

Ilenia De Bernardis

«Le ragioni poetiche non sono falene».
Il saggio, le scrittrici e i dispositivi storiografici
tra Woolf e Ferrante

Abstract

L'articolo prende le mosse da un dato di fatto — la persistente sottorappresentazione delle scrittrici nei recenti bilanci sul saggismo italiano del Novecento —, sottorappresentazione che è insieme quantitativa, perché esse sono numericamente poche rispetto al numero effettivo delle voci attive nel campo, e qualitativa, perché di chi è ammessa al canone non viene riconosciuta la portata teorica. Ne deriva una complessiva distorsione del campo storiografico, che l'articolo ricostruisce a partire dai dispositivi retorici che la producono, disposti secondo una gradazione: dalle forme più sfumate e indirette, in cui il riconoscimento della saggista è condotto entro la cornice di una tradizione critica maschile, alle strategie più dichiarate dell'elogio condiscendente. Una lettura ravvicinata di questi dispositivi mostra come la critica italiana contemporanea continui a riconoscere il saggismo delle scrittrici soltanto a patto di sottrarne la portata teorica, e come l'ammissione al canone resti subordinata a una prova di idoneità che ai saggisti uomini non viene richiesta. Contro questa riduzione, l'articolo restituisce alla pratica saggistica delle scrittrici novecentesche e contemporanee — letta lungo un arco che dalla conferenza woolfiana *Mr Bennett e Mrs Brown*, del 1924, arriva alle pagine su *Madame Bovary* di Dacia Maraini e di Elena Ferrante fra la fine del Novecento e i primi anni Duemila — la coerenza di una tradizione che il canone, finora, ha letto come episodica, e ne propone un riconoscimento non come ulteriore catalogo di autrici ma come pratica conoscitiva autonoma, dotata di metodo, di voce e di argomenti propri, capace, una volta riconosciuta, di costringere la critica a ridiscutere i propri strumenti.

Quando uno scrittore scrive di altri scrittori, che cosa fa? Questa è una domanda che vale la pena di porsi in generale, ma che forse si impone nel caso di una scrittrice la cui opera critica è quasi altrettanto importante dell'opera che si usa definire creativa: presentando un'ampia scelta di saggi critici, è utile chiedersi se si sta offrendo al lettore qualcosa di sostanzialmente diverso, o minore, rispetto alla produzione per cui lo scrittore è diventato celebre (BOMPIANI 1979, 7).

La domanda con cui Ginevra Bompiani apre l'introduzione ai saggi critici di Virginia Woolf nomina, con esemplare nettezza, il bivio storiografico in cui si decide la questione di cui qui ci si vuole occupare: lo statuto storiografico del saggismo delle scrittrici. La domanda è dirimente — che cosa fa la scrittrice quando scrive di altri scrittori — e l'alternativa che apre è netta: riconoscere nella sua opera saggistica qualcosa di sostanzialmente 'diverso', oppure registrarla come 'minore' rispetto al lavoro narrativo per cui la scrittrice è celebre. La storiografia letteraria del Novecento, fra le due opzioni, ha quasi sempre optato per la seconda. E anche dove, come in Bompiani stessa, si opta per la prima, vi si innesta una cautela rivelatrice: l'opera critica woolfiana è, nell'attestazione della prefatrice, soltanto «*quasi* altrettanto importante» di quella narrativa. Quel *quasi* misura, in piccolo, la distanza fra ciò che la critica è disposta ad ammettere e ciò che la pratica delle scrittrici ha effettivamente costruito. Quanto vale per Woolf — sulla cui pratica saggistica torneremo più avanti — vale, e con asprezza maggiore, per la saggistica femminile del Novecento e oltre nel suo insieme.

Le autrici hanno scritto saggi lungo tutto il Novecento. Eppure, le ricostruzioni critiche — anche le più recenti e aggiornate — continuano a registrarne la presenza come scarsa, inessenziale, quando non del tutto cancellata dalla definizione stessa del genere. Quella rimozione non descrive il fenomeno, anzi lo nasconde. La saggistica delle donne attraversa il secolo con un'originalità e un'intenzionalità precisa — di funzione, di voce e di sguardo sul canone — che la storiografia letteraria, finora, ha saputo pensare soltanto come eccezione. La questione, del resto, eccede il caso del saggio e riguarda la misura dello spazio che alle donne viene riconosciuto nella cultura: è il problema che

Daniela Brogi ha posto con nettezza in *Lo spazio delle donne* (BROGI 2022), mostrando come quello spazio venga negato oppure concesso e insieme controllato, e come la sua ampiezza dipenda dagli strumenti con cui chi guarda decide che cosa merita di essere visto.

La rimozione di cui si parla non è una semplice impressione critica, ma è anzitutto un dato numerico. Il volume *Saggisti italiani del Novecento* (BERARDINELLI – MARCHESINI 2025) è il più aggiornato bilancio del saggismo italiano del secolo, e antologizza centocinque presenze. Le donne sono nove: Morante, Ortese, Ginzburg, Campo, Masi, Cavalli, Cavarero, Bertini, Rasy. Meno di un nome su dieci. Questa la mappa del canone saggistico novecentesco quale la storiografia oggi lo riconosce.

E non si tratta di un caso isolato. *La forma del saggio nel Novecento italiano. Problemi, stili, figure* (PARIGINI – SPATAFORA – STROPPOLO 2026) elenca fra i suoi saggisti Croce, Gadda, Montale, D'Arzo, Fortini, Levi, Pasolini, Calvino, Sciascia, Arbasino, Trevisan. A fianco, due sole autrici: Elsa Morante e Rossana Rossanda. Due volumi diversi, a un anno di distanza, presentano la stessa asimmetria.

La portata del problema critico è proporzionale alla mole del corpus rimosso. La saggistica d'autrice del Novecento è una produzione quantitativamente cospicua, di grande varietà di forme, registri e oggetti; cancellarla dallo sguardo storiografico non è una svista innocente, ma un'operazione di rilievo strutturale. E non si tratta soltanto di cancellazione numerica: la sottorappresentazione che qui si vuole descrivere è insieme quantitativa — i bilanci appena richiamati ne danno la misura — e qualitativa, perché alle scrittrici che pure entrano nel canone il bilancio sottrae sistematicamente la portata teorica della loro pratica. Ne deriva, per il campo storiografico nel suo insieme, una distorsione complessiva, che vale la pena descrivere nei suoi meccanismi. A questo scopo può essere utile ricorrere a una metafora geometrica: si chiamerà nel seguito 'riduzione' il dispositivo qualitativo della distorsione — l'operazione che la critica esercita sulle scrittrici ammesse al canone, e che, a differenza della cancellazione numerica, non le elimina ma ne diminuisce proporzionalmente le dimensioni. Il riferimento è geometrico, e tuttavia con una variante decisiva rispetto alle ordinarie riduzioni in scala — quelle, per intenderci, della cartografia, che applicano un fattore di riduzione

uniforme a tutte le grandezze del piano. La riduzione di cui qui si parla è invece asimmetrica: opera selettivamente sul solo contributo delle scrittrici, lasciando invariate le altre dimensioni del campo storiografico. Nel suo versante qualitativo, dunque, la distorsione mantiene le saggiste nel canone, le ammette, e tuttavia sottrae proporzionalmente la portata teorica del loro lavoro, mentre quella riconosciuta ai colleghi maschi non subisce alcuna riduzione. Proprio perché la massa che la saggistica d'autrice rappresenta è troppo evidente per essere ignorata del tutto, le strategie con cui la storiografia la riduce — anche, talvolta, inconsapevolmente — si dispongono secondo una diversa gradazione. A un'estremità si trovano riduzioni sfumate e indirette, in cui l'obiettivo dichiarato è anzi il riconoscimento della saggista — sottrarla, cioè, alla cancellazione — ma la rivendicazione è condotta entro la cornice di una tradizione critica maschile che proietta la propria ombra anche sulla difesa. All'altra estremità si trovano strategie più dichiarate, più schierate, più ingenerose, che colpiscono direttamente la scrittrice attraverso un dispositivo retorico travestito da elogio. Sono queste seconde, per la loro stessa esposizione, a risultare più visibili — e perciò più facili da nominare.

Della prima specie offrono esempio i due capitoli che *La forma del saggio nel Novecento italiano* dedica alle sole autrici prese in esame. Quello su Rossana Rossanda si apre nel segno del riconoscimento, poiché *La ragazza del secolo scorso* vi è presentato come «caso editoriale del 2005 con 150.000 copie vendute in un anno e più di 80 recensioni e segnalazioni su quotidiani e riviste» (QUAGLINO 2026, 221); il riconoscimento viene però immediatamente qualificato, giacché l'opera «suscita nel lettore, trascinato per quasi quattrocento pagine, [...] la domanda sulla scelta della conclusione. Il libro finisce ben prima del "secolo scorso"» (ivi). Raccolte le riserve dei recensori su quella chiusura, la trattazione le tempera con l'ipotesi che l'interruzione brusca del racconto, coincidente con «il momento dell'uscita dal Pci» di Rossanda, miri semmai a «ricucirne i lembi», a ricomporre una «frattura» che l'autrice avrebbe lasciato aperta (*ibid.*, 238). Il dubbio, tuttavia, seguita a lavorare in chi legge, e trova alimento nei rilievi successivi, dove la prosa del saggio autobiografico di Rossanda appare scandita da «domande precise e circostanziate» cui corrispondono «risposte [...] vaghe e allusive» (*ibid.*, 236), e la narrazione risulta affidata al «dubitoso e interrogante ma onnipresente io dell'autrice»

(*ibid.*, 237). Il riconoscimento della presenza di Rossanda finisce così per appoggiarsi all'immagine di una scrittura tutta interrogativa, che alle domande non offre risposte, e all'ambivalenza di un io dichiarato insieme «onnipresente» e «dubitoso».

Diverso, ma altrettanto sintomatico, è il caso del capitolo su Elsa Morante saggista, che si apre con la difesa preventiva del proprio oggetto, e in particolare con la risposta alla famosa liquidazione che ne aveva fatto Cesare Garboli nel 1987:

Era una saggista, Elsa? Per quanti sforzi io faccia, non riesco a classificarla sotto nessuna delle tre specie identificate da Alfonso Berardinelli: non è una storica della cultura, non frequenta l'«illuminazione epistemologica», e meno che mai la pedagogia e l'autobiografia letteraria. Elsa era tutta nell'immaginario (GARBOLI 1987, xxvi).

La risposta, però, è più concessiva di quanto la situazione richiederebbe:

certo, Morante non può essere considerata un critico, tantomeno un critico letterario, né è mai stata sua aspirazione esserlo. Specie se paragonata agli autori citati da Berardinelli (Benjamin, Spitzer, Debenedetti, Karl Barth, Lukács, Adorno, De Sanctis, Auerbach, solo per fare qualche nome), dei quali si può dire che il genere si presenti come un destino (BORGHESI 2026, 102).

La rivendicazione del saggismo morantiano si svolge, così, dentro una cornice che continua a riconoscere come autentici saggisti soltanto la lista canonico-maschile di partenza, e che ammette Morante come un caso da difendere nonostante la cornice.

Il dispositivo non si esaurisce in quel momento concessivo iniziale, ma lo si vede operare, in forme più sottili, anche là dove la difesa è più efficace e convincente. Quando si prendono le distanze dai preconetti iniziali e ci si chiede se «davvero possa essere preclusa a Morante la patente di saggista» (*ibid.*, 103), la mossa è giusta, e la *pars construens* che ne segue — l'uso autoriale della categoria di saggio da parte di Morante stessa, l'«armonica costellazione filosofica» della *Canzone degli E.P. e degli I. M.* con il richiamo a «Spinoza, Bruno, Weil e Platone» (*ibid.*, 119) — è la sola via per restituire all'autrice ciò che Garboli le aveva sottratto. Eppure, è il lessico stesso della 'patente' — qualcosa che si rilascia, e che presuppone un'autorità rilasciante — a tradire la cornice entro cui anche la difesa più documentata è costretta a muoversi: il canone del saggio novecentesco, entro cui Morante deve poter essere ricondotta

per ottenere riconoscimento. Il fatto che la rivendicazione debba assumere la forma di una prova di idoneità segnala quanto poco margine il campo conceda: l'ammissione resta subordinata alla dimostrazione che l'autrice eguagli, su un terreno che non è il suo, le credenziali filosofiche dei colleghi maschi. Per loro è «destino», per Morante è 'patente' da conquistare. La riduzione che ne risulta non grava sulla difesa, ma grava sulla struttura del campo critico, ed è una riduzione di secondo grado — più difficile da mettere a fuoco — che mantiene l'autrice, e con lei l'intera tradizione di cui è qui chiamata a fare le veci, in una posizione di legittimità debitoria.

Della seconda specie è invece la strategia che merita ora un'analisi ravvicinata. Qui il dispositivo non si muove più dentro una difesa, ma dentro un elogio: la riduzione si compie ancora nello stesso gesto del riconoscimento, ma per via assertiva, non per mediazione difensiva. Mi riferisco all'elogio condiscendente con cui, nei *Saggisti italiani del Novecento*, si introduce Natalia Ginzburg. L'elogio condiscendente è la figura retorica che esprime un riconoscimento riduttivo, in cui il valore arriva al soggetto sempre subordinato a una clausola che ne trattiene la portata. Lo riproduciamo per esteso: il dispositivo opera per accumulo, e una sintesi ne disinnescerebbe l'efficacia.

Ginzburg ci offre un [...] caso, e del tutto particolare, di prevalenza autobiografica nel saggismo. In lei, infatti, questo registro è l'unica base solida su cui ostentatamente poggia la costruzione del saggio e della riflessione teorica. La Ginzburg rifiuta di parlare di ciò che non conosce di persona, o quasi per affinità di sangue; anche quando accenna faccende pubbliche e "filosofiche", pronuncia solo frasi che ha ruminato a lungo a partire da un'esperienza privata; ti dice di non capire gran parte del mondo, perfino artistico, che ha attorno, e che anche biograficamente sembra aver riservato ai maschi, ai suoi due poliedrici mariti. Ma proprio questa apparente, autistica incomprensione, questa ostentata ottusità, si rivela alla fine un segno di notevole intelligenza. La Ginzburg intuisce i rischi di una cultura composta ormai quasi soltanto di aspiranti tuttologi che credono di poter giudicare a colpo d'occhio il pianeta e l'intero scibile umano. Contro i ricatti di questa cultura, che pretende dagli intellettuali una perenne e superficiale corsa all'enciclopedismo, ha imparato a non coltivare i complessi d'inferiorità. Così, l'accettazione della sua ottica limitata le permette di affrontare qualunque tema con spavalda fierezza. In ogni suo pezzo, dalle *Piccole virtù* a *Mai devi domandarmi*, da *Vita immaginaria* al pamphlet su *Serena Cruz*, troviamo una sorta di teorizzazione "dal basso". Non sorprende perciò che particolarmente incisivi siano i saggi sui temi dell'educazione, e di quella famiglia che resta al centro di tutta la sua opera (MARCHESINI 2025, 68).

Il passo si presenta formalmente come un riconoscimento, e la scrittrice vi è ammessa nel canone del saggismo italiano; la lettura ravvicinata mostra però che ogni mossa di inclusione si accompagna a una mossa di contenimento, e che il riconoscimento si regge su una clausola di eccezionalità che ne circoscrive il valore.

Già la premessa è rivelatrice. Ginzburg viene introdotta come «caso, e del tutto particolare», non come voce interna alla tradizione del saggio novecentesco, ma come anomalia da spiegare. È il gesto con cui il canone neutralizza la presenza femminile: anziché integrarla, la isola in una nicchia tassonomica che ne preserva la specificità sottraendole la rappresentatività. Mentre i saggisti uomini del volume sono trattati come voci interne a una tradizione, Ginzburg è subito altro, fenomeno isolato la cui presenza nel canone richiede una giustificazione che agli altri non è richiesta.

Particolarmente rivelatore è il lessico con cui ne viene descritta la pratica saggistica. Il rifiuto di «parlare di ciò che non conosce di persona» diventa adesione «quasi per affinità di sangue», la riflessione è «ruminata a lungo a partire da un'esperienza privata». Accostata al sangue, che rimanda al corpo e alla genealogia biologica, la ruminazione recupera la sua valenza quasi animale, mentre il privato si oppone implicitamente al pubblico. La scrittura di Ginzburg viene così spostata, frase dopo frase, dal piano intellettuale a quello istintuale-corporeo, riconfermando la dicotomia, richiamata anche da Marina Zancan nel *Doppio itinerario della scrittura* (ZANCAN 1998), che assegna alle donne il vissuto, l'esperienza, il particolare, e agli uomini il concetto, la teoria, l'universale. Ginzburg non pensa: ricorda, sente, rumina.

Il passaggio decisivo è quello in cui la scrittrice «biograficamente sembra aver riservato ai maschi, ai suoi due poliedrici mariti» la complessità dell'esperienza intellettuale. Leone Ginzburg e Gabriele Baldini ricevono l'aggettivo «poliedrico» — epiteto che consacra l'intellettuale dai molti saperi — mentre Natalia Ginzburg, autrice di *Lessico familiare*, della *Famiglia Manzoni*, dei saggi su Compton-Burnett e Proust, viene implicitamente definita per sottrazione rispetto a loro. La scrittrice è qui ricondotta al ruolo di "moglie di", e la sua autorialità depotenziata attraverso il meccanismo che Joanna Russ, in *Vietato scrivere. Come soffocare la scrittura delle donne* (RUSS 2021),

chiama “falsa categorizzazione”: la voce femminile filtrata, e svalutata, attraverso il vincolo coniugale.

L'apparato concessivo che governa l'intero paragrafo — «apparente, autistica incomprensione», «ostentata ottusità», che «si rivela alla fine un segno di notevole intelligenza» — completa il dispositivo. L'intelligenza di Ginzburg è ammessa solo come paradosso, come scoperta controintuitiva del critico: non è mai immediata, autoevidente, autorevole, ma sempre nascosta dietro un velo di limitazione che richiede l'intervento ermeneutico maschile per essere riconosciuta. Nessun saggista uomo viene introdotto in questi termini. E quando si afferma che Ginzburg «ha imparato a non coltivare complessi di inferiorità», la frase lascia intendere che li avesse: il critico le riconosce di aver superato una condizione di minorità che sembrerebbe implicitamente data per scontata.

Anche la chiusura merita attenzione. La «teorizzazione "dal basso"», con le virgolette di precauzione che ne attenuano la portata, viene ricondotta ai temi dell'«educazione» e della «famiglia che resta al centro di tutta la sua opera»: la scrittrice è riconsegnata, dopo essere stata ammessa al canone come anomalia, ai due ambiti tradizionalmente femminili, mentre la sua riflessione più apertamente civile viene riassorbita senza residuo nella categoria della famiglia, fino al pamphlet su Serena Cruz che reca nel titolo la questione della «vera giustizia».

A questa rappresentazione il passo non oppone il fatto che Ginzburg aveva argomentato in proprio, con piena consapevolezza teorica, la stessa posizione che vi si legge come «ottica limitata», oggetto di un'«accettazione» più che di una scelta. Basta ripercorrere uno dei testi cardinali delle *Piccole virtù* per accorgersi che ciò che nel passo compare come «ostentata ottusità» è una riflessione saggistica articolata, con le sue date, i suoi snodi argomentativi, le sue dichiarazioni programmatiche.

Il testo di riferimento è *Il mio mestiere*, scritto nel 1949 e raccolto nelle *Piccole virtù*, dove Ginzburg formula una dottrina della scrittura che, pensata per il racconto, sostiene anche la sua saggistica, e che assegna a chi scrive il compito di lavorare entro la misura di ciò che ha conosciuto e vissuto: «Quando uno scrive un racconto, deve buttarci dentro tutto il meglio che possiede e che ha visto, tutto il meglio che ha raccolto nella sua vita» (GINZBURG 2015, 61). La

scelta del privato si configura così come una posizione gnoseologica, che presuppone un'idea precisa del rapporto fra verità e finzione, fra esperienza e linguaggio.

È anche, e nello stesso gesto, una posizione politica, leggibile per intero solo dentro il processo collettivo di cui è un segnale precoce. Del resto, se con Francesca Izzo ci chiediamo «qual è [...] una [...] percepibile novità che si produce [...] dall'accesso 'collettivo' delle donne alla libera espressione, materiale e culturale di sé?», e rispondiamo con lei che «non solo [...] la creazione politica o la creazione intellettuale, non solo la creazione manuale o quella spirituale, ma anche la creazione-cura del corpo può finalmente uscire dal cono d'ombra della necessità naturale ed accedere alla libertà» (IZZO 2016, 155), allora la posizione di Ginzburg si lascia collocare con precisione: portando sulla pagina, e dunque nel discorso pubblico, l'esperienza domestica e corporea che la tradizione consegnava alla necessità, la scrittrice fa della cura e del privato una materia di pensiero, e sottrae all'ombra ciò che il canone continua a lasciarvi.

Letto alla luce di queste pagine, il passo rivela il pregiudizio che lo governa, quello per cui la scrittura di una donna appartiene al vissuto e al carattere prima che al pensiero: trasforma una poetica esplicita e autoconsapevole in un tratto temperamentale, converte una scelta teorica in un'inclinazione caratteriale, legge come «ottusità» ciò che la scrittrice presenta, in pagine meditate, come scelta etica della verità contro il falso enciclopedismo. Il dispositivo funziona perché interviene su un materiale che esige di essere riconosciuto nella sua portata teorica e gliela sottrae, restituendogliela come dote naturale. Ed è un rovesciamento che tocca la posta in gioco dell'intera operazione: dove Ginzburg porta il privato nella luce del pubblico, il passo lo riconduce all'ombra della natura, e la scrittrice che aveva fatto della cura e dell'esperienza una materia di pensiero torna a essere una scrittrice dotata che, entro un orizzonte ristretto, ha imparato a fare di necessità virtù.

Per cogliere le implicazioni della diagnosi condotta sul ritratto di Ginzburg conviene spostare lo sguardo dai critici alle scrittrici, e tornare a Virginia Woolf, precisamente a *Mr Bennett e Mrs Brown* (WOOLF 1979), la conferenza tenuta a Cambridge nel maggio 1924 in cui la riflessione sul mestiere di scrivere e sulla rappresentazione delle donne nella letteratura si stringono in un'unica scena.

La conferenza nasce in un momento preciso della vicenda modernista inglese: sono gli anni in cui la Hogarth Press pubblica i testi del gruppo di Bloomsbury, in cui *Jacob's Room* ha appena sperimentato una forma narrativa alternativa a quella dei maggiori romanzieri edoardiani, e in cui la polemica con Arnold Bennett, aperta due anni prima, offre a Woolf l'occasione di formulare una poetica. Woolf vi conduce un attacco frontale al realismo dei suoi predecessori, accusati di non saper cogliere il *carattere* dei propri personaggi, di descriverli dall'esterno, di colmare la pagina di dettagli sociologici senza entrare nella stanza in cui il personaggio abita davvero. Lo scrittore, dice, deve 'acchiappare' un «fantasma», e i «più si debbono contentare di un brandello del suo vestito, o di una ciocca dei suoi capelli» (WOOLF 1979, 279); i suoi maestri romanzieri, abituati a inventariare oggetti, hanno smarrito quella capacità.

Per illustrare il punto Woolf inscena un piccolo apologo — un viaggio in treno da Richmond a Waterloo — che è insieme manifesto estetico e parabola critico-politica. Nello scompartimento siedono due passeggeri. Una signora anziana, minuta, 'ordinata fino alla pena', che la narratrice chiama Mrs Brown, e un uomo grosso, robusto, dai modi prepotenti, che chiama Mr Smith. Mr Smith stava parlando con enfasi quando la narratrice entra nello scompartimento, e si interrompe; ricomincia, in tono sempre più urgente, e strappa a Mrs Brown un assenso su un affare oscuro. Mrs Brown piange in silenzio, ma resta composta; Mr Smith le impone la propria volontà, ottiene il suo «sì», e scende dal treno. Mrs Brown resta, e a Woolf — dentro la sua finzione — non è dato di capire fino in fondo che cosa sia accaduto: ha solo la postazione di chi guarda, e l'obbligo di restituire ciò che ha visto senza disinnescarlo. È da quella scena, dichiara Woolf, che cominciano tutti i romanzi: «io credo che tutti i romanzi comincino con una vecchia nell'angolo di rimpetto» (WOOLF 1979, 284).

La metafora che Woolf scolpisce è doppia, ed è qui che il passo merita di essere riletto in funzione del nostro discorso. A un primo livello, Mrs Brown è il personaggio, la donna che la letteratura tenta di scrivere e che lo scrittore-uomo non sempre sa cogliere senza distorcerla — è il bersaglio dichiarato della polemica woolfiana contro Bennett e i suoi maestri romanzieri. A un secondo livello, però, Mrs Brown è la scrittrice al lavoro e la sua opera che attende di essere letta. La Mrs Brown di Mr Smith subisce un'imposizione che la determina dall'esterno; la Mrs Brown che Woolf immagina nella finzione

dell'apologo resta invece una possibilità — qualcosa che lo sguardo non pretende di esaurire. La differenza fra i due sguardi non è irrilevante, e Woolf stessa lo dichiara: «si può trattare Miss Brown in un'infinità di modi, a seconda dell'età, del paese, del temperamento dello scrittore» (WOOLF 1979, 285). Si può trattarla bene o male, fedelmente o riducendola, a seconda di ciò che chi guarda è disposto a vedere di lei.

Woolf rincara con una formulazione che porta la diagnosi al suo punto più crudo, e che vale la pena leggere per intero:

Con tutti i suoi poteri di osservazione, che sono meravigliosi, con tutta la sua simpatia e umanità, che sono grandi, Mr Bennett non ha mai, nemmeno una volta, guardato Mrs Brown nel suo angolo. [...] I romanzieri hanno guardato con molta energia, con molta minuziosità, e con molta comprensione fuori dal finestrino; le fabbriche, le utopie, perfino l'arredamento e la tappezzeria dello scompartimento; ma mai lei, mai la vita, mai la natura umana. [...] Per noi quelle convenzioni sono la rovina, quegli attrezzi sono la morte (WOOLF 1979, 290).

La denuncia è radicale, ed è importante coglierne la natura precisa: ciò che ai romanzieri non manca è la capacità di osservazione, ne hanno anzi in eccesso. Ciò che manca è la *direzione* dello sguardo. Guardano tutto intorno a Mrs Brown — le 'fabbriche', le 'utopie', l'arredamento', la 'tappezzeria' —, e non guardano lei. E gli strumenti narrativi che hanno costruito sopra questo sguardo decentrato sono, per chi viene dopo, ciò che impedisce di vedere: «la rovina», «la morte». L'osservazione, da sola, non basta. Per diventare conoscenza, le occorre una direzione — un criterio di rilievo che decida che cosa va cercato e che cosa va trascurato. Senza di essa, anche lo sguardo più minuzioso resta inventario, e l'inventario, per quanto preciso, non è pensiero.

In questa cornice il ritratto di Ginzburg che si è analizzato si lascia riconoscere come una variante critica dello schema che Woolf mette sotto accusa. Come Mr Smith davanti a Mrs Brown, il critico costruisce della scrittrice una figura parziale, e la costruisce descrivendo con cura minuziosa tutto ciò che le sta intorno, i due «poliedrici mariti», l'«esperienza privata» da cui muove, la famiglia, l'educazione; lo sguardo, però, non arriva mai a posarsi davvero sulla sua pratica saggistica, né sulla natura teorica di quel lavoro. Il brano ripete così, sul registro critico e storiografico, il gesto che Woolf nel 1924 rimproverava ai romanzieri, quello di chi descrive senza ascoltare, classifica senza vedere,

riempie la pagina di tratti esterni e non entra mai nell'angolo dove abita davvero il carattere, o, come accade qui, il pensiero di una saggista.

La conseguenza travalica il piano descrittivo, perché una pagina simile, ripetuta in tante altre lungo il secolo, scoraggia. Scoraggia la scrittrice che si vede rappresentata in quel modo, scoraggia le lettrici che ne ereditano il filtro, scoraggia la critica che viene dopo e che, abituata a quel filtro, non riesce più a riconoscere il corpus per quello che è.

Quel che Woolf compie nelle sue pagine su Mrs Brown non è soltanto una diagnosi, ma è la fondazione di una prassi critica e una postura saggistica destinata a essere ripresa, riassunta, ricalibrata da molte voci nei decenni successivi. La si può ritrovare, in particolare, in due casi italiani — Maraini e Ferrante — sui quali qui ci soffermeremo, costruiti entrambi sullo stesso classico ottocentesco — *Madame Bovary* — e su una stessa scena del romanzo: lo spintone con cui Emma allontana la figlia Berthe e il pensiero che la donna formula guardandola dormire, «come è brutta questa bambina». Sia Dacia Maraini, in *Cercando Emma* (MARAINI 2001), sia Elena Ferrante, nel capitolo *Come è brutta questa bambina* della *Frantumaglia* (FERRANTE 2016), tornano su quel passaggio di Flaubert e ne fanno il punto da cui si misura un fenomeno più ampio: la distanza fra ciò che un autore-uomo dice di una donna e ciò che una donna, leggendo, riconosce.

Vale la pena misurare l'arco che questi testi coprono, perché è proprio la distanza cronologica e geografica a rendere significativa la loro convergenza. Il romanzo che Maraini e Ferrante rileggono esce in volume nel 1857, dopo il processo per oltraggio alla morale che ne aveva accompagnato la pubblicazione in rivista, e appartiene alla Francia del Secondo Impero; la conferenza di Woolf risale al 1924 e prende posizione dentro il modernismo inglese; *Cercando Emma* esce nel 1993 e viene ristampato nel 2001, nella stagione in cui in Italia la critica femminista consolida i propri strumenti anche fuori dall'accademia; le pagine della *Frantumaglia* raccolgono carte del decennio 1991-2003 e arrivano al lettore mentre l'opera di Ferrante comincia il percorso che ne farà un caso mondiale, e che la critica successiva ha descritto insieme come fenomeno di «world literature» e come laboratorio di categorie interpretative (MILKOVA 2021; DE ROGATIS 2018). Tre paesi e quasi un secolo e mezzo, dunque, se si tiene dentro Flaubert; poco meno di ottant'anni fra la conferenza di

Cambridge e le carte ferrantiane. In questo arco la continuità che qui interessa passa per un gesto costante: la scrittrice che legge assume come oggetto d'analisi lo sguardo che l'autore posa sul personaggio femminile, e ne fa una questione di metodo.

Maraini apre *Cercando Emma* con la dichiarazione di una distanza interpretativa che il tempo le ha reso visibile. Da adolescente — a sedici anni la prima lettura del romanzo francese — aveva accolto Emma come «figura tragica, vittima di un matrimonio soffocante, tenuta in ostaggio da un marito vile e inetto» (MARAINI 2001, 7-8); rileggendola da donna adulta vede invece che Emma è «sì, un ostaggio, ma non del marito, bensì del suo autore» (MARAINI 2001, 8). La formulazione è precisa: Flaubert «la incalza con un accanimento e una tenacia che sfiorano il grottesco, attraverso una determinazione amara e sbeffeggiante» (MARAINI 2001, 8).

In quell'accanimento Maraini coglie un odio misogino che eccede il personaggio e investe le donne in generale, incluso il rapporto, mai sciolto, dello scrittore con la propria madre. Le pagine sulla maternità diventano la prova esemplare. Per Flaubert, Emma è decisamente una cattiva madre, e per mostrarcelo costruisce scene precise, di grande crudezza narrativa: il rifiuto già al parto, quando le dicono che è una femmina; la consegna della lattante a una balia che vive «in una bicocca sudicia»; la visita in cui la bambina, vomitandole addosso, le suscita fastidio; le cure che Berthe riceve dal padre, non dalla madre; lo spintone con cui Emma la scaraventa contro la borchia del cassetto, ferendole la guancia; e infine la scena in cui «la madre la guarda dormire» — la guancia medicata dal padre, «la faccia impiastricciata di lacrime e sangue» — e formula il pensiero «come è brutta questa bambina» (MARAINI 2001, 151).

Maraini esce poi dalla pagina del romanzo per ricostruire lo sfondo biografico dell'autore. «Il rapporto fra madre e figlio in casa Flaubert non è né dei più semplici e neanche dei più limpidi. Fatto com'è di continui taciuti ricatti, di menzogne pietose, di sottili gelosie, di sublimi rinunce, di abusi, di paure, di intolleranze sotterranee» (MARAINI 2001, 158). Dietro la scena di Emma cattiva madre c'è dunque, secondo Maraini, la proiezione di Flaubert sulla propria madre, e il disprezzo che lo scrittore versa addosso al personaggio si iscrive in questa scena familiare. Una fonte ulteriore dell'asprezza di Flaubert verso il genere femminile è il rapporto con Louise Colet: Emma è la trasposizione

letteraria di quella relazione, e il «come è brutta questa bambina» riprende quasi parola per parola un’annotazione del diario di Colet sulla propria figlia. La firma del giudizio autoriale, in tutte queste scene, non lascia ad Emma «neanche una qualità, una sola» (MARAINI 2001, 9): dove Bennett si limitava a voltarsi altrove, Flaubert tiene gli occhi ben fissi sulla sua creatura, e la guarda per spogiarla delle qualità che le occorrerebbero per reggersi come carattere.

Sullo stesso episodio dello spintone Ferrante ritorna, nelle pagine della *Frantumaglia*, con un’angolazione diversa: autobiografica come quella di Maraini, ma orientata sull’esperienza della lettura. Ferrante racconta di aver letto *Madame Bovary* da adolescente, in lingua originale e di aver sentito, nel grido di Emma alla figlia che cerca di abbracciarla — «*Laisse-moi! Laisse-moi! Eh! Laisse-moi donc!*» —, la voce della propria madre nei momenti in cui «si smarriva in faccende e pensieri» (FERRANTE 2016, 187). Il francese di Flaubert e il napoletano materno si sovrappongono nelle pagine ferrantiane (*laisse-moi / l’assame, le sang / ‘o sanghe*) fino a far apparire la lingua del romanzo francese come la sua lingua materna. Da quel cortocircuito linguistico nasce la domanda che Ferrante autrice non si toglie più: «mia madre, almeno una volta, esattamente con le parole di Emma — le stesse orribili parole — avrà pensato guardandomi», come fa Emma con Berthe, *comme cette enfant est laide?* La frase, dice Ferrante, le arriva «addosso» e la colpisce «in mezzo al petto», «peggio dello spintone» narrato nel romanzo (FERRANTE 2016, 188). E muove una lunga interrogazione sull’autore. La prima ipotesi, propria della giovinezza, è che solo un uomo poteva concepire quel pensiero — «un francese bilioso, un orso chiuso in casa», un «misogino» senza figli (FERRANTE 2016, 189). La seconda è più dura: «i maschi maestri di scrittura sanno far dire ai loro personaggi femminili ciò che le donne pensano e dicono e vivono realmente, ma non osano scrivere» (FERRANTE 2016, 189). E da qui un compito che il saggio formula con precisione, occorre

capire se è frase femminile, se una donna davvero può pronunciarla, se io l’ho mai pensata per le mie figlie, se insomma va respinta e cancellata o accolta e rilavorata, sottratta alla pagina in francese maschile e trasportata in lingua di femmina-figlia-madre (FERRANTE 2016, 189).

In entrambe le opzioni — il ‘rifiuto’ e il ‘rilavorio’ — la frase non resta nella pagina come Flaubert l’ha scritta, è sottratta e trasportata in un altro registro linguistico e interpretativo.

Letti insieme, i due saggi riprendono la linea woolfiana e la radicalizzano. Maraini e Ferrante non scrivono semplicemente di Flaubert, scrivono da una posizione di autrici che leggono un classico maschile e si misurano con la rappresentazione della protagonista che vi è data. È la postazione situata che Woolf rivendicava, ed è l’operazione che la pratica saggistica delle scrittrici ha, da allora, continuato a esercitare: un’etica dello sguardo che, nel ribattere a quello dell’autore-uomo, trattiene l’autobiografia (Maraini ricorda la propria adolescenza, Ferrante la propria madre) e la trasforma in dispositivo critico. La diagnosi che ne esce, però, è più dura di quella woolfiana, perché non si limita a constatare lo sguardo che non guarda: arriva a vedere lo sguardo che guarda contro. Bennett, in Woolf, descriveva la tappezzeria al posto di descrivere Mrs Brown; Flaubert, in Maraini e Ferrante, guarda Emma — sì, la guarda —, ma per accumularle addosso miserie, per non concederle neanche una qualità, per spingerla, letteralmente, contro il cassettone. È un grado in più del meccanismo che il saggismo femminile mette a fuoco: dall’inerzia (lo sguardo che non si posa) all’aggressione (lo sguardo che si posa per ridurre). Fra l’inerzia e l’aggressione si situa, esattamente, il dispositivo dell’elogio condiscendente; ed è qui, in questa zona intermedia, che il passo su Ginzburg, da cui questo discorso era partito, trova la sua matrice.

Il saggismo che Woolf, Maraini e Ferrante praticano è la critica che mette in mostra questo schema e ne propone l’inversione. Quando ‘una scrittrice scrive di altri scrittori’ — per tornare alla domanda con cui Ginevra Bompiani apriva queste pagine — ciò che fa, nel caso migliore, è precisamente il contrario di Mr Smith e di Mr Bennett: invece di imporre, ascolta, invece di voltarsi altrove, va a cercare l’angolo ‘dove la vita abita’, invece di consegnare una persona a un tipo sociologico, le rende la complessità che le appartiene. Il ‘quasi’ della prefazione si rovescia, allora, anche per questa via. L’opera critica delle saggiste — Woolf, Maraini, Ferrante, e con loro Ginzburg, e con loro le altre — non è «quasi altrettanto importante» del lavoro narrativo per cui hanno avuto fortuna, è la stessa cosa colta sul versante del metodo, un’etica dello sguardo che dice come si scrive di altri scrittori, e come non si scrive — nelle pagine di autrici che sanno

per esperienza che cosa significhi essere descritte, e che hanno deciso di non riprodurre il gesto.

Perché tutto questo conta? Con Elena Ferrante, meglio di qualunque sintesi, diremo:

Io — come chiunque ami la letteratura — credo che le ragioni poetiche dicano più delle ragioni politiche ed economiche, vadano anzi al fondo delle ragioni politiche ed economiche. [...] Chi scrive storie sa che le ragioni poetiche non sono falene con le ali trasparenti (FERRANTE 2016, 142-3).

Le ragioni che il saggismo delle autrici ha articolato lungo il Novecento sono di questa specie. Non sono diaframmi sottili da sfogliare in margine al canone, sono lo spessore che il canone, quando voglia capire se stesso, deve attraversare. Ridurre queste ragioni, come fa il brano su Ginzburg, e come fanno tante pagine simili lungo il secolo, significa rinunciare a guardarle per quel che sono, cioè una pratica conoscitiva autonoma, dotata di metodo, di voce e di argomenti propri. Significa rinunciare, insieme, a una parte del Novecento di cui la storiografia letteraria non ha ancora del tutto preso le misure — un'intera linea di pensiero che ha attraversato il secolo dal punto di osservazione delle donne, e che il canone, abituato a guardare altrove, non sa ancora collocare nei propri inventari. Una storia del saggio critico che non riconosca alle saggiste il peso delle loro ragioni — ragioni che, per dirla con Ferrante, 'non sono falene' — non è una storia parziale, è una storia sbagliata.

Bibliografia

BERARDINELLI – MARCHESINI 2025:

Saggisti italiani del Novecento, a c. di Alfonso Berardinelli e Matteo Marchesini, Macerata, Quodlibet, 2025.

BOMPIANI 1979:

Ginevra BOMPIANI, *Il critico e il suo personaggio*, in Virginia Woolf, *La signora dell'angolo di fronte. Saggi critici*, a c. di Ginevra Bompiani, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 7-13.

BORGHESI 2026:

Angela BORGHESI, *In prosa e in versi. Elsa Morante saggista*, in *La forma del saggio nel Novecento italiano. Problemi, stili, figure*, a c. di Margherita Parigini, Michele Spatafora e Daniele Stroppolo, Macerata, Quodlibet, 2026, pp. 101-21.

BROGI 2022:

Daniela BROGI, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022.

DE BERNARDIS 2025:

Ilenia DE BERNARDIS, *Poter scrivere. Riflessioni sul rapporto tra donne e scrittura*, in «Critica letteraria», 209 (2025), pp. 886-97.

DE ROGATIS 2018:

Tiziana DE ROGATIS, *Elena Ferrante. Parole chiave*, Roma, e/o, 2018.

FERRANTE 2016:

Elena FERRANTE, *La frantumaglia. Nuova edizione ampliata*, Roma, e/o, 2016.

GARBOLI 1987:

Cesare GARBOLI, *Prefazione*, in Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1987.

GINZBURG 2015:

Natalia GINZBURG, *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 2015.

IZZO 2016:

Francesca IZZO, *Le avventure della libertà. Dall'antica Grecia al secolo delle donne*, Roma, Carocci, 2016.

MARAINI 2001:

Dacia MARAINI, *Cercando Emma. Gustave Flaubert e la signora Bovary: indagini attorno a un romanzo*, Milano, Rizzoli, 2001 (1a ed. 1993).

MARCHESINI 2025:

Matteo MARCHESINI, *Una biografia delle idee*, in *Saggisti italiani del Novecento*, a c. di Alfonso Berardinelli e Matteo Marchesini, Macerata, Quodlibet, 2025, pp. 25-75.

MILKOVA 2021:

Stiliana MILKOVA, *Elena Ferrante as World Literature*, New York-London, Bloomsbury Academic, 2021.

PARIGINI – SPATAFORA – STROPPOLO 2026:

La forma del saggio nel Novecento italiano. Problemi, stili, figure, a c. di Margherita Parigini, Michele Spatafora e Daniele Stroppolo, Macerata, Quodlibet, 2026.

QUAGLINO 2026:

Margherita QUAGLINO, «Anche per me»: *varietà e forme dell'italiano scritto nei saggi di Rossana Rossanda*, in *La forma del saggio nel Novecento italiano. Problemi, stili, figure*, a c. di Margherita Parigini, Michele Spatafora e Daniele Stroppolo, Macerata, Quodlibet, 2026, pp. 221-45.

RUSS 2021:

Joanna RUSS, *Vietato scrivere. Come soffocare la scrittura delle donne*, San Giuliano Milanese, enciclopediadelledonne.it, 2021 (1a ed. 1983).

WOOLF 1979:

Virginia WOOLF, *La signora dell'angolo di fronte. Saggi critici*, a c. di Ginevra Bompiani, Milano, Il Saggiatore, 1979.

ZANCAN 1998:

Marina ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998.