



Maria Luisa Vezzali

VOCI DI DONNE NELLA POESIA ITALIANA CONTEMPORANEA

I. Introduzione

Un secolo è passato da quel caposaldo della letteratura delle donne, *Una stanza tutta per sé* (*A Room of One's Own*, 1929), in cui Virginia Woolf si chiedeva quale sarebbe stato il destino di un'ipotetica sorella di Shakespeare: a differenza di William, che, abbandonando moglie e figli, andò a Londra, dove, dopo un certo periodo, poté emergere dall'anonimato e conseguire quei successi e quei riconoscimenti che seppe guadagnarsi con la propria opera, un'immaginararia Judith – seppure talentuosa e amante del teatro quanto il fratello – sarebbe dovuta rimanere a vivere in provincia; sarebbe stata derisa o addirittura tacciata di pazzia per la sua passione per la letteratura, che avrebbe dovuto probabilmente abbandonare.

Nei cent'anni che ci separano da quel saggio lo scenario socioeconomico in Gran Bretagna e in Italia, come in altre aree del mondo, è cambiato: numerose donne possiedono abbastanza denaro per finanziare le proprie aspirazioni artistiche e hanno una “stanza

privata” in cui rintanarsi quando devono concentrarsi sui propri progetti, sottraendosi alle incombenze casalinghe e di cura per tradizione riservate al sesso femminile. Dei 22.898 milioni di lettori di libri stimati in Italia nel 2019 il 57% è donna, secondo i dati dell'Osservatorio sui consumi culturali realizzato dall'Associazione Italiana Editori. Le scrittrici rappresentano ormai il 40% del mercato dei libri, con una percentuale che cresce di anno in anno. Sempre più frequentemente escono saggi di studiose che rileggono il passato per far emergere le voci di donna che nel corso del tempo sono state coperte dall'oblio: un interessante caso recente è in tal senso *Tacete o maschi*, Argolibri, Bologna 2020, che recupera testi di poetesse marchigiane del Trecento e li mette a confronto con i versi di tre brave autrici contemporanee, Antonella Anedda, Mariangela Gualtieri e Franca Mancinelli¹. Ma il canone fatica a recepire questi mutamenti e anche la pratica scolastica – nonostante l'assoluta maggioranza di insegnanti donne – percorre spesso il triennio di studio della storia letteraria senza menzionare neppure un nome femminile, fatta

1. Il volume riporta i testi attribuiti a petrarchiste attive nelle Marche verso la metà del XIV secolo. Tali poesie, però, sono affiorate solo a partire dalla fine del Cinquecento e mancano di testimonianze manoscritte. Ciò ha spinto alcuni a contestarne l'autenticità. Studiosi di università spagnole e polacche garantiscono che si tratta effettivamente della riscoperta di una «generazione perduta» e cancellata da una società che assegnava alle donne ben altri ruoli, ma alcuni dubbi permangono.

eccezione per pochi esempi come Compiuta Donzella per il Medioevo, Gaspara Stampa per il Cinquecento, Elsa Morante per il Novecento.

Per questo, e per non far mancare alle nostre classi modelli che mostrino come anche in letteratura le ragazze possono essere “brave” quanto i loro compagni, può essere utile individuare una linea che si snoda nella poesia del Novecento italiano, relativamente all’evoluzione del rapporto fra scrittura e consapevolezza di genere. Senza alcuna pretesa di completezza, ma con la convinzione dell’esemplarità di ognuno dei casi presentati, il percorso si snoderà in tre momenti: *Fuori e a lato del conflitto di genere*, in cui la scrittura delle donne resta nei confini del genere lirico e della sfera privata; *Scosse telluriche al sistema*, in cui ci si avventura nelle regioni del genere epico, della performance, della satira dei costumi e della parodia corrosiva; *Le figlie dell’emancipazione*, in cui i versi delle poetesse possono spaziare dal privato al politico, inglobando con coraggio nuovi tipi di soggettività.

2. Fuori e a lato del conflitto di genere

2.1. *Antonia Pozzi, la malinconica* (Milano, 1912-1938)

Nata un anno prima di Vittorio Sereni, Antonia Pozzi ebbe con lui una profonda amicizia; il loro epistolario, pubblicato con il titolo *La giovinezza che non trova scampo* (Scheiwiller, Milano 1995), si trova ormai disponibile solo in biblioteca. Figlia della buona società milanese, si innamorò del proprio professore di latino e greco del liceo e si scontrò con i genitori, che non gradivano una simile relazione. Nel 1930 si iscrisse al corso di laurea di Filosofia e lì seguì le lezioni di Antonio Banfi, per il quale nutrì una vera adorazione. Quando gli fece leggere i propri versi, però, ne ottenne in cambio un giudizio disarmante: «Signorina, si calmi». Anche le opinioni del futuro filosofo Remo Cantoni, allora compagno di studi, non furono più incoraggianti, e le rimproverarono soprattutto il disordine della scrittura. Poiché provenivano da fonti

così stimate, Pozzi assunse tali valutazioni come oggettivamente vere e ne fu condizionata e abbattuta, finendo con il non pubblicare alcun libro. La tragica conclusione della sua vita, culminata con il suicidio, avvenne dopo l’impossibile amore con Dino Formaggio (che in seguito divenne uno stimato critico d’arte) e le leggi razziali del 1938, che colpirono numerosi amici ebrei. Il suo testamento e il suo biglietto di addio, che parlava di una «disperazione mortale», vennero distrutti dal padre, che per vergogna censurò e manipolò anche le poesie di Antonia, rimaste inedite e scritte su quaderni. Ora la sua produzione si può leggere in diverse edizioni, tra cui quella Einaudi del 2021 (*Poesie*, con prefazione di Antonella Anedda) o quella a cura di Graziella Bernabò e Onorina Dino (*Parole, Ancora*, Roma 2015). Recentemente sono state pubblicate anche le sue lettere e le fotografie dei paesaggi di montagna che amava moltissimo (*L’Antonia. Poesie, lettere e fotografie di Antonia Pozzi scelte e raccontate da Paolo Cognetti*, Ponte alle Grazie, Milano 2021).

Sulla qualità dei versi pozziani, qualora non emerga immediatamente dalla lettura, ci si può fidare del giudizio di Montale, che recensì l’edizione 1943 dei suoi testi, evidenziandone la sottile vena sperimentale tesa a superare l’autoreferenzialità e l’eccessiva spontaneità che egli riteneva sempre in agguato nella scrittura femminile, un commento da cui comunque traspare il tipo di atteggiamento con il quale i libri di donna venivano accolti in quegli anni. Anche Thomas Stearns Eliot, in una lettera del 1954, ne lodò la «purezza», il talento «per la musica del verso e dell’immagine», la profonda vocazione etica.

Antonia Pozzi non era femminista. Tanto nei testi più antichi quanto negli ultimi le immagini che collega alla propria soggettività sono quelle della concavità, dell’orizzontalità, della ricettività inerme, come si può leggere per esempio in due testi emblematici anche per la loro distanza cronologica: *Canto della mia nudità* del luglio del 1929 e *Voce di donna* del settembre del 1937.

Nel primo la protagonista si presenta al “tu” amato (ma anche a chi legge) nella propria nudità e fran-

chezza disarmanti: dai versi spicca la sua giovinezza fresca e sana (la *tensione snella* del suo piede, la sua *magrezza acerba*), il suo ventre è *incavato*, pronto ad accogliere la vita, e tutto il corpo freme di energia (le giunture *salde come un puro sangue*), ma questa *tensione*, questo slancio sono segnati fin dall'inizio dalla frustrazione. Un biancore estenuato domina la descrizione, tra il *color d'avorio* della pelle e la carne *pallida*, esangue, finché la drammaticità degli ultimi versi – *E un giorno nuda, sola, / stesa supina sotto troppa terra, / starò, quando la morte avrà chiamato* – lascia presagire in modo inquietante la fine precoce dell'autrice. Nessun amore, nessun futuro di connessione con l'altro saranno possibili per una figura destinata così irrimediabilmente alla solitudine. In modo simile *Voce di donna* mette in scena la malinconica elegia della sposa di un soldato: lui impegnato in *marce e guerre*, lei rassegnata a una condizione di paziente attesa. Il suo ruolo è quello antico della vestale che rimane *curva* a custodire il fuoco nella solitudine di un *corpo autunnale* su cui piove *come su bosco tagliato*, quindi un corpo mutilo, mancante della possibilità di relazionarsi e di esprimersi. L'ultima strofa conclude così: *Sono la scarna siepe del tuo orto / che sta muta a fiorire / sotto convogli di zingare stelle.*

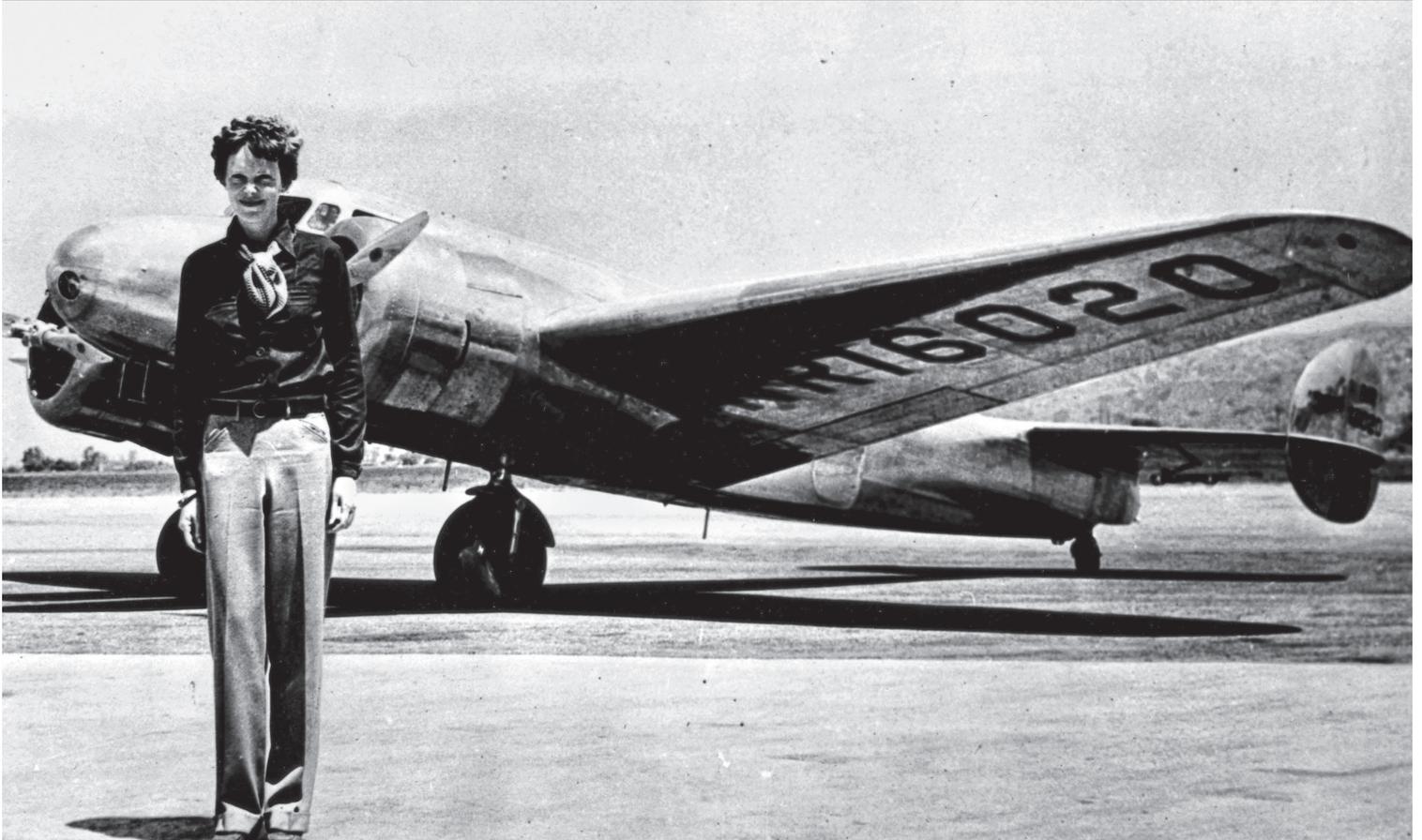
In ambedue le liriche è palese la sofferenza rispetto a uno status che relega all'isolamento, al mutismo e alla morte, interiore ancor prima che fisica. In entrambe, comunque, la resa non è definitiva: l'atto di rivolta mite che Pozzi riesce a immaginare all'altezza degli anni trenta è quello di poter essere seme, di stare *sotto troppa terra* o *a fiorire nell'orto*, perché qualcosa di diverso e nuovo possa nascere da sé. Non per sé, ma per il tempo futuro. E questo farsi "suolo" può essere letto come qualcosa di diverso dall'inerzia e dalla passività: l'idea, comune come vedremo anche ad altre, del disporsi a creare una strada e a divenire sostegno per le poetesse che verranno in situazioni storiche più propizie rispetto alla cupa repressione della stagione fascista.

2.2. *Cristina Campo, la mistica* (Bologna 1923 - Roma 1977)

La bolognese Cristina Campo (pseudonimo di Vittoria Guerrini) oggi è probabilmente più famosa di Pozzi. La sua notorietà è dovuta alla scelta della casa editrice Adelphi di pubblicarne l'intera opera postuma², una scelta che da allora ha originato in schiere di lettori e lettrici un vero culto dei suoi intensissimi versi. Durante la vita di Campo, però, in particolare nell'ultimo ventennio, la cultura dominante, caratterizzata dal marxismo, aveva condannato al silenzio questa poetessa che si è sempre segnalata per le sue convinzioni tradizionaliste, a volte persino reazionarie (rilasciò, per esempio, dichiarazioni contro le posizioni innovatrici del Concilio Vaticano secondo). Anch'ella aveva concorso, tuttavia, alla propria scarsa visibilità: il suo cammino spirituale l'aveva portata a comporre sempre più di rado e a lasciare a mo' di epitaffio la nota «Ha scritto poco e le piacerebbe avere scritto meno». La ricerca della perfezione la spingeva infatti a considerare un atto di frivolo narcisismo le pubblicazioni con il loro inevitabile contorno di eventi pubblici: presentazioni, recensioni, premi.

Nell'unica breve raccolta edita in vita, *Passo d'addio*, del 1956, si possono leggere tracce del processo di interiorizzazione e sublimazione dell'amore impossibile per il poeta Mario Luzi e di un cammino che approderà al mistico amore per Dio. Se si prende in considerazione la poesia *Devota come un ramo* ci si ritrova in presenza del tema della concavità ricettiva già incontrato in Pozzi, ma che qui viene declinato in modo tutto peculiare: è infatti la disposizione al sacrificio (*su acutissime lamine / in bianca maglia d'ortiche, / t'insegnerò, mia anima, / questo passo d'addio*) che la stessa Campo si vuole impartire come momento di elevazione interiore. Ancora più chiaramente nel testo *Ora rivoglio bianche tutte le mie lettere* Campo si autoimpone una rigida disciplina fatta di silenzio e di mortificazione del narcisismo autoriale (*rivoglio*

2. Tutte le poesie di Campo sono riunite nel volume *La Tigre Assenza*, Adelphi, Milano 1991; le sue prose su Chopin, sulla fiaba e sul linguaggio si possono leggere in *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milano 1987 e quelle sulla letteratura, le arti figurative, la liturgia, la filosofia della religione in *Sotto falso nome*, Adelphi, Milano 1998.



[...] *inaudito il mio nome*), nonché di rinuncia alla dote più tipica della femminilità (*la mia grazia richiusa*) e ai sentimenti terreni (*la mia valle rosata [...] / e la città intricata dei miei amori / siano richiuse*): tutte vie ascetiche, intraprese per l'individuazione più consapevole della propria identità, un attimo prima di annullarla nell'approdo mistico. Un *itinerarium in Deum* che avviene nell'anima, ma anche attraverso un percorso culturale e fantastico che parte dall'amata Toscana e approda in Medio Oriente (*Anatolia, Damasco*), terra di monaci e di conversioni.

Rispetto al caso di Pozzi, come si può dedurre, siamo ancora più nettamente lontani da posizioni femministe. Bisogna soffermarsi, però, sul fatto che l'esiguità della produzione di Campo – così in contrasto con la posizione rilevante che la sua figura ricopre presso le nuove generazioni di poetesse e poeti, e in generale in chi si specializza nella lettura di poesia – non è da ricondurre a un senso d'inferiorità nei confronti dei colleghi dell'altro sesso o a impedimenti

all'attività letteraria provenienti dall'esterno, bensì a un fortissimo sentimento del compito etico, oltre che estetico, della scrittura, che le ha indicato come necessaria la strategia dell'impersonalità (perseguita da subito anche attraverso l'adozione di vari pseudonimi) per sparire come autrice e mettersi nel modo più assoluto al servizio della verità e precisione della parola.

2.3. *Alda Merini, la folle* (Milano, 1931-2009)

Con Alda Merini ci si trova di fronte a un fenomeno di vasta fama, ben conosciuto anche dal pubblico che non frequenta la poesia in modo abituale. Tuttavia, si tratta di una strana e triste celebrità, perché riposa non tanto sullo studio delle sue opere (si pensi che, nonostante la stima che hanno ricevuto i suoi inizi, per i quali era stata avvicinata a Rilke o a Campana, e

malgrado la sua sterminata produzione, non esiste ancora una vera monografia critica), quanto sullo sfruttamento che della sua immagine hanno fatto i mezzi di comunicazione, il “Maurizio Costanzo Show” *in primis*, i quali, puntando i riflettori sulla sua malattia mentale, l’hanno trasformata nell’icona pop della “poetessa pazza”. Eppure, anche nel caso di un’autrice come Merini, che per i temi ha attinto ampiamente ai travagli della propria vita – la madre severa e anaffettiva³, la casa distrutta da un bombardamento durante la Seconda guerra mondiale, l’ostilità familiare nei confronti della sua precoce vocazione alla scrittura, il disturbo bipolare che la portò a essere più volte internata in ospedali psichiatrici e allontanata dai figli, le traversie sentimentali tra cui quella con lo scrittore Giorgio Manganelli, le precarie condizioni economiche che le valsero infine il vitalizio garantito dalla legge Bacchelli –, si dovrebbe rispettare la regola di procedere con cautela nel sovrapporre biografia e produzione letteraria. Lo suggeriva lei stessa in *Fogli bianchi* del 1987 («Il cielo della poesia non si arresta, anche se la persona fisica rimane assente, dimenticata in altri luoghi») e lo ribadiva nell’introduzione a *Fiore di poesia* del 1998 Maria Corti, una critica che l’ha profondamente stimata («vi è prima una realtà tragica vissuta in modo allucinato e in cui lei è vinta; poi la stessa realtà irrompe nell’universo della memoria e viene proiettato in una visione poetica in cui è lei con la penna in mano a vincere»).

Nei versi e nelle interviste, di sé esaltò soprattutto il ruolo della donna-madre, prolifica e fecondatrice, e si percepì incarnazione di una qualche Dea Terra, Gea o Kali, come la si voglia vedere, ma non senza la sovrapposizione di altre figure del mito. Ella, infatti, fece

della propria vicenda autobiografica una leggenda, al cui centro l’evento spartiacque dell’ospedalizzazione le impose lo stesso marchio d’eccezionalità che la discesa all’Ade conferiva agli eroi dell’*epos*. Quando pensa alla sua nascita avvenuta il giorno dell’equinozio di primavera⁴, per esempio, si sente Proserpina, oppure quando è pervasa dalla musica, si trasforma in albero come Dafne⁵. Ma proprio per la presenza assillante dell’inferno manicomiale nel suo mondo psichico il suo alter ego più affine è Orfeo, come dimostra il titolo della sua opera d’esordio⁶ e come si può trovare in numerose liriche. Tra queste si può citare *Pensiero, io non ho più parole*, tratta dall’opera che resta forse il suo capolavoro, *La terra santa* (Scheiwiller, Milano 1984). Si presenta, questo, come un monologo rivolto al pensiero, ma un pensiero che non abita la dimensione razionale e che inibisce il rigore dell’espressione verbale, emettendo piuttosto lacrime e radicandosi nella carnalità di un *grembo distrutto*. Un pensiero-Euridice perso nel tenebroso *antro della follia* e ritrovabile, *a volte*, solo attraverso quel condensato di *luce* che è la parola poetica.

Se si considera, invece, un testo come *Son Diana folle, invitta cacciatrice*⁷, è tangibile il risentimento nei confronti di tutti coloro che l’hanno fraintesa, illusa, mistificata. Lei, che tutta la vita ha cercato ossessivamente l’amore, si ritrova con un *desco puro senza sentimento, / pane azzimo al posto del calore*. Il desiderio di unità le riporta alla mente il sogno dantesco di *Guido, i vorrei che tu e Lapo ed io*, dove però è lei stessa a incarnare il ruolo del «buono incantatore» e alla fine l’utopia si spegne nella consapevolezza di essere imbarcata per un viaggio solitario e *senza più ritorno*.

3. Cfr. «Al tempo del Fascismo, in cui io sono cresciuta, i ragazzi erano forzati alla disciplina e le nostre madri erano veramente fasciste. Ebbi dunque una madre fascista, donna alta, di singolare bellezza, occhi verdi, capelli nerissimi» (A. Merini, *Reato di vita. Autobiografia e poesia*, La Vita Felice, Milano 1994).
4. *Sono nata il ventuno a primavera / ma non sapevo che nascere folle, / aprire le zolle / potesse scatenar tempesta. / Così Proserpina lieve / vede piovere sulle erbe, / sui grossi frumenti gentili / e piange sempre la sera. / Forse è la sua preghiera* (da *Vuoto d’amore*, Einaudi, Torino 1991).
5. *Un’armonia mi suona nelle vene, / allora simile a Dafne / mi trasmuta in un albero alto, Apollo, perché tu non mi fermi* (da *Vuoto d’amore*, cit.).
6. *La presenza di Orfeo*, Schwarz, Milano 1953.
7. In *Ballate non pagate*, Einaudi, Torino 1995.

Se quindi nemmeno Merini può essere accostata al femminismo, che non capì («Non capisco proprio il femminismo. La donna che vuole diventare uomo soverte tutta la cultura passata. La donna deve essere se stessa»⁸) e di cui avversò sempre le teorie, la sua produzione ha espresso l'insofferenza per un sistema che le consentiva di essere se stessa soltanto all'interno di stereotipi e dal quale ha comunque cercato di sfuggire attraverso il prestigio dell'autorialità conferitole dalla scrittura, al cui interno poteva apertamente mostrarsi nella propria forza di donna-ribelle, donna-maga, assumendo al bisogno la libertà di controfigure tradizionalmente maschili come il personaggio cristico (quando l'esistenza, in testi come *Cristo portacroce*, diventa esperienza del sacrificio e della lotta per sradicare le tenebre fino ad avere un «corpo rinato»), il personaggio profetico, Orfeo.

3. Scosse telluriche al sistema

3.1. *Amelia Rosselli, la perseguitata* (Parigi, 1930 - Roma, 1996)

La poesia di Amelia Rosselli è una delle più significative del nostro Novecento, un labirinto costruito sull'assimilazione della grande tradizione europea e statunitense, su competenze di etnomusicologia e composizione, antropologia e psicanalisi, difficile da inquadrare e spesso anche da comprendere, e che pure è necessario affrontare se si vuole cercare di penetrare gli aspetti più profondi, babelici e dolorosi, della cultura del XX secolo. La sua storia personale la portò a padroneggiare tre lingue – l'inglese (la lingua della madre, attivista del partito laburista, Marion Cave), il francese (la lingua dell'infanzia) e l'italiano (la lingua del padre, l'intellettuale antifascista Carlo Rosselli) – e a comporre in ognuna di esse, anche se alla fine optò per l'italiano. Ma questa poliedricità di strumenti espressivi non va fatta coincidere con un'i-

dentità apolide, bensì come il marchio specifico delle violenze e persecuzioni legate alla Seconda guerra mondiale: «Noi non eravamo cosmopoliti; eravamo dei rifugiati», tenne infatti a precisare in un'intervista⁹, correggendo una definizione che Pasolini aveva usato per lei al momento di presentare le sue prime pubblicazioni sulla rivista "Menabò" nel 1963.

La morte del padre, assassinato su mandato fascista a Parigi nel 1937, avvenne quando la figlia non aveva ancora compiuto i sette anni e di lì in poi fu sempre vissuta tormentosamente. La piccola Amelia, che non riusciva a "perdonare" al genitore il *vulnus* di averla lasciata sola così indifesa, iniziò a soffrire di disturbi psichici, i quali si intensificarono dopo la perdita della madre nel 1949 e quattro anni dopo del grande amore della sua vita, lo scrittore e meridionalista lucano Rocco Scotellaro. Divenne preda di crisi di afasia, insonnia, manie di persecuzione e infine le venne diagnosticata una forma di schizofrenia, diagnosi che pure lei non accettò mai. Nei periodi trascorsi in cliniche psichiatriche dovette assumere farmaci che per lunghi periodi le tolsero la possibilità di scrivere e questo fu per lei una prima morte, fino al suicidio che commise nel 1996, lo stesso giorno in cui 33 anni prima (l'11 febbraio) aveva posto volontariamente fine alla propria vita la poetessa statunitense Sylvia Plath, di cui Rosselli fu sensibile traduttrice.

Se l'esordio delle sue pubblicazioni fu quello già citato sulla rivista "Menabò" nel 1963, è bene tenere presente che Rosselli aveva iniziato a comporre da tempo, persino prima delle autrici statunitensi Plath e Anne Sexton, appartenenti a quella corrente *confessional* che mise al centro dell'ispirazione i nodi più oscuri dell'autobiografia e i traumi personali diventando poi un modello per tanta poesia femminile. Il suo pamphlet *La libellula. Panegirico della libertà*, iniziato nel 1958, è un momento cruciale per l'uscita della letteratura delle donne dagli stereotipi imposti dalla tradizione. Il titolo fa riferimento a più concet-

8. Dal docufilm *La pazza della porta accanto* di A. De Lillo (2013), basato su un'intervista a Merini del giugno del 1995.

9. Cfr. P. Zacometti, "Figli della guerra", in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, Le Lettere, Firenze 2010.



ti: la libertà di definire il proprio ruolo nel mondo attraverso la scrittura; i continui ritorni tematici che ricordano il movimento rotatorio delle ali della libellula; il termine “libello” nel senso di *pamphlet* polemico, ma declinato al femminile. Fin dai primi versi – *La santità dei santi padri era un prodotto sì / cangiante ch'io decisi di allontanare ogni dubbio / dalla mia testa purtroppo troppo chiara e prendere / il salto per un addio più difficile* –, infatti, il poemetto instaura un corpo a corpo con i *santi padri* del canone istituzionalizzato e la loro sterminata e affascinante produzione (*prodotto sì / cangiante*), in primis il Montale che aveva da poco fatto uscire *La bufera e altro*, ma anche Dante, Rimbaud, Campana, d'Annunzio. Una contesa in cui Rosselli parte come “figlia dei padri” per diventare “figlia di sé” attraverso l'arma di un'ironia ustionante che non di rado arriva alla forma della vera e propria parodia. Emblematico è il rovesciamento del personaggio di Esterina, prelevata da *Falsetto* degli *Ossi di seppia*, dove incarna l'emblema della grazia quasi divina della ragazza in fiore, in unione simbiotica con la bellezza e la vitalità del mondo naturale: nella *Libellula* diventa invece un alter ego dell'autrice, una *sapiente fanciulla* sì, ma segnata dalla perdita (*Imiei vent'anni / mi minacciano Esterina, con il loro verde disastro*), brutalmente consegnata alla miseria della dimensione quotidiana (*tu sei fra / le più stanche ragazze che servono al di dietro / dei banchi*) e disillusa rispetto ai miti romantici della poesia dei colleghi (*tu non sei di quelli / che s'incantano al paesaggio*). Il suo compito è prendere un *altro / binario*, quello che conduce alla scelta etica di scrollarsi di dosso le idealizzazioni imposte e di affrontare la solitudine della *vita vera*, rivendicando il diritto al reale, al brutto e al prosastico. Solo così, liberata dagli stereotipi e affrancata dai tanti *senhal* (Lesbia, Beatrice, Laura, Silvia, Esterina e così via) in cui la soggettività femminile è stata cristallizzata nel corso dei secoli, la donna evocata potrà sorgere *Ben fortificata alla pioggia, ben sommersa / al dolore, ben recapitata fra i tanti filtri / delle esperienze*, e nascere da se stessa come per partenogenesi, iniziando un cammino di dura ma inebriante autonomia: *sapere che la luce è tua madre, / e il sole è quasi tuo padre, e le membra tue / tuoi figli*.

Tre i punti cruciali che bisogna mettere in luce al fine di comprendere la radicalità della rottura operata dalla *Libellula*. Il primo è l'abbandono della forma lirica a vantaggio dell'epica, per quanto stilisticamente rivoluzionata; il secondo è il distanziamento dalla carta, il luogo per eccellenza della rielaborazione e dell'astrazione, ma anche dell'allontanamento dalla pienezza concreta della vita a cui, invece, è più prossima l'oralità; il terzo è la rivoluzione metrica.

Riguardo al primo punto, si ricordi che l'epica è un genere in cui il poeta deve ricevere un'autorizzazione dal divino e solo dopo la concessione comunicata dall'alto di un potere riconosciuto (le muse o quant'altro) il cantore ha la facoltà di parlare in nome di un “noi” che rappresenti i valori di una comunità. Il fatto che Rosselli per prima abbia scelto il poema come genere letterario implica che si sia sentita pronta a rappresentare questa voce collettiva che è da sempre riservata al maschile, uscendo dall'opzione obbligata del discorso lirico, che non ha bisogno di altro se non di sé e dei propri sentimenti, una forma di “reclusione” che può diventare un angusto per quanto gradevole *hortus conclusus*.

Degno di una consapevolezza lucidamente antagonista è anche il tentativo di compiere una rivoluzione metrica. Rosselli si spinge oltre il verso libero, di cui non ama l'anarchia, e ricerca una metrica disciplinata, ma che non abbia nulla a che fare con le consuetudini della poesia maschile. I righi (non li chiama più versi) vengono elaborati sulla base della durata delle sillabe definita matematicamente; è una sorta di metrica quantitativa, dalla quale è esclusa l'effusione lirica, ricercata attraverso una disciplina autoimposta che genera modi nuovi, con armonie prive di punti di riferimento tradizionali simili a quanto avviene nella musica atonale. È una poesia difficile: di pensiero, di sussulti e sprofondamenti, di sorprese linguistiche. E che nelle pause del respiro, nel ritmo della recitazione, nella ripresa dei modi dell'oralità, restituisce alla poesia quella dimensione di fruizione collettiva che i secoli le avevano sottratto.

Una tale rivoluzione non si compie senza dolore. In un testo contenuto in *Appunti sparsi e persi* (1966-1977)

è intensissimo, quasi straziante, il senso di lontananza dalla società, il desiderio di vivere in relazione con gli altri, ma l'impossibilità di realizzarlo. Continuare a parlare al "voi", a un soggetto comunitario, da una posizione così emarginata (fatta di malattia, solitudine, povertà) misura la profondità della consapevolezza di avere un destino, un ruolo che le chiede di sacrificare se stessa per liberare la propria espressione e strappare l'autorizzazione a parlare per poi consegnarla alle scrittrici del futuro: *Perdonatemi perdonatemi perdonatemi / vi amo, vi avrei amato, vi amo / ho per voi l'amore più sorpreso / più sorpreso che si possa immaginare. // Vi amo vi venero e vi riverisco / vi ricerco in tutte le pinete / vi ritrovo in ogni cantuccio / ed è vostra le vita che ho perso.*

3.2. Jolanda Insana, la maledicente (Messina, 1937 - Roma, 2016)

Jolanda Insana è scomparsa nell'ottobre del 2016 completamente ignorata dai mass media e dalle celebrazioni accademiche, nonostante i suoi quarant'anni di fervida attività culturale, iniziata – grazie all'interessamento di Giovanni Raboni – per i "Quaderni della Fenice" nel 1977 con la pubblicazione della breve raccolta *Sciarra*¹⁰ *amara*. Le ragioni della sua limitata notorietà possono essere tante e vengono elencate nella premessa a un recente saggio sull'autrice: «forse era troppo siciliana senza tuttavia corrispondere allo stereotipo femminile siciliano; forse era troppo ribelle, troppo anticonformista, poco incline a ossequiosità e cordate da *establishment*; forse la sua poesia era troppo ruvida, troppo sperimentale, così impastata di un siciliano tutto suo e di un italiano oscillante tra raffinatezza e volgarità»¹¹.

A ciò va aggiunto che Insana non tentò mai di autopromuoversi facendo filtrare pettegolezzi o particolari scandalistici della propria vita, di cui non conosciamo

quasi nulla. Sappiamo che si laureò in Filologia nel 1960 con una tesi sulla *Conocchia* di Erinna, scelta che mostrò subito il suo acuto interesse per l'individuazione di soggettività femminili anticonformiste nel corso della storia antica: la talentuosa poetessa del IV secolo a.C., infatti, che secondo le fonti morì a soli 19 anni, nel poemetto mostra una chiara consapevolezza della propria bravura e un netto spirito d'autonomia rispetto al mondo maschile e, mentre piange l'amica Baucide, defunta poco dopo le nozze, rievoca la loro infanzia insieme e il loro indissolubile legame, più forte e fedele di qualsiasi amore di uomo.

Di Insana sappiamo anche che nel 1968, dopo la laurea e il dottorato di ricerca, si trasferì a Roma, dove rimase fino alla morte – avvenuta in una dignitosa e indignata povertà – insegnando, traducendo, scrivendo. A fronte di questi scarsi dati biografici rimangono però le sue opere, sia le ottime traduzioni dei classici (da Saffo a Plauto, da Ipponatte a Lucrezio, dai *Carmina Priapea* al *De amore* di Andrea Cappellano) sia la produzione poetica degli esordi all'insegna della violenza espressionistica, del plurilinguismo e dello spirito antagonista con la trilogia "in forma di contrasto" composta da *Sciarra amara* (1977), dove il conflitto è tra Vita e Morte, *Lessicòrio ovvero Lessicòrio* (rimasto inedito finché non è entrato nella raccolta di *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 2007), dove combattono lingua e dialetto, e *Fendenti fonici* (1982), dove si scatena la lotta tra la Poesia e il poeta. In quest'ultima raccolta, l'autrice si batte per l'espulsione di ogni preziosità lirica dalla scrittura: anzi, è la Poesia in prima persona a lamentarsi di essere diventata *pallida*, un'ombra di se stessa, a causa del lungo tempo in cui i poeti l'hanno tenuta chiusa in *arcadie e sacrestie*, ripetendo per secoli esangui modelli petrarcheschi (*Petrarca / quanti guai*). Per fermare tale decadenza si dovrà tornare a quel rapporto quasi fisico con il pubblico che veniva garantito dall'oralità, ritrovare l'energia delle origini, quella per esempio del teatro di Aristofane o del *vituperium* di Marziale,

10. Arabismo siciliano che significa "violenta rissa", "lite".

11. Cfr. S. Contarini, *Premessa*, in E. Broccio, *Dal corpo assediato alle macerie della memoria. La poesia di Jolanda Insana*, Carabba, Lanciano 2018.



e rinnovare il vocabolario poetico tramite la continua trasfusione tra forme letterarie e dialettali, arcaismi e neologismi.

Alla prima triade seguì una decina di raccolte memorabili, tra le quali spiccano *La stortura* (2002, Premio Viareggio), un viaggio nei mali della contemporaneità in un'atmosfera dai connotati infernali, e *La tagliola del disamore* (2005), vibrante rievocazione della madre e della sua morte, in cui il dolore privato non manca di diventare monito pubblico e proposta attiva: prendersi cura della Terra (e della poesia) contro il dilagare inarrestabile della globalizzazione e contro i guasti ambientali e relazionali che ne sono conseguenza. Nei suoi testi Insana si è scagliata contro le guerre, il disastroso modo di gestire i movimenti migratori, le mostruose caricature da cui spesso è composta la nostra classe dirigente. L'ultimo grido è stato proprio contro i politici, che ha avuto il coraggio di denunciare "chiamandoli per nome", con quella furia, quel disordine, quel turpiloquio che sono sempre stati esclusi dalla scrittura delle "poetesse ben educate", ma che le sono stati imposti dal degrado della vita

nazionale: *Chiamiamoli per nome / gli intrallazzatori che ci mettono in mutande / strappandoci dai denti pane e salute / per comprarsi case a New York / vigneti in Toscana e barche da diporto / chalet svizzeri e villaggi in Sardegna / nel karaoke nazionalpopolare / di destra e sinistra / e ci chiudono gli ospedali / per farne alberghi di lusso / - criminali liberamente eletti / arroganti e cazzuti.*

3.3. *Patrizia Vicinelli, la ribelle* (Bologna, 1943-1991)

Vicina al Gruppo 63, la bolognese Patrizia Vicinelli, a differenza dei suoi colleghi maschi, non fece mai carriera universitaria, né conquistò un posto nell'élite culturale: rifiutò presto il benessere dei suoi natali borghesi frequentando gli ambienti delle pubblicazioni *underground*, del teatro e del cinema sperimentale e portando avanti con estrema coerenza, fino all'autodistruzione, la ricerca di innovazione espressiva e il bisogno di cambiamento sociale avanzati dai movi-

menti del '68 e del '77. La sua vita si sviluppò come un percorso all'inferno da cui non ci fu riemersione: eroina, carcere, Aids, morte. Vigilata dalla polizia per le sue frequentazioni scomode¹², condannata alla prigione per il possesso di pochi grammi di hashish, si rese latitante per un lungo periodo a Tangeri e venne infine nel 1977 rinchiusa per sei mesi a Rebibbia, dove volle condividere fino in fondo le dure esistenze delle compagne recluse: per loro scrisse e mise in scena *Cenerentola*, una rilettura della favola che la trasforma in un itinerario di affrancamento dalle umiliazioni del vincolo carcerario attraverso la fantasia, la solidarietà tra donne e la forza dell'amore.

Tra le sue opere – recuperate dall'oblio grazie al fondamentale lavoro critico di accademiche come Cecilia Bello Minciocchi e Niva Lorenzini¹³, ma anche per lo studio e l'attività di diffusione di appassionate come Rosaria Lo Russo e Daniela Rossi¹⁴ – spiccano due poemi epici: *Non sempre ricordano*, scritto tra il 1977 e il 1985, e *I fondamenti dell'essere*, completato nel 1987.

Il primo si presenta come un «canto selvaggio» (secondo la definizione di Nanni Balestrini), un viaggio visionario fatto di schegge di memoria, ricordi del carcere e del Marocco, flash e impressioni del reale, citazioni culturali e suggestioni mitologiche, che supera la dimensione individuale per incarnare il malessere di una generazione alla ricerca di una fuga dall'alienazione e da ogni sistema sociale repressivo. L'eroe di questa sfida disperata è il samurai, un soggetto androgino armato della *scimitarra* dell'immaginazione creatrice, in cui l'autrice si identifica proponendo l'immedesimazione anche al lettore al di là di ogni barriera di genere: *PROIETTARE, partorito dalla mente, / il SAMURAY, la sua splendente*

fiammeggiante / scimitarra alla mano, / sospeso in sfera vuota e incolore / SOTTO DILUI CADEVANO SCRICCHIOLANDO / LE OSSA A BRANDELLI SENZA VOLTO E / VUOTO ATTORNO MOSTRI TRASPARENTI / INVISIBILI / EPPURE SCHIZZIDI SANGUE BIANCO / (i miei mi avevano accerchiato) / UNA GRANDE SCIMITARRA CHE VOLAVA / NEL DESERTO / ROTEAVA VOLTEGGIAVA NELL'ARIA / (contro i pensieri) / "E IO POCO DOPO ERO SALVA".

Androgino è anche il cavaliere del Graal protagonista del secondo testo, che si lancia a indagare i *Fondamenti dell'essere* seguendo le tracce dei grandi poemi filosofici del passato (Lucrezio *in primis*) e del presente (per esempio i *Quattro quartetti* di Thomas Stearns Eliot) su un sentiero iniziatico che conduca alla riaccensione della potenza del desiderio e al perfezionamento di sé: *la sua forza assomiglia a quella di un titano / attorno a lui si sveglia l'odore dolce, / come quello di ciò che sta cercando, / l'asta lo spinge avanti, serve da pertica / da ponte dona la direzione e vince nella lotta. / Egli si volta e trova luce egli si volta e trova / luce.*

Se si volesse tentare di riepilogare i risultati che l'attività poetica di Vicinelli ha raggiunto, senza mai proporsi mete egoistiche o di successo individuale, si potrebbero sintetizzare così:

- ha liberato definitivamente la scrittura delle donne dal monolinguisimo, dall'inevitabilità della scelta della lirica, aprendo la via all'inserimento nel discorso poetico di ogni sorta di materiale per quanto marginalizzato, spurio, capace di mescolare tradizione alta e cultura pop, contaminato con tutte le arti, in particolar modo quella visiva e la musica;

12. Partecipò, per esempio, ai laboratori di Aldo Braibanti, intellettuale eclettico, condannato per plagio a causa della propria omosessualità nel 1968. Tale vicenda giudiziaria, una delle più oscure del nostro dopoguerra, è stata riportata alla luce recentemente dal film *Il signore delle formiche* di Gianni Amelio (2022).

13. Grazie a loro la produzione di Vicinelli è tornata disponibile nella raccolta *Non sempre ricordano. Poesia. Prosa. Performance*, a cura di C. Bello Minciocchi, con saggio introduttivo di N. Lorenzini, Le Lettere, Firenze 2009, volume arricchito da un'antologia multimediale a cura di D. Rossi.

14. Tra le altre attività, Lo Russo e Rossi hanno firmato nel 2011 *Fragili guerriere. Manifesto di poetica per una nuova proposta femminista*, che si può trovare in Rete, fondamentale per il riconoscimento di Vicinelli come punto di riferimento essenziale nella scrittura delle nuove generazioni.

- ha legato indissolubilmente la poesia al binomio corpo-voce, indicando un modo possibile di intendere la poesia come adesione al ritmo vivo del respiro, pur rimanendo esercizio di un pensiero profondo e dissidente;
- ha suggerito di praticare la poesia fuori dall'autoreferenzialità e dai centri di potere, confluendo all'interno di un soggetto ibrido e plurilingue che si costruisce in modo relazionale (un «coro di voci collettive», Niva Lorenzini), consapevole che *la poesia andava detta / in un altro modo, perché servisse ad altre schiere*¹⁵ e che *imparare qualcosa e tenerlo per sé fa parte di quell'etica del possesso e della conservazione privata propri all'ideologia borghese*¹⁶.

4. Le figlie dell'emancipazione

4.1 Rosaria Lo Russo, la musa a se stessa (Firenze, 1964)

Dopo che le autrici presentate nella sezione precedente hanno offerto alla poesia delle donne la possibilità di esprimersi in tutti i generi, non ci stupiamo di ritrovarle in questa fiorentina, figlia di migranti meridionali, una vivace produzione parodica, espressione di una *vis* polemica accompagnata dall'autoironia. Attrice-performer, che ha lavorato anche con l'attrice e regista Piera degli Esposti – «la massima esecutrice di testi apprezzabile in Italia», secondo la definizione del critico Andrea Cortellessa –, Lo Russo è dantista ed esperta di letteratura comparata. In particolare nella raccolta *Lo dittatore amore* decostruisce temi e forme della grande tradizione italiana, che ha voluto riservare alla donna il ruolo nobile ma soffocante di ispiratrice, per diventare «musa a se stessa» (*Incaso bene il colpo della musa / morta per asfissia di ridondanza, / avendo perso l'ultima speranza / nella lirica stanca che m'abusa*¹⁷), in un percorso attraverso il quale l'Io-Lei si scrolla di dosso etichette e luoghi comuni per riconoscersi – fuori dal

lezioso attributo di «poetessa» o dal veterofemminista «poeta» – come «poettrice», fusione di donna poeta e attrice. La aiutano in questo percorso la conoscenza delle mistiche medievali, le tracce patriarcali rintracciabili nei ricordi autobiografici e la strada aperta dalle «sorelle in scrittura», come Anne Sexton. In *Io e Anne. Confessional poems* (D'if, Napoli 2010), infatti, il confronto con la collega americana (da lei già tradotta per Crocetti e Le Lettere) sono affrontati con cruda franchezza e sorriso beffardo anche temi autobiografici brucianti, come il rapporto edipico e la celebrazione provocatoria dell'anoressia.

In *Crolli* (Dei Merangoli, Roma 2016) il linguaggio si contorce per fornire una disamina apocalittica della crisi della società occidentale, mentre la raccolta *Nel nosocomio* (Effigie, Milano 2016) legge l'Italia contemporanea sotto la lente metaforica di una gigantesca clinica in cui nessuno vuole più invecchiare, i centri di bellezza hanno sostituito ogni forma di aggregazione sociale e ovunque domina una volgarità che soffoca qualsiasi ipotesi etica. Con il recentissimo *Unamedea* (Valigie Rosse, Livorno 2022), poi, Lo Russo riprende un filone già iniziato con *Penelope* (D'if, Napoli 2003), quello della rilettura dei personaggi femminili del mito, per estrarne – grazie al linguaggio e all'immaginario violentemente contemporaneo – quel nucleo di modernità che spesso la tradizione ha appannato: *Da vent'anni non dormo / [...] / piango me desolata reggia / piango me pretendente di me consorte / usurpatrice me della mia stessa sorte / e l'ancella alle calcagna senza cuore stappa le conserve / Mi segno in fretta e mi schiodo di scatto dalla seggia / Straniero, è finita l'udienza.*

4.2. Roberta Sireno, il corpo politico (Modena, 1987)

Con Roberta Sireno i recinti di «ciò che si può dire in poesia» si squarciano in maniera irrimediabile e nella

15. Da *I fondamenti dell'essere*, quarta sezione *Attraversare il fiume*, in *Non sempre ricordano*, cit. p. 223.

16. Da *Dichiarazione ideologica*, testo non datato, in *Non sempre ricordano*, cit. p. 336.

17. Dal sonetto *Respiranza* in *Lo Dittatore Amore*, Effigie, Milano 2004.

sua opera d'esordio, *Fabbriche di vetro* (Raffaelli, Rimini 2011), anche la sua disabilità diventa argomento di canto (*hai il nome dell'assenza / voce dei morti o dei sordi / una via di mezzo / tra psicologia o trascendenza / mutismi o finzioni / discrepanze o inondazioni / insensate visioni*). Tanto nei versi come durante le sue esibizioni, la giovane autrice modenese riesce a comporre ciò che sembrerebbe irriducibile: violenza e dolcezza, privato e politico, le difficoltà ad articolare la voce e le straordinarie capacità di performer.

Attraverso il secondo libro, *Senza governo* (Raffaelli, Rimini 2016), penetriamo ancora più profondamente nel clima di crisi della contemporaneità. Quando non è più verosimile attribuire un valore positivo alla storia e ogni comunicazione sembra inibita dall'impossibilità di condividere un senso, per mappare il mondo al soggetto non restano altro che il proprio corpo e la parola poetica, caricata di tutte le tensioni e di tutta la violenza da cui il corpo è martoriato. L'espressione, allora, diventa così urgente e detonante che fa esplodere qualsiasi tipo di controllo politico, sociale, sessuale: la sintassi continuamente interrotta, addensata di lineette, parentesi e ripetizioni ossessive, segue le vertigini dei disturbi alimentari, il gelo di un intervento all'utero, l'affondare della coscienza nell'alcol, osservando organi e membra a distanza così ravvicinata da sembrare uno strumento endoscopico: *mi metto a dormire penso alla tua Berlino (stai partendo) / mi rompo il collo smetto di respirare / mi muovo tra le stanze (mentre di nuovo si apre / il tubo) // e non so dire il battito spento – l'elettricità del / vuoto // (mi muovo) / (mi muovo ancora) / e sulla lettera di dimissione: / conizzazione a lama fredda*. Chi dice "io" – e che ha di solito connotati femminili ma non in via esclusiva – ora si contrae e scende i gradini della scala evolutiva fino a sentirsi sodale ai microrganismi, alle piante, ora si dilata fino a coincidere con la terra che rumoreggia in uno sparo di corvi. L'importante è l'assenza di ogni gerarchia, la rinuncia a qualsiasi

centralità copernicana, la lode di tutto ciò che è ibrido e impuro, in un'adesione alla visione post-umana del femminismo di teoriche come Rosi Braidotti, che vedono l'esistenza in simbiosi concorde con la vita animale, dell'ambiente, della macchina.

4.3. *Ubah Cristina Ali Farah, l'identità come costellazione (Verona, 1973)*

A partire dagli anni novanta del secolo scorso il panorama della soggettività femminile che si manifesta attraverso la scrittura si è arricchito di nuove protagoniste, definite di volta in volta con varie etichette: autrici "migranti", "della migrazione", "nomadi", "neoitaliane", e così via. Si tratta di donne di provenienza geografica e con esperienze molto diverse, che hanno genitori o comunque radici straniere, ma hanno scelto di esprimersi in lingua italiana.

Una storia di successo è quella di Ubah Cristina Ali Farah, nata da padre somalo e madre veronese, che ha ormai all'attivo diversi romanzi apprezzati¹⁸, ha vinto premi, collabora con "la Repubblica" e "Internazionale", ma che ha iniziato scrivendo poesie. Il suo stile, vicino al registro orale dei canti popolari somali, come anche di quelli brasiliani su cui ha svolto la tesi di laurea, caratterizzato da un lessico familiare ma in qualche modo acronico, quasi sottratto alle ferite del tempo, è funzionale a mettere ordine tra ricordi e recriminazioni, angosce e speranze di un'identità mobile e ogni giorno da definire. Nei suoi testi il femminile è spesso rappresentato da un universo corale nel quale la singola personalità può trovare riconoscimento (*Ci laviamo con le altre donne. / I miei figli sono i loro figli. / Voglio tenere insieme tutti i pezzi. / Indossare l'abito con le altre. / Senza di loro, vecchie ed adolescenti, / storpie e bellissime, bianche e nere, / io non esisto. / Sono donna finché loro esistono*¹⁹) e

18. *Madre piccola* (Frassinelli, Milano 2007), *Il comandante del fiume* (66th and 2nd, Roma 2014), *La danza dell'orice* (Juxta Press, Milano 2020) e *Le stazioni della luna* (66th and 2nd, Roma 2021).

19. Dalla poesia *Strappo*, in M. Lecomte (a cura di), *Ai confini del verso, Poesia della migrazione in italiano*, Le Lettere, Firenze 2006.



quasi sempre al femminile è riservata una qualità quasi magica di protezione e di cura, se non del corpo vivo, almeno della memoria e dei resti (*Io raccoglierò fiori di schiuma sulla battigia / bianchi e rigidi come ossa e mura*²⁰).

Nonostante Ali Farah si tenga lontana da ogni forma di espressionismo linguistico e cerchi ostinatamente un punto di equilibrio da cui osservare i soprusi subiti dal popolo somalo senza lasciarsi travolgere dal rancore, leggere la produzione di questa autrice è un'attività senza dubbio disturbante, eppure salutare per colmare gli *omissis* di una storia poco raccontata e fare finalmente i conti con il nostro passato coloniale.

5. Qualche conclusione

Alla fine di questa breve carrellata si può cercare di ragionare su alcune evidenze.

La prima è che, dopo essere stata ingabbiata per secoli nel silenzio, negli stereotipi e nei recinti controllati di un genere, la soggettività delle donne che scrivono non ha più limiti imposti entro cui confinare l'ispirazione o la rappresentazione: può scegliere i temi da affrontare – passando dall'intimo al politico –, il registro in cui esprimersi – dal malinconico all'aggressivo, dal riflessivo all'ironico –, o l'immagine di sé che desidera veicolare – fissa o cangiante, protettiva o inquietante –, senza costrizioni di orientamento sessuale. Le donne di oggi scrivono, pubblicano e sfruttano la libertà conquistata; una libertà, però, che è stata raggiunta con pesanti costi esistenziali da parte delle generazioni precedenti, alle quali si deve riconoscere e almeno lo sforzo di studiare le loro produzioni sottraendole al buio che ha tentato di soffocarle.

Un'altra evidenza consiste nella necessità di riconoscere il rapporto strettissimo che ha sempre legato

20. Dalla poesia *Aksum*, in W. Soyinka e A. Di Maio (a cura di), *Migrazioni / Migrations*, 66th and 2nd, Roma 2016.

femminismo, o più in generale emancipazione della donna, e scrittura. È attraverso l'autorialità che si è svolta gran parte della conquista di un'identità femminile indipendente dal ruolo sociale tradizionale di moglie, madre, custode della casa e della famiglia. È attraverso la creazione di personaggi non standardizzati e la condivisione delle proprie paure, aspirazioni, esperienze che diventa possibile "decolonizzare" l'immaginario, aprendo scenari e mondi che fino a poco prima parevano inconcepibili. Senza contare che la presa di coscienza delle complesse relazioni che uniscono parola scritta e potere ha invitato le donne a conquistare una legittima parte di quest'ultimo attraverso la prima.

Infine, si spera sia emerso che è giunta l'ora di decostruire il canone scolastico per far conoscere anche autrici come quelle di cui si è qui parlato. Studentesse e studenti reagiscono generalmente bene a una scrittura fuori dagli schemi, capace di far esplodere

tòpoi consolidati, e proporla può essere efficace nel far percepire la poesia come mezzo espressivo ancora vivo e attivo, avviando così alla lettura delle opere più recenti. Considerati i problemi che si affrontano ogni giorno dentro e fuori la scuola in una situazione come quella attuale, la necessità di ampliare o meno lo spettro dei testi proposti in classe potrebbe risultare una questione minore. Ma se riteniamo ancora che la letteratura sia comunque uno dei luoghi del simbolico (per quanto ormai in condominio con le emanazioni dei *social* o delle serie televisive), potremo concordare anche che senza un allargamento del simbolico appassisce la vita interiore, perde senso la memoria e tutte le conquiste saranno sempre da ripetere, sempre da riconfermare. Se poi si pensa anche alle percentuali a cui si accennava all'inizio e alla qualità dell'attività delle donne (italiane e neoitaliane) nell'editoria e nella società, non aprendo i programmi la scuola insiste a essere in ritardo rispetto al reale. E questa è una partita – forse – che non vogliamo continuare a perdere.



Maria Luisa Vezzali, docente di Materie letterarie nella scuola superiore, prima di scegliere l'insegnamento ha lavorato per dieci anni nel mondo dell'editoria e del giornalismo. È poeta e appassionata di teoria e pratica della traduzione, ambito in cui si è occupata di Adrienne Rich, Lorand Gaspar, Saint-John Perse e numerose autrici contemporanee. All'interno del collettivo di traduttrici WiT (*Women in Translation*) ha prodotto l'opera di Audre Lorde, *D'amore e di lotta* (Le Lettere, Firenze 2018). Fa parte dell'Associazione Orlando e tiene ciclicamente lezioni sulla scrittura delle donne all'interno del "Corso di Etica e Politica in prospettiva di genere" dell'Università di Bologna. www.marialuisavezzali.com