può identificare con «i borghesi», i soli che

hanno il tempo
di avere amori infelici
[...]
né null'altro e che oggi ti costringono
a ridurre tutto al sesso perché gli
serve mortificare i tuoi sentimenti
ridurre ogni uomo e ogni donna soli

¹⁷⁰ Anna Bracciani, "*Versi di classe*", «Donne e Cultura», cit., pp. 20-21.

dentro la propria infelicità
e non farli interessare d'altro.
(III, vv. 1-2, 18-23).

Questi “loro” sono gli stessi che, nella poesia (*commemorazione dei mutilati sul lavoro*), l'ultima nella selezione di Bracciani, «prima ci costringono a lavorare / prima o la catena di montaggio o la fame, / prima le condizioni di una esistenza barbara» (vv. 1-3), poi usano la retorica del sacrificio per il lavoro

e si prendono l'arbitrio di fare della
beneficienza che gli conviene perché
non è più come ieri e quando il cucciolo
diventa un cane s'incomincia ad aver
paura e si usa la tattica di una carezza
e un pugno. ma non possono ingannarci e ciò
[...]
è uno scherno che non possono permettersi
oltre.
(vv. 12-17, 22-23)

L'amore che emerge nei testi di Vallerugo e Bracciani è insidiato non solo nella sua dimensione individuale (il rapporto io-tu, il sesso), ma in una più ampia dimensione collettiva, degli sfollati e dei mutilati sul lavoro, di coloro che sono ai margini di un'idea di amore (quello borghese) assurta a norma e tesa a «ridurre ogni uomo e ogni donna soli», a imporre una solitudine funzionale al controllo repressivo, per impedire di «costruire / col proprio amore la felicità» (III, vv. 7-8). Questa felicità non si può sottrarre da una rivendicazione politica, che porta amore e lotta di classe nella stessa prassi contestativa.

2.2.2. «Donne e Creatività» (1977)

Nel 1977 esce il secondo numero monografico di «Salvo Imprevisti» dedicato alle donne. Il titolo è simile al precedente, ma sostituisce al termine «Cultura» la parola «Creatività». Questa scelta si riflette in un preciso momento storico, che alla crisi politica della rappresentanza e

della coesione interna ai movimenti femministi unisce una forte spinta creativa data dallo sviluppo del Movimento negli anni appena precedenti. I movimenti femministi si sono imposti negli anni Settanta come una forza trasformativa all'interno della sinistra extra-parlamentare, denunciando l'oppressione patriarcale insita in essa come nella borghesia.

Hanno consolidato la loro presenza anche grazie alla moltiplicazione di riviste e case editrici nate da questi movimenti: La Tartaruga (1975-1998) fondata da Laura Lepetit, che ha esordito pubblicando la prima traduzione italiana di *Le tre ghinee* di Virginia Woolf; Dalla parte delle bambine (1976-1983), diretta da Adela Turin, Nella Bosnia e Francesca Canterelli, casa editrice dedicata soprattutto ad albi illustrati per l'infanzia; e infine le Edizioni delle donne (1976-1982), nate dall'iniziativa di quattro femministe romane provenienti dal collettivo femminista comunista di via Pomponazzi e dal collettivo di Maddalena-libri (Anne Marie Boetti, Maria Caronia, Manuela Fraire e Elisabetta Rasy), che pubblicano autrici come Valerie Solanas e Monique Wittig, oltre a promuovere diversi libri-inchiesta collettivi, tra cui *La parola elettorale* (1976), introdotto da Biancamaria Frabotta.

In queste case editrici, e non solo, cresce anche l'attenzione per la poesia: Frabotta cura per Savelli *Donne in poesia* (1976), e nello stesso anno le Edizioni delle donne pubblicano l'antologia *Da donna a donna* (1976), curata da Laura di Nola. Con la moltiplicazione degli spazi gestiti da o quantomeno attenti ai movimenti femministi, nell'editoria alternativa aumenta infatti anche il bisogno di poesia. Anche nella grande editoria l'attenzione per il femminismo è crescente: la ripubblicazione di *Una donna* di Sibilla Aleramo (1 ed. 1906; Feltrinelli 1973), a tredici anni dalla morte dell'autrice, intende incontrare, forse non senza opportunismo, i movimenti di contestazione delle donne. Maria Antonietta Macciocchi, che scrive la prefazione alla nuova edizione, presenta *Una donna* «come un libro che spinge avanti, oggi, la battaglia dell'emancipazione femminile come battaglia rivoluzionaria».¹⁷¹ Dell'opera di Aleramo sottolinea, inoltre, la lotta contro la repressione del desiderio, la liberazione dell'*eros* della donna dalla società patriarcale, tanto importante quanto quella per i diritti civili e politici.

È proprio a questo tema che il n. 10 di «Salvo Imprevisti» dedica un'altra inchiesta, che in «Donne e Cultura» indaga invece il rapporto tra cultura e neo-fascismo. *Le Venti risposte a un questionario su "Donne e creatività"* che la redazione pubblica concordano quasi all'unanimità sul fatto che una creatività femminile non esista, che non possa essere distinta da una creatività

¹⁷¹ Maria Antonietta Macciocchi, *Prefazione* a Sibilla Aleramo, *Una donna*, Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 5-12: 5.

maschile.¹⁷² A distinguere le donne dagli uomini, come già emerge nel precedente numero monografico, sono le possibilità materiali, in termini di tempo e di opportunità, di esprimere la propria creatività. Queste variabili sono normate a livello sistemico dalla società patriarcale e capitalista, per cui la sola rivendicazione di più tempo libero non può essere sufficiente:

Qui allora bisogna parlare non tanto di “tempo libero” ma piuttosto con precisione e chiarezza di una vera e propria programmazione sociale e di una organizzazione puntuale di stimoli e di rapporti quali: tempi e spazi, tecniche e materiali, strumenti e persone (animatori-educatori) ossia presenze concrete a disposizione per aiutare l'autoricerca e l'automaturazione verso la “creatività” di bambini-ragazze-donne-uomini ecc. come compagni di vita e come “pari” nel gruppo, in una conquista difficile e continua, incessante e permanente.

Questa conquista si scontra con secoli di marginalizzazione della scrittura delle donne, che ha privato queste ultime di una tradizione letteraria, lasciando solo quella dominata dagli uomini. Per questo, nell'editoriale in versi che apre «Donne e Creatività», intitolato *Della nostra parola che conta*, Mariella Bettarini richiama «Saffo Vittoria Gaspara / Artemisia / Grazia Ada Sibilla: i nostri grami fiori / all'occhiello / le eccezioni / che confermano la regola [...]» (vv. 5-10).¹⁷³ A mancare nella riflessione su queste scrittrici è spesso il loro rapporto con altre scrittrici: ciò le isola e le priva di una tradizione, per cui l'unica ad avere continuità è quella maschile. Senza tradizione la qualità di una scrittrice, pur nella sua eccezionalità o anzi proprio a causa di essa, è più facilmente attaccabile:

I believe that the *anomalousness* of the woman writer [...] is the final means of ensuring permanent marginality. In order to have her “belong” fully to English literature, the tradition to which she belongs must also be admitted. Other writers must be admitted along with their tradition, written and unwritten. Speech must be admitted. Canons of excellence and conceptions of excellence must change, perhaps beyond recognition.¹⁷⁴

Anche le voci che costituiscono l'eccezionalità della scrittura delle donne rimangono satelliti di un sistema androcentrico, dove la sola creatività pienamente celebrata è quella maschile:

¹⁷² *Venti risposte a un questionario su “Donne e creatività”*, «Salvo Imprevisti. Donne e Creatività», a. IV, n. 10, gennaio-aprile 1977, pp. 3-17.

¹⁷³ Mariella Bettarini, *Della nostra parola che parla*, ivi, p. 2.

¹⁷⁴ Joanna Russ, *How To Suppress Women's Writing*, Austin, University of Texas Press, 2005 (1ª ed. 1983), p. 85.

e l'inferno di Dante e la sagacia
di Napoleone e lo stile di Leopardi
e la critica della ragione di Kant e la musica
di Cherubini e la natura di Rousseau e Danton e
Robespierre e Vittorio Emanuele Secondo
e Pirandello e Carducci e Lambruschini
e le teorie di Darwin Planck Freud Einstein e le
pitture del Pinturicchio

– mai che un nome
di donna affiorasse in quelle storie – le donne
solo mogli o puttane o figliole
o serve – piantucce in ombra nella serra di cioccolata
come perenni bambine a guardare il cielo

(vv. 52-66)

Un pregiudizio legato alla scrittura delle donne, evidenziato anche da Russ, è quello che vuole i contenuti di questa produzione troppo personali, a discapito di una resa formale nella quale la critica (prevalentemente maschile) identifica il valore più riuscito di un'opera letteraria. Da questo confronto l'adesione delle donne al contenuto esce quindi perdente, fornendo un pretesto ulteriore alla marginalizzazione delle loro opere. In una poesia intitolata *Le poesie delle donne*, Dacia Maraini esprime questo stesso concetto, immaginando il dialogo tra una donna (l'io poetico) e un critico letterario:¹⁷⁵

Una donna che scrive poesie e sa di
essere donna, non può che tenersi attaccata
stretta ai contenuti perché la sofisticazione
delle forme è una cosa che riguarda il potere
e il potere che ha la donna è sempre un
non-potere, una eredità scottante e mai del tutto sua.

(vv. 41-46)

¹⁷⁵ Dacia Maraini, *Donne mie*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 28-30.

Maraini insiste su un'azione diretta di rinuncia al primato della forma, identificato come una rappresentazione della cultura patriarcale. Bettarini, d'altra parte, offre un'interpretazione diversa del perché alla poesia delle donne è associato un più marcato contenutismo, una maggiore adesione al personale:

levando la creatività (e il silenzio del pensiero)
il cervello si abbiocca si annuolisce vola
e parte sul piatto del giradischi la voce
del contingente del quotidiano del lamentoso
dell'insignificante dell'emotivo del femminile
del mediocre.

(vv. 82-87)

L'alienazione quotidiana delle mura domestiche, il ruolo imposto di moglie e madre e l'impossibilità di avere anche solo «il silenzio del pensiero» (la famosa 'stanza tutta per sé') inaridiscono la creatività. L'unico gesto creativo riconosciuto e richiesto alla donna, continua Bettarini, è proprio quello di generare figli.

Confrontando i passaggi appena citati con le poesie di «Donne e Cultura», dedicate ai «mutilati sul lavoro» e ai rivoluzionari (uomini) stroncati da un potere repressivo, si può notare come la donna che scrive assuma più frequentemente se stessa, o quantomeno un io poetico chiaramente femminile, come centro del proprio discorso poetico. Manifesta bisogni, frustrazioni e gioie che sono legate ancora ad una dimensione collettiva, di classe sfruttata, ma che politicamente esprimono questa prassi da un punto di vista sempre più personale. In questo senso la focalizzazione sul corpo, riappropriato contro la sessualizzazione operata dallo sguardo maschile, si esprime in termini estremamente concreti. Il corpo della donna non è più sensualità e mistero, appannaggio dell'uomo critico e lettore, ma esprime tutto ciò che quest'ultimo può considerare straniente. Il mestruo, l'auto-erotismo svincolato dal piacere maschile, l'aborto, come in *A mio figlio* di Alida Airaghi, sono elementi che ricorrono nelle poesie incluse in «Donne e Creatività»:¹⁷⁶

che barba tutti i mesi tutto quel sangue
che se ritardava i complessi di colpa

¹⁷⁶ Bettarini, *Della nostra parola che parla*, cit.; Alida Airaghi, *Abbaiata della sposa da passeggio*, «Donne e Creatività», ivi, pp. 18-19.

anche se nessuno ci aveva toccate
la colpa
era che potevamo toccarci da sole
(vv. 40-44)

O risolto in sangue
amato troppo
troppo sperato
troppo temuto (amato troppo),
mio, che non ti fermi
che mi scivoli via
e ti consumi,
tutto.
Così macchia di rosso
sul cotone
allegria che speravo,
caro,
non sei più niente
né sei mai stato; solo
nel nome sussurrato a lui
com'eri vivo.

Nella poesia di Airaghi, distinta da altre rappresentazioni di questo genere per la sua ironia, l'aborto spontaneo è accolto con «allegria»: la possibilità di provarla ed esprimerla è un gesto non solo contro il compagno, ma contro la morale cattolica che vorrebbe fornire una rappresentazione dell'aborto come sempre sofferta.

La riappropriazione del proprio desiderio, la possibilità di esprimerlo attraverso il corpo e la voce, si pone in queste scritture come una pratica antagonista fondamentale nel rapporto tra donna e creatività. Il passaggio dalle poesie incluse in «Donne e Cultura» mostra chiaramente come non sia più ritenuto sufficiente poter rivendicare la possibilità di scrivere al pari degli uomini al di là del proprio vissuto, concentrandosi quasi esclusivamente su una scrittura di tipo civile. La scelta di diverse poete negli anni della spinta creativa del Movimento (inclusa Bettarini, il cui editoriale in versi si distingue nettamente da sue prove precedenti) è una scrittura che recupera l'individualità non come pratica privata e consolatoria, ma come gesto di riappropriazione dell'immaginario della donna come soggetto storico.

2.2.3. «Donne Mito e Linguaggio» (1978)

Ad appena un anno di distanza dal precedente, il terzo numero monografico sulle donne si intitola «Donne Mito Linguaggio». Nell'editoriale, non più in versi, Bettarini fa i conti con le scelte dei precedenti due numeri e segnala la necessità di un'analisi ulteriore, al passo con temi nuovi «di un interesse “altro” e maturo per il nostro macrocosmo finalmente intero [...] non più solo rivendicativo e minoritario».¹⁷⁷ La creatività delle donne, di cui si è raccolta una prima selezione in «Donne e Creatività», ha avuto un suo momento di alta vitalità negli ultimi anni, come tutta la scrittura nata dai movimenti di contestazione. Tuttavia, questa creatività non è un'invenzione del 1977, ma esiste da sempre in una posizione di marginalità che dura da secoli. In «Donne e Creatività» si richiamano figure come Saffo e Gaspara Stampa, e anche in quest'ultimo numero si torna indietro nel tempo: al XVIII secolo, per esempio, con scritti di Giuseppina di Lorena, all'inizio del XX secolo con due poesie di Luisa Giaconi tratte dalla raccolta postuma *Tebaide* (1909), ma anche a voci fuori dall'Italia, con alcuni scritti di Clarice Lispector.¹⁷⁸

Tuttavia, la riflessione su mito e linguaggio spinge ad un recupero ancora più lontano, archetipico della figura femminile. Nel suo editoriale Bettarini richiama Luce Irigaray, che in *Speculum* (la cui tradizione italiana è pubblicata da Feltrinelli nel 1975) sostiene che «ogni teoria del “soggetto” si trova sempre ad essere appropriata al “maschile”».¹⁷⁹ Irigaray sottolinea come la psicanalisi e la filosofia occidentale siano carenti nel loro mancato riconoscimento della differenza della donna. Di conseguenza, quest'ultima si identifica nella sua storia solo con il simbolico, con il Mito del maschio, rinunciando alla propria specificità. Per Bettarini richiamare la creatività delle donne dimenticate, ai margini della storia della cultura, rimane importante ma non più sufficiente: in questa fase storica, già in parte superata la spinta della contestazione degli anni Settanta, occorre recuperare tutto un desiderio rimosso, rappresentato già dalle figure femminili del mito e della religione, lette attraverso lo sguardo maschile:

¹⁷⁷ Mariella Bettarini, *Donne Mito Linguaggio*, «Salvo Imprevisti. Donne Mito Linguaggio», a. V, n. 14-15, maggio-dicembre 1978, pp. 2-3.

¹⁷⁸ Giuseppina di Lorena, “*Recueil des mes rêveries*” (1771), trad. di Luisa Ricaldone, ivi, pp. 6-10; Luisa Giaconi, *Due poesie da “Tebaide”* (1909), ivi, p. 11; Clarice Lispector, *I temi che muoiono – La pazzia differente – Due modi*, trad. di Clarice Ramos, ivi, p. 30.

¹⁷⁹ Luce Irigaray, *Speculum. L'altra donna*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 129.

Il problema della rifondazione del mito al femminile (Eva, la sua faccia “seconda”: Lilith, le deità della Terra, Cibele, Giunone, le Streghe, le Amazzoni, le Walkirie, Pandora, Le Silfidi, Dafne, su su fino a tutte le donne angelicate – a cominciare da Maria di Nazareth – o stregate; Angeli o Diavoli; il manicheismo, l’ipocrisia mascolina del mito): tutto questo non postula, non “rivendica” un altro ordine di linguaggio e di idee contrapposto a quello corrente (maschile), ma vuole fondarne uno nuovo, globale, nel quale “parlare” e pensare globalmente tutte noi stesse, sesso e cervello; nel quale “parlare” e pensare *ex novo* noi medesime e il mondo.¹⁸⁰

Se in «Donne e Cultura» e «Donne e Creatività» alla presa di posizione teorica corrisponde l’inclusione di una o più autrici con testi poetici rappresentativi dei punti espressi, in «Donne Mito Linguaggio» prevalgono il saggio e la prosa. Sembra esserci un ridimensionamento della scrittura poetica, dopo anni di antologie di tendenza e un’attenzione critica forte verso la poesia, forse perché l’immediatezza che questo genere garantiva cede il posto a scritture più riflessive, più adatte a tracciare un bilancio del decennio che sta per concludersi.¹⁸¹

Tra le proposte saggistiche di questo numero occupa uno spazio considerevole *Fascismo e letteratura femminile* di Anna Nozzoli, che evidenzia come la narrativa femminile futurista e del ventennio fascista mostrino continuità nel promuovere la maternità «come motivo sublimante, come implicito appello alla funzione riproduttrice e pedagogica in cui si vanifica e ha termine ogni ribellione al sesso maschile».¹⁸² Analizzare nel 1978 l’immagine della donna trasmessa dal fascismo, con la sua focalizzazione sul valore nobilitante della maternità, ha un suo riscontro pratico nell’emersione in quegli stessi anni di un movimento di contestazione di donne politicamente situate a destra. La rivista «Eowyn» (1976-1982), fondata da alcune militanti del Fronte della Gioventù (MSI), difende il valore della maternità come una lotta prioritaria, oltre all’idea di una complementarità tra uomo e donna (simboleggiata in copertina da Yin e Yang), da preferire al concetto di uguaglianza.¹⁸³ Evidentemente, le redattrici di «Eowyn» non si definiscono femministe, e anzi criticano a queste ultime per la lotta contro il maschio e imputando loro quella che ritengono una decadenza dei costumi. La scelta del

¹⁸⁰ Bettarini, *Donne Mito Linguaggio*, cit., p. 3.

¹⁸¹ Tuttavia, nella direzione indicata da Bettarini si possono leggere, ad esempio, i testi di Alida Airaghi inclusi in *Rosa Rosse Rosa* (Verona, Bertani, 1986), sua raccolta d’esordio. Ai personaggi del mito, nel tentativo di dare loro una prospettiva propria e non filtrata dalla narrazione androcentrica degli eventi, Airaghi si richiama nella sezione *Classiche* (pp. 43-49), la cui datazione (1976-1980) fa pensare che all’uscita di «Donne Mito Linguaggio» questi testi fossero ancora in bozze, o che l’autrice non intendesse comunque includerli in questo numero della rivista, a cui partecipa invece con un testo in prosa: Alida Airaghi, *La mosca*, ivi, p. 31.

¹⁸² Anna Nozzoli, *Fascismo e letteratura femminile*, ivi, pp. 11-16: 12.

¹⁸³ Nicola Guerra, *La rivista Eowyn (1976-1982) e il femminismo personalizzante delle donne neofasciste*, «Seria Științe Filologice. Lingvistică», a. XLIV, n. 1-2, Analele Universității din Craiova, 2022, pp. 296-326.

nome della rivista è in sé un altro dato significativo che arricchisce il discorso intorno al mito, mostrando un altro volto di quel tentativo di riappropriazione indicato da Bettarini: in questo caso non si ritorna a un archetipo femminile tratto dalla mitologia, ma ad una figura femminile tratta da *Il Signore degli Anelli* di J.R.R. Tolkien, un'opera che a partire dagli anni Settanta è in più modi integrata alla cultura della destra italiana:

Sulla rilettura di destra la componente guerresca esercita un suo fascino: «Eowyn è una donna cui non pesa il ferro della spada, Eowyn è tutte noi, donne che combattiamo questa società», si legge nella prima pagina del numero 4 della rivista (giugno 1977). Ma la spada resta un proclama: attraverso il ricorso a iconografie e simboli tratti dalla fantasy tolkieniana e da una sorta di storico medioevo in cui coesistono celti, druidi e cavalieri, si cerca piuttosto di trasmettere un'immagine della donna *tranquillizzante*, cosa tanto più significativa se si pensa alle forti tensioni innescate nella società dal movimento femminista. [...] Questo *melting pot* di simboli mitologici e letterari viene impiegato per illustrare testi che trattano per lo più, in chiave ultra-conservatrice, problemi di costume (alcuni argomenti: parolacce e femminilità; crisi del pudore; ruolo della donna nella coppia; donne e droghe), sessualità (con frequenti moniti ad astenersi dalla contraccezione), lavoro femminile (per ribadire spesso che il fatto che le donne lavorino come gli uomini non necessariamente è un elemento di libertà), aborto (con attacchi continui alla legislazione in materia, allora appena varata).¹⁸⁴

Ci sono altre voci presentate in questo numero di «Salvo Imprevisti» che si mostrano critiche, o quantomeno distanti, dal femminismo contemporaneo, pur non aderendo per questo a posizioni come quelle di «Eowyn». Per esempio, Paola Masino, di cui la rivista presenta un estratto dal romanzo *Nascita e morte della massaia* (Bompiani, 1945), difende una responsabilità tutta individuale in quanto donna di scegliere «fra essere o individuo a sé stante nel lavoro o anche madre». ¹⁸⁵ Nel suo romanzo, la massaia sacrifica se stessa per dedicarsi interamente alla famiglia: Masino non ne esalta il valore per questo, come avrebbe fatto la letteratura di stampo fascista, ma mostra una donna consapevole «di rinunciare a se stessa; capendo tutta la crudeltà di questa rinuncia». ¹⁸⁶ Secondo Masino, questa è una scelta da prendere per sé, con tutte le sue conseguenze, senza sperare in una solidarietà sociale e collettiva tra donne, come invece presupporrebbe la pratica femminista: «Le forze degli altri

¹⁸⁴ Lucio Del Corso, Paolo Pecere, *Tolkien e la destra: una storia tutta italiana*, «minima&moralia», [<https://www.minimaetmoralia.it/wp/estratti/tolkien-e-la-destra-una-storia-italiana/>].

¹⁸⁵ Paola Masino, *Tre domande a Paola Masino*, «Donne Mito Linguaggio», cit., pp. 19-20: 19.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

arrivano dopo, ti possono aiutare, possono essere efficacissime. Ma una non deve partire con il preconconcetto che quelle cose le sono dovute. Nulla ci è dovuto al mondo: noi abbiamo solo dei doveri, non abbiamo nessun diritto». ¹⁸⁷

Questa prospettiva è certamente il frutto di uno scarto generazionale che in «Donne Mito Linguaggio» è piuttosto presente: la forma dell'inchiesta, già presente nei precedenti due numeri monografici, qui evidenzia le spaccature all'interno dei movimenti delle donne. Se negli anni più vivi della contestazione le ragioni di una mancata coesione si possono ricercare in questioni di ordine prevalentemente politico, la necessità di riscoprire la figura archetipica della donna pone interrogativi molto più vasti, che hanno a che fare prima di tutto con l'identità. La rifondazione del mito è una «porta aperta», come nella breve prosa di Silvia Batisti che rappresenta immagini e identità disarticolate, in continua metamorfosi, prive di soluzioni operative, ma piene di domande nuove e in reciproca contraddizione:

La porta ti ho detto chiudi. E se la gente se la gente viene bussa chiama parla strozza nella parola si trastulla nel suono si fa verbo che faccio?

[...]

Che fai? E chiudi la porta. La radio accesa. La luce accesa. Le parole alla radio la luce che illumina scalda irrorra irrompe proietta ombre fili fauni folgorazioni la luce. E tu mi dici chiudi. E che chiudo? E l'uomo. L'uomo? Apri i muri scalcita dentro i muri. L'uomo. Dov'è l'uomo? Chi ha mangiato l'uomo? Chi ha portato via la donna? Chi ha tolto i cardini alla porta? Chi ha fatto man bassa del corpo? Chi?

[...]

Sai la porta aperta l'uomo dei topi il topeta la mania di esso la paura o l'immaginazione della paura la costruzione onirica spezzone del film senza personaggi né storia.

E di quale storia parli? Di che storia? ¹⁸⁸

La conclusione a cui giunge questo ultimo numero monografico dedicato alle donne è che la loro scrittura può avere dignità uguale a quella degli uomini anche senza essere 'dimostrativa di', funzionale a una specifica contestazione. Come scrive Bettarini nell'introduzione, «noi (e il nostro linguaggio) non siamo un problema, né un tema». ¹⁸⁹ Non bastano quindi spazi delle donne per le donne, riviste e case editrici dedicate, perché si tratta

¹⁸⁷ *Ibidem.*

¹⁸⁸ Silvia. Batisti, *Ipotesi per un sogno*, ivi, p. 34.

¹⁸⁹ Bettarini, *Donne Mito Linguaggio*, ivi, p. 2.

di iniziative che, da sole, rafforzano l'idea che la scrittura delle donne sia un aspetto periferico rispetto alla scrittura in generale, mentre dovrebbe proporre una nuova visione globale della società.

Avendo ottenuto vittorie in campo civile e politico negli anni precedenti su temi come divorzio e aborto, «la piramide che ancora resiste è quella nel nostro diritto al linguaggio».¹⁹⁰ Il diritto al linguaggio, per essere tale, non deve applicarsi solo alle figure eccezionali, «delle fanciulle Brontë o della disperazione solitaria di impossibili Dickinson, oppure di Sylvia e Virginia suicide», ma includere anche «il linguaggio che forse non vuol riparare niente e nessuno [...] che parla tranquillamente in nome di sé (della propria tragedia) e insieme in nome di tante [...], che è compromesso in nome di sé, non in nome della Cultura che conta».¹⁹¹ Ritorna quindi la Cultura che animava il dibattito nei primi anni Settanta, ma avulsa/separata da quello specifico clima in cui le priorità erano la contestazione politica, la pratica anti-editoriale, la denuncia storica contingente. Di questa, passando e scemando rapidamente l'esplosività del momento creativo portata dal Movimento, rimane una più ambiziosa riscoperta della propria differenza, dove il momento collettivo non è più esibito e in qualche modo funzionale alla scrittura poetica, ma si costruisce quasi naturalmente nell'atto stesso di rifondare una cultura libera.

¹⁹⁰ *Ibidem.*

¹⁹¹ *Ibidem.*

2.3. Presenza e assenza delle donne nelle antologie Savelli

Tra le case editrici legate alla sinistra extraparlamentare, alle diverse soggettività sorte a partire dal Sessantotto, Savelli si è imposta sulle altre come un punto di riferimento per comprendere la cultura dagli anni Sessanta all'inizio degli anni Ottanta. Come per iniziative editoriali simili, i motivi della breve attività di questa casa editrice (1963-1982) sono strettamente legati a quelli che hanno portato alla fine di una stagione politica esauritasi negli anni di 'riflusso': con l'inaridirsi della spinta dei movimenti antagonisti, gran parte delle case editrici che ad essi hanno dedicato la maggior parte del loro progetto editoriale scompaiono progressivamente. In un momento storico in cui la domanda di teoria e di discorso politico è avvertita come più urgente, solo una parte marginale del catalogo è dedicata ad altri campi come la letteratura, declinata a sua volta in chiave più o meno marcatamente politica. Savelli coglie, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, un interesse crescente per la poesia, investendo nelle antologie: dettate da un discorso sociale e politico forte, intente a presentare soggettività composite al di là dell'idea di un gruppo letterario, soddisfano la curiosità del pubblico offrendo una varietà di nomi e stili che l'opera del singolo autore non soddisfa. Il progetto di una collana di poesia – «Poesia e realtà» (1980-1982) – coincide con gli ultimi anni di vita della casa editrice, ma non ha una risonanza paragonabile alle antologie, che restano il prodotto poetico di Savelli più discusso, in anni in cui il discorso delle e sulle antologie cerca di tracciare nuove mappature della poesia contemporanea.

Accanto alla domanda di poesia, Savelli coglie la crescente urgenza di altri dibattiti, non solo letterari, su cui può costruire un'offerta mirata al suo pubblico di riferimento, quello dei movimenti di contestazione moltiplicatisi sulla scia del Sessantotto. Tra questi i movimenti femministi, che nella prima metà degli anni Settanta iniziano ad avere sempre più risonanza mediatica. L'unione di queste due scelte di mercato, volte a incontrare il 'pubblico della poesia' e il pubblico sempre più confrontato con le rivendicazioni portate dal femminismo, porta Savelli a pubblicare tre antologie di poesia di donne. Questi volumi non sono solamente utili ad evidenziare una «controparte critica» rispetto alla scarsa presenza delle donne nelle antologie dal dopoguerra a quegli anni, né sono da contrapporsi solamente agli esempi coevi provenienti dalla critica 'ufficiale'.¹⁹² Certamente, come scrive Maria Borio, intendono superare operazioni analoghe, ma basate su una rappresentazione del femminile normata

¹⁹² Borio, *Poetiche e individui*, cit., p. 69.

dallo sguardo maschile e patriarcale, come *Poetesse del Novecento* di Scheiwiller (1951) o *Poesia femminile italiana* di Salvetti (1964). Sono pure distanti dalle proposte che portano, in quegli stessi anni, Mengaldo con *Poeti italiani del Novecento* (1978) e Porta con *Poesia degli anni Settanta* (1979).¹⁹³ Tuttavia, l'analisi di queste antologie può servire anche per confrontare la presenza e l'occhio critico con cui la poesia delle donne è letta negli ambienti dell'editoria antagonista e politicizzata: in apparenza aperta al femminismo, essa dimostra di trattenere diversi pregiudizi non dissimili da quelli riscontrabili negli esempi appena elencati dell'editoria considerata 'borghese'. Questo scollamento risulta evidente già solo considerando le altre antologie Savelli, su cui sono mancati studi sistematici che avrebbero contribuito ad un discorso più ampio sull'effettiva distanza tra editoria ufficiale e editoria alternativa, con tutti i limiti che questi termini comportano.¹⁹⁴

2.3.1. Dalla Quarta Internazionale ai movimenti femministi

La casa editrice Savelli nasce nel 1963 come «La nuova sinistra – Samonà e Savelli», prendendo il nome dai suoi due fondatori, Giuseppe Paolo Samonà e Giulio Savelli.¹⁹⁵ Nei primi anni di attività, la casa editrice si rende interprete delle posizioni sostenute dalla Quarta Internazionale: solo nel 1963, nella collana «Cultura politica», pubblica *Rivoluzione e pace mondiale* di Fidel Castro, *Stato e rivoluzione* di Lenin e *L'Algeria e il socialismo*, una raccolta di documenti a cura di Livio Maitan. Negli anni seguenti non mancano però alcune opere di argomento letterario, specialmente nella collana «Saggistica», come gli *Scritti letterari* di Lev Trotskij curati da Samonà (1968) e *Scrittori e popolo* di Alberto Asor Rosa (1965). Il primo volume di poesia pubblicato da Savelli è *Poesie* di Mao Tse-Tung (1969) con prefazione di Franco Fortini. La letteratura, secondaria rispetto alle priorità di una casa editrice altamente politicizzata come Savelli, rimane una parte marginale del catalogo almeno fino alla seconda metà degli anni Settanta, quando il Movimento rivendica la necessità che il personale (la 'sovrastuttura') diventi politico. Savelli inizia a cogliere l'opportunità di questa

¹⁹³ Vanni Scheiwiller (a cura di), *Poetesse del Novecento*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1951; Gaetano Salvetti (a cura di), *Poesia femminile italiana*, Padova, Edizioni del Sestante, 1964; Pier Vincenzo Mengaldo (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978; Porta, *Poesia degli anni Settanta*, cit.

¹⁹⁴ Per uno sguardo più sintetico e generale sulla casa editrice Savelli e le sue pubblicazioni poetiche, cfr. Jordi Valentini, *La parola ai margini. Savelli editore di poesia*, «Configurazioni», n 1, 2022 (in corso di pubblicazione).

¹⁹⁵ Per una retrospettiva di Savelli e alcuni cenni biografici sui fondatori, cfr. Sara Maffei, *Militanza e cultura popolare. L'avventura di Savelli raccontata da Dino Audino*, Oblique Studio, 29 settembre 2008 [http://www.oblique.it/images/interviste/intervista_dinoaudino_29settembre08.pdf].

trasformazione già prima, sulla scia del Sessantotto, in un globale ripensamento del proprio posizionamento e del proprio pubblico, che divide i due fondatori. Infatti, Samonà non è affine alle rivendicazioni nate a partire dal Sessantotto, e abbandona la casa editrice lo stesso anno. In un ricordo di Samonà, Silverio Corvisieri racconta della loro separazione politica, in termini che possono essere ricondotti anche all'abbandono della Savelli:

La nostra fu una rottura esclusivamente politica e basata sulle diverse valutazioni che davamo sulle conclusioni da trarre dall'aggressione sovietica alla Cecoslovacchia e dall'irruzione della contestazione giovanile sulla scena politica. Samonà, sia pure su posizioni critiche, di quasi totale isolamento, continuò a militare in quel che restava della IV Internazionale; io ritenni di dovermi cimentare con la nuova realtà e le nuove possibilità. Non si trattava di inseguire il mao-spontaneismo [...] si trattava anche di constatare che la grande ondata di lotte giovanili non aveva trovato, per motivi ben fondati, un punto di riferimento e tantomeno una guida nella IV Internazionale.¹⁹⁶

Anche Giulio Savelli cerca di incontrare le nuove soggettività sorte dal Sessantotto, ma non si pone questo obiettivo in prima persona e affida la gestione della casa editrice a Dino Audino, giovane collaboratore della rivista «La Sinistra» (1966-1968). Audino coglie la necessità di parlare ad un pubblico più ampio, di andare oltre le idee espresse dalla Quarta Internazionale, che non è in grado di rappresentare pienamente le lotte studentesche e operaie di quegli anni. A partire dai primi anni Settanta Savelli è rinominata «Savelli – La Nuova Sinistra» e diversifica i suoi interessi, non più esclusivamente politici, anche se in questo senso continua a rimanere un punto di riferimento importante, con opere come *La strage di stato* (1970), controinchiesta anonima sulla strage di Piazza Fontana. Cercando di rappresentare la cultura del Movimento, Savelli inizia a pubblicare libri di fumetti, raccolte di canzoni, di saggi sulla liberazione sessuale e romanzi, tra cui il suo maggiore successo editoriale, forse l'opera per la quale è ad oggi più nota: *Porci con le ali*, primo libro della collana «Il pane e le rose».¹⁹⁷

La nuova direzione presa dalla casa editrice a partire dagli anni Settanta porta ad un'attenzione maggiore rispetto ai movimenti femministi sorti in quegli anni. Il primo segnale

¹⁹⁶ Silverio Corvisieri, *La dolce ala della giovinezza e il vento gelido di un dubbio*, in *Scritti e testimonianze su Giuseppe Paolo Samonà. L'uomo e lo studioso tra letteratura e impegno politico*, a cura di Elena Ricci, Pescara, Assessorato alla Promozione Culturale, 1998, pp. 19-24: 23.

¹⁹⁷ Lombardo Radice, Marco e Lidia Ravera (alias Rocco e Antonia), *Porci con le ali. Diario sesso-politico di due adolescenti*, Roma, Savelli, 1976.

di questa ricognizione è la pubblicazione – nella storica collana di «Cultura politica» – de *I movimenti femministi in Italia* (1971), a cura di Rosalba Spagnoletti, che raccoglie «le posizioni teorico-politiche del femminismo italiano in un'antologia dei documenti più significativi», come riporta il sottotitolo. Per esempio, sono inclusi scritti provenienti dal Gruppo DEMAU, dal Movimento di Liberazione della Donna (MLD), da Rivolta Femminile e dal gruppo «Cerchio Spezzato» di Trento. I testi, in origine ciclostilati e distribuiti nelle università, nei collettivi e in altri spazi di azione politica, tornano a disposizione di un pubblico più vasto, in un momento in cui la circolazione di queste idee non è capillare come lo diventerà, progressivamente, nel corso degli anni Settanta, come riconosce Spagnoletti nella nota alla seconda edizione: «allora l'informazione sulla questione femminile in generale e sul femminismo in particolare non era così facile da reperire come oggi. Molti testi stranieri non erano ancora stati tradotti; molti altri non erano ancora stati presi in considerazione dal mercato dell'editoria».¹⁹⁸ Da questi testi emerge specialmente la necessità di autonomia delle donne: il separatismo, la riflessione teorica che rifiuta la presenza dell'uomo, il confronto con l'oppressore storico, affinché sia possibile «riconoscere l'esistenza di una specifica oppressione che le donne subiscono e la necessità di una lotta che nasca all'interno degli oppressi». A distanza di tre anni che separano la prima edizione del volume dalla seconda, i movimenti femministi si sono mossi in questa direzione, giungendo ad un avvicinamento della riflessione femminista alla lotta di classe. Di conseguenza, secondo Spagnoletti le possibilità di rinnovare un dialogo che saldi definitivamente lotta femminista e contestazione anticapitalista, accanto alla sinistra extra-parlamentare e ai 'compagni', sono migliori nel 1974:

I gruppi femministi si trovano dinanzi delle realtà e delle scadenze con le quali è necessario confrontarsi e fare i conti proprio per risolvere uno dei nodi che in questi testi sono ancora irrisolti, e che è quello di superare definitivamente le pastoie e gli allettamenti della tradizione più suffragettistica e borghese del femminismo, le cui componenti, che pure hanno svolto un ruolo positivo nella contraddittorietà fruttuosa dei primordi di un movimento che andava prendendo forma e coscienza, sono oggi solo remore alla chiarezza e all'intervento politico.

Per questo occorre riconsiderare il diverso atteggiamento che la sinistra non tradizionale è andata sempre più assumendo nei confronti della questione femminile e del movimento femminista, per trovare o inventare un nuovo rapporto con questi interlocutori *privilegiati*. Anche se tutto è ancora da costruire pure è un dato di fatto il salto di qualità che tutte le

¹⁹⁸ Rosalba Spagnoletti, *Premessa alla seconda edizione*, in Ead., *I movimenti femministi in Italia*, Roma, Savelli, 1974, pp. I-VII: IV.

organizzazioni della sinistra hanno fatto dalla primitiva rozzezza ideologica, che qualche volta non si preoccupò a tradursi anche in intemperanza fisica, al comprendere e al porre, anche se con toni e analisi diverse, anche se con una più o meno opportunistica autocritica, l'importanza di tutti quei problemi che il femminismo in prima persona ha sempre sottolineato con tanta insistenza.¹⁹⁹

La necessità di portare le rivendicazioni femministe all'interno dei gruppi della sinistra extraparlamentare, di superare una dimensione esclusivamente borghese della liberazione delle donne, è espressa anche da Biancamaria Frabotta, che cura per Savelli *Femminismo e lotta di classe in Italia (1970-1973)*. Pubblicato nel 1973, rappresenta in qualche modo il seguito del lavoro condotto da Spagnoletti, offrendo una visione migliore dell'evoluzione delle pratiche femministe nei primi anni Settanta. Mentre i testi raccolti ne *I movimenti femministi in Italia* sono specialmente manifesti, prime prese di posizione, indicazioni di un lavoro appena avviato o comunque alle sue prime fasi programmatiche, dal volume di Frabotta emerge una più chiara fisionomia delle prese di posizione di questi movimenti nei primi anni Settanta. Ciò risulta già dall'indice e dalla divisione in capitoli dedicati ad aspetti specifici della contestazione. La prima parte del libro è così strutturata in quattro macro-sezioni: 1) *Presa di coscienza e organizzazione*; 2) *Aborto. Contraccezione. Maternità*; 3) *Casa. Scuola. Fabbrica. Quartiere*; 4) *Volantini. Slogans. Manifesti. Canzoni*. Se il volume di Spagnoletti rappresenta soprattutto la presa di coscienza e le prime ipotesi di lavoro dei movimenti femministi, *Femminismo e lotta di classe in Italia* documenta dibattiti e posizioni sempre più articolate, su questioni come aborto, salario per il lavoro domestico e lavoro di fabbrica. Da questi interventi emerge più volte la necessità di occupare spazi dove gli uomini hanno fino a quel momento detenuto il potere, anche in nome della rivoluzione che, nella loro visione, non trae alcun beneficio dalle rivendicazioni troppo 'personali' delle donne. Come nota Frabotta nell'introduzione

Si rimette così in discussione un modo di far politica ancora una volta diventato tradizionale, si contesta il monopolio dei «professionisti della politica», si riafferma la politicità del livello privato che nel rapporto uomo-donna esprime un preciso rapporto di potere. L'atteggiamento benevolo o intellettualisticamente comprensivo dei compagni scompare non appena la questione femminile esce dal suo ghetto e va a toccare i punti nevralgici della lotta di classe. [...] Dietro il rifiuto più o meno violento, più o meno motivato, e la logora obiezione che la

¹⁹⁹ *Ibidem*.

lotta delle donne non ha connessione diretta con lo scontro politico immediato e che quindi non offre nessuna praticabilità politica, c'è in realtà una radicatissima introiezione di valori e di comportamenti borghesi che non è facile e neppure comodo abbandonare.²⁰⁰

Un segno di questo incontro-scontro, dell'esigenza avvertita da entrambe le curatrici di portare il dibattito femminista all'interno dei movimenti studenteschi, operai, e in generale di tutta la sinistra extraparlamentare, è dato dalla seconda parte del volume. Essa raccoglie diversi interventi di singole militanti o di gruppi d'azione femminista in spazi prevalentemente maschili, come la rivista «Comunismo», diretta da Lotta Continua, «Potere Operaio», «Soviet» e «Sampietrino».²⁰¹ Il volume si conclude poi con un intervento che va al di là di queste realtà avvicinandosi a spazi della sinistra ufficiale, come le pagine del Manifesto. All'interno del giornale, un gruppo di compagne firma un documento in cui appoggia la convinzione secondo cui «la liberazione delle donne si intreccia strettamente con una lotta vincente della classe operaia e con la costruzione di una nuova forza rivoluzionaria».²⁰²

2.3.2. La poesia femminista (1974)

È particolarmente significativo, oltre ad essere un altro elemento di novità rispetto al volume curato da Spagnoletti, che Frabotta affianchi al discorso teorico e politico la dimensione creativa di questi movimenti, per esempio con l'inclusione delle canzoni.²⁰³ I movimenti di contestazione esprimono un bisogno di creatività che ha modo di diffondersi specialmente dalla seconda metà del decennio, ma che inizia proprio in questi anni a dare dei primi segnali. Savelli, attenta a seguire i bisogni del nuovo pubblico a cui si rivolge, inizia quindi a investire anche sulla poesia. Il progetto di una collana dedicata, intitolata appunto «poesia», non va però oltre il primo volume, *Il silenzio* di Antonio Saccà (1971). A motivare il mancato successo

²⁰⁰ Biancamaria Frabotta, *Femminismo e lotta di classe in Italia (1970-1973)*, Roma, Savelli, 1973, p. 15.

²⁰¹ *La donna, la famiglia, la rivoluzione*, «Comunismo», a cura di Lotta Continua, n. 1, autunno 1970, ivi, pp. 177-185; *Rivoluzione femminile e lotta proletaria*, «Potere Operaio», a. III, n. 43, 25 settembre – 25 ottobre 1971, ivi., pp. 187-191; Mariella Gramaglia, *Divorzio, PCI, liberazione della donna*, «Soviet», n. 1, gennaio 1972, ivi, pp. 193-199; Gramaglia, *Il marxismo e la donna*, «Soviet», n. 4, maggio 1972, ivi, pp. 201-209; *La vergine si piazza male*, «Sampietrino», a cura del Collettivo di lotta contro la cultura dei padroni, numero unico, 1 dicembre 1972, ivi, pp. 211-212; *Viva l'8 marzo*, «Avanguardia Operaia», a. III, n. 19, 7 marzo 1973, in Ead., pp. 213-215.

²⁰² Un gruppo di compagne del Manifesto, *Il nuovo femminismo*, ivi, pp. 227-248: 247.

²⁰³ Per una mappatura delle canzoni scritte dai movimenti femministi, cfr. *l'almanacco. luoghi, nomi, incontri, fatti, lavori in corso del movimento femminista italiano dal 1972*, Roma, edizioni delle donne, 1978, pp. 145-151; Marina Bacchetti, *Nella donna c'era un sogno. Canzoniere femminista*, Milano, Moizzi Editore, 1976.

di questa prima collana contribuiscono una serie di possibili fattori. Savelli è una casa editrice che cerca di incontrare i diversi interessi che muovono le soggettività antagoniste, ma fino a questo momento si è occupata raramente di letteratura. La domanda per la poesia in questo momento e in questo specifico spazio – una casa editrice volta specialmente a temi politici – cerca più insistentemente una dimensione collettiva, che l’opera del singolo autore non soddisfa. Per questo il maggiore successo di Savelli, per quanto riguarda la poesia, è nelle antologie. Esse offrono una pluralità di voci ed esperienze e sono spesso ideologicamente motivate. Attraverso le antologie il pubblico di Savelli trova soddisfatto un bisogno, o anche solo una curiosità, per la poesia come espressione artistica più o meno legata ad un più ampio discorso politico. Se quindi in *Femminismo e lotta di classe in Italia* mancano testi poetici accanto a manifesti e canzoni, un anno dopo Savelli pubblica l’antologia *La poesia femminista* (1974), a cui seguiranno negli anni successivi *Donne in poesia* (1976) e *Poesia femminista italiana* (1978).²⁰⁴ Questi tre volumi, pubblicati nella storica collana di «Cultura politica» anziché in una collana specifica di poesia, prendono parte al dibattito tra donne e cultura, tra contestazione politica ed espressione poetica.

Le curatrici de *La poesia femminista*, Nadia Fusini e Mariella Gramaglia, costruiscono l’introduzione all’antologia in forma di dialogo, evidenziando i diversi caratteri di novità e di specificità di queste scritture. Secondo Gramaglia, la poesia è espressione naturale dei movimenti femministi, che sono culturali oltre che politici. La poesia «fonde il momento esistenziale-affettivo-emozionale, con tutte le sue sfumature e la sua contraddittorietà. [...] Non è dunque poesia letteraria, ma poesia “culturale” nel senso antropologico della parola, poesia che ti definisce e ti esprime. E queste poesie sono senza dubbio frutto di una donna nuova».²⁰⁵ In risposta, Fusini aggiunge che la scrittura poetica è «un momento della pratica di autocoscienza», poiché risponde alle domande che spesso emergono da questi incontri: tra le altre, «chi siamo? Valgono per noi donne le leggi di tutti? O ci sono altre leggi per noi, altri carcerieri?». Queste domande portano ad un movimento comune di donne che rivendicano la loro posizione all’interno della società e della lotta politica, rispetto alla quale sono sempre state tenute ai margini. Le loro preoccupazioni e la loro presa di coscienza, con tutte le domande che quest’ultima comporta, sono considerate di secondo piano anche nella lotta rivoluzionaria. La donna è negata come soggetto storico, relegato alla sola dimensione del privato, delle mura domestiche. Anche per questo, molte poesie di questa antologia

²⁰⁴ Nadia Fusini, Mariella Gramaglia, *La poesia femminista. Antologia di testi poetici del Movimento*, Roma, Savelli, 1974.

²⁰⁵ Ivi, p. 8.

esprimono il bisogno di liberare l'interiorità doppiamente repressa, sul piano dell'esistenza e sul piano della sua espressione artistica, in quanto tacciata di 'narcisismo': «In queste poesie c'è soprattutto un discorso: lo smascheramento. Se la poesia della donna è narcisistica per necessità, ché altro mondo non le è stato dato che l'interiorità, è anche vero che attraverso questa interiorità la donna ricostruisce un discorso politico: perché l'interiorità della donna è segnata in radice dallo squilibrio e dall'oppressione».²⁰⁶ Maternità e sessualità sono temi prevalenti di questa antologia, mostrati nella contraddizione di non essere del tutto appropriabili, in quanto condizionati dalla società patriarcale che impone loro caratteristiche orientate allo sguardo e al piacere maschili. La donna trova così un'identità propria nell'origine, nel legame con la natura per poter ritrovare in essa uno spazio inviolato: «La natura nella sua astrattezza è inesistente, la natura che si è fatta cultura per l'uomo e per il potere è invivibile, e la donna cerca disperatamente una natura che si faccia cultura per lei».²⁰⁷ Segno di questa riemersione del naturale, riappropriato come gesto di rivolta di un'identità negata, è lo 'stregonesco'. Il rapporto tra donna e natura non è ordinato e concesso dallo sguardo maschile, ma è imprevedibile e scandaloso:

Se la cultura maschile confina la donna nel mistero animalesco adottando una visione addomesticata del suo essere natura, la donna-strega rovescia l'imbroglio e si presenta veramente come natura scatenata e imprevedibile, negatrice di progetti e di razionalizzazioni. È un tentativo di far "cultura femminile": ad una prima approssimazione sembra riprendere il mito, tutto maschile, dell'"eterno femminile", ma lo libera dalla celluloidi e dal luogo comune e lo propone positivamente come alterità scandalosa.

Lo 'stregonesco' deve prescindere, per essere efficace, anche dall'individualismo: in questo senso, il legame stabilito all'inizio da Gramaglia e Fusini tra poesia e autocoscienza torna rilevante, poiché solo collettivamente la costruzione di un'identità libera può rappresentare «un suo universo di valori, un suo accesso al mondo della trascendenza storico-culturale».²⁰⁸

L'antologia di Fusini e Gramaglia riunisce poesie di donne americane, inglesi e francesi, tratte per la maggior parte da diverse antologie pubblicate negli anni immediatamente precedenti.²⁰⁹ L'assenza delle italiane, secondo Lidia Ravera, è motivata dal fatto che esse

²⁰⁶ Ivi, p. 24.

²⁰⁷ Ivi, p. 29.

²⁰⁸ Ivi, p. 30.

²⁰⁹ «Gran parte delle poesie americane raccolte in questa antologia provengono da *NO MORE MASKS! – An Anthology of Poetry by Women* a cura di Florence Howe e Ellen Bass (Anchor Press/Doubleday Anchor Books –

siano «ancora ai primi inarticolati lamenti, denuncia, testimonianze di violenza, aborto e solitudine che si trovano sui pochi giornali femministi, oppure rinchiusa a forza nel riformismo delle sezioni femminili a chiedere asili nido e parificazioni salariali, obiettivi centrali sicuramente, ma non complessivi, non di rovesciamento della dialettica dell'oppressione che fino a oggi alle donne ha chiuso la bocca».²¹⁰

2.3.3. *Poesia femminista italiana (1978)*

L'antologia *Poesia femminista italiana* (1978) curata da Laura di Nola sembra rappresentare una fase più matura di poesia delle donne definibile come femminista, rispetto a quella descritta da Lidia Ravera.²¹¹ L'introduzione della curatrice, infatti, pone da subito al centro di questo volume quel *rovesciamento della dialettica* che Ravera trova mancante nei testi dei primi anni Settanta. di Nola, non mostrando interesse nel voler definire se la poesia femminista è poesia a tutti gli effetti, sostiene che «quel che conta è che la donna abbia ucciso un tipo di poesia lenta e musicale, immobile in un tempo senza storia, collocata in una visione di sé che risentiva solo dell'ottica e degli stereotipi maschili».²¹² Uscire fuori dai modelli fino ad allora codificati come norma, modulati dalla coscienza maschile, significa dare morte a un certo tipo di poesia per rifondare un linguaggio nuovo. Così la esprime Livia Candiani, nella poesia che chiude il volume (costituendo un capitolo a sé) intitolata *La morte della poesia*:

dolci poesie
che ricamavano
bellissime emozioni
che mi portavano
lente e musicali

New York, 1973). Alcune, come quelle di Robin Morgan, sono prese dall'edizione 'pirata', ad opera delle Sorelle inglesi, del volume *Monster*, pubblicato negli Stati Uniti dalla Random House e poi sequestrato. Altre, come quelle di Sylvia Plath sono prese da *Ariel* (Harper e Row, 1961); quelle di Anne Sexton dall'antologia *The Voice that is Great Within Us* a cura di Hayden Carruth (Bantam Books, 1970); Ivi, p. 33.

²¹⁰ Lidia Ravera, *Il silenzio è già finito*, «Ombre Rosse», n. 9/10, Roma, Savelli, 1975, 135-137: 136.

²¹¹ Le autrici antologizzate sono: Mara Alessi, Ippolita Avalli, Silvia Batisti, Mariella Bettarini, Beatrix Bracco, Teresa Campi, Livia Candiani, Caterina Casini, Liana Catri, Marta Fabiani, Marianna Fiore, Biancamaria Frabotta, Rosa Maria Fusco, Mariangela Giusti, Gloria Guasti, Jolanda Insana, Dania Lupi, Dacia Maraini, Rita Marra, Marzia Mealli, Rachele Millul, Sabina Morandi, Ivana Nigris, Sandra Pertignani, Amelia Rosselli, Maria Russo Rossi, Franca Rovigatti, Gabriella Sica, Giorgia Stecher, Maria Grazia Ursini.

²¹² Di Nola, *Poesia femminista italiana*, cit., p. 9.

in atmosfere viola
nella magia
delle cose senza storia
il vostro tempo è finito
(vv. 1-9)

Il superamento di uno spazio di costrizione, per uscire fuori «da una nuova placenta / più grossa e pesante / la placenta storica», lega insieme parola e corpo. La donna, come scrive di Nola nell'introduzione, «si identifica come prodotto storico [...] rigetta se stessa come risultato di un'alterazione culturale, prende coscienza della tragedia dell'Io sottratto, oltre che attraverso l'uso di una parola non sua, attraverso la negazione – ora non più accettata – del corpo al femminile».²¹³ Risemantizzare il corpo femminile significa anche recuperare il suo rapporto con la genealogia madre-figlia, cancellata dalla rappresentazione patriarcale della donna che ha così lasciato quest'ultima priva di modelli in cui riconoscersi. Il legame con la madre non è separabile dalla riflessione sul corpo, e per questo la maternità è un tema preponderante dell'antologia, centrale in due dei «sette motivi» attraverso cui di Nola divide i testi raccolti: I. *Il consueto*; II. *Le parole*; III. *Il maschio*; IV. *La maternità*; V. *Universo madre: amica, mia nemica*; VI. *La festa è scoppiata (mestruo e rivoluzione)*; VII. *L'albergo dell'ira*. Da questa strutturazione risulta chiaro come questa antologia mantenga lo sguardo collettivo sulle autrici, già proprio di *La poesia femminista*. Esse non sono divise tra loro, ciascuna con tutti i propri testi antologizzati in una sola sezione del volume, ma ricorrono spesso in più parti dell'antologia con poesie diverse: per esempio, quelle di Amelia Rosselli sono presenti nei capitoli I (*Cavallerescamente*), II (*L'alba*), III (*E chi*) e VII (*Stesa; Combinata*). Un segno ulteriore della priorità data ai testi rispetto alle loro autrici, nello strutturare l'antologia, è il fatto che *Poesia femminista italiana* non proponga, a differenza di *Donne in poesia*, un ordine cronologico delle poetesse. Di Nola alterna liberamente nomi affermati e saldamente legati alla grande editoria, come Rosselli, ad esordienti come Marta Fabiani, fino a poesie del tutto inedite in volume.²¹⁴ In quest'ultimo caso, conta menzionare la poesia di Gloria Guasti dedicata a Giorgiana Masi (1958-1977), studentessa diciannovenne del liceo Pasteur di Roma morta durante le manifestazioni del 12 maggio 1977 negli scontri con la polizia:

²¹³ Ivi, p. 10.

²¹⁴ Marta Fabiani, *Maratona*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1977.

... se la rivoluzione d'ottobre
fosse stata di maggio
se tu vivessi ancora
se io non fossi impotente di fronte al tuo assassinio
se la mia penna fosse un'arma vincente
se la mia paura esplodesse nelle piazze
coraggio nato dalla rabbia strozzata in gola
se l'averti conosciuta diventasse la nostra forza
se i fiori che abbiamo regalato
alla tua coraggiosa vita nella nostra morte
almeno diventassero ghirlanda
della lotta di noi tutte, donne
se...
non sarebbero le parole a cercare di affermare la vita
ma la vita stessa, senza aggiungere altro.²¹⁵

Per Guasti, l'insufficienza della parola di fronte alle violenze della storia è ancora più pronunciata quando essa provenga dalla «penna» di una donna. Di fronte all'ingiustizia, il gesto di esprimere quella «rabbia strozzata in gola» contribuisce a rendere la rabbia stessa una delle componenti che più influenzano la scrittura delle donne. La poesia 'femminista' che emerge da questa antologia non ha la pretesa di essere trasformativa, di annunciare una prossima rivoluzione attraverso la scrittura poetica. Quest'ultima è colta in tutta la sua limitatezza, prima di tutto per il fatto che per una donna scrivere versi è considerata un'occupazione inutile. Come scrive Mariella Bettarini in una nota conclusiva al volume, i primi versi scritti da lei erano «cominciati per rabbia per male per sfogo per impotenza per sopravvivenza», di fronte a un'aspettativa sociale che vede la donna prima di tutto come moglie, madre, casalinga, maestra.²¹⁶ La rabbia di queste prime prove con la scrittura, in un momento in cui l'attenzione per la scrittura delle donne è maggiore, deve essere mantenuta.

Le antologie di poesia, le iniziative dalle donne per le donne devono conservare questa spinta originaria, per non «svendere i prodotti del nostro pensiero, della nostra fatica, della nostra riscoperta (della nostra faticosa riscoperta), di tutta quanta la nostra ri-esistenza sul mercato della moda, del femminismo troppo spesso usato come moda, dello sfruttamento

²¹⁵ La poesia di Guasti si può leggere ancora oggi in una targa posta su Ponte Garibaldi, nel Rione Trastevere a Roma, dove Giorgiana Masi fu uccisa.

²¹⁶ Mariella Bettarini, *Le donne e la poesia*, in di Nola, *Poesia femminista italiana*, cit., pp. 159-163: 160.

del recupero di noi stesse».²¹⁷ Lo spazio faticosamente conquistato, a volte concesso con sufficienza, alla poesia scritta da donne deve essere un'occasione per esprimere la diversità, «per la defalocratizzazione della cultura».²¹⁸ Di conseguenza, si impongono domande circa una creatività specifica delle donne, accanto alla «differenza che passa tra un “diario in versi” (senza preoccupazioni formali, senza coscienza dei propri strumenti linguistici) e la “poesia” vera e propria». Alla base di questa distinzione c'è la consapevolezza che a decidere quali sono e come devono essere la forma e l'espressione adatta a definire un testo poesia è sempre la società patriarcale e, nello specifico, il mercato delle lettere che riflette quest'ultima. Venendo da essa, l'espressione 'poesia femminista' può assumere i caratteri di un'immediata ghettizzazione, di un demerito di scritture che portano alla cultura e alla poesia nuovi problemi e nuove ricerche: «il nostro *altro* e *diverso*, con realismo e follia, con salutare “narcisismo” e con respiro collettivo, con modestia e con spocchia, anche senza la paura di essere malcomprese, malintese, malsopportate, malviste».²¹⁹

Ne *La metà in ombra*, anche Sandra Pertignani porta il significato di 'poesia femminista' oltre l'indicazione di una militanza politica all'interno di questi movimenti, fino a coinvolgere tutta la scrittura delle donne, riunita da una «comune coscienza [...] di lotta interiore ed esterna».²²⁰ La lotta esterna è quella condotta contro chi crea l'etichetta di 'femminilità', non appartenendovi, di 'poesia femminista' come «classificazione negativa».²²¹ È questa classificazione che investe per intero la scrittura delle donne, non solo quella politicizzata, per cui un intellettuale può confessare, senza o con minore vergogna, di non aver letto Virginia Woolf o Emily Dickinson rispetto ad autori come Thomas Mann o Walt Whitman; per cui «la fama di una grande poeta come Amelia Rosselli viene facilmente oscurata dalla risonanza – spesso fasulla – di un qualsiasi giovane poeta che riesce a pubblicare con lo *Specchio*».²²² Il riconoscimento di questa posizione di marginalità della scrittura delle donne non deve tuttavia risolversi in un'automatica promozione della stessa in quanto prodotta da donne. Il discorso sugli esiti qualitativi, il più possibile sottratto ad uno sguardo maschile normativo, deve poter essere posto in evidenza nel dibattito su questa produzione. Per questo Biancamaria Frabotta, nell'intervento che chiude il volume, riflette sul linguaggio, al di là della carica politica dei contenuti proposti nell'antologia, paragonando la situazione della scrittura

²¹⁷ Ivi, p. 159.

²¹⁸ Ivi, p. 162.

²¹⁹ Ivi, p. 162.

²²⁰ Sandra Pertignani, *La metà in ombra*, ivi, pp. 164-167: 164.

²²¹ Ivi, p. 165.

²²² *Ibidem*.

sorta dai movimenti femministi in Italia rispetto all'estero. Pur riconoscendo che la presa di parola delle donne è stata assunta come fine e mezzo della liberazione, Frabotta osserva come, al contrario di quanto succede in Francia o negli Stati Uniti, la poesia femminista italiana sia rimasta una scrittura tendente all'oralità, iper-soggettiva e confessionale, perennemente «transizionale».²²³

E spesso tanto più raffinata, scaltrita e acuta la coscienza femminista dello scrivente, tanto più si allontana dal procedimento consueto della scrittura. La mediazione letteraria sembra consentita soltanto al controllo formalizzato del linguaggio, al di là della consapevolezza delle interferenze della sessualità femminile. È insomma ancora una volta il linguaggio dell'emancipazione che si impone. [...] Quello che oggi ancora sfugge alla poesia femminile, o, più modestamente sfugge a me quando cerco di orientarmi fra gli opposti bisogni della comunicazione e dell'espressione, è appunto la terza via, «il nuovo bisogno di concretezza e di materialità» che nella pratica delle donne qualche volta si esprime.²²⁴

La mediazione letteraria, come riconosce Frabotta, è però più complessa da esercitare nella scrittura delle donne, specialmente rispetto alle attese di un pubblico maschile. Quest'ultimo non può infatti comprendere che «l'aderenza, la visceralità e nello stesso tempo la materialità quasi onnivora che lega o contrappone ogni donna ai suoi testi o a quelli delle altre, si attorcigliano in una spirale che finisce dove inizia la sessualità, se non addirittura la maternità e ancora chi sa cosa altro».²²⁵ Per questo suo stretto legame con le condizioni materiali della donna nella società in cui vive ed è marginalizzata, la poesia delle donne ha caratteri d'urgenza che prescindono dal 'piacere' del testo, da un discorso che può limitarsi a distrarre e rassicurare chi legge. L'esperienza dell'autocoscienza rivela in questo il suo stretto legame con la poesia delle donne influenzata dai movimenti femministi: si tratta, in entrambi questi canali di espressione, di una voce individuale che si inserisce all'interno di un discorso collettivo, non conciliante, in decostruzione. È uno spazio che rivendica l'importanza della parola, anche quando è priva di indicazioni programmatiche, di un 'dopo', rispetto al quale prevale la condivisione e il rafforzamento della del rapporto tra donne.

²²³ Biancamaria Frabotta, *Con la mano sinistra*, ivi, pp. 168-173: 170.

²²⁴ Ivi, pp. 170-172.

²²⁵ Ivi, p. 173.

2.3.4. *Donne in poesia* (1976)

Alla necessità di ripensare i passi successivi nella definizione (e nella liberazione) della scrittura delle donne, cerca di rispondere Frabotta stessa, già qualche anno prima, in *Donne in poesia* (1976), che include un campione di autrici più ampio e non necessariamente schierato politicamente.²²⁶ La riflessione centrale di questo volume non è la rivendicazione politica del femminismo, bensì una riflessione sul femminile, sulla possibilità o meno che esista una sua specificità nella creazione artistica. Molte autrici, nel questionario che accompagna l'antologia, rifiutano una distinzione tra maschile e femminile in poesia, motivando così l'allontanamento dalla definizione di 'poesia femminista' come una delle scelte di fondo dell'antologia: «il rifiuto di un'antologia dichiaratamente 'femminista' che, a parte la sua inconsistenza per quanto riguarda la tradizione italiana, si presenterebbe come un non-senso politico, nel momento in cui si ponesse come acquisizione rivoluzionaria della ruolizzazione e insieme come una approssimazione culturale, quando non andasse a una specificazione linguistica del proprio femminismo».²²⁷ Il problema che la curatrice si pone nell'inchiesta che vede coinvolte gran parte delle autrici antologizzate riguarda l'individuazione di una specificità linguistica femminile rispetto ad una maschile. Lascia quindi da parte, quando non è l'autrice intervistata a evocarlo, il legame con i movimenti femministi, per porre una domanda più ampia: «*Che rapporto individui tra il tuo concreto operare poetico e la tua 'femminilità'?*». Nel rispondere direttamente a questa domanda, o nel riprenderne le implicazioni trattando le successive, emergono prospettive che evidenziano diversi aspetti della riflessione sulla scrittura delle donne, che semplificando si possono dividere in due. Da una parte, vi sono le autrici che non vedono una differenza tra i sessi nell'operare poetico. Per esempio, Maria Luisa Spaziani non la coglie nella creazione poetica, ma al massimo quando «scriv[e] un articolo di risvolto o di argomento sociale, non escluso quello femminista» poiché in quel contesto «[si] mett[e] sovente (anche se non necessariamente) dal punto di vista della donna, non foss'altro perché certe ingiustizie le h[a] sentite e patite sul vivo».²²⁸ Sempre su questa linea, Margherita Guidacci afferma che «la poesia è, in un certo senso, il campo dove la parità

²²⁶ Le autrici antologizzate sono: Silvia Batisti, Mariella Bettarini, Antonella Carosella, Patrizia Cavalli, Luciana Frezza, Vera Gherarducci, Rossana Guerrini, Margherita Guidacci, Armanda Guiducci, Vivian Lamarque, Anna Malfiera, Sandra Mangini, Gilda Musa, Dacia Maraini, Daria Menicanti, Elsa Morante, Giulia Niccolai, Rossana Ombres, Piera Oppezzo, Anna Maria Ortese, Antonia Pozzi, Amelia Rosselli, Maria Luisa Spaziani, Jole Tognelli, Ida Vallerugo.

²²⁷ Frabotta, *Donne in poesia*, cit., pp. 15-16.

²²⁸ Ivi, p. 143.

fra uomo e donna è stata raggiunta e riconosciuta fin dall'antichità [...] forse perché le materie prime – sentimenti e parole – apparivano talmente a buon mercato che la società, pur non incoraggiandola, non tendeva neppure a scoraggiarla dall'adoperarle». ²²⁹ Secondo Armanda Guiducci, la poesia 'femminile' e 'maschile' non ha differenze, né nel suo essere buona né nel suo non esserlo: «Una poesia di García Lorca può gareggiare, per interiore delicatezza, con una di Emily Dickinson. Entrambe partecipano di un'unica, indivisa sfera di sensibilità e di intelligenza». ²³⁰ D'altra parte, ci sono autrici più sensibili a questa differenza, stabilendo il legame tra essa e le condizioni materiali in cui la donna vive nella società patriarcale. Così Rossana Guerrini scrive che «essendo donna, ho dovuto aprire gli occhi su come nella società in cui viviamo, il potere, nel mio caso il potere letterario, sia gestito da uomini e diretto agli uomini». ²³¹ Questo potere condiziona la creatività della donna, alla quale manca, secondo Jole Tognelli, «un suo personale vangelo», poiché i suoi modelli si riconducono «ad abbecedari maschili, in apparenza rifiutati, in realtà accettati e non sempre nel migliore dei modi». ²³² Dacia Maraini, pur sostenendo che «la letteratura non ha sesso», rileva come essa abbia prevalentemente «espresso gli interessi, le passioni, le voglie, i gusti, gli amori, le paure degli uomini». ²³³ Nella sua nota critica, inoltre, si esprime in termini simili a quelli di Tognelli, criticando coloro che perpetuano quegli «abbecedari maschili» nella loro scrittura, che «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». ²³⁴ Maraini scrive, a questo proposito, di un vero e proprio «tradimento» dell'essere donna, derivato «dalla disperazione di un io-donna solitario e isolato, terrorizzato di mostrarsi diversa dagli uomini, sebbene consapevole e sofferente di questa diversità».

Nel rispondere al questionario, Mariella Bettarini aggiunge a queste riflessioni un ulteriore elemento, ovvero il legame indistrucibile tra società patriarcale e capitalista e la necessità, per questo, che la lotta per la liberazione della donna sia politica oltre che personale:

Mi pare ovvio che, per una donna che abbia preso coscienza di uno stato di cose (il capitalismo) che insieme schiavizza la cultura e le donne, il senso del proprio scrivere (poesia, scienza, romanzi, articoli di giornale, non importa) sia intimamente e quasi visceralmente legato al senso

²²⁹ Ivi, p. 141.

²³⁰ Ivi, p. 162.

²³¹ Ivi, p. 151.

²³² Ivi, p. 152.

²³³ Ivi, p. 168.

²³⁴ Dacia Maraini, *Nota critica*, ivi, pp. 29-34: 33.

stesso del proprio essere donna in questa medesima società, e che dunque la lotta e la fatica debbano essere duplici, impegnate su due fronti: quello intellettuale, culturale (politico) e quello più biologico, personale (ma sappiamo che 'il personale è politico'): dunque sociale e politico anch'esso. Sappiamo, cioè, che l'essere scrittrici e l'essere consapevoli della necessità della lotta di liberazione che compete a noi come donne in una società maschilista nella sua logica e nei suoi rapporti di potere, sono in pratica la medesima cosa.²³⁵

La posizione di Bettarini rispecchia quella dei movimenti femministi di quegli ultimi anni, ed è la fase più recente, ancora tutta da documentare, di un percorso identitario delle donne che a Frabotta interessa recuperare. Così, nell'introdurre la sua antologia Frabotta divide i capitoli dell'antologia in diversi momenti della scrittura delle donne, di questa ricerca artistica e identitaria.²³⁶ Per esempio, le autrici che compongono la prima sezione esprimono una via intermedia «tra ermetismo e neo-simbolismo [...] la disperazione di chi altre cose intende altro dicendo, o altre cose dice altro intendendo».²³⁷ Davanti a questa ambiguità le autrici pongono «svariati scenari di giardini profondi, fontanine celesti, vestiti di seta rossa e verde, magioni regali, dove si sfogliano “miniatissimi volumi”, o si succhia il polline celeste da “fiori straordinari e occulti”».²³⁸ Di Vivian Lamarque e Patrizia Cavalli, incluse nella seconda sezione, Frabotta pone in risalto le dichiarazioni di 'fede': «Di fede in se stesse, naturalmente, delle proprie agili camminate, da signorine un po' malfamate, che ritmano le loro delusioni d'amore lavando bicchieri o dedicandosi al bucato».²³⁹ Il terzo gruppo di autrici fa i conti con le esperienze della neo-avanguardia, abbandonando «ogni funambolismo» che caratterizzava la sezione precedente e ottenendo per questo, secondo la curatrice, migliori 'risultati' a livello poetico:

Nella poesia precedente a questa la minaccia si è già esaurita nell'attuazione e si riemerge dalle macerie con la cauta diffidenza del gatto che mette il naso fuori mentre si ultima il temporale. Qui invece si respira un'aria di sospetto. Ed è un passo avanti nella erosione psicologica, nella distruzione di un'identità che, proprio perché verticali e senza uscita, permettono ad alcune delle voci di questa sezione di raggiungere i risultati più apprezzabili di questa antologia. Non

²³⁵ Mariella Bettarini, *Inchiesta poetica*, ivi, pp. 171-174: 172.

²³⁶ L'antologia è strutturata in quattro sezioni, i cui titoli riprendono alcuni versi delle autrici in esse incluse: *E mi guidavano ora in fortezze ambigue* (pp. 35-53); *Non sempre sono stata così autobiografica* (pp. 55-77); *Smentita la libertà poiché ingiuria è il consenso negato* (pp. 79-106); *Qualcosa, una ferma utopia, sta per fiorire* (pp. 107-136).

²³⁷ Ivi, pp. 19-20.

²³⁸ Ivi, p. 20.

²³⁹ Ivi, p. 23.

c'è apparentemente futuro in questo tipo di poesia, se non nevrastenia linguistica e tetra decifrazione, eppure il futuro, il graal ritrovato nella modesta forma di un'identità femminile che non sia «imitazione dell'imitazione», è in parte racchiuso qui.²⁴⁰

In questo mutato panorama, la poesia di Amelia Rosselli – «uno dei risultati più cristallini della poesia italiana degli anni Sessanta» – è significativa poiché in essa «la grazia è dichiaratamente perduta [...] è un mondo, una stanza, una strada, o un insieme di lacerti di paesaggio stranamente accoppiati, surrealisticamente invivibili, da cui emergono, non benevoli, i dati dell'inconscio da cui le femmine scappano e gli uomini son buoni solo a giocarci insieme».²⁴¹ Se nelle poete della terza sezione Frabotta ravvisa il momento di passaggio attraverso la neo-avanguardia, nella quarta ed ultima le autrici selezionate la vedono già come un fenomeno superato, oltre il quale è necessario trovare «un timbro più consono a una furente attualità».²⁴² Un timbro che solo in parte coincide con l'emergere dei movimenti femministi – non è del resto alla poesia 'femminista' che si volge questa antologia – in quanto le autrici incluse ne sono spesso estranee, rivendicando un rapporto tra i sessi che precede e contraddice le posizioni teoriche espresse da questi movimenti. Se da una parte Sandra Mangini si esprime «nella sua sofferta propensione alla denuncia di una tradita autenticità dell'essere donna», mentre Armanda Guiducci tenta di rappresentare «una ancora possibile convivenza fra sessi», dall'altra Mariella Bettarini e Silvia Batisti danno spazio nei loro versi «a tematiche politiche o dichiaratamente femministe più liberamente espresse».²⁴³ Il femminismo diventa invece «programmatico» in *Donne mie* di Dacia Maraini, che rivendica una «presa di coscienza collettiva» oltre l'identità come dato individuale.²⁴⁴ La poesia delle donne si rivendica liberamente irosa, «l'egoismo diventa giusta legge di amore e di poesia».²⁴⁵ Così Frabotta conclude il suo itinerario verso il formarsi di una nuova identità femminile, che può avere punti di contatto negli ultimi anni con i movimenti femministi, ma che non dipende da questi. Ciò non si può verificare perché i movimenti stessi sono ancora troppo recenti: Frabotta riconosce che la poesia più specificamente 'femminista', rappresentata dall'antologia di Laura di Nola, «si candida per il futuro a fornire risposte che nell'immediato

²⁴⁰ Ivi, p. 24.

²⁴¹ Ivi, p. 25.

²⁴² Ivi, p. 26.

²⁴³ Ivi, pp. 26-27.

²⁴⁴ Ivi, p. 27.

²⁴⁵ Ivi, p. 28.

sono forse premature», anche passati i due anni che separano *Poesia femminista italiana* da *Donne in poesia*.

2.3.5. *Poesie e realtà* (1977)

L'utilità e i rischi legati ad un'antologia di sole donne è posta come primo interrogativo di *Donne in poesia*:

Un'antologia di poetesse è una di quelle operazioni culturali che comunemente si ritiene non debba essere fatta. [...] La paura di uscirne malconci e la diffidenza costringono spesso i migliori intenzionati a desistere dal progetto. Che senso ha dunque mettere insieme un certo numero di poetesse diverse per generazione, correnti letterarie, misura stilistica? Non si finisce così per discriminare ulteriormente la poesia femminile, istituzionalizzando quasi un suo destino alla separatezza come subalternità?²⁴⁶

Al di là del «senso» dell'operazione, che inviterebbe ad una trattazione a parte, si può chiaramente cogliere nelle antologie appena citate un'operazione necessaria a portare all'attenzione del pubblico voci che altrimenti non avrebbero trovato collocazione in antologie non specifiche. A questo proposito, si può considerare esemplificativa la scarsa presenza di voci di donne nelle altre antologie che Savelli promuove. Tra queste, la più importante è *Poesie e realtà*, edita in due volumi nel 1977 (ma approntata già due anni prima) e curata da Giancarlo Majorino. Con oltre ventimila copie vendute, caso raro per un'opera di poesia in una casa editrice come Savelli, *Poesie e realtà* ha chiaro il pubblico a cui cerca di rivolgersi. Come scrive Majorino nell'introduzione, essendo il lettore di questa antologia «un lettore contemporaneo, saprà cosa conta di più; la lotta di classe; [...] da tale tipo di lettore ci si aspetta la lettura giusta, orientante (cioè: che collabori, che si faccia vivo davvero; essendo puramente sterili, di vendita o poco più, i libri che volano nel vuoto, per tutti...)».²⁴⁷ Nell'impostazione di Majorino, la 'realtà' che unisce, secondo la sua lettura, le voci antologizzate si dimostra ben presto molto parziale. Sempre nell'introduzione, Majorino segnala, tramite questa antologia, la volontà di «riaccostare scrittura e lotta di classe: nella

²⁴⁶ Ivi, pp. 9-10.

²⁴⁷ Majorino, *Poesie e realtà*, vol. I, cit., p. 7.

persuasione che bellezza ed espressione della verità della realtà coincidano».²⁴⁸ È proprio in questa ‘verità’ che Majorino mostra a più riprese una concezione del tutto personale e limitante di connubio tra realtà e scrittura. Essa è concentrata in larga parte intorno a Milano, rafforzando l’influenza dei centri di potere culturale e editoriale e perdendo l’occasione di portare prospettive diverse, di lotta politica prima che di poesia, come quelle attive in quegli anni nel Sud Italia. Come osserva Giuseppe Zagarrìo «la lotta di classe finisce con l’essere fissata come lotta urbano-operaia, concentrata per altro esclusivamente a Milano e totalmente esclusa dal mondo contadino, ergo da tutto il Sud. È davvero paradossale constatare che proprio a un critico marxista tocchi di risolvere la questione del Mezzogiorno col metodo sbrigativo e semplicistico di spazzarlo via dai propri interessi e insomma ignorandolo».²⁴⁹

È sempre nell’ottica di posizioni marxiste limitanti che si può cercare di leggere l’assenza quasi totale delle donne in *Poesie e realtà*.²⁵⁰ Prima che alle poete, è assente qualsiasi riferimento anche solo a testi chiave della riflessione sulla donna, già editi e tradotti in Italia quando Majorino lavora alla sua antologia:

Sono anni, culturalmente, densi di riprese: circolano idee nuove; traduzioni di maestri della ricerca quali Fanon, Benjamin, i francofortesi, Sartre, Baran, Wright, Mills (cfr. il quadro minimo nella situazione del periodo), innestano fermenti che secondano e arricchiscono teoricamente la preparazione e la ripresa politica concretamente avviantesi. È – su tutto – il nuovo gran problema degli oppressi popoli non europei, e del sottosviluppo, che faticosamente nasce, anche presso di noi, con potente conseguenza.²⁵¹

Nel «quadro minimo» che indica la vitalità di studi e prospettive nuove non trova spazio, per fare un esempio tra i più celebri, *Il secondo sesso* di Simone de Beauvoir, edito in Italia da Il Saggiatore nel 1961. In Italia, pur non avendo una circolazione altrettanto diffusa, difficilmente sono ignorate da Majorino le pubblicazioni di Rivolta Femminile, tra cui *Sputiamo su Hegel* (1970) e *La donna clitoridea e la donna vaginale* (1971) di Carla Lonzi. Non trovano spazio neanche i volumi di Spagnoletti e Frabotta, pure editi da Savelli, che uniscono femminismo e lotta di classe. Risulta abbastanza chiaro che Majorino ha presente come

²⁴⁸ Ivi, p. 8.

²⁴⁹ Stefano Lanuzza, *L’apprendista sciamano. Poesia italiana degli anni Settanta*, Firenze, G. D’Anna, 1979, p. 80.

²⁵⁰ Per una critica alla mancata attenzione del marxismo alle donne come soggette determinanti nella riflessione sul capitale, cfr. Silvia Federici, *Genere e capitale. Per una lettura femminista di Marx*, a cura di Anna Curcio, Roma, DeriveApprodi, 2020.

²⁵¹ Lanuzza, *L’apprendista sciamano*, ivi.

destinatario ideale della sua antologia un certo tipo di lavoratore, che esclude il ruolo produttivo della donna e ne relega quindi le rivendicazioni ad una sovrastruttura non centrale nel suo accostamento di poesia e realtà.²⁵² Nella lotta di classe a cui Majorino attribuisce l'interesse ideale e principale del suo pubblico, non trovano spazio rivendicazioni già operanti in quegli anni che non possono essere relegate a sovrastruttura: per esempio, le campagne per il salario al lavoro domestico, che ampliano il discorso sulla produttività nella società capitalista a tutto il lavoro non salariato che, recluso nelle mura domestiche, è essenziale perché i 'compagni' possano condurre la rivoluzione fuori dalla casa.

Non sorprende, quindi, che anche poesie dedicate al corpo, alla sessualità e all'affermazione della differenza non trovino spazio nell'analisi di Majorino. Sull'esclusione delle poesie più 'femministe' che troveranno spazio invece nell'antologia curata da di Nola, si può considerare come questi testi, nella maggior parte dei casi, fossero pubblicati solo su riviste o in ciclostilato prima del 1975, quando Majorino termina il suo lavoro. Successivi sono per esempio *affeminata* di Biancamaria Frabotta (Geiger, 1976) o *Maratona* di Marta Fabiani (Cooperativa Scrittori, 1977). Tuttavia, ci sono raccolte precedenti e pure pubblicate dalla grande editoria che Majorino non registra: un esempio, fra i più celebri di quegli anni, di una poesia di rivendicazione delle donne è *Donne mie* di Dacia Maraini (1974). Si considerino poi altre raccolte non concentrate sulla riflessione intorno al corpo, alla sessualità, a temi insomma 'sovrastrutturali' per l'analisi di Majorino, che incentrano la propria riflessione sulla storia in un momento di passaggio cruciale, quello tra anni Sessanta e Settanta: tali sono, per esempio, *Terra di tutti* (Sciascia, 1972) di Mariella Bettarini e *Interrogatorio* (Collettivo 1, 1972) di Ida Vallerugo. Nell'esclusione di questi testi, dalla piccola alla grande editoria, può influire una specifica definizione di poesia, da cui Majorino fa dipendere l'unione tra poesia e realtà. Specialmente nella seconda metà degli anni Settanta, negli ambienti legati al Movimento, ciò che si potrebbe intendere come un testo poetico può avere caratteri che, per Majorino, sono invece distanti da questa definizione:

Intanto, proprio sulla strutturazione dell'antologia, è da dichiarare che la prima intenzione puntava ad allineare accanto alle poesie, in questa parte, testi di cronaca, di mobilitazione politica, di agitazione contro culturale, magari rafforzati da qualche scrittura che tentasse di esprimere, direttamente, momenti di lotta, condizioni di vita, modi di sentire degli sfruttati.

²⁵² Scrivendo di *Lotte secondarie* (Mondadori, 1967), sua raccolta di poesie, Majorino riporta i versi conclusivi della poesia *Può*: «Soltanto chi lavora sotto gli altri / per altri e lo sa / m'interessa come lettore / può interessarsi a questa poesia».

[...] Ma le due categorie di testi, che sentite parlare o gridare sembravano accostabili o cozzabili con utilità, depositate nelle pagine rimangono ancora parecchio diverse.²⁵³

Queste due categorie sono sintetizzate, anche se con prudenza, nelle definizioni di «scritture di durata» da una parte e «scritture d'immediatezza» dall'altra; nonostante Majorino dichiara che questa divisione non è valida, essa opera implicitamente nella sua scelta antologica, più orientata verso le prime. Al contrario i testi più 'immediati', pur potendo rappresentare compiutamente l'idea che sta alla base di *Poesie e realtà*, non sono inclusi in quanto «indeboliti da una frequente e pericolosa resa all'orecchiato, alla contrapposizione che si esaurisce nella polemica facile, a ciò che già si sa». La conseguenza è un impoverimento del testo gravato «dalle caratteristiche semprevive della nostra tradizione linguistica e letteraria – conservatorismo, aulicità, culto della forma – e dalla correlata difficoltà di misurarsi non populisticamente con le modalità di esistenza e di espressione degli sfruttati». Questa definizione delle scritture d'immediatezza, se può spiegare l'assenza di una produzione legata, a ragione o meno, all'oralità e alla piazza, radicalmente distante dal contesto letterario 'ufficiale' di cui Majorino fa parte (come poeta, del resto, pubblica per Mondadori), difficilmente può includere altre omissioni rilevanti in *Poesie e realtà*. È il caso, per esempio, di autrici e autori riconosciuti come Nanni Balestrini, Adriano Spatola e Amelia Rosselli, certamente non accostabili alle manifestazioni spontaneistiche nate dal Movimento cui Majorino sembra fare riferimento.²⁵⁴

Anche la poesia di Elsa Morante, unica autrice inclusa nell'antologia, è in parte squalificata da Majorino. Nel considerare l'anno 1968, *Il mondo salvato dai ragazzini* è citato come uno dei testi più interessanti di quell'anno, accanto a *La talpa imperfetta* di Tiziano Rossi e *La Beltà* di Andrea Zanzotto. Secondo Majorino, il testo di Morante è «uno dei tentativi più tempestivi di poesia non imperniata sull'io, ricca di cadenze popolaristiche, anarchica in senso profondo».²⁵⁵ A limitarne l'efficacia però è il suo inserirsi «dentro "strettoie" (apoliticità; fede nell'artista come interprete esclusivo o privilegiato; riferimento a certe modalità indebolenti dell'ambiente romano letterario-cinematografico)». Queste sono, continua Majorino, «strettoie dell'ideologia, in ultima analisi, vietante la rapportazione che conta, di base e di destinazione proletaria, e indirizzante alla più generica base e destinazione dei "poveri" o del

²⁵³ Majorino, *Poesie e realtà*, vol. II, cit., p. 70.

²⁵⁴ Majorino si limita a segnalare questi nomi tra quegli «altri, fra i poeti già noti, [che] sarebbero da inserire», ivi, p. 77.

²⁵⁵ Ivi, p. 80.

“popolo”». Spostando la «rapportazione che conta» agli altri due autori citati nello stesso anno, ci si potrebbe chiedere quanto effettivamente essi (non) la rappresentino, e valutare se il giudizio di Majorino sia in tal senso altrettanto esplicito. Se di Tiziano Rossi segnala «una passione, anche politica, che non rompe», è difficile non leggere nei testi antologizzati una altrettanto manifesta apoliticità, una rivendicazione forte dell’artista come interprete privilegiato.²⁵⁶ A rendere interessante la poesia di Rossi è, per Majorino, il suo esprimersi «dentro la realtà di cui è parte, contribuendo ad istituirne, con le sue metafore, la verità». Il discorso vale anche per Zanzotto, in cui Majorino riconosce un «centro pseudolibero di classe», a cui però rimedia con altri «esempi vincenti, quando una dialettica comico-pedagogica si sviluppa». A promuovere, in nome di una politicITÀ non meglio definita dal curatore (nel caso di Rossi soprattutto), le scritture di questi due autori sono quindi soprattutto gli esiti formali. Nel caso di Morante, invece, la qualità intrinseca che ne determina l’inclusione nell’antologia è il fatto che i suoi versi siano «portatori di gioia; liberano, e quindi vanno bene».²⁵⁷ Questa, assieme alle «belle invenzioni di aggancio» e alla «varietà dei toni» non rispecchiate dalla selezione di Majorino (confermando «l’inadeguatezza dell’antologia»), sono le uniche motivazioni addotte all’inclusione di Elsa Morante, pur nel suo essere politicamente non allineata alla prospettiva del curatore. Non potrà che sembrare una giustificazione sbrigativa, se non mossa da un senso di sufficienza, se si confronta invece il giudizio che, poco più avanti, Majorino avanza di un autore altrettanto (se non più) distante politicamente come Attilio Bertolucci:

Dall’intero (ma lavora da parecchi anni a un romanzo in versi di cui già compaiono capitoli) risultano conferme e caratteristiche inedite: l’intrecciarsi e il mescolarsi della quotidianità e dell’immaginario, il raffinato curriculum culturale, la posizione di contemplatore sempre più appassionato e partecipe, la padronanza tecnica. Distante dall’inferocentesi lotta di classe, adotta autonome, sottili tessiture sintattico-musicali dalle quali scivolano figurazioni intense della solitudine e il senso di una progressiva perdita, quasi di un generale (e allora, forse anche il discorso dell’estraneità politica è da riscrivere) travolgimento.²⁵⁸

Nessuna menzione al «raffinato curriculum culturale» di Elsa Morante, né alla «padronanza tecnica» che di nuovo, come per Rossi e Zanzotto, è alla base del ‘riscatto’ di

²⁵⁶ Ivi, p. 81.

²⁵⁷ Ivi, p. 80.

²⁵⁸ Ivi, p. 82.

un autore pure politicamente «distante» dalla lotta di classe. Né basta la divisione più schematica in ‘capitoli’ (non assenti ne *Il mondo salvato dai ragazzini*) a qualificare *La camera da letto* (l’opera a cui fa riferimento Majorino, pubblicata in due parti nel 1984 e nel 1988) «romanzo in versi» e l’opera di Morante «sostanzialmente [...] una storia in versi».²⁵⁹ Se le soluzioni formali sono poi tanto rilevanti da motivare l’inclusione di voci pur non politicamente ‘allineate’, secondo la prospettiva di Majorino, non si spiega perché simili motivazioni non si sarebbero potute applicare ad altre autrici, come Amelia Rosselli.

Tornando a Morante, non soddisfa ritenere che il demerito attribuito alla sua opera, meno pronunciato per i casi analoghi appena menzionati, sia da ricondursi interamente a una discriminazione di genere. Morante stessa troverebbe mal posto questo assunto, non avendo rivendicato nel corso della sua carriera il suo essere considerata diversamente in quanto donna: insistendo, per esempio, nell’essere chiamata ‘poeta’ e non ‘poetessa’. È probabile che il giudizio più marcatamente negativo nei confronti de *Il mondo salvato dai ragazzini* si possa leggere nel contesto in cui Majorino lavora alla sua antologia: nel 1974 esce per Einaudi *La Storia*, opera largamente discussa e contestata alla sua pubblicazione, anche da parte di diverse voci intellettuali della sinistra.²⁶⁰ Così anche Balestrini, Rasi, Paolozzi e Silva, nella lettera scritta al Manifesto, criticano Morante per il fatto che la sua storia non sia «storia della lotta di classe» e che i personaggi (così come, idealmente, i destinatari) del suo romanzo non siano i proletari, bensì i ‘poveri’ che, secondo i firmatari della lettera, arricchiscono «l’arcipelago dei miserabilini (nazistini, bambini, uccellini, fottutini, gattini, anarchicini...) [...] sono talmente poveri che neppure hanno più il bene dell’intelletto».²⁶¹ All’accusa di essere un libro consolatorio, che predica «una scontata elegia della rassegnazione», risponde Rina Gagliardi il 19 luglio, sempre dalle pagine del Manifesto, segnalando come la postura non marxiana de *La Storia* non dovrebbe comprometterne il valore:

Elsa Morante, dunque, non ha una visione “corretta” della lotta di classe, ma, a parte la validità di questa critica, non predica certo una qualche ideologia della “rassegnazione”. Non è dominata dalla contemplazione del progresso, delle “magnifiche sorti e progressive” di questo mondo e di questa società. [...] È un peccato “mortale” questa grossa imprecisione ideologica?

²⁵⁹ Ivi, p. 80.

²⁶⁰ Cfr. Graziella Bernabò, *Il dibattito su La Storia*, «Lo Straniero», n. 148, ottobre 2012, pp. 75-83.

²⁶¹ Nanni Balestrini, Elisabetta Rasy, Letizia Paolozzi, Umberto Silva, *Contro il romanzone della Morante*, lettera da Roma a «il manifesto», 18 luglio 1974, p. 3. Una raccolta esaustiva e ragionata della critica a *La Storia* si può trovare nello studio di Angela Borghesi, *L’anno della Storia 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e Antologia della critica*, Macerata, Quodlibet, 2019.

Io non credo. E penso – affrontando un secondo problema – che a uno scrittore non si possa e non si debba chiedere la discriminante della correttezza marxiana.²⁶²

Majorino deve certamente aver tenuto presente questo dibattito nel rileggere *Il mondo salvato dai ragazzini* per la sua antologia, riprendendo le critiche mosse a *La Storia* e applicandole alla raccolta poetica. Pur ammettendo la compresenza di questa discussione intorno a *La Storia* e un'eventuale influenza che può aver avuto sullo studio di Majorino, resta il fatto che nel 1975, anno internazionale della donna indetto dall'ONU, un'antologia di poesia dal '45 al '75 non includa che una poeta. Considerati i limiti e le contraddizioni spesso insite nel procedimento di Majorino, non può lasciare indifferenti che l'unica motivazione (non) addotta all'esclusione di Rosselli sia la mancanza di spazio, limite intrinseco della forma antologia (che sembra così assolvere chi la compila). Così come pone degli interrogativi che, pur essendo inclusa con autori che non hanno certamente in mente una «destinazione proletaria», solo l'opera di Morante ne risulti specificamente penalizzata. Quando è salvata, lo è per il suo dare «gioia», relegandola in qualche modo a un irrazionalismo che Majorino, pur non esprimendolo, pare associare alla femminilità. Se infatti si vuole ritenere che Majorino abbia letto orizzontalmente, senza quindi considerare alcun pensiero di differenza della scrittura morantiana in quanto donna, può essere utile considerare un altro suo intervento. Nell'intervista posta in coda al volume *Nove serie* di Letizia Bencini – pubblicato nella collana «Poesia e realtà» diretta con Roberto Roversi – Majorino identifica nell'autrice «un modo forte e onesto insieme, ma sostanzialmente maschile», in ultima analisi sempre governato da una presenza razionale.²⁶³ Anche quando Majorino sembra uscire, in anni successivi, dal rapporto tra poesia e realtà come espressione di una verità legata alla lotta di classe, la sua attenzione per le autrici non solo non sembra crescere (Bencini è l'unica autrice su otto volumi pubblicati dalla collana), ma sembra risentire di un pregiudizio qui chiaramente esibito, attraverso il quale diventa più chiara l'esclusione di altre autrici da *Poesie e realtà*.

²⁶² Rina Gagliardi, *La Morante non è marxista. E allora?*, lettera da Roma a «il manifesto», 19 luglio 1974, p. 3.

²⁶³ Letizia Bencini, *Nove serie*, Milano, Savelli, 1981, p. 141.

2.3.6. *Dal fondo* (1979)

I testi che tentano di «esprimere, direttamente, momenti di lotta, condizioni di vita, modi di sentire degli sfruttati» e non trovano spazio in *Poesie e realtà* sono al centro della selezione di *Dal fondo*, antologia curata da Carlo Bordini e Antonio Veneziani e pubblicata nella collana «Il pane e le rose».²⁶⁴ Essa infatti raccoglie, come recita il sottotitolo, «la poesia dei marginali», decisamente lontana dalla prospettiva di Majorino, anche per la scomparsa, secondo i curatori, dei «miti collettivi [...] con la crisi delle speranze palingenetiche del '68 e degli anni successivi».²⁶⁵ La lotta di classe non è più un orizzonte a cui l'espressione della realtà può o dovrebbe tendere. Una scrittura che tenti di tenere vivo questo legame, pur inclusa in *Dal fondo*, è secondo i curatori la più debole: «Proprio perché non è possibile esprimere, oggi, miti collettivi che non siano retorici, talune delle poesie dei militanti pubblicate in questa raccolta ci sembrano le più deboli, perché lo schermo protettivo del linguaggio codificato del movimento impedisce loro di oltrepassare la barriera dello slogan e di accedere a una reale introspezione/comunicazione dell'io». Come si legge nella quarta di copertina, sono «testi da un mondo 'altro': poesie di eroinomani, di pazzi, di prostitute e prostituti, di omosessuali; poesie di bambini, di donne, di operai, di militanti». È una poesia che si vuole estranea alla culturale ufficiale, che non aspira a durare, bensì a creare uno spazio di comunicazione tra soggettività al margine.

La rappresentazione della donna in questa antologia, inglobata nella macro-soggettività dei 'marginali', perde i contorni del dibattito su scrittura e differenza che anima le antologie femminili/femministe. A livello critico non c'è alcuna spiegazione da parte dei curatori che motivi la divisione in sezioni, in sé poi molto eterogenee. Sono poesie scritte da donne quelle delle 'prostitute', contenute nella prima sezione, *In rota*, accanto a «poesie di omosessuali, eroinomani, prostituti, carcerati, pazzi».²⁶⁶ Nella seconda sezione, *Urleremo*, si includono «poesie di militanti» senza distinzione di genere, con poesie che chiamano ai 'compagni' con un maschile sovra esteso ed altre in cui le donne cercano, esprimendosi in modo non dissimile dai testi inclusi in *Poesia femminista italiana*, la formazione di una coscienza politica fra donne, della loro posizione nella società e del loro specifico sfruttamento in essa.²⁶⁷

²⁶⁴ Majorino, *Poesie e realtà*, vol. II, cit., p. 70.

²⁶⁵ Bordini, *Dal fondo*, cit., p. 10.

²⁶⁶ Ivi, p. 13.

²⁶⁷ Si leggano per esempio le poesie *Donna e Ieri*, pp. 54-55.

Dopo la terza sezione dei «militanti in crisi», la quarta è dedicata a poesie di sole donne, con contenuti diversi: né ‘prostitute’ né ‘militanti’, le donne rappresentate in questa selezione scrivono soprattutto d’amore, anche d’amore tra donne. La precisazione non è secondaria in questi anni: le donne lesbiche sono scarsamente rappresentate all’interno degli stessi movimenti di liberazione omosessuale, così come dai movimenti femministi. Se Laura di Nola, in *Da donna a donna* (1976), cerca di proporre attraverso un’antologia di testi la specificità della condizione della donna omosessuale, in *Dal fondo* questa differenza cade: esiste la poesia degli ‘omosessuali’ maschi nel primo capitolo, mentre nel quarto la poesia lesbica è semplicemente ‘poesia di donne’.²⁶⁸ Accanto a queste, nella stessa sezione ci sono testi di contestazione femminista, come la già citata poesia per Giorgiana Masi e un’altra dedicata a Marilyn Monroe, o di espressione di stati d’animo, di riflessione sulla poesia e l’atto di scriverla. Parlando della diversità dei ‘marginali’ come una rivendicazione attraverso i testi portati nell’antologia, Bordini e Veneziani sostengono che «Se anni fa il ‘diverso’, il ‘mostro’, scriveva poesie, era per un bisogno di farsi vedere buono, uguale, e quindi da accettare nel recinto sociale. Scriveva per guadagnarsi lo spazio come ‘poeta’, per essere insomma perdonato; oggi il mostro esibisce la sua diversità con spavalderia, con coscienza, ed esige il diritto ad esistere come tale».²⁶⁹ Questa affermazione sembra non proporre distinzioni tra generi, ma leggendo le poesie omosessuali scritte da donne la differenza è sostanziale e si allontana dalla ‘spavalderia’ identificata dai curatori. Si leggano come esempi di due rappresentazioni radicalmente diverse di omosessualità una poesia contenuta nella prima sezione e l’altra nella quarta:

Ringrazio il cielo
di essere meravigliosamente e totalmente finocchio,
di aver liberato tutto il mio corpo per iniziare
ad usarlo come linguaggio, di aver scoperto la gioia
e il dolore autentico, di reinventare con gli altri
l’amore, di camminare con tanti esseri meravigliosi
[...]
perché vi risponderemo né con l’odio né con la violenza
ma solo con l’amore... ne saremo sempre
più capaci perché in questo sta il miracolo della vita

²⁶⁸ Di Nola, *Da donna a donna*, cit.

²⁶⁹ Bordini, *Dal fondo*, cit., p. 7.

e la rivoluzione.

(vv. 47-59)

Se in questa poesia l'omosessualità è rivendicata con gioia, come liberazione del corpo e dell'amore dalle imposizioni sociali e di costume, come gesto in sé rivoluzionario, lo è anche per il privilegio di essere uomo, pure in una società repressiva nei confronti dell'omosessualità. La condizione della donna, ancor più se omosessuale, è al contrario di chiusura e nascondimento. La «prigionia» è, oltre le mura domestiche, uno stato interiore, dato dall'essere donna in una società patriarcale che norma la sua posizione in essa:

vivere di poter vivere – poter vivere di *vivere*
la prigionia non sono questi muri – spessi – freddi
è impedire che il mondo passi attraverso il tuo corpo
che i tuoi occhi – il tuo ventre possa schiudersi
che i tuoi polmoni non si paralizzino dalla soffocazione
notte. sono triste e piango per la felicità di riuscire a piangere
piango per marzia
puoi raggiungermi tu con un bacio con un girotondo
una piroetta una carezza
un urlo?
se puoi raggiungimi
non lo so e mi sento sola
forse sì forse no
però vorrei urlare perché
mi hanno rinchiusa
e non voglio.

(vv. 32-47)

Se l'uomo può avere maggiori possibilità di ricercare quel senso di amore collettivo che percorre la poesia appena citata, la donna è relegata ad una maggiore segretezza e solitudine. Per questo, molta poesia lesbica insiste sull'amore 'da donna a donna', rappresentando una condizione molto diversa da quella degli uomini omosessuali, una specificità del tutto ignorata dai curatori.

2.3.7. *Veleno* (1980)

Nel 1980 la casa editrice sposta la sua attività da Roma a Milano, passando in mano alla società Semir S.r.l. Come altre case editrici legate al Movimento e cresciute in popolarità sulla scia del Sessantotto, Savelli affronta crescenti difficoltà che portano ad un suo progressivo indebolimento. La stagione del 'riflusso', la delusione suscitata dai progetti rivoluzionari non realizzati e problemi economici si uniscono ad una sempre più aspra lotta al terrorismo, alla quale anche l'editoria alternativa si trova più volte accostata. Un atteggiamento comune in questo preciso momento storico è il ricorso al disincanto e all'autoironia, per esprimere la consapevolezza di una stagione che si sta concludendo e la resistenza a questa ammissione. Così, Savelli diventa indirettamente il simbolo di una casa editrice che ora esprime il disimpegno e la noia che hanno sostituito la forte politicizzazione ed eterogeneità che l'hanno distinta, in particolare nella seconda metà degli anni Settanta. In *Ecce Bombo* (1978) di Nanni Moretti, dopo una delle numerose sedute di autocoscienza rappresentate nel film, c'è una battuta che cita direttamente la casa editrice: «Secondo me viene fuori dai nostri discorsi tutto il vissuto dei personaggi piccolo borghesi. Potremmo farli pubblicare dalla casa editrice Savelli, fa spesso questo tipo di cose». Questo dialogo, in un'opera incentrata sulla rappresentazione del disincanto e della noia che attraversa le giovani generazioni deluse dal post Settantasette, ironizza su un dato reale che riguarda non solo Savelli, ma tutta l'editoria legata dal Sessantotto in poi ai movimenti di contestazione. La necessità di incontrare un pubblico vastissimo e in sé impossibile da circoscrivere (poiché sconfinato le diverse soggettività che lo compongono) quale è il Movimento, porta Savelli ad ampliare il proprio catalogo sulla scia di stimoli sempre nuovi che giungono dalle piazze, dalle assemblee, perfino dalle sedute di autocoscienza, come il film suggerisce. Savelli non ha perciò un'identità mantenuta sul lungo periodo, un catalogo di base solido che possa compensare il superamento rapido delle novità, legate ad eventi in rapida evoluzione, alla contestazione politica. Le grandi case editrici, che hanno pure pubblicato diverse opere a caldo, in un preciso momento in cui la domanda per determinati contenuti era molto alta, può sopravvivere anche dopo con le riedizioni di un catalogo ampio e diversificato:

Il catalogo dei piccoli editori ha una obsolescenza elevatissima, la maggior parte dell'editoria di movimento è in fatto congiunturale; è legata a momenti politici precisi, a dibattiti circostanziati nel tempo: spesso nel giro di pochi mesi questa produzione è già datata, superata

dai fatti. Il rapporto tra catalogo e novità è invece gestito con estrema accuratezza dalle grandi editrici. Einaudi, per esempio ha un progetto editoriale che le permette di vendere il 60 per cento di catalogo a fronte del 40 per cento di novità. Per altre case editrici il rapporto si risolve in quello sfavorevolissimo di 20/80.²⁷⁰

Savelli si sviluppa come casa editrice di riferimento della Quarta Internazionale prima e del Movimento poi, ma rimane priva di un'offerta che la distingua al di là di queste correnti, di una fetta specifica di mercato in cui sopravvivere. A ciò si lega anche la progressiva dissoluzione del rapporto antagonista tra editoria ufficiale e alternativa, specialmente per settori come la letteratura. Questa situazione si applica anche al caso della collana «Poesia e realtà», la cui inaugurazione gode di un iniziale plauso nei giornali più ideologicamente a sinistra, salvo poi essere progressivamente ignorata, «onorata da tanto silenzio», come Majorino ammette nell'ultimo volume pubblicato.²⁷¹ Di questo silenzio scrive anche Angelo Maugeri su «Alfabeta», dopo l'uscita dei primi quattro volumi. Secondo Maugeri, lo scarso interesse per «Poesia e realtà» può non essere sorprendente, trattandosi di una collana di poesia che, in larga parte e indipendentemente dalla sede editoriale, suscita sempre un interesse non continuativo. Il problema centrale, continua Maugeri, è proprio il fatto che i titoli della collana «potevano essere pubblicati da qualsiasi editore», essendosi indebolita la differenza politicamente marcata tra i diversi canali di produzione editoriale:

Permane ancora la convinzione che tra casa editrice e mezzi di comunicazione di massa debba esserci una specie di patto non scritto, di convenzione acquisita agli atti di una reciproca collaborazione economica. Ma siamo ancora all'alleanza tra i diversi apparati dell'industria culturale, omologa all'alleanza di classe, in questi anni di crisi molte differenze di produzione culturale sono cadute e un libro che prima magari pubblicava soltanto Einaudi, Feltrinelli, Laterza o Savelli, adesso lo pubblica tranquillamente Mondadori, Rizzoli, Adelphi o Guanda?²⁷²

Questa orizzontalità è ben rappresentata da *Poesia degli anni Settanta* di Antonio Porta, uscita nel 1979, che include voci provenienti da diversi ambienti culturali che prima sarebbero stati considerati non comunicanti, trovando invece in Porta un punto d'incontro. Savelli, da

²⁷⁰ Moroni, *Dieci anni all'inferno*, cit., p. 51.

²⁷¹ Michelangelo Coviello, *Grossomodo*, Milano, Savelli, 1982, p. 78.

²⁷² Angelo Maugeri, *Poesie e realtà*, «Alfabeta. Mensile di informazione culturale», a. III, n. 20, gennaio 1981, pp. 21-22.

parte sua, pubblica la sua ultima antologia di poesia contemporanea nel 1980, riprendendo in parte la complanarità dell'impostazione di Porta, ma concentrandosi su un registro specifico, non necessariamente applicato a un discorso politico. Con la pubblicazione di *Veleno. Antologia della poesia satirica contemporanea italiana* a cura di Tommaso Di Francesco, la poesia torna alla collana di «Cultura politica», pur registrando in quest'ultima operazione antologica proprio la fine di quel momento altamente politicizzato della cultura italiana. Dai toni più intimi di Saba fino alle poesie pubblicate dalla rivista «Il Male», *Veleno* attraversa un tipo di satira in cui prevale «il carattere militante e spesso, ma non necessariamente, socialmente impegnato della poesia satirica», che Di Francesco identifica soprattutto negli anni Cinquanta.²⁷³ Con il Sessantotto, la poesia satirica diventa invece «autoaccusa», decostruzione che «esce fuori dai canoni ormai diventati, chissà perché, tradizionali di un '68-'69 tutto spontaneità e ideologia».²⁷⁴ Attraverso la poesia satirica si registrano le contraddizioni e le delusioni del periodo, la falsificazione dell'identità e della politica come costume, oggetto di consumo reintegrato dal sistema capitalista:

Il rimprovero da sé a sé è cocente, non tanto per non essere stati all'altezza della situazione, quanto per aver vestito panni altrui, ripetendo scene già viste. «Io sono Mike Shane» griderà Carlo Bordini, dopo anni di riunioni di partito, costruendo in cartapesta la marionetta del duro, del *gi-man* americano, poliziotto o bandito che sia, personaggio che fa da contrappunto ai troppi «visi volitivi» delle guardie rosse evocate e sognate nascostamente dalla frase con cui Lenin comincia la Rivoluzione d'Ottobre: «La guardia è stanca...».²⁷⁵

Se *Dal fondo* non approfondisce la marginalità delle voci incluse nel segno della differenza sessuale, Tommaso Di Francesco dedica una parte specifica della sua introduzione alle *Donne in poesia satirica*, riprendendo il titolo di Frabotta.²⁷⁶ Superando l'immagine tradizionale e androcentrica del satiro priapesco, distinto per «il fallo, la coda demoniaca, lo zoccolo bisulco, la barbetta caprina, le orecchie a punta», Di Francesco si interroga sulla poesia satirica delle donne come fenomeno nuovo degli ultimi quindici anni:

²⁷³ Di Francesco, *Veleno*, cit., p. 16.

²⁷⁴ Ivi, p. 24.

²⁷⁵ *Ibidem*. Nella collana «Poesia e realtà» Carlo Bordini pubblica anche una sua raccolta, *Strategia*, nel 1980.

²⁷⁶ Le autrici antologizzate sono: Silvia Batisti, Berenice, Mariella Bettarini, Patrizia Cavalli, Marta Fabiani, Letizia Fortini, Biancamaria Frabotta, Jolanda Insana, Anna Maria Rodari, Paola Rossi, Maria Luisa Spaziani.

Qual è l'immagine e il progetto che stanno sotto questa nuova sensibilità? La strega? La fata cattiva? La fauna? Non si sa. È certo però che è una bella novità di questi ultimi quindici anni di scrittura e non solo di scrittura. Quello che accomuna Patrizia Cavalli, Letizia Fortini, Paola Rossi, Marta Fabiani, Biancamaria Frabotta, sembra essere una logica di difesa e contrattacco: alla ferocia dei rapporti umani rispondono con l'unilateralità delle immagini infantili, con parole di fumo, con bolle di sapone, contro la violenza delle esperienze amare. Diverso il tono da scongiuro violento delle poesie di Jolanda Insana e delle invettive di Mariella Bettarini e Silvia Batisti.

Di Francesco non esplicita la coincidenza dei movimenti femministi con queste scritture nuove, pur mostrando di ipotizzare, tramite l'epiteto 'strega', il fatto che i primi possano aver contribuito a dare forma alla satira delle donne.²⁷⁷ A questo proposito è significativo che, escluse Maria Luisa Spaziani e Berenice, le altre autrici antologizzate siano esordienti negli anni Settanta e appartengano alle generazioni che più attivamente hanno contribuito ai movimenti di contestazione.²⁷⁸ Prima dell'uscita di quest'antologia, diverse tra loro hanno scritto testi che potrebbero essere considerati di satira femminista, per esempio quella indirizzata ai 'compagni', che Di Francesco sembra non voler registrare, concentrandosi su una più generica «ferocia dei rapporti umani». Vari esempi di «contrattacco» alla società patriarcale e agli uomini sono in *Poesia femminista italiana*, in particolare nella terza sezione, intitolata proprio *Il maschio*. Prendo ad esempio due poesie di Marta Fabiani, una in *Poesia femminista italiana*, l'altra (l'unica sua) in *Veleno*:²⁷⁹

²⁷⁷ Di Francesco potrebbe infatti riferirsi ad uno slogan celebre usato dai movimenti femministi negli anni Settanta: «Tremate, tremate, le streghe sono tornate!».

²⁷⁸ Berenice è lo pseudonimo di Jolena Baldini, giornalista e curatrice della rubrica «Settevolante» per il quotidiano *Paese Sera*. Sue interviste a personalità come Eugenio Montale, Pier Paolo Pasolini ed altre sono raccolte in *Berenice, Presi a volo*, pref. di Cesare Zavattini con una lettera di Giorgio De Chirico, Roma, Editrice Il Rinascimento, 1974.

²⁷⁹ Di Nola, *Poesia femminista italiana*, cit., pp. 71-72; Di Francesco, *Veleno*, cit., pp. 141-142.

Constato
che non manca niente
va da sé
che prossimamente
vi si faccia trovare
il cappuccino fumante
e un coordinato
ricamato pantofole-vestaglia
che non fa meraviglia, se pensate
quanto vi siamo grate
(*Vi conosco*, vv. 21-30)

sono Marta una vetrina
di facce marta-bow-window
che tramartano la congiura
della cattiva marta padrona
e la sua serva buona,
la marta martedì
sono Marta
da marte armata
per l'ultima crociata
rassegnata al tran tran
della marta in tram
(*Poesia N. 48*, vv. 12-22)

La poesia inclusa in *Veleno* rispecchia molto più fedelmente l'immagine che Di Francesco dà delle scritture post-Sessantotto, nel segno dell'autoaccusa, della crisi delle identità. Ma accanto a questo aspetto c'è il veleno che, come scrive nell'introduzione, «può essere usato [...] quale "unico" antidoto contro le occasioni, magari provocate da altri o auto provocate, di vero avvelenamento».²⁸⁰ Nel 1980 non sembra più possibile o sufficiente attribuire le responsabilità dell'avvelenamento a figure concrete, integrate in un più ampio discorso politico. Di conseguenza la poesia delle donne, già ignorata da *Poesie e realtà* di Majorino, confusa nella 'marginalità' di Bordini e Veneziani, non può nemmeno rivendicare il riconoscimento della satira come specifica denuncia, creativa e politica insieme, contro la società patriarcale. Di Francesco, pur dimostrando quantomeno una sensibilità maggiore di Majorino rispetto a una possibile, ipotizzabile specificità della poesia delle donne in questo senso, propone una selezione che di fatto sembra interessata a far valere quella «unilateralità delle immagini infantili» a discapito di tutta una produzione, allora già edita, che avrebbe potuto arricchire il discorso non solo sulla satira, ma sulla poesia delle donne in generale.

²⁸⁰ Ivi, p. 14.

2.4. Il Circeo in poesia e la «violenza della retorica»

Il 9 marzo 1973, Franca Rame è rapita da cinque uomini, che la torturano e violentano per ore su un camioncino, per poi lasciarla in un parco vicino alla stazione dei Carabinieri. Lo stupro non è semplicemente l'atto di sopraffazione di questi su una donna, ma ha un movente politico. Questo gruppo, attivo nell'estrema destra, vuole punire Rame per le sue idee politiche e la sua militanza nella sinistra extraparlamentare. In quegli anni è attiva in Soccorso Rosso Militante, un'organizzazione fondata con Dario Fo, che raccoglie fondi per sostenere i detenuti politici e portare consapevolezza all'opinione pubblica sullo stato delle carceri italiane. Inoltre, nei giorni del suo rapimento è in scena con *Pum, pum chi è? La polizia!*, uno spettacolo sulla strage di Stato. I responsabili della violenza non sono mai identificati, ma nel 1987 Angelo Izzo dichiara dal carcere che i mandanti furono alcuni ufficiali dei carabinieri. La sentenza del giudice istruttore Guido Salvini, depositata il 3 febbraio 1998, conferma la complicità di apparati dello Stato e gruppi neofascisti, ma dopo 25 anni il delitto, caduto in prescrizione, assolve i responsabili. Solo nel 1975 Rame racconta l'accaduto, in un monologo intitolato *Lo stupro*, dichiarato autobiografico in un secondo momento.²⁸¹ Angelo Izzo, pure militante in gruppi neofascisti, è complice e responsabile di un altro stupro: nella notte tra il 29 e il 30 settembre 1975, Donatella Colasanti e Rosaria Lopez sono rapite, violentate e torturate da Izzo, Gianni Guido e Andrea Ghira a San Felice Circeo. Sopravvive soltanto Colasanti, fingendosi morta, ritrovata nel bagagliaio di una macchina con il corpo senza vita di Lopez, annegata nella vasca da bagno dopo le violenze subite.

Questi sono solo due fatti di cronaca tra quelli che negli anni Settanta hanno più risonanza mediatica, ma è solo con il diffondersi dei movimenti femministi che si inizia a discutere pubblicamente sullo stupro come fatto privato e collettivo, come manifestazione di un potere patriarcale che è strettamente legato al potere politico. La violenza nelle mura domestiche non è scindibile dalla violenza delle istituzioni, che esercita sulla donna un'oppressione specifica.

In *The violence of rhetoric*, Teresa de Lauretis parla di «violence en-gendered» come una conseguenza delle meccaniche di potere nelle relazioni sociali, che costruiscono e normano

²⁸¹ Il monologo è integrato nel 1979 all'interno dello spettacolo teatrale *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), mentre debutta in televisione nel 1987, nel programma *Fantastico* su Rai 1. Condotta da Adriano Celentano e con un'indice di ascolti minimo di 15 milioni di persone, *Fantastico* è oggetto di dure polemiche dopo l'inclusione del monologo di Rame, che solo dopo questa occasione inizierà a rivendicare come propria l'esperienza raccontata ne *Lo stupro*.

il genere. De Lauretis pone il rapporto tra violenza e rappresentazione come cruciale ai fini di un discorso che non consideri il genere «as a “biological” difference that lies before or beyond signification, nor as a culturally constructed object of masculine desire, but as a semiotic difference».²⁸² In un altro passaggio del saggio, scrive:

The historical fact of gender, the fact that it exists in social reality, that it has concrete existence in cultural forms and actual weight in social relations, makes gender a political issue that cannot be evaded or wished away, much as one would want to, be male or female. For even as we agree that sexuality is socially constructed and overdetermined, we cannot deny the particular specification of gender that is the issue of that process; nor can we deny that precisely such a process finally positions women and men in an antagonistic and asymmetrical relation. The interests of men and women or, in the case in question, of rapists and their victims, are exactly opposed in the practices of social reality, and cannot be reconciled rhetorically.²⁸³

La divergenza descritta da De Lauretis è chiaramente riscontrabile nelle reazioni a quello che verrà chiamato il “massacro” del Circeo, ma essa esiste già prima. Nel giugno 1975, mesi prima dei fatti appena menzionati, Carmela Paloschi pubblica sulla rivista femminista «Effe» un articolo intitolato *Violenza carnale, il linguaggio dello stupro*.²⁸⁴ In esso analizza articoli apparsi su diversi quotidiani italiani, di vario orientamento politico, per analizzare il modo in cui l'argomento è trattato. Una prima conclusione tratta da questa analisi è la diversa focalizzazione sull'episodio di violenza, ma la comune volontà di mistificarlo o di rimuoverlo completamente:

i giornali più “integrati” (La Stampa in testa) si dilungano volentieri nei racconti sanguinolenti e morbosi, e quindi gli articoli sulla violenza carnale sono ben accetti, mentre nei giornali della estrema sinistra (Manifesto, Lotta Continua, Quotidiano [dei Lavoratori, ndr.]) lo stupro non appare MAI, perché, come giustamente ci è stato detto tante volte dai compagni, il privato non è politico e quindi non è il caso di parlarne. [...] Non esiste un articolo del tipo: «Donna stuprata oggi a Roma» punto e basta. Questo non fa notizia. Lo stupro appare sul giornale solo

²⁸² Teresa de Lauretis, *The violence of rhetoric. Considerations on representation and gender*, in *The violence of representation. Literature and the history of violence*, a cura di Nancy Armstrong e Leonard Tennenhouse, New York & London, Routledge, 1989, pp. 239-258: 255.

²⁸³ Ivi, p. 245.

²⁸⁴ Carmela Paloschi, *Violenza carnale: il linguaggio dello stupro*, «Effe», a. III, n. 5, giugno 1975 [<https://efferivistafemminista.it/2015/01/il-linguaggio-dello-stupro/>].

se diventa eccezionale per qualche motivo, se ad essere violentata è un'americana dodicenne, o una vecchietta di ottant'anni che poi viene massacrata di botte.

Colasanti e Lopez sono sullo sfondo di una più ampia analisi sociale, che non interroga quasi mai le responsabilità di una maschilità prevaricatrice a livello sistemico, indipendentemente dall'ideologia politica. Nel riportare la notizia, «Lotta Continua» intitola uno dei primi articoli dedicati alla vicenda *Figli della borghesia*, dichiarando che «questo delitto mostruoso che matura nell'Italia democristiana è figlio della stessa ideologia di classe e della stessa impunità istituzionale», che ha permesso ai fascisti di svolgere tutta una serie di attività criminali, minuziosamente descritte.²⁸⁵ La notizia dello stupro passa quindi rapidamente in secondo piano per dare spazio a un lungo resoconto della carriera di Izzo, Ghira e Guido, tra spaccio e consumo di eroina, ronde squadriste e tutto un giro di influenza organizzato in luoghi di ritrovo e zone che «Lotta Continua» evidenzia per fornire un'immagine ampia dell'influenza borghese e fascista nel quartiere Parioli. «La tragica fine di Rosaria, l'orribile esperienza di Donatella» tornano nell'ultimo paragrafo del testo, in cui si dichiara che quanto accaduto loro è «il prodotto “naturale” dell'attività criminosa che abbiamo descritto. Un'attività che deve essere stroncata in ogni sua manifestazione, con la chiusura dei covi e dei ritrovi fascisti, mettendo questi individui in condizione di non nuocere, denunciando la connivenza e le coperture di cui i fascisti hanno sempre potuto godere».²⁸⁶

Nel doppio numero di domenica 5 – lunedì 6 ottobre, «Lotta Cotinua» pubblica la lettera di “Un compagno”, che approfondisce e rafforza la caratterizzazione già offerta dal giornale, identificando il gesto degli stupratori non come prodotto di una società patriarcale, ma di una società capitalistica che fomenta in questi giovani fascisti l'odio di classe:

Questi giovani trasferiscono nella vigliaccheria del crimine privato l'odio e la violenza frustrata con cui la loro classe reagisce alla lotta per il comunismo, con cui i loro padri guardano gli operai che scioperano, con cui le loro madri imprecano contro le serve che non sono più contente di far da serve, e bisogna importarle dall'Eritrea. È questa la «crisi dei valori morali». La morale del comando arrogante, dello sfruttamento, del disprezzo per il popolo, è in crisi, e cerca il suo rifugio e la sua applicazione esemplare in una villa di lusso, nell'oltraggio e nell'assassinio di due ragazze «di borgata».²⁸⁷

²⁸⁵ *Tutta l'essenza del fascismo e delle impunità di cui gode, tutta la putrefazione della società del capitale nell'orrendo delitto di Roma*, «Lotta Continua», anno IV n. 216, venerdì 3 ottobre 1975, pp. 1, 6.

²⁸⁶ *Ivi*, p. 6.

²⁸⁷ *Un compagno*, *Lettere – sul delitto di Roma*, *ivi*, a. IV, n. 218, dom. 5 – lun 6 ottobre 1975, pp. 1-2.

Nella giornata di sabato 11 ottobre numerosi gruppi della sinistra rivoluzionaria si organizzano per portare una manifestazione nel quartiere Parioli, di cui «Lotta Continua» offre un resoconto nel numero di martedì 14.²⁸⁸ La presenza e il ruolo delle donne è appena menzionato – «colpiva la partecipazione delle compagne, meno giovani e giovanissime» – ma subito dopo l'articolo è riportato il testo del discorso pronunciato da una donna presente alla manifestazione. La “compagna Vida” richiama due casi di violenza sulle donne avvenuti in quei giorni, che spostano l'attenzione dalla focalizzazione esclusiva su borghesia e fascismo. In uno di questi, Vida ricorda «il caso di un'altra ragazza, violentata e presa a morsi da 7 “teppisti” di Cinecittà. Chi sono questi teppisti? Forse sono fascisti – lo speriamo – ma c'è rimasto il dubbio che non lo siano, che siano dei figli degeneri del proletariato e non dei figli della borghesia».²⁸⁹ Dalla prima notizia del delitto è la prima volta che «Lotta Continua» include l'intervento di una donna sulla vicenda, la prima volta che il discorso esce dalla sequenza violenza-borghesia-fascismo: non sono più solo i “figli della borghesia” a essere violenti, ma anche il proletariato che Lotta Continua rappresenta e difende. Beninteso, Vida non parla chiaramente di una responsabilità di tutti gli uomini, di patriarcato: la violenza che il compagno comunista, il proletario esercitano sono causa dell'oppressione del sistema borghese e la sua morale. Pur rientrando quindi nella narrazione della violenza come strettamente legata alla lotta fra classi, questo intervento dichiara l'importanza della costruzione di una nuova “morale” delle donne, specialmente proletarie, contro la violenza fascista e quella più sottile, permissiva della sinistra istituzionale:

E stiamo a vedere chi vincerà, chi imporrà la sua morale: se continuerà a dominare la morale dei borghesi, o se prevarrà la morale costruita dentro le lotte dalle donne proletarie, la morale di uguaglianza e di libertà che noi donne vogliamo far prevalere anche all'interno del proletariato: perché l'operaio che torna a casa stanco per il lavoro e si arrabbia se la moglie è uscita per lottare e non gli ha preparato la cena, l'operaio che picchia la moglie e lo costringe a fare l'amore anche quando e come lei non ne ha voglia, in quel momento non si comporta da compagno e da comunista, ma non fa altro che scaricare sopra la moglie lo sfruttamento che il padrone gli impone.

²⁸⁸ *Un corteo militante ha portato nel covo degli squadristi assassini e dei loro bennati protettori la voce della giustizia e della morale proletaria. La compagne in prima fila*, ivi, a. IV, n. 225, martedì 14 ottobre 1975, p. 2.

²⁸⁹ *Vida, 50.000 donne in piazza per l'aborto, contro il governo*, ivi, a. IV, n. 273, martedì 9 dicembre 1975, p. 4.

Il PCI ha spesso parlato di morale per insultare le lotte più belle e più avanzate. Il PCI ha sempre riproposto alle donne la vecchia morale: «Non pretendiamo – diceva Togliatti – che le donne comuniste rinuncino a quelli che considerano i loro doveri». Cioè, insomma, la moglie del comunista deve essere una moglie sottomessa, come la moglie del borghese. Quanto sia falsa questa morale lo vediamo oggi qui: il PCI non è venuto, anzi ha insultato questa manifestazione antifascista e ha preso le difese dei «quartieri alti di Roma». I compagni del PCI devono decidere da che parte stanno, se dalla parte dei padroni o dalla parte dei proletari: e anche le compagne dell'Unione Donne Italiane, che si autoproclamano organizzazione di massa delle donne italiane, devono spiegarci perché non si sono fatte vedere né oggi qui, né domenica scorsa in piazza Navona.

La rappresentazione più celebre della posizione del PCI e della sinistra ufficiale si può riscontrare nella discussione che vede coinvolti Italo Calvino e Pier Paolo Pasolini, i quali si esprimono in termini molto simili rispetto a Lotta Continua. Le divergenze di opinione sui fatti del Circeo condividono la lettura di una questione strettamente legata al fascismo e all'odio di classe. Per Pasolini, in un articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» l'8 ottobre 1975, la prima sconfitta da rilevare è quella di un proletariato che ha perso la sua specificità per imitare i «figli di papà»: confrontando i personaggi (ma al tempo stesso persone reali, che non recitavano) nel suo film *Accattone* (1961), Pasolini dichiara che il sottoproletariato romano del 1975 ha perso quei «valori e modelli di comportamento assoluti», la costante «“invenzione” linguistica», segni di una «cultura viva» che, seppur dominata, non è plasmata dall'ideologia borghese e cattolica.²⁹⁰ Nel 1975, questa cultura non esiste più: Pasolini a questo proposito parla di «genocidio», di una generazione di giovani «divenuti larvali calchi di un altro modo di essere e di concepire l'essere: quello piccolo borghese».²⁹¹ Il massacro del Circeo è frutto di questa morale borghese che, secondo Pasolini, vicino alle parole espresse da Vida, influenza anche il nuovo sottoproletariato. In questo senso la vittoria dei «pariolini» è sancita: non tanto dei responsabili della violenza, quanto dell'ambiente a cui essi fanno riferimento, quello dei «figli di papà [...] che oggi realizzano il modello-guida».²⁹² La vera tragedia, per Pasolini, va al di là dello stupro di Colasanti e Lopez, della morte di quest'ultima: essa è la perdita della “fierezza” di rivendicare una cultura sottoproletaria, da opporre a quella piccolo-borghese e fascista:

²⁹⁰ Pier Paolo Pasolini, *Il mio Accattone in tv dopo il genocidio*, «Corriere della Sera», 8 ottobre 1975, in Ead., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 674-680: 676.

²⁹¹ Ivi, p. 677.

²⁹² Ivi, p. 678.

Il lettore confronti personaggi come i pariolini neofascisti che hanno compiuto l'orrendo massacro in una villa del Circeo, e personaggi come i borgatari di Torpignattara che hanno ucciso un automobilista spaccandogli la testa sull'asfalto: a due livelli sociali diversi, tali personaggi sono identici: ma i «modelli» sono i primi, quei figli di papà, che così a lungo – per secoli – sono stati sfottuti e disprezzati dai ragazzi di borgata, che li consideravano nulli e pietosi. Mentre erano fieri di ciò che essi stessi erano: della loro «cultura», che dava loro gesti, mimica, parole, comportamento, sapere, termini di giudizio.

I giornali gettano oggi la croce addosso ai pariolini (privilegiandoli, peraltro, del loro interesse). Ma se non hanno vinto i neofascisti del Parioli, sono comunque i pariolini che hanno vinto.²⁹³

Dallo stesso numero del Corriere in cui Pasolini pubblica il suo articolo, interviene anche Italo Calvino, intitolando il suo intervento *Delitto in Europa*.²⁹⁴ Secondo Calvino, la violenza al Circeo va al di là dell'immediata identificazione con il fascismo, non è – come per Pasolini – un sintomo della società borghese in generale, ma solo di una parte di essa: «c'è una parte della borghesia italiana che vive e prospera e prolifera senza il minimo senso di ciò che appartenere a una società significa, come relazione reciproca tra gli interessi personali o di gruppo e quelli della collettività». Il problema per Calvino è specificamente riferito al contesto italiano e romano («Nella Roma di oggi quello che sgomenta è che questi esercizi avvengono nel clima della permissività assoluta»). Questa focalizzazione su Roma, su una «parte» della borghesia strettamente legata al neofascismo sono i punti principali contro cui Pasolini si scaglia nella sua risposta a Calvino, pubblicata su «Il Mondo» il 30 ottobre 1975. In essa, Pasolini enuncia una lunga serie di «perché» riprendendo diverse affermazioni di Calvino, che si sarebbe limitato ad «allinea[re] fatti e fenomeni» senza spiegarne le cause, appoggiandosi a certezze «che ci hanno confortato e anche gratificato in un contesto clero-fascista. Le certezze laiche, razionali, democratiche, progressiste».²⁹⁵ Subito dopo, Pasolini dichiara la fine di quelle certezze nella società contemporanea, rilevando gli anacronismi e l'interesse “di parte” nel discorso di Calvino:

²⁹³ Ivi, pp. 678-679.

²⁹⁴ Italo Calvino, *Delitto in Europa*, «Corriere della Sera», 8 ottobre 1975.

²⁹⁵ Pier Paolo Pasolini, *Lettera luterana a Italo Calvino*, «Il Mondo», 30 ottobre 1975, in Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 700-705: 701-702.

Tu hai privilegiato i neofascisti pariolini del tuo interesse e della tua indignazione, *perché sono borghesi*. La loro criminalità ti pare interessante perché riguarda i nuovi figli della borghesia. Li porti dal buio truculento della cronaca alla luce dell'interpretazione intellettuale, perché la loro classe sociale lo pretende. Ti sei comportato – mi sembra – come tutta la stampa italiana, che negli assassini del Circeo vede un caso che la riguarda, un caso, ripeto, privilegiato. Se a fare le stesse cose fossero stati dei «poveri» delle borgate romane, oppure dei «poveri» immigrati a Milano o a Torino, non se ne sarebbe parlato tanto e a quel modo. Per razzismo. Perché i «poveri» delle borgate o i «poveri» immigrati sono considerati delinquenti a priori.²⁹⁶

Le cause, i «perché» che Pasolini oppone all'articolo di Calvino, non riguardano solo la borghesia romana e neofascista, ma dipendono da «una fonte di corruzione ben più lontana e totale», quel “genocidio” culturale ha portato ad una «nuova cultura» basata sui nuovi rapporti di produzione.²⁹⁷ Concludendo, Pasolini pretende una risposta che non riceverà mai, poiché questo articolo precede di poco la morte del poeta, avvenuta il 2 novembre.

Da Lotta Continua a due dei più riconosciuti nomi della sinistra intellettuale italiana, il dibattito sui fatti del Circeo mantiene la focalizzazione su quanto accaduto come vicenda prevalentemente politica. Pasolini, come Vida nel suo discorso al quartiere Parioli, pur ritenendo eccessiva l'attenzione data alla vicenda come riguardante esclusivamente borghesia e neofascismo, sostengono tesi che non allontanano il discorso politico per abbracciare quello più ampio, che includa la violenza di genere e il rapporto uomo-donna, indipendentemente dalle idee politiche e dalla posizione sociale. Questo allargamento di prospettiva è invece espresso dalle colonne della rivista «Rosso», tramite un articolo – intitolato *La «libertà» delle donne* – che riprende un manifesto del Collettivo femminista via Cherubini 8 (Milano). Nel suo comunicato, raccoglie il dibattito avvenuto nei giornali e ne analizza la prospettiva limitata, per lo più disinteressata al caso fuori da una sua spendibilità politica:

La provenienza sociale degli assassini, figli della ricca borghesia romana, e la loro appartenenza ai gruppi neofascisti sono stati gli unici motivi che hanno fatto apparire questo episodio di violenza carnale sulle donne come un fatto politico. La stampa di sinistra ha sottolineato l'aspetto classista della violenza: l'odio e il disprezzo del borghese per le proletarie che si spinge fino all'assassinio. Tutti gli altri giornali, sono stati unanimi nel condannare la violenza fascista,

²⁹⁶ Ivi, pp. 702-703.

²⁹⁷ Ivi, p. 704.

come se il fascismo fosse unicamente il predominio economico che una classe sociale esercita sulle altre, o l'espressione della frangia più violenta e autoritaria di questa stessa classe dominante.²⁹⁸

Quando la violenza non paga politicamente, quando a compierla non sono figli della borghesia attivi in ambienti neofascisti, la violenza quotidiana che le donne subiscono e interiorizzano, credendola normale o addirittura giusta, è taciuta o appena menzionata nelle pagine della cronaca nera. L'espressione di questa violenza non è frutto degli «imprevisti di una società che ha le sue disfunzioni («il solito maniaco, un disadattato, ecc.)», ma riguarda tutti gli uomini senza distinzione di classe, «nasce dal dominio che l'uomo ha consolidato storicamente nei suoi rapporti con la donna – che si tratta di un rapporto di potere che consente possibilità di esprimersi e affermarsi a un sesso solo, con conseguente cancellazione, o comunque limitazione, dei bisogni dell'altro sesso». La violenza sulla donna non deve essere oscurata da un discorso che tiene al centro gli abusatori, i loro privilegi e la loro storia criminale e politica: è già «di per sé stessa un fatto politico», che riguarda i pariolini e le classi subalterne. Secondo il Collettivo non basta, riferendosi qui forse a Calvino, la spiegazione di «chi ha accusato moralisticamente l'influenza dei mass-media (film-pornofumetti, ecc.)», né quella che «non ha saputo vedervi altro che il segno dello sfruttamento materiale che i padroni esercitano sulle classi sottomesse», come Lotta Continua.

Il sessismo presente in tutte le organizzazioni politiche, incluse quelle della sinistra extraparlamentare, risulta sempre più palese con lo spazio sempre crescente che i movimenti femministi reclamano. Il caso più eclatante, che riguarda ancora una volta Lotta Continua a pochi mesi dal delitto del Circeo, è la manifestazione nazionale del 6 dicembre 1975 per l'aborto, che vede 50'000 donne venute a Roma da tutto il territorio nazionale scendere in piazza. La scelta di una manifestazione indetta dalle donne ha da subito come esigenza la scelta di un corteo separato, in cui le donne si autogestiscono con il proprio servizio d'ordine, non volendo più delegare ai compagni maschi le istanze che esse portano contro il governo:

Colpisce subito la presenza di striscioni che legano il problema dell'aborto a quello del governo, riaffermando insieme la volontà delle donne a prendere in mano la propria vita e di cambiare il mondo. Le donne siciliane stanno davanti a tutte le altre delegazioni, precedute solo dagli striscioni unitari. Sono venute viaggiando una notte intera, coi bambini, alcune con i mariti, altre nonostante

²⁹⁸ Collettivo femminista via Cherubini 8, *La "libertà" delle donne*, «Rosso. Giornale dentro il movimento», 18 ottobre 1975, p. 15.

i mariti. I loro striscioni dicono: «Catania: Decidere sta a noi, e non al Padreterno, né a quel fottuto del governo»; «Prete, padroni, governo, non fermeranno più le donne di Palermo»; padroni, attenti, per voi è la fine; le donne escono dalle cucine». ²⁹⁹

Nonostante le indicazioni date dai vari movimenti, tra i quali la commissione femminile nazionale di Lotta Continua, un gruppo di suoi esponenti maschi, della sezione di Cinecittà, irrompe nel corteo e sfonda il servizio d'ordine, imponendosi con la forza sulle donne e fermando il proseguimento della manifestazione. L'accaduto non è riportato da Lotta Continua il giorno seguente, e occorre aspettare il numero del 9 dicembre perché la commissione femminile prenda posizione su quanto accaduto, riaffermando che l'opposizione uomo-donna è alla base di qualsiasi progetto politico, anche rivoluzionario: «Se tutto questo è accaduto, senza che la commissione femminile nazionale di Lotta Continua lo prevedesse, è perché la contraddizione uomo-donna nel nostro partito e tra le masse è più profonda e radicata di quanto finora noi abbiamo capito, denunciato e contribuito a rovesciare». ³⁰⁰ Il 12 dicembre Adriano Sofri, dirigente di Lotta Continua, interviene sull'accaduto e, pur riconoscendo l'errore (ribadendo comunque che si tratta, prima di tutto, di un errore "politico") della sezione di Cinecittà, critica alcune reazioni delle donne, dal linguaggio alla scelta stessa del separatismo. Risponde duramente alle compagne che, dopo aver fatto irruzione la sera del 6 dicembre nella riunione del Comitato Nazionale di Lotta Continua, hanno chiamato "fascisti" coloro che hanno fatto irruzione nel corteo. Nel richiamare l'uso di un «linguaggio proprio», Sofri rifiuta questo termine per i compagni di Lotta Continua, richiamando la loro denuncia «dell'assassinio di Rosaria Lopez, un assassinio commesso da giovani squadristi, per dire alto che quel crimine apparteneva intero alla borghesia, alla sua oppressione, alla sua violenza, alla sua paura. Non rovesciamo ora il significato di quella denuncia, non applichiamo ai comportamenti borghesi dentro il proletariato e dentro le nostre stesse file e ciascuno di noi termini irrimediabilmente insultanti quanto deformanti». ³⁰¹

La presenza di Lotta Continua alla manifestazione per Rosaria Lopez, pur continuando ad ignorarne il più ampio discorso di genere per concentrarsi ancora una volta sulla violenza "fascista", è uno scudo che Sofri oppone all'uso di quello stesso termine per i compagni che

²⁹⁹ Vida, *50.000 donne in piazza per l'aborto, contro il governo*, «Lotta Continua», a. IV, n. 273, martedì 9 dicembre 1975, p. 4.

³⁰⁰ *Comunicato della responsabile della commissione femminile nazionale di Lotta Continua, Ibidem.*

³⁰¹ Adriano Sofri, *Le cose buone, le cose cattive, e il modo di affrontarle*, ivi, n. 276, venerdì 12 dicembre 1975, p. 6.

hanno violato le indicazioni del corteo delle donne, imponendosi su di esso con la forza. Questa violenza nei confronti delle donne è prima appena concessa da Sofri, poi messa in secondo piano. Il problema principale che emerge dal suo intervento è il separatismo delle donne a livello politico e organizzativo:

Quello che va superato nel partito non è la distinzione, anche nelle strutture organizzative, fra le sedi «naturali» del partito e le commissioni femminili, bensì la separatezza politica: essa è l'indice del riconoscimento di una contraddizione, che tuttavia non si sa e non si vuole affrontare. D'altro canto, poiché i due aspetti della contraddizione hanno una relativa indipendenza, ma non sono rigidamente separabili, *l'intreccio fra il lavoro nelle diverse strutture del partito e le commissioni femminili è necessario*. Se così non fosse, non di un'articolazione della totalità della vita ci sarebbe bisogno, ma della separatezza fra due partiti, e cioè della negazione dell'*egemonia della contraddizione di classe sulla contraddizione tra uomo e donna*. [corsivi miei]

In questa breve incursione nel dibattito sulla strage del Circeo e, in ultima analisi, sulla posizione della donna all'interno dei movimenti rivoluzionari dominati dalla presenza maschile, si registra quella opposizione retoricamente inconciliabile che Teresa de Lauretis richiama nel suo saggio. Le elezioni del 1976 forniscono una prova ulteriore di un rapporto difficile, all'interno della sinistra extraparlamentare, tra donna e uomo e, non di rado, anche tra donna e donna, quando la sottomissione al dirigente politico maschio e la necessità di portare in primo piano la linea del partito limita o rende invisibili le rivendicazioni specifiche delle donne. Questi avvenimenti segnano un passaggio fondamentale nei movimenti femministi, sempre più decisi a rifiutare qualsiasi tipo di delega nel rappresentarsi, sia politicamente sia creativamente. È soprattutto nella seconda metà degli anni Settanta che lo stupro, così come l'aborto e il lavoro domestico, iniziano a diventare temi cruciali oltre il saggio politico, toccando anche la letteratura e nello specifico la poesia. Come emergerà nelle pagine a seguire, l'inconciliabilità degli interessi tra uomo e donna porta a differenti rappresentazioni dello stupro e della violenza – non solo individuale, ma istituzionale – anche in ambito culturale, dal ciclostile all'editoria ufficiale.

2.4.1. Polizia, famiglia, compagno: alcune rappresentazioni di violenza di genere

La necessità di considerare la violenza come esercizio di potere che riguarda il rapporto donna-uomo, prima di qualsiasi simpatia politica, è un primo passo per smettere di tacerla ed accettarla. Questo è quanto auspica il Gruppo femminista veronese Le Eumenidi, che a pochi giorni dal delitto del Circeo pubblica in ciclostilato una poesia collettiva intitolata *Requiem per Rosaria Lopez*:

Distrutte nel corpo e nell'anima
abbiamo finora accettato
ogni violenza
come inevitabile espressione della vita
tanto che abbiamo ritenuto assurdo
urlare e ribellarsi.
MA ORA BASTA!
Basta con questa violenza
che ci ha tolto ogni dignità!
Donne,
matri di figli e figlie,
uomini,
padri di figlie e figli
perché continuate a indicare due strade?
Come secondini
fate la guardia alla verginità delle vostre figlie
e con altrettanta ferocia
indicate ai vostri figli la via dello stupro.³⁰²

Le testimonianze fin qui analizzate hanno focalizzato la propria attenzione specialmente sulla violenza motivata da un clima di permissività, in cui si consuma un delitto ricondotto ad un gesto politico, di sopraffazione fascista. Le donne che scendono in piazza denunciano poi la violenza fisica, non individuale ma sulla donna come soggetto collettivo, delle istituzioni (il PCI, la Chiesa, il Governo Moro) che impongono le loro leggi, diametralmente opposte alle rivendicazioni dei movimenti delle donne. Questa poesia ciclostilata invece si

³⁰² Gruppo Le Eumenidi, *Requiem per Rosaria Lopez*, cit.

concentra, soprattutto nella seconda metà, sulla violenza che si consuma in famiglia, da parte di madri e padri «di figlie e figli», che da un lato esercitano il controllo sul corpo delle prime, preservandone la verginità, secondo il loro criterio, fino al momento opportuno, cioè fino ad aver trovato il partito giusto; dall'altro, crescono i secondi in un clima di omertà in cui l'espressione della mascolinità passa dall'imposizione del proprio dominio sulla donna.

Il delitto del Circeo porta ad una maggiore attenzione nei media italiani sulla violenza di genere; parallelamente, nella seconda metà degli anni Settanta la poesia che nasce dai movimenti femministi si sviluppa sempre di più interrogando temi come l'aborto, il rapporto con la famiglia, con la persona amata e anche lo stupro e la violenza subita, ad opera del singolo individuo e dello Stato. Per una prima ricognizione delle differenti rappresentazioni letterarie sulla violenza di genere, si può riprendere la distinzione che Dacia Maraini offre al programma televisivo *Tribuna Aperta* (1976), in cui distingue almeno tre tipi di violenza. La prima è quella delle istituzioni, rappresentate in particolare dalla polizia, dai medici e dai ginecologi:

La ragazza deve dimostrare di non essere stata complice, questo perché si dà per scontato che la donna nel rapporto sessuale è sempre la parte passiva; quindi, che ci sia stato lo stupro non è una cosa così importante. Lei deve dimostrare che c'è stata una violenza brutale, sanguinaria da parte degli stupratori. La ragazza viene messa davanti alla legge e i poliziotti indagano sulla sua vita privata, sulla sua sessualità, sulla sua verginità. Lì, per esempio, cambia il valore dello stupro: se lo stupro avviene su una ragazza vergine, subito diventa una cosa importante perché è l'oggetto nuovo, di proprietà della famiglia che viene sciupato, mentre se la ragazza non è vergine cambia completamente l'atteggiamento della polizia. Poi ci sono di mezzo i medici, i ginecologi, ci sono queste visite che sono una cosa odiosa e mortificante, rilevano la violenza che si continua a fare sulla donna.³⁰³

Sulla violenza delle istituzioni si concentra il monologo *Lo stupro* di Franca Rame. Scritto e nel 1975, due anni dopo essere stata rapita e violentata da quattro uomini, debutta nel 1977 all'interno dello spettacolo teatrale *Tutta casa, letto e chiesa*. La descrizione dello stupro è preceduta dalla «trascrizione del verbale di un interrogatorio durante un processo per stupro,

³⁰³ Dacia Maraini sulla violenza sulle donne, «Tribuna Aperta», settembre 1976 [https://www.raiplay.it/video/2020/01/Scrittrici-italiane---Dacia-Maraini-sulla-violenza-sulle-donne-db726fce-5e52-4b13-a93e-c8fbf6307c91.html].

[...] un lurido e sghignazzante rito di dileggio». ³⁰⁴ In esso, intervengono un medico, un poliziotto, un giudice e l'avvocato difensore degli stupratori, che ignorano completamente la violenza perpetrata dagli uomini e incentrano la discussione sulla donna, chiedendole se non ha provato piacere, se non si è sentita lusingata e desiderata dal gesto dei suoi stupratori:

MEDICO: Dica signorina, o signora, durante l'aggressione lei ha provato solo disgusto o anche un certo piacere... una inconscia soddisfazione?

POLIZIOTTO: Non s'è sentita lusingata che tanti uomini, quattro mi pare, tutti insieme, la desiderassero tanto, con così dura passione?

GIUDICE: È rimasta sempre passiva o ad un certo punto ha partecipato?

MEDICO: Si è sentita eccitata? Coinvolta?

AVVOCATO DIFENSORE DEGLI STUPRATORI: Si è sentita umida?

GIUDICE: Non ha pensato che i suoi gemiti, dovuti certo alla sofferenza, potessero essere fraintesi come espressioni di godimento?

POLIZIOTTO: Lei ha goduto?

MEDICO: Ha raggiunto l'orgasmo?

AVVOCATO: Se sì, quante volte?

Iniziare con l'interrogatorio rende chiaro un fatto che, dopo il racconto della violenza subita, pone di fronte alla violenza ulteriore, di cui le istituzioni sono complici. In una società patriarcale dove il desiderio dell'uomo è difeso e incoraggiato, anche se imposto alla donna, negando a quest'ultima la voce e un ruolo attivo che non sia volto a colpevolizzarla e renderla complice e seduttrice, denunciare lo stupro non è sicuro. Non lo è per il timore delle rappresaglie degli stupratori, difesi da figure istituzionali che umiliano la donna violentata, compiendo esse stesse una violenza basata sul creare sensi di colpa, sull'indagine invasiva volta a trovare un'attenuante per i violenti. L'epilogo de *Lo stupro* rafforza la vittoria di un sistema permissivo che difende gli stupratori, quando la donna violentata si dissuade dal denunciare per evitare l'umiliazione di non essere creduta, di essere nuovamente violentata dall'omertà delle istituzioni: «Senza accorgermi, mi trovo davanti alla Questura. Appoggiata al muro del palazzo di fronte, la sto a guardare per un bel pezzo. Penso a quello che dovrei affrontare se entrassi ora... Sento le loro domande. Vedo le loro facce... i loro mezzi

³⁰⁴ Franca Rame, *Lo stupro*, in Dario Fo, Franca Rame, *Le commedie di Dario Fo. VIII: Venticinque monologhi per una donna*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 91-95: 91.

sorrisi... Penso e ci ripenso... Poi mi decido... Torno a casa... Torno a casa... Li denuncerò domani». ³⁰⁵

Un'altra istituzione non menzionata da Maraini è la Chiesa, che invece è centrale nella riflessione di Liana Catri in *Lèggi padreterno* (1977), raccolta pubblicata per i «Quaderni di Salvo Imprevisti». Come suggerisce il titolo della raccolta, nella poesia di Catri la maschilità è rappresentata non soltanto attraverso singoli individui, ma come un più ampio sistema che include lo Stato e la Chiesa, istituzioni fondate sul dominio del maschio. Ciò emerge chiaramente dalla poesia *Lo stupro*, dove le donne violentate riacquistano il nome proprio:

professione stupratore
evviva evviva
il maschile è salvo
dodici quindici venti
quante al giorno?
Carla Maria Giovanna
Piera Luciana Anna
La forza è degli eletti
il numero è chiuso
questo da ricordare
arrivo ambito magnifica violenza
se violenza si può chiamare (lèggi padreterno)
Dio me l'ha dato
guai chi me lo tocca.
[...]
Tentare è peccato – la Chiesa lo insegna
che si aspetta allora
a piombare addosso alle streghe
e a consegnarle vive alla fiamma?
Carla Maria Giovanna
Piera Luciana Anna...
(*Lo stupro*, vv. 1-14, 37-42).

³⁰⁵ Ivi, p. 95.

Il *maschile* è un potere repressivo che, anche attraverso l'istituzione della Chiesa, deresponsabilizza lo stupratore e accusa le vittime, le «streghe». In questa prospettiva e in altri luoghi del libro, Catri include anche la dimensione del lavoro domestico, del bisogno di lavoro e di capitale. Di conseguenza, per quanto non chiaramente espresso, nella poesia di Catri la violenza sulla donna è estesa a quella operata dal capitalismo, come condizione necessaria al mantenimento della società patriarcale. La condizione del lavoro della donna è resa invisibile, un ricatto dettato dal bisogno del pane che diventa «padrino»: il sistema che rende possibile questo sfruttamento è quindi strettamente legato alla repressione operata dal maschio, che nella società capitalista cancella l'identità delle donne lavoratrici:

Di lei si può scrivere tutto meno il nome
 lavoratrice nera una delle tante
 del clandestino esercito dei pesci
 più femmine che maschi si capisce
 pescati di frodo impunemente
 nelle facili acque del bisogno
 - padrino il pane
 il ricatto del silenzio che ti mette
 la garrota alla gola.
 (*Una storia esemplare*, vv. 1-9)

Una rappresentazione simile, che mischia stupro e sfruttamento sul lavoro, aborto e altre aggressioni quotidiane contro la donna nella cronaca quotidiana, è la poesia *Senza titolo* di Ivana Nigris, pubblicata nell'antologia *Poesia femminista italiana*:

Arrestato	il carceriere di Cristina	Prima pagina
Ignoti	gli assassini di Maria Alba	I fatti del giorno
Donna	morta allo psichiatrico	I fatti del giorno
Ha abortito	la ragazza che subì violenza	I fatti del giorno
Anna	ha partorito una	I fatti del

Morenti	bambina ipotonica	giorno
	le operaie bruciate la morte comunque la respiravano tutti i giorni	I fatti del giorno
Maria Ramirez	È stata scippata in via Ludovisi traversa di Via Veneto	Cronaca di Roma
Piange Giovanna	Moglie di un pugile	Cronache dello Sport
L'estate	è più bello andare al mercato	Speciale alimentazione
<i>Anno 1978</i>	<i>venerdì 21 luglio</i>	<i>Paese Sera</i>

Prendendo diversi esempi dalle notizie di una sola giornata, Nigris afferma la quotidianità della violenza che, in diverse declinazioni, la donna subisce, dall'essere «moglie di» alla morte per precarie condizioni di lavoro o per aborto, dall'impunità degli «ignoti» assassini all'arresto di un «carceriere»: termine volutamente vago, che non esplicita la violenza concretamente esercitata sulla donna al di fuori del limitarne la libertà di movimento. La normalizzazione della violenza di genere, a cui è dedicato lo spazio minimo della cronaca nera se non ha caratteri eccezionali (come si è osservato per il “massacro” del Circeo), è un'ulteriore forma di violenza delle istituzioni, dei mezzi di comunicazione di massa che in larga parte difendono, silenziano o mistificano – come il poliziotto, il medico o il giudice nel monologo di Rame – la voce della donna.

Il secondo e il terzo tipo di violenza che Maraini distingue nel suo intervento a *Tribuna aperta* sono quelli che hanno un riscontro maggiore nella sua opera. Dopo le istituzioni è la famiglia a rendersi colpevole di violenza poiché, come nella poesia del Gruppo Le Eumenidi, offre alle donne un'educazione che le sottomette, che vede nella loro verginità una moneta di scambio, mentre offre ai «figli» una giustificazione della violenza, come parte integrante della loro educazione in quanto uomini. Alla donna, afferma Maraini, si insegna che essere una buona moglie significa «accettazione della sua passività e quindi della violenza maschile [...] accettare le condizioni che pone il capofamiglia, di essere usata secondo gli interessi della

famiglia patriarcale».³⁰⁶ Questo tipo di violenza è già presente ne *L'arte di amare*, la prima poesia della raccolta *Donne mie* (Einaudi, 1974) di Maraini:

La mano di una madre selvatica, incontaminata
e secca ci ha guidate vigili al dovere sociale.
La madre tua assolata è una vestale, un carceriere
che ti indica la strada verso il tuo dovere donnesco.
Quella mano perversa e gentile che ti ha
lavato la faccia e il sedere, che ti ha imboccato
e pulito, carezzato e punito, quella mano è
la tua nemica più dura perché è una mano di donna
che ti insegna le regole dell'uomo, la mano
attenta e dolce del padrone sulla testa tua
[...]
Tu che hai conservato questo «bel fiore» come un tesoro
fra le tue gonne amate per anni e anni con tenacia
e pazienza. Ogni tanto ti chiudi nel bagno,
sola come un pesce nell'acqua della vasca insaponata
e contempi il tuo gioiello radioso con occhi di
gelosa avidità. Può bussare tuo padre, può bussare
tua madre, la tua solitudine è così perfetta che
le tue orecchie sono diventate di marmo e la tua gioia
contemplativa è così arricciolata su se stessa
che il tuo ventre si è fatto trasparente.
(vv. 24-33, 125-134)

Come in *Requiem per Rosaria Lopez*, la famiglia indica una sola via percorribile alla donna, quella che custodisce la verginità come un oggetto funzionale al passaggio da un «padrone» all'altro, dalla famiglia patriarcale al futuro marito. Entrambi sono responsabili di violenza sulla donna, a partire dalla prima notte di nozze:

Se è un tipo pudico, si accontenterà della tua
Fissità silenziosa. Se è un tipo estroverso,
ad un certo momento ti chiederà: ma tu non provi

³⁰⁶ Dacia Maraini *sulla violenza sulle donne*, cit.

niente?

prova a godere! E tu, la sposa in bianco, ripescherai
nella memoria i film, i libri, i racconti che
dicono come e quando una donna manda degli
urli da scannata poiché il suo uomo le scava
il ventre con la sua carne frolla e inamidata.
Urlerai, non sapendo se per vergogna dell'oltraggio
o per il disgusto di lui, di te, di quella resa
calcolata, consacrata e festeggiata.

(vv. 221-232)

La condizione di dover fingere di godere per aumentare il godimento del maschio esclude completamente il desiderio della donna, costituendo una prevaricazione della sua volontà a tutti gli effetti. La differenza dagli stupratori nel monologo di Franca Rame, anche se rivolgono la richiesta esclusivamente verso sé («Muoviti puttana fammi godere», più volte reiterato nel corso del testo), è pressoché minima. Il corpo della donna e la sua sessualità (il fatto di dovere “provare” a godere, a comando) sono ugualmente sovradeterminati:

la donna non esprime la sua sessualità, è una sessualità che non le appartiene, finalizzata alla riproduzione. Mentre all'uomo si permette in questa società patriarcale di ricercare il suo piacere oltre che riprodurre alla donna non si permette ricercare il suo piacere a meno che non coincida con il suo dovere. La donna reagisce a questa forma di violenza con la frigidità, che è una resistenza alla violenza di tipo maschile nel matrimonio e anche nell'amore, proprio perché la si abitua, la si educa a sopportare la violenza passivamente, lei a un certo punto reagisce negando completamente ogni forma di sessualità.³⁰⁷

Il fatto che la violenza si compia all'interno della relazione amorosa – questa l'ultima distinzione operata da Dacia Maraini – non rende la stessa meno grave, ma il legame con il sentimento, l'accettazione passiva o consapevole del gesto prevaricatore rendono la sua rappresentazione più problematica. Il contesto privato, domestico in cui la violenza si compie è largamente rappresentata in *Mangiarmi pure* (Einaudi, 1978), terza raccolta poetica di Maraini. In essa la maschilità è legata al potere, ma cadono i riferimenti più espliciti alle istituzioni, alla Chiesa, e in generale ad una responsabilità di tutti gli uomini per una violenza sistemica, insita

³⁰⁷ *Ibidem*.

nella società, che invece percorre la poesia di Catri e il monologo di Rame. Maraini rappresenta il rapporto con l'uomo singolo, spesso l'uomo amato, che se pure non è estraneo alla violenza sembra manifestarla in modo più mite. Non perché la sua violenza non si esprima nei termini fin qui riscontrati, ma perché essere la persona amata dall'io poetico mescola – nella visione di quest'ultimo – il gesto prevaricatore all'amore, al sogno:

se essere uomo significa
ingoiare le uova tenere del potere
socchiudendo le ciglia per il piacere
tu sei un uomo astuto e capace
con il naso di perla
e la gola argentata
il cuore risonante di squilli di tromba
sei l'uomo soldato di un mio sogno
scombussolato e perso in cui t'ho
fatto padre e figlio e amante
(*se essere uomo*, vv. 10-19)

il tuo razzismo amore mio
così savio e gentile
mi attraversa con grazia il cuore
ma tu sei bello e fumi tabacco nero
e io mi chino a baciarti il collo
siamo o non siamo innamorati?³⁰⁸
(*il tuo razzismo amore mio*, vv. 1-6)

Il sentimento amoroso rende i toni della violenza, e quindi la denuncia della stessa, molto più tenue in diverse poesie di *Mangiarmi pure*, dato il mescolarsi dell'uomo amato e l'uomo violento nello stesso tu deuteragonistico. Il titolo stesso della raccolta è indicativo di un atteggiamento dove la prevaricazione, per quanto vissuta consapevolmente e accolta

³⁰⁸ Nel dibattito femminista degli anni Settanta, l'uso del termine «razzismo» è spesso usato come sinonimo di «sessismo». La ragione di questa sovrapposizione potrebbe derivare dal contesto americano e, a livello di cultura pop, da un singolo di John Lennon e Yoko Ono intitolata *Woman is the N****r of the World* (1972), che lega l'oppressione della donna a quella subita dalle persone razzializzate.

(«Mangiami pure»), non smette di essere tale per effetto di un amore sempre precario, da assicurare giorno per giorno, per avere il quale si è disposti ad accettare la sottomissione:

va bene strappami pure le viscere, è velenoso
il fungo che mi dai ogni mattina
per colazione ci vediamo al bar
usa il telefono per chiamarmi
non metterti le calze corte
rifatti il letto tira su le coperte
mi amerai ancora domani?
(*va bene, mangiami pure*, vv. 17-23)

Nella raccolta non mancano poesie più “arrabbiate”, che usano l’ironia per schernire i pretesti con cui l’uomo giustifica la violenza che perpetra. Questi richiamano alla responsabilità dell’uomo indipendentemente dal suo orientamento politico, ma pur sempre concentrandosi su un singolo individuo, invece di portare una denuncia alla maschilità come sistema di comportamenti trasmessi dalla società patriarcale:

disadattato e innocente
porti le scarpe a punta
e un anello d’oro al mignolo
sei «una vittima inconsapevole»
e ti vendichi così
con lo stupro della domenica
un ragazzo impaurito an?
un ragazzo incazzato an?
[...]
sei una «vittima di classe» an?
sei un «oppresso senza speranze» an?
per questo mi violenti
mi strappi la carne
mi entri con le scarpe
nel ventre messo a nudo
(*stupro*, vv. 14-21, 37-42)

L'incalzare di «an?» (che si può leggere come «eh?») rafforza il tono di accusa della poesia. Ma lo scherno è nuovamente rivolto ad un uomo solo, che ha dietro altri uomini solo parzialmente legati ad una posizione di potere: ci sono il padre che «faceva il contadino / nelle campagne pugliesi» (vv. 3-4), gli amici (v. 22), gli «psicologi dalla voce paterna» (v. 30). Lo Stato, la Chiesa, il capitalismo, la responsabilità sistemica della violenza maschile sono tratti più espliciti nella raccolta di Catri. Se quest'ultima, come Franca Rame nel suo monologo, rappresenta più esplicitamente alla violenza come un atto che riguarda la sopraffazione maschile insita nella società e nelle istituzioni che in essa detengono potere istituzionale, Maraini si concentra sul singolo individuo, spesso identificato nella figura dell'amato. Il passaggio dal collettivo all'individuale si traduce in una denuncia più tenue; la violenza rimane spesso sullo sfondo rispetto al sentimento amoroso, offuscando l'oppressione della donna e concorrendo ad una narrazione che la voglia rendere meno visibile. Un esempio di questa sovrapposizione dell'amore sulla violenza è in una recensione a *Mangiarmi pure* di Antonio Porta, che riassume le poesie che rappresentano la violenza come «il racconto, fulmineo, acre e contraddittorio, di brevi storie d'amore e di non-amore».³⁰⁹ Porta sembra qui indicare i due estremi di una polarità dove la violenza è taciuta e, se esiste, è collocata nella sfera del «non-amore», di fatto cancellandola.

2.4.2. Cosa può l'immagine: il caso *Life Size* e il privilegio di guardare altrove

Anche Antonio Porta scrive una poesia sul delitto del Circeo, pubblicata nella raccolta *L'aria della fine* (Lunarionuovo, 1982). Questo testo è significativo per l'analisi finora condotta, essendo la prima rappresentazione in versi di quella violenza (allo stato attuale della ricerca, l'unica reperita) scritta da un uomo. Se nel dibattito giornalistico (e critico), l'inconciliabilità retorica degli interessi di uomini e donne nella rappresentazione dello stupro è più volte emersa, questo testo – contenuto nella sezione *Brevi lettere*, dove Porta raccoglie impressioni ispirate a fatti di cronaca o personali – fornisce l'occasione per condurre la stessa analisi anche in ambito letterario. La poesia di Porta si riferisce ad una fotografia che è stata scattata al ritrovamento delle due donne, raffigurante il corpo senza vita di Lopez. L'io poetico, dialogando con un'altra persona che gli chiede un'opinione sulla fotografia, ne critica la

³⁰⁹ Porta, *Amore, non-amore, parole in affitto*, cit.

pubblicazione da parte dei giornali, che di fatto compiono sul corpo della donna un'ulteriore violenza:

mi dici che hanno pubblicato la foto della ragazza
sprangata soffocata annegata e prima violentata
coi cazzo coi manici delle scope che ora giace
ai piedi dell'auto dove è stata rinchiusa
appena abbassato sotto le ginocchia il sacco
di plastica trasparente dove è stata confezionata
dicono che allora fosse già morta nella vasca annegata
che ora giace ancora una volta denudata contro la sua volontà
se lo hai voluto dire che c'è questa foto vuoi chiedere
e (io) dico che è come ripeterla questa violenza
moltiplicata in quattrocentomila copie e in due
milioni di occhi e in più ogni volta che si prende in mano
il giornale per riguardarla...

Nella sua rappresentazione della violenza, Porta attua una scelta in controtendenza rispetto al dibattito giornalistico sul delitto del Circeo. Mentre in esso, specialmente negli interventi scritti da uomini, è prevalente la focalizzazione sui responsabili e sulla loro militanza neofascista, la descrizione della foto li rimuove quasi completamente dalla scena, al centro della quale è la «ragazza». Rispetto ad esempi portati specialmente dalla poesia prodotta in ambienti femministi, una prima differenza è proprio la scomparsa del nome proprio, che concorre ad una rappresentazione più opaca della vicenda. In questa direzione si può anche leggere la scelta di non richiamare mai esplicitamente i responsabili, di fatto passando all'estremo opposto dell'eccessiva attenzione data loro dalla stampa. La *ragazza* nella fotografia è stata «violentata / coi cazzo coi manici di scopa», come se i *cazzi* fossero un oggetto scorporato dai corpi degli uomini, come se la loro volontà di compiere l'atto fosse cancellata dal gesto meccanico, escludendo il raziocinio, la preterintenzionalità dello stupro, che è del tutto impersonale: Rosaria Lopez «è stata rinchiusa», «è stata confezionata». Una descrizione che tenta di rimuovere l'attenzione dai responsabili e concentrarsi solo sulla vittima, da gesto probabilmente pensato come virtuoso, attua una violenza simile a quella criticata nella pubblicazione della fotografia. La descrizione nella parte centrale del testo, sviluppata nei minimi particolari, potrebbe far pensare a quello che in ambito mediatico si

definisce “pornografia del dolore”: il gusto macabro per l’immagine di morte e violenza, a discapito del suo contesto. Questa ipotesi sembra essere negata dalla parte finale della poesia, in cui l’io poetico vede nella pubblicazione della foto un ennesimo atto prevaricatore nei confronti della donna uccisa. Tuttavia, risulta significativo che di fatto ricostruisca fedelmente, a parole, la stessa immagine che dichiara veicolo di una ulteriore violenza. Porsi contro la fotografia descrivendola dettagliatamente, in fondo, sembra avere meno a che fare con una reale contestazione del gesto, lesivo della dignità della donna uccisa, quanto con un attacco al pudore (maschile) di chi osserva questa fotografia e preferisce guardare altrove, per non doversi confrontare con la violenza e la responsabilità che essa richiama, potenzialmente, a tutti gli uomini. Potersi sottrarre a guardare l’immagine di una violenza di genere, al di là delle motivazioni addotte dall’io poetico nella poesia, è un privilegio che l’uomo rivendica per sé. Ignorando le cause sistemiche di quella violenza, omettendo di citare espressamente gli uomini coinvolti, l’io poetico nella poesia di Porta si sottrae dal richiamare a sé una responsabilità individuale e collettiva, che lo porterebbe a porre in discussione le sue stesse azioni nel quotidiano.

Tra i giornali che hanno pubblicato la foto c’è «L’Espresso», duramente criticato dalle colonne da «Lotta Continua».³¹⁰ La violenza insita nel pubblicare l’immagine è legata a quella perpetrata nei confronti della donna nei cosiddetti *snuff movies*: pellicole amatoriali che rappresentano scene non simulate di tortura nei confronti di donne, fino a causarne in alcuni casi la morte.

In questi giorni si è saputo che alcune rispettabili persone facoltose di New York fanno a gara per mettere le mani sui cosiddetti “snuff films”, sui film pornografici che si concludono con l’uccisione, vera ed in forme sadiche, della «protagonista femminile», della donna cioè che dopo essere stata per tutto il film oggetto delle violenze sessuali degli «attori» e del voyeurismo dei «clienti» diviene alla fine oggetto della violenza apertamente omicida. Un dato vorremmo sottolineare: che questi film vengono girati in America Latina, cioè hanno dietro, insieme, la violenza dell’oppressione imperialista sul continente sudamericano e il terrore del prossimo crollo di tale dominazione. Fatte le dovute differenze la scelta dello «Espresso» è di proporre

³¹⁰ «A commento dell’assassinio di San Felice a Circeo, “L’Espresso”, una rivista che passa per spregiudicata e aperta, come si dice, alla critica sociale, pubblica una foto che tutti i giornali avevano, ma che sono quelli più apertamente fascisti avevano ritenuto di pubblicare: quella del corpo nudo e seviziato di Rosaria Lopez nel portabagagli dell’auto in cui era stata trovata»; *Sabato i proletari romani porteranno il loro sdegno nei “quartieri alti”*, «Lotta Continua», a. IV, n. 221, giovedì 9 ottobre 1975, pp. 1, 6.

ai suoi lettori borghesi la stessa rassicurante certezza della stratificazione tra le classi, ai suoi lettori maschi la sicurezza che il corpo femminile è ancora oggetto di dominio.

Lo stesso legame è proposto da Calvino in *Delitto in Europa*, affermando in apertura che «nessuno scambio di parti è più funesto di quello tra realtà e rappresentazione», passando poi a definire il Circeo «un film di orrore in piena regola». Il dibattito tra immagine e violenza, anche nei movimenti femministi, è alimentato dall'uscita di un film in cui, pur non essendo uno *snuff movie*, la donna è letteralmente oggettificata. In *Life Size* (1973), diretto dal regista spagnolo Luis García Berlanga, essa è infatti una bambola a grandezza naturale (da qui il titolo) e ha una “relazione” sentimentale e sessuale con Michel, che sopperisce tramite la donna-fantoccio le altre relazioni con le donne della sua vita, considerate deludenti.³¹¹ In un momento di distrazione, la bambola è però “presa” prima dal portiere del palazzo in cui Michel vive, poi da un gruppo di uomini che hanno rapporti sessuali a turno con lei. Michel, “tradito” anche dalla donna che considerava perfetta, in quanto inanimata e sempre disponibile ad assecondare i suoi desideri, la riprenderà con sé per “morire” insieme, suicidandosi con la bambola in braccio. Alcune scene in particolare spingono il Movimento femminista romano, noto anche come Collettivo di Pompeo Magno (di cui fa parte anche Dacia Maraini), a firmare una denuncia in cui è richiesta alla magistratura il sequestro del film, ritenendo che lo stesso possa aver ispirato gli stupratori del Circeo: «Benché il film abbia finalità di critica sociale, tuttavia alcune scene (episodio della violenza nella vasca da bagno con uso di mezzi meccanici, stupro collettivo) sono fortemente antieducative e costituiscono offesa contro la donna come persona umana, anche perché rappresentano l'identificazione dell'inconscio collettivo maschile con il protagonista».³¹² La denuncia, firmata da 166 persone, è scritta da Laura Remiddi, «avvocato matrimonialista attiva nel Gruppo giuridico del Movimento. Come altre presenti, Remiddi aveva deciso di condividere le proprie impressioni attorno a quei fatti, e racconta di essere stata la sera prima al cinema Quirinale di Roma (una sala di prima visione) a vedere *Life Size*, e di esserne rimasta profondamente turbata per via delle scene di violenza sessuale, molto simili a quelle descritte da Colasanti agli inquirenti».³¹³ Lo stupro di gruppo e l'uso di utensili («coi cazzi coi manici delle scope»), riprendendo la

³¹¹ Per uno studio approfondito sull'uscita di *Life Size* in Italia, sulle reazioni della stampa e dei movimenti femministi e sulla rappresentazione della mascolinità nel film, cfr. Dalila Missero, *Note sul femminismo italiano e la «crisi della mascolinità». Il «caso Life Size»*, in *Oltre l'inetto. Rappresentazioni plurali della mascolinità nel cinema italiano*, a cura di Angela Bianca Saponari e Federico Zecca, Milano, Meltemi, 2021, pp. 197-215.

³¹² Ivi, p. 198.

³¹³ *Ibidem*.

poesia di Porta) oltre che della vasca da bagno portano al confronto con le modalità simili con cui si è compiuto il delitto del Circeo. Come per il dibattito su quest'ultimo, anche all'uscita del film le opinioni sullo stesso e sulle scene di violenza si distinguono nettamente in due focalizzazioni. La prima è quella difesa specialmente dai movimenti femministi, che porta all'identificazione con la donna-bambola, criticando la violenza sulla donna che si rappresenta e – tornando al possibile legame con il Circeo – si spinge ad emulare nella realtà. La seconda è quella della stampa italiana, che in larga parte si concentra non sulla donna-fantoccio e la violenza che subisce, ma sull'uomo e la rappresentazione della mascolinità che Berlanga propone. Come per il dibattito sul Circeo, la “vittima” è messa in secondo piano, quando non le si attribuisce più o meno implicitamente la responsabilità di quanto le è accaduto: per esempio, Alberto Moravia ritiene – in un intervento pubblicato una settimana prima dei fatti del Circeo, intitolato *Adulterio con bambola* – che il film rappresenti una «idealizzazione profonda» della donna, simbolo della sua «inafferrabilità femminile» nel mondo reale, delle donne reali con cui Michel rifiuta di confrontarsi.³¹⁴ Questa inafferrabilità sembra quindi portare come conseguenza naturale alla violenza che nel film si compie, di fatto dandone la responsabilità alla donna-fantoccio. Il *victim blaming* insito nell'interpretazione di Moravia – che cura i dialoghi italiani per *Life Size* – è nel titolo stesso del suo articolo, parlando dell'adulterio che la bambola “compie”, che porta come conseguenza alla violenza di Michel su essa, come forma di vendetta. Per quanto sia un adulterio “con” e non “della” donna fantoccio, evitando di personificarla, concentrarsi sul tradimento porta ad empatizzare con l'uomo violento anziché con la vittima. In generale, la stampa italiana analizzerà il film considerando la violenza rappresentata come un fatto secondario alla più importante caratterizzazione del personaggio maschile, della crisi del suo ruolo che lo porta agli atti violenti, di fatto scusandoli e favorendo l'immedesimazione con Michel. Come scrive Missero nel suo saggio:

L'attenzione su Michel e non sulla “donna” porta a empatizzare con la “degradazione” dell'uomo e a concentrarsi sulla sua crisi, impedendo di assegnare un valore aggressivo alle sue azioni. [...] Come tutti i discorsi sulla violenza sessuale, queste narrazioni sulla mascolinità ferita, inclusa quella contenuta in *Life Size*, «producono i soggetti che pretendono di descrivere». In questo caso, gli uomini violenti diventano soggetti complessi, e in quanto tali possono essere scusati e capiti. Allo stesso tempo, la vittima della violenza risulta colpevole di

³¹⁴ Alberto Moravia, *Adulterio con bambola*, in «L'Espresso», a. XVII, n. 39, 24 settembre 1975.

aver provocato l'aggressore e la sua soggettività appiattita e ridotta a "spiegazione" degli episodi di violenza subiti. A conferma di ciò, anche nel film, la donna-bambola viene "punita" con un rapporto sessuale violento da Michel, che si vendica di un "tradimento". I discorsi sulla violenza sessuale sono costruiti attraverso la differenza sessuale e in quanto tali finiscono per avere profonde implicazioni politiche. [...] L'ipotesi di una *oppositional reading*, come questa, risulta praticamente impossibile per la critica cinematografica italiana.³¹⁵

Di questa *oppositional reading* – nella critica cinematografica, una lettura proposta dal pubblico che si discosta da quella ufficiale data dal regista e dalla critica – si fa portavoce anche una poesia ritrovata nelle carte di Laura Remiddi, dal titolo *Life Size*, parzialmente citata nel saggio di Missero. In questo testo, un io-poetico femminile parla con un «compagno» (termine che può avere connotazione sia politica, sia sentimentale) dei fatti del Circeo, legandoli al «sogno di ogni uomo» che costituisce la bambola del film di Berlanga:

Il sogno di ogni uomo è una bambola. Grandezza naturale.

[...]

Con lei puoi parlare, compagno, non ha il ricordo delle tue parole.

Mi hai detto del Circeo, volevi spiegarmi perché la Lopez è morta.

Senza emozione discutevi di "componente seduttiva" di una bambola vivente con occhi veri per piangere e voce per urlare.

[...]

A letto ci vai con le puttane, con le donne.

Hanno un corpo che resiste, non è poliuterano. E il sesso è un rito, anche se tu ormai

[lo compì male.

[...] Lo so perché ami una bambola.

A me hanno detto di amarla, da bambina, quando non volevano la mia tenerezza.

È di tenerezza che tu hai paura, la mia che s'incontra con la tua.

La mia di donna.³¹⁶

In quel «volevi spiegarmi perché la Lopez è morta» è racchiusa la "violenza della retorica" che Teresa de Lauretis pone come condizione essenziale nelle differenti rappresentazioni della violenza di genere. Il discorso sulla sessualità in generale è inseparabile dall'esercizio del potere, saldamente in mano ad un sistema politico-culturale che trae i suoi privilegi dalla

³¹⁵ Missero, *Il caso Life Size*, cit., pp. 206, 208.

³¹⁶ Ivi, p. 213.

società patriarcale. Riprendendo Foucault, de Lauretis afferma che la sessualità «is produced discursively (institutionally) by power, and power is produced institutionally (discursively) by the deployment of sexuality. Such a representation, like Foucault's view of the social, leaves no event or phenomenon out of the reach of its discursive power; nothing escapes from the discourse of power, nothing exceeds the totalizing power of discourse».³¹⁷ Il potere si manifesta quando la stampa, le voci della cultura prevalentemente maschili offrono una loro interpretazione della violenza, sminuendo o silenziando quella fornita dalle donne: il *man-splaining* del «compagno» in questa poesia non è troppo diverso da quello di Adriano Sofri che dalle pagine di Lotta Continua criticava i toni delle compagne femministe (il *tone-policing* per l'uso del termine «fascista») e invitava all'unità del partito, riportando la lotta di classe al vertice delle priorità politiche.

Tuttavia, l'opposizione non è semplicemente riconducibile a quella tra uomo e donna, per cui la donna è sempre portatrice di una *oppositional reading*. l'esempio di Dacia Maraini è sintomatico di una compresenza nel suo discorso di questa – specialmente nei suoi interventi militanti, come quello a *Tribuna aperta* – e di una visione romanticizzante, “innamorata” della violenza e chi la perpetra, come in *Mangiarmi pure*. Anche gli ultimi versi della poesia *Life Size* si concentrano sul rapporto amoroso tra l'io poetico e l'uomo a cui si rivolge, ponendo come limite la tenerezza che divide i due: sia alla donna che all'uomo si insegna, fin dall'infanzia, a diffidare della tenerezza e a desiderare la bambola, la prima per identificarsi nel suo ruolo passivo, il secondo per applicare a questo ruolo il tipo di comportamento da imporre alla donna, rendendola oggetto. Questa poesia restituisce l'immagine rimossa dal film *Life Size*, la responsabilità sistemica di una società patriarcale che insegna all'uomo che la sottomissione della donna è un dato naturale e socialmente accettato. Lo “scandalo” dato dall'immagine del corpo senza vita di Lopez, criticata da Porta, rende invisibile questo sguardo più ampio, che non si può ridurre all'odio di classe né ad una riflessione sul consumismo e i nuovi mezzi di comunicazione. Sebbene la violenza insita nel ripubblicare la fotografia sia condivisibile, descrivendola a parole nel dettaglio non sposta il discorso sulla violenza subita dal suo carattere “eccezionale”, sensazionalistico. Allo stesso tempo, la violenza quotidiana che le donne subiscono, il fatto che essa sia frutto di un sistema che difende gli uomini, mentre silenzia e colpevolizza le donne, rimane inascoltata.

³¹⁷ de Lauretis, *The violence of rhetoric*, cit., p. 243.

3. ANNI OTTANTA (1979-1986)

3.1. *Poesia degli anni Settanta. La poesia delle donne letta da Antonio Porta*

La pubblicazione di *Poesia degli anni Settanta* (Feltrinelli, 1979), antologia a cura di Antonio Porta, alimenta un dibattito già attivo in quegli anni per la diffusione di operazioni analoghe, dalle quali questo volume si distingue per il suo valore di bilancio del decennio trascorso.³¹⁸ Pur essendo questo tipo di operazione culturale largamente discusso nei mesi immediatamente successivi all'uscita del volume, tra posizioni più o meno favorevoli, più o meno tese a evidenziare inclusioni ed esclusioni, è evidente che la scelta di Porta proponga una rilettura complessiva, non solo letteraria, del decennio 1968-78, con un'apertura agli anni Ottanta attraverso una selezione di inediti. Poter effettuare un'analisi sui dieci anni che hanno seguito il Sessantotto ha una sua specifica rilevanza. Se anche *Il pubblico della poesia* (1975) di Berardinelli e Cordelli propone una lettura della nuova poesia non estranea alle implicazioni storiche contingenti, essa si sviluppa a metà del decennio, nel momento di espansione creativa delle soggettività sorte dal Sessantotto in poi. Di conseguenza, pur cogliendo i primi segnali di quella che alla fine degli anni Settanta sarà vista più chiaramente come una stagione di riflusso e di disillusione, può solo aprire la questione del ruolo della poesia in una società in cambiamento. Come per Porta, *Il pubblico della poesia* assume almeno implicitamente la data del Sessantotto come rilevante per la formazione di un nuovo discorso poetico. Tuttavia, mentre Berardinelli e Cordelli si concentrano solo sulla poesia giovane, Porta include nella sua analisi anche le generazioni passate. Il Sessantotto diventa quindi una data spartiacque, storicamente e culturalmente, che agisce non solo su chi alla poesia si è appena affacciato, ma anche su chi ha una più ampia esperienza di scrittura alle spalle.

Da *Poesia degli anni Settanta* emerge una varietà di soluzioni contenutistiche e stilistiche che Porta intende leggere orizzontalmente, ordinando le diverse generazioni di voci poetiche in successione cronologica, senza distinzioni di scuole, prestigio e longevità. La separazione per anni è focalizzata sui testi «al momento in cui hanno cominciato a agire», che si tratti di opere mature o di poesie pubblicate solo in rivista, da autrici o autori esordienti.³¹⁹ Non sono quindi indicate tendenze chiare nel panorama della poesia post-sessantottesca, ma sono delineati dei percorsi, la cui «mappa» sostituisce per Porta la definizione stessa di antologia.³²⁰ In ciò *Poesia degli anni Settanta* si distingue da altre antologie uscite negli anni immediatamente precedenti.

³¹⁸ Su Antonio Porta conta segnalare il numero de *L'Ulisse* dedicatogli: *Antonio Porta e noi*, «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. 12, 2009 [http://www.alessandrodefrancesco.net/text/ulisse_12.pdf].

³¹⁹ Porta, *Poesia degli anni Settanta*, cit., p. 23.

³²⁰ Ivi, p. 28.

Per esempio, si discosta da *Poesie e realtà* (1977), l'antologia curata da Giancarlo Majorino, che analizza la poesia caratterizzata da un legame stretto con la storia a partire dal secondo dopoguerra. Pur non negando l'importanza di questo legame, Porta trova che Majorino non colga, per un'impostazione ideologica eccessivamente rigida della sua antologia, un rapporto tra io e storia diverso, come quello che «rivendica il diritto di un uso non solo critico e storico del linguaggio ma anche “innamorato”. [...] Ciò non significa “uscire” dalla storia ma affermare un modo diverso di vivere la storia, come una risposta antiautoritaria e in funzione anti-ideologica».³²¹ Pur considerando positivamente *Poesie e realtà*, Porta ritiene dunque che *La parola innamorata* (1978), l'ormai celebre – ma allora recentissima – antologia curata da Giancarlo Pontiggia ed Enzo Di Mauro e dedicata agli anni 1976-78, sia un'operazione in grado di arricchire il discorso sull'io in poesia dopo il tramonto di una stagione altamente politicizzata, dopo la centralità della lotta di classe che Majorino ancora difende nell'introduzione al suo lavoro.

Nella mappatura di Porta, la responsabilità dell'interpretazione di ciascun percorso autoriale, nonché la percezione delle consonanze e delle dissonanze tra i vari autori, è affidata al pubblico. Al di là delle brevi note critiche che il curatore dedica a ciascuna voce antologizzata, l'ordinamento cronologico dei testi per anno di pubblicazione, la convivenza e successione di testi anche del tutto dissimili tra loro rispecchiano la situazione della poesia negli anni Settanta:

La poesia è presente in tutti i passaggi e le contraddizioni dei nostri anni recenti, può farsi invettiva e può affidarsi a visioni, recuperare le utopie, diventare satira di costume e interpretare la cronaca, ma soprattutto assolve alla fondamentale funzione di raccontare l'esistenza nel tentativo di scoprirvi tracce di senso, di far rinascere quell'io effimero di cui ho detto, al di fuori delle figure precostituite delle serie di io da consumare, frutti prefabbricati delle ideologie prevaricanti che ci sono state proposte. [...] Flessibilità e carnevalizzazione del discorso, senso dialogico della parola e proliferazione delle tematiche, sono tutti elementi costitutivi del quadro globale della poesia di questi anni.³²²

Specialmente alle voci più giovani Porta ascrive quello che definisce lo «spirito del '68», la proliferazione in diverse soluzioni di un bisogno di creatività non velleitario, ma «in grado di rovesciare ogni tradizionale concetto di esistenza ispirato alla “ragione classica” [...] per

³²¹ Ivi, p. 27.

³²² Ivi, p. 29.

tentare di fondare una nuova lingua, ancora contraddittoria e poco comprensibile, ma parlata, come sfida al discorso di un sapere tramontato».³²³

La postura di Porta verso le scritture sorte negli anni Settanta è nel segno di un'apertura il più possibile ampia. Il confronto tra voci esordienti e voci "maestre" non è istituito proprio perché ritenuto limitante nella lettura del decennio, che invece deve accogliere quante più linee di percorso possibili, evidentemente entro il gusto personale del curatore. L'operazione suscita non poche reazioni, a partire da quella 'interna' che rappresentata dalla prefazione di Enzo Siciliano al volume stesso. La scelta del prefatore non è esente di critiche, come quella che Majorino muove in un dibattito pubblico sul volume il 23 gennaio 1980: «Questa antologia si muove su uno sfondo ben preciso, che abbiamo appena delineato, e Siciliano, a mio parere, a questo sfondo non crede».³²⁴ Tuttavia, questa è motivata da Porta proprio per la differenza tra le loro prospettive sul decennio. Siciliano resta comunque una delle figure in quel momento più influenti nell'industria culturale italiana: dal 1972 dirige, con Alberto Moravia e Leonardo Sciascia, la rivista «Nuovi Argomenti», che pubblica e favorisce così la notorietà anche di diverse poete che si ritrovano nell'antologia, come Patrizia Cavalli e Biancamaria Frabotta.³²⁵ A distinguerlo dal curatore dell'antologia è anche la differente posizione geografica: Porta è infatti strettamente legato all'ambiente milanese, mentre Siciliano opera principalmente in quello romano. Questa divisione tra Nord e Sud, per quanto sia rifiutata da Porta, non è insignificante nel dibattito politico-culturale interno al mercato delle lettere, come si evidenzierà più avanti.

Pur apprezzando la scelta di Porta di procedere per annate, senza contare differenze generazionali né soluzioni stilistiche, Siciliano rileva come l'adozione di un criterio sincronico, l'orizzontalità attraverso cui viene letta la poesia che agisce negli anni Settanta, rimanda il problema inevitabile di un confronto in cui le voci più giovani uscirebbero perdenti:

Allo sguardo ravvicinato, quando ci si distoglierà dal piano della cronaca, e si dovranno compiere le scelte critiche decisive e i criteri diacronici si dovranno pure affacciare, si scoprirà che i Montale e i Bertolucci, i Sereni, i Luzi, i Caproni, e tutti gli altri scesi nel decennio per

³²³ Ivi, p. 30

³²⁴ Filippo Ravizza, *Ma quel Siciliano è un miscredente*, «La Repubblica», venerdì 25 gennaio 1980, p. 20.

³²⁵ Patrizia Cavalli, *Quattro poesie*, «Nuovi Argomenti. Nuova Serie», n. 37, gennaio-febbraio 1974, pp. 16-17; Biancamaria Frabotta, *Rondò per una domenica pomeriggio*, ivi, n. 51-52, luglio-dicembre 1976, pp. 163-164. Alla figura di Siciliano la rivista ha dedicato un numero monografico: *Cittadino e scrittore. 5 anni dalla scomparsa di Enzo Siciliano*, «Nuovi Argomenti», n. 56, Milano, Mondadori, ottobre – dicembre 2011.

virtù di vita e non per contagio – lo stesso Pasolini, tanto corsivo e frammentario nella attualità di *Trasumanar e organizzar* –, sono altrettanti imperatori della Cina, lontani, circonfusi dalla luce d'oro della sicurezza stilistica.³²⁶

Le scritture esordienti negli anni Settanta, con la loro resa contenutistica e il rifiuto antiautoritario della lirica tradizionale, si scagliano contro un'idea di società da abbattere, sulla spinta del Sessantotto, «perché è impossibile non nutrire una speranza» che le cose cambino. Questa nuova poesia, pur nella varietà delle soluzioni contenutistiche e stilistiche, è attraversata secondo Siciliano da un «vuoto di letteratura»: al di là della qualità dell'opera, essa «finisce col dirci poco o niente sul nostro destino, quando è questo che una letteratura nel suo insieme vuole dirci».³²⁷ Questa lezione è mantenuta nelle voci delle generazioni passate, la cui presenza accanto a quella più giovane acuisce il distacco tra due sguardi radicalmente diversi sulla storia, che nel secondo caso è tenuta in un atteggiamento «di svagata indifferenza, di sfatto disinteresse, o di furbesche strizzatine d'occhio». Il bisogno individualistico di esprimersi ha tenuto ancorate queste voci a un presente irrelato da qualsiasi interazione, «come fosse un pianeta privo di ogni legame d'equilibrio con la galassia di cui fa parte». Esse si sottraggono al confronto con il passato, che per Siciliano è imprescindibile per scoprirne la «perenne contemporaneità».³²⁸

La riserva di Siciliano rispetto all'operazione è vista in realtà positivamente da Porta come un ulteriore punto a favore dell'antologia, che mostra così in se stessa due visioni non del tutto allineate del decennio poetico trascorso. Tuttavia, fornisce il principale punto d'appoggio alle critiche più severe e strutturali al volume, come quella di Carlo Bo, che in un articolo sul «Corriere della Sera» si appunta proprio sul criterio annalistico e definisce *Poesia degli anni Settanta* un «calendario poetico» dove «ognuno è libero di scrivere sui fogli quello che vuole per affidarsi alla buona volontà del lettore».³²⁹

Quella che per Bo è una tendenza a ridurre l'importanza della «grande linea del Novecento [...] il tempo di Montale e quello dei suoi immediati inseguitori», per un lettore giovane come Maurizio Cucchi diventa invece la volontà, rispecchiata dalla scelta antologica, di cercare «tracce eloquenti del nostro tempo, delle tensioni reali di un decennio anche dove la qualità

³²⁶ Ivi, p. 18.

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ Ivi, p. 21.

³²⁹ Carlo Bo, *Antologia o calendario poetico?*, «Corriere della Sera», 23 dicembre 1979.

di testi non appare eccezionale»:³³⁰ al di là delle determinazioni di valore, i poeti e critici delle generazioni più recenti appoggiano dunque questa logica di inclusività che tende a rappresentare il panorama poetico attuale, invece che operarvi scelte di canone. Le inclusioni ed esclusioni nel volume sono dunque interpretate da diversi critici partendo da diverse angolature, corrispondenti ad aspetti particolari che le scelte di Porta sembrano porre in evidenza. Secondo Cucchi sono escluse ed esclusi «quegli autori nei quali il tasso, diciamo così, di “letterarietà” è particolarmente elevato (Bigongiari, Ceronetti e Spaziani ad esempio; piuttosto diverso sarebbe il discorso per altri assenti come Bandini e Menicanti)».³³¹ Franco Cordelli, raccogliendo diverse opinioni sorte dal dibattito su *Poesia degli anni Settanta*, sottolinea invece la polemica tra Roma e Milano, il fatto che quest’ultima sia largamente più rappresentata, secondo Valentino Zeichen e Dario Bellezza, che pure sono inclusi nell’antologia. Cordelli lamenta inoltre il fatto che l’antologia contribuisce ad affermare una *leadership* culturale di impronta lombarda che tende alla pacatezza, all’azzeramento delle controversie in campo culturale e letterario:

Gli atti del primo convegno del Turati (pubblicati da Dedalo, a cura di Tomaso Kemeny e Cesare Viviani) testimoniano come meglio non si potrebbe un’inclinazione tutta lombarda alle buone maniere e alla serietà culturale. Proprio alla vigilia di Castelporziano che si fa con la poesia? Ma è ovvio: se ne discute con pacatezza e sorvegliata dizione!

[...]

In effetti, credo, tanto orfismo e «innamoramento» e senso del mistero della natura, tanta fede nell’esercizio o nell’intervento della grazia, e quindi tanto schifo del mondo, e sua conseguente esclusione dal proprio orizzonte mentale con relativo «rifiuto» della lotta, altro non nascondono che prudenza, opportunismo, una generazione di mandarini immensi e sfacciati: possibile, mi dico, che certi miei amici poeti non abbiano mai «nemici», gusti e gesti negativi, idiosincrasie? possibile che non le dichiarino altro che col silenzio? e quel silenzio, allora, è santo o è mafioso, è pieno di grazia o di furbizia? come posso essere amico di uno che condivide la mia posizione e quella opposta?³³²

Complice di questa operazione è Porta stesso con la scelta orizzontale della sua antologia, dove cadono non solo le differenze generazionali, geografiche, poetiche, ma anche

³³⁰ Maurizio Cucchi, *E come continuammo noi a cantare*, «L’Unità», 10 gennaio 1980.

³³¹ *Ibidem*.

³³² Franco Cordelli, *Le voci della poesia*, «Paese Sera», 23 gennaio 1980.

un'esplicita presa di posizione su e tra le differenti tendenze che in questo volume convivono pacificamente, nell'assenza pressoché totale di note polemiche.

La grande apertura di Porta in *Poesia degli anni Settanta*, pur nell'assenza di esplicite contrapposizioni tra correnti poetiche, lascia comunque trasparire idee e preconcetti che hanno una rilevanza non solo poetica, ma anche politica. Nelle sue note ai testi antologizzati, le opinioni sulle singole autrici e autori e le loro scritture sono in realtà eloquenti rispetto alle motivazioni e alle idee attraverso cui Porta ha perseguito la democratizzazione della sua impostazione antologica. Questo risulta particolarmente rilevante in un'ottica di genere: l'interesse marcato rispetto alla poesia delle donne espone le idee del curatore, non solo in quanto lettore di poesia, ma in quanto uomo. Con le sue note alle opere antologizzate non solo «prende posizione in favore degli scrittori che più s'apparentano alla sua concezione dell'operazione poetica», ma emergono le sue idee circa il rapporto tra uomo e donna, con un'attenzione non esplicitata, ma comunque manifesta e critica, nei confronti dei movimenti femministi e del tipo di scrittura poetica che egli identifica come più vicini ad essi.³³³

Certamente, tra le varie antologie pubblicate nella seconda metà degli anni Settanta quella di Porta conta il più alto numero di poete: *Il pubblico della poesia* include sette donne su 64 voci, ma solo due (Dacia Maraini e Mariella Bettarini) hanno testi antologizzati, mentre le altre hanno solo una nota bibliografica e critica nel repertorio finale curato da Cordelli; *Poeti italiani del Novecento* (1978) a cura di Pier Vincenzo Mengaldo include solo Amelia Rosselli; *La parola innamorata* non include donne; *Poesie e realtà* presenta solamente Elsa Morante. Delle 64 voci antologizzate in *Poesia degli anni Settanta*, quattordici sono donne: Elsa Morante, Giulia Niccolai, Dacia Maraini, Rossana Ombres, Amelia Rosselli, Biancamaria Frabotta, Marica Larocchi, Mariella Bettarini, Marta Fabiani, Jolanda Insana, Mara Alessi, Livia Candiani, Rubina Giorgi, Patrizia Vicinelli. Molte di queste autrici, all'altezza della pubblicazione dell'antologia, non hanno pubblicazioni al di fuori di contributi in rivista o in altre raccolte antologiche a più voci.

Giancarlo Pandini, che intervista Porta al riguardo, ritiene il fatto che si siano incluse queste autrici – nemmeno esordienti in volume – difficilmente motivabile, considerando altre assenze di prestigio maggiore:

Si sa che un'antologia nasce da un gusto preciso, da simpatie anche ideologiche o espressive.

Ma le sembra giusto aver escluso, tra altri, Landolfi, Gatto, la Spaziani, Vigolo, Camon,

³³³ Giuseppe Marchetti, *La poesia italiana degli anni '70*, «Gazzetta di Parma», 29 dicembre 1979.

accogliendo invece nomi, specie femminili, che alla poesia sono arrivati magari con alcuni versi o spesso solo pubblicati in rivista o apparsi in antologia?

[...]

A proposito dei nomi “soprattutto femminili” adombrati nella domanda, sono lieto di rilevare che anche critici per altri versi severi verso il mio lavoro, a torto o a ragione non so, mi hanno comunque riconosciuto il merito di avere bene interpretato la poesia delle donne che dopo il '68 hanno fatto sentire più forte e incisiva la loro voce.³³⁴

Porta riconosce la parzialità della sua scelta, che si basa anche sulla preferenza data nell'analisi alle opere, più che ai poeti e le poete che le scrivono. Il punto di svolta identificato nel Sessantotto, in particolare per quanto riguarda la poesia delle donne, non è ulteriormente approfondito oltre il passaggio appena citato. La spinta data dai movimenti femministi e dall'editoria alternativa è stato un importante fattore che ha contribuito alla maggiore visibilità di queste scritture, mutando le condizioni materiali perché potessero emergere. La maggiore disponibilità del mercato editoriale, alternativo e no, che ha colto una domanda crescente per la poesia “femminile” o “femminista”, ha permesso ad alcune autrici di emergere fino a diventare “casi”, punti di riferimento secondo una logica specifica. Porta qui applica la sua, selezionando opere che sono più o meno distanti dalla sua idea di come la poesia delle donne, per essere «più forte e incisiva» dovrebbe essere, ma senza riflettere sul contesto intorno a cui questa incisività si sviluppa. La responsabilità dell'essere più o meno visibili nel panorama critico-editoriale della poesia italiana sembra quindi ricadere esclusivamente sulle singole autrici, senza un'analisi più sistemica del fenomeno che a partire dal Sessantotto ha portato alla maggiore visibilità della poesia delle donne.

Il fatto che pubblicare nomi non avallati dall'esordio in volume risulti, per Pandini, un problema solo nel momento in cui si parla di poete, di voci «specie femminili», espone un suo pregiudizio per cui la donna, per essere presa seriamente quanto un uomo, deve dimostrare molto di più la sua bravura, misurata dal riconoscimento che ha ottenuto, nella maggior parte dei casi, dagli uomini stessi. Altri autori che pure condividono la scarsa presenza editoriale, come Valerio Magrelli, incluso nell'anno 1978, non sembrano essere svantaggiati da questo stesso limite. Nonostante Porta dichiari che critici per altri versi poco allineati con la sua opera abbiano apprezzato la sua attenzione alla poesia delle donne, nel dibattito che impegnerà diverse voci intellettuali sulle pagine culturali dei diversi giornali la

³³⁴ Giancarlo Pandini, *Porta: m'interessa l'opera, non l'autore*, «Il Tempo», 15 febbraio 1980.

questione è pressoché assente. L'opinione più netta che si può trarre da questi scritti è riportata da Elio Pecora in un suo intervento sull'antologia, quando scrive che Mariella Bettarini «accusa l'antologista di aver inserito le donne in qualità di femministe e non di poeti». ³³⁵ Trattandosi di una fonte indiretta, questa frase attribuita a Bettarini può essere un'eccessiva semplificazione delle sue parole, che sull'antologia di Porta non si espone direttamente in altre sedi come fa, invece, per *La parola innamorata*. ³³⁶ Ci sono voci di donne incluse da Porta che non hanno un legame forte con i movimenti femministi: la scelta di includere poete come Amelia Rosselli, Giulia Niccolai e Rossana Ombres, accanto a nomi più immediatamente associabili a spinte contestative come Dacia Maraini, Livia Candiani e Marta Fabiani, serve a creare uno spartiacque in cui il favore del curatore è chiaramente sbilanciato a favore delle prime.

3.1.1. Biancamaria Frabotta e il ruolo della “femmina” culturale

Nel 1976 Porta scrive una nota alla prima *plaquette* di Biancamaria Frabotta, *affeminata*, edita da Geiger. La sua lettura non è puramente letteraria, ma ha anche delle implicazioni politiche: si concentra, come da titolo (*Maschio e femmina*), sul dibattito e sull'alleanza possibili tra maschio e femmina. In primo luogo, Porta sintetizza quella che a suo parere è la rivendicazione sottesa alla *plaquette* dell'autrice: «osare scrivere davvero quello che si riesce, e prima si è voluto e ancor prima si è capito, proprio come fanno “gli uomini”, che non sono frenati, a dir quel che sanno, da nessuna catena costruita in ipotesi dalla cultura cosiddetta “maschilista”». ³³⁷ L'uso di ‘cosiddetta’ anticipa l'argomentazione iniziale di Porta secondo cui il separatismo, la visione di un maschilismo strutturale e diffuso che riguarda tutti gli uomini, siano da rifiutare per poter giungere ad una crescita reciproca. Da qui la precisazione immediatamente seguente: «(che poi, magari, si scopre che non è neanche frutto di tutti gli uomini, ma solo di certuni, che ne hanno sempre approfittato...)». Partendo da questo presupposto, Porta sposta quindi l'attenzione sui critici maschilisti, che non rifiutano totalmente la scrittura delle donne, ma la accettano solo quando ha tratti a-storici, tendendo ad una poetica assoluta e non contingente. Porta non si include tra questi: tuttavia, sottolinea

³³⁵ Elio Pecora, *Fortini: Una mortadella generale*, «La Stampa Tuttolibri», 12 gennaio 1980.

³³⁶ Cfr. Bettarini, *La parola innamorata?*, cit., p. 14.

³³⁷ Antonio Porta, *Maschio e femmina*, in Biancamaria Frabotta, *affeminata*, Torino, Geiger, 1976, pp. 27-30: 27.

che quando le donne rivendicano nella propria scrittura la riappropriazione non solo della cultura, ma anche della storia, sembrano «più legate, meno coraggiose, più condizionate insomma, dalla cultura familiare» rispetto agli uomini.³³⁸ L'analisi delle cause storiche, politico-sociali ed economiche per cui la donna è scoraggiata dallo scrivere e in generale dall'interessarsi ad altro che non sia la gestione della casa e la famiglia, è del tutto scavalcata da Porta, che ripone al centro il discorso sulla poesia per cercare di trattare non politicamente l'oppressione della donna. La riappropriazione della poesia, che coincide con quella «della storia, della cultura intesa in senso antropologico», è usata da Frabotta «anche come uno strumento per riconoscersi (l'immagine dello specchio) e per liberare i pensieri profondi, nascosti... magari scoprendo quel tanto di “femmina” che c'è nell'uomo e quel tanto di “maschio” che c'è nella donna entrambi poetanti...».

Questa affermazione, pur ponendosi come una dichiarazione di poetica, non è politicamente neutrale. Essa mostra come la postura di Porta nei confronti dei movimenti femministi tenda decisamente verso un approccio non separatista, che tiene al centro un discorso di parità, non di messa in discussione del potere. Frabotta difende questa seconda posizione e ritiene che con il maschio non sia più possibile o desiderabile dialogare. Nel 1976 Frabotta è impegnata nel dibattito, interno ai movimenti femministi, che segue le elezioni del 5 giugno, dove si fa sempre più urgente la necessità di trovare una rappresentanza politica, oltre lo spontaneismo fino a quel momento prevalente. Allo stesso tempo, i movimenti si scontrano con l'evidenza che nei partiti politici già esistenti, e in particolare nel Pci, le rivendicazioni delle donne occupano uno spazio marginale. Operazioni apparentemente più aperte, come quella del Partito Radicale che punta, per esempio, ad avere liste per metà composte da donne, non sono accolte all'unanimità, specialmente dalle correnti più rivoluzionarie, che trovano insufficiente ridurre le battaglie condotte dai movimenti femministi alla sola lotta per i diritti civili, tralasciando il più ampio discorso politico. Gli estremi del dibattito si riuniscono intorno a due libri, pubblicati a breve distanza: da una parte, *La questione femminile* (Bompiani, 1976), che considera il maschio interlocutore e alleato, auspicando un'azione trasformativa dei partiti dall'interno; dall'altra, *La parola elettorale* (Edizioni delle donne, 1976) che trova nel maschio una 'controparte'. Secondo Frabotta, che scrive l'introduzione al volume, i partiti politici sono a tal punto intrisi di maschilismo da

³³⁸ Ivi, p. 28.

rendere impossibile qualsiasi cambiamento sistemico degli stessi attraverso il dialogo e l'azione dentro le istituzioni.

Che ne sia consapevole o meno, è significativo che nella sua nota critica Porta tenda verso una risposta tesa a contraddire le posizioni politiche di Frabotta, attribuendo come ruolo centrale alla poesia delle donne, secondo la sua lettura della stessa, la mediazione tra maschile e femminile. Porta assume pienamente una posizione normativa nei confronti di queste scritture: la posizione di «capofila» che attribuisce loro nella «interrogazione del corpo e lo scandaglio della mente» pone in secondo piano l'espressione del femminile non costantemente teso a specchiarsi nell'alterità, in questo caso nella maschilità. Frabotta, che secondo Porta si pone nella linea da lui appena indicata, «adempie le sue funzioni di "femmina" culturale»: una precisazione che ancora una volta relega la donna ad una posizione subalterna.³³⁹ È infatti secondaria l'espressione di una cultura femminile (tantomeno femminista), rispetto alla posizione, alla funzione della femmina all'interno della cultura. La poesia di Frabotta, secondo la lettura di Porta, rispecchia quello che egli definisce, nelle note a *Poesia degli anni Settanta*, «due momenti decisivi della lotta femminista: rinnegare la malignità della natura, per quanto c'è di naturale nei condizionamenti del corpo al di fuori dei condizionamenti, maggiori, di una cultura incernerata sul potere maschile e subito cercare una dimensione nuova dell'essere donna, riscoprendo la bellezza e vincendone l'atavica paura».³⁴⁰ Non è chiaro a cosa si riferisca scrivendo di «atavica paura» dell'essere donna, ma si può presumere che egli la associ alla postura del separatismo: come se quest'ultima e in generale la poesia più 'arrabbiata' scritta da donne fossero, in realtà, non un antagonismo dal peso politico, ma un gesto irrazionale dettato dalla paura di sé in quanto donna.

Se si parla di 'riscoprire' la bellezza dell'essere donna in una sua nuova dimensione, la nota di Porta sembra quindi suggerire un ritorno indietro, un'involuzione. Ciò sembra motivato dal fatto che questa scoperta non tende alla costruzione di un nuovo tipo di linguaggio, ma si misura nella valorizzazione del silenzio come qualità specificamente femminile. In questi termini Porta si esprime nella prefazione a *Il rumore bianco* (Feltrinelli, 1980), la prima raccolta organica di Frabotta, sostenendo che il linguaggio non è asessuato, in quanto contiene «tutti e due i sessi»:

³³⁹ Porta, *Poesia degli anni Settanta*, cit., p. 29.

³⁴⁰ Ivi, p. 72. Porta propone una simile lettura nella nota a Marica Larocchi e al suo *Storie di Iris* (Lacaita, 1977): «Dalla banalità dell'odio di coppia, un odio tutto indotto da un'insoddisfazione programmata (dalla nostra cultura, appunto), nasce, a sorpresa, la possibilità di liberarsi ("scoprire la propria bocca")»; Ivi, p. 73.

Nel senso in cui è capace di mimare l'entrata e l'uscita dal corpo del silenzio di essere/subire quello stesso corpo; o ancora: il linguaggio è bisessuale perché partecipa di entrambi i processi legati al silenzio (femminile) e alla produzione (maschile). [...] “Fuori dalle nuvole”, “giù fino a Dio” e “pupilla cieca del tuo occhio” e anche quelle parole poste in epigrafe a “Eloisa” [...] che cosa sono se non dichiarazioni di uno stato, di un esserci dentro e fuori, di una bisessualità acquisita attraverso il linguaggio, pur con un'accentuazione ironica, tutta femminile, dell'onnipotenza maschile del Dio?³⁴¹

Se il linguaggio accoglie in sé entrambi i sessi, i caratteri che li definiscono sono parziali e apparentemente non interscambiabili: il silenzio e la produzione sono costitutivi, rispettivamente, di maschile e femminile. Quando poi il femminile prende parola, esso mantiene comunque delle caratteristiche predefinite. Così, per esempio, anche «l'accentuazione ironica dell'onnipotenza maschile del Dio» è «tutta femminile».³⁴² Questa affermazione non solo pretende di assegnare tratti inalienabili e legati 'biologicamente' alla scrittura delle donne, ma ignora tutta una produzione maschile che può esprimere una simile ironia. Per esempio, quella sviluppatasi all'interno dei movimenti omosessuali di liberazione, dai quali giunge (a tratti anche anticipando alcuni movimenti femministi) una più approfondita decostruzione dei ruoli di genere, oltre le identità normate dalla società e dalla cultura patriarcali. Parlando (molto marginalmente) di omosessualità, Porta applica un criterio simile a quello riscontrato sinora nel leggere la poesia delle donne. Pur riconoscendo una diversità che si ripercuote nel linguaggio, essa deve mantenere una misura (che è comunque determinata dallo sguardo normativo del critico in prevalenza maschio e, in questo caso, eterosessuale), non pretendere che da sola possa rivendicare un'azione poetica. Per questo motivo Porta squalifica *Dal fondo*, l'antologia dei 'marginali' curata da Carlo Bordini e Antonio Veneziani, che ha una sezione dedicata alla poesia omosessuale. Per la stessa ragione Porta non include nella sua antologia *Invettive e licenze* (Garzanti, 1971), l'esordio poetico di Dario Bellezza, ma sceglie il suo *Morte segreta* (Garzanti, 1976), una raccolta che, nel rappresentare poeticamente l'omosessualità – per Porta «problematica non risolta in poesia» – non infonde più «l'odio per la tematica stessa in cui ci si trova impigliati» di *Invettive e licenze*, ma una «misura stilistica» che fa preferire al curatore il secondo libro. Anche in questo caso, alla diversità Porta attribuisce un 'ruolo' secondo lui autenticamente riscoperto in *Morte*

³⁴¹ Antonio Porta, *Prefazione*, in Biancamaria Frabotta, *Il rumore bianco*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 7-13: 12-13.

³⁴² Porta, *Poesia degli anni Settanta*, cit., p. 13.

segreta, dove la resistenza al «moralismo esibito e utilizzato come strumento di potere» si può esprimere, se necessario, scegliendo di prendere «la strada dei *fools* [...] e si dà pietoso e orrendo spettacolo della propria nudità. Qui sta la forza “segreta” del libro e qui si fonda la sua resistenza, fino al limite dell’esposizione dell’ingombrante cadavere di sé [...], di una geniale necrofilia».³⁴³ La visione sofferta, ‘folle’ dell’omosessualità rappresentata da Bellezza (anche nella sua opera narrativa), è qui selettivamente portata in primo piano da Porta come la corretta espressione della ‘diversità’ in poesia. Così facendo, il critico impone una normatività che va oltre l’analisi del testo poetico per abbracciare una più ampia postura politica ricalcando, pur con diverse implicazioni, la sua lettura della poesia delle donne.

3.1.2. Rabbia, *nonsense* e piacere (maschile)

La lettura di Frabotta e l’esempio di Dario Bellezza esemplificano una specifica postura di Porta, che ricorre in diverse analisi delle scritture più marcatamente ‘arrabbiate’ e scritte da donne. L’intento del curatore, nel presentare poesie più vicine al linguaggio della contestazione dei movimenti femministi, è quello di derubricare l’espressione della rabbia ad una scelta innaturale o comunque poco efficace, promuovendo invece il rispecchiamento tra uomo e donna, rifiutando un inasprirsi del dibattito politico-culturale. Così, ad esempio, *Donne mie* (Torino, 1974) di Dacia Maraini trasmette, a distanza di cinque anni, «una sua natura di forti tenerezze, di amore per un amore che va riscattato dalla parità, quasi la molla che mette in movimento la solidarietà accorata per il sesso quasi sempre sconfitto e spesso umiliato, non certo domato, dal potere maschile dominante, che si identifica con i lati peggiori della nostra cultura».³⁴⁴ Del tutto secondario il suo «valore di documento», di «libello femminista», rispetto al quale prevalgono tenerezza e amore, solidarietà in lotta contro un «potere maschile dominante». Come è già stato rilevato, questo potere non è presentato come strutturale, non riguarda cioè tutti gli uomini, ma corrisponde solamente a coloro che esprimono «i lati peggiori della nostra cultura». Nel fronteggiare questo ‘estremo’ della prevaricazione del potere maschile, Porta coglie il valore delle poesie di Maraini nel momento in esse assumono come modello «la poesia di istruzione e insegnamento [...] la pazienza tutta femminile del voler spiegare senza presunzioni e senza falsa umiltà [...] Non è certo un caso

³⁴³ Ivi, p. 63.

³⁴⁴ Ivi, p. 55.

che questo genere dimenticato lo abbia riscoperto una donna». Lo stereotipo per cui la donna sarebbe maggiormente incline a insegnare rafforza la lettura delle poesie delle donne come esercizio di mediazione, di accudimento. Lo stesso si può cogliere leggendo l'introduzione a Mariella Bettarini, la quale «in molti casi ha rasentato l'ingenuità ma il suo spirito autentico di lotta non può essere messo in discussione».³⁴⁵ La poesia inclusa nell'antologia, *Agosto di massacro*, è per Porta «il suo risultato più maturo», poiché «la rabbia è contenuta da un ritmo serrato e le irsute moralità che lo punteggiano, i confronti, i risentimenti, la pietà, rimangono al di qua della retorica». Gli interrogativi che la poesia di Bettarini pone, conclude Porta, sono «ancora più intriganti perché avanzati da uno spirito candido e disponibile, mai saccente». In risposta a questa nota critica, e sempre secondo il già citato articolo di Pecora, Bettarini ritiene «abusivo parlare per me di candore».³⁴⁶

Quando queste caratteristiche non sono così facilmente attribuibili al testo, in casi di scritture poetiche più sregolate anche dal punto di vista stilistico, Porta si concentra sui modelli di riferimento di queste scritture. Commentando insieme *La ballata del treno* di Mara Alessi e *Inno all'utero* di Livia Candiani, Porta spiega perché questi due testi «reggono [...] mentre tante altre prove scompaiono senza essere neppure sfiorate da una percezione».³⁴⁷ La ragione è il loro attingere dalla tradizione della canzone popolare, letterariamente «minore», a cui queste poetesse aggiungono «toni decisamente più aspri, da poesia femminista, la cui tradizione più forte è ancora una volta quella americana». L'operazione, pur nei suoi toni aspri, sembra dunque promossa, ma in fondo soltanto in virtù del suo essere non puramente letteraria, 'minore' appunto, anche rispetto ai modelli a cui si rifà, ovvero la canzone popolare e la poesia femminista americane. Ci sono poi altri modelli che Porta identifica nella scrittura delle donne, che incontrano maggiormente il suo favore. È il caso di Giulia Niccolai e dell'influenza dadaista nei *nonsense* che caratterizzano la sua scrittura:

Ho scritto a proposito di Toti Scialoja che ha reinventato un genere praticamente sconosciuto nella nostra lingua poetica recente, il *nonsense*. Ora, non c'è dubbio che la poesia di Giulia può essere fatta "rientrare" nello stesso genere (e nello stesso anno, per di più!). [...] A me per pare che il gioco linguistico diventi in Giulia qualcosa d'altro: perché non rinuncia a svelare una dimensione lirica del linguaggio ("e bisceglie difesa melodia", che sembra Campana...) e nello stesso momento carica di ironia il senso stesso della dimensione lirica. "Come è trieste

³⁴⁵ Ivi, p. 74.

³⁴⁶ Pecora, *Fortini: una mortadella generale*, cit.

³⁴⁷ Porta, *Poesia degli anni Settanta*, cit., pp. 90-91.

Venezia” non è solo uno splendido *pastiche* geografico-canzonettistico, è un tocco di lievità pura, un soffio lirico. La lezione DADA è utilizzata per una pronuncia del linguaggio che mi sento di definire metafisica.³⁴⁸

Niccolai è l'unica donna ad essere inclusa due volte nell'antologia di Porta, prima con *Greenwich* (Geiger, 1971) a cui è dedicata la nota appena citata, poi con *Russky salad ballads* (Geiger, 1977). Parlando di quest'ultima raccolta, è significativo che il curatore porti come esempio dei *nonsense* carichi di ironia dell'autrice un passaggio che descrive la donna: «La femme est (phoque otaire / pingouin) / son oeil (odilon redon) / son visage et son corps (sépion) / sons sexe (a leaf une sonnette / un'acquasantiera)». Questa rappresentazione ironica si allontana dalle scritture più vicine ai movimenti femministi. Al contrario di questi ultimi, la rappresentazione dell'alterità della donna non è immediata, tesa al contenutismo politicamente declinabile. Per questa sua caratteristica, è quindi un esempio efficace di come Porta valuti la scrittura delle donne in un'ottica di parità, che per Niccolai «si tratta di una vera guerra semiologica, che non risparmia colpi all'avversario, ma insieme gli lascia spazio per avere piacere». Questa prospettiva è chiaramente distante dalle posizioni dei movimenti femministi, essendo tesa ad un antagonismo che è ancora funzionale al garantire il 'piacere dell'avversario', ossia del maschio. Ciò è antitetico alla teoria femminista, che punta invece alla decentralizzazione del maschio dalla sua posizione di egemonia, rivendicando una rappresentazione del sé che rende la donna protagonista, che la può porre in un rapporto dialettico in cui la finalità non è il piacere, ma il sovvertimento di un rapporto di potere che ingloba anche la sfera del piacere.

Porta rende la poesia di Niccolai funzionale ad una contrapposizione con un tipo di scrittura più 'arrabbiata' ancora prima di *Poesia degli anni Settanta*. In un articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» nel 1978, Porta legge insieme *Russky salad ballads* di Niccolai e *Mangiarmi pure* (1978) di Dacia Maraini, «come per tracciare, su un'ideale mappa, i due punti più lontani possibile tra due modi di intendere e praticare la scrittura poetica da parte di due donne».³⁴⁹ Di Maraini, Porta approva da un lato «il racconto fulmineo, acre e contraddittorio, di brevi storie d'amore e di non-amore». Dall'altro, egli ritiene che l'autrice porti avanti un'operazione parallela in cui «gioca invece una carta rischiosissima: quella del recupero di un linguaggio totalmente femminile, dove la tenerezza tenta di restare sola, senza la crudeltà a farle da

³⁴⁸ Ivi, pp. 46-47.

³⁴⁹ Porta, *Amore, non-amore, parole in affitto*, cit.

contrappeso, e correttivo, e il sentimento amoroso viene sofferto più che accettato e schernito. Succede così che le metafore diventano d'improvviso inefficaci, l'aggettivazione pesante, perfino logora, senza possibilità di riscatto». Tentare di recuperare un linguaggio 'totalmente' femminile significa agire per la totale libertà dall'imposizione dello sguardo maschile normativo, che caratterizza da secoli la storia della cultura, per tentare la costruzione di una comunità tra donne in cui riscoprire, da sole, una comune genealogia. Questo intento sembra però essere ridotto da Porta alla sola tendenza separatista, apprezzando solamente la parte di *Mangiami pure* dedicata alle poesie d'amore, che in quanto tali tengono centrale la figura maschile come deuteragonista. D'altra parte, secondo Porta, la poesia di Niccolai non rinuncia mai al confronto con la poesia degli uomini, che anzi dalla «guerra semiologica [...] di una violenza inaudita» proposta dall'autrice «rischia di usci[re] a pezzi». La differenza tra Maraini e Niccolai, conclude Porta, è che la prima «prende le parti di quelle che chiama le "mangiapolenta"», mentre la seconda «sfida gli intellettuali sul loro stesso terreno, dove è in grado di superarli: direi che le parti sono state perfettamente divise».

3.1.3. *Donne in poesia e gli anni Ottanta*

Dal 1981 Antonio Porta lascia la sua posizione da dirigente presso la casa editrice Feltrinelli. Ciò significa che non ha più un ruolo decisionale attivo nelle pubblicazioni di poesia della casa editrice. Tuttavia, riesce a mantenere una posizione da consulente culturale e letterario, continuando a promuovere non soltanto autrici di poesia in proprio, come Giulia Niccolai, ma anche studiose e traduttrici.³⁵⁰ È il caso, per esempio, di Nadia Campana, che per Feltrinelli pubblica *Le stanze di alabastro* di Emily Dickinson (1983): una traduzione di 104 poesie fino ad allora inedite in Italia.³⁵¹ L'attività critica di Porta negli anni Ottanta è però condotta in modo particolare dalle pagine della rivista «Alfabeta» (1979-1988), ed è proprio in questo spazio che si dedica nuovamente alla poesia delle donne.³⁵² L'occasione è la rassegna *Donne in poesia*, curata da Mariapia Quintavalla e promossa dal Comune di Milano, che riprende il titolo dell'antologia curata da Frabotta. Nell'introduzione al volume omonimo,

³⁵⁰ Giulia Niccolai, *Harry's Bar e altre poesie 1969-1980*, Milano, Feltrinelli, 1981.

³⁵¹ Cfr. Jordi Valentini, *Verso la mente di Nadia Campana (1990)*, in Sabrina Stroppa (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, vol. IV, Lecce, PensaMultimedia, 2022, pp. 131-155.

³⁵² Cfr. Rinaldo Caddeo, *Viste e riviste di poesia in Lombardia. Storia e tassonomia*, in Deidier, *Le regioni della poesia*, cit., pp. 49-72: 52-53.

che raccoglie 37 autrici (1988), Quintavalla segnala come i testi antologizzati «indichino con chiarezza un momento di particolare forza poetica e maturità raggiunto dalle autrici italiane contemporanee, non in quanto improbabile gruppo, ma per l'alta qualità della poesia».³⁵³ In questa osservazione cadono almeno due caratteristiche importanti della poesia delle donne negli anni Settanta, specialmente di quella femminista. Da un lato, è abbandonata la prospettiva del gruppo, di una pratica collettiva dell'agire non solo politico, ma anche culturale e letterario, che caratterizzava le esperienze degli anni Settanta. Poco più sopra, Quintavalla evidenzia infatti il «solitario e personale lavoro di definizione delle proprie scelte poetiche, metriche, rappresentative». D'altra parte, torna a prevalere la ricerca formale del testo rispetto al suo contenuto: non si dà più la possibilità di una scelta politica nel lavoro sul testo poetico. Abbandonata l'immediatezza comunicativa (colta come opportunità di portare la poesia a pratica politica atta a costruire una comunità, oltre i canoni estetici imposti dalla cultura borghese e patriarcale), le poetesse si distinguono per la qualità del proprio scrivere, con un'attenzione particolare alla forma.

Nella sua nota a *Donne in poesia*, da cui trae a sua volta un'antologia ridotta (che include Carmen Gregotti, Anna Santoro, Vilma Costantini, Antonietta Dell'Arte, Paola Campanile, Carla Vasio, Giovanna Bemporad e Egidia d'Errico), Porta appoggia questa attenzione maggiore alla forma segnalando, a proposito delle poetesse selezionate per «Alfabeto», che «dobbiamo confrontarci solo con i loro linguaggi».³⁵⁴ Così, dalla sua breve disamina di alcune delle autrici antologizzate emergono scelte specialmente relative alla metrica, al ritmo e all'intonazione:

Dalla pronuncia fratturata di Carmen Gregotti al recupero dell'endecasillabo della Bemporad che traducendo l'*Odissea* riesce a ingabbiarvi classicamente la lingua contemporanea; dalla calma apparente di Vilma Costantini, che fa suonare all'improvviso taglienti campanelli di allarme, al sorprendente neo-classico allegorico di Carla Vasio. Trionfa l'endecasillabo nella forma chiusa di Egidia d'Errico che ricostruisce i sonetti di Shakespeare, e resta «lacerato» il percorso di Antonietta Dell'Arte, di Anna Santoro e Paola Campanile, ma per linee più interne, quasi volessero mostrarci le crepe del territorio esplorato in una sorta di stratigrafia.

³⁵³ Maria Pia Quintavalla, *Donne in poesia. Incontri con le poetesse italiane*. Udine, Campanotto, 1988, p. 7.

³⁵⁴ Antonio Porta, *Donne in poesia*, «Alfabeto. Mensile di informazione culturale», a. X, n. 108, maggio 1988, 33-36: 33.

Questa nota è importante nel percorso di Porta come lettore della poesia delle donne, e si lega strettamente al tipo di operazione condotta in *Poesia degli anni Settanta*. Se però nell'antologia, pur con tutte le resistenze più o meno esplicite ad un tipo di scrittura più 'arrabbiata', il contenuto e il suo rapporto storico-politico sono ancora un elemento cardine dell'interesse di Porta, passato un altro decennio questa breve nota accantona definitivamente quell'aspetto. Gli «specifici in più» che secondo Quintavalla e Porta caratterizzano la scrittura delle donne superano, con il tramonto dell'espressione di un contenuto contestativo, tutte le prove che, specialmente all'interno dei movimenti femministi, stentavano a trovare voce al di fuori degli spazi autogestiti e faticosamente costruiti. L'eccezione più importante, anche rispetto alle antologie degli anni Ottanta (escludendo quelle solo dedicate a poete), resta comunque quella di Porta e di *Poesia degli anni Settanta*: come è stato osservato, egli più di altri ha inteso dare uno spazio maggiore alla poesia delle donne, includendo anche testi più marcatamente politicizzati. Tuttavia, la selezione di questi da parte del critico sembra rappresentare l'esemplificazione di come la poesia delle donne non debba esprimersi per rimanere, come scrive di Mariella Bettarini, «al di qua della retorica».³⁵⁵ Essa dovrebbe essere priva di 'saccenza', cercando il rispecchiamento con il maschile, prediligendo il lavoro individuale sul linguaggio rispetto alla ricerca di un'identità collettiva. Quest'ultima, negli anni Settanta, chiede spazi autonomi, cortei separati, possibilità di azione ed espressione collettive non inficiate dalla presenza del maschio, tesa al mantenimento del proprio privilegio e del proprio protagonismo. La necessità di costruire una comunità di donne, non solo culturale («del relazionarsi tra artiste») ma prima di tutto politica, agli occhi di un critico pure estremamente aperto come Antonio Porta, è rifiutata in favore di un'uguaglianza solo apparente. Pur essendo un esempio tra i più aperti alla poesia delle donne, *Poesia degli anni Settanta* contribuisce anche alla progressiva marginalizzazione delle scritture che postulano un rapporto non conciliante, non codificato da linee interpretative imposte aprioristicamente. La nota di «Alfabeta» è il risultato di un insieme radicato di pregiudizi che, seguendo il corso della storia e il senso di sconfitta che si è imposto dopo gli anni Settanta, perpetua il sessismo all'interno delle istituzioni culturali. Con ciò non si intende affermare che Antonio Porta sia attivamente e consapevolmente sessista nella sua operazione critica, ma che il suo lavoro a favore della poesia delle donne, pur distinguendosi da operazioni analoghe molto meno sensibili a queste scritture, non contribuisce a scardinare stereotipi interni alla cultura

³⁵⁵ Porta, *Poesia degli anni Settanta*, cit., p. 74.

patriarcale, ma li rafforza. Non si tratta di sessismo attivo e consapevole, ma quella che Joanna Russ definisce «mala fede»: la mancata volontà di mettersi in discussione, aderendo ad un contesto sociale che permette di mantenere intatti i propri privilegi:

At the level of high culture with which this book is concerned, active bigotry is probably fairly rare. *It is also hardly ever necessary*, since the social context is far from neutral. To act in a way that is both sexist and racist, to maintain one's class privilege, it is only necessary to act in the customary, ordinary, usual, even polite manner.

Nonetheless I doubt that any of us who does so is totally without the knowledge that something is wrong. To slide into decisions without allowing oneself to realize that one's making any, to feel dimly that one is enjoying advantages without trying to become clearly aware of what these advantages are (and who hasn't got them), to accept mystifications because they're customary and comfortable, cooking one's mental books to congratulate oneself on traditional behavior as if it were actively moral behavior, to know that one doesn't know, to prefer not to know, to defend one's status as already knowing with half-sincere, half-selfish passion as "objectivity" – this great, fuzzy area of human ingenuity is what Jean Paul Sartre calls *bad faith*. When spelled out, the techniques used to maintain bad faith look morally atrocious and appallingly silly. That is because they *are* morally atrocious and appallingly silly.³⁵⁶

Dalla nota ad *affeminata* di Biancamaria Frabotta fino a quella dedicata all'antologia di Quintavalla, passando per *Poesia degli anni Settanta*, la lettura di Porta della poesia delle donne persegue un'idea di parità che però si basa su una disuguaglianza strutturale all'interno dell'industria culturale e non solo. Quest'ultima non è problematizzata, non è parte del discorso storico-politico che pure anima lo spirito dell'antologia. Essa offre, di conseguenza, una lettura solo parziale del decennio, decidendo di ignorare e per certi versi osteggiare, al di là della presenza 'numerica' delle donne incluse, l'importanza cruciale dei movimenti femministi nel mettere in discussione un sistema di oppressione patriarcale di cui l'industria culturale è intrisa e di cui anche Porta, consapevole o meno, beneficia.

³⁵⁶ Russ, *How to Suppress Women's Writing*, cit., pp. 18-19.

3.2. «L'Orsaminore» (1981-1983). Separatismo, identità e «Nuove Autrici»

La breve esperienza della rivista «L'Orsaminore» (1981-1983) è significativa per un'analisi complessiva dei movimenti femministi nel passaggio dagli anni Settanta agli anni Ottanta. La progressiva perdita di fiducia nelle pratiche contestative e nelle organizzazioni politiche della sinistra extraparlamentare, che hanno segnato il decennio appena concluso, impone una riflessione collettiva che raccolga punti di vista il più possibile ampi sulle contraddizioni, i limiti e le nuove potenzialità del discorso delle e sulle donne. La redazione è perciò composta da donne che provengono da diverse aree della sinistra, che dialogano tra loro e con personalità meno impegnate politicamente. La necessità di questo confronto ha almeno due precedenti importanti negli anni Settanta, che coinvolgono in larga parte anche le diverse 'stelle' che compongono la costellazione della rivista. Il primo è il volume collettivo *La parola elettorale*, pubblicato da Edizioni delle donne nel 1976, che raccoglie numerosi interventi scritti a seguito delle elezioni politiche del giugno dello stesso anno. Nell'introduzione, Biancamaria Frabotta segnala come la politica ufficiale (ma anche quella più rivoluzionaria) sia ancora in larga parte diretta da e incentrata su figure maschili, che accolgono le istanze delle donne e dei movimenti femministi solo marginalmente e, quando ciò avviene, con un approccio più attento alla spendibilità politica di questo gesto, alla sua performatività, che a una reale messa in discussione dei propri privilegi e una costruzione di un percorso politico comune:

ogni partito, esattamente come ogni maschio in un rapporto sentimentale, non può e non sa aver rapporti con le donne se non è immediatamente tranquillizzato su chi sia il suo legittimo proprietario. Una donna senza padrone è pericolosa e temibile come un folletto. Meglio spedirla al più presto sul rogo della storia, o, se si preferisce, nel tritacarne della dialettica.

[...]

In una parola i compagni nel fondo del loro cuore pensavano che il femminismo era in grado di far scendere in piazza migliaia di donne (e che quindi *pagava* politicamente) nonostante se stesso.³⁵⁷

A questa problematica si aggiunge però una mancata coesione delle donne militanti in politica, che portano a scelte di campo diverse, scissioni interne come reazione alle federazioni con le forze politiche presenti alle elezioni: così Frabotta ricorda «i dissidi, le

³⁵⁷ Biancamaria Frabotta, *Prefazione*, ne *La parola elettorale*, cit., pp. 7-24: 18, 23.

spaccature, la improvvisamente distrutta solidarietà femminile» delle femministe legate al Pdup, che dovevano decidere se accettare «il diktat del nostro Comitato Centrale che per una “scelta di necessità” doveva subire il ricatto di Avanguardia Operaia, accettando liste unitarie con Lotta Continua contro la quale fino a qualche giorno prima era imperversata durissima la polemica sulle colonne del giornale».³⁵⁸ Simili reticenze sono quelle che portano il gruppo redazionale della rivista «Effe» a motivare il mancato supporto al Partito Radicale, che propone liste composte al 50% da donne. La rivista manifesta il proprio dissenso a questo modo di intendere la parità di genere, ma accoglie anche il parere di una loro candidata, che invece lo difende:

Fermarsi ai diritti civili significa limitarsi a rivendicare spazio alle minoranze; dato che le donne sono il 50% della popolazione, i radicali presentano liste al 50% femminili, dato che gli omosessuali sono, poniamo, il 2% fanno una lista al 2% omosessuale e così via. In questo modo, secondo noi, si confonde la forma con la sostanza, risolvendo in rapporti numerici una carenza di analisi politica di fondo. Per questo contestiamo ai radicali la loro affermazione di essere LA lista femminista: perché il femminismo *non è* lotta per i diritti civili ma lotta rivoluzionaria.³⁵⁹

Il PR ha accolto la richiesta del MLD di avere una lista composta al 50% da donne, e con tutti i capilista donne. Non ci basta infatti una parità nominale: noi donne partiamo da situazioni svantaggiate e discriminatorie, dunque bisogna prima di tutto offrire UGUALI OPPORTUNITÀ alle donne, oppure la parità è solo una presa in giro dietro cui si nasconde una precisa volontà di strumentalizzazione. Con queste condizioni le donne in lista non fungono esclusivamente da specchio per le allodole ma hanno DAVVERO la possibilità di essere elette.³⁶⁰

Per Frabotta, le elezioni costituiscono un momento già discendente dell’impegno politico collettivo, culminato nella manifestazione per l’aborto del 6 dicembre 1975 che coinvolge ventimila donne. A tre anni da *La parola elettorale*, la crisi nei movimenti di contestazione è

³⁵⁸ Ivi, p. 13. Il PdUP (Partito di Unità Proletaria) nasce nel 1972 e due anni dopo si fonde con il gruppo del manifesto, formando il «Partito di Unità proletaria per il comunismo». Alle elezioni del 1976 si presenta con altre forze di sinistra come Democrazia Proletaria (DP), accettando dopo qualche resistenza la presenza di Lotta Continua. Nel 1984 si fonde nel PCI.

³⁵⁹ *Noi e le elezioni*, «effe», giugno 1976 [<https://efferivistafemminista.it/2015/01/noi-e-le-elezioni/>].

³⁶⁰ Wanda Raheli Roccella del MLD (candidata nelle liste del PR), *questa lista è donna al 50%*, «effe», giugno 1976 [<https://efferivistafemminista.it/2015/01/questa-lista-e-donna-al-50/>].

acuita dal rapimento di Aldo Moro e dalla conseguente recrudescenza contro le correnti rivoluzionarie della Nuova Sinistra. Si affaccia la stagione del riflusso e, con essa, una discussione più serrata, più autocritica tra donne che abbandonano progressivamente l'impegno politico, o che lo ridimensionano di fronte a un panorama in rapido mutamento. L'esigenza di porre nuovi interrogativi sul rapporto tra donne e uomini, tra donne e donne, tra politica, lavoro e cultura porta Rossana Rossanda ad accettare di condurre una sezione del programma radiofonico *Noi-voi, loro-donna* per Radio3 (1978-1979), poi trascritta nel volume *Le altre* (1979). In essa, Rossanda dialoga con diverse voci, anche distanti a livello generazionale, per riflettere su alcune parole chiave della politica, come "Democrazia", "Partito" e "Femminismo", che costituisce l'ultimo capitolo. Le intervistate vanno da Camilla Ravera (nel capitolo "Resistenza"), figura storica del PCI, interlocutrice di Gramsci e Lenin, alle studentesse e agli studenti del liceo Mamiani di Roma ("Libertà"). Il volume chiude con un'intervista a Pietro Ingrao, allora presidente della Camera dei deputati: questa scelta, come la presenza in più puntate della trasmissione di voci maschili, si distingue da *La parola elettorale* poiché non assume una posizione di totale separatismo, questione tra le più dibattute all'interno dei movimenti femministi. Rossanda non abbraccia mai il separatismo, né il termine "femminista" per descrivere la propria militanza, come segnala già nell'introduzione:

Il sesso entrava nei gruppi di autocoscienza, che mi raggrupparono attorno. Vidi le compagne affluirvi, sconvolgersi, rovesciate, stordite, felici, infelicissime. Nessuno mi propose di farvi parte e mi sarei sentita assurda; [...] solo una volta, quando rifiutai sorridendo di partecipare a un'assemblea separata (ma in un luogo dove qualcuno sia negato l'accesso, mai il reciproco della politica dei maschi), un'altra Luciana mi gridò: "Anche con te faremo i conti prima o poi".

[...]

Quando sfilarono per l'aborto seguii il corteo a lato, sotto braccio a Karol, eravamo anche noi allegrissimi. Ma avrei potuto gridare senza ridere "Tremate tremate, le streghe sono tornate?" Vidi in mezzo alle altre, in disagio, con coraggio – le altre potevano essere figlie o nipoti – alcune comuniste dell'Udi che avevo lasciato molti anni prima nel comitato centrale; loro erano nel corteo. Io no, per via del separatismo, e mica potevo sfilare con le autonome.³⁶¹

³⁶¹ Rossanda, *Le altre*, cit., p. 26.

Il separatismo è un tema ampiamente dibattuto anche sulle pagine de «L'Orsaminore», richiamato già nella presentazione della rivista, firmata da sette donne in larga parte già presenti sia ne *La parola elettorale*, sia nella trasmissione radiofonica condotta da Rossanda.³⁶² Pur essendo la redazione composta di sole donne, «L'Orsaminore» esplicita nel suo primo editoriale – *Perché un numero zero?* – la necessità di affermare una diversità il cui senso «non è sempre e solo, o prevalentemente, separatezza».³⁶³ La questione del separatismo e la possibilità di accogliere o meno voci maschili è aperta alla discussione tra le componenti della rivista e le sue lettrici, ma nel corso degli anni rimane senza risposta. Così Biancamaria Frabotta ammette, nel numero 7/8, che la rivista «nonostante i dubbi dell'inizio, è rimasta rigidamente separatista, e oggi il separatismo praticato indiscriminatamente in una rivista di intervento politico e culturale è un tributo forzoso e ambiguo all'ideologia e in ogni caso una legge cui nessuna di noi, mi pare, ama adeguarsi appena fuori dalle pagine di *Orsa*. E meno male».³⁶⁴

3.2.1. Separatismo inattuale e cultura femminile: il confronto Rossanda-Frabotta

Scorrendo gli undici numeri de «L'Orsaminore» risulta significativa l'attenzione dedicata al dibattito sulla cultura delle donne, in grado di sottrarsi al discorso esclusivamente o in gran parte politico che ha caratterizzato riviste analoghe. Negli anni Settanta, specialmente nella prima metà, le riviste sono più rivolte a privilegiare la creatività delle donne (poesie, canzoni, manifesti), senza una riflessione teorica alla base che ne consideri i meriti da un punto di vista estetico oltre che politico. Un primo tentativo di privilegiare il dato estetico e letterario è costituito da *Donne in poesia* (1976) di Biancamaria Frabotta, che torna alla sua antologia anche sulle pagine de «L'Orsaminore», portando una riflessione ulteriore in parte già avviata in *Letteratura al femminile*.³⁶⁵ Si tratta di un volume che raccoglie riflessioni scaturite, anche in questo caso, dal programma radiofonico *Noi-voi, loro donna*, di cui Frabotta cura una sezione dedicata al tema *Donne e letteratura*. L'importanza di questa trasmissione per cogliere i primi frutti del dibattito maturato sulle pagine de «L'Orsaminore» è resa più significativa dalla

³⁶² La redazione inizialmente si compone di Maria Luisa Boccia, Giuseppina Ciuffreda, Licia Conte, Anna Forcella, Biancamaria Frabotta, Manuela Fraire e Rossana Rossanda. In seguito entreranno in redazione anche Ida Dominijanni e Tamar Pitch.

³⁶³ *Perché un numero zero?*, «L'Orsaminore, mensile di cultura e politica», a. I, n. 0, Roma, estate 1981, p. 3.

³⁶⁴ *Ibidem*.

³⁶⁵ Frabotta, *Letteratura al femminile*, cit.

compresenza di Rossanda e Frabotta, dall'incontro tra politica e letteratura che porta alla pubblicazione di *Le altre* e di *Letteratura al femminile*. Saranno quindi soprattutto loro a portare il dibattito culturale all'interno della rivista: già a partire dal numero zero, Frabotta identifica «un'epoca letteraria di nuovo “femminile”, “androgina” che privilegia lo stile sulla struttura», che impone chiedersi «cos'è per noi oggi la “letteratura femminile”». ³⁶⁶

Per cercare di avviare un dibattito a partire da questa domanda, Frabotta torna a *Donne in poesia*, l'antologia da lei curata per Savelli, che si distingue per l'accento posto sulla poesia femminile, anziché femminista, dal dopoguerra agli anni Settanta, in un percorso diviso secondo un criterio estetico e generazionale. Ripercorrendo questa ricerca delle «matri culturali», pur riconoscendone la necessità, Frabotta coglie l'esigenza che essa sia «assimilata, digerita, fino a che il proprio sguardo sulla letteratura non è capace di sostenere una ottica più ‘materiale’, e poi completamente dimenticata». ³⁶⁷ Altrimenti, il rischio è che la letteratura femminile sia «rinchiusa nel ghetto di un settore che prima o poi sarà esaurito». ³⁶⁸ La ghettizzazione della scrittura delle donne è però imposta dalla critica, dallo sguardo maschile normativo, prima che dalle donne stesse che riuniscono le proprie scritture in un'antologia.

Anche per sfuggire a questa categorizzazione, che si traduce facilmente in una nota di demerito, le autrici raccolte dall'antologia di Frabotta si dividono tra coloro che dichiarano di non sentire la propria scrittura “femminile” né “maschile”, non distinguendo questi due piani e non volendo essere lette partendo da questa divisione, a quelle che invece rivendicano fortemente il femminile nella propria opera: «L'opera di una donna dai critici è considerata riuscita perché *veramente* femminile, completamente fallita perché *troppo* femminile. Qualcuno afferma poi che ogni opera, in fondo, ha un che di femminile. La conseguenza è che molte scrittrici, a sentirsi ricordare il loro sesso si adontano, altre se ne vantano. Poche, in ogni modo, se ne dimenticano, nemmeno quelle, mi pare, più ferme nell'ambiguità dell'androginia». ³⁶⁹ La differenza che emerge da questo confronto è per lo più generazionale: le donne più giovani che hanno attraversato i movimenti femministi degli anni Settanta sono più propense a sottolineare la propria scrittura come femminile (o femminista), spinte da una rivendicazione prima di tutto politica, da due propositi principali. Il primo, secondo Frabotta, è il «bisogno di una “differenziazione negativa” [...] di non assomigliare a quanto l'immaginazione maschile, nell'altalena della paura, del desiderio, dell'identificazione che un

³⁶⁶ Biancamaria Frabotta, *Il sogno di una cosa*, «L'Orsaminore», n. 0, cit., pp. 60-64: 62.

³⁶⁷ Biancamaria Frabotta, *Introduzione*, in *Letteratura al femminile*, cit., pp. 5-14: 5.

³⁶⁸ *Ivi*, pp. 5-6.

³⁶⁹ *Ibidem*.

sesso sempre suscita per l'altro, andava elaborando».³⁷⁰ Il secondo, conseguente al primo, si traduce nel «compito di elaborare una cultura alternativa, un linguaggio 'altro' che desse forma e memoria al 'femminile', che da sempre la protervia della storia disperde con la polvere del tempo».³⁷¹ Esaurita la spinta dei movimenti politici che negli anni Settanta impongono «come valori la volontà, prima della rappresentazione, il fare prima dell'essere, il mutamento prima della contemplazione», l'opera di una donna non può smarcarsi per «differenze negative», né richiamarsi alla presenza del femminile nelle fondamenta della civiltà stessa, annullando così il senso di una differenziazione estetica. «Non basta allora – scrive Frabotta – sostituire alle scorciatoie "politiche", *donne in poesia*, le scorciatoie "estetiche", *la poesia è donna*».³⁷²

Anche Rossanda interviene nel numero inaugurale della rivista, in parte riprendendo quanto già affermato da Frabotta, ma ampliando il discorso oltre la letteratura, per muovere una critica più esplicita ai nuovi movimenti femministi. In particolare, pone in discussione la pretesa di decostruire completamente saperi e linguaggi identificati con la maschilità, che ha per fine la fondazione di una cultura autonoma:

Ma la rivelazione della «maschilità» del conoscere quale critica del conoscere produce? Quale altra demistificata lettura avanza? E poiché cultura non è solo archivio di nozioni, ma sistema di relazioni, fra storia e presente, presente e presente, mondo di uomini e valori, il femminile in che cosa investe questa cultura di dominatori e oppressori, in che cosa la sovverte, quali sistemi diversi di relazione suggerisce?

Ma, prima di tutto, il femminismo si propone questo? Lo vuole? La sua critica al maschilismo mira a rendere «androgina», come dice Marcuse, questa cultura monosessuale, oppure ad affermare uno «spazio» di autonomia del femminile, destinato a restare diverso e non interessato alla *comunicazione*, o ad *accettarsi* come *complementare*?³⁷³

Rossanda ribadisce la sua posizione contraria al separatismo e non appoggia una cultura che si fondi sull'assenza di dialogo (di *complementarità* appunto) tra sessi, né sull'esaltazione femminile come principio di cultura. Accettare questo significherebbe rischiare di tenere immutata una «divisione dei ruoli» pure imposta dalla soggezione patriarcale: «La casa, i figli, la maternità non sono soltanto simboli; sono potenti principi di identificazione. Ma, dunque,

³⁷⁰ Ivi, p. 9.

³⁷¹ Ivi, p. 10.

³⁷² Frabotta, *Il sogno di una cosa*, cit., p. 64.

³⁷³ Rossana Rossanda, *Sulla questione della cultura femminile*, «L'Orsaminore», n. 0, cit., pp. 65-71.

appena scoperto di essere state ridotte a questo dall'altro sesso, la parabola si concluderebbe nell'accettazione di quanto ci è stato imposto, divenuto ormai identità "altra".³⁷⁴ Rossanda coglie nel dibattito contemporaneo sulla cultura delle donne due direzioni opposte: da un lato, quella che riconduce interamente l'immagine della donna all'immaginario maschile; dall'altro, quella che riconosce questo "fantasma" prodotto dalla cultura patriarcale «come sua verità, quasi che, benché uscita dal cervello di Giove, improvvisamente gli sfuggisse, e così come lui l'ha voluta, seducente, sentimentale, sensitiva, ritrosa, delicata; narcisista e regrediente; negativa e sfuggente, attenta al proprio corpo prima che a tutto il resto, lei – simile alle portatrici di lampade *liberty* – fosse proprio *lei*».³⁷⁵ Per Rossanda, la "cultura femminile" non può percorrere nessuna di queste due strade, che non farebbero altro che proporre «un'ambigua soggettività»: pur non negando che l'immagine della donna è influenzata da come l'uomo l'ha caratterizzata storicamente, non si può operare al di fuori del linguaggio. Tentare di inventarne uno nuovo, rivendicando un femminile separato, significa ignorare che le donne «non possono non esistere – come donne, e come "problema" o "fantasma" donna, in tutta la cultura e l'organizzazione sociale».

Il dibattito sulla cultura femminile è ripreso da Frabotta nel numero 3/4, partendo da una rilettura dei primi tre numeri de «L'Orsaminore», sollevando diverse criticità nel modo in cui la redazione si è espressa fino a quel momento. Un primo limite è identificato proprio nel linguaggio, per Frabotta troppo poco trasparente, che risente dell'influenza della cultura francese «che impera sulla diluizione invece che sulla concentrazione», avvicinando una comunicazione che dovrebbe essere fruibile da tutte le donne all'elitarismo di una «asfittica cultura delle università».³⁷⁶ Frabotta riconosce proprio in Rossanda un'eccezione a questo limite, in quanto «donna che ama dire la verità e non aliena a ricordarsi che la prosa politica in Italia è pur sempre stata, da Machiavelli a Gramsci, un genere letterario».³⁷⁷ Tuttavia, coglie nella scrittura di Rossanda una scissione di nuovo ricondotta alle categorie "maschile" e "femminile", divise tra lavoro intellettuale ed espressione libera della propria personalità: «come qualsiasi altra donna intellettuale del ventesimo secolo [Rossanda] è costretta a scindersi: a ragionare, a maschilmente coniugarsi in una sintassi chiusa, quando si tratta appunto di dover mettere insieme le idee; a seguire il sottile filo della propria invisibile

³⁷⁴ Ivi, p. 69.

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ Biancamaria Frabotta, *Dell'Orsa e d'altro*, «L'Orsaminore», a. II, n. 3-4, Roma, gennaio 1982, pp. 10-13: 10.

³⁷⁷ *Ibidem*.

esperienza quando si tratta di rievocare nella scrittura la persona intera». ³⁷⁸ Questa scissione è anche tra femminismo, così come si è declinato politicamente negli anni Settanta, e ricerca di una femminilità perduta, recuperando un “mito” del femminile. In questo passaggio Frabotta ravvisa «una sorte di malinconica depressione» che colpisce «chi non è riuscito a portare l’immaginazione al potere» e per questo è costretto a fare «del potere un puro immaginario». ³⁷⁹ Anche a questo si può ricollegare un’attenzione crescente del discorso culturale delle donne sull’espressione di un femminile «come delirio, come impura voce delle viscere e della notte, come trasgressione», sondando la presenza delle donne nelle avanguardie novecentesche. La perdita di fiducia nelle ideologie, negli ideali di rivoluzione degli anni Settanta porta, accanto al recupero di un femminile come negazione dell’altro, una sua esplorazione nel campo culturale non canonica, fuori dal «binario moderno» della cultura. Frabotta qui si riferisce in particolare alla ricerca condotta dalle case editrici Edizioni delle donne e La Tartaruga, che più di altre realtà editoriali hanno sondato il rapporto tra femminile e avanguardie. ³⁸⁰ Questo rapporto, secondo Frabotta, non fa “deragliare” il femminismo da una sua radice moderna costitutiva, dal dialogo con una letteratura che è anche popolata dall’altro, con cui deve porsi in dialogo. La «società letteraria», pur riconoscendo i suoi limiti e i suoi pregiudizi nei confronti della scrittura delle donne, offre secondo Frabotta una maggiore possibilità di emergere rispetto agli spazi delle avanguardie: «gruppi compattamente organizzati con tanto di capo carismatico e disciplina interna», dentro i quali le donne «diventano artiste “minori” [...] oggetto di tante cannibaliche ritualità». ³⁸¹

Un discorso più approfondito su questi temi, sulla cultura delle donne in generale, non avviene nei termini sperati da Frabotta rileggendo i primi numeri de «L’Orsaminore». Questa cultura è sì ampiamente indagata nelle pagine della rivista, ma in un «diramarsi inquieto e frammentario» che impone una riflessione capace di porsi realmente in dialogo: «Il rischio maggiore, soprattutto nelle rubriche culturali infatti, è che la rivista cresca su se stessa per accumulazione, se non effimera, il che sarebbe già di moda, superflua». ³⁸² Questo discorso auto-riferito si preclude una riflessione davvero approfondita sul separatismo, secondo

³⁷⁸ Ivi, p. 11.

³⁷⁹ Ivi, p. 12.

³⁸⁰ Specialmente per quanto riguarda la poesia contemporanea, è significativa la rivista «O/E. rivista di po/esia», edita da La Tartaruga, che non va oltre il numero 0 (1979), ma tenta di porre le basi per uno spazio in cui lo sperimentalismo e la convivenza di codici linguistici differenti incontrano un discorso sulla specificità della scrittura delle donne. La redazione di questa rivista è composta da Cristiana Fischer, Milli Graffi, Giulia Niccolai, Piera Oppezzo e Graziana Pasqui.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² Ivi, p. 13

Frabotta non adeguatamente giustificato. Occorre per questo riflettere su quale motivazione spinga le donne che compongono la redazione a lavorare insieme, determinare se sono mosse da «un piacere, direi quasi fisico, [...] a esercitare quello che abbiamo chiamato l'“occhio” femminile sul mondo» o se il separatismo è «una sorta di retaggio, un'obbligatoria e un po' imbarazzante eredità del passato».³⁸³ Il separatismo si può esprimere poi ad un altro livello, coinvolgendo anche il rapporto tra le redattrici della rivista e quelle che Frabotta definisce le “altre” donne:

le non intellettuali, le non politiche, le non femministe, l'eterno misterioso femminile che sempre di più rischia di illuderci e di deluderci come in altri tempi il maschio che ne interrogava la muta inquietante presenza. Siamo sicure che noialtre che scriviamo le riviste, che organizziamo i centri e i giornali per le donne, da questa di nuovo silenziosa maggioranza non siamo diventate radicalmente altro? e allora, sinceramente diciamoci, care coraggiose amiche, per chi scriviamo?

Rossanda marca questa differenza in un articolo di risposta in cui riassume il suo precedente scritto ed espone più chiaramente due strade percorribili dalle donne: la prima è quella della differenziazione negativa, «di fare del femminismo, come intuizione della univocità sessuale della società, un principio di critica generale che investa non solo nella divisione dei ruoli (*in primis* quello fra maschio e femmina) ma in tutti i poteri e saperi»; la seconda è quella che riconosce la donna come «prodotto millenario di biologia e storia, non come un “meno” per rapporto a un “più”, l'uomo, ma come assoluto diverso, sufficiente a se stesso, diventato da negazione, valore».³⁸⁴ La prima in particolare, riprendendo il rapporto tra «L'Orsaminore» e le altre donne, è per Rossanda escludente, poiché l'emancipazione che propone «è consentita a chi ne abbia le possibilità, intellettuali e funzionali. Vivere la differenza avendo tuttavia nel mondo dell'altro un posto, un ruolo, e mutuarne sottilmente un principio, riprodotto in se stesse, di potere».³⁸⁵ Il rischio di questa doppia convivenza è sentito intimamente da chi lavora a livello culturale in spazi che sono ancora in prevalenza dominati dalla presenza maschile: da Rossanda, data la sua posizione di rilievo in ambito giornalistico e politico, come da Frabotta, che operando all'interno delle istituzioni

³⁸³ *Ibidem*.

³⁸⁴ Rossana Rossanda, *Il modello Louise e il modello Sidonie*, «L'Orsaminore», a. II, n. 6, Roma, maggio 1982, pp. 54-56: 54.

³⁸⁵ *Ivi*, p. 55

accademiche – per quanto da lei definite “asfittiche” – non può attuare quella pura separatezza che la strada della differenziazione totale del femminile richiederebbe. Questa possibilità è ancora meno aperta a quelle donne che «per cultura o per mancanza di mezzi non ce la fanno [...] destinate a vivere la differenza come “meno”, ignorando le delizie della femminilità come ironia; sono gregge, dunque nulla, riproduttrici e serve. I rapporti “signorili” si ricostruiscono facilmente anche fra donne».³⁸⁶

Il separatismo non nega solamente la contraddizione data dal rapporto con l’alterità maschile, ma crea anche un divario tra donne: per questo Rossanda torna ad invitare a una cultura «non monosessuale [...] ma bisessuale e comunicante». Rifiuta perciò anche l’androginia come linguaggio neutro, che non farebbe che contribuire, oltre al “puro” femminile, a un vivere «deliberatamente smezzate, falsi uomini fuori e donne dentro, ma già incapaci di comunicare, ridotte a frammenti, oscure le une alle altre, rissose e altezzose, atomizzate ciascuna nel recinto che si è costruito attorno».³⁸⁷ Tornando al punto già espresso da Frabotta, pur non altrettanto esplicitamente Rossanda muove una critica alla rivista: ammette che la sconfitta di questo «progetto» ha avuto come conseguenza «l’abbandonare i poteri ai progetti di lui [...] la riduzione in piccoli, e sempre leaderistici e sempre chiusi, circoli, abbandonando milioni di altre, che non potevano seguirci sulla via dell’emancipazione né, tanto meno, oltre».³⁸⁸ Rossanda allude severamente alle mancanze de «L’Orsaminore», specchio di una più ampia solidarietà mancata tra donne («pochi movimenti conoscono meno di quello delle donne le fatiche della solidarietà») che lasciano così nuovamente potere al maschio, rivendicando per sé un’identità e un desiderio che in realtà sono modellati su di lui: «Ritradurre quel che piace a lui come piacere mio così siamo contenti in due, ma lui non sa che gli sfuggo. Non è l’ultima bugia che ci possiamo raccontare?».

Nel numero 7/8 Rossanda torna a offrire una lettura complessiva dell’attività della rivista, sintetizzando in tre punti ciò che è mancato a «L’Orsaminore» per essere «una rivista cultural-politica delle donne».³⁸⁹ Il primo è la mancata presa di consapevolezza nell’offrire un vero bilancio di ciò che il femminismo italiano ha prodotto negli anni Settanta «in termini di coscienza e soggettività».³⁹⁰ Rossanda riconosce la prudenza che può aver mosso molte donne che hanno militato politicamente, ancora intente a riappacificarsi con la fine di

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ *Ivi*, p. 56.

³⁸⁸ *Ibidem*.

³⁸⁹ Rossana Rossanda, *Alcune note per discutere*, a. II, n. 7-8, Roma, settembre 1982, pp. 15-17: 16.

³⁹⁰ *Ibidem*.

quell'esperienza, a scenderci davvero a patti, analizzandola criticamente. Ciò che ha significato muoversi all'interno dei movimenti femministi rimane quindi un'immagine astratta, da difendere preventivamente contro coloro che intendono attaccarne la validità; tuttavia, così facendo ci si sottrae ad un necessario sguardo verso l'interno: «tutte ci siamo mosse come se avessimo alle spalle un patrimonio da difendere davanti agli altri più che in assoluto: di fatto, da superare in percorsi individuali diversi; e comunque non ancora da inventariare». Altrettanto in astratto si discute, anche sulle pagine de «L'Orsaminore», sul lavoro femminile, ignorando che «la redistribuzione dei ruoli, il mutare dei valori con le crisi delle varie sinistre, la contraddizione fra crescita dell'acculturazione e dei bisogni e il restringimento di certe occupazioni, *mutava nella collocazione oggettiva delle donne nella società*». Questo è il secondo punto, una mancata analisi delle condizioni socio-economiche che hanno interessato le donne nel passaggio al nuovo decennio, mantenendo il dibattito sul lavoro – in particolare sul lavoro domestico – in astratto «o nei termini tradizionali donna-sindacato». Infine, secondo Rossanda a «L'Orsaminore» è mancata una reale profondità nell'analisi delle mutazioni dell'identità della donna in questo passaggio dalla forte politicizzazione dei movimenti femministi alla loro successiva dispersione. È mancata anche un'analisi davvero volta a identificare, se possibile, un «caso italiano» dei movimenti femministi, poiché in Italia il femminismo era più improntato verso le suggestioni provenienti dall'America e dalla Francia, come avverte anche Frabotta in *Letteratura al femminile*:

Infatti puntualmente arrivano, dalla Francia e dall'Inghilterra i libri che, facendo il punto sulla letteratura femminile, la trasformano in un 'genere' a parte, snaturando le intenzioni della ricerca. [...] Questo particolare modo di fare storia letteraria come anche la ricostruzione diacronica delle vicende del Personaggio Femminile, non può non ricordare il malvezzo delle raffinate metodologie critiche che, con il sussidio della psicoanalisi, della storia del mito e del folklore, dell'antropologia e della linguistica, sono oggi a nostra disposizione.³⁹¹

Pur meno esplicitamente, anche Rossanda sembra identificare nell'eccessiva attenzione per i movimenti stranieri un conseguente indebolimento della profondità d'indagine di quelli italiani. Inoltre, la scarsa attenzione a ciò che stava avvenendo è stata sostituita da una sempre maggiore indagine sul passato: «È perfino curioso che data la diversa ottica che comunque il

³⁹¹ Frabotta, *Letteratura al femminile*, cit., p. 6.

femminismo ci offriva, la abbiamo usata più per il passato (*memoria*) che per il presente». ³⁹² Qui Rossanda fa probabilmente riferimento all'omonima rivista «Memoria» (1981-1991), che si propone di indagare diversi aspetti della storia delle donne dalla contemporaneità tornando indietro ai decenni e perfino ai secoli precedenti, in un momento in cui per Rossanda è invece chiaramente più urgente porsi delle domande sugli anni appena trascorsi.

3.2.2. La letteratura al “femminile” e le «Nuove Autrici»

Biancamaria Frabotta riprende in parte i punti appena sollevati da Rossanda, ma dichiara di non avere risposte, ammettendo – rispetto alla necessità di guardare criticamente a ciò che i movimenti femministi hanno prodotto negli anni Settanta – di essere tra le donne «che provano più ripugnanza a un simile bilancio». ³⁹³ Guardando alla sua militanza e ai suoi scritti degli anni Settanta, ne riconosce comunque «quella protervia e quella innocenza» senza le quali oggi non sarebbe la stessa persona. Se questa è la condizione di tutte le donne che hanno attraversato quella stagione, «L'Orsaminore» non è stata in grado di registrarla, né di spingersi a porsi le domande che Rossanda pone: «Speravo che l'*Orsa* potesse dare anche alle amiche di un tempo o alle nuove possibili amiche la voglia di vivere ancora col punto interrogativo, ma se così non è e forse così non è fare bilanci sulla propria pelle e nel silenzio delle altre potrebbe suonare pretestuoso, vendicativo, doloroso». ³⁹⁴ Frabotta, dunque, non entra veramente nel merito dei tre punti esposti, ma apre il discorso ad un aspetto ulteriore, che riguarda anche la sua scrittura e il suo essere poeta:

Ci invitano a un dibattito su *Orsaminore*. Le mie compagne mi chiedono la disponibilità. Il giorno dopo, magari, nella stessa città mi chiamano per leggere le mie poesie. Provo vergogna a fare entrambe le cose insieme mentre non ne proverei a sperimentarmi nell'una o nell'altra separatamente, come su due pianeti differenti, in due tempi diversi. Ma presentarmi in questa falsa continuità, come se portare il pomo della discordia, com'è dovere di una femminista vecchia, nuova o post-moderna non importa, e aspirare invece all'unica armonia per me, oggi possibile, quella di cinque sei sbilenche righe di poesia su un foglio di carta, fossero proprio la stessa cosa, mi sembra un imbroglio, una scorciatoia tendenziosa e difficile da percorrere.

³⁹² Rossanda, *Alcune note per discutere*, cit., p. 16.

³⁹³ Biancamaria Frabotta, *Il fiato per parlarne*, «L'Orsaminore», n. 7-8, cit., pp. 17-18.

³⁹⁴ *Ibidem*.

La «falsa continuità» può essere riferita ad un'aspettativa – per Frabotta frutto della ghettizzazione della poesia “femminista” – che la vorrebbe, in quanto impegnata negli anni Settanta a livello politico, codificata in un linguaggio più arrabbiato, più politicizzato di quello che poi concretamente nei suoi testi esprime. A costo di essere considerata «una femminista pentita», con la sua scrittura poetica Frabotta si allontana da quella che negli anni Settanta si intende la libera creatività delle donne, che considera secondario il dato formale e privilegia i contenuti, più spesso politici, collettivi anziché individuali e privati. Leggendo *Il rumore bianco* (Feltrinelli, 1982), la sua prima raccolta organica, questo discorso collettivo è chiaramente abbandonato poiché, come scrive Frabotta stessa, «sono riuscita ad accettare la legittimità della mia passione letteraria dopo che ho smesso di pensare in termini di “noi donne”». ³⁹⁵ Anche per il suo lavoro di insegnamento in università, Frabotta non si può identificare con quel femminismo culturale che «ha ereditato [dal '68] la protervia, la denuncia antiaccademica e la presunzione dissacratoria», né con le femministe che «dopo aver sputato su Hegel, cominciano a sputare sulla grande letteratura del passato. La letteratura, anche la più lancinante e gloriosa, viene accusata di aver contribuito nei secoli a determinare uno stereotipo femminile che non corrisponde a una reale identità, ma è ovviamente una proiezione, più o meno benevola, più o meno accattivante dell'inconscio maschile». ³⁹⁶

Parte dell'impegno per smontare lo stereotipo femminile, anche in letteratura, ha significato negli anni Settanta una maggiore reticenza a parlare di amore all'interno dei movimenti femministi. Rileggendo le pagine de «L'Orsaminore», giunta a quello che sarà il penultimo numero della rivista, Frabotta sottolinea il perdurare di questo distacco dall'amore, la mancanza di «un qualsiasi accenno ai tradizionali sentimenti “femminili”: l'amore di piacere; il piacere dell'amore; la festa narcisistica della bellezza, dell'eleganza, della seduzione; l'amore come dedizione e perdizione; l'amore materno». ³⁹⁷ Queste declinazioni dell'amore e del desiderio, che Frabotta intende riportare in superficie oltre la «rudezza ideologica» della contestazione femminista, costituiscono perciò una parte importante del suo contributo culturale a «L'Orsaminore». Già nel numero zero è inclusa una poesia di Giovanna Sicari, intitolata *Rosso mistico*, che molto probabilmente è voluta da Frabotta, con cui Sicari ha una lunga amicizia. Sebbene qui non sia accompagnata da una nota, *Rosso mistico* sarà introdotta

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ Biancamaria Frabotta, *abbasso la letteratura però nel cassetto ho una poesia*, «quotidiano donna», 31 marzo 1979, p. 4.

³⁹⁷ Biancamaria Frabotta, *Pene d'amor perdute*, «L'Orsaminore», a. II, n. 9, dicembre 1982, pp. 58-61: 58.

due anni dopo proprio da Frabotta per la rivista «Le Porte» diretta da Roberto Roversi.³⁹⁸ È significativa la scelta di questa poeta, non inclusa precedentemente né in *Donne in poesia*, né in *Poesia femminista italiana*. Con questa scelta, Frabotta sembra quindi voler aprire un nuovo capitolo della sua ricerca poetica: supera la propria antologia, di cui in questi anni già riconosce i limiti, così come quella curata da Laura di Nola, ancora più distante dalla *letteratura al femminile* che Frabotta, tramite «L'Orsaminore», vuole far conoscere.

Giovanna Sicari anticipa in *Rosso mistico* caratteri che saranno propri della sua raccolta d'esordio, *Decisioni* (Quaderni di Barbablù, 1986). In quest'opera, secondo Carmelo Princiotta, «il polo della legge, che per Sicari riguarda essenzialmente una certa idea di giustizia poetica, coesiste in modo tutt'altro che pacifico con il polo dell'estasi, dell'esaltazione mistica e/o erotica come fuoriuscita dal Sé e incontro con l'Altro».³⁹⁹ In questa poesia il tu con cui intrattenere un rapporto fisico, anche se solo immaginato («Cocciuta mi racchiusi nella sua faccia, / – peccato, ho usato la mente – / dissi, gesù prendimi», vv. 1-3), cambia da «gesù» a un «loro» (mi hanno portato qui, / l'aria si sente dalle cantine del guardia scala / e la rivolta è un labirinto onirico», vv. 7-9) fino alla «voce di B. sfigurata dalle note di Chopin» (v. 21). Con un linguaggio che fa costante riferimento alla tensione mistica, alla carnalità («i canti posseduti dalle primizie», v. 11; «Il fatto nuovo è l'eterno piacere della carne», v. 13; «L'orgasmo compresso / esplodeva nel fluido di un non fatto», vv. 19-20), Sicari si appella all'ineluttabilità e all'irrepetibilità del gesto, della comunione di mente e corpo, a una giustizia certamente distante da quella politica e contingente: «Le capinere della *sera giusta* non danno soggezione / al disastro delle tue ossa mancate. / Sul rettilineo si sgela il calcolo dei sentimenti, / si gioca *ad armi pari*», vv. 25-28, corsivi miei). Da queste prime prove è già presente in Sicari quel «proposito di contemperare istanze opposte e irriducibili», dove l'essere autrici, o esprimersi attraverso un io poetico-donna chiaramente definito, è appena accennato («Il giorno, nello specchio di resina, mi passava dentro le sottane», v. 14) e non occupa il centro del discorso poetico, contrariamente a molta poesia femminile/femminista di anni Settanta.⁴⁰⁰

Dal n. 1 de «L'Orsaminore» inizia la rubrica «Nuove Autrici» curata da Biancamaria Frabotta, uno spazio per permettere «di far conoscere scritti che ci paiono pregevoli e che

³⁹⁸ Giovanna Sicari, *Rosso Mistico*, «Le Porte», n. 2, maggio 1982, pp. 53-56.

³⁹⁹ Carmelo Princiotta, *Decisioni di Giovanna Sicari (1986)*, in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di S. Stroppa, vol. II, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2017, pp. 139-156: 144.

⁴⁰⁰ Ivi, p. 145.

sono ancora poco diffusi o noti soltanto a una ristretta cerchia di addetti ai lavori». ⁴⁰¹ Ciò non significa limitarsi esclusivamente ad autrici esordienti: come chiarisce Frabotta nel n. 2: «“Nuove Autrici” continuerà a chiamarsi così anche se le scrittrici che volta per volta presenterà non saranno sempre nuove, cioè esordienti». Non è esordiente Vivian Lamarque, che ha pubblicato *Teresino* (1981) per Società di Poesia e figura ne «L’Orsaminore» con i *Sogni di V e di X*, già in parte editi dalla rivista fiorentina «Salvo Imprevisti». ⁴⁰² Ancora anteriore l’esordio di Jolanda Insana con *Sciarra amara* (1977), seguita da *Fendenti fonici* (1980) edito sempre da Società di Poesia. ⁴⁰³ Il testo *Per punti di luna*, presentato nella rivista, non è però parte di *Fendenti fonici*, ma entrerà a far parte della successiva – *Il collettame* (1985) – sempre edita da Società di Poesia. ⁴⁰⁴ La poesia introdotta da Frabotta, come l’opera di Insana in generale fino a quel momento, «mescola con meridionale aggressività arcaismi, dialettismi, modernissimi spezzoni di linguaggio di cronaca» oltre alle «suggerzioni lessicali e poetiche che le vengono dalla sua opera di traduttrice “classica”». ⁴⁰⁵ Il testo presentato però si discosta dall’invettiva, dall’alternarsi serrato di registri e linguaggi, dall’uso marcato del turpiloquio che caratterizza «il ciclo della “sciarra”», arabismo siciliano che indica “rissa violenta, lite”, che si conclude proprio con *Fendenti fonici*, dopo *Sciarra amara* e i testi pubblicati in rivista e non confluiti nelle prime due raccolte. ⁴⁰⁶

In *Per punti di luna*, anche Insana incentra il proprio discorso sull’amore, per quanto desublimato («L’amai quel giorno perché avevo mal di denti», v. 1), tra l’io poetico e un tu con cui si instaura a più riprese un dialogo:

- conoscermi...?
- non è mica vietato
- conoscermi... sai che ti dico... comincia da te
- io per me ho già finito

⁴⁰¹ Biancamaria Frabotta, *Nuove Autrici*, «L’Orsaminore», n. 1, cit., p. 61. Di seguito l’elenco completo delle autrici incluse nella rubrica: Vivian Lamarque (n. 1, cit., pp. 61-63); Jolanda Insana (n. 2, cit., pp. 61-63); Anna Swirszczynska (n. 3-4, cit., pp. 78-79); Paola Redaelli (a. II, n. 5, marzo 1982, p. 63); Carmela Fratantonio (n. 7-8, cit., p. 70); Alida Airaghi e Marina Pizzi (n. 9, cit., pp. 62-63).

⁴⁰² Vivian Lamarque, *Sogni di V e di X*, n. 1, cit., pp. 61-63.

⁴⁰³ Jolanda Insana, *Sciarra amara o Faccia di sticchiozuccherato non aspettarti gioie da michiapassoluta*, in *Quaderni della Fenice 26*, Milano, Guanda, 1977, pp. 33-55: 34.

⁴⁰⁴ Jolanda Insana, *Per punti di luna*, «L’Orsaminore», n. 2, cit., pp. 61-63. Nella raccolta *Il collettame*, *Per punti di luna* rimane come titolo ma riunisce una serie differente di testi. Quelli presentati ne «L’Orsaminore» sono invece riuniti, con alcune varianti, sotto il titolo *Conoscermi?*, cfr. Jolanda Insana, *Tutte le poesie (1977-2006)*, Milano, Garzanti, 2007, pp. 192-194.

⁴⁰⁵ Biancamaria Frabotta, *Nuove Autrici*, «L’Orsaminore», n. 2, cit., p. 61.

⁴⁰⁶ Sono i testi riuniti sotto i titoli *Schitichio e schiffo* e *Lessicòrio* ovvero *Lessicòrio*, la cui composizione è sintetizzata nella *Nota* in Insana, *Tutte le poesie*, cit., pp. 7-9: 7-8.

– ah, a me basterebbe conoscermi / conoscerti solo
 un poco, un poco così, quanto un indice e un
 pollice, strettamente congiunti stringono
 – non è difficile
 – dici dunque che l'invisibile, l'inconoscibile è clarito, luminoso et etiam bello
 – certo
 – ma allora mi sai spiegare perché io spalanco la pupilla
 sempre sul buio e di luminoso vedo solo un punto,
 piccolo come un punto fermo, e mi viene il sospetto
 che la pupilla si ricordi della luce e se la sogni al buio...
 – chiacchiere, tu non mi ami
 (vv. 3-17)

Il discorso amoroso, che marca sempre più la distanza tra i due interlocutori («non ci siamo tenuti neppure buona compagnia», v. 67), culmina in una riflessione dell'io poetico su alcune poete morte suicide: Sylvia Plath, Virginia Woolf, Marina Cvetaeva, Anne Sexton, di cui *Insana* riporta iniziali, date di nascita e morte e la specifica «suicida» (vv. 76-78). Accanto alla desublimazione della letteratura («puttaneto della poesia», v. 66), queste voci di donne nel discorso di *Insana* manifestano un dato taciuto ma palpabile, che provoca fastidio nel suo interlocutore che ritiene questa enunciazione ossessiva. Il richiamo a figure di «suicide, femmine, di genere femminile, plurale» ricostituisce un legame che, a differenza di Sicari, richiama esplicitamente il rapporto di sorellanza tra donne. La sua declinazione politica è appena accennata, si esprime attraverso una domanda che sottende un discorso anziché affermarlo esplicitamente:

– vedi: sono tutte donne, tutte con una loro stanza faticosamente conquistata e qualche volta manco quella... tutte poetesse o scrittrici, come vuoi chiamarle, e tutte, dico tutte, e sono tantissime, morte suicide... ci sarà una ragione, non sarà mica un caso che...
 – capisco, d'accordo, ma che c'entra la scaramanzia?
 – ah, c'entra... non voglio fare la loro stessa fine

I motivi che spingono al suicidio non sono esplicitati, perciò l'oggetto della «scaramanzia» insaniana rimane indefinito. Questa chiusa, in un testo che sembra avvertire il rischio del disamore e della poesia come esercizio egoriferito (contro cui *Insana* si scaglia in particolare

in *Fendenti fonici*, spesso apostrofando la figura del poeta), sembra però ricondurre a queste il gesto finale, accanto alla fatica di quella faticosa e dolorosa conquista di «una loro stanza». Qui il richiamo è alla celebre definizione di Virginia Woolf che reclama “una stanza tutta per sé”. Insana però porta questa definizione oltre la semplice disponibilità, in termini materiali, alla scrittura. Nel confronto della poeta siciliana con la poesia, specialmente nella critica serrata che le muove in *Fendenti fonici*, ci sono riferimenti all’industria culturale, in cui lo spazio della donna rimane limitato, quando non silenziato del tutto. Per questo, e preferendo di nuovo un linguaggio più allusivo, chiede: «dietro la fortuna del romanzo e della poesia / non ci sarà mica una questione di misoginia?».⁴⁰⁷

Dopo l’amore mistico e corporeo di Sicari e quello disincantato, del corpo a corpo con la poesia, di Insana, le “pene d’amor perdute” reclamate da Frabotta nel suo articolo trovano una declinazione ulteriore in alcune poesie di Alida Airaghi, poi pubblicate nella raccolta d’esordio *Rosa Rosse Rosa* (Bertani, 1986).⁴⁰⁸ Le cinque poesie presentate ne «L’Orsaminore», riunite nel titolo *Sezjuncina per la mia bambina*, confluiscono senza varianti nel libro, cambiando il nome in *Sezjuncina* e aggiungendo una poesia scritta posteriormente, alla nascita del secondo figlio.⁴⁰⁹ In questi testi l’amore madre-figlia è rappresentato prevalentemente in fase prenatale, giungendo poi alle loro prime interazioni. La voce dell’io poetico sente su di sé «a pugni stretti la fatica / il troppo amore» (I, vv. 3-4), così come lo avverte la figlia, muovendosi nel ventre, esplorando il limite comune del corpo: «Potevi esplorarmi i miei limiti / di stoffa, tuoi confini: senza / fretta conoscermi (esperienza) lasciarti trasportare. Poi dirigermi» (vv. 7-10). Questo percorso muta radicalmente e di continuo la fisionomia di madre e figlia in diverse specie animali, vegetali, in oggetti di uso quotidiano: la figlia «sciaquettando / in poca pelle di anguilla / o paleolitica medusa» (vv. 4-6), esplora il corpo della madre con «movimenti / di pianta marina» (II, vv. 1-2). L’attesa della figlia trasfigura quest’ultima nella mente della madre, tramutandola in «farfallina, folletto, moneta / zimpante in fontana» (II, vv. 5-6), ne avverte i «colpi leggeri» (v. 3) e la «smorfia che graffi» (v. 7), riferendosi in chiusa alla «bambina» attesa (v. 8). Questo rapporto non è pacifico e si scontra con la solitudine, l’impossibilità della madre di ricevere aiuto e il limite del grembo, definito *terra insecchita*:

⁴⁰⁷ Jolanda Insana, *Fendenti fonici*, Milano, Società di poesia, 1982, p. 29.

⁴⁰⁸ Per una lettura complessiva della raccolta, cfr. Sara Sermini, «Rosso che mi riempi i giorni». Rosa rosse rosa di Alida Airaghi (1986), in *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, a cura di Sabrina Stroppa, vol. IV, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2022, pp. 101-129.

⁴⁰⁹ Alida Airaghi, *Sezjuncina per la mia bambina*, «L’Orsaminore», a. II, n. 9, dicembre 1982, p. 69.

III

Chiedere aiuto a chi.
Cosa gridare se mi premi
dal male, ferita, occupata
dal male. Mio frutto,
mela, frumento; che terra
ti sono, insecchita.
Dalla mia pancia: succhi agri,
limone, non il caldo
del tuo mare.

In questa rappresentazione della maternità il corpo si scontra con la limitatezza di non sentirsi accogliente per la vita che dentro vi cresce, rappresentando in termini ambigui il momento del parto, che inizia a delinearsi nella poesia successiva. Come «verde trifoglio / da sotto il fungo», la figlia nasce lasciando la madre in uno stato duplice:

IV

Leggera dal buio
a un tocco di bacchetta magica
ero certa che stregghina della terra
mi saresti sbucata verde trifoglio
da sotto il fungo, mi saresti
tornata, se pulita di te ero
vuota di te; cara buccia
di pelle, mio spago alla vita.

Nel momento in cui i corpi di madre e figlia si separano, la prima prova emozioni ambivalenti: da una parte si sente «pulita», come dopo aver espulso un corpo estraneo; dall'altra si sente «vuota». Il senso di *pulizia* che segue la nascita della figlia è un'immagine che torna in *Rosa Rosse Rosa*, nella poesia *Medea*, precludendo con questa immagine al figlicidio: «Ho voglia di brucio, di fare pulito lo sporco» (v. 5).⁴¹⁰ La “pressione” della figlia sul corpo della madre si ribalta dopo il parto e nel testo conclusivo è la madre a premere, sentendo su di sé il pensiero di non fare abbastanza, né abbastanza bene: «già ti opprime pressata da /

⁴¹⁰ Alida Airaghi, *Rosa Rosse Rosa*, Verona, Bertani, 1986, p. 47.

chissà se faccio bene chissà / se posso, indispensabile fingendomi / perché al caderti del ciuccio / intervengo a tagliarti le unghie» (V, vv. 4-8). La figlia, d'altra parte, è rappresentata in uno stato di necessità, per il quale la madre svolge una funzione indipendente dal legame emotivo che le unisce, per cui «alla [sua] bocca, qualsiasi / altra mamma andrebbe bene» (vv. 10-11). La maternità rappresentata da Airaghi, per quanto descritta da Frabotta come «esempi[o] di sobrietà e contenimento emotivo», è sopraffatta dal senso di inadeguatezza. La madre di *Sezioncina*, per quanto ambivalente, è distante da Medea che è «ad un tempo affettuosa e tenera, crudele e spietata, ma sempre dominatrice e mai vinta».⁴¹¹ Nel corso di questi testi la prima è costantemente vinta dal senso di spaesamento che in *Rosa Rosse Rosa* include la colpa, il “tradimento” della figlia unica nella poesia VI, non inclusa ne «L'Orsaminore» ma pubblicata in coda a questa selezione nella raccolta d'esordio:

Ti sfuggo agli occhi come gli amanti
 bugiardi quando ammettono
 stretti un'evasione minima,
 sapendo che durerà sempre.
 In piedi, in silenzio a sentirmi
 non dire, mi incoraggi gentile
 fiduciosa, mi respiri come l'aria.

È che aspetto un altro figlio, Daria.⁴¹²

L'io poetico giustifica la propria gravidanza alla figlia, di fatto rompendo il rapporto a due che in questa sezione intreccia i corpi e i pensieri di Daria e sua madre. La distanza tra i testi pubblicati ne «L'Orsaminore» e la loro composizione definitiva in *Rosa Rosse Rosa* è di pochi anni, ma il modo in cui la madre si rivolge alla figlia sembra implicare che quest'ultima sia cresciuta molto più rapidamente: «incoraggi[a] gentile / fiduciosa» (vv. 6-7), come se fosse una persona adulta, rafforzando il paragone con la situazione degli amanti che nascondono la loro infedeltà.

Con il n. 9 finisce la rubrica delle «Nuove Autrici»: nel decimo e ultimo numero de «L'Orsaminore» Frabotta scrive di *Storia di Piera* (1983) – un film di Marco Ferreri – e *Aracoeli*

⁴¹¹ Glauco Carloni, Daniela Nobili, *La mamma cattiva. Fenomenologia e antropologia del figlicidio*, Rimini/Firenze, Guaraldi, 1975, p. 152.

⁴¹² Airaghi, *Rosa Rosse Rosa*, cit., p. 84.

(Einaudi, 1982) di Elsa Morante, mentre in coda la rubrica «Autrici Straniere» chiude con la scrittrice tedesca Else Lasker-Schüler.⁴¹³ Nell'introduzione, la redazione dichiara di aver tenuto fede al «patto» che avevamo stipulato con le abbonate, con le lettrici, fra noi.⁴¹⁴ In una lettera datata 26 aprile 1983 – un mese dopo la pubblicazione dell'ultimo numero – rinvenuta tra le carte di Biancamaria Frabotta, Rossanda parla dell'uscita di Frabotta dalla redazione, ponendo in discussione la continuazione della rivista per una seconda serie senza di lei. Ciò dimostra quanto il legame tra le due donne sia stato determinante tanto nel discorso politico-culturale de «L'Orsaminore», quanto per le sue sorti, anche se i motivi della fine di questa esperienza non si riducono a questo solo fatto. Risulta chiaro anche solo scorrendo i materiali pubblicati dalla rivista che la redazione discute internamente e più volte il proprio operato e le idee che lo muovono, senza mai veramente trovare un terreno comune: il separatismo, la scelta dell'autogestione, il dibattito sull'identità e la cultura “femminili” e ciò che queste comportano sono tutti elementi ereditati dagli anni Settanta con crescenti difficoltà. L'obiettivo de «L'Orsaminore», almeno quello espresso da Rossanda e Frabotta, è di portare al dialogo e alla riflessione comune sull'identità della donna, non solo con le militanti o ex militanti, ma con un pubblico il più possibile vasto che la rivista non è in grado di raggiungere. La scelta del separatismo ne determina la sua scarsa diffusione tanto tra gli uomini quanto tra un pubblico di donne che nella scrittura della rivista non si riconosce. La conseguenza è un bilancio negativo in termini anche economici: l'idea di Rossanda di rendere «L'Orsaminore» un supplemento del Manifesto, che avrebbe potuto dare maggiori prospettive di continuità alla rivista, non trova consenso unanime.

Come altre esperienze simili nate a partire dagli anni Ottanta in poi, la rivista raccoglie la pesante eredità di un decennio che ha cambiato radicalmente il discorso politico e culturale, ma che ha lasciato in sospeso alcune domande fondamentali. Un'operazione analoga in quegli stessi anni, anche se più duratura, è la rivista «Abiti-lavoro» (1980-1993), che si interroga sulle basi per definire una cultura operaia.⁴¹⁵ Come Alida Airaghi si trova ad avvertire nel n. 4, «questi operai/redattori sono alle prese con problemi enormi, su cui è sperabile che aprano un dibattito approfondito. In primo luogo, su cos'è la loro scrittura, ma anche su qual è il

⁴¹³ Il film di Marco Ferreri si ispira al libro-dialogo omonimo, scritto da Piera Degli Esposti e Dacia Maraini (Mondadori, 1980). Su Else Lasker-Schüler, cfr. Valeria Boccia, *Else Lasker-Schüler*, «L'Orsaminore», a. III, n. 10, Roma, marzo 1983, pp. 62-63. La rubrica «Autrici Straniere» è presente già nel n. 6 con Denise Levertov, presentata da Frabotta: Denise Levertov, *Di notte*, n. 6, cit., pp. 62-63.

⁴¹⁴ *Editoriale*, Ivi, p. 2.

⁴¹⁵ Cfr. Fernando Marchiori, *Ottanta a Nordest*, in Deidier, *Le regioni della poesia*, cit., pp. 73-91: 88-89.

loro pubblico, che funzione avrà una loro editoria, ecc.». ⁴¹⁶ Questi problemi non trovano mai una risposta univoca all'interno della redazione, così come «L'Orsaminore» non trova risposte a domande molto simili per definire la poesia “femminista”, quella “femminile”, il passaggio tra queste due categorie con la ritirata dal Movimento. In entrambe le riviste, si cerca di attuare una verifica interna che resista alla ghettizzazione, all'istituzionalizzazione di una cultura che si vorrebbe portatrice di contenuti nuovi, ridotta con «la giusta etichetta di mercato: il poeta deve essere “maledetto”, “operaio”, “femminista”, “marginale”, “fumista”, “orfico”, “panico”, “omosessuale”, “divino”, o anche soltanto “dandy”». ⁴¹⁷ Per portare questa istanza e svincolarsi dalle limitatezze a cui questi aggettivi costringono le scritture a loro accostate, «L'Orsaminore» cerca di esercitare quel “rigore” che Frabotta reputa necessario per ridefinire il discorso politico-culturale:

Forse da più parti si avverte nel bisogno di un nuovo rigore formale il necessario contrappunto alla spericolatezza di un decennio così avventurista ma, tutto sommato, avventuroso. L'augurio che, come generazione, non ci resta che rivolgere a noi stessi in primo luogo e a chi più da presso ci segue, dovrebbe essere modesto e lungimirante. Affinché alle troppe battaglie perdute sullo sdruciolevole terreno della politica non si affianchino occasioni culturali che sarebbe veramente ingeneroso disperdere nel vento, si potrebbe almeno tentare, come è scritto negli impolverati manuali dello storicismo, dare forma nuova a nuovi contenuti.

E che non sia questo un ultimo progetto... ⁴¹⁸

La selezione di «Nuove Autrici» rispecchia questa ricerca di forme e contenuti nuovi? Una più longeva attività della rivista e della rubrica avrebbe permesso uno studio più accurato in questo senso. Risulta comunque significativa la varietà di soluzioni tanto stilistiche quanto contenutistiche dei nomi proposti, tutti posteriori alla *querelle* tra le due antologie Savelli dedicate alle donne. I tre esempi menzionati – Sicari, Insana, Airaghi – sono inclusi in una rivista di politica culturale che però mostra, a partire dalla sua strutturazione, un percorso diverso rispetto alle riviste femministe o vicine al femminismo negli anni Settanta. La stessa presenza di una rubrica dedicata, posta in coda al volume, anziché la compresenza di testi in versi liberamente alternati a testi saggistici di teoria

⁴¹⁶ Alida Airaghi, *Poesia operaia: poesia degli operai o poesia per gli operai?*, «abiti-lavoro. quaderni stagionali di letteratura operaia», a. III, n. 4, autunno/inverno 1982, pp. 297-298: 298.

⁴¹⁷ Frabotta, *Letteratura al femminile*, cit., pp. 129.

⁴¹⁸ Ivi, p. 131.

controculturale, è un segnale forte che manifesta una ritrovata specificità della poesia e della cultura in generale oltre il suo “valore d’uso” per la causa della rivoluzione. Alle autrici menzionate non è semplice attribuire, come poteva esserlo per altre operanti, ad esempio, in «Sottosopra» o in «Salvo Imprevisti», un’immediata spendibilità politica dei loro testi. Tornando ad Airaghi, si consideri ad esempio la differente selezione che opera per «Abiti-lavoro» e per «L’Orsaminore».⁴¹⁹ Da una parte tre poesie che fanno i conti con questioni più immediatamente politiche, almeno per i canoni della comunicazione più diffusi nella sinistra extraparlamentare degli anni Settanta; dall’altra cinque poesie interamente dedicate al rapporto madre-figlia. Se queste sono politiche, non lo sono in virtù di una loro appartenenza ad un codice formale codificato nella sua sregolatezza, ma forse proprio in virtù della riscoperta di una forma – non una maniera – di esprimere la differenza nella sua contraddizione.

⁴¹⁹ Le poesie di Alida Airaghi pubblicate da «Abiti-lavoro», poi confluite nella raccolta d’esordio, sono *Ai detenuti del 7 aprile*, *Sopra il fallimento del Quotidiano dei Lavoratori, con amore*, *A Edo Ronchi*. In «abiti-lavoro», a. IV, n. 5, primavera-estate 1983, pp. 312-313.

3.3. Animalità e anti-poesia in *Fendenti fonici* di Jolanda Insana (1982)

L'esordio di Jolanda Insana con *Sciarra amara*, pubblicato nei Quaderni della Fenice curati da Giovanni Raboni (1977), è riassunto da quest'ultimo in alcuni versi che saranno poi decisivi nella costruzione dell'identità autoriale insaniana: «La guida più semplice e più completa alla lettura di queste poesie può venire dal loro stesso interno, cioè dal quattordicesimo testo o frammento del primo fra i sette componimenti o suites nei quali, fondamentalmente, si articola la raccolta: “Pupara sono / e faccio teatrino con due soli pupi / lei e lei / lei si chiama vita / e lei si chiama morte”, con quel che ancora segue». ⁴²⁰ La lingua che la poeta “pupara” adopera per portare questa rappresentazione, il «poema-dibattito testardamente e dolorosamente interrotto» tra vita e morte, unisce in questa raccolta il siciliano della sua terra d'origine, lasciata per Roma nel 1968, a quello che Raboni definisce «medioitaliano delle nostre violenze e frustrazioni quotidiane». Il registro della «sciarra», che sta a indicare un alterco violento, esprime un'invettiva rabbiosa, il cui «punto estremo», secondo Antonio Porta, è raggiunto nel contrapporsi tra vita e morte: entrambe bersagli dello scherno, l'insulto e la de-sublimazione a cui Insana le sottopone. ⁴²¹ Nel riferirsi alle scelte linguistiche di Insana, Antonio Porta richiama le *Invetticoglia* di Alfredo Giuliani, «qui calate in terreno popolare, di fattura contadina», mentre Raboni inserisce la poeta messinese in una corrente più ampia, «alla schiera dei macheronici, degli aderenti ante o post litteram alla grandiosa “funzione Gadda” isolata una volta per tutte da Gianfranco Contini».

La categoria critica, coniata da Contini in *Racconti della Scapigliatura piemontese*, serve come punto d'incontro tra la scrittura gaddiana e quella degli «altri macaronici» inclusi nel volume. ⁴²² La lettura di questi ultimi è resa più efficace proprio grazie al confronto con Gadda, «prezioso reagente che ci aiuta a comprendere le corrispondenze» tra la sua opera e quella di una linea di tendenza, volta in particolare al *pastiche* linguistico e figurativo. ⁴²³ Come sottolinea Raffaele Donnarumma, Contini non propone una «categoria storica», ma «ordina un'antologia privata», che usa Gadda come caso esemplare di un'idea che il critico intende esprimere. Ne è un esempio la prima lettura che Contini propone dello scrittore, avvicinato alla Lombardia e all'ambiente scapigliato, insistendo sul *pastiche* linguistico più di quanto

⁴²⁰ Insana, *Sciarra amara*, cit., p. 34.

⁴²¹ Porta, *Poesia degli anni Settanta*, cit., p. 81.

⁴²² Gianfranco Contini, *Racconti della Scapigliatura piemontese*, Torino, Einaudi, 1992 [1^a ed. Milano, Bompiani, 1953], p. 12

⁴²³ Ivi, p. 18.

l'autore stesso si riconosca in esso.⁴²⁴ Questa categoria critica è quindi sostanzialmente duttile, crea relazioni con il “modello” Gadda che, pur nella loro pretesa a-storicità, non possono rimanere limitate a considerazioni di ordine esclusivamente linguistico. Accostare una poeta alla «funzione Gadda» come prima lettura critica non si può limitare solo al plurilinguismo, ma invita a una riflessione su altri aspetti dell'opera gaddiana che la menzione del suo nome non può lasciare da parte. Tale, per esempio, è la rappresentazione della donna che Gadda offre in *Eros e Priapo*, pamphlet antimussoliniano dove la donna ha fisionomia uguale alla massa, innamorata della figura maschile del capo di stato, padre e amante a un tempo, che la seduce portandola a sacrificare i propri figli per lo sforzo bellico.⁴²⁵

Se l'accostamento di Insana a Gadda, con tutte le ombre che questo comporta, non sembra supporre un problema per Raboni, è anche perché la «sciarra» insaniana non è ricondotta alla *querelle des femmes*. La «rabbia» che Porta ravvisa nella poeta messinese è distinta da quella più marcatamente femminista che, nel corso della sua antologia, si trova a squalificare. La denuncia della misoginia, l'animalizzazione della donna e l'anti-poesia come invettiva contro la figura del “poeta” è più accentuata in *Fendenti fonici* (1982), edita da Società di Poesia. Tuttavia, alcuni di questi elementi sono già propri di *Sciarra amara*, come la sopraffazione violenta sulla «morte bocchinara» e sulla vita, a cui sono rivolti appellativi che rimandano all'animale non umano, per associare a quest'ultimo la donna, degradandola:

Sono io la vita
e t'incavallo
morte fottuta
tutta in tremolizio
[...]
ma chi ti fotte e pensa
troia d'una porca
tutta incrugnata sulla vita

⁴²⁴ Raffaele Donnarumma, *Gadda. Romanzo e pastiche*, Palermo, Palumbo, 2001, pp. 184, 195.

⁴²⁵ Per una lettura di Gadda «misogino» e lettore di Machiavelli (e Freud): cfr. Simona Palomba, Gadda, Machiavelli, Freud e la Misoginia, in *«Li associati a delinquere...»*. Saggi e commenti su *Eros e Priapo* (1944/46-1967), [http://www.filologiadautore.it/wiki/images/7/7e/Li_associati_a_delinquere.pdf], pp. 31-43; C. Vela, *Un caso di ossessione della prosa toscana: Machiavelli in Gadda*, in *Per Carlo Emilio Gadda, Atti del Convegno di Studi*, (Pavia, 22-23 novembre 1993), in «Strumenti critici», IX, 2, maggio 1993, pp. 177-194; Luigi Matt, *Fiorentino antico e vernacolo moderno in «Eros e Priapo» di C.E. Gadda*, in «Studi linguistici italiani», XXIV, 1, 1998, pp. 51-89; Ead., *Invenzioni lessicali gaddiane. Glossarietto di «Eros e Priapo»*, in «Quaderni dell'ingegnere», 3, 2004, pp. 97-182; Andrea Cortellessa, *La mano pesante di Gadda. Sul nuovo Eros e Priapo*, «Leparoleelecose», 19 gennaio 2017 [http://www.leparoleelecose.it/?p=25849#_ftn13].

[...]

zòccola e zalla
incucchia terra e bara
come se fosse pane
e mortadella⁴²⁶

All'accostamento tra «zòccola» e «zalla», che in dialetto messinese significa “donna sciatta, trascurata” si aggiunge, in un altro punto della sciarra, il “dovere” della donna ad essere madre, condizione ineluttabile quanto la morte:

insieme a te morte che fai morire
tre cose non possiamo ammucciare
amore che fa cantare
denaro che è fammiridere
femmina prena che deve figliare⁴²⁷

La morte esercita un'oppressione ricondotta alla rappresentazione degradante della donna e alla manifestazione del potere maschile, rappresentato dal fallo:

1
trucubalda e minchiatesa
fa l'occhiolino
per fottermi nel vicolo
più vicolo
ma io perdio la scavallo

2
cazzo all'aria palle
a terra
chi l'ha vista
è già bello e sotterrato⁴²⁸

⁴²⁶ *Sciarra amara*, pp. 38-39, 46.

⁴²⁷ P. 41.

⁴²⁸ P. 51

Sebbene Jolanda Insana non si riconosca, né sia per questo criticamente ricondotta, alla poesia “femminista” degli anni Settanta, come lo sono invece Dacia Maraini o Mariella Bettarini nell’antologia di Porta, la poeta messinese esprime nella sua scrittura una tensione che è accostabile a queste scritture.⁴²⁹ L’attenzione al corpo, specialmente al corpo femminile, sia esso umano o non umano, la degradazione e la sopraffazione a cui è soggetto, sono elementi di cui *Sciarra amara* offre primi accenni, poi maggiormente esplicitati in *Fendenti fonici*.

3.3.1. La rivista «O/E» e *Il fu delitto d’onore*

Nel passaggio tra queste due raccolte, ci sono almeno due elementi che suggeriscono l’attenzione di Insana per la condizione della donna e la specificità della sua voce. In primo luogo, la sua partecipazione al n. 0 di «O/E», rivista di poesia edita da La Tartaruga, composta solo da donne. Il progetto, che non supererà il numero zero, intende iniziare una ricerca sulla specificità della «soggettività femminile»:

Molti dei testi qui raccolti sono trasparentemente la soggettività femminile che si racconta, in altri l’identità sessuale non è visibile. Ma si tratta solo di ricercarne le tracce, perché una identità profonda è propria della condizione femminile, nei due limiti che oggi la definiscono, da una parte li rappresenta sempre a partire dal maschile come valore, dall’altra il fatto che è sempre tenendo d’occhio questa pretesa che la donna arriva a definirsi. [...] Dalla certezza di questa specificità (ma naturalmente e non di meno dalla necessità pratica in un mondo letterario tutto maschile di ricavarci uno spazio meno difficile di esistenza) è nato il progetto di questa rivista.⁴³⁰

Jolanda Insana si inserisce, almeno per quanto riguarda *Sciarra amara*, in quel filone di poesia in cui «l’identità sessuale» non è esplicitata e l’identità femminile rimane sottotraccia. Nello spazio tra l’esordio e *Fendenti fonici*, tuttavia, è più marcato un discorso in cui la donna si pone come soggetto centrale nell’invettiva insaniana, a partire dai testi inclusi in «O/E»,

⁴²⁹ Una poesia di Insana precedente a *Sciarra amara* è inclusa in *Poesia femminista italiana*, Roma, Savelli, 1978, p. 39. Il testo è intitolato *Ancora un giorno* e tratto, secondo le indicazioni date dall’antologia, «da *Il labirinto* (1976)», probabilmente tratto da J. Insana, *Labirinto*, «Forum Italicum», vol X, n. 4, 1976. Pubblicazione ancora precedente in rivista è *Canto dell’alga secca*, «Arte e poesia», anno II, n. 9-10, luglio-dicembre 1970, pp. 77-80.

⁴³⁰ Cristiana Fischer, *Separazione e programma*, in «O/E. Rivista di poesia», n. 0, La Tartaruga, maggio 1979, pp. 118-119: 118-119.

riuniti nel titolo *Il fu delitto d'onore*, che non sono inclusi nella seconda raccolta.⁴³¹ Quando Insana scrive e pubblica questi versi, il delitto d'onore di fatto non è ancora stato abrogato: in un passaggio del testo, in cui si legge che «sgrullando scartoffie in parlamento / cadde la legge con tutto il polverone», è possibile che Insana si riferisca alla mancata approvazione della legge nel 1978, quando lo scioglimento della legislatura corrente – che aveva già fatto passare la proposta di legge in Senato – lascia senza risoluzione la discussione alla Camera:⁴³²

9

sgrullando scartoffie in parlamento
cadde la legge con tutto il polverone
che ghignata
se non ci fossero tante morte-ammazzate per onore

10

il tuo onore è il mio
ma mi ma mi
mi solo mi gò licensa d'ammassare
scanticchiava il ritornello

Il delitto d'onore perpetua la mercificazione della donna sotto l'autorità della figura maschile, sia essa identificata nel marito o nel padre. Al riconoscimento di questa oppressione segue la presa di coscienza di essere un individuo, non una «cosa» assoggettata al maschio e distante dai privilegi di quest'ultimo. Lottando contro la visione che lo vuole identificato come proprietà altrui («questa cosa sono io / e non sono una cosa», 1, vv. 1-2), l'io poetico definisce «altra cosa» il concetto di onore maschile, nel suo essere inappellabile e quindi modellabile dall'uomo secondo il suo interesse: «il padre predone ha la scienza / dell'onore / (del suo di lui non se ne parla / è un'altra cosa)» (2, vv. 1-4). La violenza sulla donna, con

⁴³¹ Jolanda Insana, *Il fu delitto d'onore*, ivi, pp. 93-95.

⁴³² Per la discussione in Senato della proposta di legge presentata dalla senatrice Tullia Romagnoli Caretoni, cfr. Senato della Repubblica, VII Legislatura, 197^a seduta pubblica, *Resoconto stenografico*, mercoledì 9 novembre 1977 [https://www.senato.it/service/PDF/PDFServer/BGT/331961.pdf]. Questa proposta di legge, approvata nella seduta n. 214 di mercoledì 14 dicembre 1977, è riproposta dalla senatrice Carla Ravaioli, con modifiche, dalla legislatura successiva (1979-1983) e approvata nella seduta di giovedì 15 maggio 1980 [https://www.senato.it/service/PDF/PDFServer/BGT/332284.pdf]. La legge n. 442 passa alla Camera dei Deputati il 5 agosto 1981, abrogando gli articoli del codice penale n. 544 (matrimonio riparatore), 587 (delitto d'onore) e 592 (abbandono di un neonato per cause d'onore). Le relatrici alla Camera sono Angela Bottari (PCI) e Maria Pia Garavaglia (DC).

la complicità delle istituzioni che rendono legale e socialmente accettato il delitto d'onore, diventa quotidiana. L'invito a cercare «di non far finire / nera la giornata» (11, vv- 4-5) chiama alla reazione delle «scampate», ad una reazione violenta contro gli abusatori per uscire dalle pagine della cronaca nera:

12

tra vergogne e svergogne
nulla necessità rompe la legge
ma non è il caso di farsi la croce
con la mano storta
sui portonacci sprangati
s'apre il ritaglio d'una porticina
noi siamo le scampate

13

e domani non saremo da capo a dodici
nessuno stronzo inzuccherato
può salvare da galera per lupara e ruberia
padre fratello figlio incainato
chi spara è sparato

Nella chiusa de *Il fu delitto d'onore*, il funerale che «s'apparecchia» (14, v. 3) non è più solo quello della donna che subisce la violenza, ma anche dell'uomo che l'ha perpetrata, contro cui le «scampate» muovono un'azione violenta, a partire dall'invettiva qui perfettamente inserita nella *sciarra* insaniana.

La dimensione collettiva del discorso, la forte presenza di un noi iscritto nella «soggettività femminile» presente in questi testi è assente, o molto più sottile, in *Fendenti fonici*. I temi presentati tornano in una dimensione individuale, a tu per tu, come in *Un'altra afasia*, che inizia con l'invettiva diretta contro l'uomo, l'amante desiderato o che si presume tale. Non a caso, quindi, il primo verso è un rifiuto netto:

1

tu no
qualcun altro però mi prende a ore
mi sbatte

pronto con un piede nelle staffe
 a correre in fureria
 si sbatte anche lui un po' in verità
 e poi si vanta d'essere l'amante mio
 gli piacerebbe poveretto
 ma io non ho peli sulla lingua
 e gli dico zozzò-zozzò in altra albergheria
 non fare il poeta del cazzo
 (anche perché il cazzo è bello)

Come nei testi dedicati al delitto d'onore, l'io poetico fronteggia la figura maschile. Rispondendo con la sua stessa violenza, rivendica l'animalità del rapporto («pronto con un piede nelle staffe / a correre in fureria», vv. 4-5), la possibilità di rifiutare e sminuire il pretendente, deridendo la sua posa da «poeta del cazzo» (v. 11). L'invettiva anti-poetica di *Insana* in *Fendenti fonici* investe quindi anche il rapporto erotico-sentimentale: alla più ampia *querelle* diretta all'uomo, la figura del «poeta» aggiunge una critica alla figura dell'uomo che domina l'industria culturale, che ha autorità su chi può avere voce, spesso rendendo invisibile la donna o parlando al posto suo. Questa intromissione nel proprio discorso – il «turructuro» (2, v. 1), un rumore continuo e fastidioso (dal siciliano “turructurru”) – sovradetermina la voce dell'io poetico, lasciando che parli solo per poterci parlare sopra: «sono una carnavaia spacchiata e spacciata / mi lasciano la parola e tolgono la comunicazione / è come prima / è un'altra afasia» (2, vv. 2-5). La possibilità di esprimere attraverso la scrittura la propria voce non è esenta dal giudizio con cui la critica, spesso maschile, suddivide la poesia in categorie. Nel caso dell'io poetico, la definizione di «carnavala» può quindi essere almeno in parte l'imposizione di uno sguardo esterno. L'appartenenza di *Insana* alla schiera dei macheronici, già segnalata nel suo esordio, è rafforzata anche in *Veleno*, l'antologia di poesia satirica curata da Savelli, in cui si usa proprio il termine “carnevale” per descrivere le ultime tendenze di questo tipo di poesia.

La rivendicazione immediatamente successiva dell'io poetico è di avere «spalle forti per portare la realtà che pesa» (3, v. 1). Per questo motivo, si riferisce direttamente e senza mediazione all'oppressione che subisce, non accettando più che altri parlino al posto suo («non parlo per interposta persona», 3, v. 3), nemmeno uomini che si definiscono alleati: «non mi fido di compari e comparoni / dirò con la mia voce mia / l'espropriazione che nei secoli ho subito», vv. 4-6). Tramite la ripetizione di «mia», si assume il peso della propria

condizione, del proprio essere «dimezzata», non adducendo più giustificazioni ma esprimendo in prima persona l'afasia e la mutilazione del linguaggio «senza fole né inganni» (3, v. 9). Tra queste “fole” da mettere da parte c'è la sacralità, la religione che silenzia e delegittima la donna, relegandola a simbolo:

6

io voglio essere e sono con crudeltà
quello che segno
non voglio simboleggiare

via la sacralità
è un modo antico per tapparmi la bocca e fottermi ancora

La *querelle* continua nella sequenza di testi successiva, intitolata *Nessuna consolazione*. Da subito torna centrale il silenzio a cui la donna si costringe o è costretta («femminei controcanti / ricacciati al fondo della gola», 1, vv. 3-4). In questa sequenza è rapidamente abbozzato anche un dialogo (mancato) tra donne, spostando la focalizzazione dal maschio-poeta a una donna che cerca l'identificazione con l'io poetico: «se il femminile ti calza stretto / non capisco perché vuoi calzare me / tu che ti tieni in frigorifero le tue isterie» (3). Il riferimento al frigorifero, allo spazio domestico come gabbia in cui trattenere la propria inquietudine, si unisce allo stereotipo della donna «isterica», strettamente connesso al femminile dalla società patriarcale, che all'io poetico non calza. Il riconoscimento tra donna e donna, per Insana, sembra quindi inscindibile da un'analisi che tenga conto delle differenti condizioni di emancipazione e autocoscienza vissute da ciascuna.

Torna in *Fendenti fonici* anche la critica alla sacralità e in particolare all'istituzione ecclesiastica, il cui privilegio è connesso a quello maschile, poiché pretende di portare un discorso riconosciuto come immediatamente autorevole, al di là dei suoi contenuti effettivi:

2

prima del dibattito
come soggetto parlante
senza cappello dell'a-priori o del priore
voglio che si definisca il mio territorio
per non finire poi in una morsicatura d'api senza miele

La voce della donna è poi nuovamente silenziata dalla cultura ufficiale, «ricacciata al fondo degli armadi / cenerentola delle collane editoriali» (8, vv. 1-2). L'invettiva insaniana alla figura del poeta-uomo raggiunge estrema concretezza in un distico incluso in *Stercoraria e nullatenente*: «dietro la fortuna del romanzo e della poesia / non ci sarà mica una questione di misoginia?» (11). Il linguaggio della critica, il registro accademico e linguistico sono rifunzionalizzati in chiave parodica per rilevare la loro fumosità, il fatto che essi possano farsi veicolo di giudizi svianti e riduttivi: così la parola poetica in *Fendenti fonici*, ricca di soluzioni linguistiche, di prestiti dal latino e dal siciliano, di rimandi colti e popolari, rischia di essere ridotta – nella definizione di poesia “macheronica” – ai suoi minimi termini, a una parte marginale di tutto il suo potenziale comunicativo, all'olofràse o al balbettio dei bambini: «sento che finirò olofrastica / o tornerò indietro / alla lallazione» (*Nessuna consolazione*, 19). La lettura di questi versi in un'ottica di differenza e disparità di genere sembra potersi ricondurre anche ai versi successivi: dapprima nel non poter rivendicare di avere un pene («onestamente non posso dire / d'essere un cazzo furioso e confuso / anche se la testa la perdo anch'io», 20), poi nel riconoscere la maternità della poesia («poesia o nonpoesia / mi domando chi è la madre mia», 21).

3.3.2. La *querelle des femmes* come anti-poesia

Nel giugno 1980 esce a Messina il numero zero della rivista «Tabella di Marcia» (1980-1982), che fin dal suo esordio si pone una finalità principale: «Di possibile aggregazione per un potenziale intellettuale che in Sicilia sicuramente esiste e non ha sbocchi, né stimoli, né progetti possibili. Per una sua cultura *sommersa*».⁴³³ Una sezione del semestrale – di cui escono solo quattro numeri – è intitolata «Mediterranea» e intende radunare prospettive che recuperino «conoscenze dimenticate» in Sicilia e oltre, sondando il dialogo «non sempre pacifico con altre culture». Jolanda Insana entra a far parte della redazione a partire dal numero 1, pubblicando due selezioni di poesie e una traduzione da Marziale.⁴³⁴ La poeta messinese si inserisce nel dibattito culturale in Sicilia, dopo aver lasciato l'isola nel 1968 per

⁴³³ *Di Tabella di marcia*, «Tabella di marcia», a. I, n. 0, giugno 1980, p. 1.

⁴³⁴ Jolanda Insana, *Ciuciuniamento e sproloquio di donna poesia*, «Tabella di marcia», aII, n. 1, gennaio 1981, 142-145; *7 epigrammi di Marziale*, a. II, n. 2, aprile 1981, pp. I-III; *Le svogliate voglie*, a. III, n. 3, settembre 1982, pp. 490-491.

trasferirsi a Roma. Non è quindi coinvolta, per esempio, in iniziative come l'Antigruppo Siciliano, che proprio dalla fine degli anni Sessanta sviluppa pratiche antagoniste anti-editoriali, con un'attenzione particolare al ciclostile, a un discorso che rifletta sulla cultura siciliana, sull'oppressione politica e culturale dell'isola, sul suo dialogo con altre realtà in Italia (in particolare con le riviste fiorentine «Collettivo R», «Quasi» e «Salvo Imprevisti») e all'estero (per esempio, grazie alla mediazione di Nat Scammacca, i legami con il gruppo di City Lights a Los Angeles). Insana non è sicuramente esemplare di un'attenzione, anche per la sua stessa opera poetica, verso l'editoria alternativa. Il suo esordio è pubblicato nei Quaderni Collettivi di Guanda, la stessa casa editrice responsabile di Società di Poesia, dove è pubblicata *Fendenti fonici*. La vicinanza all'Antigruppo si può se mai ricercare in una comune vena civile della poesia, rivolta agli ultimi, pur nelle differenti soluzioni stilistiche.

Insana non è la sola ad essere distante dall'esperienza dell'Antigruppo Siciliano. Nel recensire il numero inaugurale di «Tabella di marcia», Mario Spinella accoglie positivamente il proposito della rivista, rilevando come essa rompa un silenzio decennale di stagnazione culturale dopo che la Regione ha visto nascere «la Principato e la D'Anna [case editrici, ndr.], e intorno a loro alla libreria Ferrara, a Vann'Antò, a Luca Pignato, traduttore di Mallarmé, a Salvatore Quasimodo, [...] un nutrito gruppo di giovani – nel dopoguerra».⁴³⁵ Spinella non menziona l'Antigruppo, attivo dal Sessantotto e ancora presente, nelle sue varie diramazioni, anche negli anni in cui «Tabella di marcia» inizia le sue pubblicazioni. Pur non essendo Messina uno dei centri principali dell'attività dell'Antigruppo, le riviste che nascono da questo progetto sono importanti per porre la Sicilia al centro di un dibattito sull'oppressione e sulla potenzialità politiche e culturali del Sud. Per Spinella, l'Antigruppo e le riviste che da esso nascono – spesso in contrapposizione le une con le altre – forse non costituiscono prove «di buon livello culturale e di felice scelta tematica», come scrive per «Tabella di marcia». È però innegabile che, al pari di questa e riprendendo la presentazione nel n. 0, anche l'Antigruppo abbia cercato di sondare i legami tra la Sicilia, «la sua cultura sommersa» e altre culture.

Nel 1980 esce il primo numero della rivista «Impegno 80», una delle ultime iniziative nate dalle differenti correnti dell'Antigruppo Siciliano. L'editoriale, firmato da Rolando Certa e intitolato *Uno strumento d'avanguardia*, riprende le fila di un discorso già avviato nel decennio appena concluso dalla rivista «Impegno 70», nata nel 1971. Il nuovo titolo manifesta

⁴³⁵ Mario Spinella, *Tabella di marcia*, «Mensile di informazione culturale», a. III, n. 20, gennaio, 1981, p. 12

l'impegno per una rinnovata resistenza culturale, alla luce di un panorama completamente mutato:

«Impegno 80» vuole essere e rappresentare un nuovo atto di Resistenza, che speriamo possa avere il respiro del decennio appena cominciato. Ma non basta essere opposizione. Occorre prima di tutto diventare coscienza degli uomini e della storia e cercare di aggregarsi politicamente e culturalmente. [...] Ebbene, pur fra non indifferenti contraddizioni e difficoltà oggettive e di altra natura, in Sicilia non sono mancati i tentativi di avviare un discorso culturale aggregante, fondato su pluralismo, sulla democrazia e la libertà. Artefice di questo movimento è stato e continua ad essere soprattutto l'Antigruppo, che ha cercato di valorizzare le espressioni della cultura locale, non solo, ma ha aperto un dialogo proficuo con intellettuali che rappresentano la cultura democratica o/e alternativa in Grecia, Jugoslavia, Inghilterra, Stati Uniti, Ungheria, Romania, Polonia, Francia, Austria ma anche, ovviamente, con gli intellettuali italiani in senso lato, dell'area meridionale e degli epicentri più avanzati del Nord, quali Bologna, Firenze, ecc.⁴³⁶

In questo primo numero trovano spazio poeti greci, ma anche un'antologia di poeti siciliani, tra quelli che hanno fatto parte in vari momenti dell'Antigruppo, come Nat Scammacca e lo stesso Certa. Inoltre, per commemorare gli ottant'anni di Ignazio Buttitta, «Impegno 80» pubblica il suo *Discursu e palarmitani (I diavuli abballanu)*.⁴³⁷ In questa poesia, Buttitta associa al canto quotidiano del gallo una denuncia contro i crimini della mafia:

Canta u me gaddu
e mi strazza i carni
stu coru lamintusu c'arripeti:
Mafia, mafia, mafia...
c'arripeti: Latri, latri, latri...
c'arripeti un mortu ogni ghiornu,
un mortu ogni ghiournu,
un mortu ogni ghiornu supra i balati di Palermu!

E crisci a negghia

⁴³⁶ Rolando Certa, *Uno strumento d'avanguardia*, «Impegno 80. Periodico di cultura», a. I, n. 1, agosto-ottobre 1980, pp. 3-5.

⁴³⁷ Rolando Certa, *Gli ottanta anni di Ignazio Buttitta. Discursu a palarmitani*, ivi, pp. 13-14.

crisci u luttu
crisci a carni macillata:
e i matri e i muggheri
nte palazzi e nte vaneddi
tremanu
e talianu i figghi
e i mariti scantati
ora ca a sintenza orba
a duna a lupara.

Anche Jolanda Insana scrive una poesia contro la mafia, pubblicata in un'antologia dedicata al tema nel 1994.⁴³⁸ Prima di allora, già in *Sciarra amara*, la sua invettiva ha caratteri civili non espliciti quanto quelli di Buttitta o dell'Antigruppo, ma comunque manifesti. Per esempio, in *Faccia lorda di facciòla*, come ricorda Antonio Porta in *Poesia degli anni Settanta*, «“facciòla” è simbolo di autorità pretesca e giuridica, le strisce bianche inamidate che pendono sul petto, sulla tonaca».⁴³⁹ Insana lascia la Sicilia proprio mentre l'Antigruppo si sta formando e non è attestato un legame tra la poeta e questo movimento antagonista. Tuttavia, la sua *querelle* contro la poesia e il poeta in *Fendenti fonici* ha dei tratti in cui si invita l'interlocutore a volgere lo sguardo agli ultimi, spesso non rappresentati dalla poesia “ufficiale”. Questa è stata dall'inizio una delle rivendicazioni principali della pratica Antigruppo, che ha sviluppato il proprio discorso in direzioni pure stilisticamente molto diverse rispetto a Insana. Nella poesia dell'Antigruppo l'uso della parlata siciliana è molto limitato: escludendo Buttitta (che non fa comunque parte di questo movimento), nell'antologia di poeti siciliani pubblicata nel n. 1 di «Impegno 80» si usa quasi sempre un italiano non retorico, ma per certi versi “lirico”, teso alla descrizione specifica del paesaggio isolano come teatro delle oppressioni che in esso si consumano. In *Flashes senza retorica*, Ignazio Butera critica l'ipocrisia delle parole che reclamano libertà e democrazia mentre intorno la violenza continua indisturbata:

discorsi di rito
medaglie al valore
corone di fiori dal nord al sud

⁴³⁸ Cfr. Filippo Bettini (a cura di), *Poeti contro la mafia*, Palermo, La Luna, 1994.

⁴³⁹ Porta, *Poesia degli anni Settanta*, cit., p. 81.

funerali in ogni latitudine
e il grido delle vedove
il pianto degli orfani
croci che si moltiplicano
senza retorica
non è impotente la coscienza
degli uomini
non è vero che non si può
fermare
la violenza
(vv. 14-26)

Veicolo della verità in grado di risvegliare la coscienza degli uomini è il silenzio che «ha voci di vento» (v. 2). Ne *Le rotte del sole*, Rolando Certa identifica in queste «le nostre fughe / dal reale; abbattono la schiavitù, / fanno crollare i confini, cancellano l'odio» (vv. 15-17). Gianni Diecidue affida la propria voce ad un *Colloquio con il fiume*, rivisitando ricordi d'infanzia dove i padri erano intenti a «potare la vendemmia» (v. 4) mentre «le donne panni alla petraia canto / nell'arsura amore si spegne presto» (vv. 21-22). Ricorda un tempo non privo di miseria, ma ricordato come un'epoca felice:

una volta addrevi felici e miseria
anguille jornu e sira le stelle
[...]
al giro d'orizzonte fiume delle madri
un fango inghiottito cretoso
ancora chele di granchi azzannano
non dico quelli che correvano all'asciutto
non questo gorgo dove cadde sole
come gabbiano e specchia cielo
figli canne e noia sonnolenta.
(vv. 24-25, 32-38)

Il testo più politicamente declinato nella selezione inclusa in «Impegno 80» è *Avanguardia a passo di lumaca* di Nat Scammacca, in cui si rivolge alle correnti “secessioniste” che nella storia dell'Antigruppo hanno spezzato il movimento. Tra queste, il destinatario principale è l'«Intergruppo» di Pietro Terminelli, accusato di voler tracciare dei confini divisorii tra chi è più o meno allineato ad un'identità Antigruppo, che Scammacca ritiene troppo escludente, troppo vicina a un «gruppo» appunto. Per questo, nella chiusa auspica la fine delle divisioni

che hanno segnato la storia del movimento, riconoscendosi nuovamente nel dato di base che unisce tutte queste diverse correnti, ovvero l'essere siciliani:

decifriamo per spatola il linguaggio del vulcano siciliano (non italiano)
micio cali & tutti
così che intergruppo sarà pure/puro antigruppo
e non si parlerà più
di «dentro» e «fuori»/il migliore e il peggiore
e io e tu e tutto il popolo
canteremo da buoni SICILIANI
VIVA ANTIGRUPPO
(vv. 53-60)

Jolanda Insana non si avvicina in quasi nulla a rappresentazioni come quelle offerte dai poeti Antigruppo. La sua invettiva tra «poesia e nonpoesia» non ha il carattere anti-poetico del movimento siciliano, il suo linguaggio cantabile e piano, con l'uso prevalente di un italiano standard. Lo sperimentalismo linguistico di Insana, che mescola cultura popolare e letteratura "alta", turpiloquio e citazioni ai classici, non è pensata nell'ottica di una piena e immediata fruibilità a tutti gli strati sociali, né per un'esecuzione in piazze di contestazione. La stessa origine siciliana da Insana è sì richiamata dall'uso della parlata messinese, da riferimenti culturali come il teatro dei pupi, ma non è orgogliosamente esplicitata e rivendicata. Come emerge dai testi appena citati, Insana e l'Antigruppo differiscono anche nell'attenzione data ad un discorso che problematizza il femminile. Il movimento di contro cultura siciliano, in tutte le sue diverse iterazioni, si caratterizza per un'attenzione pressoché nulla verso i movimenti femministi e le donne in generale. Le riviste che nascono da questa esperienza sono per lo più dominate dalla presenza maschile, con rare aperture a contributi da parte di donne (per esempio Mariella Bettarini), ben lontani però da un'attenzione concreta verso le loro rivendicazioni. Nel delinearsi, peraltro confusamente e in termini non sempre chiari, come fenomeno "anti", con una forte connotazione regionale e di classe, le lotte delle donne rimangono inascoltate. Non così per Insana, non solo per la rappresentazione della donna che offre nella sua poesia, ma anche per progetti culturali come il laboratorio di poesia di DWF, rivista femminista e centro culturale attivo soprattutto a Roma.

Non è un caso che il «poeta» con cui Insana si scontra in *Fendenti fonici* sia declinato al maschile: egli rappresenta un'industria culturale e una tradizione letteraria che ha tenuto la

donna ai margini, alle occupazioni domestiche, al lavoro di cura. Insana parte proprio da quest'ultimo per evidenziare il tipo di poesia che ricerca, come in questi versi dalla sezione *Un vecchio piacere*:

7
sarò lagnosa ma non mi scordo
di quel che bolle in pentola
e come si crepa d'agosto sotto una pensilina
e così ti avviso et armo
poeta
[...]
10
non serve avere le mani in pasta
ci vuole farina e acqua
penna e carta
per non dare al diavolo l'anima e la crusca

Il riferimento a «quel che bolle in pentola», alla «farina e acqua» che sono ingredienti di un nutrimento tra i più basilari, rimandano chiaramente alla dimensione del lavoro domestico, ben distante dalle (pre)occupazioni del «poeta», dell'uomo di cultura che grazie al ruolo in cui relega la donna può concentrare tutte le sue attenzioni a far salire «le azioni del poesificio» (*Del poesificio*, 1, v. 3). Allora Insana potrebbe scagliarsi non soltanto contro una poesia cantabile, lirica e consolatoria, ma anche contro una figura maschile – per quanto colta e intellettuale – che non ha conoscenza né interesse a riscoprire la poesia sotterranea degli umili e del quotidiano, quando in *Fendenti fonici* si rivolge a un «poeta senza pepe» (*Stercoraria e nullatenente*, 8, v. 3). Per quanto il poeta possa avere «le mani in pasta» – in senso letterale e figurato –, cioè essere riconosciuto per il proprio lavoro intellettuale, resta un «cacasegni sticchioso» (*Un vecchio piacere*, 1, v. 1). Qui Insana mescola un riferimento dotto di registro basso (probabilmente traendo ispirazione dal *Liber* di Catullo) e il siciliano «sticchioso» che si traduce in “schizzinoso”, termine adatto per chi non ha mai dovuto preoccuparsi di lavori manuali, come impastare la farina.⁴⁴⁰ Questa è un ingrediente essenziale per scrivere «i meglio

⁴⁴⁰ Per il riferimento a Catullo e ad un'analisi linguistica più dettagliata di *Fendenti fonici* si rimanda al saggio di Davide Di Poce: «Quel “cacasegni” può essere preso come esempio delle neoformazioni – neoplasmi del corpo linguistico – di stile insaniano: esse appartengono al registro basso ma spesso sono di ispirazione dotta. In ‘cacasegni’ è possibile ritrovare Catullo che, nel suo *Liber*, in uno dei momenti di più acceso accoramento, si

testi», come afferma Insana in un altro passaggio della raccolta: «i meglio testi sono quelli che si fanno / impastando farina acqua e sale reale / come i maccheroni cavati col ferruzzo / mio bell'oste» (*Sono questi i fiori*, 9, vv. 1-4). La contrapposizione tra il «poeta», le sue occupazioni e ciò che sta al di fuori, con un ulteriore riferimento al pane, si ripropone in un altro passaggio de *Un vecchio piacere*, in cui un'altra citazione dotta (questa volta alla poesia LII delle *Rime* di Dante) è subito seguita dall'invito a uscire verso il «paese reale» (*È un vecchio chiodo*, 2, v. 11):

8
non mi passa per la capa
metterti la testa ai piedi
ma vorrei che tu ed io uscissimo dall'incantamento
per vedere dove camminano i poveretti
come stanno stinnicchiati i morti e gli ammazzati
quanto costa il pane sciapo
e il coraggio di dire 'fuori dal tempio i mercanti'
dappoché a casa di Pilato chi è orbo e chi è sciancato

Menzionare la cacciata dei mercanti dal tempio di Gerusalemme da parte di Gesù può significare per Insana la necessità di ritrovare la poesia fuori dal «poesificio», dall'industria culturale maschile e disinteressata agli ultimi. La poeta si pone dalla parte di coloro che stanno «stinnicchiati» (in siciliano, coricati), di coloro che sono morti per le ingiustizie della Storia, le stesse con cui Insana è cresciuta e che hanno influenzato la sua scrittura. L'anti-poesia di Insana, pur distante dall'Antigruppo Siciliano, condivide pur lontanamente con questi la tensione verso la denuncia di un sistema politico e culturale che ha dimenticato «i morti e gli ammazzati». Tuttavia, Insana rifiuta questi come quel «poeta senza pepe» a cui dedica buona parte dei *fendenti* della sua raccolta, preferendo a questo «la carta dei pazzi o dei carcerati / il muro bianco / contro vecchi e nuovi pronunciamenti» (*Nessuna consolazione*, 13, vv. 2-4). Nell'*Autodizionario degli scrittori italiani*, Insana inizia scrivendo di sé ricordando la Seconda Guerra Mondiale e il terremoto nello stretto di Messina: «Conobbe la guerra e i fichi secchi, e dunque predilige parole di necessaria sostanza contro il gelo e i geloni (Ipponatte docet) dell'inverno freddissimo del '44, e contro i bombardamenti a tappeto su Messina e i boati di

rivolge a un poeta oggi sconosciuto, Volusio, definendo i suoi Annali “cacata carta”: “Annales Volusi, cacata carta, / votum solvite pro mea puella; / Nam sancte Veneri Cupidique / vovit, si sibi restitutus essem / [...] Electissima pessimi poetae” [carme 36, vv. 1-4, 6]; Davide Di Poce, *Il plurilinguismo come arma di dissenso poetico: i «fendenti fonici» di Jolanda Insana*, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (6-9 settembre 2017, a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 70-75: 73 [http://www .italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164].

terremoto».⁴⁴¹ Questi avvenimenti portano all'urgenza della sua invettiva, che si aggira «per i luoghi disastrati della terra, in ritmo di accelerazione poiché non c'è tempo per dire, per “abbrancare l'inabbrancabile”». L'estraniamento dal reale non è possibile, esso va affrontato frontalmente, con la violenza del linguaggio:

15

non sono rose e fiori per nessuno

ho il fiato amaro

e non mi va di consolare

il lagno che schiuma come piscio

a questo patto e senza amarore

c'è ancora posto

altrimenti puoi farti la truscia

e cercare altrove la via del rifugio

(*Nessuna consolazione*)

Il fendente a Gozzano nell'ultimo verso assomma l'atteggiamento – per Insana deprecabile – del poeta che “si lagna” e si sottrae al confronto con l'io “sciarrato” insaniano (“farsi la truscia” si può tradurre in “fare le valigie”), che alla consolazione oppone la fame rabbiosa di «quel che linguisticamente è masticabile», della poesia che recupera i gesti più elementari e così facendo diventa cibo per la poeta-sciarrata, «e se non trova da masticare, inventa».⁴⁴²

3.3.3. Animalità e «corpo politico» in *Fendenti fonici*

Il riferimento più volte reiterato al cibo è spesso accompagnato, in *Fendenti fonici*, da immagini che avvicinano alla dimensione dell'animalità, come in questo passaggio dalla sezione *Corda bagnata in acqualanfa*: «in tempo di carestia / tutti si gettano su una scarda di formaggio / e i formiconi rodono anco la scorza del sorbo» (15). Il riferimento alla letteratura alta –

⁴⁴¹ Jolanda Insana, *Jolanda Insana*, in *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di Felice Piemontese, Milano, Leonardo, 1990, pp. 178-180: 178.

⁴⁴² Insana, *Jolanda Insana*, cit., pp. 178-179.

all'acqualanfa che è probabilmente una citazione a Boccaccio – incontra nuovamente e in più punti del testo la precarietà degli ultimi, degli affamati disposti perfino a erodere ciò che non può dare loro nutrimento, la scorza di un albero da frutto.⁴⁴³ La stessa urgenza e fame di inventare parole crude, di fronte alle ingiustizie della Storia e le quotidiane evasioni del «poeta», avvicinano Insana all'identificazione con l'animale non umano, che è a tratti specchio delle sensazioni provate e le azioni subite dall'io poetico, veicolo di saggezza popolare e giullaresca, termine di paragone con cui degradare e insultare l'interlocutore. Manifestare l'animalità nel linguaggio è tornare ad un codice espressivo che accomuna animali umani e non umani, una forma di comunicazione condivisa e basilare dalla quale i primi si sono poi evoluti, ma che pure conservano dentro di sé. In un'intervista Insana segnala questo punto, definendo le parole «biologiche» per questo legame primigenio, che preserva il linguaggio dell'animalità in quello più evoluto dell'essere umano: «In principio anche le bestie umane uggiolarono e guairono. Come a dire che le parole escono dal corpo, hanno il loro centro negli organi del corpo e sulla pelle, prima che nel cervello. Poi ci siamo evoluti anche nell'apparato fonatorio e dalla lallazione siamo arrivati all'articolazione delle parole e del discorso... Le parole sono tutta una cosa con la biologia, sono biologiche».⁴⁴⁴

Nel suo saggio dedicato all'animalità in Jolanda Insana, Paulina Malicka riconduce lo sguardo che la poeta ha verso l'animale non umano al pensiero di Gilles Deleuze. Proprio riprendendo quest'ultimo, Malicka afferma che «nelle prime raccolte la poetessa sembra mantenere “un rapporto animale con l'animale” [...] nei suoi versi l'animale viene strumentalizzato, la sua immagine subisce numerose storpiature e i suoi comportamenti molto spesso denudano l'incapacità fisica o mentale dell'essere umano».⁴⁴⁵ Ciò risulta con particolare evidenza da alcuni passaggi in cui Insana usa il confronto con l'animale non umano per deridere l'interlocutore oggetto della sua invettiva, oppure per ergere l'io poetico

⁴⁴³ L'acqualanfa o acqua nanfa è un'essenza di fiori d'arancio molto profumata, citata da Boccaccio nella novella VIII, 10: «E tratti dal paniere oricanni d'ariento bellissimi e pieni qual d'acqua rosa, qual d'acqua di fior d'aranci, qual d'acqua di fior di gelsomino e qual d'acqua nanfa, tutti costoro di queste acque spruzzarono»; Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Cesare Segre, Torino, Mursia, 1974, p. 540. Per una panoramica sulla rappresentazione della donna nel *Decameron*, cfr. Fiammetta Cirilli, *Alatiel, Zinevra e le donne del Decameron: alcune note*, in *Critica clandestina?*, cit., pp. 77-88. Boccaccio non è l'unico delle Tre Corone ad essere evocato in *Fendenti fonici*: in *E venga un nuovo scorticatore*, Insana si rivolge direttamente a Petrarca: «Come il padrone è padrone / perché ha torto e vuole ragione / così tu sei poeta / (Petrarca Petrarca / quanti guai)» (4).

⁴⁴⁴ Jolanda Insana, *Satura di cartuscelle*, Roma, Giulio Perrone editore, 2009, p. 8.

⁴⁴⁵ Paulina Malicka, *L'animalità nella poesia di Jolanda Insana*, «Studia Romanica Posnaniensia», 45/3, Adam Mickiewicz University Press, 2018, pp. 35-47: 42 [https://pressto.amu.edu.pl/index.php/srp/article/view/16579/16414].

al di sopra di questo, caricando di animalità la voce “fendente”. Nel primo caso si può considerare la «strazzosa pecoraggine» in questa poesia tratta dalla sezione *Niente dissì*:

17

S'incappuccia tutto grinzoso
in un sacco stravecchio
e pretende da me risposta
non altro germinando

ma quale risposta alla strazzosa pecoraggine

In una raccolta più volte percorsa dal corpo e dalla rappresentazione dell'amplesso, l'incappucciarsi «in un sacco stravecchio» può indicare, da un lato, il gesto di indossare un profilattico; dall'altro, rimanda all'estrazione umile del pretendente se, come afferma l'io poetico nella poesia immediatamente successiva, «allevata in un paese ruvido e selvaggio / ho per amanti / teneruzzi e ruvidazzi» (18, vv. 1-3). L'aggettivo «strazzosa» deriva dal veneto «strazza», che indica un sacco o uno straccio di materiale grezzo, mentre «pecoraggine» richiama a un tempo la pecora e il pastore. Questo passaggio potrebbe essere stato influenzato dalla lettura delle *Rime di Sgareggio* di Claudio Forzatè (1583), in cui ricorre il termine «strazzoso», utilizzato per riferirsi al fallo, così come il riferimento all'animalità:

El dirà mo un altro: “Doh,
puovero ti, zà que te di
che quel oselo, che xe pur belo,
sea *da boaro!* Guarte an ti le man.
Te di esser cetain? Doh, poereto,
ièto stravalìo?
N'heto *indosso* anca ti, co ho mi, un casseto
strazzoso e sbrendolò?
(vv. 141-148)⁴⁴⁶

⁴⁴⁶ Claudio Forzatè, *Rime de Sgareggio Tandarelo da Calcinara in lingua rustica padoana*, «Archivio digitale veneto», [http://gag.cab.unipd.it/pavano/public/testo/testo/ordinata/ot|FORZATE|rime|001|7101/query/l#mark].

Il «boaro», in senso letterale il “custode dei buoi”, indica per estensione un individuo di bassa estrazione sociale, come termine dispregiativo che implica rozzezza e sporcizia della persona a cui si rivolge. In modo simile, l’io poetico usa «pecoraggine» per deridere le attenzioni del suo interlocutore, in particolare quelle del suo fallo. Il riferimento alla pecora torna infatti in chiusa alla sezione: «e a chi mi vuole spogliare e svergognare / e spublicare / io dico / ti do la lana non la pecora» (19). Qui sembra lo stesso io poetico ad assumere la prospettiva del pastore di pecore, con un’affermazione che ha a un tempo il valore di una contrattazione (sottolineando la mercificazione dell’animale non umano, della sua lana) e di un gesto di resistenza contro il fallo-pretendente: esso può aspirare al massimo alla carnalità dell’amplesso in modo più superficiale (la lana), ma non coglierne l’essenza che essa nasconde (la pecora).

Questa insistenza sul fallo e sui poveri creduloni che lo usano per tentare di imporsi sull’io poetico torna alla figura picara e giullaresca con cui Insana è identificata – poeta «pupara», macheronica – fin dal suo esordio. Per esempio, nella sezione *Un vecchio piacere*, Insana richiama le «feste asinarie»:

3
persa la carta di navigazione
vanno trappoliando per feste asinarie
tra molisi e martinefranche
i poveretti che fanno tricchetracche
e tanto a parte

ma pesce di cannuccia resta pesce di cannuccia

Altrimenti chiamate “Festa dei folli”, sono tre giorni di festeggiamenti in maschera (26-28 dicembre) che si celebrano in particolare in Francia e in epoca medievale. Questa festa è anche denominata “Festa degli Innocenti”, volendo commemorare l’episodio biblico della Strage degli innocenti, quando Erode ordina l’esecuzione di tutti i bambini di Betlemme, nel tentativo di uccidere Gesù (*Mat* 2,1-16). È importante sottolineare che queste derivano dalle Saturnalia, cicli di festività romane in onore del dio Saturno. In esse, l’ordine sociale si capovolge e gli schiavi potevano comportarsi (pur temporaneamente e limitatamente) da persone libere, sfilando per le strade e offrendo doni per propiziare il raccolto della stagione estiva. Il sovvertimento delle norme, proprio delle feste carnevalesche, è un processo di

metamorfosi che può essere correlato alla figura dell'asino nelle metamorfosi di Apuleio, testo che *Insana* ha probabilmente presente nella stesura di questa poesia. In esso infatti è reiterata la grossezza del pene dell'asino e la vogliosità che suscita. I «poveretti che fanno tricchettracche» (a Napoli, fuochi d'artificio che producono scoppi brevi) alla festa dei folli sognano, come nelle *Metamorfosi*, di tramutarsi in asino e così acquisire quella possanza fallica. È questa la falsa aspettativa dei folli nelle «feste asinarie», con cui *Insana* chiude la poesia, non a caso con un'espressione tipica napoletana: «pesce e' cannuccia» indica infatti una persona credulona, ma per estensione può qui indicare l'insufficienza di queste figure falliche di fronte al giudizio dell'io poetico, come in altri punti della raccolta strettamente legato all'animalità:

17

e comunque *non sono pesce per la tua padella*

friggi e soffriggi altri

io sono un piccolo e nigro

e non basto alla tua gola

(*Nessuna consolazione*)

1

tu di là io di qua

dopo questa rifottitura senza rinfrescamento

a leggere in un orto di carte con desfortuna

lèvati e *no fare il lumacone che sbava*

(*Non è per vanto*)

La figura del folle che si esprime contro lo snobismo culturale esibito dal poeta e contro i poveretti che vanno per le feste asinarie è influenzata da un altro riferimento, il *Dialogus Salomonis et Marcolphi*. Il dialogo, attestato già nel XII secolo e volgarizzato nel XVI, oppone i proverbi altamente idealizzanti e retorici di re Salomone ai detti popolari e scurrili del contadino Marcolfo, che è presentato nel testo come una figura umana mescolata a tratti non umani:⁴⁴⁷

⁴⁴⁷ *El Dyalogo di Salomon e Marcolpho*, in Giulio Cesare Croce, *Le sottilissime astuzie di Bertoldo, le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino, col «Dialogus Salomonis et Marcolphi» e il suo primo volgarizzamento a stampa*, introduzione, commento e restauro testuale di Pietro Camporesi, Torino, Einaudi, 1978, pp. 207-230: 208. Per questa

Marcolpho fo homo piccolo ma grossa statura; hebe gran testa, fronte spatiosa, rubisocnda e crisposa, orecchie pelose e pendente insino al mezo dele maxille, ochii grossi loschi, el labro inferior era pendente a modo de cavalo, barba immunda et ornata de peli grossi et rospidi a modo (de) beco, le mane corte, i didi brevi e grossi, i piedi rotondi, el naso grosso e retorto, le labbra grande e grosse, l'aspetto asinino e li capigli a guisa de beco. Le sue scarpe erano oltra modo rusticale, e la sua carne maculata de diverse machie e carica de fango e luto. La sua tonica era torta insino ale nate, le sue calse repezate, e le sue vestimente erano de color brutissimo.⁴⁴⁸

L'identificazione di Insana con la figura di Marcolfo riprende la sua natura metaforfica, che confonde i confini tra animale umano e non umano. Inoltre, ne condivide indirettamente la *querelle* contro un'immagine idealizzante e opprimente della donna, che pretende togliere la carnalità naturale dell'animale per imporre una cultura dominante "alta" che la asservisce al ruolo di moglie. Sebbene Insana non citi direttamente questo passaggio in *Fendenti fonici*, è significativo che il *Dialogo* tra il re e il contadino inizi proprio con alcune battute sul ruolo della donna:

Salomon: La donna bela e bona è ornamento e gloria del so marito.

Marcolpho: la pigna piena de grasso l'è ben guardata del gatto.

Salomon: la donna sapiente edifica la casa et la insapiente la ruina.

Marcolpho: La cola ben cotta dura più, e chi la distempera munda e netta, munda la adopera.

Salomon: La donna che teme Dio, la è da esser laudata.

Marcolpho: El gato che ha bona pele è degno de esser scortigato.

Salomon: La donna casta è degna de esser amata.

Marcolpho: Le lacticinie e robe dolce debano essere vetate al povero.

Salomon: La donna costante chi la troverà?

citazione e per le seguenti, si è deciso di citare nel corpo centrale del testo il volgarizzamento *El Dialogo de Salomone e Marcolpho*, stampato a Venezia da G. B. Sessa nel 1502. In nota si include il testo latino, di cui esistono diverse edizioni. Il testimone più sicuro per Pietro Camporesi e qui riproposto «è quello approntato da W. Benary (*Salomon et Marcolphus*, Heidelberg, 1914), fatto conoscere in Italia da G. A. Cibotto nel 1960»; *Dialogus Salomonis et Marcolphi*, in Croce, *Le sottilissime astuzie di Bertoldo*, cit., pp. 169-206: 169.

⁴⁴⁸ «Statura itaque Marcolfi erat curta et grossa. Caput habebat grande; frontem latissimum, rubicundum et rugosum; aures pilosas et usque ad medium maxillarum pendentes; oculos grossos et lipposos; et labium subterius quasi caballinum; barbam sordidam et setosam quasi hirci; manus truncas; digitos breves et grossos; pedes rotundos; nasum spissum et gibbosum; labia magna et grossa; facie asiniam; capillos veluti sunt spinole ericiorum; calciamenta pedum eius rustica erant nimis; et cingebat renes eius dimidus gladius; vaginam quoque mediam habebat crepatam et in summo capite repalatum; capulum de tilla factum erat et cum cornu hircinum ornatum. Vestimenta coloris turpissimi, pannicosa atque rugosa: pelles curte, tunica usque ad nates. Calige repagulate»; Ivi, p. 170.

Marcolpho: El gato a guardare la lacte chi 'l troverà fedele?

Salomon: Niuno.

Marcolpho: E la dona rare volte.

Salomon: La donna formosa e honesta l'è da esser desiderata sora tuti i altri beni del mondo.

Marcolpho: La donna grassa e grossa è più larga nel dar.

Salomon: Ornata cosa è la donna col fazol bianco in cavo.

Marcolpho: L'è scritto che non son tal le mànege, qual è la peliza e sotto el fazol bianco spisse gli è la tegna ascosa.⁴⁴⁹

Certamente non si può identificare Marcolfo come un uomo proto-femminista, né in alcun modo inserito all'interno della *querelle des femmes*. Salomone e il contadino, ciascuno dalla propria prospettiva, prendono parola sulla donna a partire dalla posizione ancillare che questa per loro deve occupare. Mentre il re fa dipendere il valore intrinseco della donna dal marito, dalla casa e da Dio, Marcolfo risponde lateralmente, portando molte delle immagini proposte dal re, ma rispondendo a queste sostituendo alla donna il gatto. La donna-gatto di Marcolfo concupisce «la pigna piena de grasso» e se ha «bona pele» è legittimo per il contadino che questa le venga sottratta. Entrambi oggettificano l'animale umano e non umano, presentando la donna e il gatto come inaffidabili. Il gatto non sarà mai pienamente fedele, la donna «rare volte». Tuttavia, mentre il re presenta quest'ultima in un ruolo esclusivamente passivo, Marcolfo le dà un ruolo agente, pur essendo sempre dettato dal desiderio maschile. Mentre per Salomone «la donna formosa e honesta l'è da esser desiderata», trattando questa solamente nella misura in cui il suo corpo serve al godimento altrui, per Marcolfo la donna con questa stessa fisionomia «è più larga nel dar», sottraendola alla pura estetizzazione a cui il re la relega. Per questa visione angelicata di Salomone, che nega completamente l'animalità nella rappresentazione della donna, Insana accosta a questo la figura del poeta contro cui si scaglia in *Fendenti fonici*, traendo spunto proprio dalla prospettiva animale incarnata da Marcolfo:

⁴⁴⁹ *El Dyalogo di Salomon e Marcolpho*, cit., p. 210; «Salomon: Mulier bona et pulchra ornamentum est viro suo; Marcolfus: Olla plena de lacte bene debet a catto custodiri; S.: Mulier bona super omni abona, mulier mala super omnia mala; mulier mala nec defuncta credatur; M.: Frange illi ossa et mitte in fossam, tunc ioca securus de morte eius!; S.: Sapiens mulier edificat domum suam, insipiens vero extractam destruet manibus; M.: Olla bene cocta melius durat, et qui merdam distemperat merdam bibit; S.: Mulier timens deum ipsa laudabitur; M.: Cattus cum bona pelle ipse excoriabitur; S.: Mulierem fortem quis inveniet?; M.: Quis cattum super lac fidelem reperiet?; S.: Nullus; M.: Et mulierem raro; S. Mulier bene formata et honesta retinenda est super omnia desiderabilia bona; M.: Mulier pinguis et grossa et largior in dando iussa; cattus pinguis et grossus est tardior in murium captura; [...] S. Bene decet album peplum in capite pulchre mulieris; M.: Scriptum est: Non est talis pellucua quales manice; su balbo peplo sepe latet tineas», *Dialogus Salomonis et Marcolphi*, cit., p. 172

7

e comunque non mi piscio
né mi scrivo addosso
è lui che pretende d'inscrivere in me
e ingravidarmi tutta quanta come vacca
non escludo che una volta su dieci riesce
a rovesciarmi in testa i suoi pitali
e a farmi girare le sue frittate

fino a quando però non mi girano le palle
e al poeta glielo dico io

*culus perforatus non habet dominum*⁴⁵⁰

Paragonare l'inseminazione al gesto di scrivere risponde a quella rappresentazione tutta estetica del re-poeta, che porta con sé l'oppressione della donna in ruoli riconducibili, per esempio, al lavoro domestico (vv. 5-7). L'immagine della vacca ingravidata rimanda poi al rapporto animale, ma anche all'inseminazione forzata dall'uomo nel processo di produzione degli allevamenti. L'animale non umano femmina, come la donna umana, è violentata e ridotta a oggetto per il godimento maschile.⁴⁵¹ Insana risponde nell'ultimo verso – e nei testi seguenti – proprio con passaggi tratti dal *Dialogus Salomonis et Marcolphi*, in particolare dalle risposte di Marcolfo:

⁴⁵⁰ L'esplicitazione del desiderio della donna risulta anche dalla frase pronunciata da Marcolfo precedente a quella qui citata da Insana. Nel volgarizzamento questa parte è sostituita da un'altra affermazione: «Cum tua uxor vult sese uti, noli illi negare, quia necesse habet» [«Doman farò», dice quel che non ha volontà de far el servizio], *Dialogus Salomonis et Marcolphi* [*El Dyalogo de Salomon e Marcolpho*], cit., p. 177 [p. 213].

⁴⁵¹ Un'analisi più approfondita del legame tra l'oppressione dell'animale non umano femmina e quella della donna, rilevando la matrice comune della violenza patriarcale, è in *The Sexual Politics of Meat* di Carol J Adams: «Rape, too, is implemental violence in which the penis is the implement of violation. You are held down by a male body as the fork holds a piece of meat so that the knife may cut into it. In addition, just as the slaughterhouse treats animals and its workers as inert, unthinking, unfeeling objects, so too in rape are women treated as inert objects, with no attention paid to their feelings or needs. Consequently they feel like pieces of meat. Correspondingly, we learn of "rape racks" that enable the insemination of animals against their will. To feel like a piece of meat is to be treated like an inert object when one is (or was) in fact a living, feeling being»; Carol J. Adams, *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, New York, Continuum, 2020 [1^a ed. 1990], p. 82. Uno studio complessivo sull'animalità nella poesia di Jolanda Insana, non limitato alle prime raccolte, potrebbe cercare di stabilire se Insana abbia conosciuto il testo di Adams e se anche a questo si possa ricollegare il fatto che, come scrive Malicka, «Soltanto nelle ultime raccolte l'atteggiamento della poetessa nei confronti dell'animale non umano subisce un cambiamento. [...] Prova pietà per un calabrone, chiama affettuosamente la tartarughina e la formichina riflettendo sul loro destino e preoccupandosi per la loro sorte»; Malicka, *L'animalità nella poesia di Jolanda Insana*, cit., p. 43.

8

de malo in malum
tornat et retornat
male dormit poeta qui non manducatur

9

ma se vuole manducare de lacte et pane bono
suam vaccam debet nutrire⁴⁵²

Alla base dell'avvicinamento di Insana all'animale non umano c'è la sopraffazione di cui quest'ultimo si rende protagonista, o la resistenza a questa, come gesto di sfida che recupera un rapporto conflittuale e contraddittorio con l'alterità. Il capovolgimento attuato dalla figura del folle, nei confronti di una società normata dal dominio sulla natura e la repressione della carnalità, rispecchia quello dell'animale non umano in perenne metamorfosi, ovvero in comunicazione con l'identità composita, comune a ogni «bestia». Così Insana afferma in un'intervista che «L'uomo è una accumulazione di varie bestie. L'identità è in difficoltà già a partire dalle domande: che bestia sono io? E l'altro che è in me che bestia è? Con quale bestie convivo, se in un solo centimetro di pelle ho milioni di altre bestie?».⁴⁵³ La ricerca dell'animalità non è solo un'arma retorica con cui inveire contro o difendersi dall'interlocutore-avversario, ma uno strumento di coscientizzazione politica. Nell'intervista appena citata, Insana ricorda che l'altro rispetto a noi, «il vivente-altro è poi quel che definisce per noi lo spazio. È in rapporto all'altro che si costruisce il nostro luogo». Il corpo sciarrato e desiderante nella poesia di Insana è mosso, come è stato rilevato in precedenza, dal recupero dell'essenza della poesia, per fare in modo che questa si volga agli ultimi. La poesia-invettiva di *Fendenti fonici*, appunto perché sempre intenta a richiamare l'attenzione di qualcuno (anche violentemente) è un'operazione che vive della comunicazione essenziale al concetto di «corpo politico». Esso costituisce la struttura di cui fanno parte tutte le figure che costituiscono la società vivente, umana e non umana, naturale e industriale.

⁴⁵² Queste le corrispondenze con il *Dialogus*: «de malo in malum, de coco ad pistorem», cit., p. 179; «Tornat et retornat, male dormit qui non manducatur», ivi, 178; «Qui suam bene nutrit vaccam de lacte sepe manducatur», ivi, p. 174. Ulteriori passaggi tratti da Marcolfo ricorrono in altre parti del testo: «merda de vitello non fumatur a lungo», (*Stercoraria e nullatenente*, 2, v. 4): «merda de vitulo non diu fumatur», ivi, p. 175; «planta de genista reveritur ad scopam / e non sempre scopa nova fa gran sfruscio» (*Niente dissì*, 10, vv. 5-6): «Planta de genista reveritur ad scopam», ivi, p. 174.

⁴⁵³ Insana, *Satura di cartuscelle*, cit., p. 9.

L'attenzione per il «corpo politico», in questo particolare momento storico, deve unire lo studio dell'animalità a istanze politiche e femministe. Questa è la tesi principale di *Sociologia animale e fisiologia politica*, uno dei primi saggi di Donna Haraway e il primo ad essere tradotto e pubblicato in Italia, per la rivista «DWF». ⁴⁵⁴ È verosimile che Insana, la quale gestisce proprio per «DWF» un laboratorio di poesia a Roma, abbia letto questo testo, in cui Haraway riconosce come uno sbaglio la scissione tra natura e cultura. ⁴⁵⁵ Essa che ha creato un approccio scientifico disinteressato ai bisogni del corpo, sul quale si tentano di esercitare forme di «controllo sociale»:

Abbiamo consentito che nella teoria del «corpo politico» si operasse una scissione grazie alla quale la conoscenza della natura viene reincorporata, sottobanco, nelle tecniche del controllo sociale, anziché essere trasformata in direzione di una scienza di liberazione. Opponendoci alla nostra tradizionale assegnazione allo status di oggetti naturali, abbiamo acquisito un'ideologia anti-naturale, in virtù della quale le scienze biologiche sono rimaste insensibili alle esigenze femministe.

[...]

Il principio politico del dominio si è trasformato qui nel principio scientifico legittimante della dominanza come proprietà naturale, con una base fisico-chimica. Si deve constatare come sperimentazioni, concetti, principi organizzativi – l'intera gamma degli strumenti della scienza – siano compenetrati dal principio di dominio. ⁴⁵⁶

Il corpo è naturale veicolo di conoscenza di sé e dell'alterità. Negando la carnalità insita in esso il rapporto tra esseri umani e, di riflesso, quello tra animali umani e non umani è conflittuale, alimenta dinamiche di oppressione. L'ingerenza della cultura, per inciso della cultura patriarcale, scorre lungo *Fendenti fonici* e risalta, nel confronto con l'animalità perduta e ricercata nel suo rapporto primigenio, per la sua violenza. Quest'ultima si insinua nella «fenditura che scava una distanza tra l'io e la vita», come scrive Nadia Fusini, al centro della quale Insana intende «mantenere nella parola la risonanza materiale di un qualcosa di abietto da cui la parola proviene». ⁴⁵⁷ Quanto di abietto è rintracciabile nella *sciarrà* insaniana si trova

⁴⁵⁴ Donna Haraway, *Sociologia animale e fisiologia politica*, in «DWF», n. 17, estate 1981, pp. 29-47.

⁴⁵⁵ Nella biografia dell'autrice inclusa nel retro della copertina si legge: «Fa parte della redazione della rivista "Tabella di Marcia" ed è responsabile del laboratorio di poesia del centro studi DWF».

⁴⁵⁶ Haraway, *Sociologia animale e fisiologia politica*, in «DWF», 16, pp. 29-47: 31, 46. Per una panoramica sull'influenza di Haraway e i suoi caratteri di novità nel dibattito femminista italiano, cfr. Annachiara Fasoli, *La differenza di Haraway: la spaccatura nel dibattito femminista*, «Etica e Politica», a. XXIII, n. 1, 2021, pp. 565-588.

⁴⁵⁷ Nadia Fusini, *Piena di male parole è la bocca del poeta*, «Rinascita», n. 32, 27 agosto 1982, p. 19.

nel confronto diretto e senza mediazione con l'altro, con la marginalità non rivendicata e strumentalizzata, ma resa contundente nei confronti del potere: quello dell'uomo sulla donna, dell'animale umano sul non umano, della mafia sugli ultimi. La parola poetica, come nel teatro dei pupi e nel dialogo tra Salomone e Marcolfo, oppone due visioni del mondo capovolte, con lo scherno e la de-sublimazione ironica e violenta del *fool*. La poesia di Insana, oltre ad essere sciarrata, mostra in *Fendenti fonici* la fame che condivide con la figura di un "altro", che sfida indipendentemente dalla sua posizione sociale, dalla sua specie. La poesia stessa ha in sé l'urgenza dell'animale non umano insidiato da un corpo estraneo se, come scrive Insana nell'ultima sezione del volume, «chi ce l'ha se la gratta come rognà» (*Corda bagnata in acqualanfa*, 12, v. 2).

3.4. Solitudini tragiche e quotidiane in *Rosa Rosse Rosa* (1986) di Alida Airaghi

La pubblicazione di *Rosa Rosse Rosa*, raccolta di esordio di Alida Airaghi, rappresenta la chiusura di una stagione poetica e politica. Almeno in campo poetico, è forse uno degli ultimi libri editi dall'editoria alternativa: pubblicato nel 1986 da Bertani, raccoglie poesie scritte tra gli anni Settanta e Ottanta, rappresentando quel passaggio di decennio in tutte le sue contraddizioni e delusioni. Uno sguardo alle pubblicazioni in rivista e in volume che precedono *Rosa Rosse Rosa* permette di cogliere diversi aspetti che caratterizzano il discorso di Airaghi, che fa i conti con il decadere delle pratiche contestative, incluse quelle femministe, risolte con amarezza e ironia, quasi con distacco. Quest'ultimo è motivato anche da circostanze biografiche: nel 1978 Airaghi si trasferisce a Zurigo e lì risiede fino al 1992, seguendo da lontano la recrudescenza del Governo contro la sinistra extraparlamentare, la lotta al terrorismo, il riflusso nel privato e la fine di molte esperienze che l'hanno coinvolta negli anni Settanta. Tra queste, quella del «Quotidiano dei lavoratori», con cui collabora dal 1977 al 1981, a cui dedica una poesia intitolata *Sopra il fallimento del quotidiano dei lavoratori, con amore*. In questa poesia, il rosso che ricorre a più riprese nella raccolta è «spento», i compagni di un tempo sono «incazzati / sui conti che non tornano: questo è quanto dell'attacco / al cuore di una città padrona / rimane» (vv. 9-13). Così i protagonisti di una stagione politica sono rapidamente diventati disuniti e inoffensivi, «Pacatamente deglutiti, / spremuti così da non fare neppure pena» (vv. 14-15). La rassegnazione descritta in questi versi si ritrova anche in altre voci che hanno vissuto la stagione della contestazione, come Gianni D'Elia, che in *Non per chi va* (Savelli, 1980) si misura con la violenza, il vuoto che essa ha lasciato:

Al fondo, non volevamo essere giovani
per la vita, ma per il potere.
E ora siamo ignoranti come ci vogliono.
Perché abbiamo studiato una forma sola,
che ha tenuto la vita fuori dalla coscienza,
come adesso tiene dentro la violenza, la strage.
Perché in questa forma fuori della vita
la nostra vita è rimasta, manca.
Possiamo solo volerla, oggi piangerla,
- dentro una forma che ancora ci manca -
davvero volendo con la poesia

imparare dentro questa mancanza...

(*Lettera del figliuol prodigo*, vv. 84-95)⁴⁵⁸

Gli ultimi due versi segnano un punto fondamentale per il discorso sulla poesia che ormai si affaccia agli anni Ottanta, ad una stagione in rapido mutamento: dapprima messa in secondo piano rispetto al più urgente discorso politico, la poesia diventa rapidamente uno degli strumenti privilegiati per portare contenuti di contestazione, portando a scritture che fanno dell'immediatezza dei contenuti e della secondaria attenzione alla resa formale i suoi punti principali. Essa sembra rapidamente codificarsi in un nuovo genere subalterno, in cui alcuni contenuti e alcuni modi di esprimerli sono fuori portata, in quanto strumenti in mano alla poesia "borghese". Castelporziano segna la definitiva caduta di questo sogno di immediatezza, con tutti i risultati mediocri che ne derivano: la poesia torna così ad essere uno strumento che, indipendentemente dalla resa più o meno esplicita di certi contenuti o di altri, dalla mancanza o meno di soluzioni formali che rimandano ad una tradizione, risuona indipendentemente da questioni di classe.⁴⁵⁹ Così ad Airaghi stessa risulta contraddittoria la distinzione, da lei stessa operata, tra «poesia che ricuce e poesia che strappa», specialmente volendo attribuire solo alla seconda la patente di poesia davvero politica.⁴⁶⁰ Queste definizioni corrispondono ad un'aspettativa che, indipendentemente dall'estrazione sociale, dalla condizione "subalterna" di chi scrive poesia, non muta il pregiudizio di una critica prevalentemente borghese. Questa si esprime, come scrive Airaghi su «Abiti-lavoro», anche nel caso della poesia scritta da operai:

Sembra che il lettore non-operaio, l'intellettuale-critico anche se di sinistra, si aspetti dagli operai che parlino solo di fabbrica, cioè di qualcosa di cui hanno diretta esperienza. Se la poesia operaia è poesia di fabbrica, si perdona ad essa anche la non competenza linguistico-formale, visto che c'è competenza di contenuti. Ma se questa poesia scritta da operai, oltre a non essere «colta» (cioè a non rispettare determinate regole di gusto, e di sapienza, letteraria) non è nemmeno giustificata, riscattata dai contenuti, ecco che la si snobba, non le si dà più credito.

⁴⁵⁸ Gianni D'Elia, *Non per chi va*, Roma, Savelli, 1980, pp. 64-67.

⁴⁵⁹ Per uno sguardo complessivo su Castelporziano, cfr. Antonio Barbuto, *Da Narciso a Castelporziano. Poesia e pubblico negli anni Settanta*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981.

⁴⁶⁰ «La poesia che ricuce tende in genere a sciogliere i nodi, non è sempre consolatoria ma è sempre conciliante, porta il lettore con sé, lo immerge nella sua scia, lo universalizza, spesso mettendolo a confronto con i temi definitivi (bene, male, vita, morte, amore). La poesia che strappa fa invece il contrario: entra nel lettore, lo contesta, lo fa soffrire. Ha una funzione di pungolo e di provocazione. Solo essa riesce ad essere poesia politica»; Alida Airaghi, *Poesia operaia*, cit., p. 297.

[...]

Sembra che [la critica] voglia far arrivare all'operaio questa indicazione: «non vuoi più essere operaio? Vuoi diventare scrittore? Allora impara a scrivere bene, cioè come noi. Coi tuoi contenuti ci garantisci che sei e rimarrai operaio, con la nostra forma ti garantiamo l'attenzione letteraria». Queste sono le più macroscopiche contraddizioni in cui si imbatte il lettore non operaio.⁴⁶¹

Nella sua produzione Airaghi sfugge, almeno da un punto di vista puramente testuale, alla categoria di autrice “subalterna” come inevitabilmente mossa ad esprimere una serie di contenuti predeterminati con una specifica maniera. Pur pubblicando per riviste apertamente politicizzate e collocate ideologicamente a sinistra («Salvo Imprevisti», «Ombre Rosse», «Abiti-lavoro», «Orsaminore»), Airaghi non si può accostare alle scritture più marcatamente femministe, né operaie che si sviluppano negli anni Settanta.⁴⁶² Non c'è la rivendicazione aperta del femminile, né di un'esplicita condizione di sfruttamento materiale. Non mancano accenni a tematiche importanti per i movimenti femministi, come il rapporto/scontro con il maschio, l'aborto e la percezione del sé filtrata dalla società dello spettacolo e dei consumi. Al tempo stesso non manca la delusione, la minaccia incombente di fronte alla violenza istituzionale sulle organizzazioni della sinistra extraparlamentare dopo la morte di Aldo Moro.

Queste tessere, presenti in modo più immediato e “arrabbiato” tra le pagine delle riviste già menzionate, sono riprese da Airaghi «senza esibire astutamente la propria poetica, senza fastidiosamente dire: ‘io sono un testo creativo di una persona creativa, che si distacca così da un mercato del lavoro troppo affollato’».⁴⁶³ Queste sono le parole con cui Walter Siti descrive il tipo di poetica che cerca di rappresentare in *Nuovi poeti italiani 3*, in cui è inclusa anche Airaghi, dichiarandosi estraneo al «gusto del subalterno» fine a se stesso. Anche Giovanni Giudici, primo importante interlocutore poetico di Airaghi, intervistato da

⁴⁶¹ Ivi, pp. 297-298.

⁴⁶² Segnalo, senza pretesa di esaustività, le poesie pubblicate in rivista nel periodo di composizione di *Rosa Rosse*: *Abbaia della sposa da passeggio* [L'Arrigo, RRR 31; Carosello, RRR 19; *Abbaia della sposa da passeggio*, RRR 28; *A mio figlio*; *La neve fiocca ma non attacca*, poi *Penniana*, RRR 30], «Salvo Imprevisti. Quadrimestrale di poesia e altro materiale di lotta» (n. 10, gennaio aprile, 1977, pp. 18-19); *Ai detenuti del 7 aprile*, RRR 38; *Sopra il fallimento del quotidiano dei lavoratori, con amore*, RRR 35; *A Edo Ronchi*, poi *A Edo Ronchi (e a qualche pentito)*, RRR 36-37; «Abiti-lavoro. Quaderni stagionali di letteratura operaia» (n. 5, primavera/estate 1983, pp. 312-313); *Harem*, RRR 22; *Il corpo*, RRR 56; *Motel*, RRR 20; «Ombre Rosse» (n. 27/28, febbraio 1979, pp. 103-105); *Sezioncina per la mia bambina* [Sapevi tutto, RRR 79; *Aspetto. Nei tuoi movimenti*, RRR 80; *Chiedere aiuto a chi*, RRR 81; *Leggera dal buio*, RRR 82; *Pulcinella ti tengo*, RRR 83] «L'Orsaminore» (n. 9, dicembre 1982, p. 62).

⁴⁶³ Walter Siti, *Introduzione*, in *Nuovi poeti italiani 3*, Torino, Einaudi, 1984, pp. VI-VII: VII.

quest'ultima per il «Quotidiano dei Lavoratori», estrae la poesia da una specifica connotazione di classe: «Lukacs insegna che la poesia se è veramente tale si riscatta dalle sue origini ideologiche e dai suoi condizionamenti economici e culturali. Io penso che il più corretto atteggiamento di classe nei confronti dell'arte non sia il suo rifiuto come valore borghese, bensì lo sforzo e la lotta riappropriativa da parte delle classi dominate».⁴⁶⁴ Questa lotta non sfocia automaticamente in poesia di protesta, a cui Giudici non crede, «forse perché penso che tutta la poesia sia sociale e di protesta, nel senso che esprime insoddisfazioni e contraddizioni che non sono contingenti, che non si eliminano in nessun sistema politico. Il comunismo non potrà ovviare, per esempio, all'infelicità in amore». Comunismo, amore, figure femminili e classiche, gli oggetti consueti e gli spazi della casa si intrecciano nella scrittura di Airaghi, offrendo un percorso non incasellabile in alcuna etichetta ideologica, ma al tempo stesso toccandone diverse, con tono ora ironico ora sofferto.

Un testo significativo per cogliere le diverse sfaccettature che animano la raccolta d'esordio è *Elogio della banalità*, poesia che chiude la prima sezione del libro, intitolata *Rosa Rosse Rosa (1975-1983)*, seguendo i tre testi più marcatamente “politici” già presentati su «Abiti-lavoro». In questi la delusione, il senso di impotenza dato dalla fine delle possibilità contestative è già esplicito, ma ancora condiviso e collettivo. Il “noi”, per quanto sconfitto, continua a prevalere in *A Edo Ronchi (e a qualche pentito)*:

Rovesciata
la pelle, impagliati
in un corpo
non nostro, con un altro
cervello.

Eppure uno
lontano a indicarci,
a puntarci con il dito
– è lui! –
senza dubbi a segnarci
si agita. Giura.
Servisse a qualcosa
“non siamo noi”
potremmo gridargli,
«tu sai di chi sono
le impronte».
(*A Edo Ronchi*, vv. 9-24)

⁴⁶⁴ Alida Airaghi, *Intervista a Giovanna Giudici*, «Quotidiano dei Lavoratori», 29 gennaio 1978, in *Recensioni e Articoli 1976-1999*, Youcanprint, 2016, pp. 44-47: 45. Le pagine indicate sono quelle dell'ebook, consultabile sulla piattaforma Scribd [<https://it.scribd.com/read/323125912/Recensioni-e-articoli-1976-1999#>].

In *Ai detenuti del 7 aprile*, riferito al processo del 7 aprile 1979 contro diversi membri di Autonomia Operaia, sono invece centrali “loro” che cercano un responsabile, presumibilmente del rapimento di Aldo Moro:

Uno che in tutto corrisponda. Ma un esemplare simile
che si impigli in qualche rete, non basta?
Che lasci impronte e piume
– indizi di vaga somiglianza –
nel fiume
o sulla sabbia, non è sufficiente?
Eccolo che sbatte le ali, che dalla pece
imbrattato si divincola, e stride»

Al contrario, in *Elogio della banalità* la dicotomia noi-loro lascia spazio alla solitudine dell’io, in Svizzera, che torna a Milano per le elezioni amministrative:

Mi aggrappo alla lettura
minuziosa e critica del Manifesto
o di altro rimordente giornale.
[...]
nelle vetrine della lucida Löwenplatz
nei grandi magazzini sputafranchi guardo
la gente e mi premo a un vivere
senza rimorsi perché così fan tutti.
(vv. 1-3, 11-14).

L’unico momento in cui si recupera un senso di collettività con quel «tutti» è per rimarcarne l’ormai accettata impotenza, di fronte a un sistema politico dove votare per il meno peggio è l’unica consolazione dopo le pratiche contestative che hanno ormai perso tutta la loro radicalità. Inoltre, le posizioni sedicenti radicali rappresentate dalla politica istituzionale (il Partito Radicale) sono meno credibili dell’immobilismo del PCI, che con il compromesso storico ha rivelato tutto il suo opportunismo, restando però nostalgicamente rilevante:

Impastati ci spiamo dalle palpebre
fessure: avremo cura di optare per il partito
delle non scelte, dei rimandi storici, noi
che caute formichine disapproviamo la lotta
armata, neghiamo la fiducia ai radicali pagliacci.

È un patto implicito, una strizzata d'occhio
al vessillo che dà garanzia
di progresso moderato di placido riformismo,
che ci promette il ruolo per l'anno venturo.
(vv. 21-29)

Il «ritorno al privato» dei versi immediatamente successivi sposta lo sguardo da un senso astratto di disillusione politica, per entrare più specificamente nella condizione della donna che ritrova, nella maternità e nel lavoro domestico, il rifugio di una vita tranquilla e uno spazio alienante (ancor più trovandosi all'estero), che congela ma al tempo stesso ripropone le sconfitte politiche, la «metastasi immutata» che è diventata la società italiana:

Il ritorno al privato che cosa può coprire
cosa può consolare, se nei muscoli molle
salgo le scale con la bambina in braccio,
appoggio il passeggino, fingo di entrare
in un'altra dimensione entrando in casa.
Tendo l'orecchio alla radio italiana mentendo
scoraggiamento per la metastasi immutata
m'incoraggio «sto meglio qui», intanto che
ricapitolo le mie 50 cose: la minestra
i pannolini e una sera sì una sera no
lavarsi i piedi.
Sono qui e non devo essere altrove – mi controllo
il pensiero a impedirmi sterzate
fughe in avanti o indietro. So che una vita
tranquilla può nascondere tesori insperati,
che bisogna cercare nel trito, preferire il banale.
(vv. 30-45)

Airaghi coniuga in questi pochi versi una duplice sconfitta a livello politico: quella comunista, ridotta ad un partito ormai ininfluyente e lontano da qualsiasi prospettiva di cambiamento, eppure ancora preferibile ai partiti che durante gli anni Settanta hanno cercato di strumentalizzare le cause dei movimenti di contestazione a proprio vantaggio; dall'altra, quella dei movimenti per il salario al lavoro domestico, specialmente attivi agli inizi degli anni

Settanta, che non hanno potuto fare i conti con la situazione politico-sociale del paese, perdendo una battaglia che alle soglie del nuovo decennio impone ancora un confronto con lo spazio domestico. Quest'ultimo, in *Rosa Rosse Rosa*, è serrato e inscena una delle poche rappresentazioni in poesia sul tema della casa, dell'*appartamento*, riprendendo il titolo della selezione presentata in *Nuovi Poeti Italiani 3*.

3.4.1. «Ah, giustizia». Antigone tra contestazione e tragico moderno

Prima di giungere alle parti del volume che più nel dettaglio analizzano il rapporto tra intimità e spazio domestico, è utile riprendere il discorso più esplicitamente politico, legato agli anni Settanta, confrontandolo con una poesia che apparentemente si discosta da questo ma che potrebbe, pure implicitamente, costituirne un epilogo estremo. La sezione immediatamente successiva a quella che si chiude con le poesie appena menzionate si intitola *Classiche*: come scrive Sara Sermini, in essa figurano «grandi donne del mito, raffigurate nel loro dubitare della tradizione che le ha canonizzate. Nell'ordine troviamo *Penelope, Antigone, Ifigenia, Alceste, Medea* e infine *Le vergini di Mileto*. In ogni profilo è racchiuso un possibile sovvertimento della rappresentazione femminile, o esplicitata una via di fuga dalle questioni enucleate nella prima sezione».⁴⁶⁵ Tra queste, quella più vicina al *coté* politico del discorso di Airaghi, specialmente legato alla sinistra extraparlamentare, è sicuramente Antigone, che non sembra avere la possibilità di quella «via di fuga» prospettata da Sermini.

La vicenda di Antigone, tratta dalla tragedia di Sofocle, è nota: Eteocle e Polinice muoiono combattendo per il trono della città di Tebe. Essendo Polinice l'assediante, muore da traditore secondo il nuovo re, suo zio Creonte, che dunque nega a Polinice gli onori funebri. Contro questa legge, Antigone intende seppellire il fratello, ma è scoperta e non ricusando il proprio gesto è rinchiusa da Creonte in una grotta, in cui dovrà passare il resto dei suoi giorni. In un secondo momento, persuaso da suo figlio Emone e da Tiresia, che lo accusa di aver reso impura la città di Tebe di fronte agli dèi, Creonte decide di liberare Antigone, ma nel frattempo questa si è tolta la vita, impiccandosi. Questo gesto porta ai suicidi di Emone, che era promesso sposo di Antigone, e della moglie di Creonte, Euridice. Il re rimane così solo a

⁴⁶⁵ Sermini, «*Rosso che mi riempi i giorni*», cit., p. 118.

contemplare le conseguenze della propria scelta.⁴⁶⁶ Un esempio non letterario, ma rilevante per legare la figura di Antigone alla contestazione della sinistra extraparlamentare, è il film *I cannibali* (1969), di Liliana Cavani. Ambientato in un futuro distopico, ripropone la dinamica centrale del testo di Sofocle a cui si ispira: in questa versione, Antigone vuole seppellire il fratello contro il potere costituito, che lascia i cadaveri dei dissidenti politici per strada e condanna a morte chi tenta di dare loro sepoltura. Anche la famiglia di Antigone, simpatizzante del regime, si oppone al suo proposito, ma questa cerca ugualmente di portarlo a compimento con l'aiuto di uno straniero. Quest'ultimo e Antigone non hanno successo e muoiono per mano del potere repressivo dello Stato, ispirando però altre persone a compiere il loro gesto.

Un'analisi ulteriore di Antigone, nel corso degli anni Settanta, è quella che avvicina quest'ultima alle rivendicazioni femministe. In Italia, queste possono contare sulla traduzione di *Speculum* di Luce Irigaray, edito da Feltrinelli (1975). In *Speculum* si rappresenta il gesto di Antigone non solo come sfida allo stato e al re, tema principale dell'analisi di Cavani, ma come rivendicazione di una discendenza matrilineare, di fronte all'espressione di un potere patriarcale:

Antigone non si sottomette alla legge della città, a quella del suo sovrano, a quella dell'uomo della famiglia: Creonte. E sceglierà di morire vergine, senza essersi unita in matrimonio con un uomo, piuttosto di sacrificare i legami di sangue e di abbandonare il figlio di sua madre ai cani e agli avvoltoi, lasciando così il suo doppio vagare senza riposo. [...] In ogni caso ripete su se stessa il gesto di morte compiuto da sua madre, senza sangue. Quali che siano i contrasti presenti che la oppongono alle leggi della città, c'è un'altra legge che da prima l'attirava là dove sta andando: l'identificazione con la/sua madre.⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ Creonte sarà poi sconfitto e ucciso in duello da Teseo, re di Atene, che garantirà al nemico la sepoltura che Creonte ha negato a Polinice: «Circondato dall'odio dei suoi, ormai pari a quello dei nemici, Creonte appare come il tiranno dell'*Eneide*, Mezenzio, che in punto di morte, consapevole dell'odio della sua gente, prega Enea di assicurargli la sepoltura (insieme al figlio): *Verg. Aen.* 10, 903-6 'unum hoc, per si qua est victis venia hostibus, oro: / corpus humo patiare tegi. scio acerba meorum / circumstare odia: hunc, oro, defende furorem / et me consortem nati concede sepulcro'. 'Sepulcri' sarà l'ultima parola anche nell'apostrofe rivolta a Creonte da Teseo, che spontaneamente gli garantirà la sepoltura da lui negata ai nemici: [Stazio, *Tebaide*] 12, 780-1 'vade atra dature / supplicia, extremique tamen secure sepulcri»; Federica Bessone, *Teseo, la clementia e la punizione dei tiranni: esemplarità e pessimismo nel finale della Tebaide*, «Dictynna. Revue de poétique latine», n. 5, 2008 [<https://journals.openedition.org/dictynna/200>].

⁴⁶⁷ Irigaray, *Speculum*, cit., pp. 202-203.

Il doppio di Antigone è Polinice in quanto nato dalla stessa madre: la rivendicazione con il materno, che impone ad Antigone di seppellire il fratello contro le leggi dello stato, pone come centrale un rapporto che per i movimenti femministi, verso la fine degli anni Settanta, si traduce nel recupero delle madri, delle figure archetipiche. Così la rivista fiorentina «Salvo Imprevisti» (1973-1992), che negli anni Settanta si muove nel discorso della sinistra extraparlamentare concentrandosi anche sui movimenti femministi, dedica un numero monografico al tema «Donne, Mito, Linguaggio» (1978). Anche nell'editoriale di questo numero Mariella Bettarini, direttrice della rivista, si richiama a Irigaray, quando sostiene che «ogni teoria del “soggetto” si trova sempre ad essere appropriata al “maschile”»⁴⁶⁸. Irigaray sottolinea come la psicanalisi e la filosofia occidentale siano carenti nel loro mancato riconoscimento della differenza della donna. Di conseguenza, quest'ultima si identifica nella sua storia solo con il simbolico, con il Mito del maschio, rinunciando alla propria specificità. Per Bettarini richiamare la creatività delle donne dimenticate, ai margini della storia della cultura rimane importante, ma non più sufficiente: in questa fase storica, già in parte superata la spinta della contestazione degli anni Settanta, occorre recuperare tutto un desiderio rimosso, rappresentato già dalle figure femminili del mito, della religione, lette attraverso lo sguardo maschile. Questo numero di «Salvo Imprevisti» non include le *Classiche*, nonostante la vicinanza del tema e la data di composizione di questi testi, che risale agli stessi anni (1976-1980, secondo l'indicazione data nella raccolta). Tuttavia, Airaghi riflette in termini simili a quelli usati da Bettarini in uno scritto sulla rivista «Memoria», dedicata alla storia delle donne e redatta da donne:

Questa rivista [...] non nasce da uno spirito di rivincita, ma da un «desiderio di conoscenza» che è volontà di rileggere la storia delle donne (o da leggerla ex-novo; è mai stata letta correttamente?) al di là dei rigidi schematismi imposti dalla storiografia ufficiale, stralciandola – per così dire – dalla storia maschile fatta sempre passare come storia universale. Quale *Memoria*, allora? Una memoria selettiva, intanto, che scelga di indagare quei momenti di particolare rilevanza nella storia delle donne, trascurati o interpretati erroneamente dalla storicistica maschile. E in questo ambito tenga conto che la storia femminile è storia di relazioni, non riducibile a un elementare contrapporsi di antagonismi e oppressioni, ma storia che si ruota intorno a momenti concreti, a ruoli determinati, a condizioni oggettive, a fatti

⁴⁶⁸ Ivi, p. 129.

accaduti, non è tuttavia circoscrivibile interamente a questi limiti, e va letta con un metro sensibile anche all'evoluzione/involuzione dei sentimenti.⁴⁶⁹

Questo passaggio è importante per inquadrare la poesia di Airaghi, che nel suo voler recuperare una narrazione della donna come soggetto storico sottratto allo sguardo maschile non sceglie di «ridurre», come scrive, la sua poesia ad un «contrapporsi di antagonismi e oppressioni». Non si pone come «molte femministe [che] scrivono rabbia contrabbandandola per poesia», né come le «molte poetesse ufficiali (di quelle garantite dalle grosse case editrici) [che] scrivono al maschile, scorporandosi, eteree e asessuate, noiose»⁴⁷⁰. La poesia di Airaghi, in linea con ciò secondo cui dovrebbe ambire secondo lei la “poesia di sinistra”, lascia trasparire «la sua contraddizione di classe, di sesso, la sua alienazione e la sua voglia di cambiare, in un linguaggio che sia anch'esso nuovo: contraddittorio, frantumato, divertito, ironico, come vi pare, ma non scontato, non retorico o non controllato»⁴⁷¹. Il divertimento e l'ironia, che certamente attraversano molti luoghi di *Rosa Rosse Rosa*, difficilmente possono descrivere le poesie delle *Classiche*, che semmai manifestano più fedelmente il discorso «frantumato» evocato da Airaghi. Se in una poesia come *Abbaiata della sposa da passeggio* l'ironia è prevalente e declinata in toni più vicini alle scritture femministe provenienti dall'editoria alternativa, la sezione dedicata alle donne nel mito ha un tono più lirico, tragico:

Vedi che ho – per pietà – le mani sporche
– di pietà – insabbiate, le unghie nere, Creonte sire
severo, duro vate, suocero altero. Vedo
le tue bianche pasciute che sanno
proibire, sanno ammazzare (regali mani):
ma io non tremo. E voi vedete
(voi che tradite) (voi che sapete più di tutto tradire)
che io non tremo e che non temo.
Vili di tanto incapaci, di poco. Di un gesto
timorosi, di un cenno.
Giustizia

⁴⁶⁹ Alida Airaghi, Memoria, Rivista di Storia, *Rosenberg & Sellier, Torino 1981*, «Quotidiano dei Lavoratori», 19 giugno 1981, in *Recensioni e articoli*, cit., pp. 69-71: 69-70.

⁴⁷⁰ Alida Airaghi, Daria Menicanti, *Poesie per un passante*, Mondadori, Milano 1978, «Quotidiano dei lavoratori», 26 luglio 1978, Ivi, pp. 63-64: 63.

⁴⁷¹ Alida Airaghi, *Intervento su poesia, linguaggio, comunicazione*, «Quotidiano dei Lavoratori», 21 gennaio 1978, Ivi, pp. 41-43: 43.

invocata da troppi, da lontano implorata da troppi;
e nessuno si muove. Ah, giustizia.
Io qui sola.
Sanno tutti cos'era da fare,
fanno finta di niente.

Airaghi trae dal testo sofocleo alcuni termini chiave reiterati nel corso della poesia. C'è la *Giustizia*, che Antigone invoca contro Creonte e contro la sorella Ismene, quando questa cerca di condividere la punizione destinata ad Antigone:

Creonte. E tu hai osato sovvertire queste leggi?

Antigone. Sì, perché non fu Zeus a impormele. Né la Giustizia, che siede laggiù tra gli déi sotterranei, ha stabilito queste leggi per gli uomini.⁴⁷²

[...]

Ismene. Se costei acconsente, io sono colpevole. E desidero la parte delle pene che tocca a me.

Antigone. No. La Giustizia non può concedere questo, a te. Tu non hai voluto, e io non ti ho fatto partecipare.⁴⁷³

L'unico personaggio della tragedia ad essere esplicitamente richiamato nella poesia è proprio Creonte, con una focalizzazione sulle mani «le tue bianche pasciute che sanno / proibire, sanno ammazzare (regali mani)». Le mani di Creonte sono richiamate da Antigone anche in Sofocle, ma senza questa specifica caratterizzazione. Sono semplicemente le mani che decidono la sorte di Antigone:

Antigone. Sono nelle tue mani, mi puoi uccidere. Cosa vuoi darmi più che morte?

Creonte. Niente di più. Con la tua morte ho tutto.

Antigone. [...] E tutti costoro direbbero che il mio atto è bello, se la paura non li obbligasse al silenzio.⁴⁷⁴

⁴⁷² Sofocle, *Antigone*, trad. Enzio Cetrangolo, ne *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, a cura di Carlo Diano, Firenze, Sansoni, 1970, pp. 177-199: 185

⁴⁷³ Ivi, p. 186

⁴⁷⁴ Ivi, p. 185.

È significativo che Creonte, pur essendo rappresentato come «severo duro vate» non sia più esplicitamente richiamato in quanto uomo. In Sofocle, il fatto che l'uomo occupi una posizione di dominio è difeso prima da Ismene («Ma sopra tutto conviene ricordare che noi siamo donne, per natura incapaci di lottare contro gli uomini»), poi da Creonte («Fin tanto che vivo io, non sarà una femmina a comandare»), rivelando in questo l'attualità della contestazione di Antigone per i movimenti femministi negli anni Settanta.⁴⁷⁵ Tuttavia, questa opposizione è lasciata appena intesa, mentre Airaghi sceglie di focalizzare l'attenzione sui complici, su un voi che è collettività connivente di questo potere patriarcale. Questo «costoro» del passaggio sofocleo appena letto diventa il generico *voi* che dal v. 6 diventa l'oggetto dell'invettiva antigoniana. Esso può includere anche l'assente Ismene, se si tiene presente che il termine *tradimento* è usato proprio nel dialogo tra Antigone e la sorella:

Ismene. E pensi di seppellirlo contro il divieto?

Antigone. Sì. È mio fratello, e tuo anche se tu non vuoi. Nessuno dovrà incolparmi di tradimento.⁴⁷⁶

L'assenza di Ismene è singolare se si considera il momento storico in cui questa poesia è scritta. Da una scrittura femminista che negli anni Settanta cerca di insistere sulla necessità della sorellanza, la scelta di Antigone ne rivela i limiti, il pericolo insito in essa quando la donna accetta di sottostare alle leggi della città e, con esse, alle leggi della sopraffazione maschile. Antigone è quindi sola, abbandonata dalla sorella e dal popolo che silenziosamente sostiene il suo gesto, ma che «fa finta di niente» come Airaghi scrive in chiusa alla poesia. Nella solitudine di Antigone tornano le mani, richiamate all'inizio della poesia, «sporche di pietà»:

Antigone. [...] Ma spero che la mia venuta sia cara a te, padre; cara a te, madre; cara a te, fratello. Morti vi ho lavato, adornato, sepolto: con le mie mani. [...] mi hanno accusata di empietà per un atto pio.

[...]

Guardate la figlia dei vostri re, l'ultima che vi restava, che cosa deve patire, e da quali uomini, per avere, pietosa, onorato la pietà.⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ Ivi, pp. 178, 186.

⁴⁷⁶ Ivi, p. 178.

⁴⁷⁷ Ivi, p. 192.

Pietà è con Giustizia il termine chiave di questa poesia, della ripresa del testo sofocleo che, tolti questi pochi rimandi, resta comunque superficiale. Naturalmente rendere tutta la trama della tragedia nello spazio di questi pochi versi non sarebbe stato possibile: con pochi dettagli – giustizia, pietà, solitudine – Airaghi focalizza la sorte tragica di Antigone e, forse, anche il suo parziale pentimento, già nel testo originale. Quel «ah, giustizia», in minuscolo, è anche l'amara constatazione di una stagione conclusa, in cui questi testi si sviluppano, quella del Movimento, della sinistra antagonista a cui Airaghi ha continuato ad essere vicina fino ai primi anni Ottanta. Antigone non può più essere, non è in Airaghi, eroina del Sessantotto, come Cavani sembrava a suo tempo suggerire. È a metà tra una resistenza femminista, anche a certi suoi stessi assunti – la sorellanza mancata, che toglie Ismene dal testo di Airaghi –, oltre che una riflessione sul tragico, sul gesto ineludibile che porta Antigone alla morte.

Il nome di Antigone è citato di sfuggita da Airaghi nella sua tesi di laurea in Lettere classiche, che discute nell'anno accademico 1975-76, intitolata *Il suicidio nel pensiero greco*. Proporre una tesi di questo tipo a Milano è significativo per la compresenza, in quel momento, di quello che diventerà il gruppo redazionale della rivista «Niebo» (1977-1980), diretta da Milo De Angelis. Non è da escludere che la vicinanza a «Niebo» e De Angelis possa aver influito nella riflessione di Airaghi sul recupero dell'antico, più distante dalle finalità che esso aveva nella contestazione politica dell'epoca, inclusa quella femminista. Anche De Angelis si china sulla figura di Antigone: prima in *Poesia e destino*, poi in un testo del 1982 intitolato *Correzioni su Antigone*. In esso, De Angelis corregge appunto una caratterizzazione di Antigone che offre in *Poesia e destino*, in cui paragona Antigone ad altre eroine tragiche come Elettra e Clitemnestra.⁴⁷⁸ Nelle sue correzioni, invece, allontana Antigone dall'opposizione *Dike* contro *Dike*, dal rapporto tra *telos* e contingenza che De Angelis pone al centro della propria riflessione sul tragico:

La cupa ostinazione con cui vuole portare a termine la sua missione la imparenta con la nobiltà cavalleresca e con il martirio cristiano: [...] Il fatto che Antigone pretenda di incarnare *Dike* riduce l'opposizione *Dike*-contro-*Dike* all'opposizione *Dike*-contro-*Adikìa*, a un confronto di valore, a uno spartiacque di timbro drammatico-romanzesco. Non ha alcuna importanza che la legge assunta da Antigone sia più alta di quella di Creonte, ammesso che lo sia. Il punto è,

⁴⁷⁸ Cfr. Milo De Angelis, *Poesia e destino*, Milano, Crocetti, 2019, pp. 54-59 (1^a ed. Bologna, Cappelli, 1982).

ripeto, che Antigone si pone *all'altezza della Legge*, in uno spazio orizzontale, fino a quella morte tesaurizzata come trofeo d'onore personale già dai primi versi, e connessa all'*orgà autògnotos*, alla passione giudicante del sé che il Coro le rimprovera nel quarto episodio.⁴⁷⁹

In questo senso si può intendere una declinazione moderna di tragico in Airaghi. Se De Angelis intende il tragico come *Dike*-contro-*Dike*, un rapporto imperscrutabile e anche non pienamente dettato da volontà razionale, con un gesto finale e irrimediabile, Antigone incarna una scelta a più riprese reiterata, contro ogni argomentazione che le è portata dagli altri personaggi della tragedia. Anche se il Coro cerca di stabilire che la ragione potrebbe non risiedere unicamente in Antigone, quest'ultima porta comunque il suo proposito fino in fondo, incurante delle conseguenze che il suo gesto avrà, per esempio, su Emone ed Euridice, entrambi morti dopo il suicidio di Antigone. È quindi significativo che Airaghi si ponga da una parte nel recupero del tragico operato da De Angelis, ma inserendo in esso ancora una volta la sua esperienza all'interno dei movimenti di contestazione. In proposito, Giuseppe Bailone offre un'interpretazione che può aver persuaso Airaghi nel legare la delusione post-anni Settanta e il recupero della figura di Antigone:

Antigone si colloca interamente al di sopra e al di fuori della storia, con rovina sua e degli altri. Sembrano opporsi diametralmente, ma nella storia della sinistra antagonista non mancano momenti di alienazione simbolica, di azione dimostrativa, antipragmatica ed incurante dei risultati effettivi. Lo storicismo non tiene lontano il "male" antagonista, ma se lo porta dentro, sostituendo alle leggi eterne la missione storica, sul cui altare vengono bruciati principi di solidarietà umana, compiti familiari, rapporti di amicizia e persone in carne ed ossa. [...] Resta una differenza: Antigone s'irrigidisce in simbolo per pietà, la rivoluzione degli anni Settanta s'impone, invece, per promuovere l'avvento di una futura ed autentica umanità, il dovere della spietatezza, dell'uscita dai confini della comune umanità.⁴⁸⁰

Riprendendo la definizione di Sermini, la via consapevolmente scelta da Antigone, non subita dal destino senza conoscenza dei fatti, come quella del padre Edipo, è ugualmente

⁴⁷⁹ Milo De Angelis, *Una correzione su Antigone*, «Nuova Corrente», n. 88, 1982, pp. 405-410: 406-407. Il rimprovero del coro a cui De Angelis fa riferimento è probabilmente questo passaggio: «Davanti al piedistallo alto della Giustizia, tu, per audacia estrema, o figlia, sei caduta urtando. E questa prova che subisci la devi agli errori di tuo padre». 191. Questa ragazza è d'animo forte, come il padre: non sa cedere ai colpi del fato»; Sofocle, *Antigone*, cit., p. 185. Per un confronto tra Antigone e Edipo, cfr. Judith Butler, *Obbedienza promiscua*, in Ead., *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 79-112.

⁴⁸⁰ Giuseppe Bailone, *Il mito di Antigone nella sinistra antagonista*, in *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, a cura di Roberto Alonge, Torino, Edizioni di pagina, 2008, pp. 357-373: 372-373.

senza uscita. Manca ad essa quella «comune umanità», rivendicata pur essendo perdente, nelle poesie più politiche di Airaghi. La solitudine della donna in *Elogio della banalità* («Sono qui e non devo essere altrove – mi controllo / il pensiero a impedirmi sterzate», vv. 40-41) è scelta al pari di quella della figura mitica, ripetutamente e quotidianamente con quelle «mie 50 cose» (v. 37) che costituiscono la ripetitività banale e conciliante dello spazio domestico. La casa, portata alle estreme conseguenze, è per Antigone la grotta in cui è condotta, scegliendo di disobbedire alle leggi di Creonte. Negatele le possibilità di essere moglie e madre, Antigone sconta la propria solitudine congiungendosi alla morte che ella stessa si dà nello spazio chiuso della grotta: «O tomba, stanza mia tu sei nuziale: chiusa eterna dimora».⁴⁸¹

3.4.2. Solitudine e resistenza nello spazio domestico: *L'appartamento*

Lo spazio domestico è già rappresentato in *Abbaia della sposa da passeggio*, una delle prime poesie di Airaghi pubblicate su rivista. In essa, l'io poetico attende il ritorno a casa del compagno, il solo che può vivere liberamente la sua vita fuori. In questa attesa, cresce il desiderio di provare quella stessa libertà:

[...] Avrei
voluto vederti essere me, tu, una volta a
aspettarmi (una volta!) a scambiarci
le parti. Ma io qui, sono io
che misuro i tuoi passi al rientro, rigirandomi
in mano il guinzaglio da offrirti
se hai voglia, stasera, della passeggiata.
(vv. 12-18)

La condizione della donna in questo testo è di totale dipendenza al maschio-padrone, rafforzata dall'animalizzazione, per cui l'io poetico "abbaia" per chiedere di uscire. Lo spazio è qui solamente delimitato (nella spaccatura dentro/fuori) ma non ulteriormente caratterizzato. Al contrario, in *Spaccato coniugale la querelle* coinvolge esplicitamente pratiche e oggetti che formano lo spazio domestico, che danno all'io poetico la legittimazione di essere

⁴⁸¹ Sofocle, *Antigone*, cit., p. 192.

«brava» nelle faccende di casa, come il compagno afferma «un po' fiacco, / un po' annoiato» (vv. 28-29). Il termine *querelle* è motivato anche dal testo, in cui l'io poetico si definisce, prima di tutto, «*querulo* fantasma in due / stanze» (vv. 11-12), poi «comparsa di madre / con pupo tra le braccia» (vv. 12-13). Questa condizione non è però tesa ad una rivendicazione politica, arrabbiata, come poteva esserlo in altre manifestazioni della cultura femminista negli anni Settanta. Quello che l'io poetico ricerca, non senza ironia, è «tenerezza / e attenzione implorando», all'uomo «(che se ne sta / – al di là di giornali – seduto – di riviste / – barricato)» (vv. 16-18). L'uso del verbo “implorare”, specialmente in un contesto di questo genere, è lontano dal linguaggio antagonista ed emancipatorio che ha caratterizzato molte scritture femministe degli anni Settanta. Il lavoro domestico diventa motivo di vanto di fronte all'uomo inoperoso: il potere in mano a quest'ultimo all'interno della casa, che si traduce nel potere di non fare niente se non approvare distrattamente, non è messo in discussione se non ironicamente. Gli oggetti della casa diventano così strumenti di riconoscimento del proprio valore, ridotto alle mura domestiche, del proprio ruolo di madre e casalinga:

«Guarda
che so spostare poltrone
pesanti stirare camicie
a quintali
questo e altro so fare
(mi vanto)
i tortellini, e lavo lucido pulisco
all'istante».

Lui alza un sopracciglio
dagli occhi dice «brava» un po' fiacco
un po' annoiato
si assopisce nel cervello
stressato,
mentre «grazie!»
sfarfallo compiaciuta a sciacquare gli stracci
nel lavello.
(*Spaccato coniugale*, vv 19-34)

In queste poesie lo spazio della casa, pur rendendosi strumento dell'iniqua distribuzione dei compiti secondo le convenzioni della società patriarcale, è ancora condiviso: la solitudine è presente come assenza di comunicazione, ma rimane un confronto, per quanto distante e disinteressato. Nella sezione *L'appartamento* l'interlocutore è presente sullo sfondo ma mai esplicitamente richiamato: lo spazio domestico, gli oggetti della casa interrogati dall'io poetico, si confondono a quest'ultimo e si sovrappongono anche all'interlocutore, accennato ma sempre più indefinito. Questa scomparsa dalla scena di un interlocutore e una più insistita rappresentazione della solitudine si possono ricondurre ad una condizione, motivata biograficamente da Airaghi stessa, di maggiore isolamento dal suo trasferimento in Svizzera. Questo isolamento è anche dalle altre donne, segnando l'indebolimento di una sorellanza in Italia maggiormente percepita, per esempio, in ricorrenze come l'8 marzo:

Ricordo altri 8 marzo della mia vita: caroselli di ragazze infiorate, con zoccoli neri e gonne coloratissime, che si scioglievano per intrecciarsi di nuovo (ridenti, irridenti) in Piazza del Duomo a Milano, cantando slogan più sfrontati che minacciosi («Tremate, tremate, le streghe son tornate...»). Oppure il mio primo 8 marzo da mamma, a Roma, con una stupenda e canuta ultrasettantenne che copriva di mimose la carrozzina della mia bimba. Quell'allegria di essere donna (orgoglio della propria femminilità, sensazione di sorellanza complice con le altre) io non sono più riuscita a ritrovarmela intorno (o dentro?) qui in Svizzera.⁴⁸²

Alla solitudine di chi scrive, come dirà lo stesso anno parlando di un altro poeta, Fabio Pusterla, si aggiunge quella di un contesto estraniante, di cui lo spazio domestico diventa un'intima rappresentazione.⁴⁸³ Anche la casa, l'appartamento sono ad un tempo intorno e dentro, in un assottigliarsi dei confini tra l'io poetico e lo spazio che abita. Come scrive Walter Siti introducendo Airaghi in *Nuovi poeti italiani 3*, si tratta di «uno spazio più consueto», nel quale «si ambientano le ansie e gli scarti ombrosi». Le pareti, le tende, il televisore e la porta sono solo alcune delle presenze che Airaghi personifica e interroga all'interno dello spazio domestico, sfidandole e fuggendole, ma non potendosene mai davvero liberare. Secondo Sara Sermini, «nella difficoltà di “cercare un posto al proprio corpo”, Airaghi sperimenta

⁴⁸² Alida Airaghi, *Otto marzo e mimose*, «Agorà», 8 marzo 1989, in *Recensioni e articoli*, pp. 172-174: 172.

⁴⁸³ «Il destino di chi scrive – di chi soffre scrivendo, non dei poeti salottieri e festaioli purtroppo sempre più numerosi e premiati dalla nostra società – è un destino di solitudine e diversità, alla ricerca faticosa di risposte, con la consapevolezza tragica che una risposta definitiva non si avrà mai». Alida Airaghi, *Fabio Pusterla, Bocksten, Marcos y Marcos, Milano 1989*, «Agorà», 20 dicembre 1989, pp. 206-209: 208.

dunque l'evasione del pensiero, mentre la ragione la costringe a restare». ⁴⁸⁴ In una poesia di questa sezione, intitolata *La fotografia*, questa assume un'identità propria, che sembra sostituirsi a quella dell'io poetico. Nello sguardo reciproco c'è il riconoscimento dell'una e la progressiva assenza e perdita di esistenza dell'altra, rafforzata da un'indefinita voce fuori campo:

È come se dicesse
non ci sono, invece c'è:
è lì, tutti la vedono:
c'è. Si teme assente dopo che
ha riempito ogni atomo
della sua presenza.
«Ma di chi parli? – ironizza
tacendo – di una che non esiste».
Però mi guarda come se fossi io a non esistere.

La voce che «ironizza / tacendo» è quella della fotografia personificata o è la rappresentazione ulteriore di un altro “spaccato coniugale”? Ambiguità di questo tipo sono presenti a più riprese nelle poesie de *L'appartamento*. Per esempio, la poltrona «pronta / a proteggere chi si abbandona / tra le sue braccia» (*La poltrona*, vv. 2-4), accoglie una figura inquieta, con «gli occhi sbarrati / di un folle» (vv. 5-6), che sfoga su di essa le sue frustrazioni. Pur consumata da questo uso continuo («benché / sfondata nelle molle», vv. 1-2), «lei generosa lo calma / lo culla, è buona: le basta / una carezza, che le si dica / “sei la mia poltrona”» (vv. 9-12). Pur non esplicitamente invocata, Airaghi sembra raffigurare quella stessa figura maschile con cui era esplicito il confronto nelle poesie della prima sezione. Qui è la poltrona, sovrappostasi alla casalinga tuttofare di *Spaccato coniugale*, a cercare l'attenzione e l'approvazione dell'uomo, anche a costo di deturparsi. L'ultimo verso sembra quasi ricalcare lo stile pubblicitario, tra i mezzi di comunicazione più efficaci nel perpetrare e diffondere stereotipi di genere e maschilismo: «sei la mia poltrona» risponde all'invito della poltrona, rivolto alla figura che accudisce, a chiamarla e farla sua, come nel celebre *slogan* della pubblicità Peroni («Chiamami Peroni sarò la tua birra»), usato per la prima volta nel 1967. ⁴⁸⁵

⁴⁸⁴ Sermini, *Rosso che mi guardi*, cit., p. 128.

⁴⁸⁵ Il volto più riconoscibile dei caroselli Peroni è quello di Solvi Stubing, che rafforza lo stereotipo – imperante nel mondo pubblicitario dell'epoca – della donna bionda e ammiccante, tesa a compiacere lo sguardo maschile. Airaghi manifesta un'attenzione per il linguaggio della pubblicità anche nella prima poesia di *Rosa Rosse Rosa*,

Il «broccato a fiori» della poltrona, tormentato nervosamente da questa figura, può rappresentare il corpo della donna, talmente assorbita nel suo ruolo all'interno delle mura domestiche da risignificare la violenza subita negli oggetti della casa.

Nell'appartamento, l'io poetico perde la libertà di disporre di uno spazio aperto e proprio, che si traduce in una progressiva perdita d'identità. Così nella poesia *Gli spigoli*, questi sono «padroni» che «mi marchiano / a sangue quando dispersa mi giro intorno, / cercando un posto al mio corpo» (vv. 4-6). Nello spazio che essi delimitano, l'io poetico è prima «goffa inconsistenza», poi ridotta «alle mie ossa», battuta e immobile, fino a dichiarare – non per voce altrà, come ne *La fotografia* – «non esisto» (vv. 7-9). Agli spazi ostili della casa, come gli spigoli “padroni” si aggiungono gli ospiti di casa, spesso a loro volta giudicanti («si fingono disinvolti davanti alle finestre, / ma ogni tanto ticchettano sui vetri, fanno / un cenno ai vicini che li spiano»; *Le tende*, vv. 7-9), o tesi alla violenza e alla sopraffazione, la stessa che hanno nei confronti del tappeto. Già dal primo verso la differenza tra gli ospiti e l'io poetico è marcata: essi non sono “ridotti alle ossa”, bensì «con tutta la loro carne, e gambe aperte» (v. 1). Quest'ultima immagine in particolare può indicare una prospettiva dal basso verso l'alto, adottata dal tappeto e, di riflesso, anche dall'io poetico. Entrambi non possono abbandonare lo spazio a cui sono ancorati. Il tappeto non è «un tappeto volante», ma è «costretto al pavimento», letteralmente ai piedi dei «signori del mondo» (vv. 5, 8, 3). Non potendosi muovere, l'unico modo di sopportare questo sopruso, «le loro scarpe piene di tacchi», è quello di «amare / i piedi discreti di chi gli gira intorno, / la leggerissima orma dei bambini scalzi» (vv. 7, 8-11). Essi non cancellano la violenza insita nell'immobilità, nell'identità rasa al suolo come il tappeto, ma permettono di focalizzare l'attenzione sui tratti meno violenti, di questa sopraffazione, per poterla sopportare più facilmente.

In questa accettazione c'è il segno di un'identità mai completamente soppressa, pur ridotta a più riprese ai suoi minimi termini, quasi completamente annullata dalla casa. Leggendo i versi de *L'appartamento*, si ha una rappresentazione quasi teatrale di uno spazio domestico in cui ogni oggetto, ogni figura rappresentata ha uno specifico ruolo, che non è possibile

intitolata proprio *Carosello*, che raffigura una donna intenta a decidere il colore e il taglio di capelli da scegliere, optando per uno – nella prima strofa – per cui «si voltino a guardare / e pensino che bionda / biondona, che micia graffiona» (vv. 6-8). La poesia si conclude con il richiamo ad un altro spot pubblicitario: «sei più libera sei più bella» (v. 29) può infatti richiamare «Libera e bella», nome di uno shampoo antiforfora in una pubblicità del 1979. Nella pubblicità la donna è ancora una volta bionda.

modificare. In tal senso è significativa la ripresa che Airaghi compie, nella sezione intitolata *L'aria*, de *La vida es sueño* (1635), dramma filosofico-teologico di Calderón de La Barca.⁴⁸⁶

(la vida es sueño)

Ahi, che la vita è altro!
che la vita è vita.
vita della mia vita.
Ahi, che per quella vita
io ti ho perduta, vita.

A differenza di quanto avviene nel dramma di Calderón, l'io poetico presentato ne *L'appartamento* non può modificare la propria condizione all'interno dello spazio domestico, né decidere di uscirne. La sezione si chiude con il componimento *La porta*, mantiene la prigionia di tutto ciò che essa trattiene:

Senza la porta, la casa sarebbe
già scappata da sé stessa, sparsa
nelle strade, dietro il visitatore incauto.
È un bene che sia così pronta a richiudersi,
fedele come una serva, in silenzio come una morta.

Solo chi è ospite, che può entrare e uscire liberamente, «non la guarda nemmeno, / preso com'è a ripassarsi la futura scena» (vv. 1-2). Questi versi rafforzano la caratterizzazione dello spazio domestico come palcoscenico, *Il gran teatro del mondo*, come recita il titolo di un'altra opera teatrale di Calderón. Addosso alla porta premono «i folletti / domestici, gli oggetti prigionieri» (vv. 7-8): l'uso del termine “folletti” potrebbe essere un altro richiamo calderoniano, questa volta alla commedia *La dama duende*, tradotta in italiano come «La donna folletto», ma anche come «La donna fantasma», che si potrebbe ricollegare al «querulo fantasma» di *Spaccato coningale*.⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ Il protagonista del dramma, Sigismondo, è rinchiuso subito dopo la nascita in una torre dal re Basilio, che è avvertito da una profezia della futura e inevitabile malvagità del figlio. Ormai adulto, Sigismondo è messo alla prova dal padre e riportato nel sonno a palazzo: scoperta la verità, si vuole vendicare del torto subito e per questo si comporta da tiranno. Ritenendo confermata la profezia, Basilio torna a rinchiuso il figlio nella torre, che crederà di aver sognato la sua breve permanenza nel palazzo reale. L'esperienza lo porta a riflettere sul proprio comportamento: che la vita vissuta al palazzo sia stato un sogno, o che lo sia quella vissuta finora nella torre, è bene agire in modo retto. Liberato da una rivolta popolare, essendo ormai la prigionia di Sigismondo fatto pubblico, il protagonista sale al trono e si impegna a riportare la pace nel regno.

⁴⁸⁷ Anche Doña Angela, la protagonista de *La dama duende*, è rinchiusa in casa dai suoi due fratelli, per preservare l'onore della famiglia. Quando essi ospitano Don Manuel e Cosme, il suo domestico, che non sanno della presenza di Angela in casa, questa scambina la stanza in cui alloggiano. Don Manuel penserà che è opera di folletti domestici, a cui inizia a dare la caccia.

Le poesie dedicate allo spazio domestico mettono in scena la contraddizione e l'accettazione di una solitudine quotidiana, di un'assenza di comunicazione proprie della condizione di casalinga, più o meno esplicitata. Come scrive Sara Sermini, «Airaghi reagisce all'oppressione vissuta scavandosi delle vie di fuga nello spazio stesso del quotidiano, nel proprio “sgabuzzino di pensiero”. [...] Airaghi sperimenta dunque l'evasione del pensiero, mentre la ragione la costringe a restare».⁴⁸⁸ La costrizione dentro lo spazio domestico non toglie però all'io poetico de *L'appartamento* un residuo di potere all'interno della casa, pur debitamente circoscritto ad essa. Come la casalinga dello *Spaccato coniugale* all'inizio del libro, che il marito «vorrebbe zuccherina / e bellissima / buonanotte il bacino tranquilla» (vv. 1-3), l'io che attraversa queste poesie attua, pur con meno ironia e maggiore solitudine, alcune strategie di resistenza. Questa non è attuata nei confronti di una figura maschile, che rimane appena visibile, ma degli «ospiti», dei «corpi simulacri [...] fantasmi che si litigano millimetri di spazio» (*Il letto*, vv. 7-9), della casa stessa. Un gesto di resistenza può essere non dipingere le pareti bianche e spoglie, a differenza di «gente diversa [che] ama appendervi quadri / abbracciarvi rampicanti, fare ombra / con lampade astratte», mossa dalla necessità di «sentirsi / indispensabile anche a loro» (*Le pareti*, vv. 4-6, 7-8). Adornare le pareti delle fotografie di famiglia, del matrimonio o della vita prima, dei diplomi o dei trofei (spesso dell'uomo) è un modo di riempire un vuoto, privando le pareti dell'«essenziale che sono» (v. 2). Allo stesso modo le tende «non ci sono, per questo occupano / tanto spazio» (*Le tende*, vv. 1-2), poiché la loro assenza mette a disagio gli ospiti che «teti si chiedono cos'è che manca / [...] / fanno / un cenno ai vicini che li spiano» (vv. 5, 8-9). Le finestre sono spazi aperti all'esterno, a differenza della porta che «tarda ad aprirsi» (*La porta*, v. 5), sfidando così il riserbo che per convenzione ci si aspetta dalla casalinga. Uno spazio di resistenza può anche essere quello in cui il televisore rimane spento, o acceso solo «nel fuoriprogramma, / che fischi a vuoto o resti muto» (vv. 6-7). Programmi di intrattenimento e pubblicità, come i già citati caroselli Peroni, sono veicolo di stereotipi costruiti per corrispondere i desideri dell'uomo e normalizzare l'oppressione della donna, tenendola ancorata allo spazio domestico e fornendole distrazione nelle tante ore di solitudine. Quando Airaghi scrive «Voglio deluderlo / nelle aspettative, non guardarlo» (vv. 4-5) può non riferirsi solo al televisore, ma a tutto un codice di comportamento, alle leggi non scritte che dirigono l'appartamento-teatro e i ruoli di ciascuna figura in esso.

⁴⁸⁸ Sermini, *Rosso che mi guardi*, cit., p. 128.

Nella solitudine quotidiana dell'appartamento forse sono questi gesti di resistenza i «tesori insperati» (v. 44) che offre la vita tranquilla in *Elogio della banalità*. In una raccolta attraversata dal disincanto della stagione contestativa, esaurita nelle aspettative deluse di una generazione, le poesie sullo spazio domestico sembrano esacerbare quel «ritorno al privato» (*Elogio della banalità*, v. 30) in cui non sembrano più esserci battaglie politiche. Lo spazio della casa è però sempre stato politico, prima ancora che i movimenti femministi lo mettessero in luce, portando il proprio linguaggio nella rivendicazione del rapporto con l'uomo-padrone, del salario per il lavoro domestico, di una cultura libera dagli stereotipi che la famiglia e la casa tramandano. Con un linguaggio ironico ed elusivo, Airaghi sembra voler rivendicare questo, andando oltre la marginalità come rivendicazione estetica e scommettendo su proprio modo di scrivere: la rassegnazione di un "noi" sconfitto ma nostalgicamente legato al Pci; la solitudine tragica di Antigone, ultimo ed estremo richiamo alla giustizia tradita; la solitudine quotidiana della casalinga nell'appartamento, tesa a reclamare quel poco di potere che all'interno della casa può esercitare per sovvertire convenzioni e aspettative.

4. CONCLUSIONE

4.1. *Querelle des femmes* e specificità della scrittura femminile

Nel suo saggio dedicato alle scritture delle donne, Marina Zancan identifica in queste ultime un doppio itinerario: «quello che delinea lo spazio – di esperienza, di immaginazione e di memoria – che presiede all’origine della scrittura; e quello che ne segna o meno il passaggio nella tradizione e nella storia della letteratura».⁴⁸⁹ Entrambe queste vie si inseriscono in un dibattito che in questa tesi di dottorato non è stato volutamente approfondito, ma che attraversa comunque ogni autrice e realtà collettiva evidenziate: l’identificazione e la definizione della specificità del linguaggio femminile. La specificità dell’esperienza della donna all’interno della società patriarcale, la sua rappresentazione entro la stessa, è una preoccupazione qui condivisa con Zancan, laddove scrive che è necessario «interpretare i testi, interrogando gli immaginari poetici che li hanno generati».⁴⁹⁰ Interrogarli significa riconoscere che «la nominazione dell’identità sessuata dei soggetti che si fanno autori o autrici di opere letterarie ha dunque una relazione intrinseca con l’esegesi dei testi perché richiama, in premessa all’interpretazione stessa, l’interferenza che compromette l’immaginario poetico con la memoria delle origini».⁴⁹¹ Anche la natura di questa interferenza è duplice: una è quella data da secoli di marginalizzazione della donna dall’espressione immediata di sé, sovrastata da «forme [maschili] di rappresentazione di un io che ha definito l’universo linguistico e le strutture stilistiche, che ha adattato alla propria voce, sublime, le scelte tematiche e le tipologie discorsive, che ha codificato la scala dei valori, che ha costruito, sulle valenze del proprio desiderio e della propria cultura storica, le immagini stesse del femminile».⁴⁹² L’altra, per un’analisi più contemporanea, è quella strettamente legata alle disponibilità materiali che una donna ha di emergere nel panorama editoriale e, di conseguenza, critico e storiografico.

La *querelle des femmes*, sondando questa interferenza e ponendovisi contro, non può per questo neanche essere slegata da un discorso sulla specificità della scrittura della donna che racconta la propria condizione, sia in letteratura sia in critica, essendo soggetto e oggetto a un tempo della propria rappresentazione. La posizione di chi interviene nella *querelle* delimita chiaramente quali sono le potenzialità e i limiti dell’indagine. Per questo, all’interno di tale categoria critica, è sottolineata una tradizione specificamente maschile di «testi filogini», che

⁴⁸⁹ Marina Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998, p. XV.

⁴⁹⁰ Ivi, p. VII.

⁴⁹¹ Ivi, p. VIII.

⁴⁹² Ivi, p. IX-X.

intervengono a favore delle donne ma che non possono non farlo a partire dal proprio immaginario. Questi testi, indipendentemente dagli intenti, saranno per questo sempre diversi negli esiti da quelli prodotti dalle donne su di sé. Questa precisazione rende vigili al rischio, presente in entrambe queste posizioni ma di particolare rilevanza in quella dei testi scritti da uomini, di offrire una propria immagine – ancora stereotipata e riduttiva, per quanto progressista nelle idee che le danno forma – di una specificità femminile. Per questa consapevolezza, alla base dell'indagine fin qui condotta, si è evitato e si continua qui a evitare di offrire, in conclusione, definizioni sommarie o classificatorie di come la poesia delle donne è formata. Il panorama presentato, pur attraversando l'editoria ufficiale e alternativa con esempi anche molto distanti tra loro, non può in alcun modo ritenersi esauriente in tal senso, volendosi presentare come l'inizio di un lavoro molto più ricco di voci e testimonianze.

L'uso stesso della parola "donne" nel titolo di questa tesi invita a una riflessione: che donne sono rappresentate in questo lavoro? Qual è la loro condizione sociale, la loro cerchia amicale, che può influire materialmente sulla visibilità della loro *querelle*? Come si declina la loro rappresentazione? Non a caso, questo studio si apre con una figura che dà concretezza e ragione d'essere a queste domande e al rischio di giungere troppo superficialmente a una propria definizione di "donna" e "poesia delle donne": Mariasilvia Spolato – lesbica e insegnante precaria – è dissimile da varie autrici che sono state approfondite nelle pagine e capitoli successivi. La sua posizione è ben diversa da quella di Patrizia Cavalli, poeta lesbica ma con una cerchia amicale ben diversa e più influente nella cultura ufficiale. È diversa anche da Biancamaria Frabotta, inserita in un contesto – quello accademico – più privilegiato rispetto a quello della scuola pubblica. La poesia di Spolato, dedicata all'esperienza extra-sensoriale di delta e beta, può nascondere dietro queste raffigurazioni l'amore tra due donne, osteggiato e marginalizzato dalla società patriarcale e anche da certi gruppi di compagne eterosessuali. Questa interpretazione, del resto assunta in sede di analisi, non può però lasciare in secondo piano il fatto che delta e beta si presentino prive di tratti riconducibili, come gran parte dei testi analizzati in questa tesi, al corpo biologicamente femminile. La *Storia di una E(xtra)S(ensorial)Perienza* non è l'*Inno all'utero*, non denuncia la violenza carnale, non rivendica la sorellanza femminista né la solitudine data dalla delusione di una stagione politica dispersa. È prima di tutto la necessità – ostacolata da un robot che non ha, a sua volta, tratti biologicamente maschili – di tessere connessioni che evidenzino la specificità intrinseca di ogni individuo. Non si tratta, come scrive Antonio Porta, di scoprire la «bisessualità insita in uomo e donna entrambi poetanti», in nome di un'idea di uguaglianza che non interroga le

condizioni materiali che creano disuguaglianza, ma di ridiscutere la stessa nozione di genere binario.

Separatismo e pensiero della differenza sono stati necessari e fondamentali basi della contestazione politica e culturale dei movimenti femministi negli anni Settanta. In questo contesto non sono però mancate voci che hanno portato a problematizzare forme di identità e rappresentazione oltre il binarismo: oltre a Spolato, conta segnalare Mario Mieli, i cui *Elementi di critica omosessuale* (1975) sono ritenuti anticipatori rispetto agli studi *queer* e a un'analisi in cui l'opposizione uomo-donna resta importante, ma non è centrale all'analisi. Questa centralità, che pure ha animato la moltiplicazione di gruppi e iniziative editoriali volte a sondare la poesia femminile, femminista, scritta da donne, pure evidenzia un limite ben descritto da Marina Zancan, che si ritiene utile citare per esteso:

Se si considera la questione da un punto di vista che si mantiene totalmente interno alle coordinate del sistema letterario – tradizione testuale e rappresentazione storiografica – il discorso dell'assenza delle donne dalla tradizione letteraria appare persuasivo persino ad uno sguardo di donna in conflitto, perché consente di declinare anche all'interno della storia del pensiero e delle istituzioni della cultura quella dinamica tra i sessi che presiede alla discriminazione delle donne e al loro controllo sociale: l'assenza delle donne dalla storia – politica, sociale, culturale – si risolve allora, in quest'ottica, come effetto, e insieme conferma, di un'oppressione in forma di interdetto che segna la storia del genere umano, in cui l'eccezione non è valsa a mutare la regola. Questo discorso, che pure contiene una parte di verità, se consente lo scambio disparità contro disvalore, nello stesso tempo, nella sua astratta coerenza, assume e ripropone come dato di realtà ciò che viceversa è l'esito formale di quella lunga catena di rimozioni e di negazioni su cui si fonda, nella cultura occidentale, l'unicità delle forme di rappresentazione dell'io: rimozione della soggettività femminile dalla storia del genere umano, e negazione della complessità del singolo individuo, femmina e maschio; rimozione del rapporto originario tra i sessi e negazione delle diversità dell'altro da sé; rimozione della relatività delle proprie esperienze conoscitive e negazione della molteplicità degli sguardi, degli immaginari, delle storie. In base a questa tradizione di pensiero – in cui l'arbitrarietà del discorso critico-interpretativo e storiografico si fonda sull'indiscussa neutralità del sapere e del valore – l'assenza della soggettività femminile dalla tradizione letteraria non può allora che confermarsi, se non si incrina, nelle ipotesi stesse della ricerca, la contrapposizione dualistica tra maschile e femminile.⁴⁹³

⁴⁹³ Ivi, pp. XI-XII.

Questa contrapposizione emerge, per esempio, nell'intervento di Sandra Pertignani incluso in *Poesia femminista italiana* e intitolato, appunto, *La metà in ombra*:

L'immaginario femminile è per tradizione di serie b. Se nel campo della saggistica si può finalmente dire che la parola della donna ha realmente lo stesso valore di quella maschile (penso alla Kristeva, alla Heller, alla Klein) lo si deve unicamente al fatto che il codice usato è quello «neutro» della scienza e della storia (nel senso comprensivo di storia della letteratura, dell'arte, del costume e via dicendo), quella storia, cioè, fatta, voluta, sognata, scritta dalla parte maschile dell'umanità.

[...]

L'immaginario femminile non ha credibilità, è privo di autorevolezza, ha solo dalla sua parte il fascino del misterioso, dell'insondabile. Ed è chiaro il perché. Alle sue spalle non ha tradizione. La tradizione imposta, la cultura, sopporta da secoli un grande vuoto, una lacuna: l'assenza dell'immaginario femminile. La tradizione è stata fino a oggi irrecuperabilmente mezza.⁴⁹⁴

Che la storia, anche culturale e letteraria, sia soprattutto la storia della voce maschile è un dato osservabile e qui condiviso, ma la contrapposizione tra maschile e femminile rischia – anche in un discorso pienamente accostabile alla *Querelle des femmes* – di relegare le donne in una posizione ancora complementare, dipendente dal modello “maschile”. Questa posizione porta Kristeva, Heller e Klein a una posizione di demerito per essere sostanzialmente inglobate in un linguaggio che rimane quello dominato dalla voce andronormata. È la stessa indagine, pur condotta in nome di un tentativo di inquadrare uno specifico immaginario femminile, che porta Frabotta a squalificare molte autrici che include in *Donne in poesia*. Al rischio di un'omologazione in negativo a quello che si potrebbe definire “identità femminile”, sulla base di un modello dualistico, Marina Zancan oppone non una soggettività rigida, codificata in opposizione a quella maschile, ma una ricerca che attraversa «i saperi codificati – senza subalternità né identificazione – con l'attitudine intellettuale di una soggettività itinerante, in transizione, tra luoghi, esperienze, ruoli e linguaggi diversi».⁴⁹⁵ Riprendendo Rosi Braidotti, questa soggettività è nomade, cioè «oppone resistenza all'assimilazione, contrasta l'omologazione alla raffigurazione univoca dell'io ma non approda al femminile come alterità dicotomica del maschile [...] rende attiva una memoria di sé che la sottrae sia alla

⁴⁹⁴ Sandra Pertignani, *La metà in ombra*, in Di Nola, *Poesia femminista italiana*, cit., 164-167: 166.

⁴⁹⁵ Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura*, cit., p. XVII.

complementarietà degli opposti, sia all'utopia dell'altrove, e che pretende visibilità e legittimità a raffigurazioni plurime e provvisorie».⁴⁹⁶

Questo “nomadismo”, se è più facilmente adattabile a un contesto come quello dei femminismi intersezionali odierni, risulta meno facile da applicare alla cultura e alle rivendicazioni politiche degli anni Settanta, dove esso è avvertito come un tentativo di cancellazione della soggettività femminile. Per esempio, Rossana Rossanda incoraggia una cultura «bisessuale e comunicante», ma non si riconosce in un'identità “androgina” che non espliciti chiaramente le disuguaglianze che la donna subisce, tra cui quella di vedersi privata, per l'appunto, della sua identità. Questo lavoro, quindi, continua a usare la parola “donna” tenendo conto del fatto che il separatismo e i femminismi degli anni Settanta si pongono, per la maggior parte, in una visione binaria del genere. Tuttavia, il campione di autrici scelto evidenzia il fatto che la “poesia delle donne” e la *Querelle des femmes*, pur non ignorando l'analisi delle condizioni sistemiche che generano disuguaglianze sfavorevoli alle persone socializzate donne, resiste a una stretta definizione di specifica identità femminile. Che posizione occupano, per esempio, i *Fendenti fonici* di Jolanda Insana in una definizione di quest'ultima, laddove l'io poetico non sia sempre marcatamente femminile e, addirittura, non sempre animale umano? Che spazio condividono la poesia per Giorgiana Masi e quella del Gruppo Le Eumenidi dedicata a Rosaria Lopez – prove circostanziali, legate a un avvenimento specifico – e l'analisi della condizione storica della donna in *Donne mie* di Dacia Maraini? Come dialogano poesie che parlano del corpo e del lavoro domestico e come convivono in una sola opera, per esempio in *Rosa Rosse Rosa* di Alida Airaghi?

Questo studio ha individuato nella *Querelle des femmes* una categoria critica con cui poter leggere tutte queste voci, sondando la particolare conformazione della *querelle* nel panorama storico, politico e culturale degli anni Settanta e Ottanta. Naturalmente non è possibile trarre le stesse conclusioni che risulterebbero da una lettura del fenomeno in epoca rinascimentale, poiché cambiano i linguaggi, la trasmissione dei testi e la conformazione delle lotte politiche e sociali che accompagnano il discorso culturale. Tuttavia, rimane come costante la lotta all'«ingiustizia ermeneutica» evocata da Fricker: la possibilità di reclamare uno spazio proprio, di identità e voce, poterlo condividere. Questo punto è centrale nella trattazione della *Querelle des femmes* negli anni Settanta e il motivo per cui si è scelto di dedicare spazio a realtà collettive oltre che a singole autrici. Le principali pratiche discorsive dei movimenti femministi della

⁴⁹⁶ Ivi, pp. XVII-XVIII.

seconda ondata si sviluppano, grazie alla spinta data dal separatismo e l'editoria alternativa, in gruppi di donne che parlano di e tra sé, talvolta portando anche a differenze importanti sulla direzione della contestazione e la ricerca di identità e tradizione proprie. Il tipo di comunicazione e di produzione letteraria che ne risulta è, almeno nella prima metà degli anni Settanta, specialmente volto all'espressione di uno stato di cose presenti, del particolare e circostanziale tratto dalla pratica dell'autocoscienza. In accordo con il rifiuto radicale di tutta una tradizione culturale fallocentrica, la scrittura letteraria di molte autrici cerca di non assomigliare a nulla di ciò che l'ha preceduta, di essere volutamente "a-poetica", formalmente poco curata, slegata da riferimenti intertestuali espliciti. Alla poesia, genere dominato dalla presenza maschile e ritenuto di secondaria importanza rispetto alla lotta politica in quegli anni, si preferisce la testimonianza, la lettera in versi più o meno definiti, alternati a prosa, che affermano in modo piano la solitudine, la rabbia e l'ingiustizia provate. La tradizione rimossa delle donne, la ricerca di radici culturali, avviene soprattutto nella seconda metà del decennio, quando l'appropriazione di una parola il più possibile non mediata da linguaggi altri, in cui si coglie l'influenza della cultura patriarcale, apre alla possibilità di costruire una continuità della scrittura – e della *querelle* – delle donne:

In un primo tempo avevo pensato che le donne, fino a tempi recenti, non avessero scritto; o che avessero scritto, salvo rare eccezioni, soltanto per sé, confinate ai margini della cultura, esterne, perché discriminate, ai mondi della scrittura letteraria. Noi stesse, del resto, quando negli anni Settanta abbiamo dato origine a quelli che oggi definiamo i nuovi saperi delle donne, come gesto fondativo abbiamo assunto l'uso della parola: una parola conquistata nella separatezza, detta a partire da sé; una parola ed una scrittura, connesse al tempo presente della politica, fondative, prive di tradizione: pensavamo che, prima di noi, le donne non avessero avuto le parole per dirsi; che il silenzio conservasse e raccontasse i loro gesti e i loro sogni, la loro storia.⁴⁹⁷

La costruzione di una tradizione femminile, di particolare interesse critico e antologico nei diversi esempi che in questo lavoro sono stati portati, si scontra comunque con l'evidenza che il canone, finanche nei suoi margini, ha favorito la trasmissione di scritture di donne che potessero essere in qualche modo assimilabili, confrontabili a livello intertestuale con gli autori maschi. È insomma difficile, parlando di identità e specificità della scrittura delle

⁴⁹⁷ Ivi, p. X.

donne, slegarsi da una lettura che non faccia dipendere le categorie interpretative dal confronto con la tradizione, specialmente in un ambito già molto ristretto e codificato come la scrittura poetica. È difficile, inoltre, anche per chi intenda slegarsi da qualsiasi intento mimetico, non rifarsi comunque a qualche modello implicito, o essere ricondotto ad esso in sede critica. Le lettere in versi nelle riviste femministe, le poesie anonime in antologie come *Dal fondo* e altre pratiche discorsive che intendono slegarsi dalla «tradizione scolastica», pure finiscono in qualche modo per assomigliare o essere assimilate a quest'ultima.⁴⁹⁸ Il condizionamento dato dal voler scrivere poesia attiva un meccanismo mimetico che probabilmente interpella, in molti di questi casi, reminiscenze scolastiche e letture occasionali che, unite alla voluta mancanza di attenzione e ricerca formale, possono portare a risultati qualitativamente bassi.

Se in questa tesi di dottorato si è scelto di non distinguere la qualità dei diversi testimoni portati all'analisi è per affermare che qualsiasi discussione sulla *Querelle des femmes* e, di conseguenza, sulla specificità del linguaggio femminile deve attraversare questi diversi piani comunicativi: la raccolta edita dal grande editore e inserita, anche se ai margini, del canone, con i versi ciclostilati, respingenti e al tempo stesso riaccostabili alla tradizione attraverso vie di trasmissione e identificazione che studi ulteriori potrebbero fruttuosamente ricostruire. Contro il pregiudizio insito nella figura della donna “eccezionale” – spesso riconosciuta dalla grande editoria o da una personalità influente in essa – come la sola meritevole di sopravvivere nell'analisi storiografica della poesia italiana, l'analisi della specificità femminile non può prescindere da tutte quelle voci che sono rimaste prive di quelle possibilità materiali che sono alla base dell'identificazione della poesia che criticamente “vale la pena” tramandare: per questo, anche lo studio della *Querelle des femmes* in un contesto come quello degli anni Settanta e Ottanta, non può prescindere da un'analisi delle condizioni materiali che impediscono o dissuadono molte donne dall'essere incluse in antologie generazionali o di gruppo, anche politicamente motivate, di avere tempo da dedicare alla produzione letteraria, alla pubblicazione in ciclostile in un contesto riconoscibile, avallato posteriormente come rivista, casa editrice, progetto di area letteraria.

⁴⁹⁸ Cfr. nota 43.

4.2. Collocazione editoriale e identità autoriale

In questa tesi di dottorato si è cercato di delineare non soltanto un percorso che interroghi l'identità della donna entro la *Querelle des femmes*, ma anche la sua identità autoriale come scrittrice di poesia in un mercato che attraversa l'editoria ufficiale e alternativa. Quest'ultima è pressoché assente da analisi storiografiche recenti, perché la sede editoriale più prestigiosa diventa criticamente quella che garantisce una qualità minima dell'oggetto in analisi. Sembra permanere la convinzione che un'opera non avallata dall'editore riconosciuto di poesia, grande o piccolo che sia, o non presentata da un prefatore illustre, deve essere qualitativamente poco interessante, al massimo un'anticipazione (parlando di esordi) di una scrittura poi divenuta davvero matura, quando essa sia finalmente riconosciuta dalle collane di poesia, dalle riviste ritenute autorevoli. I discorsi su inclusioni ed esclusioni dal canone, vastissimi e qui impossibili da schematizzare, qui invitano ad una riflessione che leghi l'identità autoriale e condizioni extratestuali, intendendo una «società di testi» – come scrive Nicolò Pasero – prima di tutto come un mercato di testi:

Società di testi, nelle condizioni storiche date, è dunque in larga misura sinonimo di mercato dei testi (e delle lettere), un'espressione che assimila il *Literaturproletariat* di marxiana memoria agli altri venditori di forza-lavoro. Mercato va qui inteso, allora, nel senso originario: come luogo d'incontro e mediazione dei manufatti di produttori individuali, reciprocamente indipendenti, ma con un'ulteriore e notevole particolarità – risalente alle società mercantili precapitalistiche –, per cui ognuno di questi manufatti è in sé compiuto, “concluso” per antonomasia [...]. Da tale particolarità consegue poi che una certa porzione di “piacere del testo” spetta anche al produttore, il quale – da bravo artigiano – si vede nascere fra le mani un oggetto, magari modesto, ma di autonoma compiutezza. Una volta che esso è finito, però, anche la gioia connessa con l'atto creativo svanisce, e l'unico piacere che rimane è quello, tangibile in termini monetari, che il produttore potrà eventualmente dividere con gli apparati imprenditoriali che si occupano della commercializzazione del suo prodotto.⁴⁹⁹

Parte dell'identità connessa all'essere riconosciuto come poeta risponde ad una logica puramente economica e strumentale. Anche le realtà antagoniste e pseudo-rivoluzionarie con un'organizzazione appena più strutturata del ciclostile distribuito a mano (implicando

⁴⁹⁹ Nicolò Pasero, *Marx per letterati. Sconvenienti proposte*, Milano, Meltemi, 1998, pp. 19-20.

contatti con librerie, costruzione di una rete di distribuzione, ricerca di figure affermate come curatori e prefatori etc.) non si sottraggono alla promozione della poesia nel momento in cui essa è percepita come un prodotto di tendenza. Nel momento in cui la poesia e la creatività in generale diventano una preoccupazione per il Movimento, proliferano letture pubbliche, antologie di tendenza generazionali e non, dibattiti critici e collane di poesia (o più in generale di cultura) anche in editori che non hanno mai ritenuto prudente investire in essa. L'esempio di Savelli in questo senso è emblematico: dopo un progetto di collana poetica agli inizi degli anni Settanta che non va oltre il primo volume, la casa editrice coglie l'interesse per la poesia dalla seconda metà degli anni Settanta e lo ripropone nel prodotto antologia, diretto al suo pubblico specifico: abbiamo così le antologie di poesia delle donne, dei marginali, delle autrici e degli autori satirici. Se per voci più *pop*, in cui la definizione di poesia incontra spesso la musica, ha senso proporre volumi individuali già negli anni Settanta (Patti Smith, Woody Guthrie, Luigi Tenco), per la poesia italiana Savelli aspetta a proporre una collana di singoli libri negli anni Ottanta, quando la differenza tra letteratura antagonista e non si allenta, e il pubblico di riferimento che ha caratterizzato la sua storia disperde il suo interesse e il vigore delle proprie pratiche contestative. In concomitanza con antologie come *Il pubblico della poesia*, con il dibattito che ne segue, e i Festival del Proletariato Giovanile di Parco Lambro (1975-1976), Savelli e altre case editrici legate al Movimento applicano lo strumento-antologia all'orizzonte d'attesa dei propri consumatori. Questi ultimi, riprendendo la celebre affermazione di Berardinelli e Cordelli, sono i poeti stessi, i quali sono, spesso, critici a loro volta. Va da sé che le antologie di Savelli, per quanto intendano registrare un tipo di produzione poetica *anti-establishment*, debbano comunque diventare un prodotto adatto al consumo dell'industria culturale e del panorama poetico ufficiale. Allora l'esistenza di queste realtà editoriali, più che a fornire le basi per un reale antagonismo di classe anche sul piano culturale, serve a confermare la bipartizione del mercato in letteratura "alta" – quella che giunge al grande editore – e letteratura "di massa", con rari esempi di visibilità di questa quando non sia strumentale ad una critica dall'alto:

In definitiva, gioca qui l'idea di una naturale divisione della società (di ogni società) in una parte (di norma minoritaria) di "colti" e una massa di "incolti" [...]; i quali ultimi, ove si dia il caso, possono risultare beneficiari di apporti culturali minori, monchi e approssimativi, comunque derivanti da quanto si produce e consuma ai piani superiori.

[...]

Se allora si considera l'implicita adesione della stragrande maggioranza degli studiosi di letteratura a schemi socio-culturali che presuppongono tautologicamente la superiorità di quanto sta culturalmente "sopra", non ci si meraviglierà del loro scarso interesse per tutto ciò che esula dall'*hortus conclusus* delle belle lettere e dei letterati. Là, solo là, è loro convinzione, si incontrano – fra di loro e con gli amatori – i grandi spiriti e le grandi opere: una circostanza in effetti incontestabile, ma che lascia scoperte ampie zone dell'umanità, e anche della cultura.⁵⁰⁰

L'unione tra «i grandi spiriti e le grandi opere» salda lo stretto legame che intercorre tra posizionamento editoriale e un lavoro critico sempre riconducibile ai «piani superiori» della divisione della cultura. L'investimento economico di un prodotto come l'antologia di poesia femminista non è solo verso i movimenti femministi che dibattono, in questi anni, sulla creatività e la voce delle donne, ma è rivolto ad ottenere un riconoscimento da parte della critica. Per questo motivo, le antologie che oggi sopravvivono (anche se marginalmente) nel dibattito storiografico sono quelle che hanno individuato e incluso nel volume delle figure-ponte, variamente inserite nell'editoria alternativa ma al tempo stesso riconosciute, con pubblicazioni in proprio, dall'editoria ufficiale. Ci si può domandare che impatto avrebbero avuto operazioni come *Poesia femminista italiana* e *Donne in poesia* senza la curatela o la partecipazione di figure come Biancamaria Frabotta e Dacia Maraini, o *Poesie e realtà* senza Giancarlo Majorino. La mediazione con l'editoria ufficiale diventa quindi mediazione con la cultura ufficiale (per quanto ci si ponga contro essa come rappresentante di una cultura elitaria, borghese, patriarcale) secondo «una logica neppure tanto nascosta: la logica, appunto, dell'evitare a tutti i costi l'uscita dal mercato».⁵⁰¹ La differenza tra editoria ufficiale e alternativa, insomma, rischia di essere puramente strumentale ed estetica, laddove esse operino nello stesso mercato. Se l'editoria alternativa cerca l'avallo della critica che dirige l'orizzonte d'attesa di editoria e cultura ufficiali, e queste ultime usano case editrici come Savelli e voci ad essa legate come esempi "eversivi" ricodificati e svuotati della loro carica politica, o strumentalizzati per criticare quest'ultima, la differenza tra questi diversi piani comunicativi dipende solo dal maggiore o minore «grado di referenzialità nei confronti del panorama letterario circostante [...] il testo si rifugia allora in un rapporto pseudo-dialettico con l'intertesto: cita e nasconde la citazione, assume prestiti e li nega, ingloba l'altrui sostanza

⁵⁰⁰ Ivi, p. 27.

⁵⁰¹ Ivi, p. 20.

e la digerisce, tentando di renderla irricognoscibile [...] fra conformismo e ricerca dell'originalità, fra tradizione e innovazione». ⁵⁰²

Nelle autrici studiate in questo lavoro si può osservare l'adesione più trasparente verso la tradizione letteraria, con un impegno insistito della critica nel rilevarla, per opere pubblicate dall'editoria ufficiale. Così *Donne mie* ha come modello «la poesia di istruzione e insegnamento», come scrive Antonio Porta. ⁵⁰³ Per Enzo Siciliano, il poemetto di Maraini somiglia alle scritture di qualche «poeta settecentesco redivivo. Uno di quei poeti che adoperavano le buone letture dei classici per ripristinare, attraverso la poesia, l'uso limpido della ragione [...] il progetto d'una società più giusta, principi morali più genuini, liberati dalla cappa di piombo controriformistica». ⁵⁰⁴ Per Insana è subito rilevata da Raboni la vicinanza a quella “funzione Gadda” che avvicina l'autrice ai poeti maccheronici e, in *Fendenti fonici*, la *querelle* contro il poeta-uomo trae ispirazione, anche letteralmente, dal *Dialogus Salominis et Marcolphi*. Biancamaria Frabotta riprende, ne *Il rumore bianco*, la storia d'amore tra Eloisa e Abelardo, centrale nella prefazione al volume scritta da Porta, mentre Giovanni Giudici segnala di *Rosa Rosse Rosa* «una formazione culturale rigorosa e assimilata, nutrita di apporti classici». ⁵⁰⁵ Maraini come poeta didascalica e d'istruzione, Frabotta come «femmina culturale», Airaghi come «Autrice» con la maiuscola nella prefazione di Giudici, sono espressioni di una tendenza che sembra risaltare da questo studio: le donne che pubblicano nell'editoria ufficiale sono legate a interventi critici che ne segnalano, come una sorta di garanzia di qualità, l'esemplarità, il carattere eccezionale, strettamente legato alla ripresa più esplicita della tradizione. Identità editoriale e autoriale qui coincidono per affermare che il carattere eccezionale, anomalo delle poche donne che giungano a pubblicare per la grande editoria lo fanno per un'adesione più marcata alla tradizione, quella già integrata dal canone androcentrico, dove la loro presenza conferma il pregiudizio che vuole relegare molte altre scritture di donne alla letteratura non colta, “di massa”, perpetuando così anche una divisione di classe nel mercato delle lettere. Chi resta legato all'editoria alternativa, senza la presenza di un critico integrato nel panorama intellettuale borghese, diventa e a volte rimane, suo malgrado, una figura marginale, funzionale al mantenimento di una vulgata storiografica che ha, per tutte le implicazioni fin qui delineate, anche una componente politica.

⁵⁰² *Ibidem*.

⁵⁰³ Porta, *Poesia degli anni Settanta*, cit., p. 55.

⁵⁰⁴ Enzo Siciliano, *Dacia Maraini*, *Donne mie*, in Ead. *L'isola: scritti sulla letteratura siciliana*, Lecce, Piero Manni, 2003, pp. 150-152: 151.

⁵⁰⁵ Airaghi, *Rosa Rosse Rosa*, cit., p. 14.

A proposito della relazione tra identità autoriale e percorsi editoriali, Sabrina Stroppa ritiene centrale «la disposizione del mercato delle lettere» ad accogliere una voce poetica, «specie se all’inizio del suo *cursus* [...]: diventano sintomatiche dunque le antologie e le collane di poesia, dove le predilezioni estetiche e ideologiche del curatore si coniugano con una volontà di proposta di tipo editoriale». ⁵⁰⁶ Specialmente nel contesto di un’analisi sulla poesia delle donne, è significativo notare l’assenza di una specifica collana poetica in case editrici riconducibili all’editoria femminista. L’antologia *Da donna a donna* e la rivista di poesia «e/o», entrambe editate da La Tartaruga, rendono quest’ultima la più attiva in quel panorama per quanto riguarda la poesia contemporanea, ma questi due esempi restano iniziative slegate da un impegno specifico e ideologicamente motivato verso la poesia. In tutti gli altri casi analizzati, le singole raccolte di poesia riconducibili alla *querelle des femmes* sono inserite in spazi più indifferenziati, con logiche di mercato orientate a un pubblico eterogeneo che include i lettori-critici di poesia, a loro volta influenzati dai prefatori spesso illustri di questi volumi, anche nei casi di editori più radicali. Così, per esempio, *Rosa Rosse Rosa* di Alida Airaghi è pubblicato nella stessa collana in cui escono diverse opere di Ferruccio Brugnaro, poeta operaio. Entrambi i volumi sono pubblicati nella collana «Testi», che include il libro di testimonianze *Un uomo chiamato Pietro Valpreda* di Giulia Cabrini (1973), la raccolta di racconti *Il fossile ignoto* di Luciano Della Mea (1974) e raccolte poetiche decisamente distanti dal panorama politico che avvicina Brugnaro e Airaghi: *E maledetto il frutto* di Luciano Caniato (1980) e *Chiusa poesia della chiusa porta* (1987) di Giuseppe Piccoli, morto suicida nello stesso anno.

Brugnaro e Airaghi possono contare con la prefazione di un poeta e critico illustre: Andrea Zanzotto per *Vogliono cacciarci sotto* (1975) e Giovanni Giudici per *Rosa Rosse Rosa*. Ma il caso di Airaghi in particolare è significativo, perché la scelta dell’editore veronese avviene dopo che un’anticipazione della raccolta è pubblicata da Einaudi nella collana «Nuovi Poeti Italiani», nel volume che include anche Cristina Annino, Salvatore Di Natale, Pietro G. Beltrami, Francesco Serraio e Rocco Brindisi. Nella costruzione dell’identità autoriale di Airaghi la pubblicazione per Einaudi, più che le anticipazioni su riviste come «Ombre Rosse» e «Salvo Imprevisti», costituisce un fattore di maggiore interesse che porta, di conseguenza, questa autrice ad essere oggi più studiata e menzionata in operazioni di carattere storiografico

⁵⁰⁶ Sabrina Stroppa, *Identità in costruzione. I poeti degli anni Ottanta nella rete delle relazioni editoriali*, «L’ospite ingrato», n. 11, 2022, pp. 143-159: 150 [https://www.ospiteingrato.unisi.it/wordpress/wp-content/uploads/2022/06/wp-1655670152188.pdf].

rispetto a Brugnaro, che pur avendo un prefatore illustre non approda mai nella sua carriera poetica ad un editore del peso critico di Einaudi. Naturalmente l'identità autoriale non si risolve unicamente nel fatto che la collocazione in un editore riconducibile all'editoria ufficiale garantisce imperitura considerazione critica. I fattori in campo sono numerosi e coinvolgono anche la continuità delle pubblicazioni, la presenza in premi letterari, l'impegno personale o della cerchia amicale nella promozione dell'opera poetica. Tuttavia, sulla base dei materiali raccolti in questo lavoro, si può quantomeno avanzare l'ipotesi che la casa editrice, prima ancora della prefazione di un critico illustre (quasi sempre un uomo), favorisca l'identità editoriale di un'autrice nella sua visibilità in operazioni storiografiche presenti e posteriori.

Si parla pur sempre, come questo studio ha cercato di evidenziare, di spazi liminari all'interno del dibattito critico sulla poesia contemporanea. È però difficile non constatare, sulla base dei dati qui raccolti, che Jolanda Insana, Alida Airaghi e Biancamaria Frabotta siano più studiate e conosciute – pure a un pubblico specialistico – di Liana Catri, Mariella Bettarini o Marta Fabiani. Nel caso di quest'ultima, come segnala Sabrina Stoppa, si può anche considerare che nella sua ricezione critica il suo secondo volume *Poesie* sia stato ignorato per evidenziare il volume d'esordio, pur essendo la distanza tra i due volumi radicale: «[Isabella] Vincentini registra l'uscita di *Poesie* nella scarna nota bio-bibliografica [...] ma non ne sceglie nessuna: la Fabiani è sostanzialmente inchiodata a *Maratona*».⁵⁰⁷ Questa raccolta «rientra agevolmente nella descrizione di una “poesia selvaggia, emarginata, femminista, operaia e omosessuale degli anni dell'impegno”», ma nel momento in cui Vincentini compila questa nota la poesia di Fabiani è mutata oltre quell'«uso volutamente “anti-letterario” del linguaggio» a cui la poeta rimane associata.⁵⁰⁸ Simile ma in tal senso molto differente è il caso di Biancamaria Frabotta: la distanza che separa *Affeminata*, la prima *plaque* edita per Geiger nel 1976, da *Il rumore bianco* (Feltrinelli, 1982), primo volume organico, si iscrive in una simile differenza politica. È già stato rilevato come Porta legga *Affeminata*, di fatto già preparando quel neanche troppo implicito *bias* contro un certo tipo di poesia delle donne, arrabbiato e femminista, che ripropone in *Poesia degli anni Settanta*. Nel passaggio tra *plaque* e esordio in volume, Alida Airaghi sottolinea che «i temi [di Frabotta] sono quelli propri di una poesia femminista, ma né didascalica né rancorosa, semmai fiera, altera», in cui «le sorelle sono

⁵⁰⁷ Sabrina Stoppa, *La calma dopo la «rabbia incandescente»: Poesie di Marta Fabiani*, in Ead., *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme II*, Lecce, PensaMultimedia, 2017, pp. 107-138: 114.

⁵⁰⁸ *Ibidem*. Cfr. Isabella ni, *La pratica del desiderio. I giovani poeti negli anni Ottanta*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Ed., 1986, pp. 61, 66.

presenze concretissime nelle prime sezioni del volume, amate irrazionalmente ma anche razionalmente giudicate». ⁵⁰⁹

Che si voglia accentuare la “rabbia” insita in una scrittura poetica anche quando non è più operante, o sottolinearne implicitamente i demeriti rispetto ad approcci più razionali e inventivi, l’identità editoriale resta strettamente a quella autoriale. Il declino di un certo tipo di poesia delle donne, variamente percorsa dalla rabbia e immediatezza mutate dalla contestazione femminista, coincide con il declino del Movimento e di spazi disposti a pubblicare quel tipo di scritture, ad assumersi o no il rischio, dettato da un calcolo economico sulla richiesta del mercato, che non può non tenere conto della direzione della critica negli anni del riflusso. Se la lingua di *Maratona* o *Affeminata* fosse stata riproposta negli anni Ottanta, forse non avrebbe contribuito a favorire la persistenza delle autrici nel panorama storiografico, che possono invece assolvere il ruolo di «femmina culturale», secondo la definizione di Porta, di poete-testimoni del passaggio tra anni Settanta e Ottanta nel dibattito su femminile e femminismo. La raccolta di Airaghi, in questo senso, è in una posizione più singolare in quanto, dopo il passaggio da Einaudi come poeta «marginale», è pubblicata da Bertani in un momento in cui la politicizzazione della casa editrice e la sua distanza da altre iniziative editoriali è ormai più nostalgica che concreta. Come è stato rilevato, *Rosa Rosse Rosa* sembra indicare, tanto a livello editoriale quanto poetico nei suoi enunciati, che una certa stagione di poesia delle donne è stata superata e messa da parte.

Airaghi segnala, a proposito della maturazione stilistica di Frabotta nel passaggio da *Affeminata* a *Il rumore bianco*, il suo non essere «didascalica». Questo termine non può non far pensare a Dacia Maraini, che specialmente con *Donne mie* (1974) si pone come esempio in negativo di poesia impegnata e scritta da donne. Di «poesia didascalica» parla per esempio Enzo Siciliano, vicino alla lettura che della raccolta dà Pasolini (ma senza entrare nel merito della rappresentazione maschile) quando afferma che «la sua disinvoltura espressiva la spinge a tradire la passione civile», dando indicazioni alle donne su come debbano «destarsi dal sonno secolare, prendendo col maschio quell’iniziativa che egli ha sempre usato a suo unico e “nemico” vantaggio». ⁵¹⁰ Come è stato detto nell’introduzione, questa raccolta e, specialmente, il testo intitolato *La poesia delle donne*, diventano rappresentativi di tutto un filone di scritture che però differiscono sensibilmente dallo stile di Maraini. A ciò non si può non

⁵⁰⁹ Alida Airaghi, *Biancamaria Frabotta, Il rumore bianco – Feltrinelli, Milano 1982*, «Produzione e Cultura», n. 26/27, giugno 1982 [<https://www.alidaairaghi.com/frabotta-il-rumore-bianco/>].

⁵¹⁰ Enzo Siciliano, *Dacia Maraini*, cit., p. 151.

ricollegare il fatto che il libro è pubblicato per Einaudi, da parte di un'autrice già ampiamente riconosciuta come intellettuale borghese, per quanto la sua militanza femminista la renda una di quelle figure a metà tra editoria ufficiale e movimenti contestativi. L'esempio di Maraini, quando sia assunto come modello di tutta la poesia di denuncia scritta da donne in quegli anni è problematico nel momento in cui porta a estendere la categoria del "didascalico" a tutta la poesia delle donne. Per esempio, parlando di *Donne mie*, Patrizia Guida scrive che «da un punto di vista stilistico il richiamo costante alla funzione sociale genera quel conflitto tra l'attività di simbolizzazione e l'instaurazione di un codice proprio che caratterizza *in toto* la poesia femminista di quegli anni».⁵¹¹

Ricondurre un «codice proprio» della poesia femminista all'esempio di Maraini solleva le questioni sulla specificità della scrittura femminile appena percorse, senza approfondirle, implicitamente riconoscendo che il modello marainiano informa gran parte della poesia delle donne politicamente impegnata. In modo simile, quando Andrea Cortellessa scrive che Maraini è la migliore espressione del «nefasto pregiudizio» per cui la poesia delle donne sarebbe emotiva, istintiva e poco curata a livello formale, o quando Maria Borio cita *La poesia delle donne* come rappresentativa delle scritture influenzate dai movimenti femministi, non solo si accantonano analisi più approfondite su altre scritture che differiscono da questo modello, ma si rafforza la convinzione che di Maraini si debba parlare – anche se in negativo – perché è arrivata al grande editore. Per Einaudi, *Donne mie* è un investimento economico che cerca di incontrare i gusti del nuovo pubblico interessato ai movimenti femministi, ma si pone come esempio deteriore non solo della scrittura spontaneistica nata a partire dal Sessantotto, ma anche di un rapporto antagonista tra donne che qui diventa agevole estendere, in malafede, ai movimenti femministi in generale.

La Maraini ha trasfigurato invece da poeta un sentimento, se non d'amore del quale il libro privo, di rabbia e di rivolta non tanto verso il mondo costituito che schiaccia le donne e le umilia, bensì verso le donne stesse, tanto che il suo libro potrebbe essere scambiato, e per più versi lo è, per un manifesto, un manualetto dove si danno alle donne i consigli su come devono essere, e come devono comportarsi per eliminare la supremazia aborrita del maschio.⁵¹²

⁵¹¹ Patrizia Guida *La ricostruzione dell'io nell'itinerario poetico di Dacia Maraini*, «Italice», vol. LXXVIII, n. 1, primavera 2001, pp. 74-89: 84.

⁵¹² Dario Bellezza, *Donne mie*. «Paese Sera. Supplemento libri», 24 maggio 1874, p. 15.

In *Donne mie* questa spinta didattica è certamente riscontrabile ed è poco sensibile al privilegio di classe che separa donne come Maraini da quelle delle borgate romane, a cui l'autrice presta la propria voce nell'ultima sezione. Posto questo limite nella prospettiva e nel dettato della poeta, perché presentarla come rappresentativa di tutto un filone di scritture, con l'implicito avallo del grande editore che corrisponde ad una maggiore attenzione critica? La maggiore visibilità data a Maraini risponde a un preciso progetto ideologico: mostrare un progressismo di facciata per la pubblicazione di un testo dichiarantesi femminista, che però rafforza i pregiudizi già attivi sui movimenti femministi: stile didascalico, tendenza a impartire lezioni anche ad altre donne e, soprattutto, una denuncia quasi interamente condotta su un piano morale, anziché materiale e politico.

4.3. La «politica della rabbia» alla prova del testo poetico

Se si dovesse scegliere una parola chiave in questo studio, che ha attraversato in differenti modi tutte le autrici analizzate, spiccherebbe certamente la parola “rabbia”. In un recente saggio edito da nottetempo, Franco Palazzi percorre questo sentimento e ne analizza la carica contestativa, passando da Valerie Solanas a Malcom X, da Audre Lorde a Non Una Di Meno. In apertura del volume, Palazzi chiarisce subito qual è il pregiudizio che si lega alla rabbia, nelle relazioni interpersonali come nella politica:

Passare dalla ragione al torto. Quante volte l'abbiamo sentito dire? Si può partire dall'aver delle ragioni legittime di malcontento, persino di protesta, ma poi si fa presto a divenire ancora più riprovevoli di coloro che si vorrebbe criticare. Di solito, il “passaggio” in questione si registra al livello delle modalità con le quali le proprie ragioni vengono fatte valere. Si argomenta: se si è convinti di essere dalla parte del giusto, perché gridare o usare parole forti? Ci farà correre il rischio di non ottenere quello che vogliamo. Ora, fintanto che ci si trova nell'ambito dei consigli genitoriali da rivolgere a bambine e bambini, può anche trattarsi di un principio di buon senso. Nel momento in cui un tale approccio si fa strada nella sfera politica, tuttavia, diversi problemi si presentano alla nostra attenzione.⁵¹³

⁵¹³ Franco Palazzi, *La politica della rabbia. Per una balistica filosofica*, Milano, nottetempo, 2021, p. 15.

Anche il separatismo dei movimenti femministi è stata una pratica soggetta a questo tipo di critica: perché rifiutare il contatto con il maschio, attaccarlo, vedere in tutti gli uomini le radici di una società patriarcale che genera disuguaglianze? La rabbia è considerata in questa ottica come un fallimento nella comunicazione, presupponendo che una conversazione civile ponga tutti gli interlocutori coinvolti sullo stesso piano. Questa prospettiva, anche sul piano culturale, di fatto ignora o non vuole ammettere l'ingiustizia ermeneutica a cui tutte le autrici analizzate, in modi diversi, danno voce. La rabbia non è quindi solo una reazione istintiva all'ingiustizia subita, ma diventa un discorso che evidenzia e problematizza quest'ultima, ponendosi più o meno esplicitamente in tensione dialettica. La lotta tra un discorso arrabbiato, ma comunque decoroso, ed uno più conflittuale coinvolge anche le donne nel rapporto tra loro: da una parte, l'adesione alle istituzioni e ai partiti politici, dall'altra la resistenza in uno spazio liminare, nel quale non dover scendere a compromessi con le ristrettezze della politica. Si ripropone, su una scala più limitata, quello che più in generale è l'atteggiamento del Movimento e della sinistra extraparlamentare di fronte al compromesso storico, alla recrudescenza dello Stato contro il terrorismo a cui molti movimenti contestativi si ritrovano associati, in virtù della loro critica "arrabbiata". Da qui sorgono, tra fine anni Settanta e l'inizio del decennio seguente, i problemi più gravosi per le case editrici politicizzate, le radio libere e movimenti rivoluzionari che subiscono perquisizioni, confische e limitazioni che portano ad una progressiva dispersione di un discorso politico strettamente legato a ricerche culturali e, nello specifico, poetiche. Per un breve periodo, la creatività del Movimento ha portato alla moltiplicazione della poesia in canali e formati che rimangono, per la storiografia della poesia contemporanea, sommersi. I ciclostilati poetici di Ferruccio Brugnaro distribuiti nelle fabbriche durante gli scioperi, le declamazioni in piazze di contestazione, la lettura di testi per Radio Alice rimangono un panorama relegato alle analisi – storiche, sociologiche, raramente letterarie – della controcultura degli anni Settanta. In una mappatura critica in cui le donne sono già presenti in misura molto minoritaria, la marginalizzazione di queste esperienze più estranee al "mercato delle lettere" si pone come un ulteriore ostacolo ad uno studio più approfondito della *querelle des femmes*.

La poesia al di fuori dalle collane, dall'editoria ufficiale o alternativa stampata in volume, che rimane più in superficie è specialmente quella orale, mescolata alla *performance* teatrale, che segna un ulteriore tracollo del ruolo sociale e politico degli intellettuali. Dal Beat '72 a Roma, direttamente emanato dall'antologia *Il pubblico della poesia*, al Festival *Sex-Poetry* all'Out-Off di Milano, fino alla grande implosione discorsiva e dialettica che è stato il Festival di

Castelporziano – dove hanno diviso il palco Ginsberg e Rosselli, la “ragazza cioè” e Bellezza – la poesia in teatro ha svolto una funzione consolatoria, fieramente conscia della sua estraneità a qualsiasi responsabilità sociale o politica:

Ci si è liberati, d’incanto, dell’ideologia, e delle frustrazioni e smarrimenti e sensi di colpa derivanti dall’incapacità di adempiere a un gravoso compito storico. [...] Si può professare la sterilità più micidiale e il più fluviale e uberoso panteismo, l’asciutta totalizzazione del linguaggio e l’avvolgente melassa del «vissuto»: ma a patto che ogni posizione risponda solo di sé solo a se stessa e ai percorsi di un desiderio che non tollera accertamenti di legittimità o inquisizioni «politiche».⁵¹⁴

In questo panorama la rabbia, se presente, si è inserita in un contesto che, pur esterno ai «cimiteri delle rivistine e delle collanine, degli almanacchini e delle antologie [...] esclusivamente aperti al culto», ha perso il contatto con una collettività che a quella rabbia può aderire, sentendola comune.⁵¹⁵ Il poeta o la poeta soli sul palcoscenico, o accompagnati da attrici e attori, oggetti di scena o effetti audiovisivi volti ad amplificare la voce-testo, non parlano a un pubblico che raccoglie una denuncia, ma a un gruppo di *competitors*. Il contenuto politico o di protesta rientra in una logica mercantile, che non supera una soglia di eccessiva conflittualità, rimanendo per questo perfettamente integrato all’industria culturale. La voce poetica, nella compresenza di personaggio teatrale e ruolo istituzionale auto-conferitosi, è insomma la negazione della rabbia collettiva e potenzialmente politica, per una postura specialmente morale, che non incide per questo sui piani materiali del discorso culturale. Introducendo il volume *Poesia e rabbia*, antologia dedicata alla poesia americana e alla *beat generation* in particolare, Gianni Menarini intravede questo rischio, reso ancora più concreto dalla particolarità del panorama italiano rispetto a quello statunitense:

L’*establishment* americano ha sempre avuto una capacità di assorbimento notevole, oltre a una certa innegabile tolleranza (tolleranza che noi, in queste cose, non ci siamo mai sognata, ancora macerati come siamo dall’angoscia per i reati teorici e sottili del fantasiosi repertorio “vilipendi” – alle forze armate, alle istituzioni, alla repubblica, alla religione, alla bandiera ecc.). In fatto di oscenità e irriverenza, per esempio, la censura americana si dimostra ogni anno più larga di

⁵¹⁴ Stefano Giovanardi, *Il piacere del ruolo*, «Autobus», n. 1, 1979, in Barbuto, *Da Narciso a Castelporziano*, cit., pp. 113-116: 116.

⁵¹⁵ Edoardo Sanguineti, *La voce della poesia*, «L’Unità», 17 agosto 1977, Ivi, pp. 159-162: 162.

concessioni. [...] Direi che tutto è ammissibile purché *a*) la protesta sia strumentalizzabile (cioè vendibile come prodotto) e *b*) purché il limite estremo delle parole e dei gesti irriverenti non superi di troppo il folklore, si resti cioè in una cornice di presunte bizzarrie su cui possa bonariamente scherzare il varietà televisivo preferito di ogni massaia.⁵¹⁶

In Italia si è faticato a implementare, o quantomeno a tramandare, esperienze e pratiche in cui la poesia si è fatta pratica contestativa. Se all'inizio del decennio l'Antigruppo Siciliano, grazie soprattutto alla mediazione di Nat Scammacca, ha potuto stabilire contatti con il gruppo di City Lights e cercare di costruire una prassi politica comune anti-editoriale, a Castelporziano la presenza delle voci *beat* arriva in tutta la sua veste "pop": spettacolarizzata e aderente al clima di riflusso politico-culturale di fine anni Settanta.

In questa tesi di dottorato si è parlato di un discorso teso a denunciare l'ingiustizia ermeneutica che coinvolge la quotidianità, la militanza politica e l'espressione anche letteraria delle donne. I toni di questa *querelle* passano dalla solitaria constatazione al richiamo di una denuncia collettiva, dall'ironia e la *sciarra* che vuole sopraffare l'interlocutore alla ridefinizione dello spazio domestico come spazio dell'identità. Ma un discorso sulla *querelle des femmes* e il suo rapporto con la poesia, nella prospettiva di studi futuri, ha ancora alcuni confini da superare per non limitarsi ad essere una categoria critica che è sì militante e antagonista, ma che rischia di rimanere una preoccupazione ancora elitaria, privilegiata. Il confronto tra poete e le loro scritture, se si considera la loro diversa espressione nella *querelle des femmes*, non può rimanere per chi scrive entro una logica puramente intertestuale e formale, poiché in questo dibattito rimane «qualcosa di irrisolvibile in termini puramente letterari».⁵¹⁷ Studi più approfonditi sui canali editoriali, le riviste, le esperienze collettive si possono quindi porre in un'analisi che cerchi di differenziare diversi piani che materialmente influenzano la visibilità di un determinato discorso. Ma essi possono anche riconoscere quando questa differenza, per evitare di cadere in semplicismi retorici, è più strumentale che altro, funzionale a una mappatura più ricca ma che mantiene intatti, non esplicitandoli, i disequilibri di classe, il canone androcentrico, la minimizzazione della portata "arrabbiata" della poesia oltre un ambito individuale e morale, facilmente criticabile e mercificabile.

Gli studi sull'identità autoriale, strettamente connessi a quelli sul panorama editoriale e critico, la cerchia amicale e le possibilità di autocommento e promozione, pure non possono

⁵¹⁶ Gianni Menarini (a cura di), *Poesia e rabbia. Antologia della protesta*, Milano, Sansoni, 1971, pp. 43-44.

⁵¹⁷ Pasero, *Marx per letterati*, cit., p. 21.

non considerare che l'identità di un'autrice, di una persona socializzata donna, è toccata da tutta una serie di ostacoli, pregiudizi e silenzi che influenzano la nascita, la diffusione e (molto più spesso) la scomparsa di un'opera di poesia. Analizzare criticamente come la rabbia resista alla prova del testo poetico, sottratta dalla piazza per entrare nella pagina scritta, porta anche una riflessione sulle implicazioni che il ruolo di "poeta" e questa definizione hanno nel de-politicizzare un testo che pure, retoricamente e contenutisticamente, si dichiara impegnato. Quanto più il testo poetico si inserisce in uno spazio riconosciuto come parte di un mercato comune, pur in uno spazio ideologicamente anticapitalista, tanto più la sua espressione collettiva rischia di essere limitata. D'altra parte, l'alternativa non può comunque essere l'esilio volontario dal mercato delle lettere, pur riconoscendo che il peso materiale di un libro – specialmente di un libro di poesia, genere ancora tra quelli percepiti e venduti come più elitari – sia limitato all'interno dei «conflitti sociali»:

Saremmo idealisti e anche ipocriti a dire che le battaglie si vincono coi libri. Sono i conflitti sociali a spostare il peso dei rapporti di forza nella società. E le nostre scritture si alimentano dei conflitti sociali ma possono contribuire a tenere alto il livello del dibattito attorno alla classe lavoratrice. Possiamo smontare le narrazioni tossiche sugli operai e partecipare da attivisti comuni, più che da scrittori, alle loro lotte. Ma infine il punto è il solito, ed è anche una questione di egemonia: se la cultura e il sistema simbolico sono un campo di battaglia, non possiamo regalare l'industria culturale e editoriale ai figli di papà.⁵¹⁸

Questi rapporti di forza sono applicabili anche alla *querelle des femmes* quando la prospettiva dello studio interroghi le donne come soggettività collettiva e composita, dove l'esistenza di un'anti-editoria o della mera aggiunta di un'identità "marginale" al ruolo sociale del poeta non basta a smontare i pregiudizi, le aspettative sociali, politiche e culturali a cui l'identità autoriale e l'esperienza quotidiana delle poete sono confrontate. Così anche per l'editoria femminista, come scrive Anna Jaquinta, non basta operare in uno spazio autogestito per non essere fagocitate dal «ruolo di donna editrice come figura di successo», rientrando cioè in quel criterio capitalistico dell'eccezionalità, condizione importante perché la donna sia tramandata storiograficamente nel canone. In questa ottica, il lavoro di ricerca per pubblicare opere «a favore delle donne», «testi di qualità sconosciuti o dimenticati attraverso i quali

⁵¹⁸ Alberto Prunetti, *Scrivere (contro) la realtà. Conversazione con Kike Ferrari*, in Ead., *Non è un pranzo di gala. Indagine sulla letteratura working class*, Roma, minimumfax, 2022, 207-214: 213.

ricostruire la nostra storia”, quando questi testi sconosciuti o trascurati oggi si azzuffano in diversi per assicurarsi», diventa un’operazione perfettamente inglobata nell’industria culturale che continua ad essere dominata da figure maschili, che trattano l’editoria alternativa e la ricerca culturale delle donne come forza-lavoro poco dissimile dal ruolo che gli “angeli del ciclostile” ricoprivano nel Sessantotto nei movimenti rivoluzionari.⁵¹⁹

Un’opera storiografica che intenda analizzare la poesia delle donne può quindi cercare di leggere la *querelle* come l’espressione di una «individualità proletaria» dove sia esplicitata sul piano ermeneutico «una specifica gerarchia di classe», oltre che di genere.⁵²⁰ Con questo sguardo si intende evitare quella “ghettizzazione” spesso avvertita come pericolo dei *Women’s Studies*, poiché l’identità femminile, pur rimanendo un punto centrale della ricerca, aggiunge una materialità molto meno mistificabile e, per questo, strumentalizzabile da chi intende imporre uno sguardo normativo. Contro l’idea di una scrittura femminile tutta tesa al “particolare”, del dominio del “privato”, tutte le autrici che si è scelto di includere manifestano l’inevitabilità di interrogare le cause sistemiche della disuguaglianza sociale, politica ed economica, portando a gran voce la lotta per quegli «interessi di parte / di classe di estrema necessità» che Piera Oppezzo invoca già prima del Sessantotto.⁵²¹ La differenza dei piani comunicativi, dello spazio editoriale e culturale, entro cui le differenti voci ed esperienze fin qui trattate si muovono, deve entrare in un «discorso comune», tale perché «cerca una comunanza di oggetti e di argomenti al di là della mistificazione indotta dalla falsa democrazia culturale».⁵²² È nell’evidenziare questa falsità che la *querelle des femmes* e la poesia delle donne possono dare voce alla rabbia, svestendola dell’individualismo che rende quest’ultima oggetto di consumo e tendenza, per caricarla invece di istanze collettive. Riesaminare le mappature che orientano la storiografia della poesia contemporanea, da parte della critica, significa accogliere questa rabbia – come sguardo volto a rilevare e denunciare l’ingiustizia ermeneutica – ogni qual volta «si elabora un discorso pubblico (vale a dire si propongono modelli di valore e di collettività)».⁵²³

⁵¹⁹ Anna Jaquinta, *Casa Editrice Fantasma*, in *È già politica*, Milano, Rivolta Femminile, 1977, pp. 95-96.

⁵²⁰ Silvia Federici, Leopoldina Fortunati, *Il grande calibano. Storia del corpo sociale ribelle nella prima fase del capitale*, Milano, Franco Angeli, 1984, p. 6.

⁵²¹ Piera Oppezzo, *L’uomo qui presente*, Torino, Einaudi, 1966.

⁵²² Fortini, *Verifica dei poteri*, cit., p. 50.

⁵²³ Daniela Brogi, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022, p. 16.

INDICE DEI NOMI

- Adams, Carol J.: 215n
- Airaghi, Alida: 25n, 26, 85-86, 186-191, 219-240, 246, 252-255
- Aleramo, Sibilla: 82-83
- Alesi, Eros: 18
- Alessi, Mara: 100n, 157, 164
- Alilunas, Peter: 36-37
- Alferj, Pasquale: 16n
- Alonge, Pasquale: 232n
- Anedda, Antonella: 22n
- Annovi, Gian Maria: 52n
- Apolloni, Ignazio: 73n
- Appignani, Mario: 33
- Armstrong, Nancy: 125
- Arriaga Flórez, Mercedes: 12
- Audino, Dino: 93n, 94
- Avalli, Ippolita: 100n
- Bacchetti, Marina: 97n
- Bailone, Giuseppe: 232n
- Baldini, Jolena / Berenice: 121-122
- Balestrini, Nanni: 16, 112, 114
- Barazzetti, Donatella: 9n
- Barbuto, Antonio: 220n, 259n
- Bass, Ellen: 99n
- Bell, John Stewart: 59
- Bellezza, Dario: 19-20, 52-54, 65, 156, 162-163, 256n
- Bellotti, Maurizio: 52n, 69
- Bemporad, Giovanna: 167
- Bencini, Letizia: 115
- Benn, Gottfried: 52n
- Berardinelli, Alfonso: 11, 20, 152, 250
- Berila, Beth: 36
- Bernabò, Graziella: 114
- Bertolucci, Attilio: 20, 113, 154
- Bettarini, Mariella: 20-25, 41, 52-57, 73-91, 100n, 102, 105n, 106-111, 121n, 122, 157-159, 164, 168, 195, 205, 227, 254
- Biagini, Elisa: 22n
- Bo, Carlo: 155
- Boccaccio, Giovanni: 209
- Boccia, Maria Luisa: 173n
- Boccia, Valeria: 189n
- Boetti, Anne Marie: 82
- Bordini, Carlo: 19, 69, 116-123, 162
- Borghesi, Angela: 114n
- Borghi, Rachele: 37
- Borio, Maria: 17-21, 38, 92, 256
- Bosnia, Nella: 82
- Bottari, Angela: 196n
- Bracciani, Anna: 80-81
- Bracco, Beatrix: 100n
- Braidotti, Rosi: 7-9, 245
- Brogi, Daniela: 262n
- Butler, Judith: 14, 232n
- Buttitta, Ignazio: 202-203
- Calandrone, Maria Grazia: 22n
- Calì, Santo: 74n
- Calvino, Italo: 129-131, 147
- Campi, Teresa: 100n
- Camporesi, Pietro: 212
- Candiani, Livia: 100, 157-159, 164
- Cane, Crescenzo: 73n
- Canterelli, Francesca: 82cape
- Capecchi, Giovanni: 21n
- Caravero, Adriana: 7
- Caronia, Maria: 82
- Carosella, Antonella: 105n
- Carloni, Glauco: 188n
- Carrington, Leonora: 30
- Carruth, Hayden: 100n
- Casella, Anna: 22n
- Casini, Caterina: 100n
- Castellano, Francesca: 207n
- Castiglioni, Luigi: 45n
- Catri, Liana: 24, 100n, 137-144
- Cavalli, Patrizia: 18-22, 45, 52-57, 107, 122, 154, 243
- Cavani, Liliana: 226, 231
- Celentano, Adriano: 124n
- Certa, Rolando: 73n, 201-204
- Cetrangolo, Enzo: 229n
- Cirilli, Fiammetta: 209n
- Cirillo, Chiara: 41
- Ciuffreda, Giuseppina: 173n
- Cohen, Alfredo: 48, 64
- Colasanti, Donatella: 24, 124-128, 147
- Contini, Gianfranco: 28, 192
- Conte, Licia: 173n
- Cordelli, Franco: 20, 152, 156-157, 250
- Cortellessa, Andrea: 28, 193n, 156
- Corvisieri, Silverio: 94
- Costantini, Vilma: 167
- Coviello, Michelangelo: 120n
- Crispino, Anna Maria: 39n
- Cristallo, Myriam: 58, 71
- Croce, Giulio Cesare: 212n
- Cucchi, Maurizio: 155-156
- Cuculo, Anna: 63-65, 70
- Curcio, Anna: 110
- Cvetaeva, Marina: 185

Dacquino, Giacomo: 48n
 D'Amico, Marzia: 38-39
 De Angelis, Milo: 231-232
 D'Eaubonne, Françoise: 50n
 De Beauvoir, Simone: 58n
 De Bernardis, Ilenia: 36n
 De Chiara, Marina: 11n
 De Chirico, Giorgio: 122n
 Deidier, Roberto: 18n, 166n, 189n
 De Laude, Silvia: 10n, 128n
 De Lauretis, Teresa: 63n, 70, 124-125, 133, 149-150
 Del Corso, Lucio: 89n
 De Leo, Mimma: 26
 Del Giudice, Daniele: 33-35
 Dell'Arte, Antonietta: 167
 Del Mastro, Diana: 12n
 Dema, Beatrice: 21-23
 D'Errico, Egidia: 167
 Diano, Carlo: 229n
 Dickinson, Emily: 91, 103, 106, 166
 Di Cori, Paola: 8-11
 Diecidue, Gianni: 73n, 75, 204
 Di Francesco, Tommaso: 24n, 121
 Di Lorena, Giuseppina: 87
 Di Mauro, Enzo: 16n, 153
 Di Nola, Laura: 62-72, 82, 100-102
 Di Poce, Davide: 206n, 207n
 Domenichelli, Mario: 16n
 Dominijanni, Ida: 173n
 Donavin, Georgiana: 13n
 Donnarumma, Raffaele: 192, 193n
 Donzelli, Elisa: 13n
 Fabiani, Marta: 17n, 100n, 101, 111, 121n, 122, 157, 159, 254
 Fasoli, Annachiara: 217n
 Federici, Silvia: 110n, 262n
 Ferrari, Kike: 261n
 Ferraris, Pino: 28n
 Ferreri, Marco: 189n
 Ferretti, Gian Carlo: 15-17
 Fiore, Marianna: 100n
 Fischer, Cristiana: 177n, 195n
 Fo, Dario: 124
 Fonte, Moderata: 13
 Forcella, Anna: 173n
 Forcella, Enzo: 33
 Fortini, Franco: 5n, 29-33, 93, 122, 159n, 164n, 262
 Fortini, Letizia: 121n, 122
 Fortunati, Leopoldina: 262n
 Forzatè, Claudio: 210
 Foucault, Michel: 150
 Frabotta, Biancamaria: 10, 18-19, 25, 31-33, 37, 45, 55, 82, 96-97, 103-111, 121, 154, 157, 159-163, 166, 169, 170-190, 243-245, 251-255
 Fraire, Manuela: 82, 173n
 Fraisse, Geneviève: 12
 Fratantonio, Carmela: 184n
 Frezza, Luciana: 105n
 Fricker, Miranda: 14, 246
 Fusco, Rosa Maria: 100n
 Fusini, Nadia: 217
 Gadda, Carlo Emilio: 11, 192-193, 252
 Gagliardi, Rina: 114-115
 Gambacorti, Irene: 207n
 Garavaglia, Maria Pia: 196n
 Garboli, Cesare: 55
 García Berlanga, Luis: 147
 Gheno, Vera: 42-43
 Gherarducci, Vera: 105n
 Ghira, Andrea: 24, 124, 126
 Giaconi, Luisa: 87
 Ginsberg, Allen: 17-18, 60, 259
 Giovanardi, Stefano: 259n
 Giovannuzzi, Stefano: 21
 Giusti, Mariangela: 100n
 Graffi, Milli: 177n
 Gramaglia, Mariella: 18n, 97-99
 Gramsci, Antonio: 172, 176
 Gregotti, Carmen: 167
 Gruppo Le Eumenidi: 24, 134, 139, 246
 Guasti, Gloria: 100n
 Guerra, Nicola: 88n
 Guerrini, Rossana: 106n
 Guida, Patrizia: 256
 Guidacci, Margherita: 105
 Guido, Gianni: 24, 124
 Guiducci, Armanda: 4, 105-108
 Guthrie, Woody: 250
 Haraway, Donna: 217
 Howe, Florence: 99n
 Ingrao, Pietro: 172
 Insana, Jolanda: 18, 22, 25, 122, 157, 184-186, 190, 192-218, 246, 252, 254
 Irigaray, Luce: 24, 28, 87, 226
 Izzo, Angelo: 24, 124
 Jorino Leist, Margherita: 50
 Kaiser, David: 59n
 Kampf, Louis: 34n
 Keller, Jean: 36n
 Kern, Leslie: 4
 Krone, Camilla: 36n
 Laker, Jason: 36n
 Lamarque, Vivian: 18, 22n, 25, 105n, 107, 184
 Laneri, Salvatore: 73n
 Larocchi, Marica: 161n

Lenin, Vladimir Il'ič: 172
 Lennon, John: 142n
 Lepetit, Laura: 82
 Lepschy, Anna Laura: 41-42
 Lepschy, Giulio: 41-45
 Lispector, Clarice: 87
 Lombardo Radice, Marco: 94n
 Lopez, Rosaria: 24, 124-135, 140, 145, 246
 Lo Russo, Rosaria: 22n
 Lupi, Dania: 100n
 Macciocchi, Maria Antonietta: 82
 Macera, Ilaria: 207n
 Maffei, Sara: 93n
 Maitan, Livio: 93
 Majorino, Giancarlo: 24n, 109-116, 120, 123, 153-154, 251
 Malfaiera, Anna: 105n
 Malicka, Paulina: 209, 215n
 Mallarmé, Stéphane: 201
 Manescalchi, Franco: 73-75
 Mangini, Sandra: 105n, 108
 Maraini, Dacia: 9-10, 18-20, 24, 31, 71, 77, 84-85, 106-11, 135-150, 159, 163-165, 195, 246, 251-257
 Marcheschi, Daniela: 18n
 Marchetti, Giuseppe: 157n
 Marcuzzo, Maria Cristina: 7n
 Marino, Toni: 21n
 Mariotti, Scevola: 45n
 Marra, Rita: 100n
 Martín Clavijo, Milagro: 12n
 Masi, Giorgiana: 101-102, 117, 246
 Masino, Paola: 89
 Matt, Luigi: 193n
 Maugeri, Angelo: 120
 Maxia, Sandro: 16n
 Mayers, Ozzie: 36n
 Mazzone, Giacomo: 16n
 Mealli, Marzia: 100n
 Mecca, Jacopo: 15n
 Menarini, Gianni: 260n
 Mengaldo, Pier Vincenzo: 15n-16n, 93, 157
 Menicanti, Daria: 105n
 Merini, Alda: 20-22
 Mieli, Mario: 52, 62-65, 244
 Milanese, Isabella: 28n
 Missero, Dalila: 147n
 Millul, Rachele: 100n
 Monroe, Marilyn: 117
 Montale, Eugenio: 20-23, 122n, 154-55
 Morandi, Sabina: 100n
 Morante, Elsa: 11, 28, 54-57, 105n, 112-115, 157, 189
 Moravia, Alberto: 148
 Moreno Lago, Eva María: 12n
 Morgan, Robin: 100n
 Moroni, Primo: 16n-17n, 120
 Miorelli, Bruna: 16n
 Musa, Gilda: 105n
 Navarria, Vera: 24n
 Niccolai, Giulia: 19, 25, 30, 157, 159, 164-166, 177n
 Nigris, Ivana: 138
 Nobili, Daniela: 188n
 Nozzoli, Anna: 88
 Offen, Karen: 8-10
 Ohlmann, Dick: 34-35
 Ombres, Rossana: 105n, 157, 159
 Ono, Yōko: 142n
 Oppezzo, Piera: 105n, 177n, 262
 Ortese, Anna Maria: 54n, 105n
 Palazzi, Franco: 257
 Palomba, Simona: 193n
 Pandini, Giancarlo: 157-158
 Paolozzi, Letizia: 114
 Parinetto, Luciano: 48n
 Paris, Renzo: 69
 Parroni, Piergiorgio: 45n
 Pasero, Nicolò: 249, 260n
 Pasolini, Pier Paolo: 9-10, 18, 20, 23, 31-33, 52, 65, 128-130, 255
 Pasqui, Graziana: 177n
 Pecere, Paolo: 89n
 Pecora, Elio: 159, 164
 Perrotta, Annalisa: 36n
 Pertignani, Sandra: 100n, 103n, 245
 Petri, Elio: 28-29
 Pezzana, Angelo: 48n, 68
 Piemontese, Felice: 208n
 Pignato, Luca: 201
 Pitch, Tamar: 173n
 Pivano, Fernanda: 48, 60n
 Pizzi, Marina: 184n
 Plath, Sylvia: 17, 185
 Polastri, Gianluca: 69n
 Pozzi, Antonia: 105n
 Pontiggia, Giancarlo: 153
 Porta, Antonio: 16, 24-25, 2832, 93, 120-124, 144-150, 152-169, 192-195, 203, 243, 252-255
 Poster, Carol: 13n
 Princiotta, Carmelo: 16n, 20n, 183
 Prunetti, Alberto: 261n
 Quasimodo, Salvatore: 201
 Quintavalla, Mariapia: 13, 22n, 166-169
 Rame, Franca: 124, 135, 139, 141-144

Rasy, Elisabetta: 114
 Ravaoli, Carla: 25, 28n, 196n
 Ravera, Camilla: 172
 Ravera, Lidia: 94n, 99-100
 Ravizza, Filippo: 154n
 Redaelli, Paola: 184n
 Reim, Riccardo: 68n
 Remiddi, Laura: 147-149
 Ricaldone, Luisa: 35n-87n
 Ricci, Elena: 94n
 Riu, Emmanuele: 16n
 Rivard, David: 52n
 Roberson, Jessica: 45n
 Robinson, Lillian S.: 38n
 Robustelli, Cecilia: 45
 Roccella, Wanda Raheli: 171n
 Rodari, Anna Maria: 121n
 Romagnoli Carettoni, Tullia: 196n
 Romero, Andrea: 48
 Rosi, Luca: 73-74
 Rossanda, Rossana: 25, 172-181, 189, 246
 Rosselli, Amelia: 11, 18, 22, 28, 101-115, 157-159, 259
 Rossi, Paola: 121n
 Rossi, Tiziano: 112-113
 Rossi Doria, Anna: 7n, 27n
 Rovigatti, Franca: 100n
 Russ, Joanna: 83n, 169
 Russo Rossi, Maria: 100n
 Sabatini, Alma: 26, 41-45
 Salveti, Gaetano: 93
 Samonà, Giuseppe Paolo: 93-94
 Sanguineti, Edoardo: 16, 259n
 Santoro, Anna: 167
 Sapegno, Maria Serena: 36n
 Saponari, Angela Bianca: 147n
 Scammacca, Nat: 73n-74n, 201-204, 260
 Scheiwiller, Vanni: 93
 Scialoja, Toti: 164n
 Sciascia, Leonardo: 154
 Segre, Cesare: 209n
 Serianni, Luca: 40-42
 Sermini, Sara: 186n, 225, 232, 235, 239
 Setti, Raffaella: 44n
 Sexton, Anne: 100n, 185
 Shelley, Marta: 49
 Sica, Gabriella: 22n, 100n
 Sicari, Giovanna: 22n, 25, 182-186, 190
 Siciliano, Enzo: 154, 252, 255
 Silva, Umberto: 114n
 Siti, Walter: 10n, 128n, 221, 235
 Smith, Patti: 250
 Sofri, Adriano: 132-133, 150
 Solanas, Valerie: 14, 82, 257
 Spaziani, Maria Luisa: 13n, 105, 122, 156-157
 Spinella, Mario: 201
 Spinelli, Simonetta: 64-65
 Spolato, Mariasilvia: 22-23, 50, 57-71, 243-244
 Stecher, Giorgia: 100n
 Swirszczynska, Anna: 184n
 Tanning, Dorothea: 30
 Tellini, Giulia: 207n
 Tenco, Luigi: 250
 Tennenhouse, Leonard: 125n
 Terminelli, Pietro: 73n, 75, 204
 Tognelli, Jole: 105n, 106
 Toti, Gianni: 73n
 Travi, Ida: 22n
 Tse-Tung, Mao: 93
 Turin, Adela: 82
 Ursini, Maria Grazia: 100n
 Utz, Richard: 13n
 Valduga, Patrizia: 22
 Valentini, Jordi: 93n
 Vallerugo, Ida: 18, 76-81, 111
 Van den Bergh, Carmen: 16n
 Van den Bossche, Bart: 16n
 Vargas Martínez, Ana: 12
 Vasio, Carla: 167
 Veneziani, Antonio: 19, 69, 116-117, 123
 Viennot, Eliane: 12n
 Vincenti, Fiora: 78n
 Vincentini, Isabella: 254
 Vitelli, Franco: 21n
 Woolf, Virginia: 82, 103, 185-186
 Zagarrìo, Giuseppe: 18n, 73-75, 79n, 110
 Zancan, Marina: 242-245
 Zanzotto, Andrea: 74, 112-113, 253
 Zavattini, Cesare: 122n
 Zecca, Federico: 147n
 Zimmerman, Margarete: 12-14
 Zincone, Giuliano: 28n
 Zorat, Ambra: 22

BIBLIOGRAFIA

Raccolte poetiche e antologie

Alida Airaghi, *Rosa Rosse Rosa*, Verona, Bertani, 1986.

Eros Alesi, *Frammenti*, pref. di Giuseppe Pontiggia, «Almanacco dello Specchio», Milano, Mondadori, 1973.

Letizia Bencini, *Nove serie*, Milano, Savelli, 1981.

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

Filippo Bettini (a cura di), *Poeti contro la mafia*, Palermo, La Luna, 1994.

Carlo Bordini, Antonio Veneziani (a cura di), *Dal fondo. La poesia dei marginali*, Roma, Savelli, 1978.

- Laura di Nola, *Tornare padrona*, pp. 128-130.

Carlo Bordini, *Strategia*, Roma, Savelli, 1980.

Santo Calì (a cura di), *Antigruppo 73*, Catania, Giuseppe Di Maria Editore, 1972.

Liana Catri, *Lèggi padreterno*, Firenze, Quaderni di Salvo Imprevisti, 1977.

Patrizia Cavalli, *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, Torino, Einaudi, 1974.

Michelangelo Coviello, *Grossomodo*, Milano, Savelli, 1982.

Gianni D'Elia, *Non per chi va*, Roma, Savelli, 1980.

Tommaso Di Francesco (a cura di), *Veleno. Da Flaiano a Pasolini, da Delfini a Benni, Antologia della poesia satirica contemporanea italiana*, Milano, Savelli, 1980.

Enzo Di Mauro, Giancarlo Pontiggia (a cura di), *La parola innamorata. I poeti nuovi 1876-1978*, Milano, Feltrinelli, 1978

Laura di Nola (a cura di), *Da donna a donna. Poesie d'amore e d'amicizia*, Roma, edizioni delle donne, 1976.

Laura Di Nola (a cura di), *Poesia femminista italiana*, Roma, Savelli, 1978.

- Mariella Bettarini, *Le donne e la poesia*, pp. 159-163;
- Sandra Pertignani, *La metà in ombra*, pp. 164-167;
- Biancamaria Frabotta, *Con la mano sinistra*, pp. 168-173.

Marta Fabiani, *Maratona*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1977.

Biancamaria Frabotta (a cura di), *Donne in poesia. Antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra a oggi*, Roma, Savelli, 1976.

- Mariella Bettatini, *Inchiesta poetica*, pp. 171-176;
- Dacia Maraini, *Nota critica*, pp. 29-34.

Nadia Fusini, Mariella Gramaglia (a cura di), *La poesia femminista. Antologia di testi poetici del Movement*, Roma, Savelli, 1974.

Jolanda Insana, *Sciarra amara o Faccia di sticchiozuccherato non aspettarti gioie da michiapassoluta*, in *Quaderni della Fenice 26*, Milano, Guanda, 1977, pp. 33-55.

Jolanda Insana, *Fendenti fonici*, Milano, Società di poesia, 1982.

Jolanda Insana, *Tutte le poesie (1977-2006)*, Milano, Garzanti, 2007.

Jolanda Insana, *Satura di cartuscelle*, Roma, Giulio Perrone editore, 2009.

Giancarlo Majorino (a cura di), *Poesie e realtà*, 2 voll., Roma, Savelli, 1977.

Dacia Maraini, *Donne mie*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 28-30.

Dacia Maraini, *Mangiami pure*, Torino, Einaudi, 1978.

Gianni Menarini (a cura di), *Poesia e rabbia. Antologia della protesta*, Milano, Sansoni, 1971.

Pier Vincenzo Mengaldo (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.

Giulia Niccolai, *Harry's Bar e altre poesie 1969-1980*, Milano, Feltrinelli, 1981.

Piera Oppezzo, *L'uomo qui presente*, Torino, Einaudi, 1966.

Renzo Paris, Antonio Veneziani (a cura di), *L'amicizia amorosa. Antologia della poesia omosessuale italiana dal XIII secolo a oggi*, Milano, Gammalibri, 1982.

Gianluca Polastri (a cura di), *Cuori smascherati. Antologia di poesia gay e lesbica*, Torino, Ananke, 2006.

Biancamaria Frabotta, *affeminata*, Torino, Geiger, 1976.

- Antonio Porta, *Maschio e femmina*, pp. 27-30.

Antonio Porta (a cura di), *Poesia degli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli 1979.

Biancamaria Frabotta, *Il rumore bianco*, Milano, Mondadori, 1980.

- Antonio Porta, *Prefazione*, pp. 7-13.

Antonio Porta, *L'aria della fine*, Acireale, Lunarionuovo, 1982.

Maria Pia Quintavalla, *Donne in poesia. Incontri con le poetesse italiane*. Udine, Campanotto, 1988.

Gaetano Salvemini, *Poesia femminile italiana*, Padova, Edizioni del Sestante, 1964.

Vanni Scheiwiller, *Poetesse del Novecento*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1951;

Walter Siti (a cura di), *Nuovi poeti italiani 3*, Torino, Einaudi, 1984.

- Ead., *Introduzione*, pp. VI-VII.

Marialuisa Spaziani, *Donne in poesia. Interviste immaginarie*, Venezia, Marsilio, 1992.

Riviste principali

«Collettivo R», n. 1, gennaio-marzo 1970.

- Franco Manescalchi, *L'azione della poesia*, p. 1.

«Collettivo R», n. 4-5, giugno-dicembre 1971.

- Luca Rosi, *Dopo il ciclostile*, pp. 3-7.

«Collettivo R», n. 6/7, giugno-dicembre 1972.

- Ida Vallerugo, *Missisipi: documenti della Resistenza afro-americana*, pp. 76-79;
- Mariella Bettarini, *L'apparato dell'esclusione*, pp. 80-82.

«Collettivo R», n. 9/10, maggio-dicembre 1973.

- Mariella Bettarini, *Libri di testo per vuotare le teste*, pp. 52-58.

«Impegno 70. Rassegna di politica, cultura e attualità», a. I n. 1, aprile-giugno 1971.

- Gianni Diecidue, *L'avanguardia in cui crediamo è l'Antigruppo come impegno*, pp. 6-7.

«Impegno 70», a. I, n. 2/3, luglio-dicembre 1971.

- Mariella Bettarini, *In Sicilia l'Antigruppo al lavoro per una nuova cultura*, pp. 19-20.

«FUORI! Mensile di rivoluzione sessuale», n. 0, dicembre 1971.

- Martha Shelley, *Non vi permetteremo più*, p. 6.

«FUORI!», a. I, n. 1, giugno 1972.

- Margherita Jorino Leist, *La liberazione della donna*, p. 11;
- Mariasilvia Spolato, *Lesbiche uniamoci!*, p. 12;
- Ead., *PRIMA E(xtra) S(ensorial) P(erception) ERIENZA*, p. 13.

«FUORI!», a. I, n. 2, luglio-agosto 1972.

- *FUORI! intervista Françoise D'Eaubonne*, p. 12;

- Mariasilvia Spolato, *Lesbiche riuniamoci*, p. 17.
- «FUORI!», a. I, n. 3, settembre 1972.
- Mario Mieli, *Per la critica della questione omosessuale*, pp. 1-2;
 - Anna Cuculo, *Mi piace far l'amore*, p. 3.
- «FUORI!», a. I, n. 5, novembre 1972.
- Mariasilvia Spolato, *La nostra debolezza sarà la nostra forza* [Intervista a Simone de Beauvoir], p. 4.
- «FUORI!», a. II, n. 7, gennaio-febbraio 1973.
- Mariasilvia Spolato, *Te lo dico io perché non ci credi*, p. 19.
- «FUORI!», a. II, n. 9, maggio-giugno 1973.
- Mariasilvia Spolato, *Testimonianza*, p. 12.
- «FUORI!», a. II, n. 10, luglio-agosto 1973.
- Alfredo Cohen, *Poesie per Angelo*, p. 18;
- «FUORI!», a. II, n. 11, inverno 1973.
- Alfredo Cohen, *3 poesie libere di Alfredo Cohen*, pp. 20-21.
- «FUORI!», a. III, n. 12, primavera 1974.
- Alfredo Cohen, *Poesie del triangolo rosa*, pp. 40-43.
- «FUORI! Donna. Femminismo e Lesbismo», a. III, n. 13, estate 1974.
- *Perché FUORI! Donna e come*, p. 3;
 - *La nostra lettera ai gruppi femministi*, p. 4;
 - Mariella Bettarini, *Risposta di Mariella Bettarini*, Firenze, 28 aprile 1974, pp. 5-6;
 - Mariadele Crocioni Michelini, *Risposta di un non meglio precisato gruppo femminista di Bologna*, p. 7.
- «FUORI!», a. IV, n. 14, primavera 1975.
- Alfredo Cohen, *Poesie*, pp. 8-9.
- «FUORI!», a. V, n. 15, primavera 1976.
- Alfredo Cohen, *Poesie*, inserto dedicato alle poesie di Alfredo Cohen, pp. A-D (numerazione diversa)
- «FUORI!», a. V, n. 16, autunno 1976.
- Laura di Nola, *Da donna a donna*, pp. 32-33;
 - Alfredo Cohen, *Poesie*, pp. 37-38.
- «FUORI!», a. VI-VII, n. 17, inverno 1977 – primavera 1978.
- Laura di Nola, *Noi donne lesbiche*, pp. 38-39.

«FUORI!», a. VII, n. 18, giugno-luglio 1978.

- Laura di Nola, *Il commento di Laura di Nola*, p. 5;
- Ead., *Alle femministe*, p. 11;
- Ead., *Intervista a Riccardo Reim e Antonio Veneziani*, pp. 13-14.

«FUORI!», a. VII, n. 19, settembre-ottobre 1978.

- Laura di Nola, *Il commento di Laura di Nola. Freud e le nonne*, p. 10.

«FUORI!», a. VII, n. 20, novembre-dicembre 1978.

- Laura di Nola, *Il commento di Laura di Nola. È morto ma...*, p. 12.

«FUORI!», a. VIII, n. 21-22, marzo – giugno 1979.

- Laura di Nola, *Il commento di Laura di Nola. Scarti genetici e vuoti devianti*, pp. 20-21.

«FUORI!», a. VIII, n. 22, settembre – ottobre 1979.

- Angelo Pezzana, *Gay Shalom, Laura*, p. 8;
- Maurizio Bellotti, *Recensione a Angelo di Dario Bellezza*, pp. 38-39.

«FUORI!», a. VIII, n. 23, novembre – dicembre 1979.

- Maurizio Bellotti, «*Dal fondo. La poesia dei marginali*» di Carlo Bordini e Antonio Veneziani, p. 33.

«Salvo Imprevisti», n. 0, Firenze, febbraio 1973.

- Mariella Bettarini, *I perché di una pubblicazione*, p. 2.

«Salvo Imprevisti. Donne e Cultura», a. I n. 2, maggio-agosto 1974.

- Mariella Bettarini, *Rompiano il silenzio*, pp. 3-5;
- Dacia Maraini, *Donne & Teatro (Intervista a Dacia Maraini)*, pp. 7-8;
- Fiora Vincenti, *Il ruolo delle scrittrici di narrativa fra i troppi narratori italiani*, pp. 8-9;
- Ida Vallerugo, *inventario della luna*, pp. 18-19;
- Anna Bracciani, «*Versi di classe*», pp. 20-21.

«Salvo Imprevisti. Cultura e Meridione I», a. I n.4, gennaio-aprile 1975.

- Silvia Batisti, *La cultura degli sfruttati: sud e magia? (Ricerche per un'antropologia nuova)*, pp. 3-5;
- Maria Rosa Cutrufelli, *Donne e Sicilia*, ivi, pp. 13-14.

«Donne e Creatività», a. IV, n. 10, gennaio-aprile 1977.

- Mariella Bettarini, *Della nostra parola che parla*, p. 2;
- *Venti risposte a un questionario su "Donne e creatività"*, pp. 3-17;
- Alida Airaghi, *Abbaiata della sposa da passeggio*, pp. 18-19.

«Salvo Imprevisti. Donne Mito Linguaggio», a. V, n. 14-15, maggio-dicembre 1978.

- Mariella Bettarini, *Donne Mito Linguaggio*, pp. 2-3;
- Giuseppina di Lorena, “*Recueil des mes rêveries*” (1771), trad. di Luisa Ricaldone, pp. 6-10;
- Luisa Giaconi, *Due poesie da “Tebaide”* (1909), p. 11;
- Anna Nozzoli, *Fascismo e letteratura femminile*, pp. 11-16;
- Clarice Lispector, *I temi che muoiono – La pazzia differente – Due modi*, trad. di Clarice Ramos, p. 30;
- Paola Masino, *Tre domande a Paola Masino*, pp. 19-20;
- Silvia Batisti, *Ipotesi per un sogno*, p. 34.

«Salvo Imprevisti. Poesia/Poeti/Ipotesi», a. VI, n. 16, gennaio-aprile 1979

- Mariella Bettarini, *La parola innamorata? Ma guarda di chi!*, p. 14.

«Tabella di marcia», a. I, n. 0, giugno 1980.

- *Di Tabella di marcia*, p. 1.

«Tabella di marcia», a. II, n. 1, gennaio 1981.

- Jolanda Insana, *Ciuciuniamento e sproloquio di donna poesia*, pp. 142-145.

«Tabella di marcia», a. II, n. 2, aprile 1981.

- Jolanda Insana, *7 epigrammi di Marziale*, pp. I-III.

«Tabella di marcia», a. III, n. 3, settembre 1982.

- Jolanda Insana, *Le svogliate voglie*, pp. 490-491.

«Impegno 80. Periodico di cultura», a. I, n. 1, agosto-ottobre 1980.

- Rolando Certa, *Uno strumento d'avanguardia*, pp. 3-5;
- Ead., *Gli ottanta anni di Ignazio Buttitta. Discursu a palarmitani*, pp. 13-14.

«L'Orsaminore, mensile di cultura e politica», a. I, n. 0, Roma, estate 1981.

- *Perché un numero zero?*, p. 3;
- Biancamaria Frabotta, *Il sogno di una cosa*, pp. 60-64;
- Rossana Rossanda, *Sulla questione della cultura femminile*, pp. 65-71.

«L'Orsaminore», a. I, n. 1, ottobre 1981.

- Biancamaria Frabotta, *Nuove Autrici*, p. 61;
- Vivian Lamarque, *Sogni di V e di X*, p. 61-63.

«L'Orsaminore», a. I, n. 2, novembre 1981.

- Biancamaria Frabotta, *Nuove Autrici*, p. 61;
 - Jolanda Insana, *Per punti di luna*, pp. 61-63.
- «L'Orsaminore», a. II, n. 3-4, Roma, gennaio 1982.
- Biancamaria Frabotta, *Dell'Orsa e d'altro*, pp. 10-13;
 - Anna Swirszczynska, *Sono donna*, pp. 78-79.
- «L'Orsaminore», a. II, n. 5, marzo 1982.
- Paola Redaelli, *Fedele e severa*, p. 63.
- «L'Orsaminore», a. II, n. 6, Roma, maggio 1982.
- Rossana Rossanda, *Il modello Louise e il modello Sidonie*, pp. 54-56;
 - Denise Levertov, *Di notte*, pp. 62-63.
- «L'Orsaminore», a. II, n. 7-8, Roma, settembre 1982.
- Rossana Rossanda, *Alcune note per discutere*, pp. 15-17;
 - Biancamaria Frabotta, *Il fiato per parlare*, pp. 17-18;
 - Carmela Fratantonio, *L'altra*, p. 70.
- «L'Orsaminore», a. II, n. 9, dicembre 1982.
- Biancamaria Frabotta, *Pene d'amor perdute*, pp. 58-61;
 - Alida Airaghi, *Sezioncina per la mia bambina*, p. 69
 - Marina Pizzi, *Schede di liceo, prodromi di lapide*, pp. 62-63.
- «L'Orsaminore», a. III, n. 10, Roma, marzo 1983.
- *Editoriale*, p. 2.
 - Valeria Boccia, *Else Lasker-Schüler*, pp. 62-63.

Altre poesie su rivista

Alida Airaghi, *Ai detenuti del 7 aprile; Sopra il fallimento del Quotidiano dei Lavoratori, con amore; A Edo Ronchi*, «abiti-lavoro», a. IV, n. 5, primavera-estate 1983, pp. 312-313.

Patrizia Cavalli, *Quattro poesie*, «Nuovi Argomenti. Nuova Serie», n. 37, gennaio-febbraio 1974, pp. 16-17.

Cristiana Fischer, *Separazione e programma*, in «O/E. Rivista di po/esia», n. 0, La Tartaruga, maggio 1979, pp. 118-119.

Biancamaria Frabotta, *Rondò per una domenica pomeriggio*, «Nuovi Argomenti. Nuova Serie», n. 51-52, luglio-dicembre 1976, pp. 163-164.

Jolanda Insana, *Canto dell'alga secca*, «Arte e poesia», anno II, n. 9-10, luglio-dicembre 1970, pp. 77-80.

Jolanda Insana, *Labirinto*, «Forum Italicum», vol X, n. 4, 1976.

Giovanna Sicari, *Rosso Mistico*, «Le Porte», n. 2, maggio 1982, pp. 53-56.

Saggi letterari

Antonio Barbuto, *Da Narciso a Castelporziano. Poesia e pubblico negli anni Settanta*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981.

Stefano Giovanardi, *Il piacere del ruolo*, «Autobus», n. 1, 1979, pp. 113-116;

Edoardo Sanguineti, *La voce della poesia*, «L'Unità», 17 agosto 1977, pp. 159-162.

Maria Borio, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2017

Gianfranco Contini, *Excursus continuo su Tonino Guerra*, in Ead., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 187-197.

Gianfranco Contini, *Racconti della Scapigliatura piemontese*, Torino, Einaudi, 1992 [1a ed. Milano, Bompiani, 1953].

Claudia Crocco, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Milano, Carocci, 2015.

Claudia Crocco, *Antologie e canone poetico negli anni Settanta: gli esempi di Porta e Mengaldo*, in *La tradizione «in forma». Selezione e (de)costruzione del canone letterario*, a cura di Carmen Van den Bergh e Bart Van den Bossche, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018, pp. 133-143.

Milo De Angelis, *Poesia e destino*, Milano, Crocetti, 2019, pp. 54-59 (1ª ed. Bologna, Cappelli, 1982).

Roberto Deidier (a cura di), *Le regioni della poesia*, Milano, Marcos y Marcos, 1996.

- Rinaldo Caddeo, *Viste e riviste di poesia in Lombardia. Storia e tassonomia*, pp. 49-72.
- Fernando Marchiori, *Ottanta a nordest*, pp. 73-91.
- Daniela Marcheschi, *Uno sguardo sulla Toscana*, pp. 107-123.

Beatrice Dema, *La critica della poesia contemporanea. Metodi, storia, canone (2016-2018)*, «Allegoria», a. XXX, n. 78, luglio-dicembre 2018, pp. 92-113 [<https://www.allegoriaonline.it/1117-beatrice-dema-la-critica-della-poesia-contemporanea-metodi-storia-canone-2016-2018>].

Raffaele Donnarumma, *Gadda. Romanzo e pastiche*, Palermo, Palumbo, 2001.

Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.

Franco Fortini, *Verifica dei poteri*, Milano, Il Saggiatore, 1965.

Stefano Giovannuzzi, *Preliminari per una storia della poesia negli anni Settanta (e Ottanta)*, in *Avventure, itinerari e viaggi letterari. Studi per Roberto Fedi*, a cura di Giovanni Capecchi, Toni Marino e Franco Vitelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, pp. 439-450.

Salvatore Laneri, *La parola in azione. Poesia e prassi antagonista negli scrittori Antigruppo (1968-1975)*, Ragusa, Sicilia Punto L., 2019.

Stefano Lanuzza, *L'apprendista sciamano. Poesia italiana degli anni Settanta*, Firenze, G. D'Anna, 1979.

Nicolò Pasero, *Marx per letterati. Sconvenienti proposte*, Milano, Meltemi, 1998.

Carmelo Princiotta, *Due antologie: Il pubblico della poesia e La parola innamorata*, in *Saggi sulla poesia del secondo Novecento*, a cura di Mario Domenichelli e Sandro Maxia, «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», a. XIX, n. 2, 2017, pp. 65-79.

Alberto Prunetti, *Scrivere (contro) la realtà. Conversazione con Kike Ferrari*, in Ead., *Non è un pranzo di gala. Indagine sulla letteratura working class*, Roma, minimumfax, 2022, 207-214: 213.

Gianluigi Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.

Sabrina Stroppa (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, vol. II, Lecce, PensaMultimedia, 2017.

- Sabrina Stroppa, *La calma dopo la «rabbia incandescente»: Poesie di Marta Fabiani*, pp. 107-138.
- Carmelo Princiotta, *Decisioni di Giovanna Sicari (1986)*, pp. 139-156.

Sabrina Stroppa (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, vol. IV, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2022.

- Sara Sermini, «Rosso che mi riempi i giorni». Rosa rosse rosa di Alida Airaghi (1986), pp. 101-129.
- Jordi Valentini, *Verso la mente di Nadia Campana (1990)*, pp. 131-155.

Claudio Vela, *Un caso di ossessione della prosa toscana: Machiavelli in Gadda*, in *Per Carlo Emilio Gadda, Atti del Convegno di Studi*, (Pavia, 22-23 novembre 1993), in «Strumenti critici», IX, 2, maggio 1993, pp. 177-194

Isabella Vincentini, *La pratica del desiderio. I giovani poeti negli anni Ottanta*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Ed., 1986.

Giuseppe Zagarrò, *Febbre, furore e fiele. Repertorio della poesia italiana contemporanea 1970-1980*, Milano, Mursia, 1983.

Altri saggi

Adele Cambria (a cura di), *La parola elettorale. Viaggio nell'universo politico maschile*, Roma, Edizioni delle donne, 1976.

- Biancamaria Frabotta, *Prefazione*, pp. 7-24.

Glauco Carloni, Daniela Nobili, *La mamma cattiva. Fenomenologia e antropologia del figlicidio*, Rimini/Firenze, Guaraldi, 1975, p. 152.

Alfredo Cohen, in *La politica del corpo. Antologia del «Fuori», movimento di liberazione omosessuale*, a cura di Angelo Pezzana, Roma, Savelli, 1976, p. 24.

Laura di Nola, *Il gioco delle riappropriazioni. Il femminismo si riappropria delle psicanalisi*, Milano, Moizzi, 1978.

Laura di Nola, Riccardo Reim, Antonio Veneziani (a cura di), *Pratiche innominabili: violenza pubblica e privata contro gli omosessuali*, Milano, Mazzotta, 1979.

Biancamaria Frabotta, *Femminismo e lotta di classe in Italia (1970-1973)*, Roma, Savelli, 1973.

- *La donna, la famiglia, la rivoluzione*, «Comunismo», a cura di Lotta Continua, n. 1, autunno 1970, pp. 177-185;
- *Rivoluzione femminile e lotta proletaria*, «Potere Operaio», a. III, n. 43, 25 settembre – 25 ottobre 1971, pp. 187-191;
- Mariella Gramaglia, *Divorzio, PCI, liberazione della donna*, «Soviet», n. 1, gennaio 1972, pp. 193-199;
- Ead., *Il marxismo e la donna*, «Soviet», n. 4, maggio 1972, pp. 201-209;
- *La vergine si piazza male*, «Sampietrino», a cura del Collettivo di lotta contro la cultura dei padroni, numero unico, 1 dicembre 1972, pp. 211-212;
- *Viva l'8 marzo*, «Avanguardia Operaia», a. III, n. 19, 7 marzo 1973, pp. 213-215;
- Un gruppo di compagne del Manifesto, *Il nuovo femminismo*, pp. 227-248.

Armanda Guiducci, *La donna non è gente*, Milano, Rizzoli, 1977.

Anna Jaquinta, *Casa Editrice Fantasma*, in *È già politica*, Milano, Rivolta Femminile, 1977, pp. 95-96.

Leslie Kern, *La città femminista. La lotta per lo spazio in un mondo disegnato da uomini*, Roma, Treccani, 2021.

Luciano Parinetto, *Corpo e rivoluzione in Marx. Diavolo, morte, analità*, Milano, Moizzi, 1977.

Carla Ravaioli, *La questione femminile. Intervista col Pci*, Milano, Bompiani, 1976.

Rossana Rossanda, *Le altre: conversazioni a Radiotre sui rapporti tra donne e politica, libertà, fraternità, uguaglianza, democrazia, fascismo, resistenza, stato, partito, rivoluzione, femminismo*, Milano, Bompiani, 1979.

Valerie Solanas, *S.C.U.M.: Manifesto per l'eliminazione dei maschi*, Roma, Edizioni delle donne, 1976.

Rosalba Spagnoletti, *Premessa alla seconda edizione*, in Ead., *I movimenti femministi in Italia*, Roma, Savelli, 1974, pp. I-VII.

Mariasilvia Spolato, *I movimenti omosessuali di liberazione*, Roma, Savelli, 1972.

l'almanacco. luoghi, nomi, incontri, fatti, lavori in corso del movimento femminista italiano dal 1972, Roma, edizioni delle donne, 1978.

Interventi e recensioni su riviste e giornali

Nanni Balestrini, Elisabetta Rasy, Letizia Paolozzi, Umberto Silva, *Contro il romanzone della Morante*, lettera da Roma a «il manifesto», 18 luglio 1974, p. 3.

Collettivo femminista via Cherubini 8, *La "libertà" delle donne*, «Rosso. Giornale dentro il movimento», 18 ottobre 1975, p. 15.

Dario Bellezza, *Donne mie*. «Paese Sera. Supplemento libri», 24 maggio 1974, p. 15.

Alfonso Berardinelli, *Poesia Maschia*, «Il Foglio», 21 luglio 2012, p. 2.

Graziella Bernabò, *Il dibattito su La Storia*, «Lo Straniero», n. 148, ottobre 2012, pp. 75-83.

Carlo Bo, *Antologia o calendario poetico?*, «Corriere della Sera», 23 dicembre 1979.

Italo Calvino, *Delitto in Europa*, «Corriere della Sera», 8 ottobre 1975.

Franco Cordelli, *Le voci della poesia*, «Paese Sera», 23 gennaio 1980.

Maurizio Cucchi, *E come continuiamo noi a cantare*, «L'Unità», 10 gennaio 1980.

Milo De Angelis, *Una correzione su Antigone*, «Nuova Corrente», n. 88, 1982, pp. 405-410.

Daniele Del Giudice, *L'uomo non dovrebbe fare il femminista*, «Paese Sera», 13 maggio 1977.

Pino Ferraris, Dacia Maraini, Isabella Milanese, Elio Petri, Carla Ravaioli, Giuliano Zincone, *Che cosa ha cambiato il femminismo?*, «il manifesto», 8 marzo 1975, pp. 2-6.

Franco Fortini, *Disobbedienze I. Gli anni dei Movimenti: scritti sul manifesto 1972-1985*, pref. di Rossana Rossanda, Roma, Manifestolibri, 1997.

- Ead., *Il femminismo come giuoco liberatorio*, pp. 85-87.

Biancamaria Frabotta, *abbasso la letteratura però nel cassetto ho una poesia*, «quotidiano donna», 31 marzo 1979, p. 4.

- Nadia Fusini, *Piena di male parole è la bocca del poeta*, «Rinascita», n. 32, 27 agosto 1982, p. 19.
- Rina Gagliardi, *La Morante non è marxista. E allora?*, lettera da Roma a «il manifesto», 19 luglio 1974, p. 3.
- Cesare Garboli, *Nota*, in Patrizia Cavalli, *Sei poesie*, «Paragone», n. 282, agosto 1973, pp. 73-75.
- Angelo Maugeri, *Poesie e realtà*, «Alfabeta. Mensile di informazione culturale», a. III, n. 20, gennaio 1981, pp. 21-22.
- Giuseppe Marchetti, *La poesia italiana degli anni '70*, «Gazzetta di Parma», 29 dicembre 1979.
- Alberto Moravia, *Adulterio con bambola*, «L'Espresso», a. XVII, n. 39, 24 settembre 1975.
- Giancarlo Pandini, *Porta: m'interessa l'opera, non l'autore*, «Il Tempo», 15 febbraio 1980.
- Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo II, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- Ead., *Dacia Maraini*, «Donne mie», pp. 2065-2071.
- Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- Ead., *Il mio Accattone in tv dopo il genocidio*, «Corriere della Sera», 8 ottobre 1975, pp. 674-680.
 - Ead., *Lettera luterana a Italo Calvino*, «Il Mondo», 30 ottobre 1975, pp. 700-705.
- Elio Pecora, *Fortini: Una mortadella generale*, «La Stampa Tuttolibri», 12 gennaio 1980.
- Antonio Porta, *Amore, non-amore, parole in affitto*, «Corriere della Sera», 30 luglio 1978.
- Antonio Porta, *Donne in poesia*, «Alfabeta. Mensile di informazione culturale», a. X, n. 108, maggio 1988, 33-36.
- Lidia Ravera, *Il silenzio è già finito*, «Ombre Rosse», n. 9/10, Roma, Savelli, 1975, 135-137.
- Filippo Ravizza, *Ma quel Siciliano è un miscredente*, «La Repubblica», venerdì 25 gennaio 1980, p. 20.
- Enzo Siciliano, *L'isola: scritti sulla letteratura siciliana*, Lecce, Piero Manni, 2003.
- Ead., *Dacia Maraini*, *Donne mie*, pp. 150-152.
- Mario Spinella, *Tabella di marcia*, «Alfabeta. Mensile di informazione culturale», a. III, n. 20, gennaio, 1981, p. 12.
- Gianni Toti, *Gruppi e anti-gruppo*, «Quartiere», a. VIII, n. 25/26, autunno-inverno 1965, pp. 1-8.
- «Lotta Continua»

- *Tutta l'essenza del fascismo e delle impunità di cui gode, tutta la putrefazione della società del capitale nell'orrendo delitto di Roma*, anno IV n. 216, venerdì 3 ottobre 1975, pp. 1, 6.
- Un compagno, *Lettere – sul delitto di Roma*, a. IV, n. 218, dom. 5 – lun 6 ottobre 1975, pp. 1-2.
- *Sabato i proletari romani porteranno il loro sdegno nei “quartieri alti”*, a. IV, n. 221, giovedì 9 ottobre 1975, pp. 1, 6.
- *Un corteo militante ha portato nel covo degli squadristi assassini e dei loro bennati protettori la voce della giustizia e della morale proletaria. La compagne in prima fila*, a. IV, n. 225, martedì 14 ottobre 1975, p. 2.
- *Vida, 50.000 donne in piazza per l'aborto, contro il governo*, «Lotta Continua», a. IV, n. 273, martedì 9 dicembre 1975, p. 4.
- *Comunicato della responsabile della commissione femminile nazionale di Lotta Continua*, *Ibidem*.
- *Adriano Sofri, Le cose buone, le cose cattive, e il modo di affrontarle*, «Lotta Continua», a. IV, n. 276, Venerdì 12 dicembre, 1975, p. 6.

Saggi su movimenti femministi e *querelle des femmes*

Mercedes Arriaga Flórez, Diana del Mastro, Milagro Martín Clavijo, Eva María Moreno Lago (a cura di), *Debating the Querelle des Femmes. Literature, Theatre and Education*, Szczecin, Volumina, 2018.

Beth Berila, Jean Keller, Camilla Krone, Jason Laker, Ozzie Mayers, *His Story / Her Story: A Dialogue About Including Men and Masculinities in the Women's Studies Curriculum*, «Feminist Teacher», vol. XVI, n. 1, pp. 34-52.

Gisela Bock, Margarete Zimmerman, *The European Querelle des Femmes*, «Disputatio. An International Transdisciplinary Journal of the Late Middle Ages», a cura di Georgiana Donavin, Carol Poster, Richard Utz, Oregon, Wipf and Stock Publishers, 2002, pp. 127-156.

Anna Maria Crispino (a cura di), *Oltre canone. Generi, genealogie, tradizioni*, Roma, iacobelli editore, 2015.

- Ead., *Introduzione*, pp. 7-17.

Paola Di Cori, Donatella Barazzetti (a cura di), *Gli studi delle donne in Italia. Una guida critica*, Roma, Carocci, 2001.

- Paola Di Cori, *Atena uscita dalla testa di Giove. Insegnare “studi delle donne” e “di genere” in Italia*, pp. 15-43;
- Rosi Braidotti, *Parole chiave e problemi nella formazione dei women's studies europei*, pp. 79-95;
- Marina De Chiara, *Teoria e critica letteraria*, pp. 153-172.

Silvia Federici, Leopoldina Fortunati, *Il grande calibano. Storia del corpo sociale ribelle nella prima fase del capitale*, Milano, Franco Angeli, 1984.

Biancamaria Frabotta, *Letteratura al femminile. Itinerari di lettura: a proposito di donne, storia, poesia, romanzo*, Bari, De Donato, 1980.

Geneviève Fraisse, *Querelle, procès, controverse, les trois figures de la pensée féministe*, in *Revisiter la «querelle des femmes»*. *Discours sur l'égalité/l'inégalité des sexes, de 1750 aux lendemains de la Révolution*, a cura di Eliane Viennot, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2012, pp. 163-169.

Lillian S. Robinson, *Treason our Text: Feminist Challenges to the Literary Canon*, «Tulsa Studies in Women's Literature», vol. II, n. 1 University of Tulsa, primavera 1983, pp. 83-98.

Anna Rossi Doria, Maria Cristina Marcuzzo, *La ricerca delle donne. Studi femministi in Italia*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1987.

- Adriana Caravero, *L'elaborazione filosofica della differenza sessuale*, pp. 173-187;
- Paola Di Cori, *Prospettive e soggetti nella storia delle donne. Alla ricerca di radici comuni*, pp. 96-111.

Joanna Russ, *How To Suppress Women's Writing*, Austin, University of Texas Press, 2005 [1° ed. 1983].

Marina Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998.

Margarete Zimmerman, «L'eccezione veneziana»: *la querelle italiana nel contesto europeo*, in *Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna a oggi*, a cura di Rotraud von Kulesa, Daria Perocco, Sabine Meine, Firenze, Cesati, 2014, pp. 181-189.

Karen Offen, *Defining Feminism. A Comparative Historical Approach*, «Signs», vol. XIV, n. 1, The University of Chicago Press, autunno 1988, pp. 119-157.

Teresa de Lauretis, *The violence of rhetoric. Considerations on representation and gender*, in *The violence of representation. Literature and the history of violence*, a cura di Nancy Armstrong e Leonard Tennenhouse, Londra-New York, Routledge, 1989, pp. 239-258.

Louis Kampf, Dick Ohlmann, *Men in Women's Studies*, «Women's Studies Quarterly», Vol. XI, No. 1, New York, The Feminist Press, primavera 1983, pp. 9-11.

Dalila Missero, *Note sul femminismo italiano e la «crisi della mascolinità». Il «caso Life Size»*, in *Oltre l'inetto. Rappresentazioni plurali della mascolinità nel cinema italiano*, a cura di Angela Bianca Saponari e Federico Zecca, Milano, Meltemi, 2021, pp. 197-215.

Sitografia

Alida Airaghi, *Poesia operaia: poesia degli operai o poesia per gli operai?*, «abiti-lavoro. quaderni stagionali di letteratura operaia», a. III, n. 4, autunno/inverno 1982, pp. 297-298.

Alida Airaghi, *Recensioni e Articoli 1976-1999*, Youcanprint, 2016 [<https://it.scribd.com/read/323125912/Recensioni-e-articoli-1976-1999#>].

- Ead., *Intervista a Giovanna Giudici*, «Quotidiano dei Lavoratori», 29 gennaio 1978, pp. 44-47;

- Ead., *Intervento su poesia, linguaggio, comunicazione*, «Quotidiano dei Lavoratori», 21 gennaio 1978, pp. 41-43;
- Ead., *Daria Menicanti*, Poesie per un passante, Mondadori, Milano 1978, «Quotidiano dei lavoratori», 26 luglio 1978, pp. 63-64;
- Ead., Memoria, Rivista di Storia, *Rosenberg & Sellier, Torino 1981*, «Quotidiano dei Lavoratori», 19 giugno 1981, pp. 69-71;
- Ead., *Otto marzo e mimose*, «Agorà», 8 marzo 1989, in *Recensioni e articoli*, pp. 172-174;
- Ead., *Fabio Pusterla, Bocksten, Marcos y Marcos, Milano 1989*, «Agorà», 20 dicembre 1989, pp. 206-209.

Alida Airaghi, *Biancamaria Frabotta*, Il rumore bianco – *Feltrinelli, Milano 1982*, «Produzione e Cultura», n. 26/27, giugno 1982 [<https://www.alidaairaghi.com/frabotta-il-rumore-bianco/>].

Dario Bellezza, *Le poesie di Patrizia Cavalli. Narcisismo e malinconia*, «Paese Sera», 1974 [<https://annamariaortese.wordpress.com/2009/08/10/1224/>].

Dario Bellezza, *Uno scrittore, due poeti «Maledetti» ma non troppo*, «Paese Sera», 1980 [<https://annamariaortese.wordpress.com/2009/08/10/1224/>].

Federica Bessone, *Teseo, la clementia e la punizione dei tiranni: esemplarità e pessimismo nel finale della Tebaide*, «Dictynna. Revue de poétique latine», n. 5, 2008 [<https://journals.openedition.org/dictynna/200>].

Maria Serena Sapegno, Ilenia De Bernardis, Annalisa Perrotta (a cura di), *Critica clandestina? Studi letterari femministi in Italia*, a cura di, Atti del convegno, Sapienza Università di Roma, 3-4 dicembre 2015, Roma, Sapienza Università Editrice, 2017 [https://www.editricesapienza.it/sites/default/files/5586_Critica_Clandestina_WEB.pdf].

- Fiammetta Cirilli, *Alatiel, Zinevra e le donne del Decameron: alcune note*, in, pp. 77-88;
- Luisa Ricaldone, *Le letterature nel luogo di formazione e ricerca CIRSDE*, pp. 191-200.

Andrea Cortellessa, *Poesia delle donne? Su «Nuovi poeti italiani 6»*, «Le parole e le cose», 6 settembre 2012 [<https://www.leparoleelecose.it/?p=6455>].

Andrea Cortellessa, *La mano pesante di Gadda. Sul nuovo Eros e Priapo*, «Leparoleelecose», 19 gennaio 2017 [http://www.leparoleelecose.it/?p=25849#_ftn13].

Claudia Crocco, Marzia D'Amico, *Perché (non) sono femminista*, «Le parole e le cose», 19 dicembre 2016 [<https://www.leparoleelecose.it/?p=25474>].

Lucio Del Corso, Paolo Pecere, *Tolkien e la destra: una storia tutta italiana*, «minima&moralia», [<https://www.minimaetmoralia.it/wp/estratti/tolkien-e-la-destra-una-storia-italiana/>].

Davide Di Poce, *Il plurilinguismo come arma di dissenso poetico: i «fendenti fonici» di Jolanda Insana*, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 70-75 [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164].

Elisa Donzelli, *Mondo illegittimo? Donne in poesia post '68*, «Leparoleelecose2», 7 giugno 2022 [http://www.leparoleelecose.it/?p=44328].

Claudio Forzatè, *Rime de Sgareggio Tandarelo da Calcinara in lingua rustica padoana*, «Archivio digitale veneto», [http://gag.cab.unipd.it/pavano/public/testo/testo/ordinata/ot|FORZATE|rime|001|7101/query/1#mark].

Vera Gheno, *Ministra, portiera, architetta: le ricadute sociali, politiche e culturali dei nomi professionali femminili (prima parte)*, «Linguisticamente», 25 luglio 2020 [https://www.linguisticamente.org/nomi-femminili/].

Allen Ginsberg, *Note scritte quando finalmente venne inciso «Urlo»*, in Ead., *Jukebox all'idrogeno*, a cura di Fernanda Pivano, Milano, Mondadori, 1969, pp. 189-193: 190.

Gruppo Le Eumenidi, *Requiem per Rosaria Lopez*, ciclostilato in proprio, Verona, 2 ottobre 1975, in Archivio delle Donne in Piemonte, Fondo Margherita Plassa, *MP 1.1.13, Cartella 8, Documentazione di gruppi femministi o pseudofemministi, Altre città*, [http://www.femminismo-ruggente.it/femminismo/pdf/triveneto/verona_2-10-75.pdf]

Patrizia Guida *La ricostruzione dell'io nell'itinerario poetico di Dacia Maraini*, «Italica», vol. LXXVIII, n. 1, primavera 2001, pp. 74-89.

Sara Maffei, *Militanza e cultura popolare. L'avventura di Savelli raccontata da Dino Audino*, Oblique Studio, 29 settembre 2008 (http://www.oblique.it/images/interviste/intervista_dinoaudino_29settembre08.pdf).

Paulina Malicka, *L'animalità nella poesia di Jolanda Insana*, «Studia Romanica Posnaniensia», 45/3, Adam Mickiewicz University Press, 2018, pp. 35-47 [https://pressto.amu.edu.pl/index.php/srp/article/view/16579/16414].

Dacia Maraini sulla violenza sulle donne, «Tribuna Aperta», settembre 1976 [https://www.raiplay.it/video/2020/01/Scrittrici-italiane---Dacia-Maraini-sulla-violenza-sulle-donne-db726fce-5e52-4b13-a93e-c8fbf6307c91.html].

Jacopo Mecca, *Una documentazione frequente e agile: il ri-lancio della poesia in Guanda*, in «Enthymema», vol. XXV, 2020, pp. 533-548 [https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/13696].

Simona Palomba, *Gadda, Machiavelli, Freud e la Misoginia*, in «*Li associati a delinquere...*». *Saggi e commenti su Eros e Priapo*, «Filologia d'Autore», 1944/46-1967 [http://www.filologiaautore.it/wiki/images/7/7e/Li_associati_a_delinquere.pdf], pp. 31-43.

Carmela Paloschi, *Violenza carnale: il linguaggio dello stupro*, «Effe», a. III, n. 5, giugno 1975 [https://efferivistafemminista.it/2015/01/il-linguaggio-dello-stupro/].

David Rivard, *Foreign Bodies: Gottfried Benn, Patrizia Cavalli and the Situation of Translation*, «Número Cinq», 1 luglio 2015 [<http://numerocinqmagazine.com/2015/01/07/foreign-bodies-gottfried-benn-patrizia-cavalli-and-the-situation-of-translation-david-rivard/>].

Wanda Raheli Roccella del MLD (candidata nelle liste del PR), *questa lista è donna al 50%*, «effe», giugno 1976 [<https://efferivistafemminista.it/2015/01/questa-lista-e-donna-al-50/>].

Emmanuele Riu, *Un tempo assoluto in piena contingenza. Un parallelo fra Mandel'stam e Celan e i "poeti nuovi" di «Niebo» e de La parola innamorata*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», n. 8, 2017, pp. 87-106 [<https://teseo.unitn.it/ticontre/article/view/1055>].

Jessica Roberson, *What, Prithee, Is a Poetess?*, «JSTOR Daily», 4 aprile 2018 [<https://daily.jstor.org/poetess/>].

Cecilia Robustelli, *Donne al lavoro (medico, direttore, poeta): ancora sul femminile dei nomi di professione*, «Accademia della Crusca», 21 febbraio 2017 [<https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/donne-al-lavoro-medico-direttore-poeta-ancora-sul-femminile-dei-nomi-di-professione/1237>].

Claudia Santini, *«Io amo una donna». Addio a Mariasilvia Spolato, prima donna a dichiararsi lesbica e per questo morta clochard*, «Elle», 08 novembre 2018 [<https://www.elle.com/it/magazine/women-in-society/a24848609/prima-donna-lesbica-d-italia-mariasilvia-spolato-morta/>].

Luca Serianni, *Nomi professionali femminili*, «La Crusca per voi», 13 ottobre 1996 [<https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/nomi-professionali-femminili/22>].

Raffaella Setti, *L'articolo prima di un prenome*, «Accademia della Crusca», 4 aprile 2003 [<https://accademiadellacrusca.it/it/consulenza/larticolo-prima-di-un-prenome/98>].

Mariasilvia Spolato, *Intervento al congresso provinciale dell'UDI il 27 ottobre 1973 alla Sala Borromini a Roma*, «Lib», n. 23, 30 ottobre 1973, supplemento al n. 10 del «FUORI», ciclostilato in proprio [https://www.herstory.it/wp-content/uploads/2015/05/44_tutto.jpg].

Sabrina Stroppa, *Identità in costruzione. I poeti degli anni Ottanta nella rete delle relazioni editoriali*, «L'ospite ingrato», n. 11, 2022, pp. 143-159 [<https://www.ospiteingrato.unisi.it/wordpress/wp-content/uploads/2022/06/wp-1655670152188.pdf>].

Jordi Valentini, *La parola ai margini. Savelli editore di poesia*, «Configurazioni», n. 1, 2022 (in corso di pubblicazione).

Ana Vargas Martínez, *La querelle des femmes: una tradizione politica*, «Segni e Comprensione», a. XXXII, n. 94, Università del Salento, 2018, pp. 134-139 [<http://sibese.unisalento.it/index.php/segnicompr/article/view/19356/16472>].

Ambra Zorat, *La 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, a.a. 2007/2008 [https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/3771/4/Zorat_phd.pdf].

Noi e le elezioni, «effe», giugno 1976 [<https://efferivistafemminista.it/2015/01/noi-e-le-elezioni/>].

Altri materiali

Carol J. Adams, *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory*, New York, Continuum, 2020 [1a ed. 1990], p. 82.

Pasquale Alferj e Giacomo Mazzone (a cura di), *I fiori di Gutenberg. Analisi e prospettive dell'editoria alternativa marginale, pirata in Italia e in Europa*, Milano, Arcana, 1979.

- Primo Moroni, Bruna Miorelli, *Dieci anni all'inferno. Storia dell'altra editoria*, pp. 39-52.

Peter Alilunas, *The (In)visible People in the Room: Men in Women's Studies*, «Men and Masculinities», vol. XIV, n. 2, 2011, pp. 210-229.

Gian Maria Annovi, *Corpi queer: omosessualità, politica ed effeminatezza secondo Pier Paolo Pasolini*, «Whatever», n. 4, 2021, 103-124.

Marina Bacchetti, *Nella donna c'era un sogno. Canzoniere femminista*, Milano, Moizzi Editore, 1976.

Giuseppe Bailone, *Il mito di Antigone nella sinistra antagonista*, in *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, a cura di Roberto Alonge, Torino, Edizioni di pagina, 2008, 357-373.

Jole Baldini (alias Berenice), *Presi a volo*, pref. di Cesare Zavattini con una lettera di Giorgio De Chirico, Roma, Editrice Il Rinascimento, 1974

Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Cesare Segre, Torino, Mursia, 1974.

Angela Borghesi, *L'anno della Storia 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e Antologia della critica*, Macerata, Quodlibet, 2019.

Rachele Borghi, *Decolonialità e privilegio*, Milano, Meltemi, 2020.

Daniela Brogi, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022.

Judith Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, Routledge, New York & London, 1997.

Judith Butler, *Obbedienza promiscua*, in Ead., *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 79-112.

Luigi Castiglioni, Scevola Mariotti, *Vocabolario della lingua latina*, a cura di Piergiorgio Parroni, Torino, Loescher Editore, 2007.

Chiara Cirillo, 'Cort' or 'la Corti'? *Definite article + surnames for women*, «The Italianist», vol. XVIII, n. 1, 1998, pp. 272-288.

Silverio Corvisieri, *La dolce ala della giovinezza e il vento gelido di un dubbio*, in *Scritti e testimonianze su Giuseppe Paolo Samonà. L'uomo e lo studioso tra letteratura e impegno politico*, a cura di Elena Ricci, Pescara, Assessorato alla Promozione Culturale, 1998, pp. 19-24.

Myriam Cristallo, *Uscir fuori. Dieci anni di lotte omosessuali in Italia: 1971-1981*, Roma, Sandro Teti editore, 2017.

El Dyalogo di Salomon e Marcolpho, in Giulio Cesare Croce, *Le sottilissime astuzie di Bertoldo, le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino, col «Dialogus Salomonis et Marcolphi» e il suo primo volgarizzamento a stampa*, introduzione, commento e restauro testuale di Pietro Camporesi, Torino, Einaudi, 1978, pp. 207-230.

Giacomo Dacquino, *Diario di un omosessuale*, Milano, Feltrinelli, 1971.

Piera Degli Esposti, Dacia Maraini, *Storia di Piera*, Milano, Mondadori, 1980.

Teresa de Lauretis, *Differenza e indifferenza sessuale*, Firenze, Estro Editrice, 1989.

Mimma De Leo, *Autrici italiane. Catalogo ragionato dei libri di narrativa, poesia, saggistica 1945-1985*, Presidenza del Consiglio dei ministri, Commissione nazionale per la realizzazione della parità tra uomo e donna, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1987.

Annachiara Fasoli, *La differenza di Haraway: la spaccatura nel dibattito femminista*, «Etica e Politica», a. XXIII, n. 1, 2021, pp. 565-588.

Silvia Federici, *Genere e capitale. Per una lettura femminista di Marx*, a cura di Anna Curcio, Roma, DeriveApprodi, 2020.

Moderata Fonte, *da «Il merito delle donne»*, in *La presenza dell'uomo nel femminismo*, a cura di Anna Jaquinta, Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1978, pp. 81-125.

Miranda Fricker, *Epistemic Injustice. Power and the Ethics of Knowing*, New York, Oxford University Press, 2007.

Vera Gheno, *Femminili singolari. Il femminismo è nelle parole*, Firenze, effequ, 2019.

Nicola Guerra, *La rivista Eonyn (1976-1982) e il femminismo personalizzante delle donne neofasciste*, «Seria Științe Filologice. Lingvistică», a. XLIV, n. 1-2, Analele Universității din Craiova, 2022, pp. 296-326.

Donna Haraway, *Sociologia animale e fisiologia politica*, in «DWF», n. 17, estate 1981, pp. 29-47.

Jolanda Insana, *Jolanda Insana*, in *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di Felice Piemontese, Milano, Leonardo, 1990, pp. 178-180.

David Kaiser, *How the Hippies Saved Physics. Science, Counterculture, and the Quantum Revival*, New York – London, W.W. Norton, 2011.

Anna Laura e Giulio Lepschy, *La lingua italiana*, Milano, Bompiani, 1981.

Giulio Lepschy, *Nuovi saggi di linguistica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1989.

- Ead., *Lingua e sessismo*, pp. 61-84.

Vera Navarrà, *I libri delle donne. Case editrici femministe degli anni Settanta*, Catania, Villaggio Maori, 2019.

Lombardo Radice, Marco e Lidia Ravera (alias Rocco e Antonia), *Porci con le ali. Diario sessuopolitico di due adolescenti*, Roma, Savelli, 1976.

Maria Antonietta Macciocchi, *Prefazione a Sibilla Aleramo, Una donna*, Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 5-12.

Luigi Matt, *Fiorentino antico e vernacolo moderno in «Eros e Priapo» di C.E. Gadda*, in «Studi linguistici italiani», vol. XXIV, n. 1, 1998, pp. 51-89.

Luigi Matt, *Invenzioni lessicali gaddiane. Glossarietto di «Eros e Priapo»*, in «Quaderni dell'ingegnere», n. 3, 2004, pp. 97-182.

Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, Milano, Feltrinelli, 2017 [1ª ed. Torino, Einaudi, 1977].

- Simonetta Spinelli, *Passioni a confronto: Mieli e le lesbiche femministe*, pp. 313-320.

Franco Palazzi, *La politica della rabbia. Per una balistica filosofica*, Milano, nottetempo, 2021.

Antonio Porta e noi, «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», n. 12, 2009 [http://www.alessandrodefrancesco.net/text/ulisse_12.pdf].

Franca Rame, *Lo stupro*, in Dario Fo, Franca Rame, *Le commedie di Dario Fo. VIII: Venticinque monologhi per una donna*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 91-95.

Alma Sabatini, *Il sessismo nella lingua italiana. Per un uso non sessista della lingua italiana*, Presidenza del Consiglio dei ministri, Commissione nazionale per la realizzazione della parità tra uomo e donna, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1987, pp. 97-122.

Cittadino e scrittore. 5 anni dalla scomparsa di Enzo Siciliano, «Nuovi Argomenti», n. 56, Milano, Mondadori, ottobre – dicembre 2011.

Sofocle, *Antigone*, trad. Enzo Cetrangolo, ne *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, a cura di Carlo Diano, Firenze, Sansoni, 1970, pp. 177-199.