

Ginevra Amadio

Monica Cristina Storini

Il secchio di Duchamp. Usi e riusi della scrittura femminile in Italia dalla fine dell'Ottocento al Terzo Millennio

Pisa

Pacini

2016

ISBN 978-88-6995-131-2

Scaturito da una suggestiva metafora attribuita a Paola Di Cori, il volume di Monica Cristina Storini rivela già dal titolo un chiaro intento sovvertitore. Lo spunto è dato dall'applicazione, in chiave critico-letteraria, del *modus operandi* di Marcel Duchamp, teso – come è noto – alla sottrazione della riproducibilità meccanica degli oggetti in serie mediante un cambio di destinazione d'uso. Il secchio forato – pertanto inservibile – diviene così emblema della perdita o, meglio, della «dilapidazione a cui erano stati spesso condannati i saperi delle donne, la cui cancellazione costringeva ogni volta a ricominciare da capo, come se altre prima non avessero tentato nulla» (p. 7). Alla denuncia del misconoscimento l'autrice accompagna un impegno di riscoperta, sintetizzato dal potenziamento del traslato e delle sue capacità figurative, chiamate a evocare un oggetto non solo sabotato ma sovvertito (il secchio che «è anche un annaffiatoio», p. 8), metafora di una scrittura femminile volta al riuso come specifica pratica discorsiva.

Il desiderio di costruire una relazione fra testi distanti per epoca e ispirazione risponde alla necessità di focalizzare un rapporto ben saldo con la tradizione, entro la quale le opere analizzate innestano una declinazione di temi come il corpo, lo spazio, il conflitto materiale e interno con il sé. Le linee portanti della ricerca di Storini trovano qui, dunque, uno sbocco naturale, organizzato in due ampie sezioni dedicate a «momenti *topici* della nostra storia culturale» (p. 14): l'Otto-Novecento e i primi anni Duemila. L'individuazione di un lasso di tempo così specifico – solcato, come è ovvio, da sviluppi e ripensamenti della cultura delle donne – è giustificata dall'autrice in nome di una svolta coincidente con «il *cambio di secolo*», su cui «fortissimo appare, in termini di simbolico, l'investimento culturale del singolo e della collettività» (p. 36).

Si tratta – come riconosce la studiosa – di un'operazione «azzardata» (p. 36), comunque sostenuta da padronanza concettuale. Lo si evince già dal capitolo *Considerazioni "millenaristiche" e metodologiche, a mo' di introduzione* (p. 11), in cui Storini ragiona sul concetto di canone e sull'emarginazione/cancellazione delle donne da questo. Il discorso muove da un'analisi intorno al Postmoderno e al contributo da esso offerto allo smantellamento dei tabù normativi, presupposto fondamentale per la ridefinizione dei sistemi letterari e dei confini di genere. Stimolante e fondato appare, in tale prospettiva, il «discorso "a margine"» (p. 17) delle *Postille a Il nome della rosa* di Umberto Eco, che Storini rilegge nelle sue implicazioni teoriche mostrando «l'atteggiamento critico, contemporaneamente di accettazione e repulsione, di comprensione e destrutturazione» (p. 16) cui la riflessione femminile sottopone i principi in esame. Senza addentrarsi in dibattuti già compiuti (concernenti l'impatto postmodernista in senso ampio), l'autrice analizza talune affermazioni di Eco e ne vaglia la rispondenza all'ermeneutica delle donne, individuando nelle affermazioni relative alla morte dell'autore «un punto di grande lontananza da quanto si prefigge la scrittura femminile» (p. 22), certo distante da ogni esaltazione della «neutralità disincarnata» (p. 22) e tesa piuttosto al riconoscimento del sé come soggetto di scrittura, che occupa uno spazio reale o simbolico.

Tale disanima rivela da parte di Storini una profonda conoscenza della materia, esito di un percorso da sempre incentrato sulla decostruzione di 'miti', intesi come narrazioni «di *un* sistema, di *una*

cultura, di *una* forma di conoscenza» dominante (p. 33). Siffatta tendenza la induce ad adottare, nei capitoli successivi, un'ottica dichiaratamente «empatica, [...] costruita sulla *relazione* che si determina nel testo tra chi legge e chi ha prodotto il testo» (p. 35), secondo la concezione – propria delle critica femminista – di una mutua integrazione fra l'esperienza dell'autore (o meglio, autrice) e quella dell'interprete, «per la quale fonti come letture e diari hanno lo stesso valore e sono posti allo stesso livello degli indizi testuali stessi» (p. 35). Ne deriva uno sguardo inedito, innervato di una parzialità ricercata perché volta alla costruzione di un paradigma 'altro', che possa dar conto della differenza di genere e di nuovi metodi d'approccio.

Nella prima sezione dell'opera, dunque, il passaggio dall'Ottocento al Novecento è indagato attraverso quattro casi studio (Enrichetta Caracciolo, Emma, Matilde Serao, donne e Grande Guerra), scelti per l'evidente rapporto tra politica, società e costruzione dell'io. *Misteri del chiostrino napoletano* (1864) di Caracciolo è rievocato come operazione di sostegno al processo risorgimentale, condotta a partire da un dato autobiografico in cui documentazione e memoria si legano saldamente. La denuncia della monacazione forzata («piaga endemica, di proporzioni enormi», p. 43) consente a Storini di occuparsi, anzitutto, della coscienza di genere della nobildonna, inopinatamente legata alla ri-scoperta del corpo, alla relazione con il materno, alla scrittura come pratica di contezza e liberazione. Particolarmente valido risulta il parallelismo tra corporeità e luogo, laddove Storini individua nell'esposizione di sé «la pratica di un sapere che introduce nella collettività» (p. 49), di contro alla dissoluzione dei corpi operata dalla clausura – ambiente tetro, asfissiante, equiparato a un «sepolcro» (p. 49).

Quanto al riuso, la studiosa rintraccia in moduli narrativi tradizionali il debito di Caracciolo verso il passato, indicando il romanzo d'amore e d'avventura, la lirica e l'*exemplum* come porte d'accesso all'interpretazione del testo, manifestazione di «una forma complicata, forse irrisolta, di quelle che oggi definiremmo scritture del sé» (p. 48). L'assunto è coerente con il 'metodo empatico' dichiarato in abbrivio, giacché Enrichetta – secondo Storini – concepisce il 'suo' genere (letterario) «spostandosi a livello della ricezione, mediante la *con-fusione* dei tanti tipi popolari che il pubblico sicuramente contiene nella propria enciclopedia» (p. 48). È il medesimo «“cerchio creativo”» (p. 68) individuato nell'opera di Emma *Una fra tante* (1978), testimonianza dolorosa delle conseguenze del Regolamento Cavour sulle case chiuse. Qui Storini insiste sui sentimenti, proponendo un'identificazione fra autrice e personaggio che muove dal comune senso di «ripugnanza» per il proprio destino e si iscrive, poi, in «una “poetica del vero” dell'era moderna, all'interno di un riattraversamento attualizzato di alcuni elementi tradizionali del fare letterario» (p. 68). Il riferimento ai fratelli Goncourt – con la ricostruzione di ambienti sociali e tipi umani –, l'autorità della voce narrante e l'universalità di certe emozioni (la ripugnanza, la vergogna, il «ribrezzo morale», p. 66) istituiscono una relazione che abrade i confini del testo e si proietta «verso i lettori e le lettrici, nel tentativo di provocarne una reazione tale da permettere all'opera di accedere alla dimensione didattica» (p. 67), certo orientata a una mutazione dell'esistente. Si tratta ancora una volta, dunque, di un riuso consapevole, capace di porre in rapporto autrice-personaggio-lettore/interprete.

L'analisi di Storini è convincente, tanto più perché incentrata – tra le altre cose – sulla ri-definizione di ruoli e valori nella 'nuova' Italia, processo a cui il lettore non può sottrarsi in termini di comprensione e scoperta. In quest'ottica, la studiosa ripropone l'equivalenza tra linguaggio e 'corpo carnale', inteso come insieme di 'segni' visibili e direttamente connessi ai codici della comunicazione. Si tratta di un'impostazione teorica consolidata, da essa ricondotta a una prerogativa femminile («come spesso accade nella scrittura delle donne», p. 75) ma in realtà assai frequente nelle rese letterarie otto-novecentesche, laddove il corpo possiede un'inedita forza diagnostica nel dar conto dei mutamenti sociali in atto. Tanto la Barberina di *Una fra tante* che la protagonista di *Suor Giovanna della Croce* (1899-1900) di Matilde Serao recano su di sé – nella

propria carne – gli indizi di un mondo crudele, in cui «o si consuma o si è consumati, o si compra o si è oggetto comprato» (p. 83).

Storini cita interi brani allo scopo di illustrare la decodificazione dei dati corporei, spesso preclusa ai personaggi ma ben visibile – nei testi in esame – a un lettore ‘guidato’ dalla voce narrante, che sottolineando il decadimento fisico accusa, al contempo, un potere omologante e cieco. Come quello di Emma, anche il testo di Serao trae spunto da un fatto accaduto, ovvero la legge del 1890 «che autorizzava le autorità locali ad acquisire per pubblica utilità gli spazi di proprietà dello Stato della Chiesa» (p. 97). Il discorso sui corpi – sovente legato a un indugio sugli spazi passante per l’opposizione fra dentro e fuori e, nel caso di Emma, tra città e campagna – mira dunque, tra le altre cose, a «*smascherare* ciò che è surrettiziamente connotato da una specifica forma di potere» (p. 92), certo imposta dalla normatività sociale che non si perita di estromettere – e snaturare – chi non sa adattarsi ad essa. Secondo Storini, Giovanna della Croce è in questo senso «figura della condizione femminile, o almeno di una certa condizione che è destinata a tutte quelle donne cui non viene offerta la possibilità di integrarsi nella società» (p. 106), una tesi rafforzata dalla «perdita del nome», che la vede passare da «*zi’ monaca*» a «Luisa Bevilacqua» e poi a «povera donna» (p. 106), lungo tappe che la conducono – e condannano – a uno *status* ormai degradato.

Il linguaggio dei corpi appare dunque declinato – nell’impianto di Storini – in direzione eminentemente provocatoria, allo scopo di offrire un ‘referto’ allarmante di una società in trasformazione. Lo scopo è, ancora una volta, quello di rintracciare un filo diretto tra autore e lettore, che sappia dar conto – sempre in un’ottica di genere – della responsabilità del primo, tanto più forte quando è portatore di ‘parzialità’, espressa (anche) tramite il «riuso di linguaggi e pratiche discorsive» che assegnano alla scrittura «una *nuova* forza di incisione sul mondo, perché *nuovi* sono i soggetti che la producono» (p. 111).

Il medesimo spirito informa il paragrafo sulla Grande Guerra, affollato di nomi cronologicamente ordinati in tre generazioni, parimenti toccate dal conflitto e dall’impegno sociale: la prima, nata intorno alla metà dell’Ottocento, è quella di Beatrice Speraz, della Marchesa Colombi, di Neera, di Anna Vertua Gentile e Giulia Cavallari; la seconda, riferibile alla prima Italia postunitaria, conta donne come Anna Franchi, Grazia Deledda, Sibilla Aleramo, Annie Vivanti; infine la terza, nata dopo gli anni Novanta dell’Ottocento e composta di autrici quali Anna Banti, Gianna Manzini, Liala, Fausta Cialente. La materia qui è vastissima, e risente inevitabilmente di uno spazio troppo esiguo, che pur Storini gestisce bene tracciando, anzitutto, «un *continuum* memorativo» (p. 117) capace di accostare prospettive narrative differenti. Al centro, come è ovvio, sta il motivo del conflitto, sì materiale, reale, ma soprattutto «interno alla soggettività», sorta di «condizione “patologica”» (p. 115) che investe – ancora una volta – spazi e ‘mansioni’, in costante rielaborazione sul piano storico e sociale. Come sarà poi nel 1945, anche la prima guerra «offre un’occasione straordinaria per testare la fondatezza dei ruoli che la società avrebbe voluto imporre alle donne e le conseguenze di tale imposizione, sviluppando un percorso più consapevole e fattivo» (p. 126).

L’ampia messe di materiali a disposizione costringe Storini a operare una selezione, motivata – come sempre – dalla ripresa di temi e motivi. Quello della maternità risulta il più indagato, assunto come *fil rouge* tra le diverse opere a partire dal testo di Anna Franchi *La donna e la guerra* (1920), citato per dar conto dell’unica figurazione – forse anche perché «bell’è pronta» (p. 119) – offerta alle donne dalla cultura dominante. Il modello di ‘donna madre’ è rintracciato in *Vae victis!* (1917) di Annie Vivanti e in *Finestre alte* (1923) di Ada Negri, opere capaci di fissare l’orrore della guerra e la profanazione di uno «“spazio simbolico”» (p. 126) che, ancora una volta, è identificato col corpo, «attraversato e posseduto dai vincitori alla stessa stregua [dei] territori dei vinti» (p. 126). Tanto lo stupro (in *Vae victis!*) quanto la perdita dei figli (in due novelle di Negri) rappresentano, per Storini, uno svuotamento di convenzioni, la trasformazione della «figura della madre in sterile e inutile sopravvivenza di un ruolo» (p. 129). Tale assunto è sostenuto da un denso e incisivo

apparato di citazioni, volto a mostrare, tra l'altro, la pur varia capacità espressiva delle autrici in questione. Così facendo, Storini istituisce un collegamento (semi)diretto con la conclusione del suo capitolo, dove a partire da *Clotilde tra due guerre* (1957) di Elena Canino sviluppa un ragionamento sui mutamenti stilistici in atto, spingendosi ad affermare che «il motivo della guerra [...] ha un potere reattivo all'interno della scrittura femminile», poiché «genera una crisi che [...] sul piano della creazione letteraria pretende una ridefinizione o, almeno, una maggiore specificazione dell'atto narrativo» (p. 143).

Il procedimento, in quest'ultima parte di sezione, si fa più sfrangiato e decisamente disorganico, ma è la stessa autrice ad avvertire che «non è naturalmente opportuno trarre conclusioni dall'analisi di testi così differenti per forma, cronologia e finalità» (p. 143). Quelle avanzate sono piuttosto suggestioni, non tutte valide ma certo coerenti con il metodo d'analisi dichiarato in *overture*. Così anche per la parte conclusiva, *Tra Secondo e Terzo Millennio*, in cui Storini compie un salto di quasi un secolo occupandosi del *noir* come «osservatorio privilegiato della contemporaneità, permeabile ai simboli e alle strutture d'una società in trasformazione e in transito» (p. 145). La scelta, naturalmente, ricade su un *corpus* a firma femminile, anche se non mancano incursioni – inevitabili – nella letteratura «*mainstreaming*» (p. 159) prodotta da uomini. Ne è esempio l'analisi efficace e concisa di *La notte alle mie spalle* (2012) di Giampaolo Simi, messa in relazione con altre opere trattanti il tema del femminicidio, come *Un giorno perfetto* (2005) di Melania Mazzucco e l'antologia *Alle signore piace il nero* (2009). Il testo di Simi presenta il più classico – eppure qui 'singolare' – espediente del *noir*, ovvero la prospettiva dell'assassino, trasformatosi poi per mezzo della scrittura in Caino redento, secondo un nesso memoria-scrittura cui Storini ricorre anche in altri luoghi del testo. A risultare particolarmente centrata, tuttavia, è soprattutto l'analisi del titolo, dove la *Notte* chiama con sé la metafora del buio, antropologicamente identificato «con l'impossibilità di vedere e, dunque, di discernere, di decifrare e di comprendere ciò che si vede» (p. 175). La studiosa mette dunque a fuoco quella zona dell'immaginario che – per sua stessa natura – presenta confini ambigui e poco pacificati, senz'altro adatti a illustrare una mancata presa di coscienza, una cecità che è frutto «di stereotipi», «giochi di potere», «dominio di un genere sull'altro» (p. 179). L'ipotesi di Storini è che solo la scrittura possa chiarire l'oscurità di fondo, mettere ordine – attraverso un percorso quasi di autocoscienza – nel caos di se stessi e del proprio orrore. Non c'è ovviamente indulgenza né derubricazione del femminicidio ad atto irrazionale, bensì accusa nei confronti della società, denuncia di un modello patriarcale che implica il possesso e la «reificazione» dei corpi (p. 165).

Vi è pertanto, ancora, un indugio sui temi in precedenza affrontati, anche se in questa sezione ogni indagine parte dall'amore, motivo tradizionale sottoposto al più radicale rovesciamento; mediante esempi di forte impatto (*Sacramenti* di Alda Teodorani, *In tutti i sensi come l'amore* di Simona Vinci), Storini mostra la ripresa di *Eros* e *Thanatos* e la conseguente sua decostruzione, in una realtà – messa a fuoco dai romanzi – dove è «dall'intimo della coppia che spesso scaturisce l'orrore» (p. 148). L'amore «abnorme, deviato, mostruoso» (p. 151) e la morte che ne è conseguenza sono letti dall'autrice in un'ottica di conflitto, stavolta spostato dal piano materiale a quello relazione, così da mettere in scena una «guerra di genere» (p. 162) di cui è perfetto esempio, non a caso, il volume *Ferite a morte* (2013) di Serena Dandini, testo dello spettacolo teatrale precedentemente inscenato.

A conclusione del capitolo, Storini ragiona ancora sul riuso dei *topoi* evidenziando un dato interessante: nella registrazione narrativa di un oggi spaesante – esito, anch'esso, del buio culturale – «l'autobiografismo [...] scompare quasi completamente o – che è più o meno lo stesso – denuncia e dichiara apertamente la propria natura finzionale» (pp. 179-180). È un modo per rimarcare la funzione della letteratura, il suo farsi «*significato* (e quindi *conoscenza*) della vita» (p. 179) in un'ottica che mira a svelare l'invisibile, significativamente mediante il «riuso di un tema e di una

forma di conflitto attuato dalla narrazione maschile» (p. 180), come mostrano del resto i precedenti citati (dal *Decameron* di Boccaccio all'*Otello* di Shakespeare).

Il saggio si conclude con un'ampia disamina sulla teoria dello spazio. Il faro, accanto a Jameson e Bachtin, è Marc Augé, il cui studio sui 'nonluoghi' costituisce un manuale d'interpretazione degli spazi del *noir*. Già citati come figurazioni di una realtà degradata e corrotta, essi costituiscono la chiave di lettura privilegiata di *Benzina* (1998) di Elena Stancanelli, cui Storini affianca le oscillazioni (da luogo a 'nonluogo') rilevate in *Qualcosa da tenere per sé* (2007) di Margherita Oggero. Torino e Roma divengono allora città simbolo dell'ibridismo, spazi in cui è facile perdere la relazione, l'identità, finanche la storia individuale e collettiva. Lo scopo individuato è sempre quello di «mettere in scena soggetti "spaesati" e solitari, esito del profondo mutamento socio-antropologico avvenuto nella società attuale» (p. 205). Il capitolo sulla Capitale si arricchisce financo di riferimenti a D'Annunzio, Pirandello, Gadda, per dimostrare la fondatezza di un 'cambio di pelle' che investe, «in poco più di un secolo, la [sua] immagine trionfale e fastosa» (p. 222). A dominare, ora, è la rappresentazione di una città «cupa, sconosciuta, feroce, fondale che si adegua alle scelleratezze ed alle trasgressioni che vi abitano» (p. 222). Storini sonda quest'immagine attraverso *Fango* (1996) di Niccolò Ammaniti per ritornare poi a *Benzina* di Stancanelli come significativo «registro dei *nonluoghi* romani» (p. 224), esemplificati da un distributore, da una discarica e dal raccordo anulare.

Questa parte, pur suggestiva, sembra allontanarsi troppo dall'impianto fin qui seguito, dando l'impressione di un segmento giustapposto, motivato unicamente dalle firme femminili. Ne deriva, ad ogni modo, l'opportunità di nuovi approfondimenti, l'apertura verso prospettive di ricerca parimenti inusuali.