

Gender, fiction e uso sociale della letteratura

Toni Marino

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

Il termine *gender*, per molti studiosi di letteratura italiana, più che denotare un campo di studi o una prospettiva critica, connota una moda critica, confinata ai dipartimenti di anglistica – che effettivamente in Italia sono stati gli unici a praticarla – o al più vicina alle prospettive di analisi maturate all'interno degli studi di Letterature comparate. Una situazione, questa, che cammina di pari passo con il disinteresse della critica italiana per la Teoria della letteratura e che trova simbolica testimonianza nell'assenza di un termine che in maniera adeguata traduca quello inglese di *gender*, e l'aggettivo derivato *gendered*, senza creare confusione con la categoria di genere letterario. Nata in Inghilterra e Stati Uniti come letteratura militante, la narrativa 'gendered' si è imposta all'attenzione del pubblico con due caratteristiche riconoscibili: la matrice femminista e il realismo delle trame. Le storie vengono scelte per il loro valore politico e seguono un ordine naturale, rinunciando alla 'suspension of disbelief' che permette al lettore di giocare con la 'fiction' spingendosi fino al limite del 'life-writing'. In Italia, invece, l'iniziale diffidenza verso la 'gender critics' ha portato a inquadrare le voci femminili più per il loro stile che per l'intento politico, finendo – paradossalmente – col suggerire una soluzione per il futuro di questa narrativa. Recuperati i meccanismi finzionali del racconto, le storie 'gendered' potrebbero diventare banco di prova delle politiche sociali, economiche e culturali, e favorire l'accettazione di nuovi ruoli della donna e nuovi punti di vista sui sessi.

Keywords: Letteratura, gender, genere letterario, tipologie narrative

1. Il *gender* e i canoni di lettura

Per gli studiosi di letteratura italiana, se si escludono poche o pochissime eccezioni, il termine *gender* più che denotare un campo di studi o una prospettiva critica, connota una moda critica, confinata ai dipartimenti di anglistica – che effettivamente in Italia sono stati gli unici a praticarla – o al più vicina alle prospettive di analisi maturate all'interno degli studi di Letterature comparate. Una situazione, questa, che cammina di pari passo con il disinteresse della critica italiana per la Teoria della letteratura e che trova simbolica testimonianza nell'assenza di un termine che in maniera adeguata traduca quello inglese di *gender*, e l'aggettivo derivato *gendered*, senza creare confusione con la categoria di genere letterario. L'adozione del termine "genere" per tradurre la nozione complessa di *gender*, infatti, è stata possibile proprio in virtù dell'esistenza della "critica di genere" come esperienza circoscritta, cosa che evidentemente rendeva inutile distinguere il genere come *gender* dal genere come categoria stilistica e normativa.

Il ruolo della critica di genere è invece molto importante, non solo per l'inquadramento delle problematiche e dei temi trattati, ma perché alla critica di genere si è di fatto legata anche la proliferazione di una narrativa di genere, da questa tutelata, che possiamo definire, in mancanza di una traduzione adatta al termi-

ne "*gendered*", femminista. Questa narrativa presenta delle caratteristiche che la rendono immediatamente riconoscibile al lettore: intanto la dichiarata posizione femminista, o più in generale legata alle tematiche del corpo, della sessualità, dell'omosessualità, o all'approfondimento dei ruoli famigliari; poi, perché presenta un piano espressivo generalmente caratterizzato da tecniche narrative utili all'approfondimento psicologico, da quelle note e derivate dalle grandi narrazioni del Novecento – come il "*tunneling process*" della Woolf o lo "*stream of consciousness*" di Joyce, o le tecniche memorative di Proust – fino ai risultati di ricerche più recenti sulla struttura enunciativa del narratore e del lettore modello, così come dei narratori e narratori. Molto nota, ad esempio, è la neutralizzazione del soggetto sessuato nella scrittura – quella inglese che permette tale gioco – di Janette Winterson, o la presenza quasi costante di interpellazioni enunciazionali del lettore, che riducono la distanza autore/lettore e suggeriscono l'idea di appartenenza a un gruppo. Soprattutto, poi, si assiste a una chiara e inequivocabile sottolineatura, realizzata con tecniche enunciative, della femminilità dell'autore e dell'interlocutore, cioè della dichiarata intenzione delle scrittrici *gendered* di rivolgersi espressamente a una comunità di lettrici (Demaria 2003, pp. 215-270). Si tratta in molti casi di operazioni avallate dalla stessa critica di genere che, soprattutto nei primi anni di attività, ha sentito l'esigenza di dare uno spazio vitale alle voci femminili della letteratura (Cfr. Costa-Zalessow 1983; Arkin, Shollar 1989; Ezell 1993; Panizza, Wood 2000).

Con l'evoluzione rapida dei paradigmi della critica femminista (dai *Women Studies* ai *Gender Studies*, fino alla *Queer* e alla *Cyborg Theory*), non è però più la sola apertura del canone maschilista alle voci femminili che rende soddisfatte le donne – come sottolinea Newman citando Jonathan Goldberg¹ – ma l'intento della critica di genere è guardare a tutta la letteratura, maschile e femminile, alta e bassa, secondo una prospettiva *gendered*. Lo scontro per la riscrittura del canone, sembra dirci la *gender critics*, non si combatte al confine del canone ma nel territorio più allargato del sistema letterario e delle comunità culturali. Occorre uno scarto noetico per lasciare che la nozione di canone e di comunità culturale possano essere ridiscusse ed eventualmente riorganizzate. Ed è per questo che

1 «Finding lost women for other women is no longer enough [non basta più riscoprire donne dimenticate per far piacere alle altre donne]» (J. Goldeberg, *Desiring Women Writing. English Renaissance Examples*, Stanford, Stanford University Press, 1997), citato in K. Newman, *Replica ad Ann Rosalind Jones e a Marina Zancan*, in V. Cox, C. Ferrari (a cura di), *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 140.

la narrativa *gendered* somiglia a una narrativa di denuncia, a una sorta di alterazione stilistica che vuole stimolare una presa di coscienza nelle lettrici, una consapevolezza del contesto reale di lettura in cui si trovano, e con esso una chiara assunzione di responsabilità rispetto al ruolo sociale che assumono, sia di matrice seria e riflessiva che ironica.

Questa narrativa, prodotta in gran parte nei paesi angloamericani, o più generalmente anglofona, ha stabilito un rapporto di complementarità con la critica di genere e, cosa più importante, ha stabilito una sorta di parallelismo critico tra il proprio stile e i risultati della *gender critics*, finendo entrambe con l'avallarsi vicendevolmente, in un connubio generale tra la forma narrativa in quanto tale, con tutta la sua tradizione, e quella saggistica con una altrettanto lunga storia alle spalle. Forma narrativa e forma saggistica si bilanciano e si equivalgono, se non altro per l'obiettivo comune che si pongono: la riformulazione del canone culturale maschilista, declinabile in vari macro-temi: dalle micro-storie femminili della realtà quotidiana e occidentale, a quelle delle regioni post-coloniali, a quelle delle minoranze sessuali. Ma, cosa più importante, in questo connubio tra storie narrate e critica, tacitamente avviene la rimozione di un elemento cognitivo, cioè del carattere finzionale delle narrazioni. La paradigmaticità delle storie raccontate, il loro essere esemplificative di realtà che esistono davvero indipendentemente dal tasso di finzionalità presente nelle trame, spesso cancella la consapevolezza che ogni storia porta con sé un residuo di finzionalità, e che la narrazione stessa inevitabilmente media l'esperienza del mondo, anche nei casi estremi di un sub-genere come il *life-writing*, in cui le scrittrici raccontano storie personali di oppressione².

2. Il ruolo sociale della letteratura delle donne

Il rapporto della narrativa femminile con la storia, cioè con la ricostruzione istituzionale dei fatti, è un rapporto per forza di cose controverso e giocato soprattutto sull'opposizione critica. Intanto perché la storia istituzionale, quella disegnata dalle leggi ad esempio, relega la donna in uno spazio di confine, e poi perché effettivamente esiste una storia diversa, taciuta, in cui la donna svolge un ruolo da protagoni-

sta, una storia portata avanti nell'ombra ed emersa a tratti, anche nella letteratura, in discontinue e ambivalenti rappresentazioni del femminile e dei ruoli sociali della donna. Questa storia nell'ombra, che si rivela nel romanzo femminile del Novecento, condiziona lo stile dei romanzi allineandolo sempre alla ricerca di una lingua che possa raccontare ciò che non avviene sulla scena pubblica. L'attenzione degli studi di genere alle culture di confine originatesi da azioni politiche di emarginazione, come quelle del colonialismo territoriale o del colonialismo politico, testimonia questa tendenza a far frizionare la ricostruzione formale dei fatti con l'emergere di una realtà non ancora assurta al rango delle cose concretamente esperibili, ma esistente, percepibile nei fatti e negli affetti, cognitivamente ed emotivamente. Tutti i discorsi intorno al femminile, del resto, possono essere intesi come l'animazione di una cultura sommersa che vuole, prima ancora di affermarsi, poter esistere e non essere soffocata, poter crescere e raggiungere una propria identità svincolata dalle costrizioni di altre culture, quella maschilista su tutte.

Non è un caso che nella sua ricerca sulle peculiarità letterarie della scrittura femminile, Elisabetta Rasy richiami il genere narrativo che per eccellenza si dedica alla formazione delle coscienze e, contemporaneamente, alla formazione di uno stile identificabile di scrittura: il *bildungsroman*, e in maniera chiara denunci la radice stessa dalla quale questa propensione alla formazione deriva, affermando:

gli spazi della creatività femminile sono avvolti nel silenzio, sono i luoghi del chiuso, del privato, della domesticità. Nasce qui una cultura non soggetta al sapere ufficiale, alla nobile tradizione scritta, ma una cultura che accompagna, non vista, quest'ultima. È stata una donna, suggerisce Virginia Woolf, "a comporre le ballate, e i canti popolari, mentre addormentava i bambini, oppure per distrarre la noia del filato, durante le lunghe sere d'inverno". È dunque una cultura legata ai riti di ogni giorno, ma anche una cultura che si concentra sui fantasmi, gli atti mancati, le dimenticanze della più evidente e sicura di sé cultura maschile. Fra l'altro, è una cultura che non si affida solo alle parole, ma ad altri, complementari sistemi di comunicazione: l'espressione del corpo, il movimento, il gesto (Rasy 1984, pp. 19-20).

Un'associazione, questa tra cultura delle donne e cultura nascosta, che si riallaccia direttamente a quella più specifica tra cultura femminile e formazione, e che chiama in causa il ruolo biologico e sociale che storicamente la donna ha avuto, quello di madre e di educatrice. E la relazione tra donne e formazione non si ferma al dato biologico o alla consuetudine di una pratica che la natura e la società hanno assegnato alle

2 Del resto la narrativa femminista ha svolto, in Italia come altrove, un ruolo di supporto alla lotta politica del femminismo, così che se si enucleano le tematiche ricorrenti in essa trattate si noterà che esse coincidono con quelle messe al vaglio della discussione pubblica, soprattutto politica, dal processo di rivendicazione dei diritti femminili. Cfr. Fondazione Nilde Iotti (a cura di), *Le leggi delle donne che hanno cambiato l'Italia*, Roma, Ediesse, 2013.

figure femminili, ma agisce fino a condizionare i codici stessi della comunicazione femminile. La scrittura femminile è marcata da un'attenzione ai dati sensibili, da una maggiore rilevanza dell'iconismo verbale sull'arbitrarietà, da una tendenza a spostare, secondo un linguaggio più filosofico, il *logos* assoggettante dell'*eidōs* per fare spazio alla realtà fantasmatica dell'*eidolon*. Non è un caso che proprio la frequentazione dell'estetica di Deleuze e Merleau-Ponty, molto vicina alla rivalutazione dei dati sensibili a partire da una decostruzione dell'idealismo platonico e degli idealismi derivati – per esempio al centro della riflessione di uno dei pochi nomi femminili nella storia della filosofia quale Anna Arendt – sia alla base dei lavori di una pensatrice del femminile come Rosi Braidotti, che torna ad accostare questo processo a quello che Deleuze chiama il divenire-donna e il divenire-bambino della scrittura, per i quali chiama in causa la scrittura di Virginia Woolf.

Il legame tra donna e bambino, uniti nel percorso di ridiscesa alla sensibilità del dato materiale, percepito prima ancora che tradotto in codice della comunicazione, si traduce in due tendenze di fondo nella pratica concreta della scrittura femminile: la riproposizione di punti di vista infantili nella struttura narrativa e la commistione concreta tra i generi per l'infanzia, o della letteratura per ragazzi, e la narrativa per adulti.

3. Gender e romanzo di formazione

La prima tendenza è certamente presente in gran parte delle scritture narrative delle donne. Del resto, il riconoscimento da parte della critica di una caratteristica tematica più generale come l'attenzione al ricordo e alla ricostruzione autobiografica, da solo, è sufficiente a determinare come conseguenza uno stile che adotta il punto di vista percettivo e cognitivo dell'infanzia. I punti di vista infantili sono presenti in molte scrittrici italiane. Lalla Romano, ad esempio, in *La penombra che abbiamo attraversato*, utilizza lo slittamento dal punto di vista dell'adulta, che torna in visita al paese dove è nata, e quello della bambina, per segnalare al lettore il passaggio dalla cornice narrativa presente alla dimensione del ricordo. Si legga, ad esempio, questo passo in cui la scrittrice in visita alla casa paterna rievoca ricordi dell'infanzia:

Mi sono appoggiata al balconcino a ringhiera. Il legno, vecchio, solcato, arido, era divenuto simile al sughero. La vernice (quella!) era penetrata nel legno; lavata e rilavata; seccata e riseccata. Mi sono affacciata. Al di là della strada si stendono i tetti d'ardesia del paese di sotto. Si chiama il Borgo Sottano. Sembra deserto; non sale, come allora, il fumo dai camini. Cerco con gli occhi la bottega di Cinto, il fabbro. Sono scomparsi i gradini davanti alla porta, la porta stessa è stata murata; si vede

la traccia biancastra. Perché mi piaceva tanto guardare la bottega di Cinto? Intravedevo il fumo della forgia, sentivo battere il ferro sull'incudine: il suono più esaltante che si possa sentire. [...] Mi staccai dal balconcino e guardai finalmente la camera. C'era un letto, ma sopra un'asse contro la parete erano allineati fornelli, casseruole: una misera cucina da campo. Qualcuno doveva viverci isolato: lo storpio? O una delle sorelle strane? In quella camera io sono nata. "La levatrice era ubriaca". La mamma lo disse con quel suo modo rapido e distaccato: come a sorvolare sull'orrore. Così che pareva sorrisse di se stessa (Romano 1994, pp. 42-45).

I due punti di vista, separabili logicamente per mezzo delle informazioni che la scrittrice fornisce al lettore, e che sempre cognitivamente separano una certa logica di pensiero dell'adulta (dalla presenza dei fornelli si deduce che la casa è abitata) da quella più marcatamente sensibile della bambina (suoni, visioni), sono poi ricondotti a un'unica scrittura attraverso i marcatori stilistici del ricordo, primo fra tutti l'uso dell'imperfetto (Cfr. Zaganelli 2010, pp. 155-168). Non a caso il romanzo, la cui stesura iniziale era stata condotta in terza persona, utilizza poi uno sguardo soggettivo in prima persona per garantire una fusione tra sguardo dell'adulta e della bambina, che secondo le dichiarazioni della stessa autrice appartengono a una poetica in cui la memoria – un viaggio nel mito e nel sogno – si afferma sull'autobiografia, cioè sulla ricostruzione veridica del dato reale (Cfr. Tesio 2002).

Anche il *Lessico familiare* della Ginzburg è un lungo ricordo dove il punto di vista dell'infanzia domina da solo l'intera scena del romanzo, e da solo conduce quella che abbiamo visto essere la dialettica tra storia e micro-storia. Ogni parola, ogni descrizione, propone un punto di vista infantile su personaggi e luoghi rispetto a una possibile descrizione istituzionale degli stessi. Il familiare, in molti punti del romanzo, coincide con il non-essere-adulto, con un luogo dove il linguaggio nasce con una forza denotativa, e lentamente si carica di spessore connotativo. Ciò che per il mondo, o ufficialmente, ha un valore e un significato, per i fratelli Ginzburg ne ha un altro, molto spesso dotato di quella carica timica tipica della lingua dell'infanzia. Allo stesso modo, l'altra grande protagonista del confronto con la storia – Elsa Morante – presta un'attenzione quasi spasmodica al punto di vista infantile e ai ruoli femminili di madre o educatrice, che formano una sorta di coppia dicotomica che orienta molte delle sue narrazioni, da *L'isola di Arturo*, al *Mondo salvato dai ragazzini*, da *La storia ad Aracoeli*. *L'isola di Arturo* è di per sé un mondo fiabesco, un luogo costruito dallo sguardo infantile che ricerca la guida materna, e in alcuni casi si oppone a quello adulto e maschile del

padre che non offre la giusta mediazione nel percorso di crescita e affermazione del bambino. Addirittura l'intero romanzo è diviso in sezioni con titoli che richiamano in maniera inequivocabile il fiabesco (*Re e stella del cielo, L'isola, nipote d'una Orchesa?, L'anello di Minerva, Il riccio di mare, ecc.*) e la struttura narrativa è quella di un romanzo di formazione, in cui la narrazione rievoca propriamente la storia dell'infanzia di Arturo e fa evolvere cognitivamente il suo punto di vista, e con esso il lessico e la struttura della narrazione stessa. Si leggano come esempio i brani seguenti:

Nipote d'una Orchesa?

Si può dire che in tutta la mia fanciullezza io non conobbi altro essere femminile che Immacolatella. Nel mio famoso codice delle Certezze Assolute, nessuna legge riguardava le donne e l'amore; perché nessuna certezza (tolto l'affetto materno) poteva darsi, per me, riguardo alle donne. Il più grande amico di mio padre, Romeo-Boote, le odiava; ma mia madre, come donna, era stata anch'essa una ripudiata per lui? [...] Quanto a mia madre, forse non più di un paio di volte, in tutta la nostra vita, mi avvenne di udirla nominare da lui; ma fu solo di sfuggita e per caso: mi rimane il ricordo di come la sua voce, su quel nome, sembrasse sciogliersi per un attimo quasi teneramente, e poi subito sorvolare via, con una fretta acerba e schiva (Morante 1995, p. 47).

Lo spillone fatato

Forse, la nostra natura ci porta a considerare i giochi dell'imprevisto più vani e arbitrari, troppo, di quel che sono. Così, ogni volta, per esempio, che in un racconto, o in un poema, l'imprevisto sembra giocare d'accordo con qualche segreta intenzione della sorte, noi volentieri accusiamo lo scrittore di vizio romanzesco. E, nella vita, certi avvenimenti impreveduti, per se stessi naturali e semplici, ci appaiono, per la nostra disposizione del momento, straordinari o addirittura soprannaturali (Morante 1995, pp. 364-65).

Il primo brano, che descrive una delle fasi più infantili della vita di Arturo, è da un punto di vista cognitivo più infantile, perché descrive un modello di pensiero associativo tipico della cognizione infantile, nel quale prevale un alone di mistero che in alcuni casi è interpretato in chiave passionale (la mancanza di informazioni sulle donne genera un quesito; la mancanza della madre si trasforma in desiderio della madre). Nel secondo brano, invece, prevalgono certezza e ragionamento logico (addirittura si discute una credenza popolare). La differenza sul piano cognitivo tra visione infantile e più adulta, poi, si traduce in uno stile della scrittura che traduce i due diversi modi di ragionare: nel primo brano, prevalgono le frasi brevi e l'uso della paratassi scandito dell'asindeto; nel secondo brano, si afferma molto di più l'ipotassi, che meglio della paratassi traduce la capacità deduttiva o induttiva del ragionamento logico. Il romanzo tematizza la crescita di un bambino e la sua trasformazione in adulto, e lo fa trasformando la sintassi della narrazione e utiliz-

zando la stessa scrittura e lo stesso linguaggio come metafora della crescita. In questo modo Elsa Morante sintetizza non solo le due tematiche femminili della madre-educatrice e dell'infanzia, ma anche la capacità stessa della lingua delle donne di crescere in maniera progressiva e non traumatica, di essere cioè utile strumento della formazione. Tra le righe, l'evoluzione della scrittura diviene anche metafora della capacità delle donne di muoversi tra polarità diverse del linguaggio, da quello logico-deduttivo a quello visivo e sensibile.

Il romanzo di Elsa Morante, poi, è anche esemplificativo di una riflessione che la scrittrice conduce in maniera serrata nella sua evoluzione poetica, ovvero quella sulla fiaba e il fiabesco, che come sottolineato da Claude Cazalé Bérard la mette in relazione con l'unica influenza diretta riconosciuta nell'elaborazione della sua poetica, ovvero il pensiero di Simone Weil, che permette alla studiosa di tracciare una riflessione su una eventuale specificità femminile della fiaba come genere del racconto, ovvero di una coincidenza tra scrittura fiabesca e scrittura femminile. Il nome di Elsa Morante, in questo caso, che tra i suoi lavori di scrittrice si è dedicata anche alla riscrittura di fiabe, appare allora esemplificativo dell'esistenza di un particolare dialogo tra narrativa femminile e narrativa per l'infanzia, e stimolo alla ricerca di una zona dello stile della scrittura femminile in cui le differenze tra questi generi si annullano. Come scrive Bérard,

Elsa Morante, che riconoscendo anche lei la funzione conoscitiva e di mediazione (per non dire medianica) della fiaba, rivendica per sé il ruolo pubblico e sovversivo del cantastorie; mentre alla fiaba – assunta a mistero sacro e profano, a rito collettivo (e quindi da celebrarsi in piazza) – affida il compito di trasgredire e di rivolgersi a un pubblico che non è più soltanto quello dei fanciulli, ma quello che necessita di più attenzione e persuasione, quello degli adulti [...] Il percorso creativo di Morante passa e trapassa, infatti, dalla fiaba per bambini (*Le bellissime avventure di Cateri dalla trecciolina*), all'assunzione di questa forma finzionale quale parabola dell'esperienza conoscitiva e dell'iniziazione amorosa (*Menzogna e sortilegio, L'isola di Arturo, Alibi*), prima che essa diventi, fondendosi con il mito (*Edipo*) e la Sacra Scrittura (*Antico e Nuovo Testamento*), la base di una poetica visionaria (*Il mondo salvato dai ragazzini, La storia, Aracoeli*). La figura femminile (madre-ragazza-amante) viene così intimamente e indissolubilmente associata al processo di trasformazione – anzi di metamorfosi – della fiaba. Il compito fondamentale di iniziazione che la narratrice di fiabe assolve nei confronti dei bambini e dei ragazzi prefigura la funzione stessa di disvelamento del poeta (Cazalé Bérard 2009, pp. 173-174).

Si tratta di un giudizio che prefigura una tendenza della contemporaneità e dal mercato editoriale a livello internazionale, che non solo assegna a figure femminili il ruolo di narratrici dell'infanzia, ma vede il verificarsi di una curiosa oscillazione tra narrativa femminile e per l'infanzia da parte delle stesse autri-

ci, anche in casi di scrittrici dichiaratamente *gendered* (il caso di Winterson in Inghilterra). Si tratta di una conseguenza della scelta politica delle donne scrittrici di creare un canone narrativo per ragazzi che possa evitare i condizionamenti del canone imposto dal maschio, ma anche della testimonianza di una relazione intertestuale alla fonte, fondata su una comune sensibilità percettiva, cognitiva e passionale tra donne e bambini (Cfr. Calabrese 2013 e Calabrese 2011).

In Italia il fenomeno deve confrontarsi con una lunga tradizione di narrativa per ragazzi prodotta da scrittori (De Amicis o Rodari, ad esempio), e anche con la capacità che molti scrittori hanno avuto di creare generi misti della narrazione (per adulti e per l'infanzia) come nel caso del famoso *Il sentiero dei nidi di ragno* di Calvino, solo per citarne uno. Quello che è però interessante, è che questa zona di confine della scrittura, sulla quale dialogano stili narrativi adatti all'età adulta e stili per l'infanzia, produce e ha prodotto una vera e propria ri-codificazione, sintattica e lessicale, all'interno delle scritture femminili. Le caratteristiche principali della scrittura femminile, infatti, come la ricerca di una resa visiva nel lessico e nella sintassi, o la decostruzione della logica deduttiva, o ancora lo stile allusivo del ricordo, si legano strettamente allo stile della narrativa per l'infanzia. Non è un caso che temi anche fortemente legati al femminismo, come l'aborto, possano oscillare tra la logica della narrazione e il suo versante più timido, come nel romanzo *Lettera a un bambino mai nato* di Oriana Fallaci, che condensa in uno stile quasi pedagogico temi che riguardano la morale dell'adulto. La stessa Fallaci è l'esempio di come la narrativa contemporanea abbia saputo raccogliere la maggior parte delle linee stilistiche e tematiche delle scritture femminili, per esempio nel romanzo postumo *Un cappello pieno di ciliegie*, che tiene insieme la lezione del reportage giornalistico, i temi autobiografici della saga familiare, lo stile del ricordo, l'attenzione al linguaggio infantile e alla traduzione verbale delle immagini (Cfr. Zangrilli 2013).

4. Un modello italiano per la fiction gender oriented

La narrativa *gendered* è sempre testimonianza della realtà, documento di ciò che nella storia accade, strumento per la creazione di un immaginario collettivo della femminilità su scala comunitaria, e più di rado strumento per la simulazione di esperienze. Nell'essere orientata sul reale, essa cancella il meccanismo di "sospensione delle credenze" che durante la fruizione di trame finzionali rende possibili l'abbassamento della soglia critica generata dall'esperienza reale, e

crea nelle lettrici una predilezione per le storie in cui gli eventi appaiono secondo un ordine naturale e non artificiale (Brandt 2008, pp. 6-40). La cosa spiega la gran mole di piccole storie, di trame del quotidiano che non eccedono i limiti di una vita, e spesso sono riferite a singoli eventi molto circoscritti nel tempo e nello spazio. La preferenza di un ordine naturale nel racconto, infatti, in qualche modo limita il compimento dell'intero processo cognitivo che configura la narrazione come strumento di *problem solving* (Cfr. Fauconnier, Turner 2002; Bruner 1991, pp. 1-21; Herman 2003, pp. 163-192), ovvero sorta di "gioco" utile a simulare una possibile realtà col fine non solo di simularne l'esperienza diretta, e di agire in essa per testare possibili conseguenze delle azioni stesse. Nel caso delle storie *gendered*, valendo soprattutto la denuncia di realtà storicamente esistenti, l'utilità della narrazione come strumento di *problem solving* è soprattutto ferma a livello di divulgazione informativa. Esse mirano a fornire descrizioni – soprattutto nel caso dei territori emarginati posti al vaglio degli studi postcoloniali – di realtà che altrimenti non verrebbero esperite dal lettore. Il fine della narrativa *gendered*, cioè, sembrerebbe più quello di creare una coesione di una comunità intorno a una storia, favorendo il meccanismo del riconoscimento da parte del pubblico femminile e la coscienza del gruppo, piuttosto che sviluppare l'architettura di un mondo possibile. L'urgenza di denunciare ciò che nella realtà è, e anzi viene nascosto o rimosso, impone una sorta di rinuncia alla rappresentazione di ciò che potrebbe essere.

La cosa non è di poco conto e aiuta a capire perché in Italia, dove la narrativa *gendered* di fatto è poco presente o presente solo nell'ultima generazione di scrittrici, si sia potuto stabilire più facilmente un connubio tra critica stilistica e narrazioni delle donne, finendo col descrivere soprattutto le relazioni fra tecniche narrative adottate piuttosto che rimarcare il valore politico-culturale delle tematiche di genere. In questo modo la prospettiva critica adottata in Italia ha finito, paradossalmente, con l'inquadrare l'idea del femminile come una sorta di genere della narrazione dotato di sue peculiarità stilistiche, e non come una esperienza sorta dalla dichiarata volontà di presenza derivata nel canone letterario, così come formulata dal femminismo militante. Azzardando, potremmo dire che il femminile individuato dalla critica italiana è molto più universale e mira all'individuazione di peculiarità tecnico-narrative e più generalmente stilistiche nella produzione femminile, mentre quello della critica di genere è più storicizzato, contestualizzato e militante, carattere che necessariamente ha richiesto la rimozione della finzionalità come elemento di mediazione e la sottolineatura degli aspetti sociologici e

politici della letteratura e delle narrazioni.

Il probabile futuro per questa narrativa sembra giocarsi, stando a una lettura cognitiva del fenomeno, sulla sua capacità di recuperare meccanismi del racconto che lo rendano utile a livello socioeconomico, in termini di simulazione virtuale dell'esperienza o come gioco narrativo in cui si sperimentano ipotesi e si producono conoscenze. Da questo punto di vista le narrazioni *gendered* potrebbero diventare banco di prova di soluzioni sociali, politiche ed economiche per la marginalizzazione della donna, oppure favorire processi di accettazione di nuovi ruoli sociali e nuovi punti di vista sul femminile e del femminile. Se si pensa a una tematica come quella del corpo e della sessualità, infatti, si nota che tale cambiamento nella struttura e nello stile narrativo sia già in atto. L'eccentricità della sessualità promossa da molte studiose come strumento di divulgazione di una prospettiva nuova e diversa rispetto a quella eterosessuale promossa dal maschio, sembra aver più facilmente incitato una narrativa con ordine artificiale degli eventi, in cui la sospensione delle credenze abituali è utile al racconto del nuovo e della diversità rispetto ai canoni abituali, ed è finalizzata alla costruzione di un nuovo immaginario. Allo stesso modo le narrazioni per l'infanzia con protagoniste femminili (eroine bambine) sembrano conciliarsi meglio con tematiche legate al magico e al fiabesco, cioè a narrazioni con ordine artificiale della trama, in cui si fondono scenari del passato (medievali ad esempio) e tematizzazioni contemporanee, come la rottura delle convenzioni sociali derivate solo dal punto di vista maschile e la ricerca di tecniche narrative che abbiano finalità pedagogiche e sociali.

Bibliografia

- Arkin M., Shollar B. (eds), *Longman Anthology of World Literature by Women, 1875-1975*, New York, Longman, 1989.
- Brandt L., *Literary Studies in the Age of Cognitive Science*, in «Cognitive Semiotics», 2, Spring 2008, pp. 6-40.
- Bruner J., *The Narrative Construction of Reality*, «Critical Inquiry», 18, 1991, pp. 1-21.
- Calabrese S. (a cura di), *Letteratura per l'infanzia. Dall'unità d'Italia all'epoca fascista*, Milano, Rizzoli, 2011.
- Calabrese S., *Letteratura per l'infanzia: fiaba, romanzo di formazione, crossover*, Milano, Bruno Mondadori, 2013.
- Cazalé Bérard C., *Donne tra memoria e scrittura. Fuller, Weil, Sachs, Morante*, Roma, Carocci, 2009.
- Costa-Zalessow N., *Scrittrici italiane dal XII al XX secolo. Testi e critica*, Ravenna, Longo, 1983.
- Demaria C., *Teorie di genere. Femminismo, critica post-coloniale e semiotica*, Milano, Bompiani, 2003.
- Ezell M., *Writing Women's Literary History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993.
- Panizza L., Wood S. (eds), *A History of Women's Writing in Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Fauconnier G., Turner M., *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Book, 2002.
- Fondazione Nilde Iotti (a cura di), *Le leggi delle donne che hanno cambiato l'Italia*, Roma, Ediesse, 2013.
- Goldeberg J., *Desiring Women Writing. English Renaissance Examples*, Stanford, Stanford University Press, 1997.
- Herman D., *Stories as a Tool for Thinking*, in Herman D. (ed), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford (CA), CSLI Publications, 2003.
- Morante E., *L'isola di Arturo*, Torino, Einaudi, 1995.
- Newman K., *Replica ad Ann Rosalind Jones e a Marina Zancan*, in Cox V., Ferrari C. (a cura di), *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*, Bologna, il Mulino, 2012.
- Rasy E., *Le donne e la letteratura*, Roma Editori Riuniti, 1984.
- Romano L., *La penombra che abbiamo attraversato*, Torino, Einaudi, 1994.
- Tesio G., *Lalla Romano oltre il suo "io"*, in Ria A. (a cura di), *Lalla Romano: ritratti, figure e nudi 1921-1960*, Aquis Terme, Repetto & Massucco, 2002.
- Zaganelli G., *L'imperfetto letterario. Da Nerval a Proust passando per Flaubert* in «Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras», Vol. 33, 1, 2010, pp. 155-168.
- Zangrilli F., *Oriana fallaci e così sia: uno scrittore postmoderno*, Ghezzano (PI), Felici editore, 2013.