

LA LETTERATURA FEMMINILE DEL NOVECENTO

Nel corso di questo nostro secolo la rivoluzione delle donne ha messo in discussione i canoni stessi del pensiero occidentale, il concetto di <falsa> democrazia in opposizione ad una <vera> democrazia, la negazione di un soggetto universale, indifferenziato, <normalizzato>, al di fuori del quale tutto è anomalo, degradato e di livello inferiore. In una democrazia <vera>, devono esistere differenze di genere, di razza, di cultura e in essa nessun essere umano può essere condannato al silenzio. La donna in modo particolare, è stata in passato relegata in un “corpo” soggetto a norme, divieti, frontiere, imposte dall’altro sesso e non da se stessa. La sua natura, come L.Irigaray afferma, “è **sempre stata definita dagli uomini suoi eterni pedagoghi, maestri moralisti o immoralisti**”. Gli uomini ci hanno stranamente, informate “sui nostri bisogni e desideri senza lasciarci neanche cominciare a dire qualcosa”.

Il Novecento appare allora il secolo delle donne, secolo in cui esse hanno cominciato a cercare le loro radici, ad affermare le proprie ragioni, a dar voce ai loro “silenzi”.

C’è tutta una letteratura femminile di “silenzi” nel nostro novecento, di dinamica delle diverse soggettività espresse nella scrittura. Ed allora la scrittura delle donne, in special modo, diventa il luogo delle differenze, intese non più come “basse, perturbanti, inferiori, o addirittura abbiette”. La secolare resistenza delle donne, anche silenziosa, è stata forse la causa della loro demonizzazione in passato. Nietzsche che tanta parte ebbe nello scardinare un pensiero filosofico improntato all’uniformità, alla limitazione, alla norma e convenzionalità, pensò, a torto, di poter affermare la sua rivoluzione disprezzando le donne. Laddove, al contrario, affermare la molteplicità delle identità, proporre una soggettività, liberata dalle limitazioni della “ragione”, dell’utilità, della cultura intesa come dogma, richiedeva la non esclusione delle donne. Rosi Braidotti ha affermato che “**manca agli uomini la squalifica della loro soggettività, l’esperienza di aver ereditato un mondo di esclusione e di oppressione**”, percorso doloroso è tuttavia utile per comprendere delle verità. Oggi si tratta di far emergere la cultura delle donne, il loro pensiero e la loro parola, che è parola di libertà, che scardina, sotto ogni aspetto, l’idea di “soggetto universale”, omogeneo, normalizzato.

Esiste un universo della cultura femminile inesplorato, una voce messa per lungo tempo, un discorso in cui la donna affronta la sua emarginazione del passato. Ogni discorso è come tale anticanonico, sempre nuovo, transitorio, perché fluisce, passa, si accresce sempre di nuovi elementi in quanto veicolo di pensiero e veicolo Essere stesso.

Ecco allora l’importanza della scrittura femminile, del linguaggio delle donne come estrinsecazione di una condizione di disagio. Il linguaggio della letteratura femminile del nostro secolo appare ad Alessandra Riccio “**un linguaggio conflittivo, trasformativo, più ardito di quello maschile in cui la donna affronta le sue contraddizioni del passato**”.

La Sayers affrontando il tema delle contraddizioni femminili, attua un'analisi su base storica e psicanalitica per cercare di cogliere le ragioni di una subordinazione femminile. La donna, come altri soggetti emarginati e schiacciati da un codice e da una norma, generalmente ha preso la parola, nel corso della storia, sull'onda di più generali mobilitazioni o rivoluzioni; tuttavia essa ha sempre vissuto una contraddizione che si è espressa in una sorta di accettazione-rifiuto della propria subordinazione al maschio. La conseguenza di tale conflittualità psicologica ha portato la donna alla nevrosi, la depressione, la paranoia con volo e fuga in avanti e proiezione mitica di successi immaginari. La scrittura è spesso il luogo di questo disagio femminile, strumento "taumaturgico" attraverso il quale poter guarire, ridefinire la propria identità ed immagine di sé. Nel nostro secolo la scrittrice cubana D.M.Loynaz definisce in "Mi poèsia: autocritica", il suo concetto di poesia taumaturgica. Riprendendo i canoni estetici della letteratura novecentesca, la Loynaz afferma **"la forza dirompente della poesia, la sua capacità di realizzare miracoli, di creare mutamenti"**. Le mutazioni minime della poesia **"negli anfratti della e della storia, riescono a proiettarci verso l'impossibile, verso un mondo "altro", verso altre possibilità"**. La poesia di Loynaz **"intuisce il nuovo, è una tensione verso l'altro, una visione obliqua, trasversale, che ci permette di vedere la grandezza nelle piccole cose"**.(A.Riccio)

Un oggetto insignificante ha la capacità di accelerare l'intuizione del nuovo, evocare ciò che non c'è, il sogno e l'impossibile. Nel "Canto alla mujer estéril" la scrittrice viola il tabù che fa di un ventre infecondo, il suo, una inutilità. La donna sterile **"diventa colei che addomestica la morte, la possibilità di un altro ordine della vita"**. La donna sterile in qualche modo sfugge alla forma, al suo destino di futura disintegrazione, essa rappresenta la possibilità di una realtà diversa, di un "Eva senza maledizione". Il corpo della donna sterile (e la scrittura stessa) sfugge alla "forma" e al suo destino di disintegrazione, fonda la possibilità di una realtà diversa.

Ne "La sposa di Lazaro" c'è ancora la contrapposizione tra realtà e possibilità, natura e cultura, uomo e donna. Le parole chiave sono vita-morte, luce-tenebre, realtà-sogno; c'è nel testo un'ambivalenza di significato per cui la vita di Lazaro non è che vita effimera, laddove la sua "morte", può essere perfezione, nuova possibilità.

C'è un'altra scrittrice e filosofa del Novecento di area ispanica, Maria Zambrano (1904-1991) alla quale bisogna far riferimento. La Zambrano aderì in Spagna al sogno repubblicano prima della repressione franchista. Viaggiò in America latina, in Messico, in Europa. A Parigi conobbe il filosofo Camus, Sartre, il pittore inglese Osborne. La visione del mondo della Zambrano prende corpo in una ricerca di conciliazione tra ragione e sentimento, filosofia e poesia, cultura e democrazia, eguaglianza e libertà. In tal senso le ragioni della Zambrano sfuggono al dogmatismo autoritario del comunismo sovietico. In "Delirio y destino" la scrittrice traccia una sorta di autobiografia nei suoi primi venti anni di vita e negli anni cinquanta e sessanta scrive "El sueño creador", la "Tomba di Antigone", "De la aurora".

Parlando della letteratura femminile del Novecento non si può prescindere dal riferimento alla più grande scrittrice del nostro secolo, M. Yourcenar, di origine belga e morta nel 1987. Quali sono i temi della scrittura di Yourcenar, ossia le parole - chiave che permettono l'accesso ai temi fondamentali espressi nella sua opera? Innanzitutto, l'evocazioni del passato, come procedimento artistico prima ancora che conoscitivo, dunque il ricordo di ciò che non muta nella realtà, il sentimento del passato, come sentimento dell'arcaico. Da ciò la presenza del mito nella scrittura della Yourcenar, mito visto come racconto del principio di tutto, come origine dell'uomo occidentale. Nell'opera di Yourcenar c'è un legame inscindibile tra scrittura e memoria, che è poi presenza del passato che non è mai solamente individuale ma collettivo. Nel racconto mitico c'è dunque il sentimento del passato che diventa sentimento dell'arcaico. Riscrivere i miti per la Yourcenar significa attraversare il tempo, tutto il tempo e dunque la storia stessa dell'uomo. L'approccio della scrittrice al mito è un approccio antropologico, strutturalista, di tipo lèvi-straussiano. Il filosofo Lèvi-Strauss affermava che i racconti mitologici che le varie culture producono sono nient'altro che variazioni possibili di determinati nuclei sempre uguali nello spazio e nel tempo. Ciò che distingue il racconto mitologico da altri tipi di racconti e la sua simbolicità arcaica, il fatto che esso si riferisca ad un'origine che non può essere mai del tutto scoperta. Della vera origine dei miti non si sa nulla, ma sappiamo che un'origine esiste e l'uomo moderno ha il desiderio di conoscerla, di conoscere il passato che è anche il proprio passato. Di conseguenza ogni qualvolta che l'uomo rilegge il mito ha l'impressione di riferirsi a qualcosa che rimanda al presente al presente, come se il mito avesse in sé un'essenza, una verità assoluta ed eternamente valida. Ed allora i miti rappresentano un patrimonio culturale comune, il tentativo di creare un linguaggio universale; essi possono essere fruibili in ambito collettivo poiché rappresentano un patrimonio comune, ma anche a livello individuale, poiché ci consentono di parlare di noi stessi della nostra storia, attraverso le storie dei personaggi arcaici. La nostra storia è stata anticipata simbolicamente e narrativamente proprio dal racconto mitico. Il mito in sostanza, ci aiuta a capire la nostra storia ha comprendere la Storia. Ecuba ad esempio, è immagine del mito delle madri il cui grido è ignorato, così come Antigone è l'immagine di tutte le sorelle che tra le macerie di una guerra cercano il loro fratello. La storia dunque conferma il mito il quale viene attualizzato di volta in volta senza subire un reale deperimento o degradazione attraverso il tempo. Quando nella scrittura il personaggio di Elettra o di Antigone diventano moderni ciò che cambia e la struttura narrativa, non l'intrinseco contenuto. Un'opera della Yourcenar dal titolo "I fuochi" (1936) è una sorta di confessione di un amore infelice in cui la scrittrice alterna frammenti lirici a racconti mitologici. Nelle opere teatrali la scrittrice si ispira spesso a personaggi della mitologia greca, tra esse ricordiamo "Il mistero di Alceste", "Elettra", "Chi non ha il suo Minotauro". In quest'ultima opera "C'è - afferma M. Di Maio - una sorta di interiorizzazione della mostrosità"; rispetto alla complessità e alla conflittualità interiore di Arianna che, per amore di un uomo sacrifica suo fratello, iol

personaggio di Teseo appare inadeguato quasi mediocre. Ecco allora che la trascrizione del mito del Minotauro la Yourcenar dà voce a personaggi che tradizionalmente non avevano spazio (Arianna) e se per pur con modifiche, ci fa cogliere come nel mito ci sia qualcosa di imm modificabile, un rapporto tra passato e presente e tra passato, presente ed eternità. Nel dramma di "Elettra", la scrittura riscrive in maniera totale e originale il mito. In esso non è più Oreste ad uccidere la madre bensì Elettra stessa, che la odia, perché segretamente innamorata del suo amante.

Nel mito di Elettra c'è però anche la permanenza della tradizione mitica: Oreste uccide ugualmente Gisto pur sapendolo il suo vero padre, quasi a voler confermare la dimensione assoluta e atemporale del mito.

Il panorama della letteratura femminile del Novecento si arricchisce di nuove autrici di particolare rilievo ed area inglese. A lungo queste artiste hanno lamentato la loro non visibilità sul mercato editoriale, il fatto che raramente venissero prese sul serio e trovassero lettori disposti ad accoglierle. Oggi emerge l'iceberg femminile della poesia inglese del Novecento e ciò accade sia in America che in Inghilterra, dove le donne ritornano ad un orizzonte di visibilità. Fatto importante e fattore incentivante è stato forse la nascita del concetto di poesia etnica, all'interno del quale si è fatta strada la donna. Molte autrici inglesi rifiutano per la loro poesia l'etichetta di "poesia femminile", rifiutano una qualificazione di genere, per la quale sentono la loro creazione artistica come depauperata e ridotta "nella sua importanza"; per altre artiste, al contrario, c'è un problema di identità di genere, e in tal senso la contemporaneità è anche il luogo di differenti posizioni delle donne. Silvia Plath "1932-1983" è colei che negli anni Cinquanta più afferma una condizione di poetessa. In questi anni, in Inghilterra come in America, c'è una sorta di virilizzazione dell'immaginario poetico e un linguaggio maschile aggressivo e violento che risente delle tematiche della bomba atomica e dell'animalità più profonda. In un linguaggio separato, in cui nasce una sorta di "mistica della femminilità" cui si contrappone "una mistica della mascolinità" aggressiva e virile, in un linguaggio che stigmatizza la separatezza dei ruoli, Silvia Plath provoca una rottura; essa con grande forza e violenza provoca una sorta di "guernica" della poesia inglese e taglia corto con un modello tradizionale di poesia femminile. Nella poesia della Plath c'è un uso di metafore, di immagine, di suoni estremamente aspri: è una poesia che non si legge con facilità, che turba profondamente. Il linguaggio della poetessa inglese elimina tutte le barriere tra l'io poetico maschile ereditato dalla tradizione e l'espressività di una donna. La Plath è come posseduta dal linguaggio, la sua è una scrittura che si fa "corpo" con un eccesso di eccitazione e di spontaneità. In realtà ogni parte del linguaggio è estremamente lavorato, ordinato, rielaborato. In Lei è talmente forte questa urgenza di tradursi tutta in linguaggio che quasi pare voglia rinunciare al proprio io, al proprio sesso, alla propria vita, per vivere solo sulla pagina scritta.

Oltre alla Plath un nome di donna che nella letteratura di lingua inglese gode oggi di una visibilità è Tevie Smith (1903-1971). La poetessa è schiva, isolata, non appare sulle scene quasi a volersi cancellare. C'è una poesia della

Smith il cui titolo è "Who is this who Howls and Mutters?", in cui è evidente l'io poetico femminile, lo sforzo che la poetessa fa per dire io su quella pagina, per capire realmente chi ella sia. C'è un libro di A. Cavarero dal titolo "Tu che mi guardi tu che mi racconti: filosofia della narrazione" in cui si pone l'attenzione sul fatto che il soggetto femminile è molto attento al "chi", all'unicità di chi parla o scrive. La Cavarero sostiene che il desiderio di ogni uomo è di avere qualcuno che "lo racconti", che racconti a lui stesso la propria storia. Ora nella poesia citata della Smith, parte dell'identità della poetessa viene da lei proiettata sulla musa. La musa della poetessa non è certo una musa tranquilla e tantomeno tranquillo è il rapporto che l'io stesso ha con lei. Esso è conflittuale, quasi di scontro aperto, per cui l'io non sa bene se assumere la musa, riceverla oppure sbarrarle la porta e sbarazzarsi di lei. C'è indubbiamente nella poesia la chiusura dell'io, ma al contempo, il rimpianto di aver violentata, maltrattata, messa a tacere la propria musa. C'è un'altra poesia della Smith che riprende lo stesso tema ma con tono diverso, il titolo è "Dear Muse". Qui il tono è ironico, si lavora sempre intorno a questo "chi" e a questa figura della musa che si mantiene in sordina. Eavan Boland (1944) ci parla nelle sue poesie ancora dei silenzi che circondano l'esperienza umana e di cui è responsabile il poeta. La Boland è autrice di una poesia dal titolo "Anorexic" in cui la metafora del "corpo" eretico indica la caduta del peccato originale. Il corpo eretico viene bruciato e annullato in quelli che sono i suoi bisogni di cibo e di esistenza. C'è l'anelito ad un ritorno in uno spazio in cui non si era separati, il desiderio di un ritorno ad un luogo caldo, in un corpo unitario che è il corpo dell'uomo. In queste poesie di donne c'è un senso di dolore profondo, un desiderio di annullare il proprio corpo e di infierire su di esso, ma al tempo stesso il senso della sua imprescindibilità.

Nella letteratura femminile del Novecento, acquista particolare rilievo la scrittura fiabesca in una scrittrice come Anna Seghers la fiaba è utilizzata in funzione di un preciso messaggio politico e culturale in un contesto come quello della Germania Democratica dell'est, che metteva al bando una letteratura in cui c'erano evidenti del Romanticismo ottocentesco. La Seghers è autrice di un racconto costruito secondo il modello fiabesco e in particolare sul modello fiabesco di Novalis. Il titolo del racconto è "Il vero azzurro". Si narrano qui le avventure di un vasaio che va alla ricerca del colore azzurro, materia prima per la colorazione delle sue stoviglie. Il viaggio del protagonista acquista valenza simbolica ed è un viaggio alla ricerca di una propria identità e al contempo di una dimensione collettiva. Il personaggio passa, in sostanza, da una dimensione individuale ad una dimensione sociale che sfocia in una prospettiva di tipo socialista. Egli parte da un'idea di "azzurro" che sia solo sua, ma trova poi un azzurro ricavato da un lavoro, da una ricerca comunitaria così che l'aggettivo "mio" azzurro sfocia nella dimensione collettiva del "nostro" azzurro. Il colore delle stoviglie, nella sua absolutezza si presenta come oggetto inimitabile, oggetto magico sottratto al protagonista investito così di una "perdita". Nella simbologia del testo, l'oggetto della ricerca, il colore, diventa causa di una "insufficienza", di una "mancanza". La Seghers mette in guardia dagli autori che credono di essere in possesso

di un metodo realistico nella creazione delle loro opere; essi riescono “non già a spiegare il mondo ma a disincantarlo”. C’è nella scrittura dell’autrice di lingua tedesca la compresenza di due linee: quella realistica e quella fantastica, dal momento che le storie realistiche acquistano toni fiabeschi e quelle fiabesche toni realistici. Anna Seghers, afferma Antonella Gargano **“vuole impedire che il mondo perda ogni incantesimo affinché esso tenga desta la ricettività per tutto ciò che nel reale vi è di magico e di cui l’essere umano ha bisogno per vivere”**. In un articolo del 1969 apparso sull’organo ufficiale del Partito Socialista Unificato della Repubblica Tedesca, la scrittrice definisce la maggior parte dei suoi romanzi una sorta di metamorfosi, essi rappresentano, secondo una definizione presa in prestito da Calvino **“l’infinita possibilità di ciò che esiste”**. Le fiabe della Seghers non sono certo opere di puro disimpegno, al contrario, in esse c’è una progettualità “altra”, il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo o a una donna e l’infinita metamorfosi di ciò che esiste. L’eroe de “Il vero azzurro” incarna continue trasformazioni che sono altrettanti superamenti del limite verso altri mondi. L’oltrepassamento dei limiti nell’immaginario fiabesco riguarda essenzialmente “i deboli”, la cui potenzialità di modificazione assume connotazioni anche politico-ideologiche, in una dimensione storicizzata. Altra scrittrice tedesca autrice di racconti fiabeschi è la Frischmuth che segue un percorso opposto alla Seghers. La prima immette personaggi del mondo fiabesco nel mondo contemporaneo, la seconda innesta invece, sul modello morfologico della fiaba, personaggi del mondo attuale. Frischmuth compone tra il 1976-1979 una trilogia di romanzi in cui sono presenti personaggi tratti dal mondo delle fiabe. “Inganni e incanti di Sophie Silber” è un romanzo in cui viene descritto un congresso di fate, spiriti elementari, in una regione dell’Austria, poiché temono un “disincantamento del mondo, un ritorno ad una realtà oggettiva e depauperata di ogni valenza mitica e fantastica”. Le fate sono spiriti femminili caratterizzati come esseri dotati di luce, potere, indipendenza dalle leggi del tempo e da qualsiasi forma di gerarchia. Lo spazio fiabesco che la scrittura della Frischmuth disegna è a dominanza femminile; viene inventata una discendenza matrilineare che ha non secondarie radici nell’origine della scrittrice nata in un paesino di montagna. C’è un’altra trilogia di opere scritte tra il 1986-1990 e dedicata a Demetra. Qui, il principio della conservazione della vita rappresentato dal mito di Demetra, prende il posto dell’idea di distruzione che è data invece dal mito di Edipo. Fate e divinità mitologiche rimandano all’immagine della grande dea immortale, onnipotente, immutabile, presente in tutte le fiabe che noi conosciamo a cominciare dalla favola di Biancaneve, il cui personaggio è immortale in quanto rinasce. Al di là dei modelli fiabeschi, esibiti anche attraverso una rete di citazioni esplicite, l’arte di raccontare della Frischmuth fa ricorso ad una ideologia letteraria ben precisa e al concetto di sovversività dell’ironia femminile, del disincanto con cui viene guardata la realtà. La scrittrice attribuisce alla scrittura la capacità di sovvertire la realtà, di progettare una realtà “altra” e diversa. Quello che conta nei racconti fiabeschi è la capacità di questi esseri fatati di suscitare una sorta di

straniamento, di sopravvivere nella coscienza degli uomini e nella tradizione letteraria. L'utilizzazione di motivi fiabeschi acquista valenza significativa anche nella poetessa austriaca Bachmann. In una raccolta di liriche del 1956 viene ricostruito il percorso esistenziale del soggetto lirico, in rapporto alla terra di origine e proprio a partire da figure della tradizione fiabesca. Nella poesia "Curriculum vitae" c'è il riferimento a personaggi della tradizione fiabesca e di quelli per l'infanzia. Essi segnano una sorta di dissonanza in un paesaggio assolutamente estraneo alla fiaba, una frizione rispetto al mondo delle metropoli contemporanee. La poesia si apre all'insegna della "negatività" e di un vacillare ubriaco nella notte, tuttavia è presente la dimensione utopica e l'anelito ad una realtà diversa. Nella poesia "Di una terra, di un fiume e dei laghi" uno scenario metamorfico fa da sfondo al ricordo del passato:

“Sotto altre spoglie andavamo un tempo...

viandanti nel miracolo lasciammo

i vecchi panni per indossarne nuovi.

Succhiammo forza da ogni nuovo suolo

e mai più il nostro respiro s'arrestava”.

In "Paese di nebbia", in cui è evidente il riferimento ad una fiaba di Grimm dal titolo "I sette corvi", c'è ancora il principio della dinamica metamorfica e della dimensione utopica. La Bachmann, in una lezione tenuta a Francoforte, a proposito della letteratura dice **“Essa è un regno aperto al futuro, è ciò che ha preso forma grazie al linguaggio, partecipa a tutto ciò che non è stato detto”**. La scrittura recupera dunque il passato nella sua vitalità e si proietta nel futuro inteso come progettualità e dimensione utopica. Proprio la fiaba intesa come intima ripetizione e infinita metamorfosi è emblema della scrittura femminile che è sempre scrittura in movimento, intrisa di una carica vitale e utopica. La scrittura femminile e femminista del Novecento assume dunque i connotati di una scrittura che necessariamente si confronta ad un ordine esistente e lo mette in crisi. Essa emerge da un lungo silenzio e veicola altre esperienze senza essere obbligata a riprodurre un codice dominante. Ciò è vero naturalmente non solo per la scrittura femminile ma soprattutto per essa. Heidegger riconosceva al linguaggio e in particolare a quello poetico, l'autentica e diretta manifestazione dell'Essere. Il linguaggio della poesia e dell'arte deriva da una "necessità" superiore che viene dall'Essere stesso, dunque esso svela il significato stesso dell'Essere.

Helene Cixous ha studiato il linguaggio femminile constatando che non vi è consequenzialità tra "sesso" femminile e genere femminile. Da ciò la necessità di non pensare all'identità femminile in termini rigidi, di essenzialismo, cioè ontologizzando un'essenza pura del femminile opposta ad un'idea ontologica del maschile. Ella fa un passo avanti rispetto alle teorie strutturaliste e si avvale della lezione di Derrida e degli studi post-strutturalisti, dell'idea di differenza come "differimento", cioè segno che sposta sempre verso ulteriori significati senza mai essere chiuso in un

preciso significato. Quest'idea è importante in quanto Cixous parla della donna come continuo differimento, della donna che non è mai là, non la si può imprigionare perché si muove sempre, come un oggetto indefinibile, innominabile e irrepresentabile all'interno di un codice dominante che privilegia la dicotomia e la separazione tra razionalità - uomo -soggetto e fisicità - donna - oggetto. Cixous porta alla luce quello che spesso viene dimenticato dalla tradizione occidentale ossia il corpo, il desiderio, la gioia orgasmica. La scrittrice rivendica la parte marginalizzata della cultura ossia "il corpo". Molte scritture al femminile si basano sulla rivalutazione del corpo e fanno esplodere le strutture dicotomiche del fallogocentrismo. Non c'è "l'idea", "la razionalità", "la mente" intese come essenza del maschile contrapposta al corpo - sentimento -affettività - irrazionalità intese come essenza del femminile. Virginia Woolf, Jeanette Winterson, Toni Morrison, Gloria Anzaldùà ricorrono all'immagine di una "confusione originaria" col tutto che richiama uno stato precedente alla dolorosa differenziazione imposta dalla "legge" e da un codice culturale dominante. La scrittura in quest'ottica assume un'importanza fondamentale, essa viene proposta come guarigione, come momento in cui si annulla quella dolorosa "perdita". Allora il corpo viene visto come testo e il testo viene visto come corpo, con le sue pulsioni preedipiche ed istintuali che sono state represses, silenziate dal sistema fallogocentrico e che poi emergono. Infatti ogni legge che si impone, prevede anche motivi di sovversione di se stessa, perché il represso prima o poi trova le modalità per riemergere, nel senso che ritorna allo stato originario, alla fase preedipica prima della malinconia della "separazione". Il linguaggio del corpo è capace di far emergere tutte le contraddizioni insite nel codice e nella norma che differenzia e che esclude. La scrittura libera da questa "sofferenza della forma" e soprattutto la scrittura femminile, dal momento che nella logica di un codice dominante la donna per molto tempo non ha potuto scrivere non essendo considerata portatrice di "mente". La scrittura femminile accentua allora i caratteri della fluidità, del flusso metamorfico, accentua il tono evocativo e sognante che tende al recupero di una dimensione corporea. La scrittura di Cixous supera i confini tra teorico e pratico, biografico e poetico, abbandona i modelli della tradizione non separando il linguaggio razionale dal momento affettivo e corporeo. Per Cixous la scrittura è "il corpo" e il corpo è scrittura, un corpo senza carne, senza pelle che non vuole confini, i confini della tradizione e dell'abitudine, che dicono alla donna in cosa consiste questo suo essere donna. In Julia Kristeva tutte le riflessioni sulla scrittura femminile nascono da un'indagine sulla linguistica. Non esiste una divisione tra ciò che è reale e ciò che è linguistico ma tutto il reale va visto in termini di testualità. Anche per Kristeva la divisione tra genere maschile e femminile è una divisione imposta culturalmente rispetto ad una fase precedente, preedipica, uterina, in cui non c'era la frattura della "separazione". Il linguaggio poetico è quello più vicino alla fase uterina, è "scrittura della perdita", in cui il "represso" viene vissuto in termini di dolore e sofferenza. La malinconia della scrittura nasce dall'impossibilità di risarcire il lutto materno, la perdita e il distacco. Rimane la tendenza alla riunificazione,

all'indistinto, alla pacificazione ed in ultima analisi "alla morte". La scrittura, dunque, come recupero della maternità, come amore della "morte". Per Cixous che è lesbica, la separazione dal materno acquista un significato particolare ed è vissuta con più sofferenza: è la perdita di uno stato nel quale non si doveva scegliere nell'ambito della specificità sessuale; al contrario, l'ingresso nel simbolico, dopo la fase preedipica, impone che il soggetto si differenzi nel maschile e nel femminile, che rinunci ad altri impulsi che sono anche gli impulsi omosessuali. Freud ne parla molto, affermando che la fase pregenitale è quella fase in cui la sessualità si può incanalare anche in maniera differente, è una fase "porosa", in cui non necessariamente c'è corrispondenza tra sesso femminile e sessualità femminile normalizzata, investita cioè di una funzionalità culturale. Ed allora il corpo della donna deve rispondere a certe caratteristiche sessuali specifiche, altrimenti non è inquadrabile come corpo di donna, diviene mostruoso, aberrante, deviante, osceno. Cixous, Anzaldù, Winterson rappresentano dei corpi aberranti, grotteschi, poiché rivendicano un altro tipo di sessualità, un altro modo di stare al mondo come donna. Ecco allora il nesso tra morte - scrittura - malinconia - tendenza al nero come "nero uterino", al lutto, allo spazio materno, ecco ancora il senso di una scrittura come mezzo attraverso il quale liberarsi alle gabbie in cui la donna (o il soggetto in genere) viene ingabbiata. La scrittura dà la possibilità di essere liberi, di assumere ogni volto, di intraprendere ogni volo perché essa è scrittura della "metamorfosi". La scrittrice Virginia Woolf ha sofferto particolarmente della repressione patriarcale della propria cultura. "Una stanza tutta per sé" è un capisaldo della teoria femminista perché in essa c'è la rivendicazione di uno spazio tutto per sé, di cultura e di lettura, la necessità di fare esplodere ruoli che sono sempre stati imposti alle donne. La scrittura della Woolf è un fiume in piena che non ha barriere, in cui ella immagina uno stato preedipico in cui non c'era la lacerazione imposta dalla differenziazione sessuale. Tutti i romanzi della scrittrice sono romanzi sulla metamorfosi, sulla impossibilità del contenimento che è la stessa immagine dell'acqua di un fiume in piena, immagine oceanica che percorre la scrittura femminile. Nel romanzo "Tra gli atti" (1941), scritto durante la seconda guerra mondiale e i bombardamenti tedeschi sull'Inghilterra, l'immagine dell'isola è la metafora del "corpo" non più protetto ma attaccabile, corpo tra la vita e la morte. La scrittrice è in una sorta di sospensione che non è solo vitale ma anche scritturale: la scrittura cerca di contenere e contenersi in una "forma" mentre la realtà eccede sempre questa forma. L'immagine di una forma-contenitore intesa come norma imposta, come legge del padre, ritorna nella scrittura di Jeanette Winterson. Nel romanzo "Non ci sono solo arance" (1985), c'è il tema dell'abbandono e del ritrovamento; la protagonista ha un rapporto molto conflittuale con la madre poiché scopre in realtà di essere un'orfana trovata e adottata. Ritornando alla scrittura della Woolf essa è una scrittura in cui il tempo lineare, sequenziale, "maschile", diventa un nuovo tempo imposto dalle donne: tempo a spirale, ciclico, che va avanti e indietro. C'è un saggio di J. Kristeva "Il tempo delle donne", in cui alla linearità del tempo maschile, che è quello che prevede un'origine, uno

sviluppo, un arrivo, si oppone la ciclicità di un tempo femminile, fatto a spirale e fluido. Anche la scrittura diventa allora una scrittura con un movimento a spirale, che non segue percorsi consequenziali e lineari. Una scrittura a spirale ritorna in Anzaldù, messicana, vissuta al confine sud-ovest degli Usa, dunque in una terra di confine e in una cultura di frontiera; parla l'inglese, lo spagnolo e tanti altri linguaggi. La scrittrice parla della terra in cui vive come una "ferita aperta", un luogo vulnerabile e di passaggio. Il binomio terra - ferita, è la metafora di una condizione di disagio, di marginalità, di separatezza. Anzaldù è una donna lesbica e l'omosessualità è una condizione che rende vulnerabili, esposti a contagio, così come avviene maggiormente nelle terre di confine che ella abita. Il discorso del contagio e della vulnerabilità è affrontato nel libro "Borderlands / La frontiera" (1987), che non è una biografia, né un libro di memorie, né di linguistica, né di storia, né di poesia, è tutto questo messo insieme. C'è l'immagine della scrittura come lacerazione, come specchio di una ferita che nasce da una condizione di oppressione legata anche a vicende storiche. Il luogo di frontiera è anche il luogo in cui si vive l'oppressione di culture che subentrano come culture dominanti schiacciandone i substrati. La scrittura diventa una sorta di guarigione, perché porta fuori tutto il represso, il sofferto, rimargina la spaccatura, il trauma e la divisione. La scrittura rivendica le sue ragioni, essa è il corpo stesso che grida e vuole essere scritto per recuperare una dimensione perduta.