



SOCIETÀ ITALIANA
DELLE LETTERATE

Società Italiana delle Letterate

ABSTRACT: Nel 2014 è iniziata la collaborazione tra la rivista *Altre modernità* e la Società Italiana delle Letterate (SIL), che Serena Guarracino nel corso di questo decennio ha coordinato con grande sapienza e sensibilità, rilanciando numero dopo numero temi e questioni che nel corso del tempo hanno caratterizzato il dibattito di un'associazione che, dalla sua origine nel 1996, ha contribuito al formarsi di una critica letteraria femminista in Italia, attraversando discipline e saperi anche assai diversi.

Subentrando oggi a Serena Guarracino desidero ringraziare lei e *Altre modernità* perché si è trattato di un lavoro il cui impegno costante ha permesso lo sviluppo di riflessioni e contributi preziosi per il taglio critico e la novità del loro posizionamento: dai primi saggi sulla 'personaggia' nel 2014, oggi riconosciuta come neologismo accreditato dalla Accademia della Crusca e di fatto di pubblico dominio, guardata progressivamente nel suo costituirsi come figura critica di libertà irriducibile nella letteratura, nel cinema e nel teatro, alle riletture dei contributi critici collettivi della SIL in quelle che Serena Guarracino ha definito in modo suggestivo "recensioni dal futuro", alla collaborazione con il Concorso Letterario Lingua Madre, molti sono i temi che sono stati affrontati in questa sezione.

In questo numero si propone una rilettura del volume *Comiche! Anche le donne ridono*, pubblicato nel 2020 – coraggiosamente in piena pandemia, in cui poco o nulla sembrava vi fosse da ridere –, che raccoglie e rielabora il materiale del Seminario estivo residenziale della SIL che si è tenuto a Viterbo nel 2018, messo poi da Emma Scaricamazza a confronto con la scrittura di Margherita Giacobino e del suo *Un'americana a Parigi*, pubblicato con lo pseudonimo di Elinor Rigby, di cui si indagano i risvolti comici e parodici. Si proseguirà così sulle strade intraprese da Serena Guarracino e dalla SIL tutta, augurando a entrambe e ad *Altre modernità* molta propositiva critica futura e dal futuro.



ABSTRACT: 2014 saw the beginning of the collaboration between *Altre modernità* and the Società Italiana delle Letterate (SIL), which Serena Guarracino has coordinated over the course of this decade with great wisdom and sensibility, relaunching issue after issue the debate of an association that, since its inception in 1996, has contributed to the formation of feminist literary criticism in Italy, spanning diverse disciplines and knowledges.

In succeeding Serena Guarracino today, I would like to thank her and *Altre modernità* because it has been a work whose constant commitment has permitted the development of valuable reflections and contributions perspective and innovative positioning. Many are the themes that have been addressed in this section: from the first essays on the 'personaggia' in 2014,—now recognized by the Accademia della Crusca and in the public domain, and considered since its inception as a critical figure of irreducible freedom in literature, cinema and theatre—, to the rereading of SIL's collective critical contributions in what Serena Guarracino has suggestively called "reviews from the future", to the collaboration with the 'Lingua Madre' literary competition.

This issue offers a re-reading of the volume *Comiche! Anche le donne ridono*, published in 2020— a bold endeavour amidst the pandemic, when there appeared to be nothing to laugh about. The volume collects and reworks materials from SIL's residential summer seminar held in Viterbo in 2018, which Emma Scaramazza then compares with the writing of Margherita Jacobino and her *Un'americana a Parigi*, published under the pseudonym of Elinor Rigby, delving into its comic and parodic aspects. We will thus follow the path paved by Serena Guarracino and SIL, wishing both of them and *Altre modernità* much future criticism.

Laura Fortini

Università degli Studi Roma 3

<https://orcid.org/0000-0003-3344-6212>

PAROLE CHIAVE: comiche; ironia; umorismo; scrittura delle donne; Margherita Jacobino

KEY WORDS: female comedy; irony; humor; women's writing; Margherita Jacobino



Anche le donne ridono: da Le comiche a Margherita Jacobino

di Emma Scaricamazza
(Università degli Studi Roma Tre)

TITLE: *Women laugh too: from Le comiche to Margherita Jacobino*

ABSTRACT: Le pagine che seguono interloquiscono con la raccolta di saggi critici *Le comiche*, a cura di Paola Bono e Anna Maria Crispino, edito da Iacobelli nel 2020, frutto del XVI Seminario estivo residenziale della SIL (Società Italiana delle Letterate) nel giugno 2018, intitolato "Comiche! Anche le donne ridono". Le autrici dei saggi intendono indagare i meccanismi e le forme del riso nelle quali le donne si esprimono, che spaziano dalla battuta arguta alla parodia, dal sarcasmo alla farsa.

Questo riso, spesso legato alla riflessione sul potere e sulle dinamiche di controllo, rappresenta una forma di riappropriazione di autonomia, sia nella sfera pubblica che in quella delle relazioni interpersonali. Nella seconda parte di questo contributo si porta come esempio la prima produzione di Margherita Jacobino, scrittrice, saggista e traduttrice, che ha pubblicato la prima raccolta di racconti, *Un'americana a Parigi*, con un eteronimo, Elinor Rigby, dimostrando come quest'ultimo riesca ad esemplificare i meccanismi con cui le donne, attraverso l'ironia e il riso, si riappropriano degli spazi che vengono loro negati dalla società androcentrica.



ABSTRACT: The forthcoming pages engage with the collection of critical essays *Le comiche*, edited by Paola Bono and Anna Maria Crispino, published by Iacobelli in 2020. This collection emerged from the XVI Residential Summer Seminar of SIL held in June 2018, titled *Comiche! Anche le donne ridono*. The essays within aim to investigate the mechanisms and forms of laughter through which women express themselves, ranging from witty remarks to parody, from sarcasm to farce.

This laughter, often linked to reflection on power and control dynamics, serve as a means of reclaiming autonomy, both in the public sphere and in interpersonal relationships. In the second part of this contribution, the first production of Margherita Giacobino is brought as an example. Giacobino, a writer, essayist, and translator, published the first collection of short stories, *Un'americana a Parigi* (1993, Baldini&Castoldi), under a pseudonym, Elinor Rigby. This example illustrates how women utilize irony and laughter to challenge and subvert the constraints imposed upon them by an androcentric society

PAROLE CHIAVE: comiche; ironia; umorismo; scrittura delle donne; Margherita Giacobino

KEY WORDS: female comedy; irony; humor; women's writing; Margherita Giacobino

INTRODUZIONE

Cosa ha di diverso l'ironia rispetto ai concetti confinanti come l'umorismo, il comico, la satira, la parodia, anche se questi vengono utilizzati – oltre che intesi – quasi come fossero sinonimi, a seconda dell'oggetto di analisi? C'è chi potrebbe vedere una contraddizione, nel campo della critica letteraria, tra un'idea di ironia come ambigua, e quindi tale da rendere impossibile qualsiasi tipo di analisi dell'intenzione del suo utilizzo, e quella che invece la vede solo nel carattere di mascheramento aperto, che fa dell'intenzione comunicativa un aspetto centrale nella sua definizione. Scrivere, oggi, dell'ironia, del comico, dell'umorismo significa ripercorrere il pensiero dell'umanità e dei modi in cui alle donne è stato proibito e sconsigliato produrne. Alle modalità con cui il riso è stato proibito è dedicata la raccolta di saggi *Le comiche* a cura di Paola Bono e Anna Maria Crispino. Una delle dimostrazioni che, nonostante i divieti, non è possibile fermare la produzione ironica delle donne è esemplata da Margherita Giacobino. Parlare ed esaminare tutta la sua carriera di scrittrice e saggista non è possibile; perciò, si è scelto di concentrarsi sulla sua prima pubblicazione, la raccolta di racconti *Un'americana a Parigi* pubblicata nel 1993 con l'eteronimo Elinor Rigby e di come esso sia espressione dell'ironia di Giacobino.



ANCHE LE DONNE RIDONO

Come smentire l'antico stereotipo che vuole le donne prive di senso dell'umorismo? Questo è l'interrogativo-guida che hanno affrontato le relatrici per il XVI Seminario estivo residenziale della SIL (Società Italiana delle Letterate), tenuto a Viterbo nel giugno 2018, dal titolo "Comiche! Anche le donne ridono" e che nel marzo 2020 ha dato frutto alla raccolta di saggi *Le comiche* a cura di Paola Bono e Anna Maria Crispino. Filo rosso dei saggi non è tanto portare prove per convincere i detrattori della comicità femminile, quanto indagare i meccanismi e le forme del riso che può declinarsi in una gamma che vede la battuta arguta, il motto di spirito, la barzelletta, lo scherzo, l'ironia, il paradosso, il sarcasmo, la parodia, la satira e la farsa sotto l'unica etichetta di umorismo. Far ridere è un "atto di relazione che le donne hanno saputo autorizzarsi, un gesto dunque di libertà" (Bono, Crispino 11) perché ad accomunare le voci che in spazi e tempi diversi hanno riso è l'adozione della modalità comica "per affrontare la condizione di marginalità e di esclusione delle donne nella società, mostrando la frizione tra i comportamenti e i convincimenti [...], le attese e le regole del mondo androcentrico che le circonda" (Vitale 84), anche perché per quanto riguarda il ridere:

Ci sembra che questo riso riguardi spesso la riflessione sul potere e sul modo a dir poco discutibile con cui viene conquistato o attribuito o esercitato, perché molto del gioco comico delle donne ha a che vedere con la riappropriazione di qualche forma di controllo, nella sfera pubblica ma altrettanto, se non di più, in quella delle relazioni interpersonali. (Bono, Crispino 13)

Il potere di cui le donne ridono è variamente declinato: per Daniela Carpisassi, che riscrive una mitologia del riso, l'alleanza con Dio si fa carne attraverso il riso liberatorio di Sara, moglie di Abramo, a cui viene promesso Isacco/Risata; nell'universo greco è il ritorno della primavera grazie a Baubo-lambe che fa ridere Demetra, in lutto più del consentito dopo il rapimento della figlia Persefone, rimettendo in moto il ciclo delle stagioni e infine Medusa il cui volto è "bello, ridente, e non portatore di morte come vorrebbe l'immaginario comune" (Carpisassi 34). Gli appunti sulla serenità del sentire di Monica Farnetti servono a dimostrare come manchino i lemmi per dire la "positività del sentire" (Farnetti, "appunti", 41): partendo da Gaspara Stampa che, nei suoi sonetti, cercava e in parte trovava supporto nella lingua che Dante Alighieri utilizzò per scrivere la terza cantica della *Commedia*, fatta di neologismi della gioia, ma nonostante i lemmi paradisiaci "non ci sono infatti molte parole disponibili" (Farnetti, "appunti", 42). Farnetti offre le prime sette parole di questo nuovo vocabolario per darsi *di riso piene* come Gaspara Stampa: letizia, allegria, risata, gioia, felicità, festa e ilarità; ognuna di queste è accompagnata dalla "donna in materia sapiente" che ha ri-significato con la sua vita, opera e pensiero il lemma che le è stato assegnato. "Letizia" è Rosi Braidotti che si fa interprete di un'etica di "affermazione gioiosa" (Farnetti, "appunti", 42) del soggetto che deve prospettarsi svincolata dalla logica della mancanza e del lutto, che non rifiuta e non condanna la positività "vale a dire la competenza a praticare con profitto l'affettività,



a riconoscerla come esperienza intrinsecamente positiva” (Farnetti, “appunti”, 42). L’“allegria” è risignificata da María Zambrano che:

Pone *sub judice* il dolore in quanto principio primo e unico di conoscenza e di visione, requisito dell’uomo di genio e condizione di merito da sempre vigente nella cultura occidentale che del *páthei máthos* degli antichi ha fatto definitivamente il proprio logo. [...] Il pensiero infatti [...] non si significa solo dolorosamente; può significarsi anche e ancor meglio tramite l’allegria. (Farnetti, “appunti”, 43)

L’allegria di Zambrano, Farnetti la vuole simile alla “risata [...] sulle labbra e nella mente di Virginia Woolf” (Farnetti, “appunti”, 44) che riabilita e la risata e il ricercato processo intellettuale che implica per scatenarla. Goliarda Sapienza è la “gioia e sul fatto che a essa, in quanto appunto arte, occorre addestrarsi, educarsi, abilitarsi; che è possibile apprendere, anche se di norma da autodidatti/e” (Farnetti, “appunti”, 45). “Felicità” è invece il nome che Katherine Mansfield “ha scelto per quella sorta di stato di grazia che, nella sua esperienza, appare legato a una percezione nitida, intera e pervasiva della realtà” (Farnetti, “appunti”, 46), e nello stesso periodo le donne sperimentavano per la prima volta quel tipo di felicità che poteva provenire dalla realtà politica che abitavano e che chiamarono “festa”: la festa del femminismo di cui parla Carla Lonzi (Farnetti, “appunti”, 47). Lia Giachero sceglie Virginia Woolf e il suo sguardo ironico sulla società vittoriana e ne tratteggia, con il supporto della biografia di Hermione Lee, un ritratto inedito che permette di non pensarla più solo come la “romanziera dalla scrittura complessa [...] e per giunta donna dalla vita [...] difficile [...] e conclusasi con un suicidio” (Giachero 54), e se il senso dell’umorismo di Woolf le proviene dalla famiglia non è per nulla casuale che, nei suoi scritti, ridicolizzi quanto di vittoriano c’era ancora nel modo di considerare l’esistenza (Giachero 55). L’umorismo per essere definito ha necessariamente bisogno della presenza, pragmaticamente parlando, di un bersaglio: “una vittima, qualcuno o qualcosa di cui ci si burla, che si prende in giro (e che può essere, ma non lo è necessariamente, il destinatario e interprete del messaggio)” (Mizzau, *contraddizione*, 18) e nel caso di Maria Vittoria Vittori il suddetto bersaglio è l’uomo, o meglio l’uomo come secondo polo di una relazione. L’umorismo poiché letto e interpretato, nella maggior parte dei casi, solo nella funzione di scherno contro un bersaglio preciso, non sembra superficialmente poter ricoprire alcun ruolo all’interno di una relazione sentimentale a maggior ragione quando “il desiderio che ricerca la fusione e la dimensione umoristica che pratica il distanziamento sembrerebbero poco conciliabili, e il tremendo spettro dell’inibizione è sempre in agguato” (Vittori 67), ma non accade nel mondo parallelo della letterarietà. Che succede, dunque, quando nelle narrazioni entra il discorso femminile sul sesso, o quando il desiderio di piacere delle personagge viene reso indipendente dal piacere? Vittori nel suo saggio mette in campo un’ipotetica genealogia dell’*humoursex* che riesce ad attraversare le narrazioni dalla Marchesa Colombi (Vittori 68) a Matilde Serao, Regina di Luanto per arrivare a Luce d’Eramo con *Ultima luna* i cui protagonisti sono Silvana e Bruno e la loro relazione è un perfetto esempio, secondo Vittori, di *humoursex* poiché in una situazione erotica come quella di dormire assieme, per la prima volta, le gatte di



Silvana irrompono nella sua stanza da letto, poiché abituate a dormire entrambe con la loro padrona, e si posizionano sulla pancia di Bruno interrompendo il momento di climax erotica tanto aspettato che viene ulteriormente rotto dalla risata di Silvana, scatenata – come spiega lei stessa all’amante quando lo vede adombrarsi – dal rumore dell’acqua dello scarico del vicino “E allora anche lui scoppia a ridere, contagiato dall’allegria della *partner*, e il corpo, finalmente libero da diffidenze, impacci e retropensieri, riprende a funzionare” (Vittori 74). Marina Vitale si interroga su quella parte di letteratura che narra dell’incontro con l’alterità e sul fatto che, in questi casi, la risata scatta quando si presenta “l’alternativa al [...] canone sciovinista” (Vitali 85): c’è *Herland*, scritto da Charlotte Perkins Gilman, in cui l’effetto comico è offerto dai tre viaggiatori (un sociologo, un medico e un esploratore) che si imbattono in una comunità esclusivamente femminile, rimasta isolata per due millenni e le situazioni esilaranti scattano di fronte all’incredulità dei tre viaggiatori nel constatare la perfetta organizzazione e la totale e permeante armonia nella quale vivono. Così come *The Female Man* di Joanna Russ in cui ad incontrarsi sono quattro donne, i cui nomi iniziano tutti per J., che appartengono a tempi e spazi completamente differenti tra loro e che hanno vissuto, fino a quel momento, in condizioni totalmente diverse e non hanno avuto esperienza delle stesse cose. Vitali passa dalla *science fiction* alla letteratura postcoloniale di Faqir. In *My name is Salma* gli “squarci di comicità” (Vitali 93) sono le dolorose incomprensioni tra Salma, in fuga dalla Giordania, e il mondo anglosassone e anglofono che non conosce, non comprende e viceversa. Giuliana Misserville nel suo contributo traccia la storia del *cross-dressing* con un’attenzione particolare alla multimedialità degli spettacoli *en travesti* che dalla fine dell’Ottocento con la rappresentazione teatrale dell’*Amleto*, vede Sarah Bernhardt vestire i panni del principe danese, fino alle più contemporanee espressioni (Misserville 101). Misserville dimostra come il *cross-dressing* instauri un duplice rapporto con la società: può essere portatore di un sentire sociale che viene riconsegnato al pubblico per condannare o rassicurare; o invece come decostruzione per far esplodere le contraddizioni e innescare corto circuiti in chi guarda (Misserville 99). Così, il *cross-dressing*, a volte e nel corso degli anni, da macchietta omofoba passa alla rappresentazione di personaggi più articolati, dalla rassicurazione offerta da spettacoli che non intendevano mettere in discussione il rapporto tra società e identità *drag* si marginali alla rottura dirompente e prorompente della scena *drag*. Ancora sulla comicità del mondo si concentra Antonia Anna Ferrante che ripercorre le tappe che dalle *ballroom* statunitensi – sale da ballo nelle quali le comunità nere e latine si sfidavano in balli e sfilate – arrivano al programma televisivo *RuPaul’s Drag Race*. Fermata obbligatoria per Ferrante è il documentario di Jennie Livingstone del 1990, *Paris Is Burning*, dove viene messo in scena e spiegato il *reading* o “la riappropriazione dell’insulto [...] strumento di resistenza per le comunità froce, che sono giunte a trasformarla in una vera e propria forma d’arte, prima ancora che di liberazione” (Ferrante 137). Ciò che invece Ilenia Caleo si prefigge di inseguire è piuttosto il rapporto tra la risata e il corpo indagando “un campo meno frequentato del pensiero femminista [...] che si situa all’incrocio tra le pratiche artistiche corporee, le



nuove estetiche e la produzione di immaginazione politica” (Caleo 116). Non solo il *cross-dressing*, quindi, anche la *queerness* del corpo performativo attraverso l’analisi delle performance di Antonia Baehr, che scatena il riso in chi la guarda con il procedimento del “contagio”(Caleo 121), o per “distanziamento”, attraverso il corpo che mette in scena Le Roy (Caleo 125) poiché i corpi che performano, essendo celati da lunghe gonne che vengono rovesciati su busto e testa, non possono essere riconosciuti come corpo maschile e femminile, ma sono due corpi e un unico corpo. Di televisione e Web si occupa Monica Luongo che passando dai prodotti televisivi degli anni Ottanta e Novanta del XX secolo, arriva direttamente alle produzioni del Web: video che riescono a doppiare e a far sognare quegli stessi ascolti alla televisione, profili Youtube gestiti da donne che scrivono i testi, mettono in scena le loro banali e quotidiane idiosincrasie (Luongo 151). Ma il pericolo del Web è quello di non essere comprese e Luongo fa riferimento a Federica Cacciola, in arte Martina dell’Ombra, che nel 2018 ha visto sì il suo profilo social crescere vertiginosamente, ma contemporaneamente essere coperta di insulti da anonimi internauti (Luongo 156). “L’arte di non piangere” è nascita e morte – e resurrezione – della rivista *Aspirina rivista acetilsalicylica*. Nata nel 1987 muore nel 2018, quando a causa di un contenzioso con la multinazionale Bayer, produttrice dell’omonima pillola, ha dovuto cessare le pubblicazioni, ma è risorta nel 2019 con il nome di *Erbacce. Forme di vita resistenti ai diserbanti* sottoforma di blog. La storia di *Aspirina* è intrecciata alle storie di Pat Carra, fumettista, e Laura Marzi, scrittrice e traduttrice, che è approdata alla redazione di *Aspirina* nel 2014 (Carra, Marzi 160).

MARGHERITA GIACOBINO O DELL’IRONIA

Si è visto come la comicità delle donne piuttosto che essere diretta verso un bersaglio preferisce prendersi gioco del potere patriarcale, che è variamente declinato a seconda del tema, del momento storico e delle necessità. Margherita Giacobino, invece, risponde a un desiderio diverso.

La parodia è ciò che spinge, in prima battuta, la scrittura di Margherita Giacobino:

Il mio arrivo alla scrittura mia personale è sempre stato attraverso le autrici americane ed è stato tramite la parodia. Un’americana a Parigi è del ’93, ed era una mia parodia delle scrittrici americane che amavo di più. Per me la parodia è una cosa che fai solo delle cose che ti interessano, non fai una parodia di quello che ti dà fastidio, che odi profondamente. (“#ScuolaEstiva 2017 - MARGHERITA GIACOBINO 1 - Come le scrittrici mi raccontano il mondo.” 2017)

Alla scrittura è arrivata quando tra le tante letture di scrittrici inglesi e statunitensi, pur trovandone di molte intelligenti, spiritose e ribelli, non era riuscita a trovarne una che non si fosse arresa ai luoghi comuni e che, soprattutto, avesse fatto della cifra comica il suo stile per affrontare la vita e la scrittura. Leggeva i romanzi di Jean Rhys, Willa Cather, Carson McCullers, Muriel Spark, Margaret Drabble, cercava “storie di donne



e storie di amore tra donne” (Giacobino, “libro”) ma di queste ne trovava poche e quando le scovava erano “complicate se non tragiche” (Giacobino, “libro”). È nel 1993 con la pubblicazione di *Un'americana a Parigi* che inizia il lungo percorso di scrittura di Margherita Giacobino che, fino ad allora, aveva lavorato come impiegata in un ente statale e aveva incanalato creatività, ironia e humor solo nelle pubblicazioni con *Aspirina*, la rivista acetilsatirica assieme alla fumettista Pat Carra.

Elinor Rigby invece nasce dalla necessità di avere una scrittrice che “volgesse la tragedia in commedia, il lamento in ironia” (Giacobino, “libro”) e che “sapesse affrontare le tempeste della vita e del cuore senza affogare in un mare di lacrime” (Giacobino, “libro”). Un giorno la immagina, le dà una data di nascita che è la stessa della prozia Ninìn, un nome che è anche una canzone dei Beatles, ma ammette di non essersene accorta subito (Giacobino, “libro”), e scrive un articolo per il *Bollettino delle Donne di Torino*, il foglio femminista fondato da Piera Zumaglino, e lo intitola *Elinor Rigby: un'autrice da scoprire*. Nell'articolo racconta della vita improbabile e avventurosa di Elinor Rigby, dà conto dei suoi romanzi e delle trame, aspettandosi che l'esperimento letterario venisse scoperto e catalogato come scherzo; invece, le lettrici del *Bollettino* le chiesero di tradurre gli scritti inediti di Elinor Rigby, poiché aveva avuto l'occasione di scoprirla e leggerla, e di occupare quello spazio vuoto lasciato dalle case editrici (Giacobino, “Elinor Rigby”). Il racconto più lungo che Giacobino pubblica con il nome di Elinor Rigby è quello che darà il nome alla raccolta, *Un'americana a Parigi*; talmente lungo e complesso che la farà quasi desistere dal continuare poiché le lettrici erano convinte che Giacobino facesse solo un lavoro di traduzione dei racconti di Rigby, non che Rigby fosse lei. *Un'americana a Parigi* esce a puntate sulla rivista *Leggere Donna* su richiesta dell'editrice Luciana Tufani, che secondo Giacobino doveva iniziare a insospettirsi o pensare che non fosse “una così brava traduttrice” visto il tempo che impiegava a mandarle il materiale per la pubblicazione (Giacobino, “libro”). Fino a quel momento era il racconto più ambizioso su cui Giacobino si era trovata a lavorare, prendendo l'ispirazione dal gruppo di donne che Shari Benstock ha raccontato con il nome collettivo di *donne della Rive Gauche*, con Natalie Clifford Barney, Gertrude Stein, Alice Toklas, Djuna Barnes e altre (Giacobino, “libro”).

Grazie al contributo di Pat Carra *Un'americana a Parigi* vede la luce nella collana *Le Formiche* di Baldini & Castoldi (Giacobino, “libro”). La vicenda editoriale non finisce qui: Giacobino ricorda che l'editore Dalai le disse che fosse stato per lui non avrebbe mai pubblicato quel libro e per dimostrarlo con i fatti le sottopose un contratto con anticipo zero e la cessione dei diritti di durata ventennale, che firmò con “l'abbietta gratitudine delle autrici esordienti” (Giacobino, “libro”).

UNA MENZOGNA FATTA PER ESSERE COMPRESA

Margherita Giacobino ha detto che la spinta creativa alla nascita di Elinor Rigby e alla scrittura di *Un'americana a Parigi* è partita dal desiderio di parodiare le scrittrici che più



ha amato – e che ama (Giacobino). Ciò che fa Giacobino nel tracciare la biografia di Elinor Rigby rientra nella categoria di ironia di citazione, secondo quanto scrive Mizzau:

La definizione di ironia comporta una componente pragmatica: l'ironia è diretta verso un bersaglio, una vittima, qualcuno o qualcosa di cui ci si burla, che si prende in giro [...]. A questa definizione classica è stata [...] accostata [...] l'idea dell'ironia come menzione, citazione: bersaglio dell'ironia non sarebbe una persona o una cosa, ma un altro enunciato, una frase o un discorso attribuito a un altro, specifico o generale [...] da cui il parlante prende le distanze. (Mizzau, *contraddizione*, 50)

Margherita Giacobino in *Un'americana a Parigi* si ritaglia un unico spazio per sé stessa nel quale scrive – o confessa a bassa voce, nella prima ristampa, quando il gioco è stato da tempo svelato – quali sono state le donne che ha parodiato, di cui ha fatto citazione in alcuni dei racconti:

Ho cominciato da un racconto ambientato negli anni '50, in un college femminile: "Il labirinto". È un omaggio ideale a May Sarton, una scrittrice che ho sempre trovato molto stimolante, coraggiosa e umana, e che è quasi completamente sconosciuta in Italia (Giacobino 175)

La scrittrice e poeta May Sarton nel 1945 incontra a Santa Fe Judith Matlack, professoressa di letteratura inglese del Simmons College, che si era regalata un anno sabbatico. Sarton e Matlack risiedevano in una *boarding house*, una sorta di piccolo agriturismo dove i pasti erano preparati dalla proprietaria, la signora Ricketson. La loro relazione da semplici inquiline divenne ben presto una storia d'amore (Peters 148). Stesso destino *Un'americana a Parigi*:

Questa storia è nata da un grande amore e ammirazione per Natalie Clifford Barney, uno dei più istruttivi esempi di sano egoismo femminile che mi sia stato dato d'incontrare, e per Janet Flanner, giornalista brillante, donna di lucide passioni e di splendida perseveranza (Giacobino 186)

Natalie Barney Clifford e il suo salotto sono stati al centro della scena letteraria e culturale di Parigi. Artiste e artisti riuscivano a far parte dei venerdì di Barney solo tramite la presentazione di amiche e amici già all'interno, che non solo avevano a cuore la sua amicizia, ma la rispettavano e persino la corteggiavano poiché deteneva un certo potere nel mondo culturale parigino (Rodriguez 241). La figura di Natalie Barney Clifford è particolarmente riconoscibile, nel racconto, in Florence Folly-Blunt con il suo fiorentino e chiassoso salotto nel quale "si davano convegno le donne più belle e interessanti d'Europa e d'America" (Rigby 9). Janet Flanner si ritrova in Rachel Fleming, la volenterosa e giovane protagonista del racconto; come Fleming, Flanner non solo era giornalista, ma era la corrispondente estera da Parigi per il *New Yorker* per cui racconterà la vita nella capitale francese, i suoi salotti e i *divertissement* annessi, e in seguito l'occupazione nazista di Parigi, con le *Letter from Paris* (Aron). Le prime recensioni della raccolta di racconti di Giacobino non registrano niente di tutto questo. Sembrano puntate, piuttosto, a deridere quello che viene classificato a tutti gli effetti come una



perdita di tempo, tanto che Orenge consigliò a Giacobino di smetterla di mascherarsi e di dare un taglio meno “scrittrici-americane-di liberazione-femminista” e di concentrarsi, piuttosto, a diventare davvero una scrittrice comica (Orenge 1993).

D'altronde, come scrive Mizzau:

L'ironia, pur essendo una “menzogna fatta per essere compresa”, può risultare di fatto ambigua. Per questa ragione può funzionare come modo di comunicazione indiretta, ellittica, obliqua; modo di domandare, o protestare, senza assumersi la diretta responsabilità della richiesta e della protesta, per timore di disconferma o di sconfitta palese. [...] L'ambiguità ironica è anche un modo di usare il linguaggio rendendone indicibili i significati, costruendo un enigma e sottraendo la chiave per capirlo; è quindi un'arma di potere interpersonale. (Mizzau, *donne*, 52)

L'ironia dei recensori che sia un palese caso di “ironia sbagliata”?

Margherita Giacobino però può ridere:

Penso infatti che la risposta corretta [...] sia da ricercarsi non tanto nelle intenzioni comunicative di chi esprimeva quelle parole e quei gesti, ma negli effetti che queste parole e gesti provocavano. [...] è forse proprio questa indecibilità dei messaggi che ha prodotto il disorientamento, che ha sconcertato l'avversario, molto più di quanto avrebbero potuto fare discorsi lineari e omogenei. (Mizzau, *donne*, 55)

Giacobino ricorda che in occasione della prima presentazione di *Un'americana a Parigi* aveva chiesto a una ignota “anglista locale” (Giacobino) se volesse partecipare all'evento e che quando le confessò, per onestà intellettuale, di non essere la traduttrice di Elinor Rigby ma che lei stessa era Elinor Rigby, l'anglista rifiutò indignata; l'indecibilità del messaggio ha sconcertato l'avversario. Nessuno si aspetterebbe che un autore di uno scritto preferisca che l'opera che ha prodotto non gli sia attribuita; ancor meno ci si aspetta che l'autore di un libro crei, immagini, un autore fittizio a cui attribuire quel libro. Nella storia della letteratura molti autori hanno fatto ricorso all'espedito del manoscritto ritrovato dove l'autore si riserva il ruolo di editore e insiste su “una efficace quanto insidiosa rappresentazione della propria eclissi o dissoluzione in quanto, appunto, *auctor*” (Farnetti, *manoscritto*, 175). L'operazione che compie Margherita Giacobino con Elinor Rigby è qualcosa di più, qualcosa che anche altri hanno fatto e che segna un passaggio successivo. Elinor Rigby è molto più di uno pseudonimo: è un'altra vita, una scrittrice a sé per la quale Giacobino “ha dovuto lottare” (Giacobino 186) con il suo editore, per difendere la sua esistenza “ritenuta superflua se non addirittura nociva” (Giacobino 186), perché non era Margherita Giacobino ad aver scritto *Un'americana a Parigi* ma Elinor Rigby. Questo pseudonimo-più-che-pseudonimo prende il nome di eteronimo ma l'editore non doveva essere un appassionato di Fernando Pessoa, che di eteronimo non ne aveva certo uno solo (Tabucchi 6), e se lo fosse stato probabilmente non lo avrebbe trovato così nocivo, senza dover arrivare a pensare che per un autore avere molte personalità scritte non sia un problema come potrebbe esserlo per un'autrice. Carla Benedetti si è interrogata su cosa potrebbe spingere a ricercare quello che lei chiama “effetto di apocrifo”:



L'apocrifo è per definizione il frutto della contraffazione, dunque tutto il contrario di ciò che può uscire dalla penna di uno scrittore "chiamato" per inclinazione naturale all'esercizio dell'arte. Ma soprattutto l'apocrifo è un'opera attribuita a un autore diverso da quello effettivo; e come può uno scrittore aspirare a scrivere opere che saranno attribuite a un altro, aspirare insomma a cancellarsi in quanto autore? [...] Se, come Flannery, lo scrittore tardomoderno sogna di diventare scrittore di apocrifi è proprio perché vorrebbe cancellarsi in quanto autore. Non in quanto autore di questo o di quel libro [...], ma in quanto autore definibile, esposto alla riconoscibilità e al giudizio. L'aspirazione è meno paradossale di quanto sembri e dà origine a un tipo di scrittura praticabilissima [...]: è ciò che qui chiamo effetto di apocrifo. Non apocrifi veri e propri, ma opere che chiedono di essere lette come se fossero degli apocrifi. (Benedetti 90)

Il Flannery di cui parla Benedetti è lo scrittore in crisi Silas Flannery di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino, che nel suo diario scrive:

Come scriverei bene se non ci fossi! Se tra il foglio bianco e il ribollire delle parole e delle storie che prendono forma e svaniscono senza che nessuno le scriva non si mettesse in mezzo quello scomodo diaframma che è la mia persona! Lo stile, il gusto, la filosofia personale, la soggettività, la formazione culturale, l'esperienza vissuta, la psicologia, il talento, i trucchi del mestiere: tutti gli elementi che fanno sì che ciò che scrivo sia riconoscibile come mio, mi sembrano una gabbia che limita le mie possibilità. (Calvino 171)

Queste parole vengono scritte da Flannery nel suo diario prima che la possibilità del non esserci come autore si realizzi veramente, quando Ermes Marana si reca a casa sua, presentandosi come suo traduttore, oltre ad essere il fondatore dell'APO, l'Organizzazione Potere Apocrifo che sogna "una letteratura tutta d'apocrifi, di false attribuzioni, d'imitazioni, contraffazioni e pastiche" (Benedetti 91).

L'apocrifo in Calvino viene associato all'autore che si dissolve e che facendo sparire sé stesso, il suo stile, le sue idee, riesce a immedesimarsi nel tutto (Calvino 181). All'interrogativo di partenza di Benedetti – come potrebbe un autore desiderare di scomparire o applicare un nome non suo sulla copertina del suo libro, non desiderare di vedersi riconosciuto il merito della scrittura – Flannery risponde che costui deve essere, per forza di cose, una persona molto modesta. Perché ciò che mette in crisi l'effetto di apocrifo, con la dispersione della propria identità, è l'autorialismo:

Se lo scrittore sogna di diventare scrittore di apocrifi è appunto perché l'apocrifo, pretendendo di essere l'opera di un altro, non può in alcun modo definire colui che l'ha scritto. L'apocrifo attrae in quanto scrittura che reca in sé non uno ma due autori, colui che scrive realmente e colui a cui viene attribuita la responsabilità della scrittura. E mi riferisco qui non tanto alla responsabilità giuridica [...] quanto a quella "poetica" [...]. A "scegliere" di esprimersi in quel tale modo, a selezionare quei temi e a dare loro quella data forma, è l'autore imitato e contraffatto [...]. L'apocrifo dunque attrae lo scrittore in quanto rappresenta una possibile tattica di alleggerimento nei confronti di un'identità autoriale sempre più forte e opprimente. Lo attrae non fino al punto di mettersi a scrivere degli apocrifi veri e propri, il che vorrebbe dire non firmare le proprie opere, ma certamente fino a indurlo a ricreare dentro la scrittura "d'autore", regolarmente firmata, qualcosa che assomiglia all'apocrifo. (Benedetti 92)



Margherita Giacobino è effettivamente riuscita a scrivere un apocrifo: Elinor Rigby è il nome che compare sulla copertina, sia di *Un'americana a Parigi* sia di *Le pioniere del sesso*, quest'ultimo pubblicato nel 2000, quando il gioco era stato ormai svelato. Elinor Rigby è perfettamente inserita nel contesto storico al quale appartiene, è inserita nelle giuste cerchie, i suoi racconti rispecchiano l'aria dei salotti letterari della *rive gauche* della Senna, i *college*, la New York degli anni '60 al neon di Andy Warhol e della *Factory* infatti "l'effetto di apocrifo riproduce così nella scrittura d'autore [...] la vantaggiosa prerogativa dell'apocrifo: non poter essere definiti in base a ciò che si scrive e a come lo si scrive. Il che viene appunto raggiunto mediante l'esibizione di una scrittura e di uno stile inautentici" (Benedetti 95).

Per "scrittura e stile inautentici" Benedetti considera anche il recupero, da parte dei contemporanei, del cosiddetto "genere morto" (Benedetti 95) intendendo una scrittura e uno stile antiquati che vogliono "fare il verso" di qualcos'altro e porta l'esempio di Manganelli che in *Hilarotragoedia* e *Nuovo commento*, scrive una sorta di trattato manierista sul modello dei trattati cinque-seicenteschi" (Benedetti 94). Il fenomeno si trova, dunque, ad avere molte analogie con l'enunciato ironico come lo intendono Sperber e Wilson affermando che il carattere di menzione sia presente in tutte le ironie e che, addirittura, ne costituisca il principio decisivo, partendo dal presupposto che non tutti gli enunciati ironici si risolvono con la comprensione dell'antifrasi e dunque:

È più esplicativo pensare che il parlante voglia fare intendere non un'idea sul tempo, ma un'idea su un'idea, che voglia esprimere un commento su una previsione, una valutazione, un desiderio o una preoccupazione contrastanti con la situazione presente. L'ironia ha naturalmente come bersaglio le persone, o gli stati d'animo, reali o immaginari ai quali fa eco. È il meccanismo stesso dell'eco che determina il bersaglio e non l'eventuale contenuto critico dell'enunciato o il disprezzo del destinatario. [...] La concezione dell'ironia come menzione può spiegare l'asimmetria dell'ironia, il fatto cioè che generalmente l'inversione ironica consiste in una trasformazione dall'alto verso il basso e non viceversa. E ciò perché il positivo costituisce la norma ideale, l'aspirazione condivisa, che è quindi più facile menzionare irridendo. (Mizzau, *contraddizione*, 65)

E Benedetti riconduce "inautenticità, ironia, citazione o menzione" alle tattiche di alleggerimento che chi scrive usa per smorzare la propria identità autoriale. D'altro canto, non è da dimenticare l'oggetto e le personagge raccontate da Elinor Rigby in *Un'americana a Parigi*: trattasi di donne che amano altre donne, e vivono la loro condizione di donne lesbiche in maniera molto aperta – nonostante i malfatti meccanismi di nascondimento. Rigby vuole inserirsi all'interno di una specifica tradizione letteraria che, da molti, viene definita come di *nicchia* ma che ha dato le opere di Patricia Highsmith, Renée Vivien, Colette, Alice B. Toklas, Marguerite Radclyffe Hall e che hanno reso visibile, hanno guidato altre donne nella riappropriazione dello spazio d'esistenza, hanno permesso ad altre di conoscere il piacere che mai avrebbero creduto di poter provare. *Un'americana a Parigi* è una raccolta di racconti che viene pubblicata,



per la prima volta, nel 1993 in Italia: nulla toglie spazio di considerazione al fatto che Margherita Giacobino può aver voluto immaginare, scrivere e far nascere Elinor Rigby per omaggiare ironizzando le scrittrici di cui ha letto e amato le opere, ma come scrive Angela Donahoe:

The culture of lesbian silence in Italy is still demonstrated by the fact that contemporary Italian lesbian literature continues to be published under pseudonym. Margherita Giacobino, a well known public lesbian figure and author has herself published both under her own name under the assumed name of Elinor Rigby. Elinor Rigby is the subject of The Beatles' song of the same name in which the character is a lonely woman who lives and dies without recognition. The use of Elinor Rigby as a pseudonym obviously alludes to society's assumption of the state of loneliness of single women. The very use of this name is a tongue-in-cheek challenge to the common perception that a woman living her life without a male companion, lives her life in vain. To Margherita Giacobino, Elinor Rigby assumed a whole new identity as a separate author, and there is no veil of secrecy or attempt to hide that she wrote the novels under an assumed name. (Donahoe 19)

L'utilizzo di un eteronimo è anche una forma di protezione, il "è un altro che parla" che indica Benedetti, per Giacobino, ai tempi esordiente, potrebbe anche essere visto come una forma di protezione per sé stessa. Elinor Rigby rappresenta il distanziamento ironico di cui Margherita Giacobino necessita per scrivere alcune storie che possono appartenere solo ad Elinor Rigby che esiste e ride nonostante le Angliste Locali.

"L'avversario principale dell'ironia è il senso comune" (Barbarulli, Brandi 75) e i saggi contenuti in *Le comiche* lo dimostrano: la risata delle donne ri-significa il mondo, le alleanze fra umanità e divino si fanno carne. L'ironia bilancia i rapporti tra donne e uomini rendendoli ugualmente parte di un percorso di liberazione dal giogo patriarcale, permette di prendersi gioco del potere perché esso non parla la lingua (ironica) del margine, che invece, ridendo, mette di nuovo in moto il mondo. La lingua del margine rende carne anche l'impensabile Elinor Rigby: una donna fin troppo longeva per i gusti della borghesia editoriale, un eteronimo che ha il suo spessore, che sarà pure schermo, ma che permette a un messaggio indicibile e impensabile – come è quello di un amore felice tra due donne – di esistere. La scrittura ironica di Elinor Rigby ri-significa il mondo, riscrive tanta letteratura che vede l'amore fra donne come devianza, pura pulsione, mero soggetto e oggetto di pruriginose fantasie. La longeva Elinor Rigby ha ri-significato il vocabolario del Potere per farne ironia e per permetterci di ridere.

BIBLIOGRAFIA

Aron, Nina Renata. "These trendsetting lesbian lovers fled 1920s America for Paris and lived their best life." *Timeline*, 10 mag. 2018, [timeline.com/this-lesbian-power-couple-lit-up-the-left-bank-81818a35e68d](https://www.timeline.com/this-lesbian-power-couple-lit-up-the-left-bank-81818a35e68d). Consultato il 2 ott. 2023.

Barbarulli, Clotilde, e Luciana Brandi. *L'arma di cristallo. Sui "discorsi trionfanti", l'ironia della Marchesa Colombi*, Luciana Tufani, 1998.



- Benedetti, Carla. *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*. 3^aed., Bollati Boringhieri, 2022.
- Bono, Paola, e Anna Maria Crispino, a cura di. *Le comiche*. Iacobelli, 2020.
- Caleo, Ilenia. "RRrrri-ri-rii/de/re è un'azione corporea! Trasmissione da corpo a corpo e poetiche della distanza nelle arti performative contemporanee." *Le comiche*, Iacobelli, 2020, pp. 118-41.
- Calvino, Italo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Einaudi, 1979.
- Carpisassi, Daniela. "Sara, Baubo-Iambe e Medusa. Il riso archetipico 'femminile' o di un deflagrante motore empatico." *Le comiche*, Iacobelli, 2020, pp. 19-37.
- Carra, Pat, e Laura Marzi. "L'arte di non piangere." *Le comiche*, Iacobelli, 2020, pp. 166-90.
- Donahoe, Angela. "From Practice to Paper: the influence of Italian Feminism(s) and lesbian histories on Italian Lesbian Literature." *Sapphists and Sexologists, Histories of Sexualities*, a cura di Sonja Ternian e Mary McAuliffe, Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 8-25.
- Farnetti, Monica. *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, Società Editrice Fiorentina, 2005.
- . "Di riso piena' Appunti sulla positività del sentire." *Le comiche*, Iacobelli, 2020, pp. 38-54.
- Ferrante, Antonia Anna. "King Kong spas 'o balcon. Oppure del prendersi gioco dei generi." *Le comiche*, Iacobelli, 2020, pp. 142-52.
- Giachero, Lia. "'We are not amused.' Lo sguardo ironico di Virginia Woolf sulla società vittoriana." *Le comiche*, Iacobelli, 2020, pp. 55-65.
- Giacobino, Margherita. "Elinor Rigby. Un'autrice da scoprire." *Bollettino delle Donne di Torino*, vol. 2, mar. 1983, pp. 21-22.
- . "Nota della traduttrice." *Un'americana a Parigi*, Baldini&Castoldi, 1997, p. 185
- . "Il mio primo libro." *SIL*, www.societadelleletterate.it/2021/11/il-mio-primo-libro-margherita-giacobino. Consultato il 2 ott. 2023.
- Luongo, Monica. "Costruisci la tua risata. La rivoluzione del Web." *Le comiche*, Iacobelli, 2020, pp. 153-65.
- Misserville, Giuliana. "Maschere. Slittamenti identitari e cross-dressing." *Le comiche*, Iacobelli, 2020, pp. 101-17.
- Mizzau, Marina. "Ironia e parole delle donne." *Le donne e i segni. Scrittura, linguaggio, identità nel segno della differenza femminile*, a cura di Patrizia Magli, Transeuropa, 1988, pp. 50-55.
- . *L'ironia: La contraddizione consentita*. 2^aed., Feltrinelli, 1986.
- Orengo, Nico. "Troppi indizi, smascherata la signorina Rigby." *La Stampa*, 13 lug. 1993, p. 20.
- Peters, Margot. *May Sarton: A biography*. Knopf, 1997.
- Rigby, Elinor. *Un'americana a Parigi*. 2^aed., Il Dito e la Luna, 2018.
- Rodriguez, Suzanne. *Wild Heart: A Life: Natalie Clifford Barney and the Decadence of Literary Paris*. Harper Perennial, 2003.



"#ScuolaEstiva 2017 - MARGHERITA GIACOBINO 1 - Come le scrittrici mi raccontano il mondo." *YouTube*, caricato da Arcilesbica Nazionale, 18 ott. 2017, www.youtube.com/watch?v=jtM3iAxGQRc. Consultato il 02 ott. 2023.

Tabucchi, Antonio. *Un baule pieno di gente: Scritti su Fernando Pessoa*. Feltrinelli, 2000.

Vitale, Marina. "Tra riso e pianto il difficile incontro con l'alterità". *Le comiche*, Iacobelli, 2020, pp. 85-100.

Vittori, Maria Vittoria. "Humoursex." *Le comiche*, Iacobelli, 2020, pp. 66-84.

Emma Scaricamazza si è laureata in Letteratura e linguistica italiana con una tesi dal titolo *Margherita Giacobino, o dell'Ironia*. Nel 2022 ha pubblicato insieme a Maria Isabella Giovani un contributo nel secondo numero dei Quaderni del Centro di Documentazione Internazionale "Alma Sabatini" dal titolo *Soggette/ə impreviste/ə* e nel 2023 sempre con Maria Isabella Giovani nel terzo numero dei Quaderni "Alma Sabatini" un contributo intitolato *A Lugano con le figlie prodighe di Alice Ceresa*. Dal 2024 è socia del Centro di Documentazione Internazionale "Alma Sabatini". Attualmente sta lavorando sull'ironia in Alice Ceresa e Giorgio Manganelli.

emm.scaricamazza@gmail.com