

Modelli etici e comportamentali nella scrittura femminile

Patrizia Guida – Università LUM Giuseppe Degennaro

*La cosa tremenda è
quando la scrittura
non ha nessuna conseguenza*
R. Jirgl

Nel secondo Ottocento, quando cominciarono a diffondersi i movimenti di emancipazione femminile, che timidamente o audacemente si posero l'obiettivo di garantire diritti politici e sociali al pari degli uomini, le scrittrici, in maniera più vistosa rispetto alle epoche precedenti, si servirono della scrittura come mezzo per rappresentare la condizione di sottomissione sociale e le diverse forme di violenza, soprattutto domestica, a cui le donne erano spesso sottoposte. Il dato forse più interessante per il lettore odierno è la vocazione realistica, unita alla fiducia nel valore educativo della scrittura, della narrativa che vide la luce nelle pagine delle riviste e nei cataloghi di editori abbastanza scaltri da intuire il potenziale enorme che il pubblico composto da donne e da gente comune avrebbe comportato in termini di vendite.

La misura realistica della letteratura femminile fine-ottocentesca è ammessa, per esempio, dalla scrittrice Emma, *nom de plume* di Emilia Ferretti Viola, la prima donna ad occuparsi di critica letteraria per la prestigiosa rivista fiorentina «Nuova Antologia»¹, nell'*Introduzione* al noto romanzo *Una fra tante*, che nel 1878 scandalizzò i benpensanti per i temi trattati:

Il fatto che narro in questo libro è un fatto vero. E chi, se non fosse vero, l'avrebbe voluto scrivere? Quando giunse a mia notizia, provai subito con l'indignazione e il dolore che esso suscitò in me, l'impulso di raccontarlo, di denunciarlo a tutti. Ma poi esitai. Una falsa vergogna, una ripugnanza quasi insuperabile mi tratteneva. La smisi soltanto quando accingendomi di nuovo a ideare novelle e volgendo il pensiero alle opere della fantasia, provai in me un'altra vergogna e un'altra ripugnanza le quali contrastavano singolarmente con quelle di prima. Sentiva che non era più possibile, sapendo quel fatto, di negare alla triste verità il suo diritto di precedenza di fronte alle mie fiabe. E il mio primo impulso prevalse. E spero che in avvenire anche quando fosse più vivo e fervido il lavoro della mia immaginazione, quando mi apparisse più seducente e cara un'immagine della mia fantasia, mi basti però sempre l'animo di cacciarli

¹ Emilia Ferretti Viola collaborò alla «Nuova Antologia» prima come *ghostwriter* e successivamente firmando i suoi articoli. Porta la sua firma anche la redazione del *Bollettino Bibliografico*.

lontano, qualora accanto a lei mi si presenti triste, miserabile o anche ributtante la sembianza di cosa vera cui l'umile penna della scrittrice di fiabe possa giovare².

Una fra tante racconta di Barberina, una ragazza di campagna che viene presa a servizio presso un'agiata famiglia di commercianti in città e finisce per fare la prostituta. Barberina è timida e ingenua, fatica a inserirsi nel turbinio della vita cittadina e si ritrova completamente spaesata quando la famiglia per cui lavora, sull'orlo della rovina, è costretta a trasferirsi in un'altra città lasciandola senza mezzi e senza casa. Barberina trova alloggio in una casa di tolleranza, che ingenuamente crede sia la residenza della sua benefattrice e impiega diversi giorni per comprendere la sua nuova condizione di ostaggio della *maitresse*, la quale, sorda alle sue suppliche, la fa stuprare per obbligarla a prostituirsi. Il romanzo suscitò grande scandalo sia per il tema trattato sia per le ricostruzioni realistiche dell'ambiente delle case chiuse e dei loro clienti «padri di famiglia, rispettabili e onorati»³. Come osserva Maraini nella *Prefazione* all'edizione del 1988, *Una fra tante* era «un attacco alla legislazione sulla prostituzione, voluta da Cavour, che imponeva un rigido controllo sulle prostitute, divise in due categorie, prostituta isolata o di bordello. La prostituta veniva controllata, mentre il cliente era 'libero'»⁴. Il tema della prostituzione, con i suoi risvolti etico-sociali, fu oggetto di un successivo saggio di Eva de Vincentiis, fondatrice insieme a Giacinta Martini, Alina Albani e Virginia Nathan dell'Associazione per la Donna, dal titolo *Un grave problema studiato da una donna*⁵, in cui la scrittrice-giornalista pugliese inquadrava la prostituzione come un «reato contro la persona e la società». Per la prima volta, dunque, il discorso perdeva quell'alone moralistico che spesso accompagnava le teorizzazioni sull'argomento, e veniva proposto in termini *etici*: riconoscere alla donna la dignità di persona dotata di diritti inalienabili che riguardano l'intera comunità e non soltanto il microcosmo familiare. Tra le cause principali della corruzione dei costumi femminili la scrittrice ne identificava tre: la mancanza di istruzione, la disparità di condizioni di lavoro e di salario tra uomini e donne e il mancato riconoscimento della donna come persona giuridica.

Come Emma, anche de Vincentiis chiama in causa la società e la normativa vigente, ma sullo *status* giuridico della donna, che non garantiva alcuna tutela al di fuori di quella maschile.

² EMMA [M. FERRETTI VIOLA], *Una fra tante*, Milano, Libreria Editrice G. Brigola, 1878, s.n.

³ *Ivi*, p. 167.

⁴ Cfr. D. MARAINI, *Prefazione*, in EMMA [M. FERRETTI VIOLA], *Una fra tante*, Roma, Lucarini, 1988.

⁵ Cfr. E. DE VINCENTIIS, *Un grave problema studiato da una donna*, Roma, Tip. cooperativa sociale, 1910, estr. da: «Vita femminile italiana», IV, 5, 1910, pp. 504-24.

Nel saggio *Un grave problema studiato da una donna* il riconoscimento del valore della donna come persona e la valenza etica del discorso sulla questione femminile vengono evidenziati dall'osservazione che il diritto all'educazione deve essere riconosciuto come diritto umano fondamentale, che non può essere negato. Le pari opportunità educative rappresentano, dunque, uno strumento di trasformazione, un'arma intellettuale che usata correttamente consente di modificare la percezione che la donna ha di sé:

Ma ciò che la mia coscienza di femminista sente fortemente nell'esame di questa malattia sociale, è il fatto della mancanza assoluta nella donna del sentimento della propria personalità. Finché le ragazze avranno l'errata convinzione che la loro missione nella vita è quella di far felice l'uomo e di dargli tutte le soddisfazioni che egli domanda, per l'istinto, per l'orgoglio, per il naturale suo bisogno di dominio su di lei, essa si troverà sempre indifesa innanzi all'altro sesso. Acquisti ella un sentimento che la faccia sentire un valore personale e non di riverbero, affinché nell'umano consorzio, quale persona possa vivere ed esplicare la propria azione individuale! E ne risentirà una dignità nuova, che le renderà molto più difficile la caduta⁶.

Come per *Una fra tante*, l'impatto rappresentativo dei romanzi femminili del secondo Ottocento si gioca spesso sull'equilibrio tra *fictio* e fedeltà al vero sebbene in alcuni casi il potenziale di denuncia venga affiancato, e finanche oscurato, dalla ricostruzione di un vissuto e delle intime ragioni della protagonista, che spesso è una proiezione della scrittrice. La frequente rassomiglianza tra le eroine e le loro creatrici ha portato la critica a liquidare tutta la produzione letteraria femminile post-unitaria come marginale e accessoria rispetto a quella 'maschile', in quanto gravata da un eccesso di autobiografismo. Va da sé che l'autobiografismo femminile fosse considerato marginale perché il vissuto femminile era percepito dai critici come una storia minore, residuale, portatrice di valori non universali e, di conseguenza, riservata al solo pubblico femminile. Oggi possiamo riconoscere lo strabismo esegetico da parte della critica coeva che leggeva i *topoi* della memoria e dell'esplorazione dell'io come un nobile esercizio spirituale in grado di arricchire la conoscenza dell'animo umano nella produzione letteraria maschile mentre in quella femminile li considerava come un eccesso di intimismo. In questa ottica, la famiglia, i figli e, più in generale, la sfera dei rapporti umani, al centro di larga parte della letteratura da Shakespeare a Moravia, da Pirandello a Cechov, diventano il segno di un orizzonte limitato, domestico, anzi casalingo, nei romanzi scritti da donne. È evidente che chi si è occupato di scrittura femminile non abbia inteso riconoscere la narrativa scritta dalle donne come

⁶ *Ivi*, p. 519.

luogo delle questioni morali⁷ perché persuaso che l'arte debba essere giudicata secondo regole formali ed estetiche precise e intrasgredibili.

In questa lettura, la dimensione morale dei personaggi non è considerata come criterio e il testo letterario, che dovrebbe essere uno dei luoghi di dibattito sul comportamento umano, perde la sua funzione sociale. Se, invece, proviamo a sgravare la scrittura femminile dal pregiudizio dell'autobiografismo, noteremo come, al netto delle ingenuità narrative, questi testi possono essere valutati sotto una nuova luce. Se partiamo dalla definizione di 'impegno' così come l'ha proposta il Devoto-Oli – «Assunzione di una precisa posizione ideologica e pratica nei confronti dei problemi politici e sociali del momento, spec. da parte degli uomini di cultura»⁸ – appare chiaro che la produzione letteraria femminile, rappresentando una realtà sociale attraverso il vissuto di chi scrive, si rivela nel suo complesso una produzione 'impegnata'. Si pensi ai romanzi di Anna Franchi o alle novelle di Ada Negri sulla condizione femminile, in cui è chiaro il fine etico delle autrici di contribuire a una presa di coscienza da parte del lettore e, di conseguenza, di contribuire ad un cambiamento della società. Alla sua uscita, il romanzo *Avanti il divorzio*⁹ fece grande scalpore non perché raccontasse l'infelicità coniugale, tema più che abusato soprattutto dalla letteratura (non solo femminile) postunitaria, ma perché presentava il divorzio come il diritto del singolo a rescindere il *contratto* matrimoniale. La scrittrice attraverso il suo romanzo (qui la sua straordinaria modernità) negava la *sacralità* del vincolo matrimoniale e introduceva un terzo elemento nel dibattito popolare bipolarizzato tra normativa e fede: la libertà di scelta dell'individuo, sia esso donna che uomo. Lo scandalo che seguì alla pubblicazione del romanzo si deve, evidentemente, all'ipotesi che questa libertà di scelta potesse essere riconosciuta alla donna, alla quale la giurisprudenza negava ogni diritto ivi compresa la potestà genitoriale.

La necessità di denunciare, di rappresentare la condizione sociale delle donne, la loro quotidianità fatta di enormi sacrifici e di soprusi fa da sfondo alle

⁷ Sul rapporto tra autore e lettore e sulle problematiche etiche, cfr. W.C. BOOTH, *Retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

⁸ Definizione confermata da De Mauro: «Atteggimento di un intellettuale o un artista che prende posizione nei confronti dei problemi politici e sociali del suo tempo».

⁹ Su Anna Franchi cfr. L. GIGLI, *La passione politica di una scrittrice. Appunti per una biografia di Anna Franchi*, in P. GABRIELLI, a cura di, *Vivere da protagoniste*, Firenze, Carocci, 2001, pp. 83-105; *Il fondo Anna Franchi della Biblioteca Labronica di Livorno*, con una introduzione di M.C. Berni, Livorno, Comune, 1998; C. GRAGNANI, *Avanti il divorzio e La mia vita: Anna Franchi tra autobiografia e autodefinizione*, in «Mnemosyne o la costruzione del senso», 1, *La documentazione autobiografica come patrimonio culturale: le testimonianze nella genesi del tempo*, 2008, pp. 127-128; P. GUIDA, *Anna Franchi, foemina superior, e la sua battaglia a favore del divorzio*, in A. CAGNOLATI, S. VALERIO, a cura di, *Rompendo il muro del silenzio. Voci di donne nel Mediterraneo*, Avellino, Sinestesia, 2019, pp. 111-124.

novelle della poetessa Ada Negri¹⁰, la quale decise di misurarsi con la prosa per un bisogno di maggiore adesione alla realtà e per l'esigenza di dare all'arte una connotazione morale. Nelle sue novelle il giudizio morale dell'io narrante sembra essere affidato alla fisiognomia delle protagoniste: le donne negriane sono donne piccole di statura, gracili a dispetto di lavori massacranti, dagli «occhi glauchi di una fissità che colpiva»¹¹. L'utilizzo del corpo per rivelare il peso della loro condizione è probabilmente l'aspetto più interessante della prosa della Negri, affollata di donne «cloroformizzate»¹², sfibrate dalla fatica, invecchiate anzitempo, taciturne e straniere nella propria casa. Sebbene la scrittrice "punisca" ogni tentativo di ribellione delle sue (anti)eroine, esse rappresentano, ciascuna a suo modo, forme di denuncia delle condizioni di disagio e di emarginazione che, grazie alla notorietà dell'autrice, potevano smuovere le coscienze pur senza articolarsi, ancora, in un *discourse* politico e/o emancipatorio.

Analoghe considerazioni possono farsi su un altro romanzo che in quegli anni fece parlare di sé, *Un matrimonio in provincia* (1885), scritto da una delle più prolifiche scrittrici italiane, la Marchesa Colombi, *nom de plume* di Maria Antonietta Torriani¹³, in cui la scrittrice metteva a nudo le convenzioni e i

¹⁰ Della bibliografia su Ada Negri si citano solo i contributi più recenti: S. COMES, *Ada Negri. Da un tempo all'altro*, Milano, Mondadori, 1970; E. RASY, *Ritratti di signora. Grazia Deledda, Ada Negri e Matilde Serao*, Milano, Rizzoli, 1997; A. FOLLI, *La grande parola. Lettura di Ada Negri*, in EAD., *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili italiane fra Ottocento e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000, pp. 111-173; S. RAFFO, *Introduzione ad Ada Negri*, in A. NEGRI, *Poesie*, Milano, Mondadori, 2002; P. GUIDA, *Ada Negri: una scrittrice fascista?*, in «Quaderni di Italianistica», xxiii, 2, 2002, p. 45-58; E. GAMBARO, *Il protagonismo femminile nell'opera di Ada Negri*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2010; P. ZAMBON, *La parola memoriale di Ada Negri*, in EAD., *Scrittrici. Scrittori. Saggi di letteratura contemporanea*, Padova, Il Poligrafo, 2011, pp. 179-190; P. ZOVATTO, *Il percorso spirituale di Ada Negri: con inediti a Silvio Benco, a Giulio Barsotti e a Giuseppe De Luca*, Trieste, Centro Studi Storico-Religiosi del Friuli Venezia Giulia, 2009; P. GUIDA, *Le sorelle di Ada Negri, solitarie per scelta o per forza? Prove di emancipazione di una scrittrice del primo Novecento*, in B. STAGNITTI, a cura di, «*si perdean rapiti / i miei pensieri*». *Studi sull'opera di Ada Negri nel 150° della nascita*, Firenze, Cesati, 2021, pp. 77-90.

¹¹ A. NEGRI, *Le solitarie*, Milano, Fratelli Treves, 1917, p. 145 (disponibile on line).

¹² *Ivi*, p. 151.

¹³ Anche per Maria Antonietta Torriani si veda il Fondo Marchesa Colombi conservato presso l'Archivio di Stato di Novara. Tra gli studi più recenti sulla scrittrice si segnala la biografia di S. BENATTI, *La Marchesa Colombi. Una scrittrice nella Novara dell'800*, Novara, Interlinea, 2014, oltre al volume degli atti del Convegno internazionale a cura del Centro novarese di studi letterari: S. BENATTI, R. CICALA, a cura di, *La marchesa Colombi: una scrittrice e il suo tempo*, Novara, Interlinea, 2001; e i saggi monografici di M.T. COMETTO, *La Marchesa Colombi, Vita, romanzi e passioni della prima giornalista del «Corriere della Sera»*, Milano, Solferino Libri, 2020; e di C.

pregiudizi della società provinciale, che faranno da sfondo ad altre sue narrazioni. Ambientato alla fine dell'800 nelle risaie della pianura Padana, il romanzo racconta dell'innamoramento della protagonista Denza per un uomo, che sposerà un'altra donna costringendola ad un matrimonio di convenienza. Il pregio del romanzo risiede nella capacità della scrittrice di raccontare, attraverso un lunghissimo *flashback* della protagonista, le atmosfere di una casa borghese della provincia rese cupe da matrimoni combinati, quello del padre con la matrigna, della sorella e delle cugine e finanche quello di Onorato che sposa un'altra donna per interesse. Il matrimonio di convenienza che anche Denza vorrà contrarre alla fine della storia ha ragioni diverse da quelle economiche o biologiche e rimandano al desiderio di evadere dalla noia della *casalinghitudine*: «è difficile immaginare una gioventù più monotona, più squallida, più destituita d'ogni gioia della mia. Ripensandoci, dopo tanti e tanti anni, risento ancora l'immensa uggia di quella calma morta»¹⁴ dirà a inizio del suo racconto, quando è oramai moglie e madre di tre figli. Per certi versi, anche Denza appare «cloroformizzata» dalla sua situazione, ella non sembra avere alcun sentimento di pentimento né di rimpianto per aver sposato un uomo che non amava, in quanto tali sentimenti prevedono una possibilità di scelta che la donna riteneva di non avere. Nella cultura dell'epoca, infatti, il matrimonio di convenienza, soprattutto per le donne, era considerato un fatto di ordinaria amministrazione, come il mettere su peso: «Ora ho tre figlioli. Il babbo, che quel giorno dell'incontro con Scalchi, aveva accesa lui la lampada che mi consigliava, dice che la Madonna mi diede una buona ispirazione. E la matrigna pretende che io abbia ripresa la mia aria beata e minchiona dei primi anni. Il fatto è che ingrasso»¹⁵. Da questa prospettiva si chiarisce la scelta del titolo, *Un matrimonio in provincia*, che pone l'accento non sulla storia d'amore delusa (che occupa gran parte della narrazione) ma proprio sull'istituto del matrimonio che fa da sfondo a quell'amore deluso.

Mentre Denza, dietro la quale si riconoscono alcune scelte di vita della stessa Torriani, cede alla tentazione di un matrimonio senza amore pur di sottrarsi ad un destino di solitudine o peggio di zitellaggio, le protagoniste di Sibilla Aleramo rappresentano i primi esempi di presa di coscienza e costruzione di un'identità, che si realizza proprio attraverso una travagliata rinuncia del matrimonio e della maternità, rappresentati come un ostacolo all'affermazione di sé come persona. Anche Aleramo, come la maggior parte delle scrittrici coeve, racconta storie di cronaca femminile, all'interno delle quali la violenza,

BARBARULLI, L. BRANDI, *L'arma di cristallo. Sui "discorsi trionfanti", l'ironia della Marchesa Colombi*, Ferrara, Luciana Tufani Editrice, 1998.

¹⁴ MARCHESA COLOMBI [M.A. TORRIANI], *Un matrimonio in provincia*, Torino, Einaudi, 1973, p. 3.

¹⁵ *Ivi*, p. 103.

sia fisica che psicologica, viene rappresentata come connaturata alla società patriarcale. Si tratta di romanzi e novelle che consentono di ridimensionare l'idea che la narrativa femminile riguardi unicamente la quotidianità casalinga in quanto i temi trattati spesso esulano dal microcosmo domestico: alcune, come Caterina Percoto hanno raccontato la guerra con una attenzione particolare al dolore (tutto femminile) per le morti non più risarcibile dalla retorica dell'onore e del patriottismo; altre, come Enrichetta Caracciolo, hanno descritto le storture e le violenze delle monacazioni forzate; altre ancora, come Negri e la Marchesa Colombi, hanno affrontato il tema del lavoro e dello sfruttamento nelle fabbriche. Tutte queste scrittrici, dunque, hanno *osservato* il comportamento femminile e i modelli imperanti da un punto di vista *altro*, compiendo in questo modo un'operazione *etica*, nella misura in cui hanno cercato di incidere sulle abitudini mentali delle donne e, attraverso queste, dell'intera società italiana.

Oggi possiamo affermare che lo sguardo femminile avrebbe potuto comportare uno smottamento inedito per la letteratura se la critica non avesse seppellito gran parte della prosa femminile nel canone della letteratura sentimentale di consumo e di scarso valore estetico. Da questo punto di vista, anche il sistema editoriale ha svolto un ruolo non trascurabile (ma spesso trascurato) nella scelta degli elementi paratestuali che hanno confermato e rafforzato l'idea di una scrittura sentimentale, passionale, quale cifra caratterizzante la produzione femminile: *Avanti il divorzio* fu confezionato con una copertina rossa alludente alla scabrosità degli argomenti narrati e addirittura legato da un nastro che impediva di sfogliarlo prima dell'acquisto. Allo scopo di sottrarsi a pericolo di essere trascinate nell'alveo della letteratura di mero intrattenimento, alcune scrittrici hanno celato la propria identità sessuale dietro uno pseudonimo anche maschile¹⁶. Altre hanno finito per rinnegare la propria identità di genere pur di imporre una sorta di pari opportunità artistica con i colleghi uomini: Sibilla Aleramo parlava di sé al maschile, si definiva 'poeta' e non 'poetessa', come si legge in una lettera ad Arnoldo Mondadori del 5 agosto 1956:

Vi dicevo che se io fossi nata in un qualunque altro paese, avrei in quest'occasione onoranze nazionali. Perché sono un poeta, la sola donna poeta oggi nel paese, perché il mio primo libro *Una donna* avrà a novembre

¹⁶ Penso all'inglese Mary Ann Evans, autrice de *Il mulino sulla Floss*, che firma come George Eliot, la francese Amantine Aurore Lucile Dupin che pubblica con lo pseudonimo di George Sand e viaggia spesso in abiti maschili, perché questo le permette di «frequentare luoghi non accessibili alle donne». Le sorelle Brontë, firmandosi con tre diversi pseudonimi maschili (Currer, Ellis e Acton Bell) ma conservando ciascuna le proprie iniziali; la scrittrice e pittrice danese Karen Blixen, che pubblica il suo primo lavoro, *Sette storie gotiche*, con il nome di Isak Dinesen.

cinquant'anni, perché i giovani si stupiscono ch'io, mezzo secolo fa, scrivessi per i giovani d'oggi e per quelli che vivranno il secolo venturo¹⁷.

Nella stragrande maggioranza dei casi la scrittura femminile veniva censurata dalla critica a causa della qualità formale, di un linguaggio ultrasemplificato e fortemente connotativo, enfatico, caratterizzato da una aggettivazione esagerata, e anche a causa di una sorta di una generalizzata impermeabilità alle influenze delle avanguardie. Nei casi in cui è stato riconosciuto il valore di una scrittrice, in termini estetici o di significanza storica, la si è proposta come un'unicità, come qualcosa di straordinario rispetto ad un ordinario mediamente scadente. Tale carattere di eccezionalità ha consentito che il canone a dominanza maschile non fosse mai messo in discussione.

Un'operazione di rilettura di queste opere è stata avviata dalla critica femminista intorno agli anni Settanta del Novecento, che ha saputo ricostruire una linea femminile della letteratura italiana creando però una sorta di «percorso parallelo» a quello cosiddetto universale restringendo la *readership* potenziale al solo mondo femminile. Ma anche la storiografia femminista ha operato una selezione che, se da una parte ha avuto il pregio di far emergere dall'oblio moltissime voci femminili, dall'altra non si è sottratta al condizionamento politico o ideologico. Si pensi, per esempio, alle scrittrici attive durante il Ventennio, come la stessa Ada Negri, completamente ignorata per decenni, come Wanda Gorgju, che ha scontato anche una collocazione geografica periferica, a Maddalena Santoro, che pagato con l'oblio completo la sua *liason* con Arnaldo Mussolini, ad Amalia Guglielminetti, oscurata per il suo antifemminismo e per la relazione con Pitigrilli.

L'incidenza sul pubblico di lettori è cruciale se l'obiettivo della scrittura è quello di innescare il processo di informazione e, dunque, l'influsso educativo è annullato nel momento in cui quell'opera, quell'autrice, quella corrente letteraria non raggiunge un pubblico vasto. E per pubblico di lettori dobbiamo intendere non soltanto chi va in libreria, chi va in biblioteca o chi compra da Internet, che sono categorie di persone che hanno deciso di leggere e devono scegliere che cosa leggere; ma dobbiamo intendere anche il potenziale pubblico costituito dagli studenti dei vari livelli che devono farlo non per scelta

¹⁷ G. POMPEO, *Le scrittrici della Nuova Italia*, in F. DE NICOLA, P.A. ZANNONI, a cura di, *Scrittrici d'Italia*, Genova, Costa & Nolan, 1995, p. 15. Anche più recentemente scrittrici del calibro di Lalla Romano, Oriana Fallaci, Elsa Morante non amavano essere chiamate 'scrittrici', la Morante non volle essere inserita nell'antologia di poesia femminile che Biancamaria Frabotta pubblicò nel 1978. Interessante è il punto di vista di Natalia Ginzburg: «Desideravo terribilmente di scrivere come un uomo, avevo orrore che si capisse che ero una donna dalle cose che scrivevo. Facevo quasi sempre personaggi uomini, perché fossero il più possibile lontani o distaccati da me» (N. GINZBURG, *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1972, p. 82).

deliberata, ma perché c'è un programma ministeriale che lo prevede. I nostri studenti completano il ciclo di studi con l'esame di stato senza aver mai frequentato la scrittura femminile, senza aver mai studiato in maniera approfondita una scrittrice, senza mai porsi il problema del perché i loro manuali di storia della letteratura e le loro antologie dedicano così poco spazio alle figure femminili. Per loro l'impatto etico della scrittura femminile è un ambito assolutamente inesplorato.

In ambito accademico, la mappatura della presenza femminile nel canone letterario è francamente sconcertante: secondo una ricerca condotta qualche anno fa, su oltre 100 corsi di letteratura italiana contemporanea erogati in diversi atenei la percentuale delle scrittrici oggetto di studio monografico è del 5%, segno che l'accademia italiana ancora oggi considera il contributo delle scrittrici marginale e prescindibile. L'assenza quasi totale di nomi femminili nei programmi pubblicati sui vari siti (anche atenei come Siena, miglior ateneo per "Lettere" nel 2015 e prestigiosi come Bologna o Pavia) porta all'amara considerazione che i laureati in "Lettere" in Italia possono conseguire il titolo senza aver mai letto o studiato un libro scritto da una scrittrice.

Analogo discorso, anzi conseguenza diretta del pregiudizio accademico sulla letteratura femminile, può essere fatto per i manuali di storia della letteratura e le antologie in uso nei licei, in generale molto avare nei confronti delle donne e della cultura letteraria femminile. Per fare qualche esempio: la *Storia della letteratura italiana* di Piromalli del 2007 dedica un paragrafo alla scrittura femminile, intitolato *Il romanzo di appendice: Carolina Invernizio*, avallando la tesi comunemente accettata che le donne scrivono solo romanzi di intrattenimento; *Il Novecento* di Battistini-Casadei (2005), dedica un paragrafo a Elsa Morante e uno a Natalia Ginzburg, quest'ultimo condiviso con Bassani nell'ambito della cultura ebraica; *Letteratura italiana* di Tellini (2014) e *Il Novecento* edito da Laterza citano soltanto Elsa Morante mentre i due volumi della *Letteratura italiana* di Alfano et al. non riportano alcun nome femminile al pari della piattaforma web *Letteratura.it* che, pur non avendo i problemi di costi delle edizioni cartacee, non include alcuna scrittrice, neppure il premio Nobel Grazia Deledda. Eppure la motivazione per la quale la scrittrice sarda ebbe il prestigioso riconoscimento dall'Accademia svedese fa esplicito riferimento all'*universalità* dei suoi temi: «Per la sua potenza di scrittrice, sostenuta da un alto ideale, che ritrae in forme plastiche la vita quale è nella sua appartata isola natale e che con profondità e con calore tratta problemi di generale interesse umano»¹⁸. La situazione non cambia molto se si considerano i premi: dal 1947 a oggi il premio Strega, solo per citarne uno, è stato vinto solo da undici donne.

¹⁸ Citato in G. DELEDDA, *Cosima*, Milano, Tip. Fratelli Treves, 1937, p. 192.

Quando una voce scompare dal panorama editoriale e letterario è chiaro che non ha alcuna conseguenza, indipendentemente da quanto fosse popolare negli anni di attività. In qualità di docenti, educatori, dovremmo porci alcune domande: è accettabile che un laureato in “Lettere” conosca vita, opere e poetiche di decine e decine di autori (anche i cosiddetti ‘minori’) e non abbia idea di chi sia Lucrezia Marinella, autrice di *La nobiltà et l'eccellenza delle donne, co' difetti e mancamenti de gli uomini*, tradotto e pubblicato negli Stati Uniti nel 1999 ma mai più pubblicato in Italia dal 1621? né abbia commentato un sonetto di Gaspara Stampa o letto una pagina di Anna Banti? In una mia intervista di qualche anno fa, Dacia Maraini espresse molto bene questa discrepanza fra il ruolo dell'accademia e delle istituzioni culturali in generale e il sentimento del pubblico. Alla domanda se si fosse sentita discriminata, rispose in questi termini:

Centomila volte, certamente. Quando fanno le panoramiche del Novecento, li dove i critici suggeriscono i migliori autori a cui riferirsi, non c'è mai una donna. Le scrittrici, le narratrici o le poetesse scompaiono sempre. Il mercato invece non discrimina, ci sono molte donne che leggono, anzi la maggioranza dei lettori sono donne come sono sempre donne le principali frequentatrici di biblioteche. Quindi il mercato risponde ad una domanda che è per la maggioranza femminile. Quando ci riferiamo invece alle istituzioni culturali che devono offrire i valori, che devono formare i modelli per le prossime generazioni, lì le donne sono pesantemente assenti.