

L'ALTRA METÀ DEL SILENZIO. UNA RIFLESSIONE A PARTIRE DA MARÍA ZAMBRANO.

Elena Laurenzi

Abstract

This essay is about the silences of women. In the first section, I discuss the limits of the philosophy of emancipation which takes its roots in the age of Enlightenment and emphasizes women's silence purely as a result of discrimination and oppression without ever considering the complexity of the issue of women's freedom — which is not only a matter of rights, but also a matter of symbolic order. In the second section, I refer to the Belgian philosopher Françoise Collin, who suggested that hegemonic historiography (including feminist historiography) is not able to do justice to the contribution of anonymous and silent people to the word. In the third section I analyze the essays of María Zambrano dedicated to the novel *Misericordia* of Benito Pérez Galdós in order to show how women's silence(s) can sometimes be a strategic and creative way of action.

Key words: Silence. Feminism. Historiography. María Zambrano. Benito Pérez Galdós

Il lato femminile del silenzio

La cultura dell'emancipazione che si è sviluppata dall'Illuminismo ha molto insistito sul «silenzio secolare» delle donne fino a farlo diventare un topico, un *leitmotiv* che si ripete in modo quasi automatico nella letteratura generalista, frequentemente anche in quella specialistica, e nel dibattito politico. Eppure da sempre e in ogni epoca le donne hanno preso la parola, spesso proprio per denunciare la misoginia vigente nella cultura canonica. Ma ben prima che la Rivoluzione francese rendesse palese ed eclatante il paradosso di un universalismo fondato sulla loro esclusione, le donne colte hanno avuto consapevolezza dell'aporia insita nella loro condizione, obbligate com'erano a servirsi degli «ingredienti testuali» dello stesso discorso di cui questionavano la validità e la legittimità. Già Christine de Pizan – l'iniziatrice di *Querelle des femmes* che esplose nelle corti d'Europa del 15° secolo e segnò una impressionante presa di parola pubblica da parte

delle donne – esprime nell'incipit della sua opera più nota, *La cité des dames*, questa angoscia delle donne istruite che è «la versione femminile del disprezzo di sé proprio dei colonizzati» (Joan Kelly, 1984, p. 80).

[...] in generale in ogni trattato filosofi e poeti, predicatori e la lista sarebbe lunga, sembrano tutti parlare con la stessa bocca, tutti d'accordo nella medesima conclusione, che il comportamento delle donne è incline a ogni tipo di vizio. Profondamente assorta in ciò io, che sono nata donna, presi a esaminare me stessa e la mia condotta, e allo stesso modo pensavo alle altre donne che avevo frequentato, tanto le numerose principesse e le gran dame, come le donne di media e bassa condizione, che avevano voluto graziosamente confidarmi le loro vicende personali e i loro intimi pensieri. [...] e per quanto a lungo e profondamente esaminassi la questione, non riuscivo a riconoscere né ad ammettere il fondamento di questi giudizi contro la natura e il comportamento femminile. Continuai tuttavia a pensare male delle donne: ritenevo che sarebbe stato troppo grave che uomini così famosi, tanti importanti intellettuali di così grande intelligenza, così sapienti in tutto, come sembra che fossero quelli, avessero scritto delle menzogne [...]. Questa unica e semplice ragione mi faceva concludere che, benché il mio intelletto nella sua semplicità e ignoranza non sapesse riconoscere i grandi difetti miei come delle altre donne, doveva essere veramente così. Era in questo modo che mi affidavo più ai giudizi altrui che a ciò che io sentivo e sapevo nel mio essere donna. (Christine De De Pizan, 1997)

Quando dunque la voce delle donne emerge dal silenzio (e l'ha fatto con maggiore frequenza e competenza di quanto le enciclopedie e i manuali siano disposti a riflettere), questo avviene al prezzo di un'insopprimibile dissonanza tra il fondo ineffabile dell'esperienza e la parola pubblica con cui essa è obbligata ad articolarsi e esprimersi. Se è vero che questa è la condizione di ogni scrittura singolare, all'affrontare lo scarto tra l'individualità irriducibile di chi scrive e la generalità insita nel linguaggio, per le donne tutto ciò assume i connotati di un esercizio scabroso e spesso ingrato. Per questo, la loro assenza dal sapere canonico non è soltanto e anzi non è tanto una conseguenza della loro esclusione – più o meno dichiarata e regolamentata – dagli ambienti che recingono la Cultura, quanto dell'impossibilità di trovare nella cultura gli strumenti per dirsi. Non è solo un problema di diritti, ma una questione di ordine simbolico, come ha argomentato la riflessione delle donne a partire da Carla Lonzi (Carla Lonzi, 1970. Cfr. almeno: Libreria Delle Donne Di Milano, 1987; Luisa Muraro, 1991). La marginalità e marginalizzazione delle donne nella cultura egemone si riproduce attraverso

un duplice meccanismo. Da una parte, la differenza femminile non viene considerata se non nella sua forma derivata, come una sottrazione o, letteralmente, una menomazione rispetto alla norma maschile che si pone come universale: ragion per cui essa non aggiunge nulla al mondo comune, non arriva a produrre senso o valore per tutti (Cfr. Adriana Cavarero, 1987; Françoise Collin, 1999). Dall'altra, l'estromissione o l'occultamento della presenza delle donne non riguarda soltanto le singole pensatrici, scrittrici o artiste, ma anche e soprattutto il legame possibile tra di loro, quello che le vincolerebbe a una tradizione di pensiero e di creazione "femminile".¹ Non esiste, nel sapere perpetrato da manuali, enciclopedie e compendi (ma nemmeno negli studi specialistici, salvo poche eccezioni²) alcuna cognizione della trasmissione del sapere tra donne, dei rapporti di filiazione simbolica, delle eredità, delle genealogie. Questo isolamento si ripercuote nella perplessità e nella penuria simbolica di ogni autrice che intraprende un'opera. Come segnalava anni fa Fina Birulés, «In questo ambito sembra che ogni nuova autrice debba riiniziare il discorso, come se non esistesse [...] una tradizione in cui inserirsi, come se lei fosse situata in uno spazio amondano, acosmico, senza passato né futuro» (Fina Birulés 1997, pp. 18-19. Traduzione mia). Se l'assenza di legami con il passato può apparire come una condizione di libertà ideale per la creazione, dobbiamo invece considerare, come ci invita a fare Arendt (1977), che la tradizione fornisce i criteri per giudicare, selezionare, scegliere: anche per scegliere di rifiutarla. Pertanto, la difficoltà di conservare e quella di innovare vanno insieme, e l'isolamento simbolico comporta, «l'impossibilità di aggiungere qualcosa di proprio al mondo, di creare senso» (Fina Birulés, op.cit., p. 19).

María Zambrano fu una lucida analista delle contraddizioni che una donna deve affrontare quando assume il rischio della parola pubblica. La sua consapevolezza del problema, ma ancor più la sua decisione di scriverne, rappresenta un'anomalia e fa di lei un'eccezione tra le filosofe sue contemporanee. Com'è stato notato, infatti, la maggioranza delle grandi pensatrici dei primi del secolo pagarono il loro ingresso nel santuario maschile della filosofia con l'obolo della scelta del neutro, e quindi facendo silenzio, o almeno sorvolando sulla loro appartenenza al genere femminile, come se questo non avesse alcuna rilevanza per il pensiero³. Zambrano, da parte sua, meditò sulla peculiarità e la scabrosità della propria posizione come donna filosofo e, in generale, sulla relazione ambivalente tra le donne e la cultura, e avanzò una critica potremmo dire avanguardistica all'ideologia

del neutro-universale, smascherandolo come perpetuazione del potere maschile:

“L’umano” è il contenuto della definizione dell’uomo, e la donna ne è rimasta sempre relegata al margine [...] Solo nella dipendenza del maschio la sua vita acquisiva essere e significato; ma appena in lei si affacciava l’impulso verso il proprio destino, si convertiva in uno strano essere senza sede possibile (María Zambrano, 1997, p. 98).

L’immagine della mancanza di sede «per portare a compimento il proprio essere» (ivi, p. 99) va letta in rapporto alla questione dell’ordine simbolico di cui abbiamo parlato. Infatti nel saggio dedicato alla figura di Eloisa, l’infelice amante di Pietro Abelardo, Zambrano stabilisce una connessione tra l’impossibilità delle donne di trovare un proprio luogo – una sede – nella «avventura virile» dello spirito e della cultura, e il loro silenzio: un silenzio che non è mancanza di voce ma, più sottilmente, assenza di articolazione: «suono di una voce priva di parola» (ivi, p. 97).

L’obiettivo di restituire la voce delle donne nella storia comporta dunque un ripensamento dei criteri della ricerca e della scrittura filosofica. Zambrano ne fu consapevole, e per questo si dedicò all’esplorazione di territori marginali rispetto ai generi filosofici e letterari canonici, come le lettere o i diari, come pure alla sperimentazione di forme di scrittura alternative a quelle dettate dai criteri filologici. Produsse saggi ammirevoli, come la sua splendida riflessione – già ricordata – sulle «gloriose lettere» di Eloisa ad Abelardo, dove mette a fuoco la questione dell’amicizia intellettuale tra una donna e un uomo (questione ancor oggi spinosa, come dimostra Jaques Derrida, 1995) e restituisce «figura e vita propria» alla giovane discepola Eloisa, il cui pensiero fu, anche al parere di uno studioso illustre come Étienne Gilson (1950), molto più avanzato di quello del suo colto amante e maestro. Significativa, sotto il profilo che qui ci interessa, è anche la rivisitazione che Zambrano propone dell’Antigone sofoclea, con la sua proposta di riscrittura del finale della tragedia che vede la protagonista sottratta al silenzio della morte, mentre in un delirio creativo⁴, arriva ad articolare la coscienza del proprio agire fuori dalle norme e dalle leggi del tiranno (María Zambrano, 1995; Ead, 1997). E su questa stessa linea si possono ricordare gli scritti dedicati alla Diotima platonica o le pagine sulla Beatrice dantesca, che Zambrano assume come presenze reali di donne autorevoli e nel ruolo di maestre, in contrasto con gli esegeti di Platone e di Dante, quasi unanimemente concordi nel considerarle figure puramente allegoriche (María Zambrano, 1995; Ead, 2007. Cfr. Elena Laurenzi, 2007). In questi e altri scritti, l’autrice mette in luce l’apporto creativo dato dalle

figure femminili – reali o leggendarie che fossero – alla storia di Occidente. In questo senso definisce le protagoniste dei suoi saggi «figure pioniere», poiché esse aprono un cammino nuovo e, suggerendo un modo di essere donne fuori dalla dicotomia tra Eva e Maria, «fondano una specie» (María Zambrano, 1997, p. 100 e p. 86).

È anche importante ricordare l'annotazione di Zambrano a proposito delle lettere di Eloisa, quando sottolinea che il sapere femminile può incarnarsi in forme diverse da quelle oggettivate in cui si cristallizza la mente virile. Mentre queste ultime occultano il sentire da cui emergono, rendendo invisibile «la radice» (ivi, p. 72), una parte rilevante della creazione delle donne è «incorporata alla vita», «amalgamata con le ore»; una creazione non eterogenea al sentire, «in cui l'oggetto creato non annienta il sentimento perché consiste nella vita stessa» (ibidem). Quest'idea dell'atto creativo contenuto nella vita è un elemento a mio avviso determinante della originalità della proposta di Zambrano: la pensatrice non si riferisce infatti alle grandi vite esemplari o avventurose, alle figure di sante o guerrigliere, ma alle vite correnti, semplici e anonime. L'attenzione a quanto di creativo, di profondo e di fertile è contenuto in queste vite la induce ad esplorare non solo i terreni dove si articola una parola minore, subordinata o emarginata, ma anche le zone del silenzio, dove la voce dei protagonisti può a mala pena essere «intra-udita» (ivi, p. 135).

La storia del non memorabile

Cogliere il contributo che i senza-voce hanno dato e danno al mondo comune richiede una dislocazione dello sguardo e un affinamento dell'udito: una mutazione epistemologica che è tanto più necessaria per il pensiero delle donne, dove essa manifesta tutta la sua valenza politica. A questo proposito è utile riprendere alcune considerazioni di Françoise Collin in un saggio del 1993 intitolato *Histoire et mémoire ou la marque et la trace*. La grande pensatrice belga invita a prendere coscienza di quanto la storiografia – nelle sue diverse varianti ivi compresa la storiografia femminista – perpetuando la dicotomia tra potere e impotenza, dominazione e soggezione, azione e passività, si mostri ancora tributaria della visione illuminista e poi hegeliana del progresso, inteso come presa di possesso e dominio sulla realtà. L'attenzione degli storici appare, infatti, tutta centrata sul cambiamento e dedita a estrarre dal fluire del tempo l'irruzione di quelle presenze, azioni, eventi che l'hanno prodotto; quasi che il cambiamento stesso, e quindi la trasformazione del mondo, fosse concepibile solo in termini epocali, eroici, o comunque "memorabili". L'agire, l'aver presa sulle

cose, il prender parte agli eventi (o a quelli che vengono riconosciuti come tali), il lasciare un segno nei tempi (una marca) appaiono criteri discriminanti che decidono di quali presenze siano suscettibili di entrare nella memoria collettiva, e quindi, di fatto, «di meritare la definizione di umano» (Françoise Collin, 1993, p. 16). Scrive Collin:

Il sapere storico è effettivamente strettamente legato a quel che lascia una marca: quel che è determinante, quello che produce effetti, quello che trasforma il dato, quel che viene capitalizzato in segni, oggetti, istituzioni, decreti, trattati e leggi. Anche quando si è cessato di identificare la storia con la storia delle guerre e delle conquiste, persiste il sottinteso che non si possa fare storia dell'invisibile, dell'impalpabile, di tutto quanto viene dissipato. La storia è necessariamente storia di ciò che è durevole [*durable*], costruito in muratura [*en dur*], del monumento e del monumentale (ivi, p. 17).

Collin osserva che la storiografia femminista resta per molti versi debitrice della stessa concezione. Sorta con la critica della storia egemonica – laddove le donne non sono contemplate come soggetti sul piano sociale o culturale, ma unicamente come le riproduttrici dell'identico, le «guardiane dell'immutabile» (ivi, p. 14) – essa si è sviluppata secondo due linee principali: da una parte l'analisi dei dispositivi di potere che nei secoli hanno ostacolato o «minorizzato» l'agire delle donne e la loro partecipazione alla sfera pubblica, e, dall'altra, la ricostruzione del contributo delle donne alla storia, esistente ma costantemente obliato, poiché, come sottolinea Collin, «l'assenza delle donne dalla storia significa la loro evizione dal potere piuttosto che la loro mancanza di attività» (ibidem). Dalla seconda metà del secolo scorso, si sono moltiplicati gli studi volti a riscattare le presenze, in ogni epoca storica e pressoché in ogni sfera del sapere, di donne creatrici, innovatrici, inventrici e dunque «memorabili», anche se ingiustamente rimosse dalla memoria collettiva. Questo lavoro di scavo ha portato alla luce i contributi «rimarchevoli» delle donne: le loro marche, che restarono sconosciute, disattese tanto nel proprio tempo come nel presente, soggette a un «doppio e identico processo di negazione» (ivi, p. 19). Il valore di tale risultato è inestimabile, non solo sul piano della giustizia e della correttezza storiografica – poiché la ricostruzione storica viene integrata nella sua parte mancante, mutilata – ma anche e soprattutto perché, sul piano politico e simbolico, ha generato la cognizione dell'esistenza di figure femminili eccellenti in cui le nuove generazioni possano riconoscersi (come avviene per le «dame» che compongono la cittadella simbolica di Christine de Pizan), favorendo così la formazione di genealogie e di una tradizione al femminile la cui assenza, come abbiamo visto, è una componente significativa se non la

più fondamentale del silenzio storico delle donne. Il significato della trasmissione tra donne ne viene completamente stravolto. Laddove sino a ora lo si è inteso solo come un passaggio di consegna alla schiavitù e al silenzio, alla luce dell'eredità delle donne illustri esso appare come «una interpellanza attraverso la quale una donna chiama un'altra ad avvenire e a intervenire [...] una libertà ne risveglia un'altra». Le donne escono così dal silenzio e dalla subordinazione simbolica: autorizzandosi a parlare, ogni donna «assume autorità e autorizza» (ivi, p. 13).

Tuttavia, pur riconoscendo questa fondamentale svolta della storiografia femminista, Collin invita a considerare se, limitandoci alle parti “rimarchevoli” dell'eredità delle nostre antepassate, non rischiamo di approfondire la distanza tra le donne «chiamate femministe perché sono agenti di cambio» e la gran massa delle donne senza nome, che non hanno operato nulla di sensazionale nelle loro esistenze: le donne (come anche degli uomini) che appaiono «destinate alla semplice ripetizione, al semplice esercizio della vita» (ivi, p. 18), ma che possono essere e di fatto sono agenti di trasformazione e di sperimentazione nel quotidiano, e spesso motori di un cambiamento più profondo e sostanziale di quello operato attraverso l'intervento nella sfera pubblica. Collin osserva che agire e potere non s'identificano, e che le donne che acquistano una visibilità e una notorietà – le politiche, le scrittrici e artiste, le intellettuali – non potrebbero nemmeno apparire senza «gli innumerevoli spostamenti anonimi effettuati alle svolte più infime della vita pubblica e privata» (ivi, p. 15). Sulla scia di queste considerazioni, la pensatrice belga prende le distanze anche da una filosofa che sente molto affine, Hannah Arendt, che concepiva la politica come lo spazio in cui gli esseri umani intervengono nel mondo attraverso la parola e l'azione, e distingueva nettamente l'azione (per il suo carattere innovatore, di irruzione del nuovo) dal gesto compiuto nell'ambito del lavoro e della vita domestica. Questa distinzione elude infatti la considerazione del valore *anche* politico di quel tipo di gesto che non si tramuta in azione ma «si esaurisce nella sua gloria di gesto» (Ibidem), e che non lascia una marca, essendo dell'ordine di ciò che si dona, si dissipa, si dissemina. In questo stesso senso, riferendosi all'insistenza del femminismo contemporaneo sull'importanza di stabilire una genealogia femminile di grandi donne (scrittrici, artiste, attiviste, rivoluzionarie, guerrigliere...) spesso in contrasto con l'eredità delle madri biologiche, sentita come mortificante e oppressiva, Collin si domanda:

dovremmo allora scartare dalla nostra eredità l'immensa massa delle donne mute, comprese le nostre proprie madri, per trattenere solo ciò che in esse “si è manifestato attraverso la parola e l'azione”, come se il resto

non fosse che il residuo vergognoso dell'umiliazione secolare? [...] Se pretendiamo di costruirci una genealogia siffatta, rischiamo di trascurare la fronda dell'albero (dove cantarono gli uccelli) per ritenere solo i rami. Rifiuteremmo il grande clamore silenzioso, se pretendessimo di far ascoltare solo le voci (ivi, p. 20).

Ciò che lascia un segno riconoscibile e nominabile nella scrittura della storia è solo una piccola parte del passato e, in modo particolare del passato delle donne. Il passato anonimo e non memorabile resta un territorio per molti aspetti ancora inesplorato. Di qui la necessità di sperimentare approcci nuovi, altre forme d'indagine che ci permettano di seguire le tracce delle presenze che non hanno lasciato una marca, che non hanno sottoscritto una firma. Presenze apparentemente senza voce, perché la loro voce non ha un timbro riconoscibile, registrato; ma che tuttavia presero parte al «grande clamore silenzioso». Anche in queste tracce s'inscrive l'eredità che ci unisce alle altre donne – e agli altri esseri umani anonimi– che hanno dato un contributo al mondo, partecipando discretamente di una comunità che – osserva Collin sulla scia di Maurice Blanchot (2002), solo in minima parte è analizzabile o anche solo confessabile:

Poiché una comunità umana s'intesse di quel che cambia e di quello che permane, di ciò che si accumula e di ciò che si dissipa [...] e il tempo si deposita e si riattiva anche nelle zone ignorate del gesto e della lingua, nell'incommensurabile estensione di una ritualità familiare attraverso la quale addomesticiamo allegria e dolore, vita e morte, amore e odio» (Françoise Collin, *Histoire et mémoire ou la marque et la trace*, op. cit., p. 21)

Collin suggerisce che l'arte è l'ambito per eccellenza in cui è possibile trovare la manifestazione di tutto quanto lo sguardo dello storico non coglie; solo l'arte, insinua, può dar forma a questa memoria che passa attraverso le maglie della conoscenza e sfugge alla sua presa, poiché «dà forma senza rappresentare, e delimita al designare l'illimitato» (ibidem). Nell'arte sfumano le frontiere tra il privato e il pubblico, il singolare e il collettivo, e questo permette che quanto non dipende dalla marca lasci costanza della sua presenza nel tempo. In un tempo che non è alieno alla storia, ma appare irriducibile a ciò che "fa" storia.

L'agire silenzioso della misericordia

Sulla scia delle riflessioni di Françoise Collin, vorrei leggere alcune pagine di María Zambrano che illuminano l'apporto silenzioso delle donne al mondo attraverso l'analisi di una figura letteraria: quella della serva Benina (Nina), protagonista del romanzo *Misericordia* del grande scrittore spagnolo Benito Pérez Galdós.

Galdós è una presenza imponente e controversa nel panorama letterario spagnolo. Nato a Las Palmas nell'isola di Gran Canaria nel 1843, si trasferì a Madrid per realizzare – senza continuità – gli studi di diritto, e vi si stabilì per il resto della vita. Partecipò con passione agli eventi politici che investirono la Spagna nella seconda metà dell'800, e ne narrò i processi di cambiamento sociale e culturale attraverso le sue collaborazioni con i giornali e nei suoi numerosi romanzi. Concepiva il romanzo come uno strumento privilegiato per mantenere la memoria degli eventi storici e per incidere nel presente, documentando le vite e i pensieri dei suoi contemporanei. Le sue narrazioni mostrano la storia denudata della dimensione monumentale: la storia della gente comune, «del popolo di Madrid», che Galdós penetrava attraverso un metodo di osservazione e partecipazione diretta. Si sa che lavorava in modo metodico, che passava la mattina a scrivere e poi trascorreva i pomeriggi per le strade, i caffè, le stazioni, i ricoveri. Questa prossimità coltivata gli permise di descrivere i suoi personaggi nella loro singolarità individualizzata, senza mai scadere nel *costumbrismo* o nel sociologismo. Sosteneva che l'arte ha valore solo quando riesce a dare ai personaggi «vita più umana che sociale» (Benito Pérez Galdós, Discorso d'ingresso all'Academia de España, citato in José Luis Mora García, 2000, p. 62). E quest'attitudine speciale a penetrare nella singolarità della persona appare particolarmente evidente e brillante nei suoi personaggi femminili, che egli seppe dotare di personalità singolari ed individualizzate, superando i modelli stereotipati consolidati della narrativa spagnola dell'epoca. Questo era un aspetto particolarmente apprezzato da Zambrano, la quale scriveva: «La donna, fatto raro nella letteratura spagnola, è individualizzata: non è il femminile, né la femminilità, ma questa o quella donna» (María Zambrano, 2003, p. 147)⁵.

La fortuna letteraria di Galdós fu discontinua e controversa. Incondizionatamente amato dal popolo, che intervenne con una spettacolare fiumana al suo funerale (cfr. José Luis Mora, op. cit., p. 14), fu invece sottovalutato e persino schernito dagli intellettuali suoi contemporanei, presso i quali circolò insistentemente l'anatema, coniato da Valle Inclán (1975), di «*garbancero*» (letteralmente: commerciante di ceci e, quindi, popolano, rozzo, volgare). Dopo la sua morte, avvenuta nel 1920, fu disdegnato e dimenticato, considerato un "paleorealista" dagli ideologi

dell'avanguardia e dell'arte «disumanizzato», e trattato con sufficienza, come un anacronismo, da quelli che, come Ortega y Gasset, aderivano incondizionatamente al progetto dell'«europeizzazione» della Spagna e della sua entrata nella modernità (cfr. José Luis Mora García, op. cit.). Zambrano nota a questo proposito che il suo attaccamento alla realtà e alla storia della Spagna per restituirle poeticamente trasformate, era controcorrente rispetto a un'epoca in cui gli intellettuali erano piuttosto distanti, rivolti ad altri orizzonti: «quando “le luci dell'Europa” attraevano i migliori che in esse riponevano le loro ingenuo speranze e mantenevano in silenzio quelli che nel loro cuore scorgevano le ombre equivoche di tali luci» (María Zambrano, 2006, p. 82). Galdós fu invece letto e apprezzato da molti dei giovani scrittori della cosiddetta generazione del '27, quelli che pagarono con la vita o l'esilio la fedeltà alla Repubblica, e maturarono il sogno di rinnovare il Paese senza tuttavia disprezzarne la tradizione, da cui piuttosto trassero linfa e ispirazione per le proprie opere. Furono ferventi galdosiani Luis Cernuda, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Max Aub e Federico García Lorca che, nella sua opera teatrale *La casa de Bernarda Alba* offre una rilettura dell'opera di Galdós, *Doña Perfecta* (cfr. Miguel García Posada, 2002). Zambrano gli dedicò diversi saggi nel corso della sua vita, che poi riuni in un volume unico: *La Spagna di Galdós*.

In un omaggio intitolato «Un dono dell'oceano. Benito Pérez Galdós» (in María Zambrano, 2003), Zambrano si sofferma, affascinata, sul metodo di lavoro dello scrittore: quell'osservazione attenta e serena, partecipante e disincantata al contempo, che gli permise di cogliere la vita che scorreva nelle strade della sua città in tutte le sue manifestazioni, sfumature, timbri, colori. Una forma di attenzione che lo scrittore Leopoldo Alas definiva «*callada*», silenziosa, assimilandola a quella dei bambini quando sono assorti (Leopoldo Alas “Clarín”, 2010). Anche Zambrano insiste sul silenzio quale substrato fecondo della creatività galdosiana. Annota che egli era «un uomo silenzioso, di poche parole». E che per contro manifestava «la necessità irresistibile di ascoltare», rivolta, più che alle parole, a «un mormorio anteriore alla parola». Così anche la sua opera letteraria appare segnata dal silenzio: «dal silenzio irresistibile, piuttosto amorfo, da cui sorgono quasi spontaneamente i grandi personaggi, che non sempre sono quelli di prima fila». (María Zambrano, 2003, p. 146).

Nei romanzi galdosiani, nota ancora Zambrano, è possibile cogliere l'intreccio tra la Storia, che è il racconto dei grandi eventi, spesso sanguinosi, e le storie degli esseri anonimi che vivono vite al margine del tempo storico, che «non generano memoria» (María Zambrano, 2006, p. 83). E questa

storia minore che s'intreccia con la grande Storia non si riferisce solo alle presenza socialmente e culturalmente marginali, bensì a un'intera dimensione dell'esistenza che non ha trovato espressione nelle narrazioni storiche. L'oggetto della narrazione di Galdós è il «mondo domestico», considerato «nella sua qualità di fondamento dello storico, di reale soggetto di storia» (ibidem); è la «continuità di ciò che precede e segue il fragore dell'epico, lo splendore dello stato» (ivi, p. 90). Zambrano insinua la contrapposizione tra due possibili registri nella narrazione del passato: quella che ci propongono gli storici di professione, e la narrazione che si svolge attraverso i romanzi di uno scrittore come Galdós:

lo studioso di storia solitamente ci ha dato il "fatto storico" che, per essere considerato tale, richiede determinate condizioni: agli occhi di chi lo studiava doveva presentarsi decisivo e trascendente. Il romanzo galdosiano mostra invece quel fondo di vita, quella "sostanza" che trascendono tali fatti: tutto quanto resta occultato sotto questa trascendenza (ivi, p. 83).

La grandezza di Galdós consiste nell'aver liberato l'ambito domestico dall'immagine di immobilismo, passività, pura immanenza: come fosse un mondo ripiegato su se stesso e sulla riproduzione dell'identico. Lo scrittore, osserva Zambrano, vi penetra con ansia di conoscenza e si sofferma su di esso fino a scoprire il segreto della sua struttura intima. Così ci restituisce qualcosa che sfugge alla storia evenemenziale: quella «corrente di vita» che dà respiro ai fatti, che crea la coesione tra le dimensioni del tempo, che nutre il cambiamento e la trasformazione (ivi, p. 90). Egli mostra, in definitiva, qualcosa d'inedito: «la trascendenza del quotidiano e dell'anonimo nel fluire del tempo non legato a un avvenimento storico» (ivi, p. 83).

La protagonista del romanzo *Misericordia*, («una protagonista che non sembra nemmeno tale»), è «un quasi nessuno» (ivi, p. 5), una serva di quelle che servono «con innumerevoli mestieri senza nome». Il suo nome è Benina, detta Nina, e di lei non conosciamo pressoché nulla, se non l'incrollabile fedeltà nei confronti della sua padrona, donna Francisca Juárez de Zapata, detta donna Paca. Quest'ultima è l'erede decaduta di una famiglia agiata, rovinata dalle proprie manie di grandezza e ormai ridotta nella più completa miseria, ma che vive nel rimpianto delle glorie passate. Spinta da un profondo sentimento di carità e insieme dall'«affetto ardente che portava alla triste signora, come per compensarla a suo modo da tante sventure e amarezze» (Benito Pérez Galdós, 2006, p. 52), Nina si arrabatta con espedienti sempre più estremi per assicurarle cibo e cure, sino a ridursi a

mendicare. Tuttavia nasconde a Donna Paca la provenienza degli scarsi denari che riesce a portare a casa, considerando che la vergogna le sarebbe fatale.

Il mondo domestico che il romanzo ci rivela attraverso il personaggio di Nina è tutt'altro che la manifestazione di una continuità amorfa e compatta, di una vita che scorre sempre uguale a se stessa. È un mondo complesso, fatto di mestieri che richiedono «agilità, vivacità, perseveranza» e insieme «furbizia, sforzi sfrenati della mente e dei muscoli», «vigilanza costante» «sollecitudine», «squisitezza nelle cure» (ivi, p. 40). Nina corre «come una freccia», e a volte la sua rapidità appare miracolosa, «come se gli angeli l'avessero portata e riportata in volo»; il suo «affannoso andirivieni dietro al miracolo quotidiano» (ivi, p. 50) si conclude nel miracolo che ella stessa opera ad ogni pasto, moltiplicando pani e pesci:

Poiché aveva conoscenze nei mercati [...] non le riusciva difficile acquistare commestibili a prezzi infimi e gratuitamente ossi per il brodo, pezzi di cavoli neri e bianchi avariati e altre cosette [...] con pochissimo denaro, e senza alcuno talvolta, prendendo a credito, acquistava uova piccole, rotte o vecchie, pugni di ceci o lenticchie, zucchero scuro da fondi di magazzino [...] con sforzi sovraumani, impiegando l'attività corporea, l'attenzione intensa e l'intelligente birichineria, Benita le dava da mangiare il meglio possibile, talvolta molto bene, con delicate raffinatezze (ivi, p. 52)

31

Donna Paca, i membri della famiglia, i numerosi bisognosi che Nina incontra sul suo cammino, vivono tutti «appoggiati sulla sua fragile schiena, sostenuti dall'instancabile attività dei suoi piedi leggeri» ma anche, e soprattutto «consolati dall'imperturbabile allegria del suo animo» (María Zambrano, 2006, p. 99). E per assolvere le incombenze sempre nuove che le presenta la sua disposizione alla pietà al di sopra di ogni calcolo, ella si barcamena tra le proprie menzogne, affrontando ogni giorno una situazione sempre più intricata. Le menzogne sono la sua strategia per mantenere in vita la sua signora; e il silenzio è la trama su cui s'intesse l'ordito delle sue storie.

Questo silenzio di Nina è altro dall'attitudine passiva di chi subisce soltanto; quella stessa che è stata attribuita alle donne, senza considerare che spesso il tacere delle donne è un modo per mantenere in vita la vita. Il silenzio di Nina non è pura deprivazione, mancanza di parola. È un silenzio attivo, articolato, strategico: una forma dell'agire⁶. Allo stesso modo, le menzogne pietose con cui ella vela il proprio silenzio essenziale sono una forma sottile di accudimento, alimento spirituale, con cui ella trasmette un ingrediente altrettanto vitale del pane: la speranza.

Invece se io fossi la signora [...] avrei fiducia in Dio e sarei contenta... lo continuo a credere che, quando meno ci penseremo, ci verrà il colpo di fortuna e avremo tanta ricchezza e ricorderemo questi giorni di ristrettezze mentre ci prendiamo la rivincita con la bella vita che faremo (Benito Pérez Galdós, 2006, p. 36).

Il romanzo mostra l'intreccio e il conflitto tra due storie. Donna Paca conserva gelosamente la memoria di un passato glorioso, e nel suo attaccamento la storia si rivela nel suo aspetto fantasmagorico, come fosse uno scenario in cui si rappresenta un ballo di maschere. Zambrano insiste in molte opere su questo carattere teatrale della storia umana, in cui gli attori agiscono «come posseduti dal proprio ruolo» e appaiono vittime di un personaggio preconstituito che si alimenta a spese della loro persona, e che essi non si risolvono ad abbandonare, a volte anche a costo della vita (cfr. María Zambrano, 2000). Sull'altro fronte, c'è la storia di chi, come Nina, ai margini della grande Storia, difende piuttosto le ragioni della vita, del suo trascorrere e del suo generare e germogliare. Il confronto tra le due visioni si propone, già nelle prime pagine del romanzo, in un dialogo tra Nina e la sua padrona. Laddove quest'ultima proclama il desiderio di morire, piuttosto che affrontare la vergogna della rovina, Nina protesta, enunciando quello che María Zambrano chiama il suo «vangelo»:

E chi pensa alla morte? Eh no! Io mi trovo molto a mio agio in questo pazzo mondo, e ho persino un certo affetto per le piccole pene che sopporto. Morire no. [...] Venga pure tutto piuttosto che la morte, e soffriamo pure, a patto che non ci manchi un pezzo di pane, e possiamo mangiarcelo con due buonissime salse: la fame e la speranza (Benito Pérez Galdós, 2006, p. 37)

Donna Paca insiste sul proprio registro: «e tu sopporti la vergogna, tutta questa umiliazione, debiti con tutti, non pagare nessuno, vivere da bari, con mille imbrogli e bugie» (Benito Pérez Galdós, 2006, p. 37). Nina conferma. Ma il registro della sua risposta non è in sintonia con l'accusa. La signora le getta in faccia una verità che consiste in una maschera: fa appello a quell'immagine sociale rispetto a cui hanno peso e rilievo argomenti come la perdita di dignità e l'umiliazione. Ma per Nina dignità e l'umiliazione non sono argomenti: «alto e basso per lei non esistevano. Non la tenevano in

mezzo a loro» (María Zambrano, 2006, p. 61). Così ribatte alle accuse spostando il discorso su un altro piano:

Io non so se ho [vergogna]. Ma ho una bocca e uno stomaco normali, e so anche che Dio mi ha fatto venire al mondo per vivere, e non per lasciarmi morire di fame. I passeri, mettiamo, hanno vergogna? Macché, quel che hanno è un becco...E guardando le cose come sono, io dico che Dio non ha creato solo la terra e il mare, ma che sono altrettanto opera sua i negozi di coloniali, la Banca di Spagna, le case in cui viviamo e, poniamo, le bancarelle della verdura (Benito Pérez Galdós, 2006, p. 37).

Zambrano mette in risalto la differenza tra la falsità delle maschere sociali di cui è vittima donna Paca e le menzogne pietose e benefiche di Nina. Per il loro vincolo con la vita, quelle di Nina non sembrano menzogne inventate, ma che piuttosto siano nate; proprio come le creature della vita, la quale si tende tra la necessità e la speranza. Nina sa che la verità nuda e cruda, nella sua brutalità, serrerebbe l'orizzonte dell'esistenza della sua padrona schiacciandola sul terreno della necessità, e la farebbe precipitare nell'opacità di un tempo senza speranza: «un tempo compatto che chiude una realtà compatta, senza pori, come una roccia consumata attraverso cui non scorre una sola goccia d'acqua». La verità pura può essere sterile: una dimensione dove nulla può nascere, poiché la sua purezza diamantina «rifiuta la soffice, impura terra dove la vita germoglia». A fronte di questa verità che è «morte che non uccide», l'azione misericordiosa di Nina consiste nel mantenere in vita donna Paca a forza di menzogne, «alimentandola con una chimera». Ella rivela così un dominio sottile del tempo nella sua relazione con la vita: intrattenendo la signora con le sue storie, sempre più rocambolesche, infarcite di dettagli succosi e descrizioni pittoresche, ella non si limita a distrarla e farle passare il tempo, ma la fa sognare e, in questo modo, le apre l'orizzonte, «una modesta chimera del futuro» (María Zambrano, 2006, p. 53). Nel tempo compatto e monotono della necessità senza speranza, Nina produce così una battuta d'arresto: una pausa che Zambrano assimila a «un movimento musicale» (ibidem), e che consente lo sviluppo della melodia.⁷

Galdós concepiva la religione al margine di ogni ortodossia – lo dimostra, nel romanzo, la relazione di Nina con l'arabo Almudena – come patrimonio inestimabile della vita dei popoli, elemento di coesione sociale e di sviluppo morale. Negli ultimi anni della sua vita – quelli cui risale la

composizione di *Misericordia* –si era avvicinato allo spiritualismo di Lev Tolstoj, il cui eco è chiaramente percepibile nelle pagine del romanzo. I riferimenti evangelici sono numerosi nella narrazione delle vicende e delle imprese della protagonista. Tuttavia la descrizione del personaggio non corrisponde alle vite esemplari dei santi. Nina lo dichiara esplicitamente e lo ripete in vari episodi del romanzo: «lo non sono santa». E nel corso del romanzo scopriamo in lei aspetti caratteriali discutibili, dal punto di vista della morale: gli scatti d'ira; l'abilità nel trattenersi il denaro («faceva la cresta più intrepidamente che qualsiasi altra a Madrid» (Benito Pérez Galdós, 2006, p. 40); la stessa agile disposizione alla menzogna, che fa pensare a un esercizio praticato con un certo diletto. E tuttavia ognuno di questi tratti è ambivalente, al punto che, come fa osservare l'autore, «è difficile dire dove confluissero, confondendosi, virtù e vizio» (p. 43). La stessa disonestà nell'uso del denaro – «l'abitudine di sottrarre una parte grande o piccola di quel che le veniva dato per la spesa, il piacere di metterla via, di vedere come crescesse lentamente il suo fondo di monete» – oltre a essere, per Nina, «una necessità del temperamento e un piacere dell'anima», si confonde con la virtù della prudenza e del risparmio, tanto che ella fa la cresta anche sui suoi stessi averi, quando li svincola dal Monte di Pietà perappare i debiti di donna Paca. Il suo è un agire che non segue il precetto rigido della morale, ma la guida sapiente del cuore, come indica il titolo dell'opera, *Misericordia*. E la misericordia è al di là del bene e del male, perché è dell'ordine della relazione, ed è sapienza e conoscenza della particolarità di ogni essere vivente, nella sua miseria e nelle sua gloria, nel suo specialissimo dolore e nella sua potenzialità di resurrezione.

Finalmente, scoperta nelle sue trame, Nina si risolve a parlare. Confessa quella che, agli occhi del mondo, è la sua abiezione. La mendicizia, la prigione, la vergogna, l'amicizia con un *moro*. È interessante notare, con Zambrano, che la difesa di Nina si produce solo davanti all'interpellanza della sua signora: anche se lo sguardo di donna Paca e la sua condanna poggiano sugli stessi argomenti del «mondo», è solo di fronte a lei, e non di fronte al mondo, che Nina sente di dover rispondere. «Ma la signora le ha parlato come avrebbe fatto tutto il mondo: Nina al mondo intero, o in parte, non risponde, ma alla sua signora sì, proprio perché è la sua signora, nonostante parli come farebbe tutto il mondo» (María Zambrano, 2006, p. 46). Quel che conta è la relazione, non il giudizio della società; solo la relazione interPELLA.

Tuttavia, su una cosa essenziale, proprio sull'unica cosa che la riscatterebbe, Nina mantiene il silenzio. Tace cioè sulla ragione del proprio agire: sul fatto che tutto quanto la signora le rinfaccia, lei lo ha sopportato e

continuerebbe a sopportarlo per amore suo. Nina, in altre parole, non si giustifica. Non pronuncia «la parola legittimante, giustificatrice» che la trarrebbe in salvo, perché il suo riscatto avverrebbe, in questo caso, a costo della condanna dell'altra, di colei che invece ella vuole a tutti i costi proteggere. La rivelazione della ragione ultima del suo sacrificio ne annullerebbe l'effetto: il sacrificio dichiarato si converte automaticamente in reclamo, genera, anche non volendo, rimordimento. Inacidisce il cibo elargito, indurisce il cuore alleviato, impantana la comunicazione. Così commenta Zambrano:

Le argomentazioni giustificatrici mettono in salvo un individuo, un popolo. Ma... e gli altri? No; lei non poteva. La parola non si concedeva a lei per questo scopo. La verità *di* cui lei viveva non lasciava uscire queste verità. Poiché la verità che fa vivere trattiene quello a cui dà alimento [...] Così si mostra digiuno di verità quando sarebbe il momento di fare una bella figura. Allora si tace la verità e si resta in silenzio (ivi, p. 60)

La ragione profonda del silenzio di Nina è che la giustificazione non appartiene al suo modo di stare nel mondo. Non le appartiene la possibilità di esibire il proprio essere, che è quanto si richiede di fare a chi è sotto accusa, in un momento estremo e critico della vita. Esporsi, con le proprie ragioni: questo «è facile quando l'essere si è rovesciato in un personaggio, in un progetto o anche in una finalità cosciente» (ibidem). È possibile quando l'io resta in primo piano. Ma per coloro che «non dipendono da un'idea da cui nasce la propria stima» (ivi, p. 62), quelli che vivono spossessati dell'io, nella nudità del proprio essere con e per gli altri, esibirsi diventa qualcosa di impudico e persino di pericoloso. Essi sentono, nell'intimo, che «dicendo e dichiarando il proprio essere, può darsi che questo svanisca, si offuschi o si perda in un istante» (ivi, p. 60).

I due poli del silenzio e la parola del dialogo

L'essere di figure come Nina sfugge dunque alle definizioni e alle ragioni dei più. È tanto semplice quanto impossibile da dichiarare, «come lo è quasi sempre tutto ciò che è semplice» (ivi, p. 61). Per questo solo l'opera d'arte può appressarne la figura sfuggente e restituire il senso del loro silenzio.

Tuttavia, quando dalla prospettiva della riflessione politica ci approssimiamo a queste figure tanto semplici quanto ineffabili per cercare di definirne il valore per il nostro presente, dobbiamo evitare l'ingenuità di

pensarle come le detentrici della purezza originaria di un femminile senza macchia, dove si esprimerebbe un silenzio privo d'immagini e di significato, libero dalla maledizione della storia. L'attenzione al silenzio avviene sempre nell'orizzonte del linguaggio, e il contributo creativo delle presenze silenziose nel nostro passato non può essere colta che a partire dalla formulazione delle domande del presente. È la stessa Zambrano ad avvertirci di questo, interrogandoci, in un testo intitolato «La risposta della filosofia»:

 Può darsi una “notte oscura” senza una illuminazione previa, di quelle che convertono la chiarezza abituale in oscurità? Parimenti non può prodursi un distacco senza qualcosa che venga teso alla mano vuota, né un vuotarsi della mente senza l'indicazione di qualche parola, né un silenzio totale, perché si fa silenzio per attendere a un rumore, fosse anche solo un sussurro. Un silenzio che non si sia creato così è mutismo, caduta nell'ombra. (María Zambrano, 1997)

 Qual'è dunque la relazione tra il silenzio che ci è stato imposto in quanto donne, quello che subiamo e che ci annulla, e il silenzio che esploriamo alla ricerca di una comunicazione più profonda con quanto sfugge alla colonizzazione del linguaggio con la sua grammatica, le sue gerarchie, i suoi binarismi e i suoi canoni? Zambrano forse risponderebbe richiamandoci alla polarità del silenzio.

 In un suo scritto, la filosofa distingue due poli del silenzio, identificabili in due situazioni estreme. C'è un silenzio positivo, che si genera quando si produce un sapere immediato, che «non induce, non ragiona, non immagina né propriamente prevede». Un sapere raro, che si offre «in una sorta di innocenza» e di immedesimazione, rasentando il sapere assoluto. Il silenzio deriva, in questo caso, dal fatto che non c'è bisogno di parole, poiché la comunicazione si offre nella pura presenza. Si tratta di una situazione estrema, di uno stato privilegiato ed effimero, anche se, nel suo prodursi, rivela qualcosa dell'essere umano e del suo compimento. Esiste poi il silenzio negativo che stabilisce una distanza spazio-temporale tra chi osserva e il soggetto osservato che si tramuta in oggetto; una distanza che determina l'inaccessibilità, rendendo impossibile, per colui o colei che la subisce, formulare anche solo una parola. La sua vita si vede allora condannata a vagare senza ricettacolo, come «una morte transeunte» (María Zambrano, 2003, p. 36). Quel che genera questo silenzio negativo è la disgiunzione del sapere e del potere dall'amore, come dice Zambrano, o potremmo anche dire, con Weil, dall'attenzione. Il sapere disgiunto dall'amore verso il suo oggetto «si precipita in parole», in una «moltitudine di parole senza possibile eco né risposta» (ivi, p. 37). Parole che sostituiscono il

silenzio, lo colonizzano. Da parte sua, il potere assoluto è «il braccio armato» del silenzio negativo. Esso rompe il silenzio con la pretesa di una parola che vuole essere unica, e che annienta tutte le altre, così come annienta lo stesso silenzio, perché lo occupa.

Tra i due poli del silenzio assoluto, quello della presenza totale e quello della totale inaccessibilità dell'altro, si tende la parola. La parola che cerca il dialogo, che attende la risposta. La parola che non colonizza il silenzio, piuttosto lo ascolta e s'intreccia con esso. Poiché «la parola del dialogo può restare a lungo senza altra risposta che il silenzio» (ibidem). E dall'ascolto del silenzio, la parola guadagna profondità e orizzonte.

¹ Le virgolette indicano che, con questo termine, non mi riferisco a una caratteristica essenziale quanto alla posizione delle donne nell'ordine del discorso. Cfr. Laurenzi 2015.

² Vorrei menzionare, a questo proposito, il progetto di ricerca «Redes filosóficas femeninas» realizzato dal Seminario *Filosofía i Gènere* dell'Università di Barcellona e diretto da Rosa Rius tra il 2010 e il 2012, volto ad indagare le connessioni dirette e indirette tra le pensatrici della prima metà del secolo. L'ipotesi di base della ricerca era che si potessero analizzare queste reti nei termini di una «tradizione occulta», come la concepisce Hannah Arendt nei suoi scritti sugli ebrei nella Germania degli inizi del XX.

³ Di scelta del neutro parla Françoise Collin nel suo contributo alla *Storia delle donne* curata da G. Duby e M. Perrot, constatando che «prima del femminismo le poche donne filosofo non hanno affrontato il problema dei sessi, né Jeanne Hersch, né Suzanne Langer o Gisèle Brelet, Jeanne Delhomme, Simone Weil o Edith Stein e neppure Hannah Arendt» (Françoise Collin, 1997, p. 306).

⁴ Delirio viene dal latino *delirare*, propriamente «uscire dal solco (*lira*)». Esprime una parola fuori dal solco della logica corrente.

⁵ Come sostiene Annarosa Buttarelli nella sua Introduzione al volume di María Zambrano, *La spagna di Galdós*, questa attenzione individualizzata alle donne è uno dei dati più significativi della modernità di Galdós, dal momento che ancora oggi, nel dibattito politico o culturale, appare arduo il passaggio «dalla concezione delle donne come massa sociale indifferenziata – o della donna come contenitore di “essenziali” caratteri di genere – alla presa di coscienza che esistono veramente solo “questa o quella donna”». Buttarelli, XVII).

⁶ «C'è silenzio e silenzio», osserva Giovanni Gasparini (2012). E ricordando la doppia accezione del verbo tacere, richiama il latino che distingue tra *tacere* e *silere*, laddove *tacere* assume la connotazione negativa della «astensione, dell'assenza e della

privazione», mentre *silere* rimanda a un «fare silenzio che può essere significativamente orientato a certi obiettivi e valori» (*Ivi*, p. 8).

⁷ Il movimento musicale qui accennato da Zambrano può essere accomunato al «punto coronato» citato da Marisa Forcina, a proposito della differenza sessuale come «punto fermo» della politica delle donne: «Questo punto fermo [...] non raffigura né è finalizzato a una stasi, ma ha la stessa funzione che nella scrittura musicale ha il punto coronato, che è un segno utilizzato per aumentare il valore di una nota o di una pausa a piacimento» (Marisa Forcina, 2015, p. 9)

Riferimenti Bibliografici

HANNAH ARENDT, *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought*, Penguin, Harmondsworth 1977.

ADRIANA CAVARERO, *Per una teoria della differenza sessuale*, in AAVV, *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milano 1987.

LEOPOLDO ALAS, «CLARÍN», *Benito Pérez Galdós. Estudio crítico biográfico*, «Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes», 2010, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/benito-perez-galdos-estudio-criticobiografico--0/> (Consultato il 15 ottobre 2015).

MAURICE BLANCHOT, *La communauté inavouable*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1983. (*La comunità inconfessabile*, traduzione di D. Gorret, SE, Milano 2002).

FINA BIRULÉS, *Indicios y fragmentos: historia de la filosofía de las mujeres*, in ROSA MARÍA RODRIGUÉS MAGDA (a cura di), *Mujeres en la historia del pensamiento*, Anthropos, Barcelona 1997, pp. 17-31.

FRANÇOISE COLLIN, *Histoire et mémoire ou la marque et la trace*, «Recherches féministes» vol. 6, n. 1, 1993, pp. 13-23.

FRANÇOISE COLLIN, *La disputa della differenza. La differenza tra i sessi e il problema delle donne in filosofia*, in G. DUBY e M. PERROT (a cura di), *Storia delle donne. Il novecento* (a cura di Françoise Thébaud), Laterza, Bari 1997, pp. 306-343.

FRANCOISE COLLIN, *Je partirais d'un mot. Le champ symbolique*, Fus art, Villenave d'Ornon 1999.

JAQUES DERIDDA, *Politiques de l'amitié*, Gallée, Paris, 1994. (*Politiche dell'amicizia*, traduzione di Gaetano Chiurazzi, Cortina, Milano 1995).

MARISA FORCINA, *Introduzione* in EAD. (a cura di), *Saperi, relazioni, lavoro e politica*, Milella, Lecce 2015, pp. 9-16.

BENITO PÉREZ GALDÓS, *Misericordia*, Alianza, Madrid, 1991. (*Misericordia*, introduzione, traduzione e note di D. Urman, Garzanti, Milano 2006).

MIGUEL GARCÍA POSADA, *Luis Cernuda lee a Galdós*, «Revista de Occidente» n. 254-255, 2002, pp. 64-76.

ETIENNE GILSON, *Héloïse et Abélard*, Vrin, Paris, 1997. (*Eloisa e Abelardo*, traduzione di G. Cairola, Einaudi, Torino 1950).

JOAN KELLY-GADOL, *Early Feminist Theory and the Querelle des Femmes, 1400-1789*, in Ead., *Women, History and Theory. The Essays of Joan Kelly*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1984.

GIOVANNI GASPARINI, *C'è silenzio e silenzio. Forme e significati del tacere*, Mimesis, Milano 2012.

ELENA LAURENZI, *La sete naturale*, in Maria Zambrano, *Dante specchio umano*, a cura di E. Laurenzi, Città aperta, Troina 2007, pp. 7-50.

ELENA LAURENZI, *In direzione sconosciuta. La trasmissione simbolica per Françoise Collin*, in CHIARA ZAMBONI (a cura di), *Una filosofia femminista. In dialogo con Françoise Collin*, Manni, Lecce 2015, pp. 81-96.

LIBRERIA DELLE DONNE DI MILANO, *Non credere di avere dei diritti*, Rosenberg & Seiler, Torino 1987.

CARLA LONZI, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altre scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1970.

LUISA MURARO, *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma 1991.

CHRISTINE DE PIZAN, *Le Livre de la Cité des Dames*, texte traduit et présenté par Thérèse Moreau et Éric Hicks, Stock, collection Moyen Âge, Paris 2005. (*La Città delle Dame*, a cura di P. Caraffi, Luini, Milano-Trento 1997).

RAMÓN VALLE INCLÁN, *Luces de Bohemia*, Espasa Calpe, Madrid 1993. (*Luci di boheme*, introduzione e traduzione di Maria Luisa Aguirre D'Amico, Einaudi, Torino 1975).

MARÍA ZAMBRANO, *La Tumba de Antígona*, Siglo XXI, Mexico 1967 (*La tomba di Antigone. Diotima di Mantinea*, traduzione di C. Ferrucci, La Tartaruga, Milano 1995)

MARÍA ZAMBRANO, *Nacer por si misma. Ensayos sobre Antígona, Eloisa y Diótima*, a cura di E. Laurenzi, Madrid, Horas y horas 1993. (*All'ombra del dio sconosciuto*, a cura di E. Laurenzi, Il Saggiatore, Milano 1997).

MARÍA ZAMBRANO, *Del método en filosofía o de las tres formas de visión*, «Rio Pedras» n.1, 1972. (*Il metodo in filosofia o le tre forme della visione*, traduzione di E. Laurenzi, «Aut aut» n. 279, 1997).

MARÍA ZAMBRANO, *Persona y Democracia*, San Juan de Puerto Rico 1958 (*Persona e democrazia. La storia sacrificale*, traduzione di C. Marseguerra, Bruno Mondadori, Milano 2000).

MARÍA ZAMBRANO, *Las palabras del regreso*, a cura di M. Gómez Blesa, Cátedra, Madrid, 2009. (*Le parole del ritorno*, traduzione di E. Laurenzi, Città Aperta, Troina 2003).

MARÍA ZAMBRANO, *La España de Galdós*, Taurus, Madrid, 1960. (*La Spagna di Galdós. La vita umana salvata dalla storia*, cura e introduzione di A. Buttarelli, traduzione di M.T. Durante, Marietti, Genova 2006).

MARÍA ZAMBRANO, *Dante specchio umano*, a cura di E. Laurenzi, (testo spagnolo a fronte), Città Aperta, Troina 2007.