

Il racconto come militanza: sulle radici femministe dell'opera di Laura Pariani

APPENDICE: Gli anni Settanta, il femminismo, l'arte. Conversazione con Laura Pariani

Storytelling as a Form of Activism: On the Feminist Roots of Laura Pariani's Work

Gigliola Sulis



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/cei/1299>

DOI: 10.4000/cei.1299

ISSN: 2260-779X

Editore

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 30 juin 2013

Paginazione: 303-324

ISBN: 978-2-84310-245-5

ISSN: 1770-9571

Notizia bibliografica digitale

Gigliola Sulis, «Il racconto come militanza: sulle radici femministe dell'opera di Laura Pariani», *Cahiers d'études italiennes* [Online], 16 | 2013, online dal 15 décembre 2014, consultato il 26 mars 2021. URL: <http://journals.openedition.org/cei/1299> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/cei.1299>

IL RACCONTO COME MILITANZA: SULLE RADICI FEMMINISTE DELL'OPERA DI LAURA PARIANI

Gigliola Sulis
University of Leeds

Una riflessione sulle questioni di genere nella cultura italiana contemporanea non può non soffermarsi sulla figura di Laura Pariani, autrice che ha fatto della narrazione al femminile uno dei cardini della sua ricca e multiforme esperienza artistica, e la cui poetica è profondamente radicata nel clima culturale dell'antagonismo politico milanese e del Movimento delle Donne dei primi anni Settanta¹.

La Pariani attinge spesso a spunti autobiografici, trasfigurati in racconto collettivo di un ambiente, di un'epoca, e assurti a denuncia sociale, a conferma di come lo slogan femminista «il personale è politico» sia diventato modello per un'azione sul mondo attraverso la letteratura. Eppure, proprio il cronotopo della Milano anni Settanta è stato a lungo assente nella sua geografia letteraria, che ha privilegiato invece altri poli memoriali, dalle zone rurali di provenienza, nell'Alto Milanese, alla terra d'emigrazione di un nonno, l'Argentina, in un passato che si colloca nel secondo Ottocento e nel primo Novecento, nel Cinque-Seicento o nel contemporaneo. La rilevanza delle esperienze milanesi è emersa in maniera esplicita

1. Per dati bio-bibliografici puntuali rimando al sito web della scrittrice, <www.omegna.net/pariani> (data di ultima consultazione 8 dicembre 2012), che offre anche un utile archivio di recensioni. Per un inquadramento critico si vedano: Domenica Perrone, *L'ossessione di raccontare. La narrativa di Laura Pariani*, in *La coscienza e il coraggio. Esperienze letterarie della modernità. Studi in onore di Sandro Maxia*, a cura di Giovanna Caltagirone, Cagliari, AM&D, 2005, pp. 809-821; Brigitte Urbani, *Tra passato e presente. Scrittura femminile di Laura Pariani*, in *Maschile/femminile nella letteratura italiana degli anni 2000*, «Narrativa», 30, 2008, pp. 111-123; Claudia Nocentini, *Laura Pariani and the Value of Experience*, in *The Poetics of the Margin: Mapping Europe from the Interstices*, a cura di Rossella Riccobono, Oxford, Peter Lang, 2010, pp. 133-156; Gigliola Sulis, *Processi migratori e subalternità femminile in Quando Dio ballava il tango di Laura Pariani*, in *Coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000*, a cura di Silvia Contarini et al., «Narrativa», 33-34, 2012, pp. 265-273.



solo di recente, con il racconto *Liberté, Égalité, Marrons Glacés*², sequenza di pagine di diario di una studentessa alla fine delle scuole superiori nel 1968-1969, inframmezzate dalla lettura fattane, a distanza di quarant'anni, da una voce narrante proiezione della scrittrice. Nel racconto Milano è un moto a luogo, aspirazione a una vita libera dai condizionamenti di una madre tradizionale e di un liceo di provincia. Il vero e proprio ingresso nella città, però, avviene solo con il romanzo *Milano è una selva oscura*, il cui protagonista, quasi a creare una distanza ed evitare i rischi della totale immedesimazione autobiografica, è il Dante, un *lingèra* (barbone, in milanese)³. Seguendo i suoi vagabondaggi, spaziali e memoriali, il lettore è guidato in un'esplorazione della città da un'angolazione dal basso, ed è invitato, proprio per questa inusuale scelta prospettica, a una rilettura della storia d'Italia dal 1899 delle cariche di Bava Beccaris fino al 1969 dell'attentato di piazza Fontana, frattura che conclude l'autunno caldo e inaugura la strategia della tensione⁴.

Il recente riemergere del Sessantotto lungo milanese nelle storie della Pariani ci invita a guardare a quegli anni come momento in cui si definiscono le fondamenta della sua scrittura, in termini d'ispirazione diretta per i temi narrativi (la Storia delle donne) e nell'adozione di uno sguardo consapevolmente marginale sulla realtà (le storie minori e il punto di vista periferico degli esclusi). Sono rivelatrici del precoce e ben definito imporsi di questi interessi le primissime pubblicazioni della scrittrice, finora ignorate dalla critica: due volumi di fumetti, uno di gruppo, *Perché non i fiori* (1975) e uno a firma individuale, *La fata rovesciata* (1976), scaturiti dalla partecipazione ai collettivi femministi di metà anni Settanta, e costruiti sulla volontà di raccontare e mettere a nudo le forme d'oppressione delle donne nella società patriarcale. Le pagine che seguono si propongono di riportare alla luce queste esperienze artistiche e i loro legami con la produzione narrativa successiva della Pariani; in chiusura, è la stessa scrittrice a ricordare gli anni milanesi, la militanza femminista e il loro lascito di lungo periodo.

2. Laura Pariani, *Liberté, Égalité, Marrons Glacés*, in *La Storia siamo noi*, a cura di Mattia Carratello, Vicenza, Neri Pozza, 2008, pp. 171-202.

3. Laura Pariani, *Milano è una selva oscura*, Torino, Einaudi, 2010.

4. Il titolo proposto inizialmente per il romanzo, *Sessantatove*, di cui reca testimonianza il disegno dell'autrice riportato a sinistra del frontespizio, sottolineava l'importanza delle coordinate cronologiche e rimarcava la struttura in crescendo della narrazione, che culmina, e si chiude, proprio il 12 dicembre 1969. Il titolo definitivo, invece, indirizza l'attenzione del lettore sugli aspetti letterari: la dimensione infernale della città e la fondamentale intertestualità dantesca, mediata dalla traduzione di Carlo Porta, in milanese, di alcuni canti dell'*Inferno* (in Carlo Porta, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1975).

Nella Milano post-sessantottina

Nata a Busto Arsizio nel 1951 e cresciuta nella vicina Magnago, nel 1969 Laura Pariani si iscrive all'Università Statale e si trasferisce a Milano, una delle realtà più vivaci dell'epoca, come mette in luce, in relazione al femminismo, Judith Adler Hellmann:

Milan offers the anonymity of a large city. It is a place where those who wish to live a non-conforming life can find the privacy in which to do so. [...] it is also the case that the escape to Milan has always represented a way out of provincial towns or the countryside. Much of the originality and dynamism of Milanese feminism was contributed by women who moved to Milan in the 1960s and 1970s from smaller cities and provincial towns, in search not only of better education or employment opportunities, but also of a more open and tolerant social context.⁵

Gli studi di filosofia rappresentano solo una delle esperienze formative dell'epoca: dalla frequentazione delle aule della Statale alla militanza politica e ai collettivi femministi il passo è breve. La volontà di conciliare studi e interessi socio-politici e artistici con il ruolo di giovane madre indipendente (il figlio Luca nasce nel 1971) la spinge a cercare luoghi di confronto e forme di sostegno reciproco tra donne, nel collettivo di via Cherubini e in altri più ristretti, incentrati sull'analisi di questioni specifiche. Partecipa alla pratica collettiva dell'autocoscienza, in cui il racconto delle storie di vita individuali è il primo, indispensabile passo per la comprensione e decostruzione dei meccanismi di funzionamento del sistema patriarcale. Più che all'elaborazione teorica e all'analisi psicoanalitica, predominanti in ampi settori del Movimento delle Donne a Milano⁶, la giovane Laura è però interessata alle pratiche di autodeterminazione, ai

5. «Milano offre l'anonimato della grande città. È il luogo in cui chi vuole vivere all'insegna dell'anticonformismo può trovare la tranquillità con cui farlo. [...] inoltre, la fuga a Milano ha sempre rappresentato una via di evasione dalle cittadine di provincia o dalla campagna. All'originalità e al dinamismo del femminismo milanese hanno contribuito in maniera rilevante le donne trasferitesi a Milano negli anni Sessanta e Settanta da città più piccole e dalla provincia, alla ricerca non solo di un'istruzione migliore o di possibilità di lavoro, ma anche di un ambiente sociale aperto e tollerante.» (Judith Adler Hellman, *Journeys among Women. Feminism in Five Italian Cities*, Cambridge, Polity Press, 1987, p. 85 [traduzione mia]. Di grande interesse tutta la sezione su Milano, alle pp. 81-110.)

6. In area milanese, si vedano il libro-manifesto di Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, Milano, Edizioni di Rivolta Femminile, 1974 (prima edizione 1971), e riviste quali «L'Erba Voglio. Servitù e liberazione di massa» (1971-1976) e «Sottosopra» (prima serie 1973-1976). Parte di quei materiali sono ora disponibili sul sito *internet* della Libreria delle donne (<www.libreriadelledonne.it/publicazioni.htm>, data di ultima consultazione 8 dicembre 2012). Sono di utile consultazione anche: *Le donne delle donne dicono. Il femminismo attraverso la stampa delle donne*, Roma, Centro documentazione studi sul femminismo, 1988, *Italian Feminist Thought. A Reader*, a cura di Paola Bono e Sandra Kemp, Oxford, Blackwell, 1991, e *Italian Feminist Theory and Practice: Equality and Sexual Difference*, a cura di Graziella Parati e Rebecca J. West, Madison (NJ), Fairleigh Dickinson University Press, 2002.

gruppi che propongono azioni concrete di sostegno alle casalinghe e alle madri, che sviluppano progetti di educazione democratica, che si impegnano attivamente per il riconoscimento del diritto all'aborto⁷. In questo contesto comincia a cimentarsi nelle arti visive, nel disegno e nel teatro, secondo un percorso che accomuna molte militanti dell'epoca:

[...] in Milan the recognition of the need to “reinterpret the image of women” stimulated a search for new forms of expression for women, including photography, graphic, and the plastic arts. Furthermore, Milanese concern with the “problematic of language” and the search for ways of doing things with other women led to the formation of collectives specifically dedicated to exploring women’s language, literature, and literary artistic production. Typically, the early collectives undertook the reproduction and circulation of poetry and other writings that grew out of the group discussions.⁸

I suoi dipinti sono esposti in mostre collettive, mentre illustrazioni e fumetti trovano spazio in un circuito editoriale alternativo e sperimentale, che ruota attorno all'università e che tenta di sfruttare i mezzi di comunicazione di massa come mezzo di divulgazione politica, come ricorda Pietro Favari:

Un po' in ritardo, la sinistra sembra dunque accorgersi che i *comics* possono comunicare anche messaggi alternativi a quelli imposti dall'«imperialismo culturale americano», e si realizzano così alcuni tentativi di ridurre in fumetto persino *Il capitale* e altri sacri testi di Marx. [...] L'editore Ottaviano (che aveva già stampato i *Fumetti de Unidad Popular* realizzati in Cile durante il governo Allende) nel 1974 pubblica con il titolo *Conoscete Carlo Marx?*, la traduzione italiana di *Marx para principiantes* realizzata da Rius, pseudonimo del disegnatore messicano Eduardo Del Rio, che propone una vulgata a fumetti del *Capitale*, della *Sacra famiglia*, del *Manifesto del partito comunista*. L'idea di Rius è ripresa dall'italiano Ro Marcenaro, che, sempre con Ottaviano, l'anno dopo pubblica una riduzione del *Manifesto* di Marx e Engels. In confronto al Bignami troppo scritto e poco fumettato di Rius, Marcenaro sfrutta più abilmente le possibilità del fumetto di dare immagine e *appeal* popolare alle teorie marxiane.⁹

7. Ricordo che in Italia l'interruzione volontaria di gravidanza è stata illegale fino al 1975. La legge che la regolamenta, la n. 194, è stata approvata solo nel 1978, e confermata con il referendum del 1981.

8. «[...] a Milano il riconoscimento della necessità di reinterpretare l'immagine femminile stimolò la ricerca di nuove forme di espressione per le donne, quali la fotografia, la grafica, e le arti plastiche. Inoltre, l'interesse milanese per la problematica del linguaggio e la ricerca di occasioni attraverso le quali collaborare con altre donne portò alla formazione di collettivi dedicati esclusivamente all'esplorazione del linguaggio, della letteratura, della produzione artistica femminile. Di norma sono stati i primi collettivi a occuparsi della riproduzione e circolazione della poesia e delle altre forme di scrittura scaturite dai gruppi di discussione.» (Judith Adler Hellman, *Journeys among Women. Feminism in Five Italian Cities*, cit., pp. 88-89 [traduzione mia].)

9. Pietro Favari, *Le nuvole parlanti. Un secolo di fumetti tra arte e mass media*, Bari, Dedalo, 1996, p. 162.

Resosi indipendente dalle edizioni universitarie CELUC, il piccolo editore Ottaviano (1974-1981), uno dei primi a credere nel fumetto come forma d'arte a esplicita valenza socio-politica, promuove tra gli altri l'esordio di Jacopo Fo con *Se ti muovi ti stato!* (1975), e pubblica diversi volumi d'impronta femminista, da *Qui Regna Amore: riflessioni tragicomiche sulla condizione della donna* di Giuliana Maldini, con prefazione di Natalia Aspesi (1975) a *La prima è stata Lilith: la lotta delle donne nel mito e nella storia*, con disegni di Lydia Sansoni e testi di Magda Simola (1976). Con Ottaviano collabora anche Laura Pariani, la quale, dopo aver partecipato nel 1975 alla redazione per CELUC di *Perché non i fiori* (volume collettivo a fumetti che riprende i commenti per immagini agli incontri del Gruppo per l'espressione della donna)¹⁰, pubblica con lo pseudonimo di Laura Picco *La fata rovesciata*, un racconto a fumetti in bianco e nero che oggi leggiamo come sua prima prova di narrazione autonoma¹¹.

Il libro segue le tappe della formazione di una donna dall'infanzia all'età adulta, articolate nei capitoli *L'infanzia felice?*, *Quindici anni*, *Tu sei, egli è, io non sono*, *Ma che vita è?*, *Alla Standa*, *E il sesso?*, *Le fate avranno le mani pesanti*, *No, tu non sognavi*. La vita della protagonista, segnata dalla repressione degli slanci infantili e delle pulsioni adolescenziali, prosegue con l'imprigionamento nella gabbia della maternità e della vita di coppia. Il confinamento entro spazi chiusi muove dalla stanza-prigione della bambina alla casa-prigione della moglie e madre, da cui la donna fugge prima con la fantasia e poi con le allucinazioni. Tale condizione non muta neanche nelle relazioni nate all'interno dei movimenti anti-autoritari. Il capitolo finale mostra come, ancora in piena rivoluzione sessuale, l'oppressione della donna nella coppia sia riconosciuta solo in via teorica, e come l'uomo continui a occupare gli spazi sociali della protesta e della politica, lasciando la donna a casa, a sostenere in solitudine il peso della gestione domestica e familiare¹².

Prendendo a prestito un titolo più tardo di Luisa Passerini, che meglio di altri ha indagato, personalizzato e problematizzato le (micro)storie e le memorie, non solo di genere, del Sessantotto, *Perché non i fiori* può essere

10. Gruppo per l'espressione della donna, *Perché non i fiori*, Milano, CELUC (Cooperativa Editrice Libreria Università Cattolica), La Salamandra («Vaso di Pandora»), 1975 (in copertina compaiono i nomi ma non i cognomi delle autrici).

11. Laura Picco, *La fata rovesciata*, Milano, Ottaviano («L'altro segno»), 1976 (si veda anche la traduzione tedesca: Laura Picco, *Feenhände*, trad. di Dagmar Kolshorn e Arno Widmann, Berlin, Verlag Arndtstrasse, 1977).

12. In una vignetta un uomo, seduto in poltrona e intento alla lettura, chiede alla compagna che ritira in silenzio i piatti della cena: «Tesoro cosa ne dici? Engels dice: "Nella famiglia l'uomo è il borghese, la donna è il proletario"» (Laura Picco, *La fata rovesciata*, cit., p. 86). Una prima citazione da Engels compare già a p. 55.

definito un «autoritratto di gruppo»¹³. Il racconto in prima persona della protagonista, simbolicamente senza nome, perché la sua è la storia di ogni donna, ingloba episodi di cronaca, si arricchisce di altre voci anonime — come in un'inchiesta, sono indicate solo l'età e la professione (casalinghe, studentesse, operaie, impiegate, insegnanti) — recupera testi di canzoni composte ed eseguite alla chitarra dalla stessa Pariani o elaborate nei collettivi¹⁴, inserisce stralci di riflessioni di attiviste dei diritti civili americane, che venivano allora tradotte e fatte circolare nella stampa femminista autoprodotta (fra le altre Ellen Maslow, Meredith Tax), in contrapposizione con le ideologie e gli schemi interpretativi dominanti, dalla *Bibbia*, a Marx e Engels, a Freud¹⁵. In una tavola, alla donna che invoca il «diritto a un rapporto sessuale decente» il padre della psicanalisi risponde senza turbarsi, tra le risate di altri uomini: «Non è possibile: la donna non è attiva [...] l'anatomia è un destino!»¹⁶ Vengono così denunciati i modelli di comportamento imposti sul soggetto femminile dalla famiglia e dalla società, la colonizzazione dell'immaginario, il controllo del corpo e la colpevolizzazione della sessualità. Il cammino verso l'acquisizione della consapevolezza di genere si chiude con un messaggio di rottura e di rinnovamento sociale, indirizzato al superamento dell'opposizione «maschile» vs «femminile»:

«Odia gli uomini» hanno detto di me. Sono stufo di ripetere che non è vero, che quello che odio è il sistema che crea la divisione dei sessi e l'oppressione delle donne da parte degli uomini. Sto cercandomi. Nella protesta, nella ricerca ho trovato delle donne coi miei stessi problemi e degli uomini che hanno rinunciato ai loro mondi fallici di forza e di successo.

ho incontrato delle persone, al di là delle definizioni, oltre «il maschile» opposto a «il femminile».

non è sempre facile
a volte
il bambino senza sessi
che eravamo (e che vorremmo tornare ad essere)
urla la sua paura di vivere in questo mondo
di miti, di etichette, di non-autenticità,
di maschile/femminile.¹⁷

13. Luisa Passerini, *Autoritratto di gruppo*, Firenze, Giunti, Astrea, 1988.

14. Si vedano per esempio le sezioni sull'adolescenza, sull'infanzia, sulle streghe, e il capitolo finale *No, tu non sognavi*.

15. Laura Picco, *La fata rovesciata*, cit., p. 53.

16. *Ibid.* (Immagine 1a).

17. *Ibid.*, pp. 90-91.

Nella sua freschezza ed entusiasmo, *La fata rovesciata* appare una preziosa testimonianza dell'urgenza comunicativa della giovane autrice, che, in un clima sociale destinato a cambiare nel giro di pochissimi anni, sperimenta liberamente tra disegno, pittura, teatro, fumetto, musica, perché la creazione e condivisione di progetti artistici sono sia un naturale canale espressivo sia una forma di impegno politico. Negli stessi anni, infatti, Laura segue i corsi e le attività di gruppi e cooperative di teatro sperimentale (Quelli di Grock, Comuna Baires, Teatro del Sole), e si specializza in arte-terapia all'Università di Genova, con una tesi in psicoterapia applicata al disegno infantile. Da questi interessi scaturiscono i laboratori di illustrazione e animazione teatrale per bambini, che propone prima negli asili e poi nelle scuole elementari, seguendo le tappe della crescita del figlio.

Nel 1977, in parallelo con lo smorzarsi della fase propulsiva dei movimenti anti-autoritari, tra tensioni politiche e difficoltà di tenuta di lungo periodo, la Pariani torna a Magnago e allenta i legami con i collettivi milanesi, pur continuando a lavorare nel settore del teatro per l'infanzia, soprattutto con marionette e burattini. Nel 1983 riprende gli studi: in due anni si laurea in filosofia della storia, con una tesi su Habermas e Freud, e insegna per quindici anni negli istituti superiori, fino a quando, nel 1999, rinuncia alla cattedra per dedicarsi a tempo pieno alla scrittura.

Dal fumetto al racconto di parola

Ancora acerbo nella modalità espressiva e nella costruzione linguistica, appesantito a tratti dal didascalismo, *La fata rovesciata* presenta immagini, temi, roveli ideologici che fonderanno, a oltre dieci anni di distanza, l'innervatura delle opere di narrativa, ambito nel quale la scrittrice esordisce con tre racconti pubblicati in rivista e subito confluiti nella raccolta *Di corno o d'oro* (1993)¹⁸. Seguono, con ritmi sempre più intensi, narrazioni brevi e lunghe, presso editori maggiori (Sellerio, Rizzoli, Marsilio, Einaudi) e di nicchia (Casagrande, Effigie, Alet): *Il pettine e La spada e la luna* (1995), *La perfezione degli elastici (e del cinema)* (1997), *La Signora dei porci* (1999), *Il paese delle vocali* (2000), *La foto di Orta* (2001), *Quando Dio ballava il tango* (2002), *L'uovo di Gertrudina* (2003), *La traduzione*

18. Cfr. Laura Pariani, *15 marzo 1909: l'ultimo treno, La morale della stalla: luglio 1883 e L'organetto: 27 gennaio 1898*, in «Ulisse» (Pavia), rispettivamente nei numeri II, 4, dicembre 1990, pp. 46-48; III, 7, maggio 1992, pp. 12-15; III, 8, ottobre 1992, pp. 30-33. Poi in Laura Pariani, *Di corno o d'oro*, Palermo, Sellerio, 1993, pp. 143-152, 63-76, 89-103.

e *Il paese dei sogni perduti* (2004), *Tango per una rosa* (2005), *Patagonia Blues* e *I pesci nel letto* (2006), *Ghiacciofuoco* (con Nicola Lecca) e *Dio non ama i bambini* (2007), *Milano è una selva oscura* (2010), *La valle delle donne lupo* (2011). La narrativa è affiancata dalla scrittura per il cinema e per il teatro, dalle traduzioni in italiano di scrittori argentini e da un'intensa attività pubblicistica, disseminata in rubriche e interventi su molte testate italiane, oltre a una fitta rete di incontri con il pubblico, dibattiti, presentazioni di libri, partecipazioni a festival ed eventi letterari.

Una produzione così vasta trova la propria coerenza nell'unitarietà del progetto complessivo: fissare lo sguardo su individui che sono fuori fuoco e recuperare la storia dei senza storia, di chi, per scelta o destino, non ha avuto la possibilità di esprimersi. Al centro del racconto si stagliano spesso le figure femminili, rappresentanti di una marginalità elevata a potenza perché insieme sociale e di genere: streghe bruciate al rogo, bambine che subiscono violenza, donne che invecchiano aspettando mariti emigrati e mai più tornati, e, oltreoceano, le loro controparti, cui spetterà un destino di solitudine quando gli uomini torneranno alle famiglie italiane. L'emarginazione delle donne si eleva a epitome di ogni forma di esclusione — sociale, geografica, linguistica, storica, personale — e il loro dolore, insieme a quello dei bambini e degli anziani, diviene il simbolo della condizione esistenziale dei deboli e degli esclusi. Come osserva Domenica Perrone, «[l]a sua voce, dal timbro sicuramente originale e di grande spessore, è diventata necessaria con la sua inesausta declinazione del dolore e dell'offesa»¹⁹. Che questo percorso letterario si sviluppi con continuità dalle prove giovanili, se pure con altra profondità introspettiva e capacità di elaborazione stilistica, è confermato dalla microanalisi e dalla comparazione puntuale dei testi; ne proponiamo tre esempi, relativi alle figure della donna-strega e della donna-casalinga, e alla questione del ripudio e rovesciamento dei modelli femminili dominanti. Come si è già visto, la condizione femminile come forma di schiavitù socialmente istituzionalizzata nell'organismo della famiglia è centrale nel dibattito femminista degli anni Settanta e nella *Fata rovesciata*:

lavare, fare la spesa, cucinare, tenere pulita la casa, la famiglia ...

... e se possibile dopo una giornata di lavoro sfibrante sempre uguale, senza orari, senza salario, compiuto nel più completo isolamento, sorridere al marito che torna stanco dal lavoro mentre lei 'fortunata' sta a casa a 'far niente'.²⁰

19. Domenica Perrone, *L'ossessione di raccontare*, cit., p. 809.

20. Laura Picco, *La fata rovesciata*, cit., p. 42 (Immagine 1b).

Tale rappresentazione è ulteriormente sviluppata nei romanzi e racconti, non solo quelli della contemporaneità, come dimostra una citazione dalla *Signora dei porci*, ambientato nel secondo Cinquecento. Il nucleo di azioni elencate nel fumetto si espande qui fino a diventare l'oggetto del «primo coro delle donne», che, sulla traccia della tragedia greca, accompagna le vicende delle protagoniste, segna i momenti chiave della vicenda e ne spiega il significato, in un linguaggio alto e stilizzato:

Per tutte voi la vita non resta che questo: lustàr, caldâr, bilinare patelli, filare, partorire, seppellire bambini e portare sulle spalle ben altri pesi che gli scialli di lana. Un bell da-fà, ché chi a laura da-bôn l'é ul rattu, ul talpôn, e tüti i dónn. E dumàn e pödumàn, l'indopodomàni anmó, a pass da lümaga al végn innanzi ul tempu e non succederà mai nulla che potrà scancellare questa fadiga d'ogni dì, 'sta desolazione quando soffiate sulla candira prima di stendervi accanto ai mariti. Il nulla c'è. Sempre stato. Non occorre essere végie come la Pulónia per savéll. C'è e basta. 'Na vita senza storia, compagna a quella di chi vi ha precedute, fino a quando verrà ul Miedidùr e allora ognuna di voi la andarà a durmì senza che nessuno la disturbi. Alé, smorzàtevi come candele. Più tardi, dopo che i mariti si sono *ritirati* dal vostro corpo, sentite l'ululare di un lupo. Ma non sapete più se sia sogno o realtà.²¹

Tra questo romanzo storico e il fumetto del 1976 esiste un legame ancora più diretto: nel capitolo *Le fate avranno le mani pesanti, excursus* dalla narrazione in presa diretta della protagonista, tre giovani donne sono interrogate, torturate e mandate al rogo da un inquisitore per comportamenti non conformi alle aspettative dell'epoca, quali la pratica della medicina naturale, la rivendicazione della libertà di scelta in amore, la fuga della monacazione forzata²². Se la figura della strega è un simbolo ormai classico della ribellione della donna in chiave femminista, queste tavole sono anche un quadro preparatorio del grande affresco della *Signora dei porci*, incentrato proprio su un processo dell'Inquisizione contro tre donne, la vecchia Pulonia, la figlia Ipólita e la nipote Sanguèta, tra Magnàgu e Büsti Grandu (Busto Arsizio). Coetanee di Menocchio, il mugnaio eretico friulano raccontato da Carlo Ginzburg nel *Formaggio e i vermi* (1976), esse ne costituiscono un controcanto al femminile, e non lontano dalla microstoria di Ginzburg è lo sguardo antropologico della Pariani verso le sue protagoniste e il mondo narrato²³.

21. Laura Pariani, *La Signora dei porci*, Milano, Rizzoli, 1999, p. 91. Come esempio della riflessione sull'esistenza femminile come «vita senza storia», nel clima del femminismo degli anni Settanta, si veda il saggio di un'altra milanese d'adozione, Armanda Guiducci, *La donna non è gente*, Milano, Rizzoli, 1977.

22. Laura Picco, *La fata rovesciata*, cit., pp. 71-81.

23. Cfr. Carlo Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo secondo un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1976.

Il colloquio a distanza tra testi continua poi nella decostruzione dei modelli di vita imposti alle bambine e alle giovani donne nella società patriarcale. Nella *Fata rovesciata* si legge:

I tuoi modelli saranno la Madonna, Beatrice, Penelope, Lucia Mondella. Le tue caratteristiche il pudore, la voce dolce, gli occhi bassi, la modestia. Se poi sarai masochista, meglio ancora!

Non sarai mai Peter Pan, bambina, ma solo Cenerentola.

... E si sposarono. Cenerentola compì il suo destino femminile cucinando e allattando, tenendo la bocca chiusa e aspettando ore e ore, finché il principe avesse finito le sue faccende importanti. Allora lei ascoltava piena di comprensione i suoi importanti problemi, massaggiava i suoi importanti piedi e batteva a macchina i suoi proclami. Era molto, molto felice ...²⁴

E ancora, nella *Valle delle donne lupo*:

Questa è la vera sposa cristiana — raccomanda il curato — paziente, sottomessa, lavoriera, che si lascia pazientemente mettere in croce. Guai alla donna che si fa prendere dalla collera, che getta fiamme dagli occhi!

Lei si rammentava persino un opuscolo che il prete aveva distribuito alle bambine che facevano la cresima. Si intitolava: *Vivere da morta. Patire da muta. Obbedire da cieca. Amare da vergine*.²⁵

A chi si oppone istintivamente a questo destino, come la Fenísia, la *stría*, la pelamorti, la Lupa di una valle piemontese, o la cugina Grisa, chiusa in manicomio dall'età di 14 anni per non aver subito in silenzio la violenza paterna, e lì confinata fino alla legge Basaglia (1978), non resta che accettare l'esclusione sociale, l'isolamento, e la vecchiaia di solitudine. Contro le donne sottomesse della predicazione religiosa, delle favole e della letteratura, il romanzo si apre con la dedica a una serie di anti-eroine che esortano invece alla scelta, all'autoaffermazione, alla ribellione, e che definiscono una genealogia letteraria alternativa:

A Medea, Antigone, Lisabetta da Messina,
Cordelia, Porzia, Nàstenka, Katiuscia Màslova,
Carmen, Lulu, Margherita Nikolaevna,
che in vario modo hanno regalato
piccoli e selvaggi sospiri
all'adolescente che sono stata.
E a mia madre che ora capirebbe.²⁶

24. Laura Picco, *La fata rovesciata*, cit., p. 88 (Immagine 2) e p. 8 (Immagine 3).

25. Laura Pariani, *La valle delle donne lupo*, Torino, Einaudi, 2011, p. 73 e p. 46.

26. *Ibid.*, p. 1.

Ricerca della voce e posizionalità

Il ricorrere delle storie femminili, rilevanti ma non esclusive²⁷, non esaurisce i fili che dall'opera narrativa della Pariani riconducono alla militanza di gioventù. Non appare estraneo all'esperienza dell'autocoscienza dei collettivi il ricorrere nelle sue articolazioni narrative del racconto tra donne e del passaggio di memorie da una generazione all'altra, come per le streghe della *Signora dei porci*, o per i sedici ritratti femminili di *Quando Dio ballava il tango*, da Venturina Maina (1892-1981) alla bisnipote-narratrice Corazón Bellati (1952-)²⁸, fino alla vecchia Fenisia della *Valle delle donne lupo*, che consegna la memoria personale e familiare al microfono di un'antropologa, la «sciura milanese»²⁹. Per le donne dalla Pariani il racconto — familiare, intergenerazionale, o di gruppo, spesso con valenze mitiche e perfino magiche, al focolare o davanti a un registratore — è un'ancora di salvezza in una realtà che non si riesce a modificare. La condivisione delle storie di vita, anche se consolazione illusoria, rimane l'unica vera ricchezza a loro disposizione. Non è un caso che nella *Signora dei porci* il culto della Signora della Prea-crüa, riservato alle sole donne, si alimenti di racconti e non di preghiere:

«[...] Vi conterò la mé storia»

La Signora sorride soddisfatta: «Brava. È la risposta giusta»; dato che a Lei non importa che la si preghi o le si diano offerte, ma solo le basta che qualcuno le parli: perché alla Signora piace sentir contare storie.³⁰

Inoltre, le storie sono spesso inserite in una cornice contemporanea, la cui protagonista è la figura della Scrittrice, che si interroga sulle modalità e sul senso del raccontare³¹; tale tematizzazione, oltre a essere indice di un forte interesse metanarrativo, è anche una dichiarazione di posizionalità, che rimarca costantemente la distanza tra chi conduce le fila della narrazione e l'alterità irriducibile dei soggetti raccontati. L'alterità delle vite marginali si rispecchia infine nell'alterità linguistica. Scrittrice della postmodernità, la Pariani propone testi giocati, oltre che sull'incastro dei piani narrativi e sulla sovrapposizione dei punti di vista, sull'apertura

27. Oltre al Dante di *Milano è una selva oscura*, ricordo che il suo primo anti-eroe è stato il Carlén del racconto *Di corno o d'oro*, la cui esistenza da emigrato è esposta per quadri, a ritroso, dalla morte nel 1890 a «Tilcara che sta alla fine dell'altopiano, tra l'Argentina e la Bolivia», fino alla nascita nel 1855 alla Corte di Ursi, nelle campagne lombarde (Laura Pariani, *Di corno o d'oro*, cit., p. 9 e p. 53).

28. Laura Pariani, *Quando Dio ballava il tango*, Milano, Rizzoli, 2002.

29. Laura Pariani, *La valle delle donne lupo*, cit., p. 28.

30. Laura Pariani, *La Signora dei porci*, cit., p. 252.

31. Cfr. *La Signora dei porci*, *Quando Dio ballava il tango*, *La valle delle donne lupo*, cit.

dell'italiano ad apporti locali e internazionali. Il lombardo, lo spagnolo degli emigrati italiani in Sudamerica, ma anche il tedesco della *Foto di Orta*³², o il milanese letterario ottocentesco di *Milano è una selva oscura*, che arricchiscono la sua prosa, sono residui linguistici della marginalità dei personaggi e dei loro ambienti, che non possono essere contenuti e risolti nella lingua dell'ufficialità e del potere rappresentata dall'italiano letterario.

La questione dell'uso politico del linguaggio — ennesima gabbia sociale — e della doppia emarginazione del soggetto femminile subalterno, che può esprimersi solo per via di traduzioni e mediazioni altrui³³, è già posta con chiarezza nella *Fata rovesciata*, la cui protagonista annota: «mi propinarono la cultura del più forte, come ai poveri a cui si insegna la lingua che li emarginerà»³⁴. La barriera linguistica non è soltanto quella interna al racconto, tra oppressi e oppressori, e tra le donne narrate e la parola che veicola — e necessariamente tradisce — le loro storie, ma diviene, al suo esterno, anche incomprendimento e distanza tra il lettore medio italofono e la complessità del testo plurilingue. Per il tramite della loro interlocutrice e rappresentante, le donne invertono i rapporti di potere all'interno della lingua letteraria, e, conquistata la parola, sono loro infine a dettare i requisiti di accesso alla comunicazione, ribaltando sul lettore la condizione di alterità. Eppure, lo sforzo di comprensione linguistica è passo indispensabile da compiere, dimostrazione di una volontà di apertura alla diversità, disposizione all'attesa, accettazione della fatica necessaria per l'interazione con la voce dell'Altra.

La ricerca stilistica e lo scavo nella lingua letteraria, che sono la principale marca di riconoscimento delle pagine della Pariani, non sono ancora presenti nei fumetti giovanili, nei quali l'italiano medio non è sottoposto a scarti e le deviazioni sono affidate alle immagini e al tratto grafico, nelle opposte direzioni del lirico, onirico, fiabesco, e del grottesco e orrorifico³⁵. Con il passaggio dal fumetto ai racconti e romanzi, e dunque all'uso esclu-

32. Laura Pariani, *La foto di Orta*, Torino, Einaudi, 2001.

33. Il riferimento è all'impostazione decostruzionista-femminista-postcoloniale della Spivak, a cui rimando anche per il concetto di posizionalità dell'autore/autrice: Gayatri C. Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, a cura di Cary Nelson e Lawrence Grossberg, Basingstoke, MacMillan, 1988, pp. 271-313 (cfr. la versione italiana in Gayatri C. Spivak, *Critica della ragione postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2004).

34. Laura Picco, *La fata rovesciata*, cit., p. 88. Si tratta di concetti ampiamente dibattuti nei primi anni Settanta in Italia, sia nel dibattito gramsciano sia in opere quali *Lettera a una professoressa* di Don Lorenzo Milani e della Scuola di Barbiana, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 1967.

35. Si vedano da un lato l'apertura delle geometriche stanze-prigione con specchi, finestre, buchi sul soffitto, che diventano tutti punti di fuga dalla realtà, dall'altro lo stupratore rappresentato come insetto gigante, o l'inquisitore come orco.

sivo della parola, è invece la lingua a inglobare queste funzioni espressive, mentre tracce della passione per il disegno e la pittura rimangono sia nella precisione visiva dei dettagli, osservati e ricreati con attenzione lenticolare, sia nel riferimento a quadri, foto, immagini in fase creativa, come fonti d'ispirazione³⁶. Nel silenzio decennale che separa i fumetti dalle opere in prosa, dunque, la militante femminista crea la propria voce individuale di scrittrice; una voce che accetta il compromesso con la lingua del potere per deformarla dall'interno, ribandendo al contempo una posizione di tangenzialità e insieme alterità rispetto alle storie oggetto del racconto.

36. Cfr. Laura Pariani, *Milano è una serva oscura*, cit., p. 179, dove, in una nota di chiusura, sono citate le fotografie di Marco Mandibola «che ritraggono un barbone milanese della fine degli anni Settanta» come spunto per il protagonista del romanzo.

Gli anni Settanta, il femminismo, l'arte. Conversazione con Laura Pariani

Ringraziamo la scrittrice per aver accettato di ricostruire con noi le esperienze degli anni Settanta, dagli incontri dei collettivi alle sedute di auto-coscienza, alla doppia militanza, alle sperimentazioni nelle arti visive, e per aver voluto accompagnare la riflessione con alcune immagini tratte dai suoi fumetti dell'epoca, ormai introvabili e ripubblicate qui per la prima volta.

La conversazione che riportiamo è anche un invito a guardare con rinnovata attenzione alle memorie femminili dell'epoca, e a riaprire l'indagine sui lasciti e sulle rielaborazioni di lungo periodo della stagione del femminismo.

— *Laura, che ricordi hai del tuo primo incontro con Milano?*

— Degli anni passati a Milano, come studentessa di Filosofia alla Statale, ho ricordi diseguali. Il '69, con le lotte sindacali e il mio avvicinamento alla politica, segna per me una svolta: ho cercato di raccontare la mia voglia di capire e di partecipare al Movimento nel racconto *Liberté, Égalité, Marrons Glacés*, in cui descrivo l'atmosfera dell'ultimo anno di liceo di una studentessa (1969) e il suo approccio alle prime manifestazioni studentesche. Ero piccola, 18 anni sono davvero pochi per mettersi in gioco, ma Milano era una città molto vitale. Eppoi c'erano gli artisti che discutevano nei bar di Brera, c'era la musica della scuola dei cantautori milanesi: da Jannacci a Gaber, dal cabaret dei Gufi a Cochi e Renato, dagli Stormy Six ai Giganti.

Negli anni seguenti la mia partecipazione alla vita della città è andata crescendo, anche perché nel '71 mi è nato un bambino e ho deciso di crescerlo proprio lì, tra il quartiere Garibaldi e l'Isola. Andavo all'università con il bambino appeso alle spalle; alle manifestazioni, alle assemblee, ai concerti. Ricordo per esempio un concerto di Gaslini in Aula Magna alla Statale (con registrazione dal vivo): io seduta per terra con il bambino di pochi mesi in braccio. Non volevo rinunciare a essere viva e giovane solo perché avevo un bambino. Non era semplice, perché i miei coetanei che facevano militanza politica non avevano figli, vivevano per la maggior parte con le famiglie di origine. Perciò un bambino nei gruppi, nelle riunioni politiche, nelle assemblee era visto quasi come un marziano e quindi mal tollerato. Spesso mi veniva fatto capire, o anche detto esplicitamente, che non erano posti adatti per un bambino: c'era chi si scandalizzava, chi mi suggeriva di starmene a casa. Ma io dove potevo lasciarlo?

— *Un tuo disegno tratto da Perché non i fiori (1975) raffigura Lenin che condanna il femminismo e una giovane donna che esprime al «caro Vladimir» il proprio disaccordo*³⁷. *Come gestivi la doppia militanza, quella dell'impegno politico e quella del gruppo femminista?*

— All'interno del Movimento Studentesco, nei gruppi politici, il privato era tabù: eredità, credo, del tipico riserbo dei comunisti per tutto quello che riguardava i ruoli nella famiglia o nella sessualità. Esisteva una netta divisione tra tutto quello che era ritenuto politico, quindi da analizzare e discutere, e quello (la sfera privata) che doveva rimanere territorio del silenzio. Il privato (sesso, famiglia, ruoli) era «sovrastrutturale», quindi trascurabile. Perciò, quando tiravo fuori i miei problemi di donna sola con un bambino, ero guardata come fossi un'eretica: le «buone compagne» dovevano dare priorità alla lotta di classe.

I compagni del movimento studentesco mi ascoltavano con sufficienza, facevano un sorrisino e mi ammonivano sul pericolo delle «lotte settoriali» e delle «istanze individualiste». Ricordo certe battute: «Ma come, oltre alla masturbazione, al lesbismo, al *self-help* per l'aborto, adesso vorresti pure combattere per la liberazione della sciura Agnelli?»

Eppure discutere il cosiddetto privato nei gruppi di autocoscienza era il contrario dell'individualismo: era leggere nella storia di ciascuna la storia di ogni altra. Insomma un fatto sociale.

Frequentavo un consultorio femminile di *self-help* nella zona di porta Ticinese: un locale in un seminterrato, con affitto pagato collettivamente. Facevo lavoro volontario di accoglienza alle donne che vi arrivavano, spinte dai problemi più diversi, legati alla maternità o ai rapporti col proprio partner. Donne «nei guai», come si diceva allora. Io prendevo gli appuntamenti coi vari medici che frequentavano il centro; soprattutto mi toccava ascoltare le loro storie che si somigliavano tutte: «avere un altro figlio sarebbe una disgrazia», «ne ho parlato con mio marito, mi ha risposto di non starci a pensare». Alcune erano minorenni spaesate. Tutte avevano bisogno di essere ascoltate.

Il sabato facevamo a volte lavoro porta a porta, cercando di contattare donne sui temi della contraccezione e dell'aborto che a quel tempo era illegale (si doveva volare a Londra o affidarsi a praticone). Ricordo com'erano problematici i contatti con le forze politiche presenti nel quartiere, per esempio il PCI, perché i partiti si rapportano a te solo nel momento in cui sei una vera forza. C'era poi una riunione settimanale di autocoscienza:

37. Gruppo per l'espressione della donna, *Perché non i fiori*, cit., s.p. (Immagine 4).

analisi dei problemi che l'uso della contraccezione ci poneva, rapporto tra noi donne...

— *Quali erano i modi e le forme del tuo impegno femminista?*³⁸

— Dopo l'inizio della militanza politica, nel 1972, ho cercato il movimento femminista perché nei gruppi di donne si discutevano problemi non solo teorici ma concreti. Era l'epoca in cui il femminismo prendeva piede e prendevano l'avvio le campagne per una maternità consapevole, la legalizzazione dell'aborto e del divorzio. Per motivi pratici (trovare persone solidali con cui sopravvivere alla città e inventarmi un'alternativa per crescere il bambino) mi sono avvicinata al movimento delle Comuni Infantili che, partito dalla Germania, si stava diffondendo a Milano. Trovare un posto in cui mio figlio potesse crescere in modo più libero rispetto alla famiglia tradizionale, era per me necessità pratica ed esigenza profonda. L'idea che il cosiddetto «uomo nuovo» cominciasse a partire dall'infanzia è un sogno a cui in quegli anni molte donne hanno creduto...

Frequentavo il grande «collettivo» di via Cherubini, ma anche gruppi più piccoli: in particolare Lotta Femminista, molto politicizzato, vicino a Potere Operaio, che si occupava di casalinghe, problema che mi stava molto a cuore. Nel contempo, partecipavo settimanalmente a un gruppetto di autocoscienza, perché mi rendevo conto che certe storture e discriminazioni non erano fatti personali ma condizione comune, e perché capivo che la lotta politica non bastava: bisognava scavare nel profondo della nostra cultura e del nostro immaginario per mettere in luce i meccanismi di violenza e sopraffazione a cui ci eravamo assuefatte.

— *Ci sono letture, canzoni, o film di quegli anni che consideri importanti per la tua formazione?*

— Negli anni '70 il cinema ha fatto parte della pratica del Movimento delle Donne. Quanto a me, guardavo i film 'femministi' come documento di una crescita, come sforzo per il superamento della storica mancanza di linguaggio delle donne. Riflessione e coscienza della condizione femminile erano fortemente presenti per esempio nei film di Agnès Varda (*Daguerrrétotypes; L'une chante, l'autre pas*) o di Chantal Akermann (*Hotel Monterey; Je, tu, il, elle; Le rendez-vous d'Anna*) o di Marguerite Duras (*Le navire night*). D'altra parte cominciavo a rivisitare per conto mio quelle pellicole in cui donne registe del passato erano riuscite a trovare un loro campo espressivo. Ricordo di aver studiato a lungo l'opera pioniera di

38. Laura Picco, *La fata rovesciata*, cit., p. 66 (Immagine 5).

Germaine Dulac negli anni Venti, devo avere ancora in giro, sepolto in qualche scatola, un quaderno di appunti e riflessioni, un giorno o l'altro ne scriverò. Mi interessava capire quale apporto le donne hanno dato allo sviluppo del linguaggio cinematografico e come si sono servite di questo strumento. In qualche modo questo studio ha influito sul taglio dei miei fumetti. Certo mi sarebbe piaciuto avere a disposizione una macchina da presa, per raccontare le storie che avevo in mente, ma non avevo soldi, avevo poco più di 20 anni e un bambino da crescere, la cinepresa era in fondo uno 'strumento magico' il cui uso mi era irraggiungibile.

— *Nei collettivi che frequentavi, facevate anche letture di testi femministi?*

— C'erano gruppi che facevano teoria (Carla Lonzi, per esempio), ma io ero tutta presa dalla vita e da problemi 'pratici'.

— *Agli anni Settanta datano le tue prime esperienze in campo artistico.*

— Studiavo Filosofia e disegnavo, a volte frequentavo di straforo lezioni di Brera. Mi è sempre piaciuto disegnare. All'inizio degli anni Settanta avevo partecipato a collettive in varie gallerie di Milano; una volta Camilla Cederna mi aveva fatto i complimenti, mi rimproverò però per il fatto che firmavo col solo nome di LAURA; mi disse che il cognome ci voleva, mi chiese: «Come fa il suo cognome?», risposi col primo cognome che mi venne in mente, quello che portava mio figlio. «Vede — disse la Cederna — come suona bene, Laura Picco...» E così Laura Picco fui, per qualche anno.

Molto spesso nelle riunioni del secondo gruppo di autocoscienza a cui ho partecipato alcune di quelle che avevano più dimestichezza con la matita 'illustravano' alla fine della serata le nostre discussioni. È cominciato così, sforzandoci tutte insieme di rendere 'visibile' quel senso di oppressione che pativamo insieme alla voglia di cambiare. Ne è nato il libro collettivo *Perché non i fiori* (1975), firmato solo coi nostri nomi e non con i cognomi. In effetti tra le tante autrici ci sono due Laure: Laura P. e Laura G. Io sono Laura G. che sta per Laura Grande, mentre l'altra è Laura Piccola. La scelta dell'anonimato deriva dal fatto che vivevamo il libro come risultato reale di uno sforzo di chiarezza di tutte. Il titolo è una risposta a un cosiddetto compagno che, avendo saputo delle nostre riunioni, aveva riso e qualificato il gruppo come «quelle che si riuniscono a disegnare fiorellini».

È diviso in varie sezioni: *Maternità, Lavoro casalingo, Verginità, Influenza della pubblicità*. Ognuna delle autrici per ogni sezione elabora uno o più disegni che sintetizzano la propria esperienza. Non ci sono modelli grafici:

nel gruppo c'erano una scultrice e una donna che frequentava un corso di design, le altre non avevano frequentato scuole artistiche, alcune non avevano mai preso in mano una matita da disegno.

— *A Perché non i fiori è seguito La fata rovesciata (1976).*

— Il secondo libro è un lavoro solitario, dopo che mi ero staccata dal gruppo di autoscienza. In questo caso ho usato il cognome Picco perché non volevo usare il mio cognome. Si tratta di un romanzo di formazione, a fumetti, in otto capitoli. Sentivo il bisogno (nato dal lavoro nei gruppi di autoscienza) di raccontare la mia storia personale e le mie esperienze, nel tentativo di portare alla luce sentimenti e riflessioni che la mentalità «maschile» dei gruppi politici relegava tra le cose inutili e non funzionali alla vita sociale. L'editore, Ottaviano, ha pubblicato tutti i disegnatori 'politici' degli anni Settanta. Anche in questo caso, non mi guidava nessun modello grafico. Avevo poco più di 20 anni, la voglia di raccontare storie mi guidava nella scelta delle inquadrature.

— *C'era interesse per lavori di questo tipo? Grazie a ricerche incrociate su internet ho scoperto, per esempio, che La fata rovesciata è stato subito tradotto in tedesco.*

— Non sapevo della traduzione, l'editore non mi ha tenuta informata sulla vendita dei diritti; allora ero molto giovane, e poi la mia vita ha preso altre strade. Ricordo che alcuni di quei disegni furono pubblicati su «Il lavoro» di Genova, e altri utilizzati per una campagna elettorale da Democrazia Proletaria. Natalia Aspesi venne a intervistarmi alla Comune Infantile di via Stresa dove allora lavoravo. Poi mi telefonò dicendomi che non poteva pubblicare l'intervista perché aveva ricevuto pressioni: nel libro, nel capitolo intitolato *Alla Standa*, raccontavo l'invasione della pubblicità nell'immaginario delle donne e questo era considerato un discorso eversivo.

— *Un'immagine della Fata rovesciata rappresenta una donna che vola via dalle fatiche della vita da casalinga. Il volo come fuga dalla realtà ricorre spesso anche nei tuoi racconti e romanzi. Penso al finale della Signora dei porci, quando per la protagonista, dopo la visione e le parole consolatorie della Signora della Prea-crüa, «svanisce la camera delle torture, ché la Sanguèta, nuda 'me un'anima, finalmente la salta e comincia a volare. A volare. A volare. A volare»³⁹. La vita, negata, si trasforma nel suo contrario: il corpo*

39. Laura Pariani, *La Signora dei porci*, cit., p. 253.

*femminile, cui la società patriarcale nega espressione, fugge e riconquista il suo spazio nella magia del sogno e del volo*⁴⁰.

— Mi piace ancora molto questa pagina, con la donna che tenta il volo. È un'immagine che ho dipinto molte volte, prima di riprenderla nella *Fata rovesciata*. Faceva parte della serie degli angeli, ispirata a letture dell'epoca, per esempio le poesie di Rafael Alberti, *Degli angeli*. Per me il volo rappresenta sia l'impegno a non accontentarsi degli accomodamenti della realtà, sia la necessità di una ricerca, faticosa e senza tregua, di qualcosa di alternativo a questo mondo tristo.

C'è un mio racconto che dà il senso di quello che sto dicendo, sia perché parla del mio rapporto con le immagini, sia perché ha come tema «l'andarsene», sdoppiato in un punto di vista maschile (Wilhelm) e uno femminile (Mignon)⁴¹. Wilhelm-Odisseo in realtà non si muove granché. Avventure magari sì, ma sempre tra una stanza e l'altra, un breve fuori tra vari dentro: il suo viaggiare non è un viaggio di scoperta, ma un lungo ritorno a casa. E anche nel finale il suo è un andar via perché spera che qualcuno lo aspetti e custodisca la sua immagine. Non è lui a muoversi: è la giovanissima Mignon, capace di fare piroette sulla strada, o di salutare mettendosi a gambe all'aria... L'immagine delle scarpette leggere e delle acrobazie di Mignon mi ha guidato per tutto il racconto; facendomi pensare per contrasto ai piedi fasciati delle cinesi, ai tacchi alti a cui mia madre ha disperatamente tentato di abituarci durante l'adolescenza: in fondo, piedi fasciati e tacchi a spillo hanno avuto la stessa funzione di impedire alle donne di correre, di allontanarsi da casa. La conclusione del racconto: «Nell'immobile librarsi verso l'alto delle scale mobili alla Stazione Centrale, contemplo le mie scarpe da ginnastica: comode, aderiscono bene al terreno, danno il senso del movimento... No, non sono Wilhelm: io me ne vado davvero, come Mignon.»⁴²

— *Quale consideri sia il lascito di quelle lotte, quelle riflessioni, ai nostri giorni? Che cosa resta per te di quegli anni?*

— L'impegno a cercare se si possono trovare, immagini, storie (e un modo di presentarle) che siano diverse dalla cultura generalmente misogina che mi ha formata (vedi il discorso sull'educazione religiosa nel mio ultimo romanzo, *La valle delle donne lupo*). Rimpiango l'atmosfera di

40. Laura Picco, *La fata rovesciata*, cit., p. 43 (Immagine 6).

41. Laura Pariani, *Falso movimento*, in *Wim Wenders*, a cura di Stefano Francia Di Celle, Milano, Il Castoro, 2007, pp. 17-19.

42. *Ibid.*, p. 19.

collaborazione degli anni Settanta, la voglia di sperimentare, la voglia di lottare. Mi sento molto sola, a disagio. Una lupa allo sbando.

— *Ti riconosci nella categoria di «scrittrice»? Esiste secondo te un canone al femminile nella narrativa?*

— Non sono le tematiche a fare un'autrice 'femminista'. Le tematiche strettamente legate alla condizione della donna non determinano niente di per sé, anzi a volte possono essere il segno dell'accettazione di un 'ghetto', come certi spazi che i mass-media hanno aperto verso le problematiche femminili, senza però mostrare le stesse aperture in altri campi politici, che continuano a essere quasi esclusivo patrimonio maschile.

A me, come autrice, interessa raccontare l'enigma o l'esperienza 'non comunicata', insomma l'immagine segreta che le donne hanno di sé.

— *Un'esperienza fondante, e mitopoietica, della tua giovinezza, prima dell'arrivo a Milano, è stato il viaggio con tua madre in Argentina, nel 1966, sulle tracce di un nonno che era emigrato e si era formato una nuova famiglia. Ha contato anche per la tua consapevolezza di genere?*

— Mi capitò una volta in Argentina — avevo 15 anni, ero appena arrivata in Patagonia — di incrociare su un sentiero montuoso una coppia di *indios*: l'uomo ben dritto a cavallo, la donna a piedi, visibilmente sfinita, con la schiena piegata sotto un enorme carico di masserizie. La differenza tra la fatica dei due era così evidente che mi sembrò incredibile che l'uomo non desse il cambio alla donna, o che almeno non l'alleggerisse di una parte del peso di quel carico. Mio nonno fu stupito della mia osservazione: disse che l'uomo 'giustamente' andava a cavallo lasciando la donna a piedi: era lui, e non la moglie, ad aver comprato la cavalcatura, e da ciò gli veniva il 'diritto' di viaggiare più comodamente.

Credo di aver capito in quel momento l'importanza dell'indipendenza economica per una donna. E mi ripromisi che, una volta diventata grande, avrei fatto di tutto per avere un lavoro e quindi soldi miei: per non affrontare il mondo curva sotto un fardello insopportabile, ma a schiena dritta sopra un cavallo.

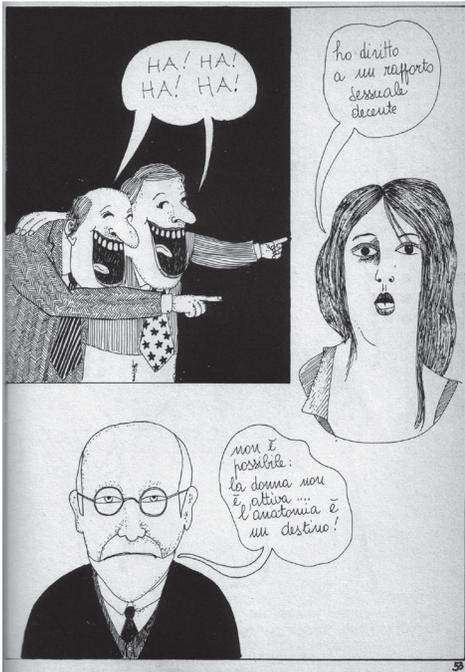


Immagine 1a.

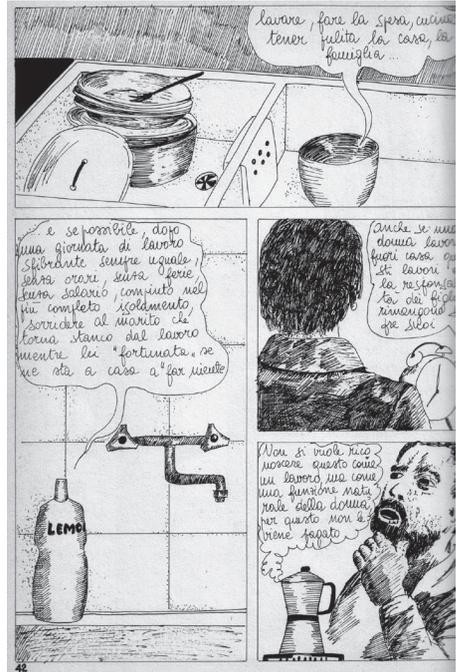


Immagine 1b.



Immagine 2.

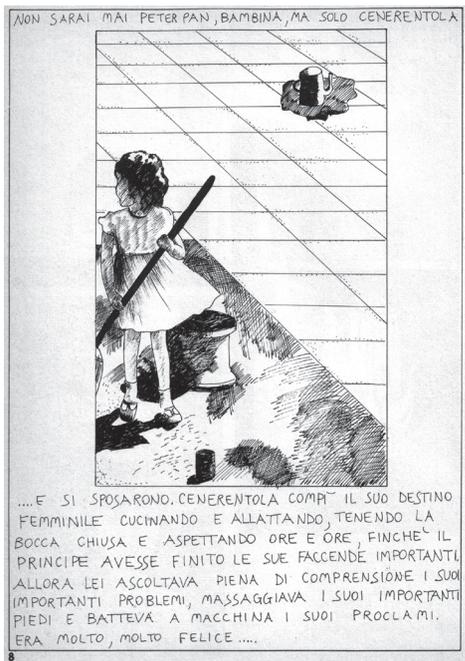


Immagine 3.



Immagine 4.

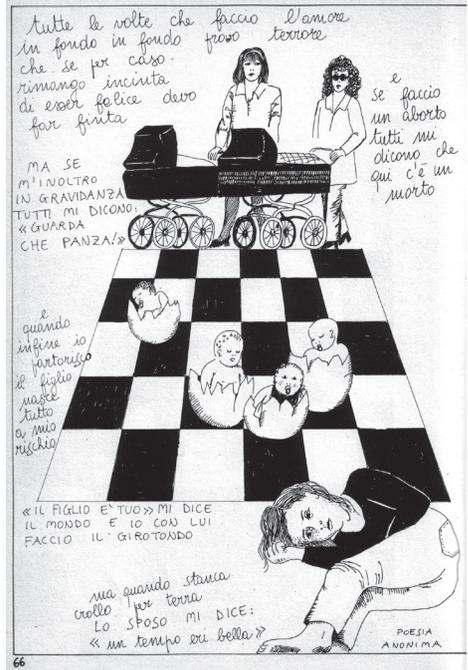


Immagine 5.



Immagine 6.