



nottetempo

ISBN 978-88-7452-790-8

© 2020 notttempo srl

notttempo, Foro Buonaparte 46 - 20121 Milano

Progetto grafico: Dario Zannier

www.edizioninotttempo.it

notttempo@edizioninotttempo.it

Il Fondo Alice Ceresa viene conservato presso l'Archivio svizzero di letteratura (ASL) nella Biblioteca nazionale di Berna (www.nb.admin.ch/asl). Il contenuto del Fondo è reperibile sia nella banca dati (www.helveticaarchives.ch) sia ricercando on line direttamente l'inventario in formato EAD (<https://ead.nb.admin.ch/html/ceresa.html>).

Abbecedario della differenza

Omaggio ad Alice Ceresa

A cura di Laura Fortini
e Alessandra Pigliaru

Con due voci inedite
di Alice Ceresa

gransasso
nottetempo

Indice

Introduzione	11
<i>Alice Ceresa e la poetica della prodigalità</i> di Laura Fortini	13
<i>Alice Ceresa e la dialettica della vulnerabilità</i> di Alessandra Pigliaru	31
Nota al testo	41
Abbecedario della differenza	45
<i>Animale – Animali</i> di Eleonora Adorni	47
<i>Apparenza</i> di Maria Teresa Grillo	51
<i>Archivio</i> di Annetta Ganzoni	51
<i>Bellezza</i> di Laura Marzi	55
<i>Coscienza</i> di Alessandra Pigliaru	56
<i>Cultura</i> di Gianna Mazzini	59
<i>Democristiano/a</i> di Laura Fortini	61
<i>Deserto</i> di Alice Ceresa	62
<i>Dio</i> di Rosetta Stella	65
<i>Donna</i> di Laura Fortini in dialogo quasi immaginario con Simonetta Spinelli	67

<i>Etologia</i> di Roberto Marchesini	69
<i>Eva</i> di Francesca Maffioli e Laura Marzi in dialogo	74
<i>Famiglia</i> di Francesca Maffioli e Laura Marzi in dialogo	77
<i>Femminile. Femmina. Femminilità</i> [1]. <i>Femminilità</i> [2]. <i>Le quattro F di Alice Ceresa</i> di Nadia Setti	79
<i>Figli</i> di Ida Travi	83
<i>Frammentare, distillare, reinterpretare</i> di Tatiana Crivelli	84
<i>Grammatica</i> di Chiara Zamboni	88
<i>Lavoro</i> di Cristina Bracchi	92
<i>Letteratura – Letterario (personaggio il) –</i> <i>Letterario (personaggio femminile il)</i> di Paola Bono	95
<i>Madre</i> di Tristana Dini	98
<i>Maschile</i> di Letizia Paolozzi	101
<i>Moda femminile</i> di Maria Teresa Grillo	102
<i>Morale. Moralità</i> di Letizia Paolozzi	103
<i>Morte del padre (La)</i> di Monica Farnetti	104
<i>Natura. Naturale</i> di Leonardo Caffo	109
<i>Norma. Normalità</i> di Valeria Gennero	112
<i>Ovvio</i> di Patrizia Zappa Mulas	113
<i>Pornografia</i> di Barbara Bonomi Romagnoli	117

<i>Prossimo</i> di Alice Ceresa	118
<i>Ragione e Legge</i> di Teresa Numerico	120
<i>Scrittore. Scrittrice</i> di Liliana Rampello	130
<i>Sessi (guerra dei)</i> di Alessandra Pigliaru	131
<i>Simulazione e dissimulazione</i> di Maria Rosa Cutrufelli in dialogo con Alice Ceresa	133
<i>Svizzera (La)</i> di Francesco Fiorentino	139
<i>Vita</i> di Stefania Tarantino	144
Indice delle voci	147
Bibliografia	153
<i>Opere di Alice Ceresa</i>	155
<i>Bibliografia critica su Alice Ceresa</i>	158
<i>Bibliografia delle opere citate</i>	167
Autrici e autori	181

a Barbara Fittipaldi

Introduzione

Alice Ceresa e la poetica della prodigalità

di Laura Fortini

La figlia prodiga è invenzione di Alice Ceresa: non che non esistano figli prodighi nella storia della letteratura che abbiano tratto motivo d'essere dalla parabola del *Vangelo* (Luca 15, 11-32), ma di figlie prodighe non si era mai scritto, tanto che a cinquant'anni di distanza la grande poeta Wisława Szymborska ancora ricordava di aver pianto all'Ermitage di fronte al *Ritorno del figliol prodigo* di Rembrandt: "Non so nemmeno io perché, non sono mai stata una figlia prodiga, è stato una specie di miracolo" (Bikont-Szczęśna 2015, p. 154). Ceresa sceglie invece la figlia prodiga per il suo libro d'esordio e ne scrive con notevole e inaudita creatività, al punto che essa è figura poetica che ben rappresenta il suo percorso di stile ed espressività.

L'opera letteraria di Alice Ceresa è apparentemente scarna: due soli libri, *La figlia prodiga*, pubblicato nel 1967, e *Bambine*, del 1990; due racconti lunghi, *Gli altri*, del 1943, e *La morte del padre*, del 1979; il *Piccolo dizionario dell'inguaglianza femminile* mai risolto alla pubblicazione, avvenuta nel 2007 dopo la sua morte (e

in nuova edizione ampliata nel 2020); e insieme anche molte traduzioni che le permisero di vivere in relativa agiatezza, articoli, interventi e testi brevi. In realtà la sua opera è prodigiosa per la ricchezza stupefacente della scrittura, sempre meditata e riflettuta, risultato di un lavoro di decantazione lunghissimo, soppesato in ogni singola parola e che fa della lettura dei suoi testi un'avventura dell'animo oltre che della mente: avventura perigliosa e di grande impegno, certo, come si conviene a qualsiasi opera letteraria che sfida il proprio tempo e le sue convenzioni arrivando ben oltre la propria contemporaneità.

Figlia prodiga era forse lei stessa, che negli anni cinquanta abbandonò definitivamente la Svizzera – era nata a Basilea nel 1923 e cresciuta a Bellinzona nella Svizzera italiana – per vivere a Roma – dove è morta nel 2001 –, fatto che ce la rende contemporanea anche per quel suo lasciare la sicurezza della famiglia d'origine per intraprendere strade appassionate ma incerte, oggi si direbbe precarie. Ne era consapevole fin dal 1943, quando esordì con il racconto *Gli altri* sulle pagine della rivista *Svizzera italiana*. La voce narrante femminile del racconto è quella di una “me stessa” rimasta sola sulle rive di un lago, in cerca di una via d'uscita da uno stato di irrealtà che evidentemente la opprime: una “sofferenza reale” (p. 177), “una risposta, una

soluzione” (p. 178), qualcosa che la porti fuori da un silenzio e da una tristezza vasti e neri. Incapace di risposte, la sua è una fuga verso “*sofferenze reali*” (p. 179, in corsivo nel testo) che la facciano sentire viva, e osserva: “Non mi piace scrivere il mio nome, e non vorrei scriverlo inutilmente” (p. 180).

Nel racconto *Gli altri*, lei è “solo qualcuno che cerca...” (p. 180) e che non sa bene cosa sta cercando, proprio come il figliol prodigo della parabola. E come lui ha camminato tanto. La sua stranezza è qualcosa che non ha casa né città e gli altri sono tutti uomini: giornalai, portieri, pianisti, soldati, di fronte ai quali all’io narrante “sembrava di correre per le scale della casa” (p. 190) in cui era bambina e di affacciarsi “a un pozzo e di guardare giù nel fondo, sempre più giù” (p. 191):

Volevo scendere fino nel fondo delle parole scritte con lettere rotonde sul foglio davanti a me, ma non mi riusciva di scavare le lettere e le guardavo con gli occhi incerti di qualcuno che porta in sé il dubbio di saper vedere.

Ecco com’ero: un grande desiderio senza direzione e un sordo rodere di essere.

(Ceresa 1943, p. 193)

Già ne *Gli altri* è chiara, nella giovane donna protagonista, la consapevolezza di essere in

bilico tra mondi e modi diversi di essere, tra l'andare verso la dissoluzione e la dissipazione di quanto fino a quel momento conosciuto – e noto fin dall'infanzia bambina – e di quanto, invece, imprevisto e ignoto. L'estraneità viene percepita come elemento di pericolo, al punto che il “respiro aveva un colore a sé e non riusciva ad amalgamarsi con gli altri” (p. 196) – quegli *altri*, non a caso, titolo del racconto.

Oggi, grazie anche al contributo di Ceresa, per quell'estraneità si può adoperare il termine *inuguaglianza*, così come è presente nel *Piccolo dizionario*, che aveva iniziato a comporre negli anni settanta del Novecento ma che era già in nuce in un'esperienza della differenza di lungo periodo. Perché si arrivi alla splendida figura della figlia prodiga occorrerà sedimentare molto di quell'esperienza tragica che è il patimento dell'inuguaglianza, presente – per analogia di temi e modalità di scrittura – anche nei racconti di altre grandi scrittrici del Novecento, come Elsa Morante, Anna Maria Ortese, Paola Masino, Alba de Céspedes, Natalia Ginzburg. E anche un rielaborare finissimo di quell'“amaro soffrire” di cui Ceresa scrive ne *Gli altri* e che ritorna in quelle che sono annunciate come le pagine iniziali del romanzo inedito *Il ratto delle Sabine*, pubblicate nel 1952 con il titolo *Sabina e il fantasma* sulla rivista *Botteghe*

*oscur*e. Sono pagine che si innervano con nettezza sulla famiglia che sarà poi protagonista de *La figlia prodiga* e di *Bambine*, fulcro e fucina dell'inuguaglianza fra le inuguaglianze, quella fra uomini e donne, fra le "nere collere degli uomini" e "il lamentoso partorire delle donne" (p. 395).

In *Sabina e il fantasma* il timbro biblico si mescola con uno scorrere del tempo inesorabile e muto che è, insieme all'io narrante femminile, elemento di continuità con il racconto degli esordi: per la famiglia della ragazza, che si rappresenta in *Sabina e il fantasma* come un "noi", gli anni passavano "lisci e rapidi, mai increspatisi, un'acqua abbondante che non lasciava tracce e non ne serbava in sé". "Eravamo tutti il decoro di una scena senza spettacolo [...] un'ampia scena mangiata dal vuoto" (p. 400): riguardo a questo senso di inanità si intuisce che l'irruzione di Sabina, donna vivace ed eccentrica, sarà l'elemento di rottura di una situazione familiare statica e ferma in un tempo sempre uguale a se stesso.

I racconti, apparentemente scarni ed episodici come le opere che poi si succederanno, anticipano in modo fermo *La figlia prodiga*, pubblicato nel 1967, che incarna, pur nel suo essere apparentemente disincarnata e astratta, molte delle questioni che le donne si sono

trovate ad affrontare nel processo di liberazione dal patriarcato – ovvero l’essere figlie e sovente figlie degeneri (cfr. Sapegno 2018). E che già allora ci parla di quel modo di essere “ricercata”, “immorale” ed “eccentrica”: così Ceresa definisce *La figlia prodiga* (Ceresa 1967, p. 178). Immorale ed eccentrica sono termini che oggi risuonano maggiormente in relazione al pensiero e alla differenza femminile nella pratica politica così come in tutte le arti, oltre che in letteratura: in virtù però di elaborazioni successive a quel 1967 anticipatore. Meno frequentata la parola “ricercata”, da Ceresa intesa nei termini di una ricerca sistematica di decostruzione di un ordine patriarcale che in *Bambine* definirà “ingombrante” (Ceresa 1990, p. 21), estraneo come quello rappresentato da Virginia Woolf in *Momenti di essere* e fulgidamente analizzato ne *Le tre ghinee*.

Siamo tutte figlie e figli di padri oltre che di madri, di quello che Ceresa definisce “dio il padre nel regno delle parole” (Ceresa 1967, p. 32), se non fosse che ci soccorre – insieme a quella di molte altre – proprio la sua scrittura, prodiga nell’indagarne la fantasmaticità e il carattere simbolico fino agli estremi de *La morte del padre*, uno dei piú bei racconti del Novecento italiano.

Il che non vuol dire che non vi sia misura nella sua analisi e descrizione de *La figlia prodiga*, della cui portata rivoluzionaria Ceresa era consapevole fin dall'incipit:

Sarebbe giocare di malriposta astuzia / raccontare una storia di questo genere come si potrebbe raccontare una storia qualunque. / Tanto per incominciare, benché la storia della figlia prodiga non sia nota, / non essendo essa mai stata finora raccontata, / non vi è al mondo chi non sappia che cosa una figlia prodiga sia. Ciò deriva da una parte / dal fatto che noi disponiamo di una notissima storia del figliol prodigo alla quale / se non altro per associazione di idee / potrebbe andare avvicinata o venire identificata; e dall'altra dalla circostanza / che, a questo mondo, ormai, noi siamo abituati a tutto / e il dover pensare che vi possa esistere anche qualcosa come una figlia prodiga non solo non stupisce ma appare addirittura come scontato. Essendovi infatti stato un figliol prodigo, / non si vede a prima vista perché non dovrebbe esservi pure una figlia prodiga e, / procedendo nel ragionamento, / poiché effettivamente la prodigalità esiste non si vede a guardarci meglio perché dovrebbe subire limitazioni

per il semplice fatto che il protagonista che se ne rende responsabile / appartenga a questo piuttosto che all'altro sesso.

(Ceresa 1967, pp. 7-8)

Siamo molto lontani dalle donne dei *Sillabari* del pur amato Goffredo Parise, come anche però dalle protagoniste e dalle voci narranti di *Menzogna e sortilegio* o di *Dalla parte di lei* di Alba de Céspedes, comunque sue antecedenti. Se giustamente Giorgio Manganelli all'apparire sulla scena pubblica de *La figlia prodiga* scriveva che il personaggio era una “senile figura retorica” di cui era bene decretare la morte (Manganelli 1966) e osservava come l'opera di Ceresa ne fosse una “pultissima, asciutta astrazione”, al tempo stesso, però, la figura della prodigalità in forma di figlia, e figlia femmina, nelle pagine di Alice Ceresa acquista un'imprevista e sconcertante solidità, dovuta all'atto di cesura che con essa avviene.

Fatta di parole e simbolico, *La figlia prodiga* diviene progressivamente carne ed esperienza, vita pulsante difficilmente contenibile con le parole, pure se Ceresa prova a farlo per renderle giustizia quanto più possibile. È stato osservato recentemente come, alla fine, si abbia l'impressione di aver ascoltato *La figlia prodiga* piuttosto che averlo letto (Stoja 2016, p. 30) ed è vero, ha

una sua musicalità, quasi una cantilena che conforta tutte le figlie prodighe nel loro vagare nel deserto, nel loro essere prossimo e prossime a se stesse – e il rimando è, volutamente, alle voci *Deserto* e *Prossimo* a firma di Alice Ceresa pubblicate in questo volume.

Si potrebbe pensare alle figlie prodighe come alle curiose specie vegetali e animali che abitano il deserto, che nonostante la difficilissima possibilità di sussistenza trovano comunque il modo di sopravvivere e vivere una pur vulnerabile e, nonostante ciò, comunque fortissima esistenza. Le “fragili pareti personali” (dalla voce *Deserto*) tra il sé e il prossimo (si veda alla voce *Prossimo*) delle donne, che sono innanzitutto *sempre* figlie perché nate da un corpo di donna, fanno sí che il lavoro intorno alla prodigalità abbia come risultato intanto un lavoro sul simbolico, e non solo letterario.

Alice Ceresa voleva con forte determinazione che le sue opere indagassero fin nelle pieghe piú riposte le forme del divenire donne che la tradizione ci consegna, e sapeva bene che la figura della figlia prodiga non appartiene affatto alla tradizione, perché:

Per quante cose la letteratura possa fare,
e di quante cose possa avere bisogno, /
essa non potrà mai sostituirsi al processo

del divenire / che non è solo suo ma anche
dell'essere umano.

(Ceresa 1967, p. 191)

Risulta infatti interessante che nel *Piccolo dizionario* abbondino personificazioni di concetti astratti che, come nel caso della letteratura, hanno i tratti di una “vecchia signora”, un essere ambiguo in relazione al quale lo *scrittore* – o la *scrittrice* – (si veda alla voce omonima) “invece di considerarsi un sacerdote (una sacerdotessa) di un’inafferrabile e inspiegabile divinità, [...] tende ad assurgere a divinità in prima persona” (Ceresa 2020, p. 86). Se la letteratura è fatta di scrittrici e scrittori, di testi e non di pura astrazione come la vulgata vorrebbe è proprio perché “l’autentico intelletto femminile non è astratto bensì misto di intuizione, sentimento” (ivi, p. 25). Molte voci del *Piccolo dizionario* hanno i caratteri di personificazioni che si animano per l’ultima volta nelle raffigurazioni di Alice Ceresa per poi essere abbandonate al loro destino: sono quelle rispetto alle quali non si è riuscite a trovare interlocutrici e interlocutori interessati a dialogare con loro, a dimostrazione di quanto l’opera di ricerca e decostruzione di Alice Ceresa e delle altre abbia svolto la propria funzione in profondità. Come la voce *Animus* del *Piccolo dizionario*,

inteso come l'intelletto femminile ma virilizzato e perciò inautentico e distruttivo:

è sterile, non spirituale, non accetta intrusioni dall'esterno perché le intrusioni lo disturbano; dovrebbe diventare flessibile, modesto di fronte alle intrusioni, riuscire a produrre una fede in quest'intrusione, cioè nell'irrazionale, nel non pensabile. Esso è angusto e geloso, penetrantemente puritano, ascetico e antisettico. Esso ha pretesa di perfezione invece che di completezza: alla completezza occorre sempre anche il contrario. Il pensiero dell'*animus* però non sopporta un contrario. Esso è un tiranno totalitario, un sopra-padre dalle più severe pretese, un orco che cerca di schiacciare e distruggere, come quantità inferiore, il femminile.

(Ivi, p. 26)

Qualcosa da lasciarsi ormai alle spalle, insomma, pure nei suoi rigurgiti estremi. La *Biologia*, insieme alle differenze biologiche, si rappresenta come “assetata di ordine e plausibilità” (ivi, p. 28), mentre si aggira disperata nel mondo posseduta da “furori classificatori e discriminanti” (ivi, p. 30) e anch'essa, così, esce di scena; benché la condizione delle due potenti schiere genitali in cui si è suddivisi, ahinoi,

tutti i maschi da una parte e tutte le femmine da un'altra “ci affligge oggigiorno soprattutto in campi e ambienti assai lontani da ogni biologica scientificità” (ivi, p. 33).

Vi è stata una colonizzazione culturale, come osserva Ceresa nel *Piccolo dizionario*, alla quale le donne hanno opposto una straordinaria resistenza, una subordinazione anche in termini grammaticali, della quale il *Piccolo dizionario* costituisce una sorta di *Zibaldone*, perché come nello *Zibaldone* leopardiano si pongono domande alla cultura precedente e il porre domande mette in evidenza limiti e persistenza, vitalità o meno di categorie concettuali di lungo periodo quando non addirittura millenarie. Differentemente però dallo *Zibaldone*, sovrabbondante di nomi e di opere, il *Piccolo dizionario* ceresiano sembra non avere – e in effetti non ha – precedenti: occorre tempo perché si formino genealogie e costellazioni con le quali interloquire e rappresentarsi. Se il colloquio che Leopardi intrattiene con la cultura che l'ha preceduto è continuo e ininterrotto, questo è proprio quello che Ceresa non può fare al momento in cui assume la differenza femminile e l'inuguaglianza come nucleo generativo del proprio scrivere.

Alice Ceresa ne era pienamente consapevole allorché scrisse che “una figlia prodiga non

può solo essere la trascrizione grammaticale / in termini femminili / del suo omonimo maschile” (Ceresa 1967, p. 10), perché:

si vedono male le figlie sperperare patrimoni paterni, precipitare nella desolazione una casa per via della loro defezione e riguadagnare infine / il posto d'onore / nella famiglia previamente abbandonata / per il semplice fatto di avervi fatto ritorno.

(Ivi, p. 11)

Tutto questo, lo aveva già notato Maria Corti, investe la forma dell'espressione e porta alla “fuoriuscita dall'odierno sistema letterario italiano”, con un conseguente rinnovamento e un effetto demistificatorio (Corti 1976, pp. 176-178).

Si tratta di una rottura epistemologica che nei territori di frontiera forse si riconosce meglio perché sono territori posti sulla faglia delle lingue: non è un caso che Giovanni Orelli in un saggio sulla letteratura della Svizzera italiana (Orelli 1989, p. 914) abbia riconosciuto ad Alice Ceresa l'aver compiuto una svolta importante per lo sperimentalismo e la capacità di innovazione letteraria. Alice Ceresa e la sua poetica sono state prodighe perciò di stile e anche di lingua: Maria Rosa Cutrufelli ha ipotizzato che sia stata l'altalena tra il tedesco e l'italiano ad

arricchire il suo linguaggio “con ritmi e cadenze che rendono la sua prosa al tempo stesso dura e fragile, sonora e complicata, arcaica e postmoderna” (Cutrufelli 2007).

Che cosa quindi si può dire della scrittrice prodiga o della poetica della prodigalità nel senso ampio che a lei si deve? Che cosa caratterizza Ceresa e la sua poetica?

Innanzitutto la disobbedienza, come personaggio, come scrittrice, come persona – e questo è già di per sé atto rivoluzionario. A essa si accompagna la “libertà di usi e di costumi / e di coscienza / e di scelta / e di vita” (Ceresa 1967, p. 12). Qualcosa di ben più grave dello sperpero di beni materiali, nota con ironia, impassibile e adamantina, la voce narrante de *La figlia prodiga*, che comincia a narrare la sua storia – che non è una storia – dalla fine, al punto che nella sua apparente naturale conclusione il libro si sgretola (“si va inevitabilmente sgretolando” p. 199), e insieme a esso anche la letteratura. In quegli stessi anni Goliarda Sapienza pubblica *Lettera aperta* (1967), Elsa Morante nel 1968 *Il mondo salvato dai ragazzini*, del 1969 è *Autoritratto* di Carla Lonzi, e se il mondo così com’era stato fino a quel momento e la letteratura stessa si andavano sgretolando, molto si deve alle scritture del tutto altere, eccentriche, sperimentali

quant'altre mai, diversamente morali di queste e altre scrittrici che hanno esercitato fino in fondo il motivo-motore della storia ceresiana, ovvero "il motivo / di raccontarla diversamente" (Ceresa 1967, p. 12).

E al tempo stesso inventare altro: la potente e prepotente forma grafica de *La figlia prodiga*, che non è poesia ma neanche prosa nei termini classici (pure se nelle citazioni si è deciso di segnalare gli accapo del testo con la barra della divisione in versi propria della poesia), ha i caratteri dell'invenzione, "l'aspetto visivo di uno spartito verbale", come lo ha definito Teresa de Lauretis (1996, p. 82). Come li ha *Il mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante, la cui prosa poetica trasborda continuamente dalle pagine per arrivare alla rottura dell'ordine grafico nella *Canzone degli F.P. e degli I.M.*, rivoluzionaria sia nella forma che nella rappresentazione di atti di disobbedienza civile che accompagnarono il Sessantotto: ed Elsa Morante, che sapeva riconoscere le differenze geniali, inviò con dedica autografa ad Alice Ceresa *La canzone degli F.P. e degli I.M. in tre parti* con gli "auguri per il 1968 da Elsa", nella versione a stampa della Tipografia Artigiana Sguera di Roma che precede l'edizione Einaudi (Archivio Ceresa, B-2-MORE). Nello stesso anno de *La figlia prodiga* Goliarda Sapienza

pubblica *Lettera aperta*, che travalica i confini sia dell'epistolografia che dell'autobiografia in senso classico, il tutto a partire dall'interrogativo su cosa può diventare una donna; mentre del 1969 è *Autoritratto* di Carla Lonzi, che scardina il rapporto tra la critica e l'opera d'arte, laboratorio e fulcro di quella tensione alla riflessione dialogica che sarà poi al centro dei testi femministi degli anni successivi. Scrittrici e opere che anticipano e annunciano la rivoluzione femminista degli anni settanta, perché, parafrasando un famoso titolo di *Rivolta Femminile*, la letteratura è già politica e tutte loro ne sono state ben consapevoli.

Morante, Sapienza, Lonzi e Ceresa sono state scrittrici che si sono prese il lusso di essere altre e diverse dal loro tempo, come descrive bene Ceresa nel capitolo ultimo de *La figlia prodiga* dedicato a "La rivendicazione della prodigalità" (Ceresa 1967, pp. 199-213). Ceresa usa la parola "lusso" (p. 208) non a caso, perché osserva che procedere per elementi negativi, oggi diremmo per sottrazione, essendo ciò per sua natura poco adatto a mantenere in vita, può considerarsi un lusso piuttosto che una necessità (ivi); e che,

trovarsi in disaccordo con la società e contemporaneamente farne a meno / è dignà

posizione / di privilegiata presenza, esistenza e partecipazione [...]; / ma è ovvio che potersi permettere / tali lussi / significa non avere molte altre preoccupazioni / di ordine esistenziale.

(Ceresa 1967, p. 209)

E conclude che chi ostentatamente mostri di fare a meno dei mezzi di cui dispongono tutti dimostra di potersi permettere il puro lusso di farne a meno (pp. 210-11): in altre parole, ci dice Ceresa, se abbiamo fatto a meno di quanto ci ha preceduto è stato un lusso più che un bisogno, e questo molto ci indica sulla strada intrapresa che a volte può apparire nudamente spartana e che invece è lussuosamente ornata della sua e nostra esistenza, presenza e partecipazione. Si tratta di una vera e propria poetica della prodigalità che informa le vite delle scrittrici che ci hanno preceduto, prodighe a volte ai limiti della dissipazione del proprio talento, della propria passione, della propria vita, e molti nomi si potrebbero fare in tal senso, ma fortunatamente non è questo il caso di Ceresa. Ceresa è scrittrice la cui poetica della prodigalità si fonda su di un dato di materialità incerta, sí, ma sposata con allegria o forse meglio con ironia, l'ironia fine, decostruttiva, dissacrante, coltissima e tagliente come lama di rasoio de *La figlia prodiga* e di *Bambine*.

A fronte di tanta prodiga generosità manca dal *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, ovviamente, il lemma *potere* e certo non è stato aggiunto in questo *Abbecedario*, che pure è declinato sulla differenza: è un lusso che Ceresa poteva permettersi e noi con lei.

Alice Ceresa e la dialettica della vulnerabilità
di Alessandra Pigliaru

Come nel caso de *La figlia prodiga* e de *La morte del padre*, anche in *Bambine*, pubblicato per la prima volta nel 1990, Alice Ceresa sceglie di non dare un nome alle protagoniste. Piccole, allo specchio irregolare l'una dell'altra, eppure ben collocate nella loro funzione, in questo racconto lungo e splendente ne conosciamo la parabola – limitata al fiore dell'infanzia. Tuttavia, rispetto agli altri lavori, qui a emergere non è solo la mera funzione, il ruolo entro l'asse familiare patriarcale, è piuttosto l'individuazione anagrafica (intesa come emotiva, sentimentale e infine evolutiva) di due creature sessuate che si preparano a stare sull'orlo dell'età adulta capaci di affiorare pagina dopo pagina. Le bambine di Alice Ceresa, sorelle non molto distanti l'una dall'altra per nascita, eseguono numerosi compiti che in parte vengono loro assegnati dall'essere confitte e avvinte nel corredo genitoriale e, per altri versi, appartengono alla volontà soggettiva e singolare, ciascuna per sé, di farsi grandi. In entrambi i casi assistiamo al dipanarsi di due entità corporee che sperimentano l'essere

in relazione sia con un padre e una madre che tra pari. Al fondo sta un ordito simbolico che le sostiene, le confonde fino a impastarle in una storia emblematica ed eloquente della vulnerabilità. Concetto che ritorna, anche esplicitamente e in piú di un passaggio, nella narrazione ceresiana, la vulnerabilità conosciuta è eminentemente un'esperienza¹.

Questa esperienza Alice Ceresa sceglie di rappresentarla fin dallo sfondo entro cui far vagolare le sue minute protagoniste, le parole – che vanno a puntellare l'architettura della scrittrice – sono capaci di “disegnare” (Ceresa 1990, p. 3), apprendiamo dall'incipit, una manciata di case che compongono una cittadina qualunque: le piazze, le file allineate di case, un'esile piantina rampicante, stradine laterali e trabiccoli, una scuola, un cimitero e una ferrovia. Quindi un nucleo familiare sotto un cielo appeso, come il resto, “ineffigiabile e vuoto” (ivi, p. 6). Dentro la lontananza in cui abita l'eventualità di trasformazione di ogni singolo elemento, avvertiamo la deperibilità di essere al mondo per puro accidente. In questo senso, il primo punto della vulnerabilità, di quella ferita lieve, la scrittrice lo affida al paesaggio. Non è infatti un contesto

¹L'espressione “esperienza della vulnerabilità” si riferisce a Butler 2004 (2013), p. 10.

materialmente connotabile e gravido di necessità, bensì dapprima un luogo che potrebbe essere quello o un altro e che ogni tanto si squarcia proponendo un *vulnus* simile ad altre levità nella storia dell'idea di vulnerabilità in cui niente è compatto; visivamente collocabile nei cieli fotografati da Luigi Ghirri spesso interrotti da piccole scie, o ancora nelle tele di Lucio Fontana in cui il taglio è privo di sbavature; da un punto di vista letterario invece la scena in cui baluginano queste bambine configura altre scrittrici italiane del Novecento, tra cui Dolores Prato e Paola Masino – entrambe maestre di vulnerabilità intesa come graffio sul cuore e crepa fantasmatica. Con Prato, Ceresa condivide il tenore etico, con Masino invece la fusionalità.

L'originalità di Ceresa sta tuttavia nel giocare di paradosso, di lingua esatta e acchittata di vari incanti, di severe congiunzioni prescrittive, per mostrare una potente e inaddomesticata realtà dei corpi. Infatti, come i corpi delle bambine, anche il paesaggio è proposto in via di germinazione². Deperibilità e germinazione sono le due traiettorie in cui viene sospinta l'intera vicenda, impropriamente detta storia giacché non accade niente se non lo sgranarsi delle relazioni legate a doppio filo dalla ferocia della bisognosità.

² Sul concetto di "inaddomesticato" cfr. Putino 1992.

L'atmosfera paventata, non solo in *Bambine*, è quella claustrofobica di un interno familiare "sotto vuoto", che si impegna in "operazioni infinitesimali" (ivi, p. 7). Questa è in effetti la misura della vulnerabilità, immaginarsi precise nello sfinimento dello sminuzzare i gesti e al contempo esserne accerchiate, assediate. Non poterne avere il controllo. In questo spazio angusto, dove la necessità del corredo familiare non può essere contrattata, molte sono le imperfezioni che attribuiscono alle sorelline un'andatura umana. Primo fra tutti l'apprendimento mimetico entro cui si riconoscono parte di qualcosa da cui non possono sottrarsi. La consanguineità che si riconosce in una famiglia patriarcale è il noviziato che riguarda la sorte di ognuna. In questo senso tuttavia Ceresa rappresenta sia questo corredo che la modalità attraverso cui far saltare tale sistema. Questa "temperatura del sangue", senza alcun eccesso passionale, corrisponde a un legame parentale già trasfigurato, raffreddato eppure non ancora normalizzato.

Il secondo modo in cui la vulnerabilità interviene nel discorso ceresiano è infatti l'inadomesticato, come postura esistenziale delle bambine e come antidoto al controllo disciplinante patriarcale. Anche qui la scrittrice sceglie una frontalità con l'inconsueto, nel solco di un poco rassicurante gioco imitativo, rappresenta la

crescita delle due “apprendiste” in relazione al padre e alla madre. L'esempio seguito è, riguardo a ciascuna delle due figure genitoriali, assai diverso. Se il padre pretende distanza e silenzio in sua presenza, la madre ha una caratura diversa. È lo stesso padre a segnalare:

Non dimenticate mai che non sono stato io a portarvi in grembo e ad allattarvi. Niente dimestichezze. Ritiratevi con vostra madre e appollaiatevi sui suoi seni. Ve ne scaccerò soltanto per brevi momenti quando mi aggrada, perché tale è il mio potere e così sia.

(Ivi, p. 15)

L'unica compattezza presente tra le mura domestiche è quella del corpo del padre che all'altezza di *Bambine* mai si trasformerà in un concetto³, forse perché è della vitalità di un padrone ancora nel pieno delle sue funzioni che la scrittrice vuole parlarci. Oltre che dello scacco a cui si arriva quando si pretende di emularlo, pretesa in questo caso da parte di due figlie femmine. L'inaddomesticato non viene allora scelto dalle bambine per capriccio, le sorelline ne

³ Nel suo *La morte del padre* (1979), dopo il decesso assistiamo alle fasi secondo cui avviene la trasmutazione dell'elemento paterno in idea.

acquistano piano i tratti segnando l'impossibilità di aderire al dettato paterno. Con la madre, creatura perlopiú umorale quando non umbratile e intermittente, sperimentano comunque l'adesione allo stesso sesso. Con il padre invece la solida coscienza di volersene liberare; nella parola inquieta, Ceresa comincia a far trapelare i tentativi andati a vuoto di riprodurre la figura, cominciando dai capelli, finendo con il naso, la camminata e arrivando agli occhi. È all'altezza dello sguardo che tuttavia accade qualcosa: le due bambine canzonano la fissità maschile, cominciando a disporsi l'una di fronte all'altra e rischiando alla fine lo strabismo (ivi, p. 28) pur di non cedere alla lusinga infame e punitiva dell'immobilità oculare, che è a senso unico e che non prevede alcuna sponda. La prole in fondo è oggetto indifferente, nella restituzione di Alice Ceresa. Mostrata dunque la falla interna all'educazione imposta, le sorelle cominciano a giocare fra loro, lungamente ma soprattutto ignorando la presenza dell'uomo che comincia a diventare soggettività disturbante con l'unica capacità di ingombrare il campo vitale, di interromperlo. Comincia qui la consapevolezza della propria differenza sessuale, accennata ma pur sempre presente (ivi, p. 29). Ha inizio la disobbedienza, il sonnambulismo, l'appropriazione dello spazio sconosciuto fuori dalla casa familiare, entro cui

ognuna custodisce la propria ferita. È qui un *vulnus* mai scomposto che comincia a delinarsi dinanzi all'imponderabile, la morte improvvisa di un fratellino – arrivato per caso e altrettanto per caso scomparso. Il nuovo arrivato non determina nessun disordine, casomai è l'essersi sottratto d'improvviso all'infagottamento filiale che ne specifica l'imprevisto. In un nucleo inchiodato alla coercibilità, sia pure disfunzionale, questo venire meno di uno degli elementi scompagina il resto. Nel ritrovarsi a un tempo strette in una relazione che nonostante non si sia scelta è lí a interrogare profondamente chi ne fa parte, l'elemento inaddomesticato lambisce il senso di una selvatichezza infantile ma, nell'impianto teorico di Alice Ceresa, è da intendersi come categoria politica, al pari di ciò che pensava Angela Putino. Questo punto critico, ereditato dal sapere femminista della relazione tra donne, si inserisce qui nella possibilità di dirimere ciò che è selvaggio da ciò che è appunto indomito, primitivo nel senso piú pieno del termine ovvero di qualcosa che non si lascia cancellare; nelle bambine di Ceresa è dapprima tutto biologicamente spianato, in principio dall'oralità fatta di resti di cibo e dunque deiettiva. E se Angela Putino adoperava il concetto in rapporto a un evidente stato adulto, qui sta alla sapienza di Ceresa averne colto e distillato il senso, anticipandolo e

prefigurandolo. È un nodo di incandescenza che è il rapporto tra le sorelle-bambine a definire ancora piú chiaramente quanto vi sia qualcosa lí, in quel tratto del divenire ancora senza una forma esatta, la risorsa per loro di un futuro della relazione. È in effetti un esperimento in cui da uno stato di inermia⁴ inservibile si passa al traguardo di una vulnerabilità che non si lascia ancora ammaestrare.

La scena del *vulnus* muta di segno nell'ultima parte di *Bambine*, là dove le protagoniste si separano e mai piú le si troverà unite nel tormento di aderire al modello familiare. Quando cioè ciascuna acquisirà un proprio carattere e appronterà scelte non condivise, entrambe "si scatenano soltanto fuori della vista una dell'altra" (ivi, p. 53). Il terzo momento dell'esperienza di vulnerabilità è nella scoperta dell'Altra. Di un'entità sessuata che prenda parola e sveli la ferita interna al mondo. Se il paesaggio era il fondo opaco e non sanguinante capace di sorreggere una crepa preordinata e governabile in cui poteva ben sorgere un nucleo patriarcale, la seconda fase di tale scoperta è stata il tema dell'inaddomesticato come corpo in germinazione. Ora però, quando le bambine

⁴ Sulla differenza tra inermia e vulnerabilità cfr. Cavarero 2007.

divengono ragazzine, e si lasciano alla propria sorte individuale, le personagge descritte da Alice Ceresa aumentano. Sono le vicine di casa di ulteriori famiglie, per esempio la pazza o l'eccentrica, che rappresentano alcuni dei modi di soccombere alle ragioni maschili. Proiettano un luogo in cui poter sopravvivere ma non sono libere. Lo diventano invece le bambine che, insieme all'età adulta, debuttano sulla scena dell'ingiustizia del mondo e della disparità prevaricante dei sessi. Scoprono che la vulnerabilità, nominata una sola volta lungo l'intero testo di Ceresa, appartiene al circostante di cui anch'esse sono parte e che se ne può fare esperienza solo in relazione. Acquistano un'autonomia che consente loro di affrontare "i problemi personali di mutanti" (ivi, p. 110) e, nello stesso verso, di vedere quali e quante sono le possibilità del divenire altro da sé. Si riconoscono esposte, nel doppio senso dell'essersi rese visibili all'altrui giudizio e, infine, a quello più impietoso di se stesse. L'impenetrabilità dei corpi e "la loro misera vulnerabilità animale destinata alle triviali per quanto raffinate operazioni dei muti e semplici processi del vivere organico" (p. 116), è dunque il modo scelto per poter guardare il mondo "con il loro asimmetrico sguardo umano, un occhio grande a contemplare il contemplabile, l'altro assente che segue altrove la

transitorietà degli organismi viventi e l'inutilità delle cose in genere" (ivi). La dialettica del *vulnus*, imperfetta, non-finita e nemmeno barattabile, risponde in tal modo alla freccia del tempo in cui si situano i viventi. Dinanzi e dietro di loro, stanno ora due donne, dapprima perplesse e poi stupefatte da quanta poca sufficienza basti per poter esistere. E da quanta trasformativa capacità serva per rendere la gratuità di ciò che accade una parabola che somiglia all'avventura di se stesse.

Nota al testo

Insieme con Barbara Fittipaldi, erede ed esecutrice testamentaria di Alice Ceresa, come Società Italiana delle Letterate il 21 marzo 2015 abbiamo voluto dedicare una giornata a una scrittrice che ha fatto parte della SIL fin dalla sua fondazione nel 1996. L'abbiamo intitolata "La scrittrice prodiga. Le parole di Alice Ceresa" e si è svolta alla Casa internazionale delle donne di Roma con il sostegno della Casa stessa e di Archivia e il patrocinio dell'Ambasciata di Svizzera in Italia, per il quale ringraziamo Ruth Theus Baldassarre, responsabile Cultura, Scienza e Media. All'incontro hanno partecipato Anna Maria Crispino, Maria Rosa Cutrufelli, Annetta Ganzoni, Maria Teresa Grillo, Francesca Maffioli, Laura Marzi, Gianna Mazzini, Loredana Rotondo, Nadia Setti, Patrizia Zappa Mulas. L'attrice e cantante Ottavia Fusco ha letto il racconto *La morte del padre* con la partecipazione dell'arpista Ornella Bartolozzi.

Da quell'incontro ha origine l'*Abbecedario della differenza*, volto a individuare le parole della scrittrice intessute strettamente a quelle

del nostro presente: in esso scrittrici, giornaliste e antropologhe, etologi, critiche e studiosi delle letterature, filosofe e filosofi, in un panorama amplissimo della contemporaneità, interloquiscono con i lemmi del *Piccolo dizionario dell'inguaglianza femminile* di Alice Ceresa, pubblicato da nottetempo nel 2007 (e in nuova edizione nel 2020) a cura di Tatiana Crivelli. Si è volutamente scelto di lasciare la massima libertà nella stesura dei lemmi e nella loro redazione, contenuta dai soli limiti di estensione delle voci ceresiane (che vanno orientativamente dalle dieci alle ottocento parole), con l'intento di valorizzare il lavoro di Alice Ceresa, che ha contribuito insieme a molte e molti altri a ciò che fa la differenza oggi, ma lei con una sua propria particolare misura.

Per questo motivo si è assunto il criterio di edizione in uso nel *Piccolo dizionario* ceresiano: i titoli delle singole voci sono in grassetto e si è usato il corsivo per indicare i lemmi presenti nel *Dizionario* e poi nell'*Abbecedario* e, quando scelto dalle autrici e dagli autori dei lemmi, per indicare il riferimento ad altre voci nell'accezione del *Piccolo dizionario*.

Le voci *Deserto* e *Prossimo* a firma di Alice Ceresa sono inedite e tratte dalla busta etichettata come “Dizionario eliminabile” appartenente al Fondo Alice Ceresa dell'Archivio svizzero di letteratura della Biblioteca nazionale di Berna e sita

nella scatola che raccoglie i materiali nelle varie fasi di elaborazione: per la descrizione si rimanda all'apparato filologico del *Piccolo dizionario* a cura di Tatiana Crivelli.

Entrambe le voci constano di una carta manoscritta, redatta a mano, con poche e scarse correzioni. Poiché a oggi risultano di grande attualità, si è deciso di proporle a stampa con il permesso dell'Archivio svizzero di letteratura di Berna, che ringraziamo in particolar modo nella persona di Annetta Ganzoni; la loro trascrizione e cura è di Laura Fortini.

Non tutte le voci del *Piccolo dizionario* sono presenti nell'*Abbecedario*: mancano *Animus*, *Biologia/Differenze biologiche*, *Cattolica (chiesa la)*, *Psicologia 1 e 2*, il cui scarso favore incontrato testimonia forse di un passaggio culturale avvenuto. Se ne sono aggiunte delle altre: *Archivio*; *Frammentare, distillare, reinterpretare*; *Morte del padre (La)*; *Simulazione e dissimulazione*, in forma di omaggio e contributo alla scrittrice ma più ampiamente al contributo delle scrittrici al costituirsi di ciò che fa la differenza.