Il processo a Milena Milani. Forme della censura ed eteronomia di genere

Alessandro De Laurentiis

1. Ragioni di un'ostilità

Il processo a Milena Milani per *La ragazza di nome Giulio* è stato uno dei casi più eclatanti di censura ai danni di un'opera letteraria avvenuti nell'Italia repubblicana. Il romanzo fu pubblicato nel 1964 da Longanesi con grandi difficoltà e dopo molteplici stroncature editoriali.[1] Tuttavia, i veri problemi per la scrittrice sorsero a causa delle reazioni negative di una parte dei lettori e delle lettrici. In un'intervista rilasciata ad Antonella Barina nel 1979 Milani racconta:

> Il processo si doveva fare per direttissima, per oltraggio al comune senso del pudore – infatti ero stata denunciata da parecchie associazioni cattoliche, da signori, da maestre di scuola – ma sono passati quasi due anni. Io sono stata condannata a fine '66, poi per il ricorso in appello è passato un altro anno, tanto è vero che il romanzo, assolto, è uscito nel '68.[2]

L'oltraggio al comune senso del pudore è un reato definito dall'articolo 528 del Codice penale. L'esito del primo processo fu una sentenza di condanna a sei mesi di reclusione e al pagamento di una multa di centomila lire, per lei e per il direttore di Longanesi, Mario Monti. Nel processo di appello gli imputati furono poi assolti perché il fatto non costituiva reato.[3] Milani è stata l'unica scrittrice del dopoguerra italiano a ricevere una condanna, poi non confermata in appello, mentre quattro colleghi uomini

1. A. Armano, *Maledizioni. Processi, sequestri e censure a scrittori e editori in Italia dal dopoguerra a oggi, anzi domani*, Rizzoli, Milano 2014, p. 332.
2. A. Barina, *Il corpo dei personaggi. Intervista con Milena Milani*, in «Effe. Mensile femminista autogestito», settembre 1979, https://efferivistafemminista.it/2014/11/il-corpo-dei-personaggi/ (ultimo accesso: 3/6/2022).
3. Armano, *Maledizioni* [2014], cit., p. 337.

ebbero una sorte anche peggiore, visto che furono condannati in via definitiva.[4] Oltre a queste condanne definitive, bisogna considerare che la maggior parte dei processi fu fatta ai danni di uomini. Se quindi ci basassimo su questo mero dato numerico, dovremmo dedurre che in Italia non ci fu un problema di censura per opere scritte da donne nel Novecento. Eppure, l'acredine con cui il romanzo di Milani venne giudicato nella prima sentenza, nonché le motivazioni che portarono alla condanna, impongono delle riflessioni. Nel saggio farò ampio uso di dati materiali: motivazioni del processo, articoli di giornale e informazioni biografiche su Milani. L'obiettivo che mi pongo non è però la ricostruzione storica del processo a Milena Milani, inteso come episodio significativo per la critica letteraria da una prospettiva meramente aneddotica. Al contrario, il lavoro muove dal presupposto che i processi letterari, come sostiene Ralf Grüttemeier, sono luoghi di negoziazione tra gli scrittori e la società, in cui viene decretato cosa è lecito esprimere all'interno di un'opera d'arte e cosa invece deve essere ritenuto dannoso.[5] Servono quindi a stabilire di volta in volta le sfere di influenza della morale e dell'arte, nonché l'estensione dei confini dell'autonomia letteraria per le autrici e per gli autori. Secondo Cristina Savettieri, sul piano della storia letteraria e della storia dell'arte i processi sono dei luoghi discorsivi in cui la tavola dei valori artistici egemoni viene discussa e sottoposta a verifica, e in cui le dinamiche di attribuzione del prestigio e del capitale simbolico vengono rappresentate in forma plastica.[6] Nel caso che sto analizzando, a questi discorsi si lega la questione di genere. Occorre chiedersi, infatti, se nella società italiana degli anni Sessanta scrittrici e scrittori partecipino alla negoziazione rappresentata dai processi con le stesse possibilità di far valere i propri interessi: nello specifico, difendere la propria autonomia. È lecito sospettare che il trattamento ostile riservato al romanzo sia dovuto in parte alla trasparenza con cui Milani tratta temi all'epoca oggetto di tabù, ma soprattutto al riconoscimento del suo attacco frontale alle manifestazioni storiche del dominio maschile nella società italiana del tempo: un attacco ancora più inaccettabile nella misura in cui a farlo è una scrittrice socializzata come donna.

4. *Ivi*, pp. 7-8. Mi riferisco a Giuseppe Iorio, Pier Giuseppe Murgia, Louis Dougal e Bernardino del Boca (cfr. Armano, *Maledizioni* [2014], cit., pp. 68, 238, 215, 92).
5. R. Grüttemeier, *Literary Trials as Mirrors. An Introduction*, in *Literary Trials: «Exceptio Artis» and Theories of Literature in Court*, ed. R. Grüttemeier, Bloomsbury Academic, New York 2016, pp. 1-18: p. 2.
6. C. Savettieri, *Loi, morale et fiction: F. T. Marinetti en procès (Milan, 1910)*, in *En deçà du bien et du mal. Morales de la littérature de la Renaissance à l'âge contemporain*, éds. B. Carnevali, E. Cavaliere, K. Ebner-Landy, Hermann, Paris 2024, pp. 287-313: p. 292.

2. Jules e il dominio maschile

La ragazza di nome Giulio è un romanzo ambientato in Italia tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta. La narrazione si apre a Venezia il 5 agosto 1949 e recupera in analessi le vicende passate della protagonista. Jules è nata nel 1925 a Pievetta. A due anni perde il padre e per lei comincia un periodo caratterizzato da frequenti traslochi, ai quali è costretta dalla madre, che fatica a raggiungere una stabilità esistenziale. Compiuti dieci anni, Jules si trasferisce a Perugia, dove ritrova degli amici d'infanzia, tra cui Lorenzo, che è innamorato di lei da quando era bambino. I due si fidanzano, ma sono costretti subito ad allontanarsi, prima perché Jules deve affrontare un altro trasloco a Senigallia, e poi perché nel 1940 Lorenzo parte volontario per la guerra. Nonostante questi problemi, si scambieranno presto una promessa di matrimonio. Durante il periodo trascorso a Perugia, a 13 anni, Jules inizia a essere oggetto del desiderio della governante di casa, Lia, una donna di 35 anni. Un giorno, dopo aver litigato con la madre e in preda a uno stato febbrile, Jules morde la mano di Lia, che reagisce in modo inaspettato. Jules racconta: «ma lei, invece di picchiarmi, o di alzarsi e andare via, prese a farmi carezze […]. Erano carezze per tutto il corpo».[7] Si tratta di un'iniziazione sessuale che viene rievocata dalla narratrice a distanza di molto tempo e giudicata in termini non traumatici:

> Non è un episodio vergognoso, quello che ebbi con Lia.
> Più tardi, quando parlai con altre ragazze (e questo fu anni dopo) qualcuna mi disse di avere conosciuto molte cose incominciando con donne, con compagne magari della stessa età.
> C'è una sorta di pudore della ragazza verso l'uomo, che la fa più espansiva e tenera verso altre ragazze dello stesso sesso. Così succedeva a me. (*RG*, p. 31).

Lia non fa solo scoprire a Jules il piacere sessuale, ma la mette in guardia contro l'aggressività predatoria degli uomini, *in primis* del fidanzato Lorenzo: «Lorenzo è un ragazzetto. Ti metterà incinta, solo questo ti farà. Gli uomini lo fanno per far figli, da soli non sanno fare niente, hanno bisogno di noi» (*RG*, p. 43). Secondo Angela Fabris, Lia si fa promotrice della condanna del ruolo procreativo a cui sono destinate le donne e delle modalità del dominio sessuale maschile.[8] I messaggi che trasmette a Jules delineano un'antropologia femminista, perché mettono in risalto un modo di stare al mondo non definito dagli uomini, come «soggetti nomadi quali entità a sé stanti rispetto a postazioni normative».[9] Il soggetto nomade,

7. M. Milani, *La ragazza di nome Giulio* [1964], SE, Milano 2017, p. 31, d'ora in avanti *RG*.
8. A. Fabris, *Seduzioni e scenari veneziani. La percezione del corpo e le categorie del maschile e del femminile in «La ragazza di nome Giulio»*, in *Le voci di Paola Masino e Milena Milani*, a cura di A. Ceschin, I. Crotti, A. Trevisan, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2020, p. 138.
9. *Ivi*, p. 139.

nella definizione di Rosi Braidotti, rifiuta l'idea e il desiderio della fissità anche in ambito sessuale e quindi fatica a inserirsi nei modi di pensiero e di comportamento socialmente codificati.[10]

Dopo il primo episodio con Lia, Jules inizia la sua ricerca di identità attraverso varie esperienze omo- ed etero-sessuali. Tra queste, è significativa la relazione clandestina che intrattiene con Amerigo: il fidanzato della governante nella casa di Senigallia, in cui Jules e sua madre si trasferiscono dopo la permanenza a Perugia. Nel corso dei loro incontri segreti in un capannone Amerigo prova a penetrare Jules ancora vergine, ma non riesce, né si pone il problema di darle piacere in altri modi, ad esempio attraverso la stimolazione della clitoride. In seguito a episodi simili con altri partner maschili, nella mente della ragazza inizia a farsi strada un senso di sgomento dovuto all'incapacità di provare soddisfazione con gli uomini. Per questo motivo, Jules si sente fuori luogo. Nei momenti di maggiore sconforto i suoi disagi principali derivano dal fatto che la ragazza continua a giudicarsi attraverso uno sguardo invischiato nel dominio maschile: un modo di vedere il mondo che, sulla scorta di Pierre Bourdieu, possiamo identificare con «un insieme di schemi inconsci di valutazione e di percezione»[11] sotto forma dei quali uomini e donne hanno incorporato le strutture storiche di un ordine sociale iniquo, basato su ruoli di genere artificialmente costruiti. I valori fondanti del dominio maschile sono la «visione "fallonarcisistica"» e la «cosmologia androcentrica»,[12] che secondo Bourdieu sopravvivono nelle nostre strutture cognitive e sociali, seppur in modo parziale e quasi esploso. L'uso di questi concetti sociologici può essere utile anche per l'analisi della *Ragazza di nome Giulio*, perché ci permette di dare un nome alle pressioni dalle quali Lia tenta di mettere in guardia Jules e che si manifestano plasticamente nella concezione normativa della vita sessuale. Le donne possono vivere la sessualità e le relazioni in un unico modo, che pone al centro il rapporto sessuale con un uomo, esclusivamente penetrativo e finalizzato alla procreazione. In questo tipo di rapporto il piacere femminile non è contemplato. La visione normativa della sessualità è l'elemento rivelatore di un intero complesso di rapporti di forza materiali e simbolici sbilanciati a favore del maschio etero, che in virtù di questa posizione di predominio è in grado di imporre a tutti gli altri individui i comportamenti e i riti sociali che più lo avvantaggiano, riuscen-

10. R. Braidotti, *A proposito del nomadismo*, in *Culture della differenza. Femminismo, visualità e studi post-coloniali*, a cura di F. Timeto, UTET, Torino 2008, p. 10. Per la prima elaborazione della categoria di soggetto nomade, si veda R. Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York 1994, pp. 21-39.
11. P. Bourdieu, *Il dominio maschile* [1998], trad. it. di A. Serra, Feltrinelli, Milano 2014, p. 13.
12. *Ivi*, p. 14.

do al contempo a farli passare per naturali. I valori del dominio maschile non vengono mai propagandati da qualche personaggio: non appaiono con chiarezza in superficie, ma determinano implicitamente l'*habitus* dei personaggi, cioè «quel set di disposizioni (alla sovversione o al conformismo, per esempio) che ogni individuo ha incorporato nel corso della sua traiettoria sociale».[13] La forza dell'ordine maschile si misura dal fatto che non deve giustificarsi: a causa della sua apparente neutralità, si impone senza il bisogno di discorsi che lo giustifichino.[14] L'unico personaggio in grado di riconoscere questa rete invisibile di condizionamenti è la già citata Lia, che col suo contro-discorso porta alla luce le strutture sommerse e invita Jules a diffidare degli uomini per via del loro costante tentativo di trasformare un ruolo femminile artificialmente costruito in un destino naturale.

Adottando la prospettiva dominante della società in cui vive, Jules è portata a vedere il rapporto penetrativo come la realizzazione massima dell'affinità amorosa con un partner dell'altro sesso, un obiettivo che continua coerentemente a inseguire in tutto il romanzo, cadendo nella trappola contro cui l'aveva ammonita Lia a Perugia. Jules oscilla così tra il senso di colpa e il desiderio di abbrutimento di sé stessa; spesso, però, intuisce che a essere sbagliata non è lei, ma il sistema sociale e simbolico in cui vive. Seguendo lo sviluppo di questa dicotomia, si incontrano le scene del romanzo in cui vengono rappresentati gli atti di ribellione di Jules ai valori che permeano la società in cui vive.

Dopo le esperienze insoddisfacenti con Amerigo, Jules prova la masturbazione, una pratica che le permette di conoscere meglio il suo corpo e fare queste riflessioni:

> Il mio serpentello è cosa da poco in confronto a ciò che possiede Amerigo. Ma anch'esso è piacevole a toccarsi, è una sensazione delicata, quasi entrassi nel cuore di un fiore, una bella rosa e scopro com'è fatta. Vorrei che fosse più grande, che fosse come quello di Amerigo.
> Perché lui deve avere una cosa che io non ho?
> Cerco il mio fazzoletto sotto il cuscino, lo arrotolo, lo stringo, cerco di dargli una forma, lo metto tra le gambe chiuse. Sta dritto, poi si affloscia.
> Improvvisamente voglio fare come fa Amerigo.
> Lui si getta su di me, mi obbliga a stare in una posizione che non mi piace, che è volgare, sconcia, così a gambe aperte, schiacciata, sotto questo soffitto che non mi fa respirare.
> Ho deciso di essere io Amerigo.

13. A. Baldini, *Il concetto di campo per una nuova storiografia letteraria. «Le regole dell'arte» di Pierre Bourdieu*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», XVIII, 2, 2015, pp. 141-155: p. 151.
14. Bourdieu, *Il dominio maschile*, cit., p. 17.

> Io non sono più Jules, sono Amerigo, il letto farà Jules.
> […]
> Io ho adoperato il suo fazzoletto, che è diventato vivo tra le mie gambe, ho posseduto Jules. Io sono diventata Amerigo, anche Lorenzo, dato che mi sorprendo a pensare che anche Lorenzo avrà una cosa simile, e non so come sia, lunga, corta, bella, brutta.
> Che ragazza sono io, se mi trasformo in uomo? (*RG*, p. 124)

Attraverso la posizione rovesciata Jules si appropria del piacere che le è stato precluso:

> Io sentivo, finalmente raggiungevo quel desiderato e sconosciuto godimento che Dio ha riservato all'uomo come unica salvezza. Io lo raggiungevo in maniera fittizia, incompleta, inefficace, non importa, lo raggiungevo. (*RG*, p. 124)

La scena ha una valenza simbolica dirompente. Secondo Bourdieu, infatti, nella nostra società il corpo umano non ha un'esistenza avulsa dal contesto, ma è oggettivato dallo sguardo e dai discorsi altrui. Per questo motivo, si può parlare di una vera e propria costruzione sociale dei corpi.[15] Nella realtà in cui siamo immersi quotidianamente le strutture di pensiero che regolano la vita associata diventano invisibili. Perciò, per verificarne la permanenza atavica in tutte le società occidentali, Bourdieu sceglie di studiare la società cabila, che appare ai nostri occhi al contempo estranea e familiare. La differenza biologica tra i sessi, e in particolare la differenza anatomica tra gli organi genitali, viene usata come giustificazione naturale della divisione sessuale del lavoro. Quest'ultima è in realtà una differenza tra i generi costruita artificialmente che, per essere ottenuta e confermata, ha bisogno di uno sforzo collettivo di socializzazione diffusa e continua.[16] Avendo solo un'esistenza relazionale, ciascun genere viene prodotto come «corpo socialmente differenziato del genere opposto»,[17] cioè come habitus maschile e non femminile, e viceversa. Questo processo investe tutti gli aspetti culturalmente pertinenti:[18] ad esempio, il modo di muoversi, di vestirsi o di fare sesso. Anche la distribuzione dei corpi nello spazio non è più neutra, ma viene investita di valore simbolico:

> la costituzione della sessualità in quanto tale (che trova il suo compimento nell'erotismo) ci ha fatto perdere il senso della cosmologia sessualizzata che affonda le sue radici in una topologia sessuale del corpo socializzato,

15. Cfr. il capitolo «Corpi docili» in M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. di A. Tarchetti, Einaudi, Torino 2014.
16. *Ivi*, p. 18.
17. *Ivi*, p. 33.
18. *Ibidem*.

> dei suoi movimenti e dei suoi spostamenti immediatamente investiti di una significazione sociale, dove il movimento verso l'alto è per esempio associato al maschile (con l'erezione, o la posizione superiore assunta dall'uomo nell'atto sessuale).[19]

La distribuzione dei sessi nello spazio è un fenomeno ancora attivo nella società italiana contemporanea, tanto che Milani decide di basare una delle scene chiave del suo romanzo sulla decostruzione di questa struttura inconscia. Mediante la masturbazione Jules si appropria della posizione che dovrebbe esserle interdetta nel rapporto sessuale: quella del maschio dominante posto in alto. Assistiamo quindi alla costituzione della donna come polo attivo, come soggetto di piacere e soggetto in senso ampio. A questo rovesciamento categoriale allude la particolarità del nome maschile del personaggio. Tuttavia, la ricerca di Jules si accompagna a un senso di fragilità, che viene espresso dalla domanda: «Che ragazza sono io, se mi trasformo in uomo?» (*RG*, p. 124). Jules, infatti, si muove sempre all'interno della dialettica tra maschile e femminile: due categorie che non dobbiamo intendere in senso essenzialistico, ma relazionale. Per Jules esiste una verità incontestabile, quella del godimento, a cui attinge mediante la scoperta delle reali esigenze del suo corpo. L'esito di questo processo la porta al di fuori delle strade rassicuranti dell'*habitus* costituito secondo il genere di appartenenza. Se per procurarsi piacere deve diventare un uomo, Jules è forse un essere sbagliato, una ragazza "difettosa" che viene punita attraverso un'angoscia di derealizzazione. Tale angoscia investe anche il godimento, che Jules raggiunge «in maniera fittizia, incompleta, inefficace» (*RG*, p. 124). Il dramma di Jules deriva dal fatto che l'espressione dei suoi desideri sessuali, e in ultimo della sua identità, avviene in modi che lei considera dei surrogati del rapporto eterosessuale: prima le carezze della domestica Lia e poi la masturbazione. Da questa prospettiva si comprendono meglio gli aggettivi usati dalla narratrice per descrivere l'atto autoerotico, che invece è l'unico momento di piacere sessuale descritto nei dettagli all'interno del romanzo. Solo lo sguardo patriarcale che Jules rivolge su sé stessa può misconoscere la realtà e l'efficacia di quest'atto, perché nell'orizzonte patriarcale la sessualità femminile è rimossa e tabuizzata.[20] I partner maschili con cui Jules interagisce negano il fatto stesso che lei possa avere delle esigenze sessuali diverse dalle

19. *Ivi*, p. 15.
20. Uso il termine 'patriarcato' nell'accezione datagli da Silvia Walby, che lo definisce come «system of social structures and practices in which men dominate, oppress, and exploit women» (S. Walby, *Theorizing Patrarchy*, Basil Blackwell, Oxford 1990, p. 20).

loro, perché la misconoscono come persona.[21] Da questa situazione deriva il senso di incomprensione e poi di sconfortante solitudine avvertita dal personaggio.

Dopo questa scena, il rapporto tra Jules e gli uomini peggiora. La ragazza, infatti, è vittima di violenze sessuali da parte del segretario della casa del fascio di Senigallia e successivamente dal professore di filosofia del liceo che frequenta ad Ancona. Jules allora inizia a pensare a tutte le persone incontrate nella sua vita come a un unico essere mostruoso, un uomo che la vuole penetrare col suo membro minaccioso, definito il "phallus degli antichi":

> Tutta questa folla che appare e scompare se io scuoto il mio cervello, mi sembra confondersi in un essere unico, enorme, spaventoso, che non è uomo o donna, ma forse è più uomo che donna se distintamente vedo agitarsi, gonfiarsi, protendersi, un volgare, assurdo aggeggio maschile, il «phallus» degli antichi. (*RG*, pp. 131-132)

Questo è il momento in cui Jules percepisce in maniera più acuta la propria disperazione, perché tutta la realtà circostante sembra congiurare contro di lei. Nella riflessione si evidenzia peraltro uno dei tratti caratteristici del personaggio, ossia la costante oscillazione tra confusione e lucidità. Da un lato, gli individui che appaiono nella visione vengono mescolati nel pensiero di Jules con un processo che ricorda la formazione delle figure miste del sogno descritte da Freud. Dall'altro lato, invece, la ragazza mantiene a sprazzi la consapevolezza che i responsabili del suo disorientamento e della sua angoscia sono gli uomini che detengono il dominio materiale e simbolico della società. L'essere spaventoso che immagina, infatti, non è propriamente né uomo né donna, «ma forse è più uomo che donna» (*RG*, p. 132). Come dimostra l'immagine ossessiva del fallo, Jules sente che per lei non può esistere un'affermazione dell'identità al di fuori del rapporto con l'organo sessuale maschile. L'epilogo della storia colpirà proprio quest'oggetto totemico dell'universo androcentrico.

Jules e la madre si trasferiscono a Venezia, dove la ragazza si laurea in Lingue e letterature straniere. Jules dovrebbe sposarsi con Lorenzo, ma in realtà non prova nulla per lui. Si innamora invece di Franco, amico di Lorenzo e aspirante scrittore, con cui si illude di poter realizzare quell'ideale di amore totalizzante che continua a guidarla e che presuppone la piena sintonia con un altro uomo, a partire dal piano fisico. I due iniziano una relazione clandestina e infine arrivano ad avere un rapporto sessuale. Franco riesce a penetrare Jules, che quindi ripone tutte le sue speranze

21. Questo misconoscimento in psicoanalisi è indagato in L. Irigaray, *Speculum. L'altra donna*, Feltrinelli, Milano 1975.

nella perdita della verginità, sperando di provare finalmente il piacere tanto cercato, ma anche questo rapporto è fallimentare. A questo punto la ragazza si sente maledetta e decide più o meno consapevolmente di "perdersi". Il 25 agosto, cioè il giorno da cui comincia la narrazione nell'incipit del romanzo, Jules fa una passeggiata nelle vicinanze dell'aeroporto di Venezia, un luogo desolato. Lì incontra uno sconosciuto di nome Siro, reduce dal turno di lavoro, che cerca subito di sedurla. Jules sembra assente a sé stessa e, pur controvoglia, accetta di appartarsi con l'operaio in un capannone, ormai estenuata dalle aggressioni continue degli sguardi maschili predatori. I due hanno poi un rapporto sessuale squallido, dopo il quale si scatena l'ira di Jules:

> Io avevo intrapreso una via amorosa, o per lo meno cercavo di salvarmi attraverso l'amore, e quest'amore non mi era concesso, io non potevo avere nulla, nemmeno con quell'essere sconosciuto, che non sapevo chi fosse, anche se mi aveva detto il suo nome, e ora mi trovavo in un capannone in rovina, ai margini del mondo, su un giaciglio indecente, dove ancora restavo senza sapere come o perché.
> «Ti chiami Siro…» dissi a fior di labbra.
> Avevo tra le mani quel temperino, non so come l'avessi ancora ritrovato nella tasca del mio vestito, come se non si fosse perduto, caduto a terra. Così lo aprii, e spinta da una furia che mi atterriva, ma che mi portava a fare qualcosa di definitivo, presi a vibrare all'impazzata colpi su quel sesso di ragazzo, su quel floscio intrico di nervi e di carne, che poco prima mi aveva posseduto. (*RG*, p. 225)

Carmen Gomez descrive questa scena come la distruzione definitiva del fallo metaforico.[22] In realtà, il fallo ferito è in primo luogo reale: il mancato raggiungimento dell'orgasmo, e quindi il misconoscimento dell'identità di Jules su un piano innanzitutto fisico, viene vendicato con un atto di violenza contro l'organo maschile. La descrizione evidenzia innanzitutto la sua concretezza materiale, anche se il sintagma utilizzato («floscio intrico di nervi e carne») tende all'espressionismo, rispecchiando l'ottica soggettiva di Jules, che prova disgusto nel guardarlo. Da un lato, alcune scelte narrative nel racconto di questa scena lasciano spazio a dei dubbi sul suo reale svolgimento. Jules, infatti, sembra in stato confusionale: rimane su un giaciglio che reputa indecente «senza sapere come e perché» (*RG*, p. 225) e dice di non sapere come si sia trovata in tasca il temperino che userà per ferire Siro. Poco prima dell'incontro con Siro, la narratrice si era descritta come malata e si era chiesta se non avesse un esaurimento (*RG*,

22. C. Gomez, *Milena Milani's «La ragazza di nome Giulio»: A Forgotten Feminist Novel*, in «MLN», 125, 1, 2010, pp. 238-239.

p. 220). Anche per questo motivo, descrivendo l'efferatezza dei colpi ripetuti del temperino sul sesso del ragazzo, non può evitare di mettere in dubbio la veridicità di quello che ricorda: «E il sangue che sgorgava, mentre io ormai in piedi, continuavo a straziarlo, a colpirlo, o forse era tutto un sogno, una fantasia della mia mente malata…» (*RG*, p. 225). Dall'altro lato, nel testo non sono presenti elementi che autorizzino a leggere nella scena sovrasensi simbolici o allegorici. Viene cercata semmai l'esattezza nella descrizione della violenza fisica, senza avvalersi di reticenze o di sublimazione linguistica. Proprio questa scelta costituirà uno dei punti incriminanti per Milani. Nel racconto appare quindi una contraddizione che richiede un chiarimento. Credo infatti che la presunta malattia del personaggio sia un elemento strategico per l'autrice, per due motivi. Innanzitutto, lo stato di incertezza onirica del personaggio può avere, almeno nelle intenzioni di Milani, la funzione di attenuare la scabrosità del testo, gettando un alone di dubbio sulla veridicità della scena. In secondo luogo, viene lasciata al lettore la possibilità di credere a un'alterazione psichica del personaggio; quindi, anche se le cose fossero andate esattamente come le ricorda, Jules sarebbe scagionabile in quanto malata. Allo stesso tempo, anche se Jules fosse davvero malata, le cause della sua malattia andrebbero cercate nella struttura sociale che l'ha oppressa per tutta la vita. L'indecidibilità testuale permette alla denuncia di emergere attraverso una formazione di compromesso.

3. La declinazione scandalistica del "caso Milani"

La ragazza di nome Giulio risulta inaccettabile per la società italiana di quel tempo. Come spiega Liliosa Azara, in Italia il decennio 1958-1968 è segnato da

> resistenze ideologiche e tabù che influenzano pesantemente la condizione femminile. Affinché le donne possano godere a pieno dei diritti civili e politici si rende necessario scardinare le profonde radici culturali su cui erano costruite le relazioni gerarchiche fra uomini e donne, in nome di un preteso ordine naturale basato sulla superiorità del genere maschile.[23]

Non è ancora in atto la rivoluzione dei costumi, né sono state approvate le leggi sull'aborto e sul divorzio. Inoltre, se è vero che in Italia esistevano già da tempo formazioni politiche esclusivamente femminili, come l'UDI (Unione Donne Italiane) e il CIF (Centro Italiano Femminile), solo negli anni Settanta si assisterà alla svolta rappresentata dalla scelta del

23. L. Azara, *I sensi e il pudore: L'Italia e la rivoluzione dei costumi (1958-68)*, Donzelli, Roma 2018, p. 57.

separatismo femminista,[24] che ebbe lo slancio decisivo grazie a due gruppi: «Rivolta Femminile», fondato nel 1970 da Carla Lonzi, Carla Accardi ed Elvira Banotti[25] e il piccolo collettivo «Cerchio spezzato» di Trento, a base studentesca.[26] Il clima ancora fortemente repressivo degli anni Sessanta si riflette anche sulla produzione culturale, che deve fare i conti con un continuo controllo dei contenuti trasmessi. Come precisa Azara, gli organi di polizia, anche sulla base delle indicazioni del ministero dell'Interno, svolgono una sistematica opera di vigilanza al fine di perseguire la diffusione di pubblicazioni o immagini offensive del senso del pudore e della pubblica decenza. Solo nel primo semestre del 1967 si effettuano 142 sequestri, tra pubblicazioni e immagini, per 266223 copie.[27] Per questi motivi, probabilmente, Milani stessa tende a distogliere l'attenzione dalle componenti più crude della storia nelle dichiarazioni che accompagnano l'uscita del romanzo. Nel giugno del 1964, infatti, la scrittrice viene intervistata da Giulio Nascimbeni per il «Corriere della sera» e sembra voler depistare la parte più conservatrice e reazionaria delle proprie lettrici e dei propri lettori:

> D. – Quale ritiene sia il motivo dominante del suo nuovo romanzo La ragazza di nome Giulio?
> R. – Per me è la ricerca di Dio, la volontà di sapere che cosa è realmente il peccato. Aggiungerei il tema della solitudine degli esseri umani in generale, tema che io ho identificato in una giovane donna.
> D. – Che cosa vorrebbe che un lettore ricavasse dalla lettura del suo romanzo?
> R. – Vorrei che vedesse, nel fondo, cos'è la storia di un'anima.[28]

Non metto in dubbio che alcuni degli elementi menzionati – ad esempio, la solitudine dell'essere umano – abbiano un loro peso nel romanzo, ma *La ragazza di nome Giulio*, prima che la storia di un'anima, è innanzitutto la storia di un corpo e della volontà di Jules di vedersi riconosciuta come individuo attraverso il raggiungimento del piacere fisico. Il personaggio è alla ricerca di un amore totalizzante e idealizzato con un partner maschile, che abbia come base l'esperienza fisica. Una volta fallito questo progetto con Franco, Jules si abbandona, pur controvoglia, a un rapporto occasionale: una pratica che insiste su una curiosità puramente sessuale e

24. M.A. Bracke, *La nuova politica delle donne. Il femminismo in Italia, 1968-1983* [2014], trad. it. di E. Capussotti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2019, p. 80.
25. A.R. Calabrò, L. Grasso, *Dal movimento femminista al femminismo diffuso: storie e percorsi a Milano dagli anni '60 agli anni '80*, Franco Angeli, Milano 2004, p. 149.
26. Bracke, *La nuova politica delle donne*, cit., p. 80.
27. Azara, *I sensi e il pudore*, cit., p. 64.
28. G. Nascimbeni, *Jules è sola. Incontro con Milena Milani*, in «Corriere della Sera», 3-4 giugno 1964.

ripete uno schema che in quegli anni doveva sembrare tipicamente maschile. Quest'aspetto di primaria importanza viene omesso nelle dichiarazioni, a scapito degli altri. Inoltre, dalla lettura del romanzo non sembra possibile definire la traiettoria del personaggio così come viene presentata da Milani nella prima risposta, ossia come un'avventura conoscitiva nei campi della religione e della morale cristiana. Il senso del peccato sopraggiunge, ma solo come conseguenza imprevista di ciò che accade a Jules e di ciò che è spinta a fare per trovare la soddisfazione sessuale.

Non si può certo biasimare l'atteggiamento evasivo di Milani, che sa di aver scritto un libro difficile, come le avevano già dimostrato le reazioni dei letterati con cui aveva dialogato per farlo pubblicare. Nell'intervista rilasciata a Giulia Antoniotti, l'autrice ricorda:

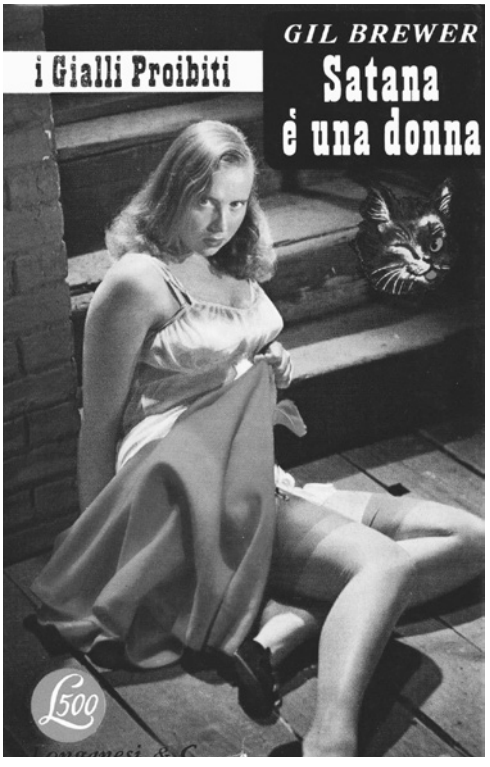
> Mondadori era il mio editore di allora, e fu Vittorio Sereni uno dei primi a ricevere il mio manoscritto. Rispose che era «troppo grosso» e non lo gradì affatto. Qualche tempo dopo, anche Nicola Gallo e Alberto Mondadori lo rifiutarono, ritenendolo «orrendo e impubblicabile». Un anno dopo a Cortina incontrai Porzio, che allora lavorava in Rizzoli, e mi disse letteralmente che il romanzo «faceva schifo». Sempre a Cortina, lo feci leggere a Bassani, che lo trovò «pessimo» e nemmeno me lo restituì.[29]

La svolta avviene quando il romanzo viene letto da Arturo Tofanelli, direttore del «Tempo» e amico di Milani, che porta il libro in Longanesi, dove Mario Monti e Parise decidono di pubblicarlo. Viene da chiedersi come sia possibile che un romanzo di questo tipo esca per un editore di tendenze conservatrici come Longanesi.[30] Un indizio a tal proposito si può trovare sempre nel lavoro di Antoniotti, che nella sua ricostruzione della vicenda editoriale del romanzo ha recuperato, tra gli altri documenti, un parere di lettura negativo di Carlo Della Corte, scrittore e collaboratore di Mondadori:

> troppo poco, direi, per giustificare la pubblicazione del manoscritto. A meno che (ma sono ragioni che interessano di più a editori come Longanesi o Sugar) non si voglia gettare sul mercato librario l'ennesimo libro per lettori di palato grosso, in cerca di brividuzzi erotici. Non sarebbe escluso, in questo caso, un successo, magari anche grosso, di vendite, data la geografia del mercato editoriale italiano.[31]

29. G. Antoniotti, *«Ciao, avanzo di galera»: la scandalosa «Ragazza di nome Giulio» di Milena Milani*, in V. Achilli (*et al.*), *Inchiostro proibito. Libri censurati nell'Italia contemporanea*, Edizioni Santa Caterina, Pavia 2012, pp. 185-201: p. 196.
30. Sulla figura di Longanesi e sulla sua attività editoriale: R. Liucci, *L'Italia borghese di Longanesi. Giornalismo politica e costume negli anni '50*, Marsilio, Venezia 2002; A. Ungari, *Un conservatore scomodo: Leo Longanesi dal fascismo alla Repubblica*, Le Lettere, Firenze 2007.
31. Antoniotti, *«Ciao, avanzo di galera»*, cit., p. 194.

Sugar e Longanesi negli anni Sessanta si contraddistinguono per una politica editoriale anticonformista e in alcuni casi addirittura spregiudicata. Secondo Irene Piazzoni, Longanesi in particolare pubblica in quel periodo libri «che colgono con coraggio il difficile passaggio alla modernità».[32] Nel caso delle scrittrici pubblicate, però, l'operazione è finalizzata non tanto a modificare l'immaginario legato alla rappresentazione dei personaggi femminili, con intenti progressisti, quanto a sfruttare il potenziale elemento scandalistico dei libri scritti da donne che trattano il tema del sesso in modi considerati allora sfrontati e trasgressivi. L'obiettivo sarebbe semmai quello di creare dei casi letterari. In effetti, nel 1962 esce *La parmigiana* di Bruna Piatti, che parla di una ragazza diciassettenne che viaggia tra Parma e provincia e ha rapporti sessuali con diversi uomini. Di tenore simile è la raccolta di racconti *Uomini* di Leda Muccini, uscita nello stesso anno con introduzione di Pasolini.[33] Più o meno negli stessi anni Longanesi pubblica «I gialli proibiti»: una collana di gialli tra cui si possono trovare titoli come *Satana è una donna*, con copertine di questo tenore.



[Fig. 1] Copertina di *Satana è una donna*, G. Brewer, Longanesi, Milano.

32. I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Carocci, Roma 2021, p. 237.
33. L. Muccini, *Uomini*, introduzione di P.P. Pasolini, Longanesi, Milano 1962; B. Piatti, *La parmigiana*, Longanesi, Milano 1963.

Nel caso della *Ragazza di nome Giulio*, il sospetto che si punti a destare scandalo per aumentare le vendite si dimostra ulteriormente fondato, se si pensa alla posizione di Milani nel campo letterario. Come ricorda la stessa Milani nell'intervista rilasciata ad Alina Rizzi, al processo il direttore di Longanesi, Mario Monti, disse di aver pubblicato il libro senza nemmeno averlo letto, perché Milani era «una scrittrice di chiara fama».[34] La dichiarazione di Monti, rilasciata per mezzo dell'avvocato, fu estremamente tendenziosa e aveva l'obiettivo di minimizzare la sua responsabilità nel processo decisionale che portò alla pubblicazione del romanzo. È inverosimile che Monti avesse deciso di pubblicare il libro senza averlo mai letto: per sostenere questa tesi, fu costretto a esagerare la reale portata della fama di Milani. Il tradimento nei confronti della scrittrice conferma se non altro l'atteggiamento opportunistico che portò l'editore ad accogliere *La ragazza di nome Giulio* all'interno del proprio catalogo. Se infatti possiamo ritenere che Milani non detenesse una chiara fama all'epoca dei fatti, ciò non toglie che fosse una figura abbastanza nota al grande pubblico.

È lecito chiedersi, però, quale fosse la consistenza del suo capitale simbolico. Il primo dato da registrare riguarda le conoscenze influenti di Milani nel campo dell'arte e della letteratura. Finita la scuola, infatti, Milani si trasferì a Roma, dove frequentò l'università «La Sapienza» e coltivò le prime conoscenze negli ambienti letterari. Al Caffè Aragno conobbe Ungaretti e Cardarelli, che furono per lei delle figure di riferimento; nel 1942 conobbe anche Marinetti e la moglie Benedetta Cappa. Vinse il concorso di poesia ai Littoriali del 1941 e collaborò con la rivista del GUF «Roma fascista». Nel 1943 prese parte a una mostra di scrittori-pittori della galleria del Cavallino a Venezia, a cui parteciparono, tra gli altri, Montale, Ungaretti, Morante e Moravia.[35] Queste conoscenze ebbero un'indubbia utilità pratica per Milani: il caso esemplare è quello di Ungaretti, che decise di testimoniare in suo favore nel processo che la vide coinvolta.[36] Tuttavia, il vero punto di riferimento culturale fu Vincenzo Cardarelli, che a detta di Milani la fece nascere come scrittrice.[37]

A delineare un ritratto fedele dell'autorialità di Milani è stata Sabina Ciminari, secondo cui il primo romanzo di Milani, *Storia di Anna Drei*, del 1947,

34. A. Rizzi, *Milena Milani, la ragazza di Albisola*, in «Costruzioni Variabili. Il blog di Alina Rizzi», 25 giugno 2023, http://costruzionivariabili.blogspot.com/2013/06/milena-milani-la-ragazza-di-albisola.html, (ultimo accesso: 14/03/2023). Vedi anche Armano, *Maledizioni* [2014], cit., p. 331.
35. M. Giachino, *La ragazza di fronte. Milena Milani e le Edizioni del Cavallino*, in *Le voci di Paola Masino e Milena Milani*, cit., pp. 172-173.
36. *Milena Milani condannata a sei mesi per il libro «La ragazza di nome Giulio»*, in «La Stampa», 24 marzo 1966.
37. M. Milani, *Milena Milani*, in *Ritratti su misura di scrittori italiani: notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici*, a cura di E.F. Accrocca, Sodalizio del libro, Venezia 1960, p. 277.

> corrisponde a un doppio riconoscimento: dopo gli esordi poetici e narrativi per le Edizioni del Cavallino di Venezia, permette infatti alla scrittrice l'ingresso in una delle case editrici più importanti dell'epoca, la Arnoldo Mondadori Editore di Milano; e questa nuova collocazione editoriale è la prova di una consacrazione critica e al tempo stesso di pubblico.[38]

Prima del 1947 Milani aveva già vinto il Premio letterario Rosa di Brera, ma il premio Mondadori, nato in quell'anno per offrire la possibilità a tre scrittori giovani di entrare nel catalogo della casa editrice, segna una svolta nella sua carriera, perché fa compiere a Milani un oggettivo salto di qualità che alimenta la sua consapevolezza di poter diventare una scrittrice di rilievo. L'editore sceglie di inserire *Storia di Anna Drei* all'interno della «Medusa degli italiani»:[39] un'ambiziosa collana ispirata alla più nota «La Medusa» dedicata alla narrativa straniera e che, secondo il progetto di Alberto Mondadori, doveva permettere alla casa editrice di aggiudicarsi la schiera degli autori emergenti.[40] Oltre alla benedizione epistolare di Cardarelli,[41] *Storia di Anna Drei* è recensito positivamente da Cecchi sull'«Europeo» e poi da due critici francesi: Marcel Arland e Albert Béguin.[42] Dal 1947 Milani rimane una scrittrice di Mondadori, vivendo con l'editore un rapporto dalle fortune alterne, visto che, pur avendo una relazione privilegiata con Alberto, non sentirà mai un pieno apprezzamento e dovrà constatare la presenza di un doppio registro nel modo di trattare gli scrittori e le scrittrici.[43] Come mostra Ciminari, questo doppio registro si può intuire da episodi che potrebbero sembrare aneddotici, ma che sono invece significativi. Ad esempio, nel 1949 Mondadori pubblicò *La provincia addormentata* di Michele Prisco, nr. 21 della «Medusa», e nella terza di copertina il nome di Milani venne messo per ultimo nell'elenco degli autori promettenti della narrativa italiana del momento. Tutti i colleghi uomini la precedevano. Milani allora scrisse piccata ad Alberto Mondadori, chiedendo quali fossero le motivazioni che avevano portato l'autore dell'elenco a non usare l'ordine alfabetico, come avrebbe previsto la prassi in casi simili per evitare che una catalogazione neutra venisse percepita come una classifica.[44] Vent'anni dopo il suo ingresso Milani mise fine al rapporto con Mondadori, perché la casa editrice si rifiutò di pubblicare *La ragazza di nome Giulio*.[45]

38. S. Ciminari, *«Vorrei diventare una scrittrice importante». L'esordio romanzesco di Milena Milani*, in *Le voci di Paola Masino e Milena Milani*, cit., p. 82.
39. *Ivi*, pp. 82-95.
40. L. Gnani, *«La Medusa degli Italiani» Mondadori: le ragioni del fallimento di una collana*, in «ACME: Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano», 71, 1, pp. 141-168: p. 143.
41. Milani, *Milena Milani*, cit., pp. 278-279.
42. *Ibidem*.
43. Ciminari, *«Vorrei diventare una scrittrice importante»*, cit., p. 102.
44. *Ivi*, p. 103.
45. Antoniotti, *«Ciao, avanzo di galera»*, cit., p. 195.

Non bisogna dimenticare che Milani, parallelamente alla scrittura, ha praticato in modo continuativo sia la pittura sia l'attività di gallerista. In questo senso, è determinante l'incontro con il famoso gallerista Carlo Cardazzo, che fu l'ideatore della già citata mostra alla galleria del Cavallino del 1943, per la quale si avvalse della collaborazione del critico d'arte Renato Giani. Fu proprio Giani invitare Milani, in quanto suo amico e *habitué* dei cenacoli letterari e artistici di Roma. In questo modo la scrittrice conosce Cardazzo, che diventerà il suo compagno. Nel 1943 Milani si trasferisce a Venezia e, oltre a continuare a dipingere e a scrivere, affianca Cardazzo nel lavoro in galleria. I due si trasferiscono poi a Milano nel 1946, dove inaugurano la Galleria del Naviglio. Da quel momento, Milani è impegnata con il compagno in Europa soprattutto per sostenere la diffusione della pittura italiana all'estero e l'arrivo in Italia di nomi di prestigio. Tramite le frequentazioni di Cardazzo conosce, tra gli altri, Miró e Kandinskij. Sarà l'unica donna firmataria del *Manifesto dello Spazialismo* di Fontana e contribuirà a portare a Parigi gli Spazialisti.[46] Questo periodo di fitte conoscenze si interrompe alla morte del compagno, nel 1963, quando la Galleria resta al fratello di Cardazzo e la Galleria di Milano ai suoi figli. Nel frattempo, però, Milani continua a coltivare la sua carriera espositiva. Si specializza nella realizzazione di ceramiche, in particolare di grandi tondi attraversati da scritte e chiazze di colore, vincendo un premio alla Mostra Nazionale della Ceramica di Venezia. La sua prima personale si tiene nel maggio del 1965 a Trento, alla Galleria L'Argentario di Ines Fedrizzi.[47]

Si può concludere che, nel periodo in cui sta cercando di pubblicare *La ragazza di nome Giulio*, pur non occupando una posizione preminente all'interno del campo letterario, Milani detiene un certo capitale simbolico, anche derivante dal credito ricevuto nell'ambito delle arti figurative, forse più per l'attività di operatrice culturale che per la produzione artistica. Nel tentativo di accreditarsi come scrittrice consacrata, Milani mostra delle potenzialità che non riuscirà mai a mettere pienamente a frutto per via delle resistenze interne ai settori dell'editoria e della critica, più che per un mancato riscontro di pubblico. Lo si può evincere da un esempio concreto, riportato da Ciminari sulla base di documenti raccolti presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. Nel 1954, Milani scrive ad Alberto Mondadori, esponendogli le proprie riserve sulla politica in merito alle tirature di *Storia di Anna Drei*:[48]

46. S. Portinari, *Per un ritratto di Milena Milani. Quadri-scritti e «soltanto amore»*, in *Le voci di Paola Masino e Milena Milani*, cit., p. 150.
47. *Ivi*, p. 159.
48. Ciminari, *«Vorrei diventare una scrittrice importante»*, cit., p. 103.

> Mi sembra quindi che 'Storia di Anna Drei' avrebbe potuto benissimo raggiungere la III Edizione, se ognuna fosse stata di duemila esemplari. Invece il libro, risultando sempre alla I edizione, dà l'impressione di essere poco venduto (nessuno sa infatti che questa I Edizione è stata di oltre seimila copie), inoltre in libreria risultando sempre questa 'I Edizione 1947' non viene più richiesto, e quando raramente vi si trova è ancora con la vecchia fascetta 'Vincerà il Premio Mondadori?'[49]

Simili episodi di scarsa cura per la sua promozione, se non di sfiducia e disinteresse, sono molto frequenti nella carriera di Milani. Come per moltissime colleghe di quegli anni, la sua posizione di scrittrice all'interno di una società patriarcale le procura degli evidenti svantaggi, precludendole alcune strade oppure aprendogliene altre per i motivi sbagliati e sulla base di criteri eteronomi rispetto al giudizio sul valore artistico delle sue opere: per esempio, l'interesse voyeuristico che una parte del pubblico può potenzialmente nutrire per opere di scrittrici che parlano apertamente di sessualità. Presso Longanesi, infatti, Monti e Parise accettano di pubblicare *La ragazza di nome Giulio* a patto che lei cambi il titolo in *Io*.[50] Monti addirittura, dice Milani, «mi scrisse che con il vecchio titolo non garantiva il successo del romanzo».[51] Possiamo concludere che la volontà di Longanesi sia stata quella di suggerire per opportunismo l'identificazione tra scrittrice e protagonista, facendo leva sul principio di somiglianza di cui parla Gisèle Sapiro, secondo cui chi legge tende a credere che un autore o un'autrice si ritraggano nelle proprie opere. Per questo motivo, viene supposta una relazione tra la moralità dell'opera e la moralità di chi scrive.[52] Per un'autrice è impossibile parlare di sesso in maniera esplicita, utilizzando gli espedienti della finzione, senza destare nei lettori il sospetto che gli eventi raccontati siano stati realmente vissuti da chi scrive. Certamente questa stortura faceva parte del sentire comune, visto che dopo aver letto il romanzo Cardazzo stesso disse alla compagna: «La gente crederà che sei tu la protagonista e penseranno che non ti ho mai soddisfatta, che sei un'infelice».[53] Nella stessa intervista in cui racconta quest'aneddoto, Milani dice:

> Che poi si dicesse che ero io la ragazza Jules, che ero io l'Anna Drei (un articolo sul Gazzettino lo recensì col titolo "Sporchessi", immondizie), que-

49. FAAM, AME, FAI, fasc. Milena Milani, Milena Milani a Alberto Mondadori, 10 febbraio 1954, ds.
50. M. Milani, *Postfazione* (*RG*, p. 228).
51. *Ibidem*.
52. G. Sapiro, *The Legal Responsibility of the Writer Between Objectivity and Subjectivity: The French Case (Nineteenth to Twenty-First Century)*, in *Literary Trials*, cit., pp. 21-48: p. 24.
53. Barina, *Il corpo dei personaggi*, cit.

> sto è l'equivoco di chi non tiene conto dell'elaborazione che passa tra la scrittrice e il personaggio. […]
> C'è chi aspetta l'uscita dei miei libri credendo di leggere le mie esperienze personali. È una mentalità piccola, direi.[54]

Longanesi si dimostra propenso a sfruttare il voyeurismo dei lettori e delle lettrici medie del tempo per ragioni puramente commerciali. Questa strategia fa leva anche su dinamiche influenzate dal genere: non solo Milani deve scontare l'appiattimento biografico che spesso veniva applicato anche ai suoi colleghi, ma subisce un'erotizzazione non richiesta, perché si suppone che un racconto scabroso scritto da una donna ecciti i lettori uomini più di un racconto con le medesime caratteristiche scritto da un uomo.

Il processo a Milena Milani. Forme della censura ed eteronomia di genere

4. Le teorie letterarie dei giudici: tra moralismo e tentata censura

Il processo del marzo 1966 mostra una dinamica analoga a tutti i processi per offesa del pudore che riguardano un oggetto artistico. L'articolo 529 del Codice penale tutela l'opera d'arte e di scienza dall'accusa di oscenità, perciò, come negli altri processi di questo tipo, la linea tenuta dall'accusa è volta a dimostrare che *La ragazza di nome Giulio* non è un'opera d'arte.[55] L'atmosfera del processo conferma che a essere in gioco, prima dell'opera, è sempre e comunque la persona fisica dell'autrice e la sua presunta moralità, tanto che, come racconta Milani, il suo avvocato difensore le fa segno a più riprese di coprire le ginocchia perché indossa una gonna considerata troppo corta.[56] Milani può almeno contare sulla testimonianza in suo favore di Ungaretti, che si premura di seguire il doppio binario di difesa della moralità della donna e del valore artistico dell'opera, rigorosamente in quest'ordine. Ecco un estratto della testimonianza riportato in un articolo della «Stampa»:

> «Conosco Milena da moltissimi anni. Fin dall'inizio della sua carriera ha dimostrato qualità non comuni. Nella sua vita si è data interamente all'arte. Moralmente, Milena Milani è una donna piuttosto pudìca: anche quando si indugia in descrizioni piccanti, sono sempre rappresentazioni psicologiche di donne. Le proposizioni del libro sono tutte situazioni funzionali».[57]

Come se percepissero il rischio di prestare il fianco a delle critiche, avendo scollinato in un campo che non fa parte delle loro competenze, i

54. *Ibidem*.
55. A. Armano, *Maledizioni. Processi, sequestri e censure a scrittori e editori in Italia dal dopoguerra a oggi, anzi domani. Materiale giudiziario*, Aragno, Torino 2013, p. 404.
56. Milani, *Postfazione*, cit., p. 230.
57. *Milena Milani condannata a sei mesi per il libro «La ragazza di nome Giulio»*, cit.

magistrati puntualizzano di non avere la pretesa di decretare l'artisticità dell'opera. Il loro obiettivo è stabilire che rapporto si instaura tra le innegabili componenti artistiche dell'opera e l'oscenità rappresentata al suo interno. Mentre una vera opera d'arte non contiene contenuti osceni oppure li relega in subordine, rendendoli giustificabili come un incidente di percorso del processo creativo, *La ragazza di nome Giulio* sembrerebbe avere il suo fulcro nell'oscenità gratuita:

> Non sta ad un organo giudicante decidere se un'opera sia d'arte, anche «lato sensu», o rivesta intenti e denoti e provochi effetti meramente dozzinali.
> Questo Tribunale non vuole certo pervenire ad una disamina estetica del libro. Per questo vi sono, e non da ieri, i critici, le recensioni, le giurie letterarie.
> Ma, in questa sede, tenuto conto anche di opinioni generali, di particolari sensibilità dell'attuale momento e clima sociale, di valutazioni specialmente qualificate, va affrontata e risolta la questione se l'opera in parola sia caratterizzata o meno da una oscenità così rilevante, secondo il sentimento comune ed in senso tecnico-giuridico, da soverchiare ed offuscare ogni suo eventuale contenuto artistico, si da far ragionevolmente concludere che l'arte nel libro in parola sia limitata a funzioni di contorno ed incorniciante di un'interpretazione oscena o invece questo o quell'episodio scabroso o situazione lubrica siano in funzione meramente accidentale e per effettiva necessità narrativa.[58]

La difesa sostiene la tesi opposta, ammettendo l'esistenza di qualche pagina che può essere considerata offensiva per il pudore, ma che è finalizzata a rappresentare un personaggio alienato e alla ricerca della strada per la riabilitazione.[59] Insomma, nella costruzione del personaggio Milani è guidata dalla necessità artistica e non dal desiderio di produrre uno scandalo fine a sé stesso. Infine, il collegio del tribunale di Milano, presieduto dal dottor Biotti, emette una sentenza di condanna a sei mesi di reclusione e centomila lire di multa per Milani e il direttore di Longanesi, Mario Monti. Leggiamo la sentenza:

> Prescindendo dalla completa assenza di qualsiasi forma di catarsi artistica o trasfigurazione stilistica di una vicenda pervasa di innumeri quanto inutili episodi scabrosi, va stigmatizzata, secondo il Tribunale, la chiave morbosamente patologica in cui viene prospettata questa storia che, con fredda artatamente protratta e sensuale interpretazione, riduce, a squallida vicenda senza alcuna necessità o finalità artistica, «una tranche de vie» di una giovane, sorda ad ogni sensitività emotiva quanto negata

58. Armano, *Maledizioni* [2013], cit., pp. 405-406.
59. *Ibidem*.

> apparentemente all'amore vero e proprio o alle sue stesse manifestazioni, normali o meno, ma non pertanto avida di premature, incomplete, smodate esperienze pseudo-amorose, senza alcun ritegno o controllo nella scelta di questo o quel compagno (o compagna!) di piacere, incline ai deliranti sofismi e alle lubriche divagazioni di una follia che all'autrice si sforzava vanamente di rendere credibile o raziocinabile o considerabile come studio psicologico o interpretazione d'ambiente o opera sociale con pretese culturali.[60]

Il giudice elenca di fatto tre punti: la catarsi, la trasfigurazione stilistica e la chiave morbosa, nel senso di assenza di necessità o finalità artistica. Si può dedurre che il processo all'opera è impostato su fondamenti pseudo-aristotelici, ossia su concetti che nominalmente parrebbero quelli della *Poetica* di Aristotele, ma il cui significato non corrisponde più a quello originale. Il giudice fa riferimento a un'estetica classica generalizzata che si impernia su un'idea superficiale della catarsi artistica e su una concezione edificante della letteratura. In base a quest'ultima, l'opera d'arte deve avere un fine didattico-educativo su chi ne fruisce.

L'assenza di trasfigurazione stilistica può essere identificata con l'assenza di filtri nella descrizione delle scene di argomento erotico nel romanzo: in altre parole, mancano forme di reticenza, sublimazione e idealizzazione. Si dice poi che nell'opera di Milani non avviene la catarsi artistica. Credo che le parole dei magistrati possano essere interpretate in due modi. In primo luogo, è probabile che alludano al dispositivo della giustizia poetica, che infatti nella *Ragazza di nome Giulio* è assente. Mentre nel primo romanzo di Milani, *Storia di Anna Drei*, la protagonista, omosessuale repressa, «era morta perché bisognava che morisse»,[61] Jules nel finale non viene punita anche se è afflitta da un indefinito senso di colpa. In una delle pagine dedicate alle riflessioni del personaggio si legge: «a queste domande non sapevo dare una risposta; aspettavo castighi che mai giungevano. Anche se Dio mi vedeva, mi lasciava libera di agire come mi pareva e piaceva» (*RG*, p. 142). Il dispositivo della giustizia poetica viene evocato e poi negato da Milani per evidenziare il fatto che a essere sbagliata non è Jules, ma il sistema sociale e culturale in cui è immersa, che le fa avvertire il senso di colpa come punizione ingiusta per la sua ricerca di identità. In secondo luogo, la mancata catarsi di cui parla il giudice si potrebbe identificare con l'assenza di una parabola riconducibile alla narrativa della conversione, in cui gli eccessi di un personaggio concepito come peccatore vengono riequilibrati da un miracoloso rinsavimento e dalla scelta di una vita virtuosa e moralmente ineccepibile.

60. *Ivi*, pp. 404-405.
61. M. Milani, *Storia di Anna Drei*, Mondadori, Milano 1947, p. 108.

Arriviamo infine al punto della paventata chiave morbosamente patologica, dovuta alla mancanza di necessità o finalità artistica. Anche questo è un pregiudizio comune: un vero artista non può mostrarsi compiaciuto nelle scene scabrose. Nella sentenza è scritto, inoltre, che Milani si sforza vanamente di rendere credibili o razionalizzabili le azioni dettate da quella che sarebbe la follia di Jules. L'accezione che si potrebbe dare a questi termini chiama in causa i concetti di verisimiglianza e coerenza del personaggio. È difficile stabilire fino a che punto la nozione di incoerenza del personaggio come tratto distintivo della narrativa contemporanea fosse un'idea entrata nel senso comune del tempo. Tuttavia, volendo trovare un parallelo, nel processo del 1956 a Pasolini per *Ragazzi di vita* l'incoerenza del personaggio viene riconosciuta come espediente sempre più in voga tra gli scrittori del dopoguerra:

> È tipico fenomeno, anzi, della letteratura «romanzata» del dopoguerra, […] il prescindere, a volte, da una trama, o, comunque, da una sequenza di nessi e di aspetti che, sia pure quale pretesto, valgano a dare uno sfondo ai personaggi che lo animano, e servono di ausilio al lettore nel seguirne e comprenderne le ascese, le perversioni, le sublimazioni, il decadimento, o anche solo le peripezie […].
> Questi personaggi […] immoti, incerti, discontinui, vacillanti di sé diffidenti e degli altri, occupano gran parte della letteratura moderna, conquistano sempre più il favore degli scrittori più reputati, godono, quasi sempre, gli elogi della critica ed il plauso, se non la simpatia e l'entusiasmo, del medio lettore.[62]

Quest'esempio ci permette di sondare l'esistenza di un doppio standard di percezione da parte del sistema giuridico rispetto all'attività delle scrittrici e degli scrittori. Ciò che è consentito a questi ultimi, in termini di sperimentazione nella costruzione dei personaggi, non è consentito alle colleghe donne. Perciò la verisimiglianza a cui si appellano i giudici di Milani andrà identificata con l'adesione alla *doxa* dominante nella loro società, dato che, come scrive Simona Micali, il verosimile corrisponde a «ciò che è noto e abituale, ciò che rispecchia le norme di comportamento e il cosiddetto 'buon senso', cioè la visione dominante, in una determinata cultura, periodo storico, gruppo sociale».[63] Come accadde nel processo a Flaubert per *Madame Bovary*, il personaggio stesso viene portato presso il banco degli imputati.[64] Secondo i giudici Jules è «negata apparentemente all'a-

62. Armano, *Maledizioni* [2013], cit., pp. 210-211.
63. S. Micali, *Vero, inverosimile, incredibile, falso. Anatomia e storia di una nozione estetica*, in S. Lazzarin, P. Pellini, *Il vero inverosimile e il fantastico verosimile. Tradizione aristotelica e modernità nelle poetiche dell'Ottocento*, Artemide, Roma 2021, pp. 7-21: p. 11.
64. A. Stara, *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze 2004, p. 2.

more vero e proprio» ed è alla ricerca di «smodate esperienze pseudo-amorose».[65] Appare evidente da questi giudizi che la *doxa* dei magistrati li priva delle categorie per interpretare un immaginario alternativo come quello proposto da Milani.

Seppure in maniera confusionaria, la sentenza indica un doppio piano di accusa: quello che riguarda la costruzione del personaggio, finora analizzato, e quello che riguarda lo sguardo dell'autrice (i giudici non fanno grandi distinzioni tra autrice e narratrice). Viene infatti stigmatizzata la «chiave morbosamente patologica *in cui viene prospettata questa storia*» (mio il corsivo):[66] un'espressione con cui si allude all'atteggiamento dell'autrice, che si sofferma morbosamente, come direbbe il senso comune, su fatti scabrosi. Evidentemente non basta dire che Jules è malata, perché in questo caso il suo comportamento potrebbe essere letto in modo clinico e, come un magistrato sa più di tutti, il personaggio dovrebbe essere scagionato moralmente e penalmente. Ciò lo renderebbe ancora più pericoloso in quanto non condannabile, mentre si può perseguire la narratrice che gli dà spazio.

Non tutte le azioni di Jules sono spiegabili in modo razionale, ma sicuramente la prospettiva parziale dei magistrati misconosce il significato profondo degli episodi chiave del romanzo. Così come la verosimiglianza, anche la coerenza non è un concetto inalterabile e assoluto, ma è influenzato da valori culturali contingenti. I giudici che scrivono la motivazione della sentenza hanno una visione della coerenza influenzata dall'androcentrismo e dal fallo-narcisismo, perciò ai loro occhi le azioni di Jules risultano imperscrutabili e la rendono un essere meno che umano. Ciò avviene perché, quando si nega l'esistenza di categorie per interpretare l'altro, il passo successivo è quello di decretarne la follia e di negargli la qualifica di essere umano:

> Comunque va sottolineato che, sia sotto il particolare profilo tecnico – giuridico che secondo una sensibilità comune al passo con la prevalente attuale opinione dell'uomo medio, nell'opera in causa ogni eventuale pregio artistico è sommerso da una farragine confusa di episodi erotici, di rapporti carnali falliti o imperfetti sul piano pratico, ma inesistenti ed inconcepibili in linea teorica.
> […]
> Non interessa più stabilire se sul piano fisiologico o in senso spirituale Jules o Giulio sia solo una ragazza nel difficile momento del trapasso a donna o una persona fisicamente o spiritualmente negata alla maturità fisica ed alla completezza muliebre. Jules non è più né donna, né ragazzo, né ragazza.

65. Armano, *Maledizioni* [2013], cit., p. 404.
66. *Ibidem*.

> Degenera a un livello mostruoso e subumano, caratterizzato da un infantilismo spirituale, da un narcisismo demente, da una frigidità (si consenta il paradosso) quasi vegetale.[67]

Con la sua esistenza nomade Jules rinnega il percorso teleologico riservato alle donne nella società italiana degli anni Sessanta. Tornando al paragone con la sentenza del processo a Pasolini, stupisce la difformità dei metodi di giudizio. Per Pasolini, in un processo di quasi dieci anni prima, vengono impiegati strumenti ermeneutici piuttosto raffinati, mentre l'opera di Milani viene invece giudicata con un metro di giudizio rozzo, ossia la «sensibilità comune al passo con la prevalente attuale opinione dell'uomo medio».[68] Il senso comune dell'italiano medio di allora viene addirittura usato dai magistrati per decretare cosa sia umano e cosa no.

Anche contestualizzando le conclusioni dei magistrati in un periodo per molti aspetti più repressivo del nostro, stupisce ancora oggi la violenza con cui viene descritta la protagonista del romanzo di Milani. Eppure, se guardato da una prospettiva femminista, il giudizio sulla disumanità di Jules può essere ribaltato. Infatti, in *Donna clitoridea e donna vaginale* (1971), testo chiave dell'elaborazione del pensiero femminista in Italia negli anni Settanta, Carla Lonzi sostiene che

> ciò che si dice umano, in questa civiltà, riflette il grado di partecipazione positiva della persona alle vicende patriarcali. La donna clitoridea, che si è distaccata proprio da quella partecipazione, è come se dovesse continuamente far fronte a un vuoto di umanità, poiché l'intreccio di relazioni psicosociali tra i sessi, in cui essa vive, le è estraneo, e non esiste un'altra dimensione culturale o sociale in cui le sia possibile riconoscersi. […] Il vuoto di umanità che si può scorgere in lei dal punto di vista patriarcale, diventa, sull'altro lato, bisogno di umanità come presenza di sé.[69]

Sia lo scritto di Lonzi sia il romanzo di Milani si concentrano sullo stesso problema: la negazione del piacere della donna è il sintomo del suo misconoscimento come individuo nella società patriarcale. La contiguità tematica tra i due testi è profonda, al punto che sarebbe lecito chiedersi se Lonzi sia stata influenzata da una diretta lettura del romanzo. Ad ogni modo, lo scritto filosofico ci aiuta a capire perché nel processo Jules viene descritta come un essere degenerato «a un livello mostruoso e subumano».[70] Attraverso la lotta per il riconoscimento del suo desiderio, il personaggio introduce nell'eterosessualità patriarcale un modo di stare al mon-

67. *Ivi*, p. 406.
68. *Ibidem*.
69. C. Lonzi, *La donna vaginale e la donna clitoridea*, in Ead., *Sputiamo su Hegel* [1974], Gammalibri, Milano 1982, pp. 112-113.
70. Armano, *Maledizioni* [2013], cit., p. 406.

do considerato anomalo e deve scontare questo contrasto con la percezione di un senso di irrealtà. Se l'umanità si identifica con la partecipazione alle vicende patriarcali, Jules è fuori dai confini dell'umano. Nessun personaggio, a parte Lia, sembra comprendere le sue esigenze: le donne non le offrono vera solidarietà e gli uomini cercano, in modi diversi, di colonizzare il suo corpo e la sua mente. Anche per questo motivo, Jules non raggiunge una vera e propria chiarificazione di sé – l'autocoscienza di cui parla Lonzi –, ma oscilla tra il senso di colpa per i suoi comportamenti non conformi alla norma e l'intuizione rabbiosa dell'iniquità del mondo sociale in cui vive. La parzialità della presa di coscienza si manifesta con l'atto di violenza in parte arbitrario su Siro, scelto come rappresentante di tutto il genere maschile. In aggiunta, nei termini più banali della sentenza, per il senso comune del tempo risulta inaccettabile che la ricerca del piacere sia scandalosamente scissa da quella dell'amore vero.

Il gesto di violenza individuale di Jules, scagliato contro la violenza sistemica che è costretta a subire, basta a scatenare la repressione di una società che la reputa un mero strumento per procreare. Nella parte finale della sentenza si legge: «non ci si può protestare donna irridendo la società e la famiglia e maledicendo il loro santo seminario, la maternità».[71] Dopo la prima sentenza di condanna, gli avvocati di Milani fanno ricorso in appello. Il processo si tiene nel novembre del 1967 e si conclude con l'assoluzione della scrittrice e di Mario Monti perché il fatto non sussiste. Viene revocato anche il sequestro dell'opera. Sorprendentemente la motivazione di questa sentenza ribalta i punti fermi di quella iniziale. Innanzitutto, viene modificato il giudizio sul personaggio Jules, dal momento che

> ugualmente inammissibile, perché incoerente per le statuizioni che si riconnettono, è il criterio moralistico adottato dai primi giudici per una valutazione complessiva della figura di Jules che, oltretutto, viene raffigurata in una nuova prospettiva che ne altera, in senso deteriore, i riflessi, le caratteristiche e la psicologia fino a travisarne l'assenza ed a renderla irriconoscibile con quella del testo.[72]

Viene inoltre corretta la visione eteronoma della letteratura, sulla scorta della quale era stato negato al romanzo lo statuto di opera d'arte: «tutta l'estetica contemporanea è d'accordo nel respingere le teorie che vogliono attribuire all'arte particolari caratteristiche finalistiche» e quindi «non possono […] essere assunte come validi canoni estetici, le teorie pedagogiche, contenutistiche, sociali e moralistiche dell'arte».[73] Infine, poiché gli

71. *Ivi*, p. 407.
72. *Ivi*, p. 414.
73. *Ivi*, p. 415.

spunti erotici si inseriscono armoniosamente nella struttura complessiva del romanzo, per nessun motivo *La ragazza di nome Giulio* può essere collocato nel «basso livello della letteratura meramente pornografica».[74] È improbabile che nel giro di sette mesi il clima politico in Italia sia mutato a tal punto da favorire la diffusione di una nuova coscienza sui temi rappresentati nel libro di Milani. Fortunatamente per l'autrice, tuttavia, nella Corte di appello di Milano troviamo magistrati con visioni meno censorie rispetto ai loro predecessori. Inoltre, ad occuparsi della difesa questa volta è l'avvocato Antonio De Caro, che verrà lodato nelle memorie di Milani per l'abilità e la grande passione con cui affronta il caso. Oltre tutti i fattori menzionati, Milani poté beneficiare di una mediazione inaspettata:

> Ho pubblicato il mio primo libro, *Storia di Anna Drei*, con Mondadori, dopo avere vinto un concorso indetto dalla casa editrice. Tra i finalisti, oltre a me e Oreste del Buono, c'era uno scrittore cattolico, Luigi Santucci, che alla vigilia dell'appello mi viene a trovare e mi chiede se voglio essere condannata. Pensava ci tenessi alla fama di trasgressiva! Quando gli dico che non ci tengo proprio a essere condannata, mi spiega che conosce uno dei magistrati del processo e può intercedere per me. Devo a lui se sono stata assolta. A uno scrittore cattolico.[75]

5. Letteratura immoralista e confini dell'autonomia dell'arte per le scrittrici

Per la pubblicazione della *Ragazza di nome Giulio* Milani subisce un tentativo di censura a posteriori, tramite il processo. Come mostra Sapiro, è utile chiedersi quali valori vengano messi in discussione da un'opera percepita come pericolosa per la società.[76] Nella società italiana degli anni Sessanta, i valori da tutelare sembrano essere la moralità femminile e l'androcentrismo, nonché l'eteronormatività e il dominio maschile. A questo punto, occorre chiedersi se la significazione del romanzo si basi sulla sfida deliberata alla morale comune. Il rapporto tra letteratura e morale è stato il tema principale del numero 80 di «Allegoria». Nella *Presentazione* della sezione *Gli immoralisti. Narrativa contemporanea ed etica*, scritta da Raffaele Donnarumma, emergono due caratteristiche principali della letteratura immoralista: la sfida deliberata al sentire comune e l'impossibile risignificazione del male o delle zone di ambiguità del testo.[77] Sebbene siano riferite a opere più recenti, queste riflessioni sono utili anche per interro-

74. *Ibidem*.
75. Armano, *Maledizioni* [2014], cit., p. 338.
76. Sapiro, *The Legal Responsibility of the Writer*, cit., p. 25.
77. R. Donnarumma, *Gli immoralisti. Narrativa contemporanea ed etica*, in «Allegoria», 80, 2019, pp. 7-11.

gare *La ragazza di nome Giulio*: un'opera che costeggia l'immoralismo senza però incarnarlo appieno. Infatti, è vero che il finale del romanzo rappresenta un atto di violenza non del tutto giustificabile, in quanto perpetrato ai danni di un personaggio maschile dopo un rapporto sessuale consensuale. Tuttavia, questa scena è contraddistinta da una valenza simbolica dirompente e può essere vista come un attacco diretto al sistema fallo-centrico che ha sempre oppresso Jules.

La violenza individuale del personaggio risponde alla violenza sistemica subita e contribuisce a spostare i confini dell'immaginario letterario italiano del tempo. Per capire in che modo, è necessario considerare il rapporto tra la rappresentazione della violenza e i ruoli di genere, come ha fatto Anna De Biasio in *Le implacabili. Violenze al femminile nella letteratura americana tra Otto e Novecento* (2022). In questo saggio De Biasio mostra che la violenza agita ha l'effetto di denaturalizzare l'identità femminile di chi la compie. Un esempio di questo processo è incarnato da Maud Watts, personaggio del film *Suffragette*, che sconta la sua militanza nel movimento con l'ostracismo sociale e la perdita di tutti i diritti sul figlio, diventando una madre snaturata agli occhi dei suoi contemporanei.[78] In questo, come in altri casi analizzati da De Biasio, la violenza

> impone una sospensione del mandato culturale che chiede ai soggetti femminili di assumere su di sé, per natura, le virtù della *pietas* e della cura dell'altro; e contiene al contempo un'implicita contro-richiesta di accesso fino ai limiti estremi a tutto quello – rischio, autonomia, ambizione, potere – che a lungo è stato ritenuto incompatibile con i compiti della riproduzione e della conservazione della vita.[79]

Il paradosso della società patriarcale è che essa nega per statuto il piacere femminile in nome dei compiti della riproduzione. Jules rappresenta la lotta per la riappropriazione di questo piacere, perché rifiuta di essere mero strumento per il soddisfacimento altrui. Per questo motivo, la violenza viene diretta contro il fallo maschile, ossia l'organo di riproduzione che nel romanzo simboleggia la segregazione delle donne. Nel finale del romanzo, le forze in campo vengono riequilibrate per mezzo di una cancellazione speculare: poiché la clitoride di Jules è stata misconosciuta, il fallo di Siro deve essere sfregiato. Come mostra Gloria Scarfone, Milani descrive esperienze che per i giudici sembrano inconcepibili, ma di cui non mancavano in realtà testimonianze: ad esempio, una figura dell'im-

78. A. De Biasio, *Le implacabili. Violenze al femminile nella letteratura americana tra Otto e Novecento*, Donzelli, Roma 2016, p. 20.
79. *Ivi*, p. 22.

maginario come Giuditta, riletta da Freud nel *Tabù della verginità*.[80] Poiché la decapitazione è un sostituto dell'evirazione, Giuditta sarebbe «la donna che evira l'uomo da cui è stata deflorata».[81] E se è vero che, nella scena della masturbazione di Jules, Milani si riappropria di uno dei cliché freudiani sul femminile – l'invidia del pene della donna –,[82] con il ferimento dell'organo sessuale di Siro il personaggio si libera dal ruolo sussidiario che Freud ha previsto per lei: quello di maschio castrato, o di uomo privato di alcuni attributi, come dice Luce Irigaray.[83] Il personaggio intacca il sistema simbolico che sminuisce le esigenze della sua sessualità, in quanto esigenze di un essere subordinato al maschio, con un organo sessuale, la clitoride, che è solo una copia rimpicciolita e sbiadita del fallo (ricordiamo il paragone contrastivo tra il «serpente» di Amerigo e il «serpentello» di Jules, in cui il secondo termine esce sconfitto). Se il problema è proprio il fallo-centrismo, bisogna attaccare direttamente l'oggetto totemico messo al centro di questo sistema. In questo modo Jules vendica il misconoscimento e la negazione della sessualità clitoridea non riproduttiva.

Se l'analisi si fermasse a questo punto non riuscirebbe a rendere conto del vero motivo che rende Jules un personaggio disturbante per la sua società di riferimento. Potremmo pensare al fatto che la scelta della sua vittima sembra essere in parte arbitraria e che la ritorsione di Jules sarebbe stata più comprensibile per il lettore medio se diretta, ad esempio, contro i due personaggi che avevano abusato di lei. Credo però che il fattore più destabilizzante per la *doxa* del tempo sia il comportamento atipico di Jules, che ribalta i ruoli di genere senza privarsi delle caratteristiche tradizionalmente considerate femminili. Nel romanzo, infatti, non è descritta come il cosiddetto "maschiaccio"; al contrario, Milani ne esalta la bellezza e la vanità, nonché la civetteria mostrata nei rapporti con i ragazzi, come nell'episodio che causa la tragica morte di Camillo. La scelta di affermarsi mediante un atto violento, tradizionalmente appannaggio del maschile, diventa sacrilega perché operata da un personaggio dai tratti femminili, secondo la configurazione dicotomica dei generi allora vigente. La natura ibrida del personaggio è testimoniata dal nome maschile che le viene assegnato, ma che non la definisce univocamente come un maschio sotto mentite spoglie. In quel nome è contenuta la traccia della parte di maschilità, espressa mediante l'esercizio della violenza, che il personaggio porta con sé per scompaginare il sistema degli stereotipi sul genere. Infatti, Jules

80. G. Scarfone, *Il desiderio negato. Lesbismo e Bildungsroman in «Natalia» di Fausta Cialente e «La ragazza di nome Giulio» di Milena Milani*, in «Allegoria», 88, 2023, pp. 31-58: p. 48.
81. S. Freud, *Il tabù della verginità* [1917], in Id., *Opere*, a cura di C.L. Musatti, Boringhieri, Torino 1967-1980, vol. 6, *Casi clinici e altri scritti. 1909-1912*, p. 446.
82. Scarfone, *Il desiderio negato*, cit., p. 25.
83. Irigaray, *Speculum*, cit., p. 22.

diventa violenta senza subire una trasformazione secondaria in un personaggio dai tratti maschili. A questa dinamica allude De Biasio, quando parla del principale effetto esercitato dalla rappresentazione letteraria della violenza femminile: «lo scompaginamento dei ruoli e degli assetti di genere» che conferma «la funzione disgregante della soggettivazione della violenza attiva rispetto a una comprensione essenzialista delle differenze tra maschile e femminile».[84] Milani costruisce un personaggio non stereotipato, che estende i confini dei possibili letterari del tempo. Non è semplice stabilire con quanta consapevolezza abbia compiuto quest'operazione. La sua esigenza sembra innanzitutto quella di dare voce a esperienze tratte dalla sua vita o da quella di persone incontrate strada facendo: Milani stessa, infatti, racconta di aver tratto lo spunto iniziale per la creazione di Jules dalla conversazione avuta con una ragazza più giovane di lei a Venezia.[85] In secondo luogo, possiamo concepire l'invenzione di Jules come l'esito di una scelta di campo dell'autrice, cioè come un espediente per distinguersi e sperimentare soluzioni poco esplorate nel campo letterario del secondo Novecento in Italia. Come scrive Anna Baldini parafrasando Bourdieu, occorre sempre tener presente «la dimensione pratica della creazione artistica: quella per cui gli autori scegliendo un genere e uno stile in cui scrivere, e quindi rifiutandone o confutandone altri, prendono posizione nello spazio di gerarchie e conflitti che li contiene».[86] A causa del loro corredo semiotico ibrido, figure come Maud Watts e Jules diventano spesso incomprensibili. In questo modo si spiega la diffusa riprovazione dell'ambiente letterario italiano.

L'esito positivo del processo non cancella la gravità della prima condanna e delle argomentazioni espresse nella sua motivazione. Milani subisce un tentativo di silenziamento attraverso la condanna dopo la pubblicazione, cioè la modalità attraverso cui il regime della stampa libera ha sostituito la censura prima della pubblicazione.[87] Da casi come questo si può intuire che l'autonomia dell'arte non è mai assoluta, ma è costantemente ridefinita dalla contrattazione tra la scrittrice o lo scrittore e la società. La contrattazione può avere luogo attraverso vari canali: nel caso che ho analizzato, avviene mediante il sistema giuridico. Il processo diventa quindi la sede in cui si stabilisce «what is societally acceptable in what we would now call art or literature».[88] Occorrerebbe compiere un'indagine sistematica per dimostrarlo con maggior sicurezza, ma già il caso di Milani sem-

84. De Biasio, *Le implacabili*, cit., p. 160.
85. Barina, *Il corpo dei personaggi*, cit.
86. Baldini, *Il concetto di campo per una nuova storiografia letteraria*, cit., p. 151.
87. Sapiro, *The Legal Responsibility of the Writer*, cit., p. 21.
88. Grüttemeier, *Literary Trials as Mirrors*, cit., p. 2.

bra suggerire che le donne partecipano a questo processo con un potere contrattuale molto inferiore a quello dei colleghi uomini. Basta dare ascolto a quello che dice Milani per sondare la percezione che lei e gli altri scrittori avevano dei rispettivi diritti in quel periodo. In un articolo sulla «Stampa» Milani racconta:

> Ricordo che Dino Buzzati una volta mi chiese come avevo fatto per farmi sequestrare il romanzo, anzi soggiunse che non capiva come mai il suo libro «Un amore» non avesse subito la stessa sorte del mio «La ragazza di nome Giulio». C'era il fatto, per me, che sono una donna.[89]

Casi come quello di Milani rendono evidente l'estensione ineguale dei confini dell'autonomia letteraria per scrittori e scrittrici. Questa disparità non va cercata nel confronto numerico tra opere di scrittrici e scrittori condannate nel Novecento, ma mettendo a fuoco due fattori: la censura preventiva operata contro le scrittrici e la limitazione della loro libertà creativa. In ogni fase storica, dopo il processo di autonomizzazione del campo letterario, chi produce letteratura ha dovuto fare i conti con la dialettica tra autonomia ed eteronomia dell'arte. Tuttavia, Milani e le sue colleghe sono costrette a subire un duplice condizionamento: non solo devono fronteggiare l'eteronomia moralistica che grava sulla produzione letteraria italiana negli anni Sessanta, ma anche un'eteronomia di genere, che si articola in due modi. In primo luogo, mediante l'adozione di uno sguardo androcentrico nella valutazione delle opere letterarie. I pareri di lettura dei letterati italiani e le motivazioni della prima sentenza elaborate dai giudici condividono una tendenza di fondo: la svalutazione degli immaginari alternativi a quello maschile etero-normato. Si può discutere sulla qualità letteraria della *Ragazza di nome Giulio*, che personalmente ritengo un romanzo molto riuscito, ma di certo non lo si può ridurre a romanzetto scandalistico e pornografico, come fecero letterati e giudici, ai quali l'opera risultò inammissibile a causa delle lenti utilizzate, adatte a visualizzare solo una parte ristretta della vita umana e della produzione di storie.

In secondo luogo, le scrittrici hanno una limitata possibilità di produrre senza ritorsioni delle opere letterarie dai contenuti eversivi rispetto al sistema di valori della società patriarcale italiana. Questa situazione viene analizzata da Carla Lonzi in un testo del 1971:

> L'artista si aspetta dalla donna la mitizzazione del suo gesto ed essa, finché non inizia un suo processo di liberazione, risponde esattamente a questa necessità della civiltà maschile. L'opera d'arte non vuole perdere la sicurezza di un mito che si adagia nel nostro ruolo esclusivamente ricettivo.

89. M. Milani, *Quando il romanzo mi fu sequestrato*, in «La Stampa», 9 agosto 1982.

> Prendendo coscienza della sua condizione in rapporto alla creatività maschile, la donna si scopre con due possibilità: una, quella usata fino ad ora, di raggiungere la parità sul piano creativo definito storicamente dal maschio, per lei alienante e riconosciutole dall'uomo con indulgenza; l'altra, quella che il movimento femminista sta cercando, della liberazione autonoma della donna che recupera una sua creatività alimentata nella repressione imposta dai modelli del sesso dominante.[90]

Il rimedio a questo stato di cose per Lonzi è la deculturizzazione, cioè il rifiuto della cultura in quanto forma di colonizzazione organizzata al massimo grado.[91] Come spiega Maria Antonietta Trasforini, per Lonzi l'artista donna che cerca un'identità sociale nel mondo dell'arte rappresenta «il colonizzato cooptato, il prodotto più raffinato e dunque più esecrabile della cultura patriarcale».[92] A tal proposito, Trasforini cita una presa di posizione inequivocabile contenuta nel diario di Lonzi: «fuggo le femministe-artiste (e viceversa): con l'alibi di potenziare l'espressione femminile mettono a profitto gli spunti esistenziali delle donne nel solo campo dove alligna il profitto, la cultura maschile, e tradiscono le compagne che non accettano di vendersi in cambio dell'identità sociale».[93] Da questo punto di vista l'operazione di Milani, che racconta di aver preso spunto per il suo romanzo da una conversazione avuta a Venezia con una ragazza più giovane, dovrebbe essere stigmatizzato. Eppure, se torniamo al parallelismo tra *La ragazza di nome Giulio* e *La donna clitoridea e la donna vaginale*, la distanza tra Milani e Lonzi si assottiglia. Sembra quasi che idee contigue vengano espresse a distanza di qualche anno con strumenti e atteggiamenti diversi: da un lato la scrittura romanzesca e la lotta per il riconoscimento del valore letterario della propria opera, dall'altro la teoresi (e la pratica) femminista e il rifiuto dell'arte. La strada scelta da Milani è quella di battersi all'interno del campo letterario, cercando una zona in cui coltivare la propria libertà espressiva. Per lei e le altre scrittrici di quegli anni la lotta per l'autonomia letteraria si svolge sul terreno dell'immaginario. Con la pubblicazione della *Ragazza di nome Giulio*, Milani si appropria di una posizione di scrittura che dovrebbe esserle interdetta e non possiede abbastanza capitale simbolico per superare senza danni l'ostracismo editoriale e giudiziario, e imporsi come scrittrice unanimemente consacrata. Anche per questo motivo oggi è assente dal canone letterario italiano ed è poco conosciuta sia dal mondo accademico sia dal grande pubblico, nonostante il suo valore.

90. C. Lonzi, *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile*, in Ead., *Sputiamo su Hegel*, cit., p. 62
91. M.A. Trasforini, *Deculturalizzare? Femminismi, mostre e ritorni di Carla Lonzi*, in «Critique d'art», 56, 2021, pp. 1-4: p. 1.
92. *Ibidem*.
93. C. Lonzi, *Taci, anzi parla: Diario di una femminista*, Scritti di Rivolta Femminile, 10, Milano 1978, p. 1174.

Forme della coazione a ripetere nel romanzo italiano degli anni Settanta

Laura Pergola

1. Introduzione

Di tutti i termini psicoanalitici entrati a far parte del linguaggio corrente o di quello critico, la coazione a ripetere (*Wiederholungszwang*) non sembra essere il maggiormente diffuso, ma è certamente tra i più suggestivi. L'idea che, a seguito di un trauma, un individuo possa condannarsi a riproporre le stesse dinamiche e mettere in atto inconsciamente proprio ciò di cui ha paura, presenta una evidente somiglianza con il destino. Il potenziale teorico di questo concetto è stato colto da Peter Brooks che, in *Trame*, parte dall'osservazione che la ripetizione è una caratteristica connaturata al testo letterario per proporre un «modello dinamico-energetico di trama narrativa»[1] basato su *Al di là del principio di piacere* di Freud. Questo modello viene proposto come uno strumento di analisi della trama in generale; tuttavia, la disamina di Brooks riguarda un corpus di romanzi ottocenteschi, in cui, in qualche modo, *tout se tient*, e le trame sono grandi architetture.

Ma cosa accadrebbe cambiando terreno d'indagine? Da questo punto di vista, gli anni Settanta italiani costituiscono un campo particolarmente stimolante per almeno tre ragioni. La prima è che in questo periodo, anche grazie ai moti del Sessantotto, la psicoanalisi entra a far parte dell'orizzonte culturale comune. In secondo luogo, la psicoanalisi intercetta una serie di questioni del dibattito pubblico dell'epoca, come la legge Basaglia, le rivendicazioni femministe, le lotte sindacali e gli strascichi del boom. Dal punto di vista più strettamente letterario, il romanzo rimane un importante terreno di discussione per i temi che interessano la società, in particola-

1. P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* [1995], trad. it. di D. Fink, Einaudi, Torino 2004, p. 118.