

ESPERIENZE LETTERARIE

*Rivista trimestrale di critica e di cultura,
fondata da Mario Santoro
e già diretta da Marco Santoro,
diretta da Carmela Reale*

© COPYRIGHT BY FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA

Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.

For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.

DIREZIONE

Carmela Reale
Università della Calabria,
Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale, Italia

CONSIGLIO DIRETTIVO

Luisa Avellini, *Università di Bologna, Italia*; Giorgio Baroni, *Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, Italia*; Sergio Bozzola, *Università di Padova, Italia*; Arnaldo Bruni, *Università di Firenze, Italia*; Clizia Carminati, *Università di Bergamo, Italia*; Paolo Cherchi, *Università di Ferrara, Italia*; Andrea Gareffi, *Università di Roma Tor Vergata, Italia*; Pietro Gibellini, *Università Ca' Foscari di Venezia, Italia*, Nicola Merola, *LUMSA – Roma, Italia*; Matteo Palumbo, *Università di Napoli “Federico II”, Italia*

COMITATO REDAZIONALE ESTERO

Françoise Decroisette, *Université Paris VIII, France*; Frédérique Dubard de Gaillarbois, *Université Paris IV, Paris-Sorbonne, France*; Francesco Furlan, *Centre National de la Recherche Scientifique et Institut Universitaire de France, France*; Christian Genetelli, *Università di Friburgo, Suisse*; Francesco Guardiani, *University of Toronto, Canada*; Georges Güntert, *Universität Zürich, Suisse*; Albert N. Mancini, *Ohio State University Columbus, United States of America*; María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Universidad de Barcelona, España*; Michel Olsen, *Roskilde Universitet, Danmark*; Giovanni Palumbo, *Université de Namur, Belgique*; Francisco Rico, *Universidad Autónoma de Barcelona, España*; Paolo Valesio, *Columbia University of New York, United States of America*; Krzysztof Zaboklicki, *Uniwersytet Warszawski, Polska*; Diego Zancani, *University of Oxford, United Kingdom*

COMITATO DI REDAZIONE

Maria Cristina Cafisse, *Università Federico II – Napoli, Italia*; Antonia Fiorino, *Università Federico II – Napoli, Italia*; Anna Santoro, *Liceo Scientifico Mercalli – Napoli, Italia*; Samanta Segatori, *Sapienza, Università di Roma, Italia*; Paola Zito, *Università della Campania Luigi Vanvitelli, Italia*

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Carmela Reale, *Università della Calabria,*
Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale, Italia;
Samanta Segatori, *Sapienza, Università di Roma, Italia*;
Luca Ferraro, *Università di Napoli “Federico II”, Italia*

*

«Esperienze letterarie» is an International Double-Blind Peer-Reviewed Scholarly Journal. It is Indexed in *CARHUS PLUS+ ERIH PLUS* (European Science Foundation), *Italinemo* and *MLA International Bibliography*.
The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

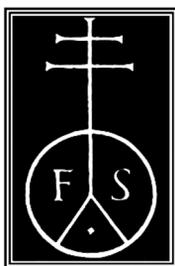
ANVUR: A.

ESPERIENZE LETTERARIE

*Rivista trimestrale di critica e di cultura,
fondata da Mario Santoro
e già diretta da Marco Santoro,
diretta da Carmela Reale*

3

XLVIII · 2023



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA · EDITORE

MMXXIII

© COPYRIGHT BY FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA

Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.

For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.

Rivista trimestrale · *A Quarterly Journal*

*

<http://esperienzeletterarie.libraweb.net>

*

Direzione e redazione

Prof.ssa CARMELA REALE, Via Luca Giordano 142, I 80128 Napoli,
carmen.reale@unical.it

I libri e le riviste per recensioni e schede bibliografiche
vanno inviati in duplice copia alla Direzione della rivista.

Amministrazione

FABRIZIO SERRA EDITORE

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,
tel. +39 06 70493456, fax +39 06 70476605, fse.roma@libraweb.net

*

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription rates are available
at Publisher's web-site www.libraweb.net.*

*

Direttore responsabile: Michele Marchetti.
Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 61 del 23 marzo 2017.

*

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (including offprints, etc.), in any form (including proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (including personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

Proprietà riservata · *All rights reserved*

Stampato in Italia · *Printed in Italy*

© Copyright 2023 by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints Accademia editoriale,
Edizioni dell'Ateneo, Fabrizio Serra editore, Giardini editori e stampatori in Pisa,
Gruppo editoriale internazionale and Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

ISSN PRINT 0392-3495

E-ISSN 2036-5012

SOMMARIO

CLIZIA CARMINATI, <i>Letteratura italiana del Seicento e filologia d'autore</i>	9
---	---

CONTRIBUTI

MARCO LANDI, <i>Letteratura italiana del Seicento e filologia d'autore: Giovan Battista Marino</i>	23
FEDERICA CHIESA, <i>Letteratura italiana del Seicento e filologia d'autore: Tommaso Stigliani</i>	51
MAICOL CUTRÌ, <i>Letteratura italiana del Seicento e filologia d'autore: Emanuele Tesauro</i>	69
PAOLA BAIONI, <i>Carte rare di Mario Luzi: un testo disperso</i>	89
ILARIA CROTTI, <i>Tra saggistica e narrativa: biografia e autobiografia nella scrittura di Melania G. Mazzucco</i>	103

SCHEDE BIBLIOGRAFICHE

<i>Ariosto and the Arabs. Contexts for the Orlando furioso</i> , edited by Mario Casari, Monica Preti and Michael Wyatt, Florence, I Tatti, Harvard University Press - Rome, Officina Libraria, 2022 (Luca Ferraro)	119
CHIARA NATOLI, <i>Petrarchismo politico (1525-1565). Modelli, forme, temi della lirica civile nel Rinascimento</i> , Lecce, Pensa Multimedia, 2021 (Luca Ferraro)	122
GIACOMO LUBRANO, <i>Scintille poetiche</i> , edizione e commento a cura di Silvia Argurio, prefazione di Francesco Zambon, Roma, Carocci, 2022 (Carmela Reale)	124
RICCARDO DONATI, « <i>Queste mie carte argute</i> ». <i>Sei studi su Giuseppe Parini</i> , Firenze, Cesati, 2022 (Luca Ferraro)	128
GIUSEPPE ANDREA LIBERTI, <i>Le impronte del socco. Saggio sul teatro comico di Alfieri</i> , Roma, Salerno Editrice, 2022 (Luigi Riccio)	131
ROBERTO BIZZOCCHI, <i>Romanzo popolare. Come i Promessi sposi hanno fatto l'Italia</i> , Bari-Roma, Laterza, 2022 (Maria Gabriella Riccobono)	133

CARLO ENRICO ROGGIA, <i>Il detective, il diavolo, la campagna. Un percorso nel Pasticciccio</i> , Macerata, Quodlibet, 2023 (Marcello Ciocchetti)	136
ALDO PALAZZESCHI, <i>Le novelle</i> , a cura di Gino Tellini, Milano, Mondadori, 2023 (Federica Millefiorini)	139

TRA SAGGISTICA E NARRATIVA:
BIOGRAFIA E AUTOBIOGRAFIA
NELLA SCRITTURA
DI MELANIA G. MAZZUCCO

ILARIA CROTTI

ABSTRACT · *Between non-fiction and narrative: Biography and autobiography in the writing of Melania G. Mazzucco* · The contribution examines the links that exist between the literary genres of biography and autobiography in the non-fiction writing reserved by Melania G. Mazzucco for a large selection of female artists. The analysis intends to delve deeper into some stylistic features of his volume *Self-Portrait. The museum of the world of women* (Torino, Einaudi, 2022), characterized by the incessant dialogue that occurs between image and word.

KEYWORDS · Melania G. Mazzucco, Italian fiction, Artistic criticism, Critical essay, XXI century.

RIASSUNTO · Il contributo prende in esame i nessi che sussistono tra i generi letterari della biografia e dell'autobiografia nella scrittura saggistica riservata da Melania G. Mazzucco a una nutrita selezione di artiste. L'analisi intende approfondire alcuni stilemi del suo volume *Self-Portrait. Il museo del mondo delle donne* (Torino, Einaudi, 2022), caratterizzato dal dialogo incessante che ricorre tra immagine e parola.

PAROLE CHIAVE · Melania G. Mazzucco, Narrativa italiana, Critica d'arte, Saggistica, XXI secolo.

È NOTO come la produzione di Mazzucco si sia confrontata in varia misura con la saggistica, per un verso, e con il dominio non *fiction*, per un altro, approdando a esiti nei quali versanti generici dissimili hanno avuto modo non solo di accostarsi e di sovrapporsi ma anche di interagire; ne consegue che soluzioni narrative siffatte, poiché 'aperte' in potenza, hanno contribuito a legittimare letture interpretabili su più spartiti.

icrotti@unive.it, Università di Venezia Ca' Foscari, Venezia, Italia.

[HTTPS://DOI.ORG/10.19272/202307903006](https://doi.org/10.19272/202307903006) · «ESPERIENZE LETTERARIE», XLVIII, 3, 2023

[HTTP://ESPERIENZELETTERARIE.LIBRAWEB.NET](http://esperienzeletterarie.libraweb.net)

SUBMITTED: 28.8.2023 · REVIEWED: 17.10.2023 · ACCEPTED: 18.10.2023

Per uso strettamente personale dell'autore. È proibita la riproduzione e la pubblicazione in open access.

For author's personal use only. Any copy or publication in open access is forbidden.

Basti menzionare due romanzi, risalenti oramai a un ventennio fa, ossia *Lei così amata* (Milano, Rizzoli, 2000) e *Vita* (Milano, Rizzoli, 2003). Prove tra le cui righe l'acribia della ricerca archivistica e della verifica documentale, volta a sondare i molti percorsi esistenziali di Annemarie Schwarzenbach, per quanto attiene al testo del 2000, e, nel successivo, le sembianze, altrettanto svariate, del personaggio Vita, rimandanti a una sorta di sagoma autobiografica e alla sua famiglia d'origine traslitterate in un vasto affresco generazionale, procede di pari passo con una scrittura dove il *côté* biografico non può non dialogare a distanza ravvicinata con l'autobiografico.

Corredando la nuova edizione einaudiana 2012 di *Lei così amata* con una prefazione che la impreziosisce di spunti analitici di vivo interesse anche metodologico, Mazzucco rifletteva sul nesso, ritenuto necessario, ricorrente tra la biografia di colei che viene ritratta, il campo autobiografico e l'istanza d'autrice – la quale ultima, mentre si confronta con l'altra, non può non interpellare anche se stessa e, nel contempo, i possibili destinatari. La scrittrice, nel fare il punto sulla propria prassi di lavoro, per eccellenza documentale, riflettendo sia sull'iter già compiuto come su quello in fieri,¹ annotava:

Ho frugato gli archivi di Berna e Zurigo in cerca di lettere, inediti, fotografie. Mi sono insinuata nelle sue case di Bocken e Sils, nel collegio engadinese in cui studiò da ragazzina, ho visitato gli alberghi e le ambasciate che la ospitarono, le cliniche e i manicomi in cui fu rinchiusa – e a poco a poco mi sono resa conto di una verità strana. Annemarie Schwarzenbach non somigliava a me. Era la mia antitesi. Lei era stata una scrittrice lirica e autobiografica di romanzi di poche pagine, frammentari e destrutturati, non amava raccontare storie ma piuttosto pensieri, e io coltivavo la mia inclinazione per la narrazione fluviale, l'architettura, il racconto polifonico, l'alibi del personaggio (per dirla con Elsa Morante).²

Per poi prendere atto, citando Canetti: «Eppure io avevo già scritto di lei. Elias Canetti ha detto che il romanziere incontra i suoi personaggi solo dopo averli inventati. E nel mio caso era proprio così».³

L'«invenzione» narrativa della biografia altrui, insomma, gravita attorno alla «realtà» di chi, sperandola, riconosce pure la propria dismisu-

¹ Proprio in quell'anno Mazzucco dava alle stampe, per Einaudi, il romanzo-inchiesta *Limbo*, che ottenne il Premio Elsa Morante, e la fiaba *Il bassotto e la Regina*, mentre l'anno successivo il romanzo diaristico, di viaggio e di denuncia, *Sei come sei*.

² MELANIA G. MAZZUCCO, *Il talismano d'oro*, in *Lei così amata*, Torino, Einaudi, 2012, pp. VIII-IX.

³ *Ivi*, p. IX.

ra autobiografica – un dittico che, nel chiamare in causa pure il lettore, non può non tradursi in un trittico, tra i cui risvolti la funzione del narrare si accampa focale; funzione, appunto, che collima con lo «scopo di ogni arte», come asseriva Edvard Munch.⁴

Mazzucco è tornata a riflettere di recente su questa prospettiva problematica e previsionale in occasione dell'articolo-recensione, dal titolo *Dipingere se stessi*, apparso su *Robinson Libri* del 20 maggio 2023, dedicato al volume di Gabriella Giannachi, *Autoritratto. Storia e tecnologie dell'immagine di sé dall'antichità ai selfie*, apparso nella traduzione di Elisa Dalgo presso Treccani Libri nel 2023; dove, a pagina 19, si osserva:

L'angolazione di Giannachi è però nuova, e si incentra soprattutto sulla relazione fra l'artista e chi lo guarda: se stesso, ma anche lo spettatore, assente oppure ipoteticamente presente, considerando quindi l'autoritratto non tanto come una questione di auto rappresentazione dell'artista ma anche di previsione della sua percezione e ricezione, e dunque come “un atto mutevole” di relazione.

L'autrice, del resto, ha riservato una delle linee narrativo-saggistiche più significative della propria ricerca ai nessi pattuiti tra critica d'arte e narrazione. Così, auscultando i versanti più in ombra delle figure incontrate, si è gettata 'luce' altresì su fattori, relativi al genere, che hanno contribuito a oscurarne le sagome. Basti fare riferimento al magistrale dittico tintoretiano, scandito per un verso dal romanzo *La lunga attesa dell'angelo* (Milano, Rizzoli, 2008) e, per un altro, dal grande affresco veneziano *Jacomo Tintoretto & i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana* (Milano, Rizzoli, 2009), in cui l'indagine documentale e archivistica, sorretta da una capillare ricognizione biografica, sociale e storica, supporta dinamiche speculari, atte a creare sinergie tra vero, verosimile e non fiction.⁵

Vanno richiamati, inoltre, i 'racconti' dei cinquantadue capolavori, vale a dire uno per ogni settimana dell'anno, del già menzionato *Il museo del mondo*⁶ – la silloge apparsa nella collana einaudiana 'Frontiere'

⁴ «Il racconto è lo scopo di ogni arte» corrisponde, infatti, all'asserzione apodittica dell'artista norvegese cui l'autrice attribuisce una valenza programmatica; tanto è vero che la pone a epigrafe de *Il museo del mondo* (Torino, Einaudi, 2014).

⁵ Data 2019, inoltre, il docufilm *Tintoretto. Un ribelle a Venezia*, prodotto da Mazzucco per Sky Arte.

⁶ Per la dialettica operante in questa prova tra il concetto di 'museo' e la narrazione della fruizione artistica cfr. ILARIA CROTTI, *Grafie e geografie in esposizione: orientarsi e per-*

che si distingue per il rigore metodologico delle selezioni praticate. Appunto nelle dense pagine della sua *Premessa* la scrittrice si è soffermata sui parametri non 'lineari' cui si sarebbe attenuta – principi che se non si conformano a criteri cronologici e geografici, non ne perseguono neppure di tematici o gerarchici, mirando, invece, a una sinuosità pronta a rincorre mutamenti di direzione e svolte repentine, volte a ridisegnare presunti tracciati rettilinei come ordinate progressioni consequenziali, parimenti ipotetiche.

Ne risulta, pertanto, un 'viaggio' alternativo che si destreggia tra le opere artistiche via via prescelte e i testi-commenti che le corredano – dialoghi tra 'testo visto' e 'testo scritto' che conferiscono un *mouvement* 'avventuroso' alla relazione pattuita. E c'è da sottolineare che un *mouvement* di tale tenore potrebbe allegorizzare la mappa plurigenerica e polifonica cui aspira pure la scrittura narrativa e, assieme, saggistica dell'autrice;⁷ come riprova la frase seguente, per addurre un'asserzione metodologicamente indicativa: «Inoltre dalle deviazioni e dagli andirivieni si impara molto, talvolta più che da una linea retta».⁸

Una fluidità compositiva e testuale, codesta, che Mazzucco associa non solo alle proprie 'inclinazioni' biografiche ma anche alle singolarità della condizione esistenziale stessa; dal momento che pure tutte/i noi andiamo soggetti a 'riallestimenti' ciclici, vincolati come siamo a una dialettica instabile che ci disloca di continuo, inducendoci ad altalenare tra le dimensioni spaziotemporali del magazzino e del deposito e quelle del *Salon*, per attenermi al lessico di uno *status* museale ipotetico.

Ecco che, depistando indagini che potrebbero prefigurare la fondazione di un canone inconfutabile,⁹ si argomenta:

*dersi ne «Il museo del mondo» di Melania G. Mazzucco, in *Geografie della modernità letteraria. Atti del XVII Convegno internazionale della MOD, 10-13 giugno 2015, a cura di Siriana Sgavichia e Massimiliano Tortora, Pisa, ETS, 2017, pp. 531-544.*

⁷ Una conferma metodologica a quanto accennato è data dall'apporto seguente: MELANIA G. MAZZUCCO, *Il nome mio ancor molto non suona*, in *Se tu segui tua stella non puoi fallire. I grandi narratori raccontano il loro Dante*, a cura di Alberto Casadei, Aldo Morace e Gino Ruoizzi, Milano, Mondadori, 2021, pp. 45-68.

⁸ MELANIA G. MAZZUCCO, *Premessa*, in *Il museo del mondo*, cit., p. 4.

⁹ Tra i primi sondaggi teorici che hanno affrontato la questione del canone nella scrittura delle donne, aprendo la strada a un fertile dibattito, tuttora in corso, si veda **Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile*, a cura di Anna Maria Crispino, Roma, manifesto libri, 2003. Molti dei contributi presenti nel volume si sono misurati con la dialettica vigente tra i campi del biografico e dell'autobiografico, nel loro mutuo riprendersi, rispecchiarsi e occultarsi.

Cioè, non intendo costruire un'antologia dell'arte mondiale né un canone. Mi mettono a disagio quelli degli altri, e non aspiro a crearne uno mio. La mia selezione rispecchia solo ciò che sono oggi, e non ciò che ero o che sarò domani. Siamo fluidi e mutevoli, tutto ci cambia, e il senso del percorso è nel mutamento stesso. Perfino i veri musei si riallestiscono continuamente: dai depositi emergono opere dimenticate, e nei depositi finiscono opere sopravvalutate, degradate dalla nuova generazione a lavoro di routine o di bottega – imitazione o copia.¹⁰

Tanto è vero che ci si potrebbe domandare in che luogo resti ubicato l'atelier dell'artista e di colei che, narrandolo, intenderebbe 'visitarlo'.

Nota da parte sua Orsini, partendo dal presupposto che lo studio dell'artista, prismatico per antonomasia, nell'assumere le fattezze composite di spazio mentale, corporeo, metamorfico, ludico e infero, corrisponda a uno spazio e, contemporaneamente, a una condizione dell'*esprit*:

Lo studio può anche spostarsi in ogni dove, assumere forme organiche e paesaggistiche molto vaste, divenire fluttuante e seguire i movimenti dello scrittore che cammina, pedinare i passi dell'artista che guarda e coglie qualcosa. Lo studio può essere la radura d'un bosco, l'ombra d'un albero che lungo il corso del giorno cambia conformazione. [...] L'artista è sempre in un luogo definito, anche se dai limiti oscillanti: quando lavora si impossessa di tutto lo spazio di cui ha bisogno, egli si espande, mentre nel contempo lo spazio si interiorizza dentro di lui. Per questo motivo lo studio dell'artista è sempre esportabile e riproducibile.¹¹

Una conferma ulteriore delle risorse che permeano il laboratorio narrativo e, assieme, saggistico approntato dalla ricerca mazzucchiana è offerta dal suo 'romanzo storico' più recente, apparso presso Einaudi nel 2019: *L'archittrice*.

Collocare tra le file di detto genere, sedicente *fictional*, la prova non significa, infatti, misconoscere le altre linee generiche che la connotano; dal momento che la parabola della silhouette, sempre sfuggente sebbene inseguita senza sosta, della biografata e ritratta, ossia dell'artista Plautilla Briccia, vissuta a Roma tra il 1616 e il 1705, viene sottratta

¹⁰ M. G. MAZZUCCO, *Premessa*, cit., pp. 4-5.

¹¹ ELISABETTA ORSINI, *Atelier. I luoghi del pensiero e della creazione*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2012, p. 234.

dall'oblio in cui era rimasta relegata a lungo grazie a una ricerca archivistica e documentaria di ampio respiro.¹²

Una indagine a tutto campo, quella operata, che ha inteso focalizzare anche l'habitat polifonico che attorniava la figura, ravvisandovi i termini contestuali più appropriati per rendere manifesto ciò che una società verticistica e patriarcale e una cultura misogina avrebbero relegato nel silenzio. Sono state vagliate, quindi, sia le dinamiche di potere e di committenza nella Roma papale del secondo Seicento e quelle vigenti nelle famiglie aristocratiche ivi residenti, sia l'ordinamento delle confraternite religiose ed artistiche, che escludevano a priori la creatività delle donne, dando credito unicamente a quella maschile; per non dire della cultura materiale di una realtà urbana in tempo di peste, delle forme e dei modi in cui la quotidianità si esprimeva, dei mestieri in uso, delle feste religiose, dei riti paganeggianti, del ricorso a pratiche arcaiche! Uno scavo siffatto, insomma, ha interrogato un caleidoscopio cangiante di eventi storici, sociali e culturali utili a decrittare la creatività pittorica e architettonica di una figura oscurata da una secolare *damnatio memoriae*, immergendola nel 'paesaggio' cangiante che l'assedava.

E appartiene proprio a Plautilla uno dei fantasmi che non cessa di aggirarsi tra le pagine del volume più recente di Mazzucco, edito presso la collana einaudiana 'Frontiere' nel 2022: *Self-Portrait. Il museo del mondo delle donne*. Eccoli apparire nel settore dedicato al tema del lavoro – insieme che, inaugurato da *La nascita di san Giovanni Battista*, l'olio su tela dell'artista romana, posseduto dal Museo Diocesano Sabino di Poggio Mirteto, annovera prove molto differenti tra loro, sia formalmente che tecnicamente, databili dal XIX secolo ai primi decenni del seguente.¹³

Plautilla, in altri termini, 'ritorna' alla nostra attenzione grazie a *Self-Portrait*, come se l'autrice intendesse verificare la competenza e la tenuta memoriale di noi lettori e interpreti del romanzo *L'architetrice*, dove l'artista romana aveva rivestito il ruolo assoluto di primadonna.

¹² Il metodo di cui l'autrice si è avvalsa in questa occorrenza, insomma, presenta alcune affinità con quello già utilizzato nel dittico riservato alle Venezie tintoretiane, cioè ne *La lunga attesa dell'angelo* e in *Jacomo Tintoretto & i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana* – prove in cui la contaminazione tra *fiction* e non *fiction*, nella osmosi insistita tra biografico, memorialistico e diegetico, era approdata a esiti eccellenti.

¹³ Le artiste presenti sono Tarsila Do Amaral, Eva Gonzalès, Sonia Terk Delaunay, Natal'ja Gončarova, Marianne Werefkin, Elin Danielson Gambogi, Katsushika Ōi ed Emma Ciardi.

Ciò che viene pattuito, pertanto, è un processo interpretativo che ci sfida a cogliere il ‘segreto’ veicolato dalla tela, corrispondente in realtà a uno standardo processionale, commissionato dalla Confraternita del Santo appositamente per l’anno santo del 1675 – un messaggio criptato che pone al centro della scena, abitata soltanto da donne, affaccendate attorno al letto della puerpera, la figura accovacciata di una levatrice, sorridente e non più giovane, nel gesto, naturalissimo, di verificare con la mano destra l’idoneità della temperatura dell’acqua del bacile in cui immergere Giovanni neonato.

Codesta immagine allegorizza uno dei messaggi più significativi veicolati dal volume, ovvero il nesso ricorrente tra biografia, autobiografia e lavoro artistico.¹⁴ Infatti, nelle righe che concludono il pezzo dedicato all’operosità di Briccia, anche se l’allusione non può non attagliarsi anche alla creatività di colei che scrive, ci si sofferma a ‘immaginare’:

Piace immaginare che dando alla levatrice un ruolo da protagonista Plautilla Briccia volesse rendere omaggio alle donne della sua famiglia e a se stessa. Nel 1675 aveva l’età di quella donna. Pure sulle sue labbra disegna un ineffabile sorriso. Soddisfazione, serenità. Ha fatto il suo lavoro, e lo ha fatto bene. E così Plautilla.¹⁵

In uno dei capitoli conclusivi de *L’archittrice*, dal titolo *Persona d’età assai avanzata (1678-infinito)*, si fanno pronunciare all’agente di Plautilla, Matteo Mayer, alias Elpidio, parole di ‘riconoscimento’ attribuibili anche a colei che scrive. Ciò comporta l’attivazione di un processo di autorialità multipla, legittimato dalla circolarità dialogica che si innesca tra personaggi e figure storiche, per un verso, come tra voce della narratrice e istanze dell’autrice, per un altro.

Il fantasma della figura viene ‘indovinato’ per il tramite di un’apparizione che, se misconosce le presunte sembianze reali, non può non accertarne l’identità soggiacente, leggendola in quanto palinsesto rivelatore:

Perché ti ho riconosciuta. Sei tu la levatrice di san Giovanni Battista. Sono tuoi quei capelli bianchi. E il suo sorriso. Sei davvero uno spirito bizzarro,

¹⁴ A detto campo generico e alle sue implicazioni, storiografiche, metodologiche e teoriche, è dedicato il fascicolo monografico di «Generi. Rivista internazionale di letteratura italiana», I (2023), dal titolo *Biografie e autobiografie d’artisti nella tradizione letteraria italiana*.

¹⁵ MELANIA G. MAZZUCCO, *Self-Portrait. Il museo del mondo delle donne*, Torino, Einaudi, 2022, p. 161.

Plautilla. Non ti sei mai fatta il ritratto da giovane. Hai aspettato di avere quasi settant'anni. Nessun'altra donna avrebbe fatto altrettanto.¹⁶

Si accennava alla sezione che *Self-Portrait* riserva alla tematica del lavoro. Infatti, in un volume che rifugge da opzioni estetiche canoniche come da opzioni cronologiche prestabilite – come già avvenuto nel precedente *Il museo del mondo* – tale dispositivo è uno dei criteri organizzativi di cui avvalersi. Eccone la sequenza: *Nascita e infanzia, Adolescenza, Giovinezza, Erotismo, Gravidanza, Aborto, Sessualità, Sorellanza, Vita da madre, Vita da donna sola, Vita da moglie, Lavoro*, appunto, *Madri orfane*, infine *Vecchiaia* – una progressione capace di scandire non solo le tappe artistiche delle figure prescelte ma anche le fasi esistenziali di ognuna. E ciò che affiora dalla sinopia soggiacente è una paradigmatica biografia collettiva trans generazionale di segno femminile.

All'interno di ciascuna sezione la resa dell'area tematica si gioca su sguardi creativi intenzionalmente eterogenei – divergenze determinate sia dalla disparità delle tecniche in uso, sia dalla molteplicità dei messaggi veicolati, mentre l'unico fattore che assimila il loro insieme è dato dal gravitare attorno a una discriminante di genere.

Quelle tra esse che propongono un campionario unico, sebbene emblematico, sono solo cinque: *Aborto*, con un olio su metallo di Frida Kahlo (pp. 101-104), *Sorellanza*, con un olio su tela di Ol'ga Vladimirovna Rozanova (pp. 125-130), *Vita da madre*, con un altro olio su tela di Tamara de Lempicka (pp. 133-137), *Vita da donna sola*, altro olio su tela di Gabriele Münter (pp. 141-144), *Vita da moglie*, con un olio e inchiostro su lino di Louise Bourgeois (pp. 147-152), infine *Madri orfane*, con una xilografia su carta di Käthe Köllwitz (pp. 209-215). Tuttavia è nelle pagine della iniziale, *Esordio* (pp. 5-11), che sono state puntualizzate le scelte metodologiche e programmatiche cui ci si è attenute, con la precisazione seguente: «Comincio qui un viaggio in trentasei tappe fra opere nelle quali la donna è soggetto. Due volte: perché è una donna il soggetto che concepisce e realizza di sua propria mano il quadro, e perché è una donna anche il soggetto dell'opera».¹⁷

Sono, dunque, due le soggettività in gioco; e mentre l'una riveste i panni della creatrice e della realizzatrice, l'altra inerisce al campo tema-

¹⁶ MELANIA G. MAZZUCCO, *L'archittrice*, Torino, Einaudi, 2019, p. 519.

¹⁷ EADEM, *Self-Portrait ...*, cit., p. 5.

tico elaborato – un binomio che non può non spalleggiarsi a vicenda, sovrapponendo l'autorialità della prima con le peculiarità della seconda. Ciò a differenza di quanto era avvenuto nella silloge antecedente e, assieme, suo doppio, vale a dire *Il museo del mondo* – prova in cui le artiste prescelte rappresentavano solo una esigua minoranza, limitandosi a tre pittrici di oli su tela; ovvero Georgia O'Keeffe, con *Black Iris*, Artemisia Gentileschi, con *Susanna i vecchioni*, e Suzanne Valadon, con *Il lanciatore della rete*. Né va sottaciuto che questa triade, di personalità artistiche e di opere, nel supportare una lunga campata figurativa, che spazia da un celeberrimo nudo di donna del secolo XVII a nudi, invece maschili, calati in un paesaggio astratto, fino al simbolismo degli anni venti novecenteschi della O'Keeffe, è stato puntualmente riproposto in *Self-Portrait*.¹⁸

Ciò che ispira tali scelte è la formulazione di un trittico 'autorevole' – un *corpus* atto a fungere da *trait d'union* tra un volume e l'altro e, nel contempo, da verifica dell'attenzione interpretativa del destinatario, sfidato a inseguire le riprese come le variazioni, persino quelle minime, che ogni rilettura comporta. Va sottolineato, infatti, che le pagine critiche che commentano e interpretano opere identiche, come nelle occorrenze menzionate, si differenziano sensibilmente sia nello stile che per il metodo.

Il 'viaggio' intrapreso da Mazzucco prende l'abbrivo da un olio dell'artista bolognese Elisabetta Sirani, *Porzia che si ferisce alla coscia*: una tela seicentesca che diverge dai modi, decisamente di scuola, del padre di lei, Giovanni Andrea, come da quelli di un altro bolognese, sebbene di levatura ben superiore, Guido Reni, «per riecheggiare il Guercino e, nel morbido impasto cromatico, i veneti».¹⁹

Il soggetto che affronta è stato desunto dal racconto plutarco del ferimento che la consorte di Bruto, per dare prova della propria determinazione 'virile', si sarebbe autoinflitta alla coscia, come narrato nelle *Vite parallele*.²⁰ Quel Bruto che, nel tramare l'assassinio di Cesare, avrebbe escluso Porzia, la figlia di Catone l'Uticense, dall'evento, giudicandola incapace «di comprenderne le ragioni, di essere degna di stargli accanto nell'impresa e partecipare alla lotta politica»;²¹ lei, pertanto,

¹⁸ Cfr. *ivi*, pp. 81-84, 170-174, 197-201.

¹⁹ *Ivi*, p. 9.

²⁰ Come si precisa nelle *Note* di chiusura, che rimandano a riscontri bibliografici puntuali: cfr. *ivi*, p. 236.

²¹ *Ivi*, p. 9.

«Dimostrando il suo coraggio e la sua forza morale, si contrappone al destino che, in quanto donna, le è stato assegnato».²²

L'olio, insomma, veicola l'*exemplum* di una *femme forte*, determinata a esibire senza remore un'autostima consapevole, ritenendosi degna di compiere scelte temerarie, assunte in autonomia – un modello che colei che scrive provvede a rileggere sullo sfondo di una biografia d'artista di tutt'altro tenore, poiché subordinata, di fatto, al regime patriarcale impostole dalla figura paterna, nonché soggetta a gravi vincoli familiari. La tela, inoltre, lascia aperta sul suo lato sinistro una 'finestra' in cui, di scorcio, fanno la loro comparsa tre figure femminili intente a tessere e a ricamare, dedite cioè a lavori tipicamente 'doneschi' – una soluzione pittorica che abilita una 'doppia scena', giustapposta a quella in primo piano, ponendone *en abîme* i messaggi antitetici.

Il conflitto tra la 'narrazione' cosciente della propria immagine e le condizioni oggettive di subalternità, patite da Sirani, smaschera, quindi, specularità antifrastiche tra il soggetto femminile che campeggia sulla tela e la biografia effettiva dell'artista,²³ per un verso, come tra il punto di vista prescelto dalla saggista, pervaso, qui come in altre occorrenze, da un impulso desiderante,²⁴ e quello, non necessariamente concorde, di lettori e interpreti.

²² *Ibidem*.

²³ Quel «padre – autoritario, esigente – l'ha avviata alla pittura e ha dovuto accettare, forse malvolentieri, che lei lo abbia superato: gestisce i suoi guadagni e la promuove, nell'illusione di mantenerne il controllo. Elisabetta vive quasi segregata dal genitore nella loro modesta casa di via Urbana, si prende cura delle sorelle Barbara e Anna Maria, che forma alla pittura (come del resto numerose altre allieve, venute a lei per progredire nel mestiere). Ma soprattutto si occupa del padre quando questi si ammala di artrite e non può più dipingere» (*ivi*, p. 10).

²⁴ Fare *outing* delle proprie 'fantasie' desideranti, infatti, come si annuncia nelle pagine introduttive de *Il museo del mondo*, è uno dei criteri non solo tenuti maggiormente presenti nella selezione operata ma che qualificano in misura determinante l'autobiografia di sé, condivisibile con gli altri da sé nel campo del gusto e dell'estetica. Così: «Il desiderio di un'opera è l'unico criterio veramente fondamentale della mia selezione. Non perché abbia mai desiderato possederla, o collezionarla (collezionare è da troppo tempo un privilegio del denaro, degli imperatori, dei re, dei finanzieri: i veri musei sono spesso una lezione di storia economica, e le opere i trofei dei vincitori). Ma perché ho il desiderio di ascoltarla ancora, consapevole che essa ha tutto da insegnarmi, e non smetterà mai di parlarmi. Ne scrivo appunto per ritrovarla, e rivivere l'esperienza di quell'incontro. Se dopo aver letto questi testi, o qualcuno di essi, sentirete anche voi voglia di vedere (o rivedere) questa o quell'opera coi vostri occhi, allora questo museo esisterà davvero e sarà nostro» (EADEM, *Premessa*, cit., p. 5).

Nel sottolineare l'intenzionalità autoriale che anima la bolognese, risoluta ad apporre la propria firma sulle sue 'creature',²⁵ si elegge questo olio a manifesto e, assieme, ad allegoria del percorso museale che si sta per intraprendere:

Dopo la *Porzia* di Elisabetta Sirani, che ho scelto come manifesto e autorappresentazione di tutte le artiste – donne forti, eroine a loro modo, che rivendicano il diritto di volgere le spalle ai lavori domestici per contribuire alla lotta politica, e/o alla produzione culturale –, entriamo nel museo. Sarà un viaggio nella vita della donna – dalla nascita alla morte, e oltre. La cronologia è interna: non seguirò il criterio della successione dei secoli, della geografia, della scuola pittorica.

La prima immagine non può che essere l'inizio della vita.²⁶

In questo *incipit*-manifesto, innegabilmente programmatico, sono già ravvisabili gli strumenti di lavoro cui fa ricorso la scrittrice; la quale compone ciascuna tappa del 'viaggio nel museo' avvalendosi di tessere narrative e, assieme, saggistiche che ne formano il sostrato, pattuendo un dialogo scandito da varianti e da riprese continue – tasselli della costruzione del discorso che ne caratterizzano lo stile e la forma e, nel contempo, provvedono a tracciare sentieri 'interni' che aiutano il lettore a orientarsi nella interpretazione delle opere. Detti elementi sono in primo luogo la biografia di ciascuna artista, sempre resa con estremo rigore, via via verificata rispetto ai contesti familiari, sociali e storici che hanno contribuito a condizionarne non solo le tappe esistenziali ma anche la creatività e, soprattutto, la promozione delle opere nel tempo; a seguire, la narrazione autobiografica pattuita tra ciascuna artista e il proprio lavoro, senza porre in ombra le sinergie che interloquiscono con l'autobiografismo medesimo di colei che scrive; infine, ma non ultime, le finissime analisi riservate alle tecniche, alle pratiche e alle soluzioni formali adottate in ogni lavoro: opzioni documentate grazie a dati e raffronti sempre verificati con competenza.

²⁵ Circa il significato identitario accordato consapevolmente alla firma, si argomenta: «La sua firma si legge sulla seggiola che costituisce il limite sinistro del quadro. Elisabetta Sirani firmava quasi sempre le sue opere, anche se a Bologna, a quel tempo, i colleghi non usavano farlo. Aveva due valide ragioni, simmetriche e opposte. La prima, rivendicare la maternità delle sue creazioni (gli invidiosi e gli increduli, ritenendo che una donna non potesse dipingere come lei, attribuivano le sue tele al padre Giovanni Andrea, in verità modesto imitatore e continuatore di Guido Reni). La seconda, esibendola, rivendicare la propria identità, e quindi unicità: e dimostrare al mondo intero di cosa può essere capace un'artista» (EADÉM, *Self-Portrait* ..., cit., pp. 5-6).

²⁶ *Ivi*, p. 11.

Qualche esempio. La biografia di Suzanne Valadon, nata illegittima in provincia nel 1865, la quale visse una infanzia di estrema povertà, a Montmartre, esercitando «i mestieri più disparati – lavandaia, sarta, acrobata al circo»,²⁷ per poi divenire la modella prediletta, e talvolta l'amante, di pittori quali Puvis de Chavannes, Zandomenoghi, De Nittis, Degas e Renoir, viene narrata come una pagina paradigmatica per parafrasare il suo olio *La poupée refusée*, risalente al 1921, quindi esito maturo della produzione artistica di Marie-Clémentine – questo il vero *prénom* di Valadon, prima che Toulouse-Lautrec le attribuisse un diverso nome d'arte.

La tela, cristallizzazione del passaggio dall'infanzia all'adolescenza, veicola un messaggio assieme artistico ed esistenziale. Infatti la figura femminile, ritratta ignuda seduta su un letto, mentre, tra lo scontroso e il divertito, si rimira in un piccolo specchio, avendo a lato la sagma, ambiguamente compiaciuta, di una donna non più giovane che ne asciuga il corpo, quasi accarezzandolo,²⁸ sembra accettare il rito di passaggio con ritrosia e, assieme, sfrontatezza, come avverte il taglio alla *garçonne* dei suoi capelli. L'olio, inoltre, allegorizza il dialogo, muto ma eloquente, che la ragazzina pattuisce con la propria bambola – la *poupée*, sì, abbigliata come si conviene a una 'brava' bambina, con quel fiocco rosa che spicca sul capo di entrambe.

La bambola vestita di tutto punto ma abbandonata sul tappeto della cameretta, poiché oramai rifiutata, è, quindi, un 'oggetto' che allude a un 'gioco' di ben altra natura; come si asserisce: «La bambola, col vestitino azzurro, le calzette bianche, è la compagna prediletta di ogni bambina ma è anche l'inquietante immagine del suo destino – pupazza decorativa nelle mani altrui, se non saprà restare padrona del suo corpo».²⁹

La verifica sinergica tra i dati biografici e la condizione sociale di un'artista quale Valadon, costretta a scoprire molto presto il potere seduttivo del corpo, non pregiudica un'analisi documentata delle tecniche praticate, dall'utilizzo di certo colore ai possibili modelli di riferimento – menzionate soprattutto le lezioni di Gauguin e Matisse – per

²⁷ *Ivi*, p. 39.

²⁸ A questo proposito la saggista ipotizza con acume: «Si può persino pensare che sia una scena di ruffianeria: la vecchia la sta prostituendo, e la ragazzina, illusa dal potere che le conferisce il suo nuovo fascino, rinuncia alla sua integrità» (*ivi*, p. 42).

²⁹ *Ibidem*.

non dire del ricorso alla linea scura di contorno, alla Cézanne, finalizzata ad accentuare il perimetro delle figure. La tela di Marie-Clémentine, se riletta alla luce di elementi biografici e, assieme, di requisiti formali e tecnici, può anche estendere il proprio raggio d'azione, per traslitterarsi nell' 'autobiografia' di un'artista e, assieme, delle generazioni che continuano a interrogarla.

Certo è che l'esemplificazione dei nessi sussistenti tra biografia, autobiografia e tecniche pittoriche potrebbe essere molto nutrita. Esempio la narrazione dell' 'altrove', che veicola un biografismo sradicato da ogni possibile tempo-luogo, di *The Painter* – l'olio su tela della bionda bianca Marlene Dumas, dalla consapevole identità 'aliena'. Infatti si afferma: «*The Painter* è quindi la chiave per una lettura metaforica. Questo è un autoritratto traslato. Quelli di Dumas non sono mai veri ritratti».³⁰ Quella Dumas che, rinnegando i pareri della critica ufficiale, tacciati di essere subalterni a criteri patriarcali³¹ e, soprattutto, inattendibili e monologici, ossia disattenti ai fraintendimenti, ritenuti inevitabili, opta per un'autointerpretazione fuorviante³² – una disamina 'liquida' e 'fluida' alla pari della sua individualità instabile come della tecnica pittorica cui fa ricorso, caratterizzata da «colori liquidi, fluidi, come dilavati».³³

Un altro caso emblematico è offerto da Marie-Guillielmine Benoist e dal suo capolavoro: l'olio su tela *Portrait de Madeleine*, già *Portrait d'une négresse*, in mostra al Salon di Parigi del 1800. L'opera ritrae una giovane 'negra', originaria delle colonie delle Antille francesi, quindi schiava, sebbene affrancata,³⁴ la quale eguaglia una 'bianca' sia per eleganza naturale che per intensità intellettuale; vale a dire quella medesima artista, donna e 'bianca', che la ritrae, anche lei vittima dei vincoli che le avrebbe imposto la carriera di un marito consigliere di stato, al qua-

³⁰ Ivi, p. 35.

³¹ Le protagoniste del movimento di liberazione in campo artistico ed estetico, con particolare attenzione per gli anni settanta, sono state oggetto della recente disamina di PAOLA UGOLINI, *Artiste e femminismo in Italia. Per una rilettura non egemone della Storia dell'arte*, Milano, Marinotti, 2023.

³² È proprio la poesia-denucia, dal titolo *Non sono di qui io*, risalente al 1994 e pubblicata in occasione della mostra *Suspect* (Milano, Skira, 2003), a figurare da explicit nelle pagine dedicate all'artista (M. G. MAZZUCCO, *Self-Portrait ...*, cit., p. 36).

³³ Ivi, p. 33.

³⁴ Va precisato che nel 1802 Napoleone provvide a reintrodurre la schiavitù, già abolita nel febbraio 1794 con decreto della rivoluzionaria Convenzione Nazionale. Quindi l'opera di Marie-Guillielmine ebbe l'opportunità di giovare di quella fortunosa 'finestra'.

le male si addiceva una moglie dedita alla pratica dell'arte, che difatti, dopo la Restaurazione, dovette abbandonare.

E se volessimo tradurre il ritratto della affrancata in una sorta di autobiografia, speculare, per certi versi, a quello dell'artista che l'ha effigiata, lo sguardo, intenso e lucido, di questa *négresse*, continua a interrogare anche noi interpreti, che non possiamo non indovinare nella sua penetrante espressività una rivelazione e, insieme, una denuncia che ci sfidano in prima persona. Mazzucco osserva a questo proposito: «Quest'unicum è dunque un lampo in una storia di catene – reali e metaforiche. Un tributo alla bellezza femminile; un'epifania dei sensi e della giovinezza. Ma anche un memento: a nessuna donna, allora, era ancora dato restare a lungo libera».³⁵

Il campionario selezionato dalla scrittrice è talmente screziato da all'estremità una specie di cosmo, multiforme e policromo, sia in virtù dei messaggi che veicola che grazie alle tecniche che pone in essere. Sono i drammi familiari, le difficoltà dettate dalla vita quotidiana o imposte da rigidi condizionamenti sociali e culturali, le carriere artistiche, spesso irte di ostacoli, non di rado ruscate o misconosciute, gli impedimenti oggettivi con i quali hanno dovuto venire a patti, ad esempio, la finlandese Elin Danielson Gambogi o la giapponese Katsushika Ōi, la russa Marianne Werefkin o la tedesca Käthe Köllwitz, la messicana Frida Kahlo o l'ebrea russo-lituana Antonietta Raphaël – sagome che, in questo volume, popolano uno spazio invece 'pieno', di voci che non smettono di risuonare e di sguardi che si ostinano a interpellarci.

Uno degli strumenti più pertinenti per indurre i diversi versanti, ossia quelli relativi via via alle immagini, al linguaggio, alle biografie, alle autobiografie e alle loro narrazioni, più o meno verosimili o reticenti, a interagire è offerto dalla macchina fotografica. Così, si va dalla menzione di una fotografia di Natal'ja Gončarova abbigliata da contadina russa, a riprova dell'interesse, anche estetico, nutrito dall'artista per le popolazioni rurali della propria terra d'origine,³⁶ cui dedicherà alcune opere, alla istantanea, scattata da Romaine Brooks alla irrequieta Ida Rubinstein e usata per ritrarre la danzatrice in una posa affine a quella dell'Olympia di Manet, raggelante nei timbri prediletti del bigio e del cenerino; quegli stessi toni con cui aveva colto la figura distesa di *Azalées blanches*, l'olio su tela qui riproposto,³⁷ che suscitò tanto scalpo-

³⁵ EADEM, *Self-Portrait* ..., cit., p. 62.

³⁶ *Ivi*, p. 178.

³⁷ *Ivi*, p. 111.

re allorché venne esposto nel 1910 alla galleria parigina Durand-Ruel. Ancora, meritano un accenno gli scatti che ritraggono Louise Bourgeois nel suo studio newyorkese e nella casa di vacanza del Connecticut,³⁸ pronti a offrire un altro volto, spiazzante e ibrido, come l'arte che praticò,³⁹ alla routine della vita domestica. Si pensi, inoltre, alle istantanee del laboratorio ortopedico dello zio di Carol Rama, Edoardo, «rigurgitante di forme di piedi su cui modellare le protesi: fotografie scattate nel suo studio mostrano paia di scarpe allineate in camera da letto e forme di piedi di legno installate come sculture su mobili e cassapanche»⁴⁰ – un'artista, Rama, ritratta fotograficamente da riviste come «Casa Vogue», poiché lei stessa, in prima persona, risoluta a offrirsi come «spettacolo, soggetto e oggetto della rappresentazione».⁴¹ E si vada al documentario di Ken Russel, dal titolo *Pop Goes the Easel*, dedicato alla Pop Art di un gruppo di artisti inglesi, tra i quali la bionda Pauline Boty, la quale usò la fotografia «come materiale e palinsesto delle sue immagini»;⁴² cosicché il suo celeberrimo olio su tela *The Only Blonde in the World*, che immortalava una immagine paradigmatica di Marilyn Monroe, «non è affatto unica al mondo, come afferma il titolo ironico, potrebbe anche essere Boty stessa».⁴³

Per Mazzucco, del resto, il nesso che passa tra l'esperienza fruitiva dell'opera d'arte – esercizio inteso anche in quanto 'viaggio' esistenziale, votato alla scoperta dell'artistico, per un verso, e vissuto autobiografico, diretto alla sua pratica, per un altro – reperto fotografico, elaborazione mnestica ed *écriture* prefigura un iter programmaticamente 'necessario'; come l'autrice ha avuto modo di circostanziare nelle pagine introduttive de *Il museo del mondo*:

Per molto tempo, ho scattato la foto oppure comprato la cartolina dell'opera che aveva dato un senso alla penosa fila in strada magari sotto la pioggia, alla fatica di aver attraversato cento stanze di un museo sterminato, al viaggio stesso che mi aveva condotto, che so, ad Algeri, a Teheran, a Washington, alla Chaise-Dieu... Con gli anni, quel mucchio disordinato – eppure non ca-

³⁸ *Ivi*, p. 151.

³⁹ Riproposto è qui *Femme Maison*, il suo olio e inchiostro su lino, la cui interpretazione suscita più interrogativi che risposte certe, magari di tendenza femminista: «La donna è prigioniera della casa che la rinserra, la racchiude, la opprime – cerca di strapparla via da sé? Di liberarsi? Oppure è il contrario: cerca di rifugiarsi nella casa, per trovarvi protezione e stabilità?» (*ivi*, p. 150).

⁴⁰ *Ivi*, p. 121.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ivi*, p. 56.

⁴³ *Ibidem*.

suale – è diventato alto come una colonna. Poi è franato, e ha cominciato a vagare per la mia casa, di scatola in scatola, tracimando sul pavimento. Ogni tanto lo frugo alla ricerca di un'immagine. I miei gusti sono cambiati, le mie conoscenze si sono arricchite. Eppure, ogni cartolina ormai sbiadita racconta una folgorazione, un innamoramento, talvolta una rivelazione.⁴⁴

Va da sé che lungo questo tragitto, incline a coniugare l'esperienza del viaggio con la prassi fruitiva e interpretativa, si inseriscono continue 'vie di fuga', cioè 'finestre' che danno libero accesso ai molti 'possibili' messi a disposizione da materiali e documenti ulteriori. Ecco, quindi, per accennare a qualche occorrenza, i rimandi alla *Nota delle pitture fatte da me, Elisabetta Sirani*⁴⁵ o alle *Lettere di Artemisia*,⁴⁶ alle *Memorie* di Romaine Brooks,⁴⁷ o ai taccuini di Marianne Werefkin,⁴⁸ veri e propri appunti visivi coloratissimi.

Le fotografie dell'opera, come la loro riproduzione in cartolina, accanto ai materiali disparati cui si è fatto cenno, insomma, non cessano di dialogare a distanza ravvicinata con una materia 'viva', instabile e fluida, che interagisce anche con le identità 'in movimento' dei suoi interpreti – soggetti in fuga da decifrazioni monologiche, attribuibili una volta per tutte.

⁴⁴ EADEM, *Premessa*, cit., p. 3.

⁴⁵ EADEM, *Self-Portrait ...*, cit., p. 6.

⁴⁶ *Ivi*, p. 51. Il *corpus* epistolare è stato edito nel 2011 a cura di Francesco Solinas e Yuri Primarosa dalla casa editrice romana De Luca.

⁴⁷ M. G. MAZZUCCO, *Self-Portrait ...*, cit., p. 111.

⁴⁸ *Ivi*, p. 186.

COMPOSTO IN CARATTERE SERRA DANTE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Novembre 2023

(CZ 2 · FG 13)

