



SOCIETÀ ITALIANA  
DELLE LETTERATE

## *Società Italiana delle Letterate*

Prosegue in questo numero l'esplorazione delle pratiche performative femministe iniziato nel n. 14 di *Altre Modernità*: l'articolo di Sarah Perruccio racconta infatti della scrittura teatrale della drammaturga Timberlake Wertenbaker e in particolare di *New Anatomies*, dedicato alla figura storica di Isabelle Eberhardt.

Inauguriamo inoltre in questo contributo le nostre "recensioni dal futuro": riletture di testi nati da incontri e ricerche SIL nei vent'anni della sua attività (di cui trovate la bibliografia aggiornata al 2014 nel nostro [primo intervento](#) su questa rivista) da parte di femministe di nuova generazione.

La recensione dal futuro di questo numero è a firma di Laura Marzi e Francesca Maffioli, che si confrontano sul volume *S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*: del volume, uno dei primi della produzione SIL, è in corso la nuova edizione elettronica nella collana [SIL Mnemosine](#) pubblicata dalla casa editrice digitale femminista [ebook@women](mailto:ebook@women).

Serena Guarracino

---

### Indice

*Esplorare e creare nuove anatomie dal margine: da Isabelle Eberhardt a Timberlake Wertenbaker* [p. 290](#)

Sarah Perruccio

*Divenire S/Oggette dal futuro: una riletture di S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile* [p. 356](#)

Francesca Maffioli e Laura Marzi



## *Esplorare e creare nuove anatomie dal margine: da Isabelle Eberhardt a Timberlake Wertenbaker*

di Sarah Perruccio

Ci sono personaggi e personagge che nascono dalla penna di autrici e scrittori; altri, invece, nascono dalle loro azioni epiche e dalla loro stessa penna. Tra queste personagge auto-generate troviamo Isabelle Eberhardt, leggendaria esploratrice *en-travesti* in Nord Africa, al confine tra diciannovesimo e ventesimo secolo; fantasiosa eppure onestissima biografa di sé stessa; giornalista e scrittrice. Molti i confini che Eberhardt ha superato: innanzitutto geografici, identitari, per alcuni suoi contemporanei anche morali. Il viaggio alla scoperta di questa personaggio è infatti tutto un viaggio di superamento dei confini. La prima frontiera da riconoscere è quella tra fantasia e realtà: leggiadramente oltrepassata dalla giornalista russo-svizzera nel riferimento al proprio passato e alla propria identità; travalicata attraverso gli scritti autobiografici e i suoi racconti. Poi c'è la Isabelle degli altri: insomma, si passa dalla realtà raccontata da Isabelle Eberhardt alla Isabelle Eberhardt raccontata da altri autori e autrici, registi/e, biografi/e, e studiosi/e vari/e. Tanto si gioca sul confine tra storico e fantastico – sia che si tratti della penna di Isabelle o di quella degli autori che hanno voluto raccontarla – che il confine si sfuma. Sappiamo solo di stare continuamente percorrendo ed attraversando quel limite.

Restringendo il campo, nello spaesamento necessario che questa personalità richiede, si analizzerà qui la Isabelle Eberhardt storica (nell'ambiguità intrinseca a questo tentativo) e quella raccontata in una delle opere più riuscite a lei ispirata: *New Anatomies* di Timberlake Wertenbaker.

### **Isabelle Eberhardt (1877/1904)**



La Francia colonialista si batte per fortificare la sua posizione in Algeria e Tunisia quando una giovanissima donna attraversa i deserti del Maghreb guidata, non da un Orientalismo *à la page* ma dal suo *mektoub*<sup>1</sup>. Da quando, ventenne, si convertì all'Islam insieme a sua madre Nathalie<sup>2</sup> durante il loro primo viaggio in terra d'Africa Isabelle crede senza tentennamenti al *mektoub*, il destino. Così per due anni, a seguito della precoce morte della madre,<sup>3</sup> Eberhardt seguita a peregrinare da sola in una terra scossa da lotte continue ma che ha la capacità di calmare il suo animo agitato. È una figura singolare: elegantemente abbigliata di un lungo *burnous* bianco, Eberhardt si presenta alla popolazione indigena come Si Mahmoud Saadi, giovane studente tunisino. Questa scelta innanzitutto la protegge e le rende possibile accedere a tutto ciò che le interessa: la vita nomade dei beduini, la vita religiosa delle *zaouia*<sup>4</sup>, i caffè mori dove conversa con i locali e si abbandona al consumo di *kif*<sup>5</sup> ed alcol. Impara perfettamente l'arabo ed affascina i suoi interlocutori con le sue maniere eleganti, l'intelligenza e la cultura.

Ma il travestimento non è una novità o una costrizione per Eberhardt. Isabelle aveva infatti ricevuto dal tutore anarchico russo Trofimovskij una educazione in tutto uguale a quella riservata ai suoi fratelli, senza alcuna distinzione di genere. Nella *Villa Neuve*, a Ginevra, dove Nathalie Eberhardt ufficialmente ristabilisce la sua salute e Trofimovskij probabilmente fugge da un mandato d'arresto in Russia, Isabelle si veste abitualmente da ragazzo, fa giardinaggio, impara a lottare, a cavalcare; inoltre si forma in molte lingue straniere tra cui l'arabo. Già dall'adolescenza, affascinata dal mondo arabo, tenta di intraprendere i primi viaggi fantastici, corrispondendo con alcuni ambasciatori e letterati, e traducendo poesie e racconti per conto di alcuni

---

<sup>1</sup> In arabo la parola *mektoub* significa "scritto, ciò che è scritto".

<sup>2</sup> Isabelle prende il cognome Eberhardt dalla madre Nathalie: sul suo certificato di nascita non figura alcun padre. Nathalie stessa è figlia illegittima di padre ebreo russo, Nicolas Korff, e di madre tedesca luterana. Verosimilmente il padre di Isabelle è il suo tutore Alexandr Trofimovskij, ex pope della chiesa ortodossa armena poi anarchico frequentatore di Bakunin, con cui Nathalie lascia la Russia e il marito generale, Paul de Moerder, nel 1871. Fugge portando con sé i tre figli piccoli Nicolas, Olga e Vladimir (avuti nel '64, '65 e '68). Augustin, il fratello prediletto di Isabelle, nasce nel 1872 a seguito d'un periodo di riavvicinamento con de Moerder che gli darà il suo cognome. Il generale muore qualche mese dopo; alla nascita di Isabelle, nel 1877, Trofimovskij non la riconosce.

<sup>3</sup> Nathalie muore a Bona (oggi Annaba), Algeria, il 28 novembre 1897, segnata forse dai troppi parti affrontati e dalla sua salute fragile, per una crisi cardiaca. Lì è ancora sepolta col suo nome arabo Fathima-Manoubia.

<sup>4</sup> Sede di una confraternita religiosa e spesso luogo di insegnamento e alloggio dei confratelli.

<sup>5</sup> Miscela di hashish e tabacco.



giornali. Questi suoi primi passi in ambienti dotti e interessati all'oriente sono compiuti da Eberhardt sotto pseudonimo: tra i tanti il favorito è Nicolas Podolinsky.

Isabelle manifesta quindi ambiguità riguardo la sua identità di genere. Difficile dire se si sentisse meglio rappresentata da uno pseudonimo maschile o se non fosse un semplice gioco, un esercizio di libertà volto anche a salvaguardare la sua identità. Eberhardt dà qualche indizio nelle lettere: in una missiva all'amico Ali Abdoul Wahab, ad esempio, spiega come scelga di indossare una maschera per proteggersi dal mondo, dalla maggioranza delle persone cui sente di non somigliare in alcun modo ed aggiunge: "Io [indosso la maschera] della mascolinità che giustifica i miei continui scherzi e provocazioni" (2002a: 34). Fatto sta che, al di là delle congetture, Isabelle è abituata a vestirsi da uomo. Di lei ci sono giunte quasi esclusivamente foto in abiti maschili, spesso orientali, scattate anche prima della partenza per il Maghreb. Quindi la doppiezza di Isabelle è un fatto assodato e non solo un travestimento di comodo per attraversare il deserto. Da notare anche che, nei suoi diari intimi, Eberhardt si riferisce a sé stessa preferibilmente al maschile. Ed ecco quindi un altro confine che Eberhardt attraversa in un senso e nell'altro, senza dargli alcun peso. Con una naturalezza disorientante. La sua posizione di donna/uomo, europea eppure arabo musulmano, amica degli oppressi ma, come poi vedremo, amica degli oppressori, la pone in una pericolosa area che sfugge totalmente a qualsivoglia etichetta o facile comprensione. Questo, però, la rende invisibile a molti e la mette in pericolo.

Il margine in cui è relegata perché dissimile a tutti è, però, il suo spazio privilegiato. Per dirla con bell hooks:

[...] la marginalità è un luogo di radicale possibilità, uno spazio di resistenza. [...] uno luogo in cui abitare, a cui restare attaccati e fedeli, perché di esso si nutre la nostra capacità di resistenza. Un luogo capace di offrirci la possibilità di una prospettiva radicale da cui guardare, creare, immaginare alternative e nuovi mondi. (1998: 68)

Ed è infatti per Eberhardt una scelta deliberata anche se, nei momenti di maggiore scoramento, il disprezzo altrui e i fraintendimenti le provocano un grande dolore.

Come nota Susan Carlson nella sua analisi di Eberhardt a partire dalla personaggio di Wertenbaker: "Events suggest that she is othered in *both* cultural realms; a self-created cross-border child, Isabelle is always an outsider" (2000: 141). Non appartenendo a nessuna cultura in maniera univoca lei è necessariamente vista come diversa (*othered*) ma questa diversità è anche lo spazio che Eberhardt sceglie, il margine in cui esercitare il suo sguardo sempre libero. Lei, verosimilmente figlia illegittima del suo tutore anarchico e della madre russa di origini ebraiche, isolata nella cupa villa di Ginevra, è sempre stata *l'altro, il diverso*, senza aver bisogno che qualcuno



la proponesse come tale. Anzi, il deserto è finalmente il luogo dove lei sperimenta la sua identità (anche *cross-gender*) in maniera libera e conclusiva. È finito il tempo dei *come se*: in Algeria Eberhardt gioca seriamente ad essere sé stessa. Tanto che gli arabi che incontra accettano la sua identità maschile; quindi Isabelle, in quel margine, conosce l'inclusione oltre che l'esclusione.

La sua prospettiva così profondamente vicina al mondo che osserva – o meglio *vive* – dal di dentro eppure incredibilmente lontana al contempo, le fa scrivere pagine di cronache e racconti che la pongono come una delle pochissime autrici o autori dell'epoca in grado di comprendere il mondo arabo senza preconcetti coloniali o una superficiale fascinazione orientalista. La felicità del suo sguardo è passata però in secondo piano rispetto al fascino del suo misterioso personaggio e le osservazioni critiche si occupano molto più spesso di lei che dei suoi scritti.

Come detto in precedenza il margine può anche essere un luogo di vulnerabilità e, difatti, Eberhardt resta vittima di un tentato omicidio il 29 gennaio del 1901 da parte di un uomo appartenente alla setta dei *Tidjaniya*, in lotta con i *Qadriya*<sup>6</sup> in cui Isabelle era nel contempo stata ammessa. L'attentatore si fingerà pazzo e dichiarerà di dover uccidere Isabelle Eberhardt per rispondere ad un ordine divino. Lei, già a pochi giorni dall'attentato, scrive nei suoi diari di non riuscire ad odiare questa persona, costretta ad attentare alla sua vita senza nemmeno sapere perché; anzi ipotizza sia lui vittima di un disegno più alto, quello di compiere un atto necessario al destino di lei. Sul piano politico Eberhardt si affretterà a scrivere al giornale *La Dépêche Algérienne* (Eberhardt, 2002a: 148-152) la sua interpretazione degli eventi – ovvero che l'attentato sia stato ordinato dai *Tidjaniya* a causa della sua affiliazione ai *Qadriya*, perché non venisse invece strumentalizzato come un attentato alla supposta cristianità della giovane giornalista europea. In quel margine, costantemente travalicato, dove tutto si fa di difficile comprensione, è sempre necessario spiegare e rettificare. Isabelle infatti dovrà farlo spesso, in lettere chiarificatrici a quegli stessi giornali che la diffamano sovente; o in tribunale dove il processo all'attentatore si trasforma anche in un'indagine volta a comprendere la sua peculiare figura. Eberhardt si presenta al Consiglio di Guerra di Costantina vestita da donna musulmana e si difende splendidamente, chiedendo anche clemenza per il suo assalitore. Viene però espulsa perché, secondo la corte, la sua presenza in Algeria crea scompiglio. Inizia per Isabelle un esilio europeo, in cui soffre moltissimo, lontana anche dal suo fidanzato Slimène, *spahi*<sup>7</sup> di stanza a Batna.

---

<sup>6</sup> La setta dei *Qadriya*, fondata nel dodicesimo secolo da 'Abd al-Qādir al-Jīlānī, è uno degli ordini sufi più antichi e diffusi al mondo.

<sup>7</sup> Soldato indigeno delle truppe coloniali francesi. Dopo la presa di Algeri nel 1830 i francesi formarono truppe a cavallo reclutando soldati tra i berberi e gli arabi del luogo.



Irriducibilmente libera, la sua profonda conoscenza del mondo islamico la porterà ad essere uno stimato confratello e, parallelamente, un potenziale strumento per un nuovo colonialismo. Quando Eberhardt riuscirà a tornare in Algeria (dopo aver sposato Slimène a Marsiglia diventando quindi cittadina francese) incontrerà l'affascinante generale Lyautey. Questo incontro tingerà ancora una volta la figura di Isabelle di ambiguità, accreditando per taluni l'idea che fosse una spia. Come era possibile che Eberhardt si intrattenesse con l'oppressore? Il generale Lyautey avvicina Isabelle dopo aver letto i suoi articoli come corrispondente di guerra, manifestandole da subito la sua stima. Lei si trova di fronte un uomo colto e curioso che intende conoscere meglio il popolo algerino al fine di ottenere un processo di sottomissione meno violento. Lyautey sostiene che francesi e algerini debbano conoscersi e convivere nel rispetto delle reciproche tradizioni ma, ovviamente, sotto il controllo e la regola francese.<sup>8</sup> Auspica una colonizzazione pacifica. Eberhardt probabilmente vede la colonizzazione francese come un fatto inevitabile, come un'altra manifestazione del *mektoub*, e le interessa molto l'approccio di quest'uomo. Ecco travalicato un altro confine estremo. Eccola camminare tra la popolazione indigena e gli oppressori con la stessa sincerità e distaccata partecipazione. Sempre dentro e fuori al contempo, in equilibrio sul margine che si è scelta.

Questo 1903, come nota Errera (in Eberhardt 2002a: 229) è un anno di scrittura feconda e maggiore serenità grazie all'amicizia e alla protezione del generale: Isabelle riesce a dissipare le ombre che la volevano attiva propagandista contro la penetrazione francese. E, curiosamente, nei suoi racconti prende ad utilizzare la prima persona femminile.

Eberhardt, così indefinibile, ha raccolto ammirazione e critiche tra gli/le studiosi/e che l'hanno osservata. Come sottolinea Rice (2008-2009) ogni studioso/a o artista che la avvicini risponde all'ambiguità di Isabelle Eberhardt in relazione al

---

Anche se generalmente capitanati da comandanti francesi c'era anche una quota riservata ai comandanti indigeni e un certo numero di volontari francesi tra i soldati.

<sup>8</sup> Bisogna ricordare il carattere peculiare della colonizzazione francese in Algeria, che nasceva da rapporti commerciali stabiliti già nel diciassettesimo secolo, posti sotto protezione della corona francese per volere di Richelieu nel 1632. Si arriva ad una presenza militare solo nel 1830 con la conquista di Algeri, Bona ed Orano: già nel 1834 coloni francesi vengono inviati dalla madre patria con lo scopo di coltivare le terre conquistate e integrarsi con la popolazione locale. La colonizzazione per la Francia dell'epoca non era una semplice occasione di sfruttamento economico e commerciale quanto una missione civilizzatrice. Chiave, per la realizzazione di questo scopo, fornire alle colonie lo stesso sistema educativo e amministrativo della madre patria, nel quale operavano anche alcuni nativi algerini. Ma questi propositi non vennero mai pienamente realizzati a causa della complessa composizione tribale e religiosa, in particolare, dei territori interni dell'Algeria. Ed è qui che la profonda conoscenza di quei territori e quelle popolazioni rendevano Eberhardt un aiuto preziosissimo.



proprio vissuto biografico o alla propria aria di interesse, essendo possibile trovare in lei un'istanza e il suo esatto contrario. Eberhardt stessa scrive: "questa povera Isabelle che può sembrare molto incoerente, bisogna cercare di capirla" (2002a: 35).

Il sistema analitico occidentale, fondato sulle opposizioni e la non-contraddizione, non è il quadro più adatto in cui provare a fermare la personaggio Isabelle. La sua profonda ricerca spirituale e la sua accettazione *di ciò che è*, del destino, insieme al nomadismo e alla vita povera sono, invece, gli strumenti eletti da Eberhardt per la comprensione di sé stessa. Tralasciando qui l'aspetto spirituale che non compete questa ricerca, è l'aspetto nomade la chiave che intendo utilizzare per seguire la personaggio dentro e fuori il testo che qui andrò ad analizzare.

### **Isabelle Eberhardt in *New Anatomies* di Timberlake Wertenbaker**

La storia di Isabelle Eberhardt e la sua straordinaria figura hanno ispirato molti lavori. Film, opere teatrali e musicali, letteratura critica sulla scrittura di Eberhardt e sul suo ruolo rispetto al discorso coloniale, riflessioni intorno al *crossdressing* e alle questioni di genere.<sup>9</sup> Tra tutte le opere che hanno preso in esame la vita, il lavoro e la personalità di Eberhardt, qui ci si concentrerà ad esaminare forse l'esempio più conosciuto: *New Anatomies* di Timberlake Wertenbaker.

Già dal titolo viene rivelato dove indaga lo sguardo dell'autrice. Con Isabelle, Wertenbaker vede configurarsi una nuova anatomia: un attraversamento delle consuete sistemazioni di genere che porta a concepire nuovi comportamenti e, idealmente, nuove fisicità. Il corpo della protagonista è al centro dell'interesse di Wertenbaker: ci viene presentato malato e cadente nella prima scena dove l'autrice e giornalista russo-svizzera impreca e lamenta il bisogno urgente di un rapporto sessuale. Un corpo che, nonostante sia consumato dalla sua sregolatezza e resistenza a qualsivoglia regola, non rinuncia a desiderare. A raccogliere i suoi pensieri troviamo Séverine, giornalista e biografa, personaggio inventata da Wertenbaker probabilmente ispirandosi a Caroline Rémy.<sup>10</sup> La presenza di una biografa è qui una

---

<sup>9</sup> Un film nel 1991 (*Isabelle Eberhardt* di Ian Pringle) e alcuni spettacoli teatrali, tra cui *L'Esclave errante (The Wandering Slave)*, in scena a Parigi nel 1924, e *Isabelle D'Afrique* nel 1939, come riporta Clancy-Smith (in Chaudhuri e Strobel 1992: 73). Successivamente, nel 1989, un *Isabelle Eberhardt* per la regia di Françoise Merle è stato rappresentato al Théâtre de l'Athénée. Si segnalano anche opere musicali: un brano, *Isabelle Eberhardt Dreams of Pianos*, del 2007, e un'intera opera: *Songs from the Uproar: the Lives and Deaths of Isabelle Eberhardt*, 2012, a firma Missy Mazzoli, compositrice contemporanea.

<sup>10</sup> Caroline Rémy de Guehard, detta Séverine, è una giornalista femminista e libertaria che si impegnò per il voto alle donne e si schierò in difesa di socialisti, anarchici o libertari accusati dei reati più svariati. Tra gli altri si schierò in difesa di Dreyfus e di Sacco e



libertà dell'autrice che unisce storia e fantasia in una efficacissima mescolanza capace di rendere al meglio il personaggio. Questa è una caratteristica peculiare della scrittura di Wertenbaker: per affrontare tematiche che, per la loro importanza fondamentale, superano la stretta attualità – come il rapporto tra scienza e fede, la ricerca dell'identità o il rapporto tra le parole e il potere – Wertenbaker predilige le ambientazioni storiche o mitologiche.<sup>11</sup> Nelle parole della drammaturga: “If you write things in the past you free them of people’s prejudices. You can be more poetic” (in Stephenson and Langridge 1997: 143).

Eberhardt ha ventisette anni e, senza saperlo, è alla fine del suo viaggio, confusa, arrabbiata. Dalla sua biografia apprendiamo che è affetta da malaria e forse da sifilide. Esce dall'ospedale quello stesso 21 ottobre 1904 (giorno della sua morte), ormai insofferente a l'essere chiusa tra quattro mura che le sembrano una prigione. Desidera incontrare Slimène e si dimette contro il parere dei medici. Quello stesso giorno morirà affogata nella sua casa nel deserto, colpita da un'incredibile inondazione. “Ho notato che nella vita – nella mia almeno – tutto ha una strana tendenza ad aggiustarsi contro ogni verosimiglianza, contro ogni legge delle probabilità” (2002a: 177), annotava nei suoi diari tre anni prima.

Nella scena iniziale di *New Anatomies* Isabelle non sa di essere ad un passo dalla morte, seppure il pensiero della fine sia sempre costante in lei. È però già in un altrove: Isabelle delira. La troviamo oltre il margine di sé (dal latino *delirare*, uscire dal solco): è quindi fuori dal seminato, da ciò che è tracciato e previsto, in quello spazio di

---

Vanzetti. Isabelle era anche nota col nome di Séverine Musulmana. Ciononostante le due non legarono in vita ma, dopo la morte di Isabelle, anche Rémy contribuì alla sua crescente fama e mitizzazione pubblicando un articolo in cui paragonava Eberhardt a Bakunin (vedi Lorcin 2012).

<sup>11</sup> Wertenbaker ha scritto numerose opere ambientate nel passato (o con doppia ambientazione tra presente e passato) e con personaggi storici. Ricordiamo Darwin e FitzRoy reinventati in *After Darwin* (2002[1998]) e Galileo e la figlia Maria Celeste in *The Laws of Motion* (2009) – testi, questi, reperibili in traduzione italiana con i titoli *Dopo Darwin* e *Le leggi del moto* (2011). In entrambi i testi si affronta il tema, ancora caldo, del rapporto tra fede e scienza e della pericolosità di un sistema di pensiero fondato su certezze assolute. In *Dopo Darwin*, felicemente in bilico tra l'ambientazione storica e contemporanea, si scandaglia anche il senso di incertezza che nasce dall'impossibilità di interpretare un mondo in rapida e perenne trasformazione come quello attuale. In altri casi l'autrice ha inserito personaggi di fantasia all'interno di eventi documentati: ad esempio Mary, immaginaria agitatrice degli storici Gordon Riots del 1780 (*The Grace of Mary Traverse*, 1996 [1985]). Con Mary, Wertenbaker ha affrontato un percorso di formazione, una ricerca identitaria; mentre nell'ambientazione mitica di *The Love of The Nightingale* (1996[1989]) ha scelto di trattare, attraverso il mito di Tereo, Procne e Filomela, la violenza che può scaturire lì dove venga imposto il silenzio, ad una comunità o un individuo.



esodo psichico dalla razionalità dove la realtà percepita si pone autoritaria e inconfutabile in opposizione alla realtà percepita dagli altri o esperita.

L'alterità che si riscontra come dato fondamentale del carattere della Isabelle degli scritti intimi, che lei chiama *journalier*, ci è presentata come un'alterità assoluta e irraggiungibile nella prima scena di *New Anatomies*.

“Bunch of degenerates in this town. Sleeping WHEN I NEED A FUCK. It's the European influence. Keeps them down” (1996: 6), dice rabbiosa Isabelle, spostando ancora una volta l'asse di cosa è normale, ridefinendo le parole (*degenerates*) in un gioco molto caro all'autrice Wertenbaker. In poche frasi la personaggio è chiaramente delineata: libera, sfacciatamente refrattaria alle regole, anela al deserto e deride i poveri occidentali che vivono, come i vegetali che piantano, attaccati al loro orto di rape, cavoli e carote<sup>12</sup> (ed ecco proprio il seminato da cui Eberhardt delirante è uscita). Poi, necessariamente, un salto all'indietro, alle origini. Wertenbaker, presenta il suo ritratto della protagonista per mezzo di brevi immagini, muovendosi liberamente nel tempo.

Come sottolineato in precedenza Eberhardt è definibile solo attraverso le sue contraddizioni. Quindi, scena seconda: a Ginevra Isabelle, tredicenne, gioca vestita di una t-shirt e di una gonna troppo grande con suo fratello Augustin, fragile e femminile. Qui Augustin è Antoine, la madre Nathalie è Anna e la sorella maggiore di Isabelle, Olga, è Natalie. Un gioco di specchi e trasformazioni che fa disperdere le poche certezze che un lettore dei *journalier* di Isabelle potrebbe sperare di conservare.<sup>13</sup> Rilevante in questo schema di spostamenti e moltiplicazioni è l'allestimento voluto da Wertenbaker, con un cast tutto femminile, dove ogni attrice interpreta una donna europea, un uomo arabo ed un uomo europeo. Ciascuna artista copre questi tre ruoli ad eccezione della quinta attrice: lei interpreterà Isabelle/Si Mahmoud, così molteplice da non poter sostenere ulteriori moltiplicazioni. Il testo va in scena per la prima volta nel 1981 (ICA, Londra) con il gruppo femminista *Women's Theatre Group*<sup>14</sup> e porta a Wertenbaker una prima, parziale notorietà.

---

<sup>12</sup> “Bunch of farmers. Wallowing in the mud of their ploughed fields. Turnips, cabbages, carrots, all in a line, all fenced in. (Cries.) Why do they hate me so? I didn't want anything from them.” (*ibid.*). Gli europei costretti nei confini che si autoimpongono, simbolo della società da cui Isabelle è fuggita e dalla quale è stata poi per tutta la vita esclusa e criticata.

<sup>13</sup> Per ulteriori approfondimenti a proposito dell'affidabilità delle fonti di Eberhardt e il loro utilizzo creativo da parte di Wertenbaker, vedi l'articolo di Foster (2007/2008) e la risposta di Rice (2008/2009).

<sup>14</sup> Il *Women's Theatre Group* (dal 1990 *Sphinx Theatre*) è un gruppo femminista inglese tutt'ora attivo, nato nel 1973 e con lo scopo di promuovere, sostenere ed ispirare le donne attraverso produzioni teatrali, conferenze e ricerca (<http://www.sphinxtheatre.co.uk>).



In questa seconda scena Isabelle (la ragazzina forte e coraggiosa) gioca con il delicato fratello Antoine ad immaginare viaggi, per lei grandiosi e imprevedibili, per lui da mantenere più vicini al realistico: “[...] the corners of a dream must be nailed to the ground as firmly as our tent [...]” (1996: 11). Così si ha la parabola del viaggio di Eberhardt dalla fine all’inizio, in una rapida svolta che dà un primo deciso assaggio della personaggio. Augustin/Antoine lo ritroveremo nella quarta scena, sposato e presto padre, molto lontano dai sogni che metteva in scena con Isabelle. Più che una tenda ben piantata il personaggio Antoine ha costruito i muri saldi di una nuova casa, chiudendo fuori dai suoi confini Isabelle e i loro sogni. Le ultime battute della seconda scena, dedicata alla prima simbiotica giovinezza dei due fratelli, facevano già prevedere questa nuova sistemazione dei ruoli e degli affetti con Antoine che abbandonava Isabelle nel loro gioco e lei che fingeva di morire, sola.

*Morte, casa, recinto, sogno, desiderio*, sono le parole che più si susseguono nel testo di Wertenbaker: “These words are repeated through the text and their meanings shift as they reappear. [...] Follow the line of a word in different contexts and you have a clue to the play and the playwright”, dice Wertenbaker nell’introduzione al suo *Jenufa* (2007: 3), adattamento di *Jeji Pastorkyna (Her Stepdaughter)* di Gabriela Preissová, parlando del suo modo di procedere nelle traduzioni e negli adattamenti.

Seguendo Eberhardt troveremo ciclicamente la parola *morte, cimitero, tomba*. “Forse tutto il grande fascino dolente della vita deriva dalla certezza assoluta della morte” (Eberhardt 2003: 78): la sua visione della vita come valevole di significato solo in relazione alla morte è confermata in ogni racconto, con riferimenti costanti anche quando fugaci. E seguendo Wertenbaker incontriamo sì la morte – sempre presente in Eberhardt – ma anche *sogno, movimento* e chiaramente, *sabbia, dune, deserto*. Dalle voci degli altri europei, dei familiari, sentiamo insistere sulle parole *casa, vendere, comprare*. Un insistere borghese e stanziale. Ma anche qui le parole hanno un significato cangiante. Se la casa è proprietà e sicurezza per la sorella Natalie e la cognata Jenny, Isabelle annuncia il suo desiderio d’una casa nel deserto. È quella la casa come luogo di resistenza (hooks 1998 [1990]), dove tornare per recuperare energie e ritrovarsi. La stanza tutta per sé (Woolf 1945) dove scrivere. È una dimora modesta quella che immagina Isabelle, un rifugio dove scrivere ed isolarsi.

E poi c’è il *sogno* che prima era un avvenire di peregrinazioni avventurose con Antoine (scena 2) che più avanti lui vede disintegrarsi davanti alla realtà (scena 4). Isabelle allora chiede al giovane fratello ingrigito e disilluso: “What dictionary are you using? The Swiss clockmaker’s or the poet’s?” (1996: 22). Nei testi di Wertenbaker sono le parole a disegnare la realtà: non c’è un’unica realtà data che si possa descrivere a parole. Inoltre, non c’è una sola lingua con cui riferire la realtà. E lo sa bene Eberhardt, vagabonda, scrittrice e poliglotta. Braidotti afferma, parafrasando Lacan, che non esiste una lingua madre perché “tutte le lingue portano il nome del padre che vi ha



impresso il suo marchio” (2014: posizione 429) e sostiene che il soggetto nomade è essenzialmente poliglotta, laddove “essere tra le lingue rappresenta un vantaggio per la decostruzione dell’identità” (*ibid.*: posizione 461).

Questo soggetto nomade e poliglotta, definito dalla filosofa Braidotti per osservare l’essere umano della nostra contemporaneità, offre un quadro critico estremamente confortevole per analizzare Eberhardt e la stessa Wertenbaker. “[...] Il nomadismo non è la fluidità priva di confini bensì la precisa consapevolezza della non fissità dei confini. È l’intenso desiderio di continuare a sconfinare, a trasgredire.” (*ibid.*: posizione 936). Il concetto di nomadismo non si riferisce specificamente al viaggiare o ai flussi migratori quanto a una definizione della persona come in continuo movimento e mutamento, innanzitutto identitario, in una contemporaneità dove difficilmente può sussistere una identità nazionale sovrana, un’identità di genere del tutto coincidente ad una differenza sessuale, un’identità che vada culturalmente ad identificarsi con un’unica classe, storia, immaginario non ibridato nel contatto con altre classi, storie, immaginari. L’identità *nomade*, complessa e mutevole, che Eberhard sperimentava già a fine ottocento.

Wertenbaker stessa scrive: “Perhaps, after all, it is not the best thing to have a solid, immutable and unquestioned identity, maybe it’s more interesting to shed those skins occasionally, maybe it is more human to be uncomfortable” (2002: ix). Fondamentale infatti per la scrittura di Wertenbaker è la sua identità *nomade*:<sup>15</sup> figlia di genitori anglo-americani e cresciuta nei territori baschi in Francia, dove impara prima il basco (lingua allora proibita nelle scuole) dell’inglese o del francese, Wertenbaker non sa cosa sia avere un’identità univoca o radici solide a cui riferirsi. I lavori di Wertenbaker sono infatti popolati di personaggi e personagge in movimento, alla ricerca di sé stessi (Isabelle Eberhardt o Mary Traverse), esiliati e quindi separati dalle proprie radici, ovvero da sé stessi (Procne o i migranti di *Credible Witness*)<sup>16</sup>. Non è un caso allora che la personaggio Isabelle Eberhardt, così apertamente restia a qualunque definizione identitaria conclusiva, abbia affascinato Wertenbaker tanto da prendere lo spazio di un intero lavoro prima pensato invece come drammatizzazione della vita di tre donne che vestirono da uomo: George Sand, Ono Kamachi, e la stessa Eberhardt.<sup>17</sup> “I was intrigued by the mental liberation in the simple physical act of cross-dressing” (1996: vii), afferma Wertenbaker nell’introduzione alla sua prima raccolta di testi. Il riferimento al *cross-dressing* ritorna anche nella musica suggerita da Wertenbaker nelle note per la messinscena (4): canzoni dal *music hall* di fine

---

<sup>15</sup> Qui con *nomade* ci si riferisce appunto al concetto introdotto da Braidotti nei testi riportati in bibliografia.

<sup>16</sup> Qui ci si riferisce a *The Grace of Mary Traverse* e *The Love of the Nightingale* (1996); *Credible Witness* (Wertenbaker 2002, in italiano in Wertenbaker 2011).

<sup>17</sup> Vedi pag. vii dell’introduzione a Timberlake Wertenbaker *Plays 1*, 1996.



ottocento/inizio novecento e in particolare due canzoni tratte dal repertorio delle *male impersonator*.<sup>18</sup>

Nella prima scena del secondo atto Wertebaker presenta una molteplicità di motivazioni per l'uso di abiti maschili. Verda Miles è una *male impersonator*, sposata e iper-femminile fuori dalle scene. Séverine veste da uomo per portare le sue fidanzate fuori senza essere importunata dagli uomini, Eugénie per moda, Lydia<sup>19</sup> per scrivere: in abiti maschili finalmente inizia a pensare anziché osservare il merletto che le cade sul polso (1996: 38). Isabelle che viene inizialmente scambiata per un "autentico" uomo arabo, è l'unica a presentarsi coerentemente come uomo e afferma: "It's not a costume, it's my clothes" (1996: 37).

Eberhardt viene ritratta da Wertebaker come una personaggio autentica seppure in fondo inafferrabile. Il dramma risulta infatti una narrazione frammentaria, che va avanti ed indietro nel tempo, omettendo del tutto personaggi (come l'amatissimo marito Slimène) e, come nota Foster (2007-2008: 115), prendendosi grandi libertà rispetto ad una supposta realtà storica, ma riportando con forza alla lettrice o allo spettatore il carattere di Isabelle/Si Mahmoud. Una realtà storica che è solo da supporre data la nota arbitrarietà di Isabelle nel raccontare del suo passato e le forzature e interpretazioni di coloro che hanno scritto di lei pretendendo di inquadrarla, in qualche modo, nelle categorie date così da renderla comprensibile. Come Isabelle dice nella quarta scena dell'atto secondo, "And you, chronicler, must make no judgements" (1996: 54): è lei a rivendicare l'assoluto ed esclusivo diritto di raccontare la sua storia, colorandola anche di esagerazioni e mutamenti, se questo fosse necessario a raccontare meglio la verità.

Wertebaker prende dalla storia, e dalla biografia di Eberhardt, con lo stesso intento. A larghe pennellate dipinge brani della vita dell'esploratrice eludendone abilmente altri, così da riuscire a rendere tutte le contraddizioni e i diversi aspetti della sua complessa personalità, sfuggendo alla dittatura della coerenza. Ciononostante, o piuttosto grazie a questo approccio, Wertebaker riesce a fornire un ritratto forte e consistente. Così come ha fatto in altri testi permeati dal tema della ricerca e della

---

<sup>18</sup> Da sottolineare che a partire dalla fine degli anni '60 del 1800 ci fu un crescente successo di questa tipologia di performer. Tra le prime a cantare in abiti maschili nei *music-hall* ci sono l'inglese Annie Hindle (1847-19?), l'americana Ella Wesner (1851-1917) e più avanti, ancora in Inghilterra, Vesta Tilley (1864-1952) a cui potrebbe essersi ispirata Wertebaker per il personaggio della *male impersonator* Verda Miles in *New Anatomies*. Per approfondimenti sulla storia delle *male impersonators* vedi: Ferris 1993.

<sup>19</sup> Il personaggio di Lydia riporta a Lidja Paškov, corrispondente di *Le Figaro*, scrittrice e viaggiatrice che consigliò Isabelle durante il suo soggiorno parigino (nel 1900) perché si facesse strada come giornalista e scrittrice.



scoperta della propria identità da parte dei protagonisti, come *Credible Witness* (2002) o *The Grace of Mary Traverse* (1996).

Così, rinunciando, con Wertenbaker, a dare di Eberhardt un ritratto coerente (nel senso di non-contraddittorio) ne possiamo intravedere la natura molteplice e fluida che attraversa i limiti delle categorie in uso. È possibile riconsiderare la sua ricerca spirituale, costantemente e appassionatamente documentata nei suoi *journalier*. Lei che da marginale, scegliendo attivamente il margine, ha cercato strenuamente solo sé stessa e di scandagliare un poco il mistero della vita, invita il lettore (e chi la osserva nelle successive riletture) a seguirne le tracce vagabondando, imitando la sua ricerca di proto-nomade, antesignana di un'identità – oggi comune a molti – che rifugge ogni definizione conclusiva.

#### TESTI CITATI

Braidotti R., 1994, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York.

Braidotti R., 2014, *Nuovi soggetti nomadi*, a cura di Anna Maria Crispino, ebook @ women, Bologna.

Carlson S., 2000, “Language and Identity in Timberlake Wertenbaker’s Plays”, in Elaine Aston, Janelle Reinelt (eds), *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 134-149.

Chaudhuri N., Strobel M. (eds), 1992, *Western Women and Imperialism: Complicity and Resistance*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis.

Chouiten L., 2015, *Isabelle Eberhardt and North Africa: Nomadism as a Carnavalesque Mirage*, Lexington Books, Lanham, Maryland.

Clancy-Smith J., 1992, “The ‘Passionate Nomad’ Reconsidered: A European Woman in L’Algérie Française (Isabelle Eberhardt, 1877-1904)”, in Nupur Chaudhuri e Margaret Strobel (a cura di), *Western Women and Imperialism: Complicity and Resistance*, 1992, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, pp.61-78.

Eberhardt I., 1923, *Mes Journaliers*, préf. par René-Louis Doyon, La Connaissance, Paris.

Eberhardt I., 1998, *Nel paese delle sabbie*, a cura di Olimpia Antoninetti, Ibis, Como-Pavia.

Eberhardt I., 1988/1990, *Oeuvres Complètes*, édition établie, annotée et présentée par Marie-Odile Delacour et Jean-René Huleu, 2 voll., Bernard Grasset, Paris.

Eberhardt I., 2002a, *Sette anni nella vita di una donna*, a cura di Eglal Errera, Guanda, Parma.



Eberhardt I., 2002b, *Yasmina e altre novelle algerine. La via del deserto I*, a cura di Olimpia Antoninetti, Ibis, Como-Pavia

Eberhardt I., 2003, *Il paradiso delle acque*, a cura di Olimpia Antoninetti, Ibis, Como-Pavia.

Ferris L. (ed.), 1993, *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing*, Routledge, London.

Foster V., 2007/2008, "Reinventing Isabelle Eberhardt: Rereading Timberlake Wertenbaker's *New Anatomies*." *Connotations* 17:1 109-128.

hooks b., 1989, "Choosing The Margin as a Space of Radical Openness", *Framework* 36, 15-24.

hooks b., 1990, *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*, South End Press, Boston.

hooks b., 1998, *Elogio del margine*, a cura di Maria Nadotti, Feltrinelli, Milano.

Lorcin P., 2012, *Historicizing Colonial Nostalgia: European Women's Narratives of Algeria and Kenya 1900-Present*, Palgrave Macmillan, New York.

Rice L., 2008/2009, "Isabelle, a Man from Algeria: A Response to Verna A. Foster", *Connotations* 18.1-3 259-75.

Stephenson H., Langridge N. (eds.), 1997, *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*, Methuen, London.

Wertenbaker, T., 1996, *Plays 1*, Faber and Faber, London.

Wertenbaker, T., 2002, *Plays 2*, Faber and Faber, London.

Wertenbaker T., 2007, "Introduction: Transforming a text" in Gabriela Preissová, *Jenufa*, adapted by Timberlake Wertenbaker, Faber and Faber, London.

Wertenbaker T., 2011, *Teatro: Dopo Darwin, Testimone credibile, Le leggi del moto*, Paola Bono e Maria Vittoria Tessitore (a cura di), Editoria & Spettacolo, Spoleto.

Woolf V., 1945 [1928], *A Room of One's Own*, Penguin Books, London.

Cixous H., 2002, *Tre passi sulla scala della scrittura*, Bulzoni, Roma.

Cixous H., 2010, *Le rire de la méduse et d'autres ironies*, Galilée, Paris.

Mazzanti R., S. Neonato e B. Sarasini, 2016 (a cura di), *L'invenzione delle personagge*, Iacobelli, Roma.

Modica, G., e M.V. Tessitore, 2012, "Le personagge sono voci interiori", *Letterate Magazine* 17, <<http://www.societadelleletterate.it/2012/09/le-personagge-sono-voci-interiori/>> (10 aprile 2016)

Setti N., 2012, "Personagge ritrovate, in costruzione, impreviste", <<https://vimeo.com/36015880>> (10 aprile 2016).

Setti N., 2014, "Personaggia, personagge", *Altre Modernità* 12, pp. 204-212.

SIL, 2011, "Io sono molte. L'invenzione delle personagge", <<http://www.societadelleletterate.it/2012/05/io-sono-molte-linvenzione-delle-personagge-genova-2011/>> (10 aprile 2016).



---

**Sarah Maria Perruccio** si occupa di teatro, traduce e scrive. Ha una laurea in DAMS e un M.A. in *Applied Theatre* alla University of Manchester. Ha tradotto, con M.V. Tessitore, e curato la postfazione di *Le leggi del moto* in *Teatro di Timberlake Wertenbaker* (a cura di M.V. Tessitore e P. Bono, Editoria & Spettacolo, 2011). Ha diretto laboratori teatrali con finalità di inclusione e coesione sociale, in Italia ed Inghilterra e ha portato in scena alcuni dei suoi testi. Fa parte della SIL dal 2009.

[sarettahmp@gmail.com](mailto:sarettahmp@gmail.com)



# *Divenire S/Oggette dal futuro: una rilettura di S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*

di Francesca Maffioli e Laura Marzi

## **S/Oggetti imprevedibili**

**Laura Marzi:** Nel saggio incluso nel volume *S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile* Carla Locatelli, analizzando *A Room of One's Own*, scrive che esso si qualifica in primo luogo come “discorso sul metodo”, specificando in un passaggio di poco precedente che: “dialogicità, supplementarietà, contro la reificazione del detto, sono un presupposto teorico-metodologico irrinunciabile nel pensare la letteratura e la comparazione al femminile” (1996: 43; in seguito nel testo).

In poche righe, Locatelli condensa il presupposto di questa recensione, il nostro ricorrere al metodo del dialogo. Per noi, si tratta, però, di dialogare sulla letteratura critica femminista e non su testi letterari scritti da donne, come già è avvenuto per il volume collettaneo a cura di Anna Maria Crispino e Marina Vitale *Dell'ambivalenza* (2016). Questa possibilità ci viene offerta da critiche letterarie che oltre a sfidare il canone, analizzando testi da esso esclusi, sembrano non esaurire il desiderio di mettersi in pericolo, proponendoci di attuare un ulteriore assalto alla “reificazione del detto”, ulteriore rispetto a quello praticato da loro stesse con l'esercizio della critica comparata femminista.

L'opportunità che ci viene data di scrivere questa recensione è per me il ribadirsi di una rivoluzione che spesso, agendo immerse al contesto della SIL, resta non vista e che io vorrei guardare, con te. La rivoluzione consta nel fatto che la recensione di un



testo fondante di critica letteraria femminista<sup>20</sup> come *S/Oggetti immaginari*, piuttosto che essere stata affidata a una delle autrici, affinché ne tracciasse la genesi, abbandonandosi a una sacrosanta apologia, è stata chiesta a due donne di generazione successiva, che hanno il solo merito di amare la critica letteraria femminista, correndo, quanto meno, i rischi di fraintendimento e ingratitudine.

Non credi anche tu, allora, che la possibilità stessa di analizzare questo testo collettaneo, frutto del primo convegno SIL svoltosi a Firenze nel 1995, rappresenti la prova del fatto che le critiche letterarie della SIL, autrici del volume in questione, non hanno mai abbandonato il percorso rivoluzionario che deve caratterizzare ogni femminismo? In questo caso, il tratto rivoluzionario consiste precisamente nel desiderio di non reificare il detto critico di vent'anni fa, attraverso la rilettura da parte di una delle socie fondatrici della Società Italiana delle Letterate, per esempio, ma di rilanciare rischiando con due *S/Oggetti* imprevedibili, come noi.

**Francesca Maffioli:** Credo che la risposta a quello che mi chiedi sia racchiusa nell'utilizzo della marca diacritica dei “:”, i due punti, che Carla Locatelli appone al titolo del suo saggio: un seguito di due punti a spiegare lo scorrere del pensiero.<sup>21</sup>

La prassi del dialogo in effetti si presta, metodologicamente, a dare avvio alla discussione, a mantenerla aperta e soprattutto a non concluderla. Il varco del due punti non chiude a punto fermo, volge lo sguardo a quello che sta oltre, e in questo senso anche a delle visioni future. Esso apre a delle prospettive di visione inaspettate. A proposito dei due punti metodologici Locatelli scriveva:

irriducibilmente due all'origine (due ma uno, nel senso di una sola marca prosodica) spostano la conclusione del senso, deterritorializzano il punto fermo che connota il detto come concluso. I 'due punti' segnalano il desiderio di un ritorno al detto e hanno il potere di mobilitare l'enunciato, aprendo il (con)testo alla possibilità di una testualizzazione. (43)

---

<sup>20</sup> Utilizzo l'aggettivo femminista e non femminile, nell'accezione suggerita da Paola Zaccaria nel suo intervento “Le stanze della scrittura”: “per comparativismo si intende sia quello strettamente letterario fra genere, lingue, testi, che quello più squisitamente femminista di comparazione e interpretazione di discorsi, culture, che non dimenticano i segni dell'appartenenza sessuale, la provenienza da un corpo di donna” (126).

<sup>21</sup> In nota Carla Locatelli racconta il suo interesse per la marca dei due punti come “segno espressivo di una possibilità”, opponendola oltre a quella del punto fermo, anche a quella del punto interrogativo, secondo il rifiuto di Gertrude Stein per l'interrogazione. Gertrude Stein si era dichiarata insofferente nei confronti dei segni d'interpunzione in genere, ai quali preferiva il suono e il movimento della lingua (vedi Fusini 2012: 134).



In questo senso, da parte della SIL, l'aver chiesto a noi, S/Oggetti imprevedibili – anche perché Soggette dal futuro – di analizzare questo volume collettaneo, rappresenta come tu dici un atto rivoluzionario. Moltiplicatamente rivoluzionario, perché a chiosare senza chiosa una serie di rivoluzioni tramite una rivoluzione ulteriore: rivoluzionario all'origine perché considerava testi ignorati dal canone e rivoluzionario oggi perché chiedere a due donne di una generazione successiva una lettura dei testi ci posiziona in un contesto dislocato. E si tratta di un atto rischioso perché aperto al rimestamento del detto da parte nostra, che cronologicamente stiamo alla destra dei due punti e che grazie al loro invito abbiamo la possibilità di percorrere i loro pensieri *à rebours* e liberamente, saltando dal futuro al passato e viceversa. Quindi quello che cerchiamo di fare in questo nostro dialogo è un viaggio attraverso il tempo, dal 1996 all'oggi. E bada bene che stiamo viaggiando “in percorrenza”, anche attraverso lo spazio – in ordine alla non-perimetrabilità del plurale comparatismo femminista: osserviamo le mappe potenziali del loro viaggiare, oltre i due punti dell'inesplorato da esplorare. Siamo a cavallo delle parole di Adrienne Rich, *leit motif* del saggio di Carla Locatelli: “Call it a book, or not/ call it a map of constant travel!” (Rich 1993: 54).

### **Comparatismo e interdisciplinarietà**

**Laura Marzi:** Nel volume serpeggia un aspetto della comparatistica femminista che io considero capitale, il suo essere sovversiva, per costituzione. Nel saggio *La sfida teorica del comparatismo femminista*, Vita Fortunati scrive: “innanzitutto si delinea la figura di una donna critica comparatista capace di attraversare non solo diverse letterature e culture, ma anche diverse discipline” (33). Ho scelto deliberatamente di porre nella citazione anche l'avverbio di tempo, perché aiuta a delineare un ordine di priorità che del resto l'autrice specifica immediatamente dopo, sottolineando come la critica letteraria comparatista si debba confrontare immantinente con la necessità di un posizionamento che prevede “un'operazione di continua messa in discussione dei propri metodi” (*ibid.*). Fortunati continua descrivendo la comparatista come una donna che “deve accettare la sua inquietante e paradossale situazione esistenziale: il suo essere dentro e fuori dalla propria cultura [...] un imprescindibile radicamento nella propria cultura d'origine e un necessario distanziamento critico” (34).

In questo caso la mia domanda riguarda i perimetri di questo posizionamento ambivalente, fra la propria cultura d'origine e la condizione di straniera ad essa. Per esempio, come si evince dalla citazione che ho riportato sopra, Vita Fortunati sottolinea come l'interdisciplinarietà sia un aspetto fondante della critica comparata femminista, fin dagli esordi. Il tratto interdisciplinare di una ricerca, però, ne decreta la non adeguatezza in ambito accademico, per questo, trovo che costituisca un ottimo



esempio di come la critica comparatista si trovi ancora all'interno e all'esterno della propria cultura.

Ti chiedo, allora, se la necessità del posizionamento che pure connota la comparatistica femminile come suo aspetto fondante non imponga la soluzione di quella che da ambivalenza può trasformarsi in ambiguità, secondo la differenza tra i due termini indicata da Alessandra Pigliaru nel corso del seminario estivo SIL 2015<sup>22</sup>, vale a dire come condizione, quella dell'ambiguità, che a differenza dell'ambivalenza non prevede momenti di chiarezza. Se l'interdisciplinarietà caratterizza inesorabilmente qualsiasi aspetto dei *Gender Studies*, che presero le loro mosse proprio dalla critica letteraria comparatistica, non sarebbe arrivato il tempo in cui questo dato incontrovertibile viene proposto nell'ambito dell'egemonia culturale come un aut/aut? Ossia il tempo in cui quella per l'interdisciplinarietà diventa un'altra delle battaglie comuni da combattere?

**Francesca Maffioli:** La comparatistica femminista è radicalmente sovversiva e interdisciplinare e il posizionamento critico del soggetto comparatista più che essenziale. Trovo che le prospettive comparatiste femminili si siano già posizionate come apertamente disposte all'interdisciplinarietà, ma che anche il comparatismo più "globale" non ignori questa dimensione. Sicuramente si tratta di due approcci molto diversi all'interdisciplinarietà, e allora in tal senso bisogna ritornare alle riflessioni di Vita Fortunati dell'intervento da te citato. Il comparatismo femminista è cresciuto in una zona di transito, liminale, per cui la deterritorializzazione centrifuga ha spinto e spinge alla considerazione dei luoghi considerati marginali. Il suo carattere nomade e "acrobatico" lo predispone al crocevia della pratica ermeneutica del *metissage*: "una pratica di comparatismo che riconosce come la rappresentazione letteraria passi attraverso i confini dei diversi discorsi politici, giuridici, artistici e antropologici" (35; vedi anche Lionnet 1991: 41). Da questa prospettiva d'osservazione l'importanza gnoseologica del posizionamento del soggetto critico (il *da dove, da cui*) predispone anche alla pratica di un dialogo posizionato del rivolgersi: la pratica del parlare *con e a*.

Credo che il rapporto tra comparatismo femminista e il comparatismo globale si giochi proprio al limite tra l'ambivalenza e l'ambiguità. Mi ricordo quando Alessandra Pigliaru ci parlava dei "momenti di chiarezza", e secondo questa categoria il momento di chiarezza che stabilisce il confine tra ambivalenza e ambiguità sta nel seguente aut-aut: nel carattere posizionato e anti-universalista della comparatista femminista, che si posiziona in radicale discriminazione dal comparatismo canonico.

---

<sup>22</sup> Seminario Residenziale Estivo SIL 2014, *Dell'ambivalenza. Dinamiche del sé: cons è, l'altra/o, il mondo*, 30-31 maggio-1 giugno, San Martino al Cimino.



Vita Fortunati ci invita all'accettazione della pluralità dei femminismi e dei comparatismi e mette in guardia sul rischio di comparatismo globale, al quale lei oppone la specificità comparativa:

Il pericolo in agguato con il comparatismo globale è quello di cadere in un vago idealismo di stampo romantico se esso non si radica nei precisi contesti storico-politico-culturali che si vengono comparando. Da questa prospettiva le comparatiste si sforzano di superare l'universalismo goethiano insito nel concetto di *Weltliteratur* in cui venivano accentuati l'universalità dei valori letterari, lo spirito transnazionale delle scienze umane per sollevarsi al di sopra dei confini nazionali. (35)

Quindi una battaglia comune della critica letteraria comparatista comincia nel momento dell'auto-riconoscimento in quanto soggetti, dalla propria agnizione in quanto soggetti nella dinamica relazionale tra sé e il testo; essa prosegue con l'individuazione del posizionamento dei soggetti critici plurali che la compongono e nel rifiuto di un adeguamento a un livellamento universale e transtorico.

### **Verità poetiche dirompenti**

**Laura Marzi:** Gigliola Sacerdoti Mariani, che illustra una comparazione tra le poete Muriel Rukeyser e Käthe Kollwitz (poeta e pittrice l'una, pittrice e scultrice l'altra), sceglie come exergo un verso molto conosciuto della poeta statunitense: "what would happen if one woman told the truth about her life? / The world would split open" (Rukeyser 1978: 484).

Sottolineare l'evidente pregnanza del verso potrebbe risultare un'operazione scontata, considerando che esso fu scelto come slogan del femminismo americano negli anni '70, nonché titolo di un'antologia di poete anglosassoni. Lo faccio, perché essendo questa una *recensione dal futuro*, potrebbe risultare interessante evidenziare quegli aspetti che emergono dal testo come ancora innovatori, quindi veri. In particolare questo verso ribadito da Sacerdoti Mariani, che lo analizza anche nell'incipit del suo contributo, risuona sacrosanto: cosa succederebbe se una donna raccontasse la verità sul proprio desiderio sessuale, per esempio? Se una singola donna oggi raccontasse delle frustrazioni, delle evasioni, dei sogni amorosi irrealizzati e coltivati tutti i giorni di una vita intera? Non senti anche tu la dirompenza di un'eventualità del genere, della verità di genere? E non la senti nella tua vita stessa: non potresti essere tu a far schiantare il mondo?



**Francesca Maffioli:** Del saggio di Gigliola Sacerdoti Mariani ho amato che il tema portante sia la sorellanza tra queste due donne, una sorellanza di sentire e d'intenti tra due donne che non si sono conosciute, ma grazie alla quale l'una (Rukeyser) ha letto l'esistenza dell'altra (Kollowitz) e ha riletto la propria. Quando Muriel Rukeyser ha scritto di e per Käthe Kollowitz si è messa in ascolto della sua vita e quando ha evocato il suo passato biografico ha ripensato anche al proprio:

Stretta tra due guerre  
lo spazio della mia vita  
tra guerre le grandi mani del mondo della morte  
la mia vita  
ascolta la tua. (171; vedi Rukeyser 1982: 479)

Sacerdoti Mariani ribadisce che, fin partendo dal titolo, “Käthe Kollowitz” la poesia “rivela un bisogno di definizione-identificazione da parte di Rukeyser: è un ipersegno che l'aiuta a ripercorrere, a ribadire le scelte che ha fatto, le tappe della discesa/ascesa (descent/ascent) nel profondo di sé, che le consente di riattraversare, cioè le fasi del suo dissenso/assenso (dissent/assent), attraverso le fasi della vita e dell'arte di Kollowitz” (171).

I confini tradizionali tra soggetto-cantante e oggetto-cantato sono messi in discussione, innanzitutto perché sono sconvolti e in interazione e secondariamente, ma non per importanza, perché si tratta di una poesia da donna a donna. Ecco, io credo che per far schiantare il mondo ci sia bisogno e desiderio di una voce sorella che ci parli dal passato, o che accompagni nel presente, una voce attraverso la quale la nostra stessa voce risuona con un'eco più intensa, riecheggia e non si disperde come se invece parlassimo o cantassimo tra le mura della nostra pur bellissima stanza. Credo che per dire la verità che schianti il mondo sia necessario che essa risuoni e si propaghi, che il baratro dell'indicibile e del mai detto si apra e che l'urlo solitario che proviene dalle cavità inesplorate passi dalla bocca di chi lo grida alle orecchie di chi l'ascolta e lo sa ascoltare – e da bocca e da orecchio fino a che esso emerga in superficie.

Il dissenso della donna che ha gridato la verità sulla sua vita potrebbe far schiantare il mondo, ma solo a condizione che il suo grido fosse ascoltato da almeno un'altra donna che ne gridasse a sua volta e scrivesse tale grido. Faccio mie le parole di Paola Zaccaria, contenute nel suo saggio intitolato *Le stanze della scrittura*; evocando Charlotte Gilman Zaccaria scrive: “Occorre un progetto – una donna che desidera leggere (un'altra donna) – perché sia individuato sia il (s)oggetto intrappolato (nel libro/ nella carta della rappresentazione) sia il soggetto liberante (la



donna in lettura) così che insieme possano intraprendere un cammino a due, fuori dalla carta” (133; vedi Gilman 1976).

### **Lo Slash!**

**Francesca Maffioli:** Vorrei chiederti, prima di ogni altra cosa, cosa hai pensato quando hai letto il titolo del volume *S/Oggetti immaginari*? Cosa hai pensato quando ti sei detta che avresti potuto leggerlo partendo da destra ma anche da sinistra dello *slash*? Hai pensato al peso simbolico di quell’asticella obliqua, a quanto nei secoli abbia contato per le donne essere cantate e raramente cantanti?

Marisa Sbisà suggerisce come, anche quando il soggetto dell’enunciazione corrisponde a un soggetto femminile, è difficile che nel contesto narrativo esso giochi il ruolo attanziale, positivo e attivo del Soggetto; Sbisà parlava infatti di “soggettività diminuita” (73).

E Paola Zaccaria, ancora evocando Gilman di *The Yellow Wallpaper* scrive a proposito della trappola patriarcale: “La donna [...] è originariamente scritta come un soggetto intrappolato in un disegno volto a nasconderla e a reprimerla, tanto che se tenta di forzare le (s)barre del discorso viene strangolata” (133).

Come si diventa Soggetto e in che modo tu cerchi di determinarti in quanto tale?

**Laura Marzi:** Il titolo del volume e l’utilizzo di quello slash [il segno, sulla tastiera del pc, della banda diagonale che va da sinistra a destra ndr] rimandano per me all’audacia che caratterizza la produzione critica della SIL. Nel caso di *S/Oggetti immaginari* trattasi di un’audacia fondante e tenace che perdura, suscita e vivifica gli studi della Società Italiana delle Letterate da oltre vent’anni. L’uso dello *slash* permette l’accostamento di contraddizioni senza volontà di risolvere, come scrive proprio Locatelli (41), tra un senso politico che connota in modo fondante l’anelito alla soggettivazione delle donne e un aspetto letterario, appunto dell’immaginazione.

Il primo senso, quello politico, pervade la critica letteraria femminista della SIL: ne è un altro chiaro esempio la categoria della personaggio, frutto di una riflessione più recente: “la personaggio è una proposta politica. Se il mondo reale è abitato da figure di donne che irritano e inquietano, forse è nelle narrazioni che si trovano strumenti per cambiare, per mutarne il senso” (Mazzanti *et al.* 2016: 12).

La componente letteraria messa in gioco dallo slash, che è appunto la traccia, il segno di una relazione, concerne il continuo trasformarsi della personaggio letteraria in soggetto, attraverso l’opera della lettrice, nonché il corrispondente mutare del soggetto della lettrice, incontrando i *S/Oggetti immaginari* nel testo.

Quello slash, poi, ispira in me la visione di una sorta di minuscola animazione, per la quale si muove dalla copertina del volume, trasformandosi nello strumento del



salto con l'asta, facendosi così simbolo del dono e della domanda incessanti della critica letteraria femminista. Lo slash rappresenta il supporto allo slancio per letture e consapevolezze, che siano *OltreCanone* (Crispino 2016), al di là di imposizioni difficili e ruoli angusti assegnati alle donne nel patriarcato.

Nel mio tentativo personale e sempre incompiuto di costituirmi come soggetto quell'asticella è invece il sostegno della pratica delle donne, un'istigazione anche atletica a lanciarsi oltre ciò che non corrisponde al mio desiderio, a perpetuare l'esercizio alla resistenza e al coraggio, di saltare.

### **Ctonie sinuosità**

**Francesca Maffioli:** La III sezione del volume, intitolata "Nota per una discesa agli Inferi", è quella che ho atteso di più perché ho pensato a Odisseo, al triplice abbraccio mancato con la madre Anticlea, al silenzio di Didone ma soprattutto a Proserpina prigioniera.

Il tema della discesa/ascesa verso le Madri contiene anche quello di soglia e di intervallo liminale che prevede la possibilità di uno spostamento temporale e spaziale: quello verso il mondo ctonio, che accompagna le letture critiche di Uta Treder e di Paola Bono. Nel saggio di Uta Treder, i sogni di Ledwina si configurano come un amplesso con l'arcaico materno: "l'abbraccio tra Ledwina e l'arcaica potenza materna genera un sapere femminile che si configura come superamento del pensiero astratto. Esso viene vissuto da Ledwina come *coincidentia oppositorum*: mentre sopra terra è notte, nella tomba giorno e notte si succedono con inaudita rapidità..." (224). La discesa di Inanna nel mondo sotterraneo costituisce la genesi delle discese agli inferi, di cui Bono narra anche i numerosi e diversificati seguiti.

Tali fughe oltre il confine del mondo patriarcale e oltre la normalità sociale e simbolica sono figure di un "viaggio fatale" (242), conoscitivo e trasformativo, tramite il quale Inanna acquisisce nuove consapevolezze:

la sua esperienza della dimensione ignota e paurosa degli Inferi drammatizza l'iniziazione alla consapevolezza, terribile e rassicurante, che la morte è aspetto essenziale della vita; iscritta come la vita nella potenza materna della generazione, che entrambe le comprende – garante, laddove lo voglia, di una continuità che sorpassa la singola vita come la singola morte" (246).

E tu, ti senti attratta da questo mondo ctonio, che vivifica il sé arcaico e ci ricongiunge alla Grande Madre? Chi sogni di trovarvi? Una Forza della Natura, di una



bellezza imponente e primordiale, oppure la credi come Carter<sup>23</sup> rintanata in una caverna in preda a un crollo nervoso oppure ancora attorniata di una serie di cupe “divinità femminili detronizzate”<sup>24</sup> – così come le definisce Ernestina Pellegrini nel suo *Le spietate* (204)?

**Laura Marzi:** Il mio anelito al mondo ctonio ha prevalentemente, almeno nel periodo attuale, i tratti dell’abiezione che ci spiega Paola Bono, riprendendo Kristeva e il suo studio del perturbante, a partire dalla definizione di tabù data da Freud e dalle ricerche antropologiche di Mary Douglas su purezza e contaminazione (238). Secondo Kristeva, citata da Bono, l’abiezione sarebbe: “una delle violente e oscure rivolte dell’essere – appunto l’orrore di non sapere i confini che distinguono il sé dal non sé” (Kristeva 1981: 3). Non riconoscerli, infatti, può suscitare l’abiezione nei confronti di me stessa e il desiderio di abbandonare questo mondo, più che quello di trovarmi, magari in ottima compagnia, nell’aldilà.

Il tratto di questa abiezione auto-riferita può forse estinguersi quando, avvenendo l’incontro con quella che Bianchi, citata da Uta Treder, definisce: “la parte sepolta del sé mediante una regressione al mondo materno” (Bianchi, 1988: 94) i confini si fanno più chiari. Allora, l’attrazione verso il mondo ctonio si connota come desiderio di perdere ciò che non mi appartiene, per incontrare una parte del sé, che è sepolta. Per questo, l’abbraccio che Ledwina dà al cadavere della madre morta nel sogno, interpretato da Treder come il segno di una “ritrovata pienezza psico-fisica della donna” (224), lo leggo come possibilmente destinato anche al cadavere di me stessa, la mia parte tumulata, quando essa corrisponde al desiderio inaudito della/per la madre, e che è un abbraccio “in cui il ribrezzo è del tutto assente” (*ibid.*).

### **Cercasi casa da abbandonare**

**Francesca Maffioli:** Casa: quella parola quieta: rappresentazione, teatro, spettacolo pirotecnico di emozione per coloro che tornano da guerre, bando, esilio, e che hanno

---

<sup>23</sup> Si vedano, come suggerisce Paola Bono, le passioni della nuova Eva di Angela Carter (Carter 1997).

<sup>24</sup> Pellegrini si riferisce al fenomeno di detronizzazione delle divinità femminili ad opera di più tarde forme religiose vincitrici; vedi Bafochen 1989. Tali divinità, scrive Pellegrini, avrebbero continuato “ad esistere, ad esistere solo come rappresentazione del principio demoniaco del male, e siano diventate tanto più cupe quanto prima erano state espressione del lato più luminoso e fecondo della vita della natura” (205).



dimenticato ciò che la Casa era o che hanno sofferto perché non riuscivano a dimenticare.<sup>25</sup>

Il saggio di Susan Winnett intitolato *Non serve il fiume per tornare a casa. Interventi di genere nella teoria del romanzo* verte sul tema del *nostos*. Evocando un romanzo di Nadine Godimer parla di “politica della casa” (90), in cui si intrecciano identità di genere e razziali. L’uso di questo *topos* da parte della scrittrice sudafricana “è estremamente implicito nel mettere il romanzo tradizionale al servizio di un programma indifferente, o anche avverso, al soggetto borghese. L’autrice costruisce un ritorno politicizzato e non sentimentale da un partenza per un viaggio che è essenzialmente personale” (97). Winnett ricorda il sentimento di “sentirsi a casa” della figlia di Dydimus Mosquama, rivoluzionario nero: la ragazza, “cresciuta e istruita in Inghilterra, si sente a casa soprattutto con la nonna analfabeta in una delle terre natie dal nome perverso” (90).

La casa, in questo caso, può figurarsi in una persona, nell’identità della nonna. La casa è anche quella lasciata con gioia o dolore proprio e dei genitori, ma anche quella riacquisita, nel ruolo di *home makers*.<sup>26</sup> La casa, può essere quella del padre, inteso come il Signore da Samuel Richardson, e quella dove si torna o non si ritorna solo che morte, come in *A Voyage out* di Virginia Woolf. Winnett, riferendosi in particolare a *Corinne ou l’Italie* di Germaine Staël e a *Villette* di Charlotte Brontë scrive:

Tra le donne della letteratura, coloro che lasciano veramente casa e non si sposano né muoiono finiscono per vivere un esilio consapevole e ambivalente che concede loro certe libertà, negate invece dalle costrizioni domestiche, ma le condanna in qualche modo a una relazione antagonista permanente, per quanto produttiva, con un luogo che continuerà a sembrare loro “non precisamente casa”. (91)

Per te cos’è la casa?

Ancora: in un romanzo che ho amato molto, scritto dalla cinese Chi Zijian e intitolato *L’ultimo quarto di luna* (2011), la donna anziana di una tribù nomade del nord della Cina racconta come da sempre la sua casa siano le renne, con le quali ha migrato costantemente, fin da quand’era bambina: senza di loro nessun altro luogo sarà mai casa, sarà mai foresta. E allora rilancio: quali sono le tue renne, qual è la casa

---

<sup>25</sup> Dalla traduzione di Alice Bartolomei all’intervento di Susan Winnett (100); l’originale in Gordimer 1994: 44.

<sup>26</sup> Riporto l’americanismo degli anni Cinquanta ripreso da Susan Winnett a ricordare il passaggio delle donne dalla casa paterna a quella maritale/coniugale, secondo la tirannia della dimensione domestica.



che vuoi cercare e c'è una casa a cui vorresti tornare? Non temi, come me, che dopo il ritorno essa sia cambiata e tu con lei (101)?

**Laura Marzi:** Questa domanda per me completa quella antecedente, e non posso che esserti profondamente grata per i luoghi in cui cerchi di condurmi. Perdonami se io, come i bimbi a spasso, mi soffermo a guardare, inciampo o mi fermo. Del resto, Susan Winnett sottolinea come: “questa associazione tra casa e morte sia tenace” (91), specie per le personagge, che non potendo permettersi il lusso di abbandonare la propria casa da vive, per questioni storiche e sociologiche di genere, accedevano a questa libertà morendo. Al contrario, come ricorda Winnett: “Ulisse parte da casa, ha avventure, incontra avversità, cambia, ha successo, rivaluta la propria vita, e infine ritorna per continuare a vivere” (91).

A differenza di Ledwina, però, come sottolineavi precedentemente, nel suo viaggio negli Inferi Ulisse non abbraccia sua madre. Per la personaggio di Annette von-Droste Hülshoff questa stretta è, come si diceva, citando l'interpretazione di Uta Treder, vivificante, un ritorno alla pienezza. Il mancato abbraccio di Ulisse con la madre, allora, è un rifiuto del ritorno, il condensarsi in un gesto del suo desiderio di non essere a casa, che era pari alla sua ricerca spasmodica di farlo? O la pulsione di vita di non tornare alla casa della madre, il rifiuto di sé figlio?

Non a caso, torno su Ulisse e per risponderti, pongo solo domande: “quello del ritorno è un tema che fino a tempi recentissimi non poteva essere trattato in modo plausibile da una scrittrice che voleva narrare la vita di una donna” (90).

Temo il ritorno, per il senso ambivalente custodito nella nostalgia, sentimento che quanto mai mi è proprio: come dolore per/del ritorno. Temo la casa paterna o maritale che presuppone la morte come unica forma di libertà, ma ho ugualmente il terrore della sua mancanza, che mette a repentaglio la mia sopravvivenza. Perpetuo la ricerca della casa e il suo abbandono, per ritornare sempre, come Ulisse, a vivere e per quanto spaventoso, non posso smettere, come non ci è permesso cessare di morire.

#### RECENSIONE DI

Borghi L. e Svandrlik R. (a cura di), 1996, *S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*, Edizioni Quattroventi, Urbino.

#### TESTI CITATI



- Bafochen, J. J., 1989, *Il simbolismo funerario degli antichi*, Guida, Napoli.
- Carter, A., 1977, *The Passion of New Eve*, Victor Gollancz, London.
- Bianchi B., 1988, "Un fiore senza colore". Potfazione a Droste-Hülshoff (von) Annette, (1878). *Ledwina*. A cura di Bruna Bianchi, SE, Milano.
- Chi Zijian, 2011, *L'ultimo quarto di luna*, Corbaccio, Milano.
- Crispino A. M. e Vitale M. (a cura di), 2016, *Dell'ambivalenza. La dinamica della narrazione in Ferrante, Otsuka e Sapienza*, Iacobelli, Roma.
- Crispino, A. M. (a cura di) 2015, *Oltrecanone. Genere, genealogie, tradizioni*, Iacobelli, Roma.
- Fusini N. (2012 [1996]), *Nomi: undici scritture al femminile. Ortese, Blixen, Dickinson, Woolf, Stein, Ch. Brontë, E. Brontë, Shelley, Yourcenar, Bishop, Moore*, Donzelli, Roma.
- Gilman, C. Perkins, 1976 [1892], *The Yellow Wallpaper*, Virago, London.
- Gordimer N., 1994, *None To Accompany Me*, Farrar, New York.
- Kristeva J., 1981, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano.
- Lionnet F., 1991, *Autobiographical Voices: Races, Gender, Self-Portraiture*, Cornell UP, Ithaca.
- Mazzanti R., S. Neonato, e B. Sarasini, (a cura di) 2016, *L'invenzione delle personagge*, Iacobelli, Roma.
- Rich A., 1993, *Your Native Land, Your Life*, Norton, New York.
- Rukeyser M., 1982 [1978], *The Collected Poems of Muriel Rukeyser*, McGraw-Hill, New York.

---

**Laura Marzi** Nel mese di Gennaio 2012 vince una borsa di ricerca del Fondo Sociale Europeo. Nel mese di novembre 2015 conclude il dottorato in Studi di Genere e Letterature Comparete, presso l'Université Paris 8 Vincennes – Saint Denis. Alla tesi è assegnata la dignità di stampa. La sua ricerca, svolta sotto la direzione delle professoressa Patricia Paperman e Nadia Setti, entrambe appartenenti al *Centre d'études féminines et de genre* dell'Università di Paris 8 e all'UMR LEGS, tratta della



rappresentazione letteraria del lavoro e dell'etica del *care*. Attualmente è vicepresidente della Società Italiana delle Letterate.

[lallacoto@gmail.com](mailto:lallacoto@gmail.com)

**Francesca Maffioli** è nata a Lovere (Bg) ma vive tra Milano e Parigi. In seguito al suo percorso di studi in Lettere Moderne sta volgendo un dottorato di ricerca all'Università di ParisVIII nel dipartimento d'Etudes féminines et d'études de genre, in cotutela con il dipartimento di Filologia Moderna dell'Università degli Studi di Milano. È socia della SIL, scrive sulla rivista *Aspirina-Rivista acetilsatirica* della Libreria delle donne di Milano e saltuariamente su *il manifesto*; collabora inoltre con il Collage de 'Pataphysique italiano.

[francesca.maffioli@email.it](mailto:francesca.maffioli@email.it)