



PIETRO CATALDI

CAMBIARE PROSPETTIVA: LE DONNE DELLA LETTERATURA

1. *La ferita patriarcale*



Come sappiamo e come continuiamo a verificare ogni giorno e in ogni angolo del pianeta, l'umanità è ferita. Accanto alle ferite della disuguaglianza biologica, che fa nascere persone forti e sane accanto ad altre fragili e malate, e per le quali la civiltà consiste nella cura con cui si riconosce a tutte il pieno diritto a vivere e un pieno valore anche alle prime¹, ci sono le ferite create da noi umani e non dalla natura. Negli ultimi due secoli, sono state al centro del pensiero politico, accresciute come erano dalla rivoluzione industriale, le disuguaglianze di classe, che minacciano l'unità del genere umano dividendolo in ricchi e poveri e in sfruttatori e sfruttati; e che spesso raddoppiano e affiancano quelle biologiche, concedendo già alla nascita privilegi o penalizzazioni irrecuperabili. Non è recente, ma certo non altrettanto ragionata, neppure la consapevolezza della ferita che al genere umano è stata inferta dal colonialismo, con effetti tuttavia ancora ben poco diffusi nel senso comune: che cosa abbiamo concretamente significato il commercio degli schiavi, la distruzione delle culture e delle organizzazioni sociali dei colonizzati in Africa, in Asia, in America; e quanto il privilegio degli occidentali sia debitore nei confronti dei paesi e dei popoli da cui oggi si sente minacciato per i flussi migratori.

Non esistono persone colte che in un modo o nell'altro non siano disposte a riconoscere la ferita biologica e quelle sociali e coloniali. Una ferita non meno profonda e dolorosa, antica quanto le altre e diffusa in modo anche più capillare, manca invece ancora di un

¹ È ben noto che l'antropologa Margaret Mead affermò che la civiltà umana iniziava con le tracce di una frattura di femore guarita: segno che qualcuno si era preso cura del ferito, non lasciandolo morire di sete e di fame, o in pasto ai predatori.



riconoscimento adeguato, anche fra le persone colte e sensibili alla questione delle disuguaglianze: la ferita di genere². Questa rimozione, o negazione, resta anzi prevalente, benché le varie forme in cui i sistemi patriarcali hanno segnato le società antiche e le moderne abbiano comunque gravemente limitato le potenzialità di metà del genere umano, quando non ne abbiano addirittura pregiudicato la felicità e il diritto alla vita. Su questa resistenza di così tante persone, soprattutto uomini ma anche donne, ci sarebbe molto da dire; qui mi limito a riflettere, semplificando, sul doppio vantaggio di non fare i conti con questo continente: continuare a godere del privilegio del modello patriarcale, gli uomini, o di una minorizzazione pacificata, le donne, e non essere costretti (e costrette) a mettere in discussione in modo radicale la propria visione del mondo, il proprio linguaggio, le proprie pratiche relazionali e mentali – come il farsi carico di questa prospettiva invece comporta.

Per chi decida di mettersi in viaggio, il rovescio di questa resistenza è la possibilità di conoscere il mondo sotto una luce nuova, di vederlo quasi per la prima volta. Gli umani non sopportano troppa realtà, lo sappiamo. Ma solo dalla realtà viene una conoscenza davvero vitale. E questo significa anche, per il campo specifico degli studi letterari, che da questa apertura di sguardo sono nate negli ultimi decenni alcune delle novità critiche più importanti e più cariche di futuro.

Dire che l'umanità è ferita significa prendere atto di un fatto storico già compiuto, e anzi di un insieme di fatti; e significa sapere che non possiamo fare nulla per evitare queste ferite, che ormai sono state inferte, e sono profonde, e non smettono di sanguinare. Non abbiamo la facoltà di cambiare il passato. Possiamo però, nei confronti del passato, scegliere se avere il coraggio di guardarlo senza farci annichilire dal suo sguardo di Medusa o proteggerci nella negazione, facendo del mondo così com'è, e del senso comune che se ne è sprigionato, l'argomento più o meno consapevole della nostra negazione, cioè l'alibi per non doverci fare carico della trasformazione possibile.

2 Consapevole di quanto il campo si sia opportunamente arricchito nel disegnarne le potenzialità non binarie delle identità, ho scelto di limitarmi in queste pagine ai rapporti di potere tra i sessi nei contesti storici e letterari dati, al di là della relatività della loro stessa costruzione culturale.

Non possiamo cambiare il passato, ma abbiamo dunque la possibilità di conoscerlo, e di riconoscere e nominare le ferite. Credo che oggi un intellettuale (con e senza l'apostrofo dopo l'articolo) sia tale se ha il coraggio di farlo, e possa esserlo solo parzialmente se si rifugia in alibi che gli negano questa conoscenza; credo perfino che compiere un lavoro intellettuale senza dare un contributo a questo riconoscimento sia una forma di complicità. D'altra parte, riconoscere e nominare le ferite è anche la premessa per impedire che continuino ad approfondirsi, per riparare ciò che è riparabile e per costruire spazi nuovi di riconoscimento e buone pratiche. Esiste una gerarchia di responsabilità, certo, ma quella degli intellettuali – critici letterari inclusi – sta appunto nella conoscenza e nella parola. Se in un raduno di alpini, per esempio, dilagano episodi di molestie verso le donne, è evidente che si manifestano tre gradi di responsabilità: quello innanzitutto di coloro che agiscono, compiendo reati e praticando la ferita; quello poi di chi, avendone la responsabilità istituzionale, rinuncia a fermarli e perseguirli; e infine quello di chi nega o minimizza l'accaduto. Se facciamo di questi tristi episodi di cronaca la figura del nostro comportamento di critici letterari, ecco, diremo allora che non siamo noi Ruggiero che vuol stuprare Angelica dopo averla liberata dall'orca, né siamo fra i paladini che avrebbero forse potuto fermarlo; ma siamo i lettori di un racconto del quale sta a noi scegliere se essere complici o critici, continuando a vedere, per esempio, in Angelica, come da secoli ci ostiniamo a fare, solo un'immagine del desiderio e della bellezza che sfugge, oppure aprendo alla possibilità di riconoscere nella sua fuga interminabile e nella follia di Orlando anche i segni di una persecuzione sessuale che tanto da vicino ricorda i tratti più inquietanti della cronaca quotidiana.

Le ferite sono così profonde e così pervasive che riconoscerle chiede un esercizio faticoso e difficile. Il cambiamento di prospettiva è pieno di dolore e di sentieri scomodi. Implica il rischio di trovarsi dalla parte dei perseguitati, anzi delle perseguitate; di scoprire che il linguaggio per parlare degli abusi patriarcali è minorizzato in gran parte degli ambienti intellettuali, così che adottarlo vuol dire trovarsi nella posizione difficile di chi è costretto a contrastare il senso comune, cioè la cristallizzazione culturale e sociale di pregiudizi e sistemi di valore antichissimi. Il dominio maschile e il modello patriarcale sono così antichi e pervasivi, infatti, da apparire

naturali: sono una seconda natura in nome della quale giustificare i fatti della vita e quelli raccontati nei testi letterari, nonché respingere e magari ridicolizzare i punti di vista che tentino di rovesciarla. Si crede di difendere il buon gusto, come sappiamo, opponendosi a voci come “notaia”, “ingegnera”, “direttrice d’orchestra” – e invece si sta pigramente usando il buon gusto, cioè l’abitudine, per difendere il modello patriarcale, sedimentato e appunto naturalizzato anche nel linguaggio.

Sono consapevole di parlare a mia volta dall’interno del mio privilegio, e di essere in cammino per ridurre la complicità nei confronti dei modelli e del mondo che me lo hanno consegnato. Conosco l’irritazione sarcastica e talvolta aggressiva dei cavalieri con i quali minaccio di rompere il patto. Non mi dà pace ripetermi che sto proponendo loro un patto nuovo. Accetto in partenza la scelta delle donne di non includermi nel loro, di patto: il loro legittimo bisogno di separatezza e di specificità.

2. *La faticosa costruzione di un vero “universale umano”*

Il patrimonio letterario è il più grande deposito di rappresentazioni della violenza patriarcale sulle donne, e la gestione pubblica della letteratura è stata tuttavia una dolorosa pratica di minorizzazione e silenziamento della voce delle donne e una rimozione della violenza.

Questo secondo movimento ha a che fare tanto con gli ostacoli che le donne hanno incontrato per accedere alla scrittura letteraria quanto con l’organizzazione patriarcale del canone.

Per avere un’idea della prima cosa basta pensare che la prima autrice di un qualche significato nella nostra letteratura nazionale è Caterina da Siena, nata centotrent’anni dopo le *Laudes creaturarum* di Francesco d’Assisi. È ben noto che a Caterina fu imposto il controllo di un uomo, Raimondo da Capua, mentre la stessa capacità di scrivere in modo autonomo resta una questione dibattuta, e comunque problematica³: mentre la nostra letteratura aveva già agli atti la *Commedia*, il *Canzoniere* e il *Decameron*, per una donna scrivere era un’infrazione grave quasi quanto in *The Handmaid’s Tale* (*Il racconto dell’ancella*, 1985) di Margaret Atwood. Né ser-

3 Innovativa, anche su questo tema, Zancan (1992).

ve ricordare le condizioni di accesso alla scrittura per le “meretrici oneste” del cosiddetto – male – petrarchismo femminile cinquecentesco. Mentre è ancora in parte da ricostruire il contesto biografico e storico nel quale si colloca l’accesso alla letteratura di donne anche molto più vicine a noi, nell’Ottocento e perfino nel Novecento⁴.

Non meno grave, e anzi oggi più grave perché legato al prolungamento anziché alla riparazione della minorizzazione, è la questione del canone, sulla quale troppo facilmente manchiamo di cogliere il nucleo della discriminazione, se non il più delle volte, da un punto di vista solamente astratto e teorico. Non è solo una questione di quantità. Non si tratta, cioè, di inseguire un equilibrio quantitativo. Si tratta proprio, come in modo ingenuo o ipocrita ripetono i difensori del parnaso maschile, di ragionare sulla qualità, e di farle spazio. E tuttavia il modo di farlo non può ignorare che il gusto e i criteri di valore si sono formati sotto la pressione del dominio maschile e nell’esercizio pratico di quel dominio; che cioè pretendiamo oggi di misurare e valutare scritture di donne nate ai margini di un sistema letterario duramente sbilanciato dal punto di vista del genere e secondo i parametri di quello sbilanciamento⁵.

Nel rispondere ad alcune stroncature subite dal carme *Dei sepolcri* (1807), Foscolo rivendicò il diritto di essere giudicato sulla base della propria poetica e non di quella dei suoi giudici⁶. Noi sappiamo oggi quanto avesse ragione, e come ciechi fossero i suoi detrattori.

Per decenni lo stile di Svevo e quello di Pirandello sono stati accusati, anche da critici di grande livello, di ineleganza quando non addirittura di scorrettezza. Noi sappiamo oggi che i più eleganti e apprezzati autori di bello stile loro contemporanei hanno smesso di interessarci, e per quello che mi riguarda considero lo stile di Svevo, quali che ne possano essere i presunti difetti agli occhi di un purista, uno dei più straordinari e alti della nostra letteratura.

4 Fondativo e ancora illuminante (e non a caso premiato da fortuna anche editoriale recente) Russ (2021).

5 E infatti le studiose che si dedicano con maggiore efficacia e autorevolezza alle scrittrici sentono spesso l’esigenza di rifondare il contesto concettuale di riferimento, come ha fatto esemplarmente de Rogatis (2018). Su questo tema, un punto di riferimento italiano è Crispino (2014). Vedi anche il recente Sanguineti (2022).

6 «Per censurare i mezzi d’un libro bisogna saperne lo scopo» (Foscolo 1994, p. 44, nota C).

E non è toccato forse anche a Dante qualche secolo di condanna in nome di criteri stilistici e di poetiche inconciliabili con i suoi? Non riteneva Bembo che la *Commedia* fosse un'opera da non imitare e da collocare nelle origini barbare della nostra letteratura? Noi sappiamo oggi chi è Dante e chi è stato Bembo, e a ciascuno abbiamo infine assegnato un posto adeguato nel canone e nella memoria del passato letterario.

Ecco, io penso che gran parte di quanto è stato scritto da donne ha subito e spesso ancora subisce una censura analoga a quella dell'abate Guillon quando parlava di *Dei sepolcri*, di Croce (o magari Contini) quando parlavano (o non parlavano) di Pirandello e di Svevo o di Bembo quando censurava Dante. E penso che noi siamo il più delle volte ingiusti e inadeguati nel giudizio come lo sono stati Guillon, e Croce, e Bembo; inadeguati e arroganti. E che molte opere scritte da donne attendono di essere infine lette in modo adeguato e collocate nel posto che loro spetta nel canone letterario; cioè aspettano che si diffonda la capacità e l'umiltà di leggerle e valutarle non servendosi di criteri e parametri di giudizio del grande canone maschile ma di criteri e parametri nuovi e ulteriori, inclusivi e aperti, finalmente in grado di rappresentare in modo più equanime l'universale umano, ovvero l'unità profonda, e ferita, della nostra specie.

Questo lavoro in parte è stato già fatto, per lo più proprio da donne; e la bibliografia critica è ormai ricca e articolata⁷. Negli ultimi decenni, in particolare, si è lavorato, tanto per rivendicare il posto specifico e ulteriore di scrittrici e di opere, pesandone la diversità e perfino, talvolta, l'irriducibilità ai parametri del canone trådito, quanto per collaborare alla costruzione di uno spazio più ampio, in cui il diritto e la responsabilità di rappresentare l'universale umano non appartengano più solo alle scritture maschili e a quelle meglio riconducibili al canone e alle poetiche che quelle hanno formato, o comunque compatibili con essi, ma anche appunto a scritture fondate su modelli e su poetiche diverse. Entrambi i movimenti sono

⁷ Come per gli altri aspetti toccati in questo scritto, ho rinunciato a fornire una bibliografia non dirò completa ma almeno rappresentativa: troppo numerosi gli scritti autorevoli ormai agli atti, e non adeguata la mia competenza nel mettervi ordine. Ricordo tuttavia qui, con funzione di rappresentanza figurale e quale punto di partenza per approfondimenti anche solo bibliografici, il recente Brogi (2022).

necessari e legittimi. E abbiamo dunque a disposizione gli strumenti necessari a includere nell'orizzonte della letteratura maggiore nuove esperienze, e soprattutto nuove tradizioni; così come abbiamo la categoria, almeno, di un nuovo universale umano in formazione, più inclusivo e rappresentativo. E abbiamo a disposizione genealogie nuove, genealogie di donne (scrittrici e studiose), necessarie, nella loro dichiarata e motivata parzialità, a rendere evidente la parzialità (sedicente universale) delle genealogie patrilineari, e dunque infine a costruire le premesse di un paesaggio nuovo, ancora in gran parte da scrivere, che sappia vedere gli intrecci e gli incroci, e dunque, anche, le interdizioni e le minorizzazioni, e costruire infine un orizzonte nuovo e davvero universalmente umano.

3. *Un tema centrale e rimosso: lo stupro*

Molte delle persone che intervengono dopo di me hanno preso parte a questo lavoro; altre, come me, se ne sono nutrite per guadagnare un punto di vista più largo. Il mio intervento è dedicato a una questione specifica, o diciamo sceglie una prospettiva: l'analisi dei personaggi donna.

Parlerò dunque dei personaggi donna della letteratura, per lo più restringendomi a quella italiana. Parlerò di personaggi presenti in opere scritte da uomini (nel senso purtroppo prevalente di maschi), e nella maggior parte dei casi appartenenti al canone maggiore. Lo farò a partire da ciò che ho imparato da studiose che da tempo hanno attirato, perlopiù inascoltate, l'attenzione sui fenomeni dei quali sto per parlare, o su altri analoghi.

Da anni, per esempio, sappiamo che il genere della "pastorella" rappresenta la sublimazione dello stupro⁸. Lo sappiamo, e tuttavia

8 Il tema è ben presente, da decenni, nella bibliografia critica sul genere; ma quel che lascia sbalorditi è il modo del tutto indifferente con cui viene descritto, inclusa la casistica ricorrente, soprattutto in ambiente oitanico (non escluso il *topos*, particolarmente odioso, secondo cui la donna violentata avrebbe infine a sua volta goduto dell'accoppiamento). D'altra parte, il tanto celebrato vangelo della lirica cortese, il *De amore* di Andrea Cappellano, contiene un'aperta esaltazione della violenza sessuale ai danni delle donne di basso rango, che non meritano né sono in grado di apprezzare, vicine come sono agli animali, il significato del corteggiamento e il rispetto della loro libera scelta.

si continua a parlarne come se questo fatto non costituisse un dato significativo. Si ragiona delle scelte metriche, delle argute allusioni sessuali, delle scelte intertestuali, perfino dello specifico contesto di classe. Vengono presentati i testi agli studenti e alle studentesse di scuola come se il dato dello stupro fosse inessenziale. Il più delle volte, non viene neppure ricordato incidentalmente. Non è raro incontrare le parole “divertimento” (letterario), “gioco”, “disimpegnato”, “elegante”, “raffinato”. Per la “pastorella” più nota, quella del nobile Cavalcanti, ci si limita a sottolineare il ricorso a un registro diverso da quello solitamente dominante: leggero e sorridente, anziché malinconico e talvolta tragico.

Quando qualcuno si azzarda a ricordare il dato di realtà che si cela dietro il genere, arriva subito l’argomento della necessaria collocazione storica; quasi che l’abitudine da parte della nobiltà di stuprare le donne di umili condizioni, e anzi diciamo pure il diritto feudale a fare libero uso del loro corpo, sia una giustificazione; quasi che la paura di perdere il nostro diritto al piacere estetico sia più forte del bisogno di rendere giustizia alla vittima almeno con la conoscenza, dato che in altro modo non possiamo.

Ci si imbatte in una incapacità di mediazione critica: non si tratta, evidentemente, di processare i cavalieri feudali, ma piuttosto di farci carico del silenziamento di questo aspetto dei testi che sono nati da quel sistema ideologico, cioè di farci carico della nostra responsabilità nei confronti di quel tema e di quella ideologia.

E andrà pur detto che l’argomento della necessità di storicizzare dovrebbe parlare, qui e sempre, contro la rimozione appunto del dato storico di base. O dire su quale esperienza reale, e a suo modo codificata, il genere della “pastorella” esercita la sua elaborazione formale non è appunto il dovere primo della storicizzazione? Chi si azzarderebbe a leggere *Tre donne intorno al cor mi son venute* senza parlare dell’esilio di Dante da cui la canzone origina? Lo chiedo nella consapevolezza della diversità fra un dato di realtà stilizzato e reso astratto nella pratica ripetitiva del genere, nel caso della “pastorella”, e la concreta intenzionalità allegorica della canzone dantesca. D’altra parte, perfino per testi altamente stilizzati e in qualche modo astratti come *Chiare, fresche e dolci acque* fiorisce nelle presentazioni un’ipotetica ricostruzione dell’incontro fra Laura e il poeta che starebbe dietro i versi. E invece la storicizzazione di *In un boschetto trova’ pastorella* dovrebbe, eccezionalmente, consistere

re in una forma di indulgenza, o almeno in una *epochè* dell'etica; anziché nell'aperto svelamento del dato di realtà da cui l'esercizio poetico origina. Il che – lo dico subito – non significa che debba essere negato, o cancellato, il testo che racconta dell'abuso (o ne simula il racconto, così come *Chiare, fresche e dolci acque* potrebbe benissimo simulare il ricordo di un inesistente giorno felice in riva al Sorga); e neppure che interdetta ne debba essere la fruizione estetica. Troppe cose saremmo costretti a perdere. E non siamo così ingenui da non aver digerito da tempo l'idea del nesso inscindibile fra civiltà e barbarie, e anche a prescindere dalla Scuola di Francoforte sappiamo bene chi abbia costruito le piramidi, gli acquedotti romani e le basiliche cristiane; anche se non vogliamo sapere chi erano le pastorelle con cui i poeti si vantavano di aver trovato godimento. Non dobbiamo cancellare, né rinunciare alla eventuale bellezza di questi testi. Ma bisogna dirlo: sono rappresentazioni di uno stupro. Perché non volerlo sapere e non dirlo ben chiaro esprime una forma di complicità, e cioè getta sul nostro presente e su di noi la responsabilità storica di quella violenza. Non è moralismo a buon mercato, se lo stupro e l'ideologia che lo rende possibile hanno ancora così tanto spazio nelle nostre società.

La piaga dello stupro non è centrale solo nelle medievali “pastorelle”, ma attraversa come un tragico filo rosso tutta la nostra letteratura, ben al di là dei casi che subito possono balzare alla memoria, come per esempio *La ciociara* (1957) di Moravia. D'altra parte il romanzo nazionale italiano non è forse un “romanzo di stupro”? Si tratta di un genere piuttosto diffuso nella letteratura europea sette-ottocentesca, con il vertice perverso di *La Nouvelle Justine ou les Malheurs de la Vertu* (*La nuova Justine, ovvero le sciagure della virtù*, 1791) del marchese de Sade e la versione più castigata e problematica di *Les Liaisons dangereuses* (*Le relazioni pericolose*, 1782) di Choderlos de Laclos, ma soprattutto con il precedente esemplare della *Pamela* (1740) di Richardson, nella quale l'amore persecutorio di Mr. B nei confronti della protagonista, ovviamente di grado sociale assai inferiore, si risolve, di fronte al rifiuto di lei, in una lunga prigionia di fatto, così da spingerla, in un crescendo di manipolazione e di ricatto, a cedergli, infine, con una “violazione consenziente”; secondo una logica solo apparentemente ossimorica. La questione non consiste soltanto nello stabilire l'interesse del diritto a negarsi, in qualunque momento e in qualunque modo (“no

è no”), ma nella valutazione delle condizioni di asimmetria di potere (sociale o anagrafico) e nelle complesse dinamiche della violenza. In tutte queste opere, e in innumerevoli altre, le donne abusate sono infatti sempre povere e giovanissime.

Né possiamo dimenticare – sia detto per inciso – che la “rivoluzione in musica” di *Le nozze di Figaro* di Da Ponte-Mozart (ispirate a Beaumarchais e rappresentate per la prima volta a Vienna) si esprime anche nella gestione nuova e arrischiata del diritto da parte della popolana Susanna di rifiutare la seduzione del conte; il quale non manca di lamentarsi della corruzione dei tempi, che pongono un nobile nella condizione inedita e umiliante di cercare il consenso di una sottoposta. Siamo sullo scorcio del Settecento: nella Francia rivoluzionaria e in altre aree d’Europa l’*ancien régime* barcolla. Ma altrove il lungo feudalesimo si spinge, soprattutto sul terreno dei diritti, ben oltre questo limite: difficile dire fin dove, poniamo, nell’Italia che riconosce alle donne il diritto al voto solo nel 1946.

Di certo nulla poteva nei fatti impedire al signorotto don Rodrigo, nell’Italia del Seicento sottoposta agli spagnoli, di stuprare una popolana come Lucia; e il tema doveva essere vivo ancora nell’Ottocento in cui Manzoni scrive. Lo sanno bene Lucia e Agnese, che non si aspettano protezione se non dalla propria capacità di cavarsela; mentre sembra saperlo assai meno Renzo, che medita infantili propositi di vendetta, secondo una logica in fondo anche in lui di tipo patriarcale, benché privo delle prerogative sociali che gli diano il diritto di invocare di fronte a Rodrigo il patto fra cavalieri. Non è forse Renzo, nelle sue reazioni di offeso nel proprio onore (oltre che nei sentimenti, certo), il prototipo di tanti padri, fratelli e mariti che di fronte alle molestie subite da figlie, sorelle, mogli invocano il diritto a farsi giustizia con le loro mani? L’ingenuo Tramaglino acquattato nella fantasia dietro a un cespuglio, armato di spingarda, non è un soccorso per la donna promessa ma, in fondo, parte della mentalità che l’ha esposta al rischio.

Ora, che Lucia rischi di essere violata da Rodrigo lo sanno tutti. Ma quanto entra questo rischio, con la sua concretezza brutale, nel modo di ragionare sulle coordinate narrative e ideologiche del romanzo? Quanto è davvero chiaro che la scommessa di don Rodrigo con il conte Attilio, suo cugino, non consiste, come mi è capitato di leggere e più spesso di sentirmi dire, nella sua capacità di sedurre la giovane? Non è una scommessa che preveda in alcun modo l’ade-

sione di Lucia. Non ha tratti romantici, neppure gretti e perversi. La soggettività di Lucia è completamente fuori dallo sguardo dei due cugini. La forza del romanzo consiste anzi, se si vuole, proprio nel modo in cui Lucia – Lucia e non Renzo – raffigura la perdita di ogni diritto di *agency*, nella sua collocazione in uno stato che è doppiamente passivo: in quanto socialmente inferiore e in quanto donna. La complicità fra donne, o la rivalità che ne è la forma perversa – di asservimento cioè alla logica del dominio maschile, come esemplarmente è il caso di Gertrude, guidata dalle redini dello sguardo paterno –, disegna nei *Promessi sposi* un vero romanzo nel romanzo. E non è certo un caso che Agnese e Lucia possano invocare la complicità di un uomo solo rivolgendosi a chi ha deliberatamente rinunciato ai suoi privilegi, e anzi alle sue prerogative, di genere: il religioso fra Cristoforo. Né sarà privo di significato che il *turning point* della narrazione si verifichi nel momento in cui si spezza la lunga trafila della complicità maschile: Rodrigo, Attilio, Azzecagarbugli, Griso, Innominato. La conversione di quest'ultimo non passa forse dalla disponibilità ad accettare la facoltà attiva di Lucia? a riconoscerle il diritto ad annunciare qualcosa, a esserne portatrice e profeta? a riconoscerle cioè il diritto a essere soggetto?

Quando leggiamo *I promessi sposi*, infine, dobbiamo avere ben chiaro che solo un'eccezione impedisce che Lucia venga violata, mentre non le impedisce di essere rapita; e rapimento e stupro sono, come sappiamo, frequenti miti fondativi delle civiltà patriarcali, Roma in testa. Manzoni racconta un'eccezione, ma non manca, nella prima pagina del romanzo, di enunciare ironicamente la regola, quando informa del modo in cui i soldati spagnoli occupanti alleggerivano la fatica della vendemmia (cioè rubavano l'uva) e insegnavano la modestia alle fanciulle (ossia le stupravano).

Se lo sguardo critico non tiene ben conto di questo, se il compito didattico non si fa carico di tradurlo con chiarezza, ne escono confermati la logica eufemistica e il rischio di rimozione.

Un capitolo minore della fortuna dei *Promessi sposi* è costituito dai rifacimenti e dalle parodie. E mi limito qui a citarne due, di epoche e impianto diverso. A Guido da Verona, definito da Tilgher “il D'Annunzio delle dattilografe e delle manicure”, si deve l'erotizzazione di Lucia e la trasformazione dell'incontro con l'Innominato in una spregiudicata seduzione. Ben più gravemente, tenuto conto

dei tempi e della formazione culturale dell'autore, d'altra parte non privo di infelici isterie misogine, Luigi Malerba, nel racconto *Cento scudi d'oro*, in *Dopo il pescecane* (1979), ha proposto un'analogia parodia dell'incontro fra Lucia e l'Innominato, facendo di Lucia una scaltra seduttrice che molto apprezza la classe del suo carceriere e cede alle sue lusinghe sessuali, non senza impietosi confronti con il sempliciotto Renzo. Questi due rovesciamenti, in sé ben poco significativi, ci dicono tuttavia qualcosa sul bisogno di difendersi dalla forza di quella condizione narrativa – una donna rapita per essere violentata –, oltre che sull'immaginario patriarcale di chi li ha inventati (e di chi ha goduto della loro presunta dissacrazione); ci dicono, anche, di una riduzione del potenziale conoscitivo e del valore artistico di questo grande romanzo, e del tentativo di ricollocare l'autore dentro il patto scellerato dei cavalieri.

Se il nostro romanzo nazionale è stato costruito sul tentativo di compiere uno stupro e sulla miracolosa trafila di eventi che infine ne impediscono la realizzazione, una vicenda del tutto analoga fa da motore al poema cavalleresco nazionale, *Orlando furioso*. La fuga di Angelica che fin dal principio mette in moto e poi sempre trascina l'azione è stata letta in molti modi, tutti ovviamente legittimi; ma ben di rado si è fermata l'attenzione sul dato che precede qualunque interpretazione: Angelica fugge dall'intenzione di violarla dei cavalieri cristiani. La sua bellezza la condanna a fuggire. In una mirabile sintesi di valori patriarcali, il suo corpo è messo in palio nel nome della miglior strage compiuta; e lo avrà quello che fra Rinaldo e Orlando ucciderà più nemici.

Rileggere il poema prestando attenzione a questo movimento implicito; perfino rileggerlo prestando attenzione solo a questo dato, così clamoroso e così clamorosamente minimizzato o rimosso dai lettori, è una possibilità che di certo darà risultati critici rivoluzionari. Sarà magari possibile riconoscere in Ariosto anche la capacità di lasciar vivere la verità storicamente rimossa di questa condizione delle donne, e l'ironica facoltà attribuita ad Angelica, infine, di scegliere: respingere i più valorosi ed eroici paladini cristiani e volere l'ultimo fante pagano. Una beffa che disegna per Orlando una condizione già paragonabile all'inganno del castello di Atlante, ma rovesciato: se lì la donna desiderata sembra invocare la protezione perché egli impedisca ad altri di stuprarla, dalle testimonianze dell'amore con Medoro fortuitamente ricono-

sciute da Orlando si evince l'implicito desiderio di autonomia, e anzi un'autonomia ben praticata.

La follia di Orlando, che costituisce l'episodio più inquietante del poema e che non a caso gli dà il titolo, non è solo una felice poetica dell'eccesso, su una linea fantastica che unisce le smargiassate del *Morgante* alle iperboli paradossali di Folengo e di Rabelais, ma è innanzitutto un monumento alla violenza patriarcale del maschio frustrato di fronte al rifiuto della donna desiderata, alla violenza che costituisce l'esito niente affatto eccezionale, come tristemente sappiamo, dell'ideologia patriarcale del possesso. Il *Furioso* ci dice che se una donna agisce il proprio desiderio all'interno del diritto di essere soggetto e non oggetto, del diritto di scegliere e agire, allora in un uomo si può scatenare la furia cieca e distruttiva di Orlando.

Il capolavoro di Ariosto non è dunque il poema del desiderio irraggiungibile e della bellezza che fugge più di quanto sia quello della potenza distruttrice dei valori cavallereschi. Sia detto, anche omettendo omettendo di ragionare sul fatto che una delle protagoniste del poema, Angelica appunto, raggiunge invece la bellezza sospirata e compie il suo desiderio. E, tuttavia, da secoli i lettori collocano il significato universale nella fuga e nell'imprendibilità di Angelica, cioè a partire dal punto di vista dei paladini frustrati; senza concedere un diritto, almeno parziale, di universalità alla felice realizzazione dei sogni erotici di lei.

4. *Tancredi e Clorinda: disciplinamento e femminicidio*

I cavalieri e le armi, dunque, possono essere distruttivi, e separare le donne e gli amori, così come li separano nel chiasmo elegante che apre il *Furioso*. Possono anche essere, con la forza di un destino storico, lo strumento che in letteratura decide il trionfo della Controriforma, nel canto XII della *Gerusalemme liberata*. In questo caso, il *turning point* non è, come nei *Promessi sposi*, la conversione di un uomo a spezzare la catena della sopraffazione patriarcale, ma quella di una donna, e più ancora la sua morte per mano di un uomo: un femminicidio, diremmo ove volessimo insistere sul carattere attuale ed eterno di quanto il combattimento di Tancredi e Clorinda contiene.

Una catena di equivoci altamente simbolici porta Clorinda a morte: le armi nere indossate in luogo della consueta sopravveste chiara; la porta Aurea di Gerusalemme serrata senza aspettare che anche Clorinda rientri in città, così da lasciarla sola all'esterno; il fatto che, mentre la donna si è efficacemente mescolata ai guerrieri cristiani, il solo Tancredi la riconosca come nemica, mentre tuttavia non la riconosce come amata (che cioè, a un altro livello, riconosca una nemica nella donna amata).

Il duello fra i due si prolunga, ancora con un simbolismo acceso, fino alle prime luci dell'alba, mentre tramonta il profano pianeta Venere, caro agli amanti, e sorge il sole della Grazia; ed è, il duello, un confronto di corpi di cui a nessun commentatore è sfuggita l'ambivalenza erotica. Si tratta di una scena di violenza dentro la quale si muovono, inesprese e inesprimibili, un desiderio di incontro e di amore, sì, ma anche si tratta di un rito violento in cui l'amore è stato pervertito e reso impossibile.

Come ha rifiutato l'amore, Clorinda resiste alla morte, e combatte per non essere costretta a misurarsi con il suo destino di conversione. Fin dal sogno rivelatole dal padre adottivo Arsete, è consapevole del proprio destino; così che, ferita a morte, potrà riconoscere la propria identità profonda, riabbracciare la volontà della madre e dare, chiedendo il battesimo, compimento alla contrapposizione materna all'autorità del marito, il proprio padre pagano. La nuova identità sgorgnerà con il sangue che fuoriesce dalla piaga nel costato, quasi un'immagine di sacrificio cristologico, nel momento in cui la spada di Tancredi attraverserà la corazza per raggiungere le vesti lievi e il seno, cioè i tratti della femminilità della donna.

L'agnizione tardiva – un vero e proprio *topos* tragico – fa di Tancredi lo strumento di un sacrificio dal quale si apre per i cristiani la possibilità della vittoria. Da questo momento, le sorti della guerra cambiano a vantaggio degli assediati, e si tratterà solo, per vincere le ultime resistenze, di annullare l'incantesimo malvagio della selva di Saron, del quale fa parte la riapparizione di Clorinda agli occhi di Tancredi.

Il duello è uno dei capolavori del poema di Tasso e della nostra letteratura, lo sappiamo da secoli. Tuttavia non abbiamo forse ancora adeguatamente preso atto delle ragioni che rendono così commovente questo episodio; e forse per farlo è necessario insistere di più sul fatto che si tratta del racconto dell'uccisione della donna amata

da parte di un uomo, e che da questa uccisione discende la possibilità che “i nostri” sconfiggano il nemico e ciò che esso rappresenta. Soprattutto gli studi di Sergio Zatti (1982) ci hanno aiutato a capire che il «multiforme pagano» rappresenta un’istanza di felicità, e che esso può divenire una figura della civiltà rinascimentale e dei suoi valori laici e in qualche modo edonistici. Di fronte alla rivoluzione di civiltà rappresentata dalla Controriforma e dal suo disciplinamento, quel territorio deve, carico anche del ben noto tratto autobiografico, essere bonificato e normalizzato: Armida deve divenire l’ancella domata di Rinaldo, e Clorinda deve convertirsi e morire. Perché l’eroe malinconico Tancredi aderisca all’ideale profondo del poema, cioè a un ideale di distacco e di rinuncia, deve strapparsi dal cuore ciò che ama. Perché i valori della Controriforma trionfino, perché trionfi il mondo nel quale Filippo II aveva proibito di ridere nella sua reggia, una donna deve essere uccisa, e un uomo deve uccidere la donna che ama.

5. *Credere alle personagge*

Come si vede, ben variegato è il modo nel quale il tema della violenza sulle donne quale è rappresentata nella nostra letteratura viene declinato e può essere riletto. Non si tratta cioè di attuare una sterile, moralistica censura nei confronti del mondo che ha partorito stupri e violenze; né di accusare la critica, inclusa gran parte di quella contemporanea, di complicità. Si tratta di attivare un modo nuovo di valorizzare il potenziale conoscitivo di questi temi, che meritano di essere risarciti per mezzo del riconoscimento, al fine di conoscere in modo rinnovato, e talvolta storicamente e culturalmente più corretto e più utile per noi, il loro significato, o una parte importante, e secolarmente rimossa, di esso. Si tratta anzi, perlopiù, di rendere giustizia e prendere sul serio le molte proposte importanti che sono state formulate in questo campo, e di cui i riferimenti bibliografici qui forniti costituiscono una sineddoche.

In particolare, la condizione dell’extra-località⁹ permette di riconoscere nel sapere dei personaggi una parte di esperienza e di

9 La categoria è quella usata in Bachtin (1988), ma le pubblicazioni originali sono degli anni Venti.

realtà di cui l'autore stesso può non essere consapevole, o solo su un piano diverso, così da valorizzare, in particolare nei personaggi donna, o insomma nelle personagge¹⁰, la conoscenza della condizione ferita dell'umanità, la conoscenza del modo particolare, e così poco narrato, di vivere nel posto delle donne.

Questo modo di valorizzare il sapere e l'esperienza soggettiva delle personagge consente d'altra parte di riconoscere in modo efficace la qualità letteraria delle opere. Permette, poniamo, di distinguere in modo sicuro la sostanziale povertà monologica della prospettiva patriarcale che domina in romanzi di D'Annunzio come *Il trionfo della morte* (1894) o *L'innocente* (1892) (un suicidio-omicidio, e l'omicidio del figlio illegittimo imposto come punizione e vendetta: non c'è che dire...) dalla ricchezza polifonica che fa di *La coscienza di Zeno* (1923) di Svevo un capolavoro; al netto della incredibile, e così poco rilevata, attitudine patriarcale del protagonista, o, diciamo meglio, anche grazie al modo in cui la concezione patriarcale si esprime e dilaga in quel romanzo, intrecciata al privilegio di classe e all'uso signorile dello statuto dell'ironia¹¹.

D'altra parte le opere fanno più cose di chi le scrive. E questo sapere può essere un modo per integrare lo spazio delle donne anche al di là di un pur necessario ripensamento del canone. Quando hanno taciuto le donne, quando è stato imposto loro di tacere, hanno parlato le personagge. E ascoltare meglio la loro voce è anche una possibilità per noi di ascoltare la voce delle donne silenziate, un modo di rendere le donne soggetti di conoscenza e di pensiero anche in epoche e in contesti sociali che non hanno riconosciuto loro questa opportunità.

Non sono forse soggetti i personaggi maschi di Virginia Woolf e di Toni Morrison? Non c'è forse un'universalità dei personaggi e

10 Non ho usato fin qui il femminile personaggio (pl. personagge), d'altra parte ragionevole, non perché la disabitudine ferisca il mio orecchio: come ho già detto, so quanto questo argomento tanto infantile e snob coincida con la difesa delle cose come sono, anche le peggiori. Non l'ho fatto per evitare il rischio che la mia scelta qui possa apparire semplicemente esibizionistica, o demagogica, o insomma involontariamente parodistica, aizzando la sensibilità anche dei lettori meglio disposti, e legittimandone il rifiuto. Lo adotterò tuttavia in questa parte finale dello scritto, come apertura problematica alla proposta di impiegarlo negli studi critici (una soluzione che invero aiuterebbe) avanzata in Mazzanti, Neonato, Sarasini (2016).

11 Ho recentemente cercato di ragionare su questi temi in Cataldi (2022).

della letteratura? Non è forse attendibile la scoperta del lutto di Mr. Ramsey in *To the Lighthouse* (*Al faro*, 1927) quando in una mattina d'inverno cerca e non trova il braccio della moglie appena morta? O non lo sono in *Guerra e pace* le emozioni di Natascia Rostova alla vigilia del grande ballo che la presenterà in società? Che cosa sapeva una giovane donna del lutto di un vedovo in là con gli anni? E che cosa un barbuto latifondista della Russia zarista del cuore di una ragazza?

Certo, questa potenzialità non sarà altrettanto facilmente praticabile nella parte prevalente della nostra tradizione lirica, la cui grandezza non toglie che la costruzione delle figure di donna, da Beatrice e Laura a Clizia e Volpe, sconti una loro schietta collocazione passiva; così che tanto più rilievo assumono le eccezioni, e per esempio, nel Novecento, i dialoghi di *Trieste e una donna* di Saba e il grande esperimento lirico-narrativo di *La ragazza Carla* (1962) di Elio Pagliarani. Per non dire delle grandi personalità liriche di donne, tutte così specifiche e così necessarie per costruire un'idea più larga di universalità della vita interiore: Saffo, Gaspara Stampa, Emily Dickinson, Amelia Rosselli e molte molte altre.

Il lavoro da fare è tanto, benché molto sia stato già fatto, e spesso bene. Nessun territorio oggi della critica è più promettente e importante di questo. Fare spazio a nuove scrittrici; nutrire e praticare una critica capace di riconoscere e valorizzare poetiche e stili anche radicalmente alternativi a quelli del canone dominante; costruire adeguate genealogie di scrittura delle donne; ascoltare e leggere le studiose che si occupano di questi temi senza volerle al tempo stesso guidare e correggere; accettare che i critici maschi abbiano uno spazio marginale in questo movimento e sperare che depongano la posizione giudicante e difensiva dei patriarchi al tramonto per assumerne una autocritica e disponibile; fare spazio a saperi nuovi, a domande nuove di senso e alle studiose che concretamente le pongono, fra mille difficoltà, e combattendo sempre una doppia battaglia, per cercare strade nuove e per difendersi dall'aggressività dell'*ancien régime* accademico.

E insieme a tutto questo, anche, esercitarci, ognuno e ognuna nel modo più consono alla propria sensibilità e alla propria storia, a guardare in modo nuovo ai capolavori in cui è possibile ascoltare la voce delle donne ascoltando meglio la voce delle personagge. Non contro ciò che questi capolavori sono, ma piuttosto meglio onoran-

do la loro ricchezza polifonica e diciamo pure il loro realismo. Si tratta solo di vedere con occhi nuovi, di ascoltare, muniti di orecchie nuove, Ghismunda e Angelica, Lucia e Gertrude, Clorinda e Carla. Si tratta, fra tante altre cose, anche di avere infine il coraggio di praticare una critica che sia davvero disposta a credere loro.

Bibliografia

- Bachtin, Michail
1988 [1979] *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovic, Einaudi, Torino.
- Brogi, Daniela
2022 *Lo spazio delle donne*, Einaudi, Torino.
- Cataldi, Pietro
2022 *Il privilegio di Zeno. Eros, denaro, ironia*, in «Allegoria», 85, pp. 74-95.
- Crispino, Anna Maria (a cura di)
2014 *Oltre canonone. Generi, genealogie, tradizioni*, Iacobelli, Guidonia (Roma).
- Foscolo, Ugo
1994 *Lettera a Monsieur Guillon*, in Id., *Opere, vol. I, Poesie e tragedie*, a cura di F. Gavazzeni, M.M. Lombardi, F. Longoni, Einaudi-Gallimard, Torino, pp. 39-51.
- Mazzanti, Roberta; Neonato, Silvia; Sarasini, Bia (a cura di)
2016 *L'invenzione delle personagge*, Iacobelli, Guidonia (Roma).
- de Rogatis, Tiziana
2018 *Elena Ferrante. Parole chiave*, Edizioni E/O, Roma.
- Russ, Joanna
2021 *Vietato scrivere. Come soffocare la scrittura delle donne*, prefazione di J. Crispin, postfazione di N. Vallorani, tr. it. di D. Calgaro, C. Reali, Società per l'enciclopedia delle donne, Milano.
- Sanguineti, Federico
2022 *Per una nuova storia letteraria*, Argolibri, Ancona.
- Zancan, Marina
1992 *Lettere di Caterina da Siena*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana, Le Opere, vol. I, Dalle origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino, pp. 593-633.
- Zatti, Sergio
1982 *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla «Gerusalemme liberata»*, Il Saggiatore, Milano 1982.