

TAVOLA ROTONDA

Letteratura e studi di genere: le metodologie

Intervento di Siriana Sgavicchia

Fare disfare rifare il Genere. Prospettive metodologiche per la Ricerca e per la didattica

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

TAVOLA ROTONDA

Letteratura e studi di genere: le metodologie

Intervento di Siriana Sgavicchia

Fare disfare rifare il Genere. Prospettive metodologiche per la Ricerca e per la didattica

Mi inserisco nella discussione della Tavola rotonda dedicata agli studi di Genere¹traendo spunti e suggerimenti dalla mia esperienza di docente di letteratura italiana contemporanea in una Università per stranieri. Proprio l'esperienza dell'insegnamento rivolto a studentesse e a studenti provenienti da contesti geografico-culturali differenti, e talvolta molto distanti tra di loro, è stato per me il contesto nel quale sono maturati interrogativi e riflessioni intorno ai metodi da adottare per discutere delle scritture di autrici. A partire dall'esperienza dell'insegnamento sono emersi poi anche suggerimenti relativi all'attività di Ricerca. Essendomi, infatti, occupata di autrici italiane del secondo novecento – autrici come Amelia Rosselli, Elsa Morante, Anna Maria Ortese, Fabrizia Ramondino, Anna Banti, Goliarda Sapienza che non amerebbero essere collocate in un canone letterario esclusivamente femminile o femminista - non ho immediatamente avvertito l'esigenza di adottare una prospettiva di Genere. Il metodo dell'indagine scientifica è stato il medesimo nello studio delle autrici e nello studio degli autori – quindi, la contestualizzazione storico letteraria, l'analisi stilistica dei testi, lo studio delle fonti, l'attenzione filologica -. L'eccentricità di alcune scelte espressive delle autrici che ho nominato (e di altre), la difficoltà che si incontra talvolta nel collocare le loro opere in categorie storiografiche e di genere letterario, sia rispetto alla tradizione recente che alla tradizione del nuovo, segna una singolarità che può essere intesa e interpretata anche come segnale di *differenza*. Nel momento in cui ho collocato nella pratica della didattica i testi e le autrici che ho nominato, e altri testi di autrici del novecento, sono emerse, però, numerose sollecitazioni di carattere metodologico: nello spazio dell'interazione con gli studenti, donne e uomini provenienti da diversi luoghi del mondo (l'Africa e l'Asia in particolare) e da culture distanti da quella italiana, l'approccio di Genere ha posto in evidenza la sua efficacia sollevando interrogativi, alcuni dei quali provo qui a proporre:

- È opportuno studiare e scrivere di autrici, e dunque discuterne nelle aule universitarie, adottando una prospettiva *tradizionale* e esclusivamente nazionale, includendole cioè all'interno di un percorso storico-letterario, di una tradizione dalla quale per secoli sembrano essere state escluse? Oppure è preferibile proporre una tradizione alternativa a quella del *codice maschile*, e dunque individuare una tradizione femminile nella storia della letteratura italiana e un sistema di genealogie dal quale emerga una specifica identità delle donne scrittrici accanto o in alternativa a quella degli scrittori uomini?

¹ Userò in questo contesto la definizione *studi di Genere* in senso ampio. La userò per indicare la prospettiva che valorizza la scrittura delle donne e la scrittura delle donne nella storia letteraria – il Congresso annuale degli italianisti dedicato alla Ricerca e alla didattica oggi nell'Università italiana, ha inteso, infatti, dedicare uno spazio a questa tipologia di studi. Forse è opportuno chiarire, però, che nel dibattito internazionale relativo agli studi femministi la *gender theory* e i *gender studies* investono un orizzonte più ampio di discussione che, a partire dagli studi psicosociali, si occupa oltre che della distinzione fra “maschile” e “femminile”, delle differenze etniche, dell'omosessualità, del queer, del femminismo cyborg. Questo orientamento appare prevalente negli studi femministi di ambito accademico nell'area anglosassone (soprattutto negli Stati Uniti) e talvolta si oppone in modo molto acceso al concetto di *differenza*, che è il presupposto del pensiero femminista francese e italiano. Quest'ultimo, in larga parte ha come punto di partenza la psicoanalisi, ha poi ridiscusso alcuni modelli della tradizione filosofica (Platone e Hegel, in particolare), ha accolto spunti dal post-strutturalismo, nonché dalla pratica della militanza e dell'autocoscienza. Cfr. al proposito R. BRAIDOTTI (*La disconnessione transatlantica*, in EAD., *In metamorfosi. Verso una teoria materialistica del divenire*, a cura di M. Nadotti, 2002, Feltrinelli, Milano, 2003, 41-48) che fornisce un quadro delle motivazioni che pongono in contrasto i due orizzonti. Una riflessione articolata sulle metodologie della filosofia femminista è offerta da P. GARAVASO e N. VASSALLO nel volume *Filosofia delle donne*, Laterza, Bari, 2007.

- In base a quali criteri è eventualmente possibile definire una tradizione letteraria femminile? Si indaga dalla parte dei generi letterari, dei temi? O la differenza si può rilevare nel livello testuale, dentro la scrittura, addirittura nell'uso del linguaggio² e delle strutture simboliche che veicolano contenuti culturali, sociali e anche politici?

- Marcare la differenza può comportare il rischio di valorizzare stereotipi che hanno a lungo pesato sul ruolo delle donne nella società e anche nella letteratura? Da una parte il maschile e dall'altra il femminile, in letteratura come nella tradizione del pensiero occidentale da una parte sta la cultura dall'altra la natura, da una parte la mente dall'altra il corpo?

Gli stimoli sono molti e gli interrogativi che propongo sono solo alcuni fra quelli su cui oggi si discute, in prospettive differenti, nell'ambito del pensiero della differenza e dei *Gender studies*, e, di recente in Italia, con meno pregiudizi anche nel contesto accademico. Cito al proposito solo alcune delle pubblicazioni che negli ultimi venti anni stanno a testimoniare come nell'università italiana la riflessione sul metodo degli studi femministi e di Genere in letteratura abbia assunto rilevanza, discutendo aspetti di carattere storiografico e teorico: M. Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura: la donna nella tradizione letteraria italiana*, Einaudi, Torino, 1998 e Ead., *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino, 2000; *Oltrecanone. Generi, genealogie, tradizioni*, a cura di A. M. Crispino, manifestolibri, Roma 2003 (poi Iacobelli, Guidonia, 2014); *Dentro/fuori, sopra/sotto*, a cura di A. Ronchetti e M. S. Sapegno, Longo 2007; *Verso una storia di genere della letteratura italiana*, a cura di V. Cox e C. Ferrari, il Mulino, Bologna, 2012; i volumi *Geografie e genealogie letterarie. Erudite, biografie, croniste, narratrici, épistolières, utopiste tra Sette e Ottocento*, a cura di A. Chemello e L. Ricaldone, Il Poligrafo, Padova, 2000 e T. Crivelli, *La donzella che nulla teme. Percorsi alternativi nella letteratura tra Sette e Ottocento*, Iacobelli, Guidonia, 2014, che, dedicati alla scrittura delle donne in un contesto cronologico ben definito, affrontano anche questioni di carattere metodologico.

Tenendo in considerazione quanto emerge dagli studi citati e da altri spunti emersi nel corso di letture che riguardano più in generale il pensiero e la scrittura delle donne e sulle donne dell'ultimo secolo, e anche traendo stimolo, come detto, dall'esperienza della didattica della letteratura e della cultura italiana a stranieri, ritengo che nel contesto attuale, più che in passato, una delle questioni di fondo, relativa al metodo, riguardi il punto di vista che occorre adottare quando si intende comunicare il significato della tradizione – anche letteraria -. Risulta oggi, infatti, necessario ampliare lo sguardo e prestare attenzione all'incidenza che le nuove dinamiche geopolitiche e geosociali esercitano sulla percezione dei fenomeni, anche artistici, culturali e letterari. Questo mi pare un aspetto sul quale è opportuno soffermarsi, provando ad uscire fuori dai sistemi collaudati di conoscenza: questi ultimi sono senz'altro da salvaguardare come patrimonio di identità ma essi possono essere arricchiti dal confronto con altre prospettive - uno dei meriti delle filosofie femministe è proprio di sollecitare l'apertura interculturale e interdisciplinare. Al proposito un contributo molto interessante proviene dalla riflessione ricca e articolata della teorica della letteratura Gayatri Chakravorty Spivak, che ha marcato l'esigenza di uscire dall'eurocentrismo e dagli steccati disciplinari, anche negli studi femministi della tradizione, per fornire modelli nuovi di interpretazione della complessità. La filosofa di origine bengalese, che insegna negli Stati Uniti, da un lato decostruisce alcuni fondamenti dell'indagine letteraria sulla base di una rilettura critica della tradizione psicoanalitica occidentale (da Freud a Lacan a Irigaray), dall'altro assume principi metodologici che appartengono agli studi post-coloniali, da Edward Said a Homi Bhabha. Dal punto di vista operativo Spivak valorizza, quindi, il genere dell'autobiografia come sistema di segni che definiscono l'identità dal punto di vista etnico e *relazionale*, cioè in rapporto con l'alterità: una scrittura in cui l'io «parla per/dell'altro»³. Il discorso sulla letteratura implica, quindi, a suo giudizio, una dinamica fra la voce, il corpo e la

² Cfr. P. VIOLI, *L'infinito singolare. Considerazioni sulla differenza sessuale nel linguaggio*, Essedue, Verona, 1986.

³ Cfr. Introduzione a G. C. SPIVAK, *Morte di una disciplina*, trad. di L. Gunella, intr. e cura di V. Fortunati, note dell'intr. di R. Monticelli, Meltemi, Roma, 2003, 12-13.

storia del soggetto *che* parla e del soggetto *di cui* si parla, un «agire insieme»⁴. Spivak propone poi di attraversare la storia letteraria dalla parte dei personaggi minori, dei subalterni, anche delle donne. La sua attenzione è rivolta a confrontare i modelli del femminile della tradizione culturale europea con altre tipologie dell'essere donna che nell'attualità impongono la loro singolarità. Secondo Spivak il pensiero femminista occidentale non appare completamente emancipato se non tiene conto anche dei contesti etnici, storico-geografici e sociali che definiscono il femminile come *singularità molteplice* piuttosto che come identità unitaria da opporre ad una identità unitaria maschile. Ricco di implicazioni anche il discorso sviluppato dalla teorica bengalese a proposito delle riletture di testi del canone occidentale in contesti altri e nella prospettiva della critica post-coloniale, come nel caso dell'incontro-confronto fra *Jane Eyre* di C. Brontë (1847) e il romanzo *Il grande mare dei Sargassi* (1966) della scrittrice Jean Rhys, che è del primo una sorta di riscrittura. In quest'ultimo il sistema del racconto risulta decostruito e rovesciato rispetto al modello e Spivak vi individua una via di fuga rispetto ai principi dell'imperialismo occidentale – il *savoir-pouvoir* di Foucault –. Rhys mette in opera, infatti, una critica dei personaggi, per cui Bertha Mason, la creola sudamericana del romanzo *Jane Eyre*, diventa il punto di partenza della narrazione che si svolge in Giamaica: in un'intervista la stessa autrice del *Grande mare dei Sargassi* ha dichiarato di aver letto da bambina *Jane Eyre*, di essere stata colpita dalla figura di Bertha Mason e di aver pensato «di provare a scriverle una vita»⁵:

Se nel diciannovesimo secolo, la costituzione del soggetto viene rappresentata come messa al mondo di figli (*childbearing*) e come produzione dell'anima, nel ventesimo secolo la psicoanalisi consente all'Europa nord-occidentale di tracciare l'itinerario del soggetto che va da Narciso (l'immaginario) a Edipo (il “simbolico”). Questo soggetto, tuttavia, è il soggetto maschile normativo. Nella re-iscrizione che Rhys fa di questi temi, divisi tra la protagonista femminile e quello maschile, si congiungono femminismo e critica dell'imperialismo.⁶

Intorno al punto di vista si è discusso negli studi di Genere e non solo; se ne è discusso in modo articolato e con esiti differenti. Gli esempi forniti da Spivak sono possibilità, fra le altre, per rileggere la tradizione letteraria anche rischiando *di disfare*. Smontando e rimontando alcuni schemi precostituiti dell'apprendimento, della conoscenza, della ricerca, la discussione intorno alla scrittura delle donne non soltanto applica un metodo critico e politico alla nozione di canone dalla tradizione nazionale e occidentale in senso ampio, ma indica nuovi percorsi di Ricerca dai quali si possono trarre suggerimenti – dal canone alla mappa, dalla storiografia alla geografia, dalla nazione alla rete delle relazioni inter-nazionali e interculturali, dalla disciplina all'interdisciplinarietà –. Questo a me pare uno dei contributi più interessanti della riflessione femminista e di Genere degli ultimi anni, per quanto riguarda l'insegnamento e dunque anche gli obiettivi della Ricerca, che implicano una responsabilità civile non solo rispetto ad una sola civiltà, a maggior ragione nell'attualità.

L'approccio di Genere, come metodologia del fare e disfare e rifare i testi della tradizione e del canone pone non pochi problemi quando in ambito accademico si incontra, come avviene in Italia, con una solida e collaudata pratica di indagine e di interpretazione dei testi letterari. Il pensiero della differenza in Francia e in area anglosassone si è imposto nell'accademia valorizzando in diversi casi l'apporto dei metodi del post-strutturalismo e ha accolto, talvolta in funzione antagonista, il contributo della riflessione filosofico-psicoanalitica da Foucault a Deleuze, da Lacan a Derrida. Questo orizzonte in Italia ha suscitato e suscita diffidenza perché mette in discussione, appunto, la tradizione metodologica della Ricerca e di conseguenza anche alcuni presupposti della didattica nell'Università.

⁴ Ivi, 13.

⁵ G. C. SPIVAK, *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza*, a cura di P. Calefato, trad. di A. D'Ottavio, Meltemi, Roma, 2004, 129-63, in particolare 141.

⁶ Ivi, 145.

In Italia, d'altra parte, il pensiero della differenza, che ha avuto un punto di riferimento nel gruppo di Diotima, ha tratto diversi spunti dalla psicoanalisi e dal metodo dei gruppi femminili di autocoscienza degli anni sessanta e settanta, i quali fondavano la propria azione sulla narrazione e sul concetto di empatia– riconoscimento di sé attraverso l'altra –. Di qui si è sviluppato poi un articolato discorso anche letterario intorno ai generi, il quale ha valorizzato la biografia e l'autobiografia delle donne – ei diari, le memorie, gli epistolari – come testimonianze di esclusione e/o di azione. Anche questo orizzonte di indagine incontra nell'accademia perplessità. Il dubbio riguarda l'effettiva incidenza di ricerche che riguardano talvolta più la storia delle donne e la microstoria che lo specifico letterario. È vero, però, che la storia delle donne e della scrittura delle donne contribuiscono alla conoscenza di aspetti della macrostoria, non solo femminile. D'altra parte, l'attualità e la post-modernità, intesa questa in senso ampio, chiedono di ridiscutere le forme dell'espressione codificate, di conoscerne altre che oggi possono rientrare nel discorso letterario, o anche di individuare nuove declinazioni dei generi tradizionali e di analizzarne le contaminazioni – saggistica, narrativa, romanzo epistolare, messa in scena teatrale, testualità ibride che talvolta si servono anche delle immagini per raccontare o per dire in versi -. Ciò consente di rileggere il documento che appare non letterario in una nuova funzione e di coniugare tradizione e innovazione. Talvolta le testimonianze, i documenti diventano, infatti, oggi forme di arte, di un'arte che è anche politica delle donne. È il caso del lenzuolo di Clelia Marchi⁷, conservato presso l'Archivio diaristico nazionale di Pieve di Santo Stefano. Si tratta di un diario che fu scritto nel 1972 su un lenzuolo da corredo da una contadina di un piccolo paese in provincia di Mantova. Questo testo ha sorpreso uno dei più autorevoli studiosi di autobiografia, Philippe Lejeune, che nel settembre del 1988 ha visitato l'Archivio e ha descritto quest'opera esposta al pubblico su un muro dell'edificio: una scrittura sottile, che si dispone su una superficie bianca, le cui righe sono lunghe due metri; una testimonianza di vita privata che diventa simbolo civile e politico della cultura popolare⁸.

Uno degli aspetti da discutere a proposito degli studi di Genere è, quindi, la problematicità, anche istituzionale, che questo approccio evidenzia nell'Università. Occorre valutare le modalità attraverso cui è possibile integrare la prospettiva storico-filologica e stilistica che caratterizza la Ricerca in Italia con altre metodologie, efficaci in contesti di didattica interculturale. Limitare, d'altra parte l'orizzonte degli studi di Genere all'interno di posizioni rigidamente essenzialiste è forse oggi limitativo e non completamente costruttivo di fronte all'esigenza di ampliare, come si è detto, l'orizzonte teorico e storiografico e *geografico* con indagini oltrefrontiera e oltrecanone, sia dalla parte dei generi letterari che dalla parte delle discipline. Ricca di stimoli, al proposito, la riflessione di Rosi Braidotti nel volume *In metamorfosi. Verso una teoria materialistica del divenire*, in cui il concetto di differenza sessuale viene «rivisitato» attraverso riferimenti a Foucault e a Deleuze per una mediazione fra «essenza» femminile e «sostanza biologica», con l'obiettivo di definire una nuova soggettività «incarnata». Braidotti valorizza allora la rappresentazione cartografica nella percezione dei fenomeni della contemporaneità come strumento di narrazione delle dinamiche identità-alterità, appartenenza-nomadismo, e non solo in relazione al corpo sessuato ma anche al corpo sociale, politico del mondo globale, in cui «la scienza e la tecnologia contemporanee sono penetrate fin nei più intimi strati dell'organismo vivente e delle strutture del sé, dissolvendo i confini fissati da secoli di pensiero umanistico». Secondo Braidotti il soggetto del femminismo è «intensivo e multiplo», opera in «una rete di interconnessioni»; è «rizomatico», interseca «affetti» e «variabili spaziotemporali (connessioni)»; incorpora e insieme trascende classe, razza, sesso, nazionalità, cultura che lo definiscono e contemporaneamente lo espongono al divenire. L'atto del narrare diventa allora «una fondamentale forza coagulante», come «processo collettivo e politicamente carico di condivisione e collaborazione alla

⁷ Il testo scritto sul lenzuolo è stato pubblicato con prefazione di C. Covito dal Saggiatore di Milano nel 2012 con il titolo *Il tuo nome sotto la neve. Gnanca na busia. Il romanzo di una vita scritta su un lenzuolo*.

⁸ P. LEJEUNE, *Archives autobiographiques*, in «Le Débat», 54, n. 2 (1989), 68-72.

costruzione di miti, finzioni operative, figurazioni significative del tipo di soggetti che stiamo diventando»⁹.

Braidotti sottolinea l'esigenza di non assumere posizioni dogmatiche e di lavorare, in tutti i livelli della politica delle donne, seguendo la spinta del desiderio e della gioia, anche in funzione sovversiva:

Ciò che il femminismo libera nelle donne è il loro desiderio per la libertà, la leggerezza, il senso del giusto e l'auto-realizzazione. Questi valori non sono solamente convinzioni politiche razionali, ma anche oggetti di desiderio intenso. Questo spirito gioioso era ben manifesto agli albori del movimento delle donne, quando era chiaro che la gioia e la risata erano profonde emozioni politiche e affermazioni di principio. In questi giorni di tristezza postmodernista non sopravvive molto di questo battito gioioso, eppure faremmo bene a ricordare la forza sovversiva della risata dionisiaca. Una dose salutare di ermeneutica del sospetto verso le proprie convinzioni politiche non è una forma di cinismo o di nichilismo, ma piuttosto un modo per far tornare la politica alla pienezza, alla corporeità e, di conseguenza, alla parzialità dell'esperienza vissuta. Mi auguro che il femminismo si liberi della modalità tristemente dogmatica e riscopra la gioia di un movimento che punta a cambiare la forma della vita¹⁰.

Nell'ambito dell'applicazione della teoria femminista alla scrittura e all'analisi di testi un contributo rilevante viene da Adriana Cavarero, che, nel suo bel libro intitolato *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*¹¹, ha proposto di sperimentare uno straniamento delle figure femminili (talvolta anche delle maschili) dal contesto in cui esse sono state tramandate dalla tradizione. La strategia adottata, che la stessa autrice definisce del «furto», consiste nel ridiscutere nel presente alcune figure della filosofia antica strappandole al canone e all'interpretazione maschile, anche misogina e maschilista, e nel ricollocarle dalla parte di lei, dalla parte delle donne. In questo modo quelle figure acquistano un ruolo etico e politico inaspettato. È il caso di Penelope, uno dei personaggi femminili che Cavarero riscrive a partire dal racconto omerico e poi attraverso altri testi della tradizione filosofica – il *Fedone* platonico, tra gli altri¹². Il ruolo di Penelope, che a Itaca attende il ritorno di Ulisse, diventa emblematico perché ritesse il significato della narrazione in forma nuova: il fare, disfare e rifare la tela non è tanto o soltanto simbolo della fedeltà femminile ma anche metafora di un lavoro attivo che la donna, apparentemente esclusa dal «discorso degli uomini», compie in silenzio, in una stanza appartata della casa assieme alle ancelle. Nella lettura di Cavarero, che recupera diversi spunti da Hannah Arendt di *Vita activa* ridiscutendoli e sviluppandoli, se Ulisse è l'eroe che «espone» sé stesso nell'avventura fornendo il soggetto della storia, Penelope è la tessitrice che dispone l'intreccio legando i fili e slegandoli e ancora di nuovo riallacciandoli in modo che il racconto acquisti la dimensione del tempo della ri-nascita. Il suo prolungare e stringere e dilatare la trama è gesto del corpo e pensiero insieme: Penelope è la *narratrice* e, secondo Cavarero, la narrazione è politica, in quanto trama letteralmente l'azione riunendo corpo e pensiero. La rilettura del mito, che non solo attualizza la tradizione ma è accompagnata dalla ricostruzione del contesto storico-

⁹ R. BRAIDOTTI, *In metamorfosi verso una teoria materialistica del divenire*, a cura di M. Nadotti (2002), Feltrinelli, Milano, 2003, 32-34.

¹⁰ R. Braidotti intervistata da J. Butler, *Femminismo, anche con altro nome...*, in «DWF», 26-27 (1995), 44-47 (traggo la citazione dal brano dell'intervista antologizzato in A. CAVARERO, F. RESTAINO, *Le filosofie femministe. Due secoli di battaglie teoriche e pratiche*, Bruno Mondadori, Milano, 2002, 210-11).

¹¹ A. Cavarero, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Editori riuniti, Roma, 1990, poi Ombre corte, Verona 2009 (di qui in poi si cita dalla ristampa di quest'ultima edizione del 2014).

¹² «La traccia di Omero dissemina indizi per altri percorsi ermeneutici possibili. Indizi per un ordine simbolico femminile che ha i suoi luoghi e i suoi tempi, che cerca *figure* rubandole a un contesto che le ha giocate altrimenti. Furto che strappa a un *posto* precostituito un *luogo* di significazione e di riconoscimento da prospettive dal contesto negate» (ivi, p. 23).

filosofico in cui esso va a definirsi come fondamento di una linea ben definita del pensiero occidentale, dà Ulisse come figura del «vivere per la morte», cioè come rappresentazione della separazione corpo-pensiero – Ulisse spinge la sua avventura per mare sino al limite, come se il suo fine fosse proprio di andare consapevolmente verso la definitiva separazione del pensiero e dell'anima dal corpo. Questo, secondo Cavarero, è il nodo da sciogliere per i filosofi, da Platone fino alla modernità.

Penelope, celebre per il suo inusitato disfare, invece emblematicamente tesse: tesse assieme l'anima col corpo, riallaccia i legami in una trama fitta dove il corporeo si annoda all'anima, e soprattutto a quella parte dell'anima che più di ogni altra il filosofo vuole slegare dal corpo, ossia il pensiero. Ella tiene unito ed intricato il mondo della vita umana come l'unico mondo reale, lasciando che i filosofi persistano nel loro voler abitare il sopramondo. Quel mondo eterno che non conosce né nascita né morte, ma solo un infinito durare nel puro pensiero¹³.

La filosofa torna su Penelope e sul mito omerico in *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*¹⁴, fornendo altri stimoli per l'interpretazione che conducono ad intendere il lavoro di Penelope come una messa in scena del «paradosso di Ulisse», cioè dell'impossibilità del personaggio di essere, di possedere un'identità fuori dalla narrazione di un'altra/o, fuori da una *relazione del corpo*. Di nuovo Cavarero fa riferimento ad Arendt, per la quale «l'identità personale postula sempre come necessario l'altro»¹⁵, in particolare quando si sofferma sull'episodio dell'*Odissea* in cui Ulisse, arrivato presso la corte dei Feaci, acquista consapevolezza di sé e della storia che ha creato solo dopo aver ascoltato il racconto dell'aedo che canta le sue gesta e che lo commuove. Pronunciato quindi il suo nome, Ulisse dà inizio al racconto *autobiografico*. Seguendo la provocazione di Cavarero a proposito della figura di Penelope, potremmo intendere che la vicenda di Ulisse, la quale prende corpo proprio attraverso quel lavoro di fare e disfare e rifare la tela, rappresenta il «desiderio di racconto»¹⁶ dell'eroe. Questi, di per sé, è solo un esistente umano «esposto» all'«apparire»¹⁷ dal momento della nascita, e per questo personaggio che attende di farsi storia attraverso una relazione *narrativa* con l'altra/o - «tutto è correlato, nella vita: il vedere è il correlato dell'esser visto, il parlare dell'ascoltare, il chiedere del dare» (Cavarero cita questa osservazione di Maria Zambrano¹⁸). Spingendo ancora oltre l'interpretazione si può provare a intendere il lavoro di tessitura di Penelope come tramatura della *biografia* di Ulisse. Il racconto è tessuto da chi non ha partecipato all'avventura e proprio per questo può riallacciarne i fili come in una continua rinascita in cui il gesto del corpo - le mani che lavorano – si unisce al pensiero – astutamente Penelope sfilava infatti la tela, non ubbidendo alle norme maschili, e poi di nuovo la intreccia. Penelope acquista, quindi, un ruolo anche politico.

Un punto cruciale del mito, nella lettura di Cavarero, è poi rappresentato dal ritorno di Ulisse a Itaca, quando egli, riconosciuto dalla nutrice, da Telemaco, da Laerte, incontra la resistenza di Penelope all'agnizione - essa dubita, chiede prove: «forse, allora, non vuole. [...] Infatti, nel riconoscimento finale dei due sposi, anche finisce la piccola storia di Penelope, il suo sussistere di fare e disfare, e contemporaneamente finisce la grande storia dell'uomo multierrante»¹⁹. Penelope intende sottrarre Ulisse al «vivere per la morte» continuando a ritesserne la storia. Per Penelope il riconoscimento di Ulisse porta con sé il rischio della chiusura della *biografia* dell'eroe e il rischio che anche l'*autobiografia* non possa più essere senza l'avventura dell'altro. Il rischio

¹³ Ivi, p. 38.

¹⁴ A. CAVARERO, *Il paradosso di Ulisse e Il desiderio di racconto*, in EAD., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione* (1997), Feltrinelli, Milano, 2007, 27-45 e 46-64.

¹⁵ Ivi, 31.

¹⁶ Ivi, 46 e sgg.

¹⁷ Ivi, 31.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ A. CAVARERO, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, 23.

consiste nel consegnare il racconto alla morte. Penelope, invece, vorrebbe protrarre il suo lavoro sul desiderio di narrazione, «tessendo e ridendo»²⁰ in compagnia delle ancelle, a terra, nelle quiete stanze separate della dimora. L'episodio viene analizzato da Cavarero con numerose argomentazioni su cui riflettere a proposito del legame fra biografia e autobiografia, due generi che nelle scritture di autrici italiane, in particolare a partire dal novecento, si incontrano e si intrecciano con il romanzo, sortendo talvolta effetti di rappresentazione non facilmente classificabili²¹. Molto interessante anche il rilievo della filosofa intorno al «ricordo circolare», il quale produce l'incontro fra i due generi come qualcosa che «semplicemente viene», che è «familiare» nella narrazione dell'*io* come nella narrazione dell'*altro*. Ancora una volta sviluppando la riflessione della filosofa potremmo quindi dire che Ulisse e Penelope (l'oggetto della biografia e il soggetto dell'autobiografia) sono accomunati da una enigmatica «familiarità», che unisce entrambi nel desiderio di racconto.

Per discutere ancora dei generi della biografia e dell'autobiografia mi sembra efficace soffermarmi anche su un libro di Carla Lonzi che ha come titolo *Autoritratto*. Lonzi è nota per la militanza femminista e per alcuni suoi scritti, anche molto provocatori rispetto ai modelli culturali, non solo maschili, imposti dalla modernità; meno nota forse la sua attività di critica d'arte. Allieva di Roberto Longhi, ha scritto diversi importanti contributi su artisti, e fra questi *Autoritratto*, che è un vero e proprio esperimento di scrittura critica ed è anche un esperimento di scrittura della biografia e dell'autobiografia. Pubblicato nel 1969²², il libro è costituito da un montaggio di conversazioni con artisti rappresentativi della riflessione e della pratica del visivo negli anni sessanta. Gli artisti che dialogano con Lonzi, come lei stessa scrive nella prefazione, non sono stati scelti, però, consapevolmente per indicare un canone critico, anche se l'esito del discorso risulta decisamente militante, cioè fornisce, seppure implicitamente, un giudizio anche politico sul ruolo dell'arte nella società del tempo:

Questo libro è nato dalla raccolta e dal montaggio di discorsi fatti con alcuni artisti. Ma i discorsi non sono nati come materiale di un libro: essi rispondono meno al bisogno di capire che al bisogno di intrattenersi con qualcuno in modo largamente comunicativo e umanamente soddisfacente. L'opera d'arte è stata per me sentita, a un certo punto, come una possibilità di incontro, come un invito a partecipare rivolto dagli artisti direttamente a ciascuno di noi²³.

Le conversazioni sono state montate nel libro non in sequenza, cioè distinguendo il discorso di un artista da quello dell'altro, ma come in un immaginario «convivio», cioè facendo seguire alla risposta di uno quella di un altro, per costruire nel complesso un discorso a più voci e *in praesentia*. Questa struttura si fonda sul confronto fra le storie e sull'empatia – Lonzi ha scelto artisti con i quali ha intrattenuto rapporti di affetto, oltre che relazioni intellettuali di rispetto e di stima. Nel libro le parole sono accompagnate da immagini fotografiche che in molti casi si riferiscono al privato dei singoli artisti, e queste immagini non sono immediatamente riconducibili ai discorsi ma raccontano la storia dei mutamenti sociali e culturali e di costume dell'Italia del novecento, oltre che degli anni sessanta – alcune foto ritraggono, infatti, gli artisti da bambini, anche con i genitori; altre ritraggono gli artisti negli spazi delle relazioni o negli studio durante i viaggi o nelle abitazioni; poche fotografie riproducono opere d'arte. L'insieme dà il segno dello stile come processo estetico e politico. Fra le fotografie ve ne alcune in cui compare la stessa Lonzi, che ancora nella premessa si esprime in termini provocatori rispetto al

²⁰ Ivi, 39.

²¹ Cfr. S. SGAVICCHIA, *Il romanzo di lei. Scrittrici italiane dal secondo dopoguerra a oggi*, Carocci, Roma, 2016 e EAD., *Mappe per una storia di scrittrici*, in *Geografie della Modernità letteraria*, a cura e con presentazione di S. Sgavichia e M. Tortora (Atti del Convegno annuale Mod 2015, Università per Stranieri – Università degli Studi, Perugia, 10-13 giugno), Ets, Pisa, in corso di stampa.

²² C. LONZI, *Autoritratto. (Accardi, Albiani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly)*, et/al./ edizioni, Milano 2010 (prima edizione, De Donato, Bari, 1969).

²³ Ivi, 4.

potere culturale (ed economico) che il critico esercita sull'arte. La sua intenzione è invece di sperimentare una *collocazione* diversa del critico nel dialogo con gli artisti – si pone infatti dalla loro parte. Questa collocazione sembra talvolta mimare il set psicoanalitico e cogliere l'occasione delle dinamiche di transfert e controtransfert per mettere in opera un metodo nuovo del discorso critico, che, come lei stessa scrive, ha nel suo complesso prima di tutto l'obiettivo del riconoscimento del valore etico dell'arte:

[...] l'atto critico completo e verificabile è quello che fa parte della creazione artistica. [...] La società ha partorito un'assurdità quando ha reso istituzionale il momento critico distinguendolo da quello creativo e attribuendogli il potere culturale e pratico sull'arte e sugli artisti. Senza rendersi conto che l'artista è naturalmente critico, implicitamente critico, proprio per la sua struttura creativa. [...] I discorsi qui raccolti [...] *sono stati fatti* per iniziarmi a un'attività e a una umanità verso cui mi sentivo attratta, nello stesso tempo che trovavo ridicola la pretesa dell'Università di fare il critico di una umanità e di un'attività che non mi appartenevano. Cercare di appartenervi e vedere crollare il ruolo di critico, è stato tutt'uno. Cosa rimane, adesso che ho perso questo ruolo all'interno dell'arte? Sono forse diventata artista? Posso rispondere: non sono più estranea. Se l'arte non è nelle mie risorse come creazione, lo è la creatività, come coscienza dell'arte nella disposizione al bene²⁴.

Il discorso intorno alla scomparsa del critico e dell'interprete, anche dello studioso, conserva oggi una funzione di provocazione rivolta a chi si occupa di interpretazione; allo stesso tempo esso stimola, forse, indagini diverse intorno ai generi della biografia e dell'autobiografia e intorno ad alcune declinazioni del genere romanzo. Il metodo che Lonzi adotta per l'autoritratto, e che intende raccontare gli artisti ma anche il laboratorio del suo modo di fare critica, si nutre innanzitutto dell'esperienza teorica e pratica del femminismo – accoglie, come si è detto, spunti dalla psicoanalisi e valorizza la *relazione*. Interessante, però, che il territorio di applicazione del metodo non sia esclusivamente femminile; una sola donna è presente fra gli artisti, Carla Accardi. Quest'ultima è l'altro capo del filo tessuto nel libro all'interno del quale vengono presentati i diversi *ritratti degli artisti*. Lonzi e Accardi tessono insieme il discorso. La pittrice, che fu anche insegnante – venne destituita dall'incarico di docente di educazione artistica in una scuola media nel 1971 per aver discusso di sessualità in classe –, intende le intenzioni di Lonzi e le argomenta, le discute, fornisce suggerimenti, interviene anche con obiezioni.

Riporto due battute soltanto del dialogo fra Accardi e Lonzi che a me sembrano una chiave per leggere la relazione fra testo, ricerca e interpretazione, anche fra docente e discente, in quanto valorizzano l'incontro, il confronto, la trasformazione:

Accardi: Allora tu, per mettere una parte di te vitale, dovresti mettere tanto tanto... come sei in rapporto agli altri, come sei... che diventano cose di valore straordinario, però non sono mai state considerate produzione artistica, diciamo, nel mondo. L'hai capito cos'è terribile? inventare... [...]

Lonzi: A me personalmente cosa mi attrae nel registrare? Mi attrae un fatto elementare: poter passare dai suoni a una punteggiatura, a uno scritto, trovare una pagina che non sia una pagina scritta, ma sia una pagina che... Insomma, come nei processi chimici, quando c'è la condensazione... che da un suono si condensa il segno, ecco, come da un gas va in liquido. Questo mi piace molto, non saprei perché... [...]²⁵.

La risposta di Lonzi è, però, particolarmente densa di significati per quanto riguarda il confronto fra il critico e l'autore, fra il critico e il testo: i diversi *ritratti* producono nel montaggio

²⁴ Ivi, 3-5.

²⁵ Ivi, 28-29.

L'*autoritratto critico* dell'intervistatrice e viceversa. L'intervallo fra ritratto e autoritratto è il registratore, che funge da medium fra corpo e pensiero, ma il passaggio alla trascrizione appare il momento più pregnante del processo, quello in cui si fa evidente il contrasto fra parola pronunciata e parola scritta, fra voce e gesto, fra *io* e *altri*: in questo momento, nascostamente, nasce il discorso critico, che è sempre in divenire. Lonzi descrive gli artisti riportando discorsi frammentari e frammentati, non di rado interrotti da puntini sospensivi per conservare il carattere del parlato; compaiono talvolta anche parole dialettali o straniere che valorizzano la loro identità – come volesse lasciarli vivere e narrare da soli. D'altra parte, però, l'intervento di montaggio, che ricomponi i diversi tasselli in una mappa concettuale e *corporea* impone la prospettiva del critico, in bilico fra costruzione e distruzione, fra insufficienza e pienezza. Divertente e provocatorio, al proposito, il *dialogo* di Lonzi con Cy Twombly: le domande, preparate per un'intervista del 1962 alla quale l'artista statunitense non si sottopose, vengono distribuite lungo l'intero percorso del libro, compaiono di tanto in tanto fra quelle rivolte ad altri artisti e alle loro ampie risposte. L'epigrafe «Cy Twombly: (silenzio)», che *non risponde* a Lonzi, con ironia e autoironia, marca una impossibilità e contemporaneamente la sfida di chi, comunque, continua la ricerca.