

Bompiani, Schneider e le altre: voci di donne, pseudonimi e scherzi d'autore nel laboratorio del «Semplice» (1995-1997)

Olga Campofreda

Pubblicato: 3 agosto 2023

Abstract

The following article analyses women writers' contributions published on «Il Semplice» between 1995 and 1997. First, I look at the styles and the recurrent topics of the short stories, then I consider them within the wider context of mainstream literature by Italian women writers in the Nineties, especially writers who were representative of a postfeminist aesthetics. In the second part, the article looks in depth at the “pseudonyms' issue”, by investigating possible reasons behind the choice of several male authors to publish under a female name. This research is based on original letters exchanged between the journal board and Daniele Benati; thanks to these documents it has been possible to reconstruct comments and thoughts behind the editing of some of the journal's publications. In the conclusion, I discuss how the editorial board addressed gender-related issues, rejecting any kind of political and social engagement as it had been known during the Sixties and Seventies.

Questo articolo analizza i contributi delle scrittrici che sono state pubblicate su «Il Semplice» tra il 1995 e il 1997. Identificando stili e tematiche ricorrenti in ciascun racconto, l'analisi si estende a un confronto con il panorama più vasto della letteratura femminile italiana commerciale degli anni Novanta, caratterizzato in prevalenza dalla nuova estetica postfemminista. Nella seconda parte l'articolo approfondisce parte anche la “questione degli pseudonimi”, indagando le diverse motivazioni che hanno portato autori di genere maschile a pubblicare testi sotto pseudonimo femminile. L'indagine si avvale dei documenti relativi alla corrispondenza tra Daniele Benati e alcuni redattori del «Semplice», in cui è stato possibile reperire commenti e ragionamenti dietro la costruzione di alcuni numeri della rivista. Le conclusioni affrontano una riflessione sulla percezione della questione di genere interna all'ambiente del «Semplice», anche in relazione al cambiamento del concetto d'impegno politico a metà anni Novanta.

Parole chiave: anni Novanta; letteratura italiana contemporanea; racconti italiani; scrittrici; studi di genere.

Olga Campofreda: University College London
 olga.campofreda.14@ucl.ac.uk

Olga Campofreda is a Honorary Research Fellow at University College London, where she gained her PhD in Italian Studies. She is the author of the monograph *Dalla generazione all'individuo: giovinezza, identità, impegno nell'opera di Pier Vittorio Tondelli* (Mimesis, 2020) and co-editor of the Special Issue *Italian Girlhoods and Other Brilliant Friends* («altrelettere», 2022). Among her publications, there are several articles on academic journals on the topic of Coming of Age and Italian women writers. She is a member of the Italian Girlhood Studies Research Network.

Copyright © 2023 Olga Campofreda

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Studiare le scritture del «Semplice» offre a ogni ricercatore l'opportunità di farsi spazio attraverso la letteratura commerciale degli anni Novanta, quella del cosiddetto *mainstream*, per immergersi in un mondo di sperimentazione letteraria all'apparenza scardinato dal suo tempo. Questo aspetto è evidente soprattutto quando si approcciano i contributi delle autrici che sono state pubblicate sulla rivista, il cui stile resta alieno al contesto letterario italiano dell'epoca, largamente influenzato dalle voci iperrealistiche e *pulp*¹ di Rossana Campo (*In principio erano le mutande*, 1992), Silvia Ballestra (*La guerra degli Antò*, 1992) e Isabella Santacroce (*Fluo. Storie di giovani a Riccione*, 1995).

Lavorare sui testi delle donne del «Semplice» mi ha subito stimolato per l'interesse accademico che nutro nel campo della narrativa di quel periodo, ma inizialmente un dato quantitativo mi ha incuriosito più ancora della qualità dei testi. Di sei numeri pubblicati dal 1995 al 1997, le scrittrici che erano state incluse nella rivista a stento superavano la decina: se ne contano 16 su un totale di 92 autori² (inclusi i testi in traduzione e quelli non inediti, come nel caso di Susan Sontag³ e di Anna Maria Ortese).⁴ La media che se ne ricava è inferiore alle tre presenze per numero contro circa dodici contributi maschili. A cosa era dovuta – mi sono chiesta – una sproporzione tanto evidente? Più che denunciare il dato – di fatto oggettivo – ho provato a investigarne le ragioni.

Nelle settimane precedenti alla stesura del mio intervento per la conferenza *Il Semplice. Vite e voci di una rivista* ho notato un altro fatto singolare. Accanto a nomi piuttosto noti nel panorama letterario dell'epoca (come quello di Ginevra Bompiani, della traduttrice Marianne Schneider, dell'attrice e drammaturga Ermanna Montanari, della poetessa Giulia Niccolai) ne comparivano altri del tutto nuovi, alcuni anche piuttosto singolari, come «Carolina Melik» o «Emilde Vacondio». L'anomalia non era relativa al fatto che queste donne non corrispondessero a scrittrici affermate: per l'impostazione e la filosofia su cui «Il Semplice» si fondava, l'idea che scrittrici non di professione pubblicassero sulla rivista, come vedremo, sembrava piuttosto coerente. Il problema reale si è posto quando ricercando più informazioni su queste persone, a partire dai motori di ricerca online, non ho ricavato alcun dato utile a ricostruirne un profilo. Alcune delle scrittrici che la redazione aveva deciso di pubblicare sembravano non essere mai esistite; pertanto, ho deciso di interpretare quegli unici dati che avevo a disposizione (i loro nomi) quali pseudonimi. Nella mia ipotesi si trattava di donne con la passione per la scrittura che avevano inviato un proprio racconto indirizzandolo alla Fondazione San Carlo di Modena, e che tuttavia avevano preferito non esporsi. Come avrei scoperto poco dopo, questo era forse

¹ M. Storini, *Le scrittrici. Teorie di genere e nuove forme di scrittura*, in E. Mondello (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 65-66.

² Molti autori compaiono più volte nella rivista con diversi contributi, a volte anche nello stesso numero. Gianni Celati per esempio si è firmato «G.C.» sotto il testo *Modena 18 Luglio 1994* incluso nel n. 1 (p. 147), mentre Ermanno Cavazzoni si è più volte firmato nel corso dei sei numeri – oltre che con il suo nome completo – anche «E.C.», ed «Ero Zoni». Ho considerato una sola volta questi nomi nel conto complessivo dei collaboratori della rivista.

³ S. Sontag, *La traduzione di Sarajevo*, «Il semplice», 1996, 3, pp. 114-120.

⁴ A.M. Ortese, *Che?... Che cosa?...*, «Il semplice», 1996, 3, pp. 105-113.

vero per alcune ma non per tutte. In seguito a un confronto avuto proprio nelle giornate di studio dedicate alla rivista, alcuni dei redattori e collaboratori originali del «Semplice» – Ermanno Cavazzoni, Daniele Benati, Ivan Levrini e Jean Talon – hanno fatto notare quanto alcuni testi che io avevo presentato come sotto pseudonimo femminile fossero stati in realtà scritti da uomini. Alcuni proprio da loro stessi.

Alla luce di questa tanto illuminante quanto inattesa rivelazione, per chiarezza ho deciso di dividere questo articolo in due parti. Nella prima parte proverò a contestualizzare le scritture femminili del «Semplice» di certa attribuzione nel panorama delle scritture degli anni Novanta italiani. Nella seconda affronterò più approfonditamente la questione di genere intesa come rapporto di potere tra il maschile e il femminile, cercando di investigare più a fondo i motivi per cui alcuni collaboratori della rivista abbiano presentato contributi sotto pseudonimo femminile.

Un luogo protetto

Il giorno della conferenza, in apertura del mio intervento, ho elencato i nomi delle donne del «Semplice» e di qualcuna ho analizzato degli estratti. In tutti i numeri pubblicati, dal primo al sesto, quello che tiene insieme i racconti è una certa componente onirica, sospesa nel tempo: nessuno dei contributi presi in esame presenta agganci diretti alla contemporaneità. Tra i testi firmati da scrittrici, alcuni riportano esplicitamente sogni (Anna Maria D.),⁵ momenti imprecisati del quotidiano o brevi incontri con animali (Bompiani,⁶ Schneider),⁷ altri rievocano segmenti di infanzia (Giulia Niccolai,⁸ Ermanna Montanari),⁹ paesaggi esotici e visioni del deserto (Eugenia Bassi),¹⁰ altri ancora riflessioni filosofiche semiserie (Carolina Melik).¹¹ Dato il contesto – gli anni Novanta, la commercializzazione delle scritture femminili – è significativo notare quanto tutte le scrittrici del «Semplice», da quelle già note a quelle sotto pseudonimo, costituissero un'alternativa al modello che si stava affermando in quegli anni nella letteratura italiana *mainstream*, benché con esso condividessero la predilezione per la prima persona narrante e, in alcuni casi, uno stile espressionista mimetico del linguaggio parlato (Erika Martelli,¹² Francesca Cardarelli).¹³

La sensualità esplicita fino all'erotismo più spinto, il gusto *pulp* per la violenza opposta allo stereotipo della delicatezza della donna, il linguaggio dei prodotti di consumo spesso usato in relazione al concetto di emancipazione: questi sono solo alcuni dei topos ricorrenti nella nuova letteratura femminile di consumo presentata in Italia con la raccolta *Bambine cattive* (Ediesse, 1994) e seguita poi dal fenomeno dell'antologia *Gioventù cannibale* (Einaudi, 1996), con i

⁵ Anna Maria D., *Visione d'un villaggio turbato*, «Il semplice», 1996, 3, pp. 20-25.

⁶ G. Bompiani, *Storia di V*, «Il semplice», 1995, 1, pp. 107-116; Ead., *La pioggia*, «Il semplice», 1996, 2, pp. 31-34; Ead., *Il vecchio gatto*, «Il semplice», 1996, 3, pp. 123-125.

⁷ M. Schneider, *La pelle del serpente*, «Il semplice», 1996, 2, pp. 183-185.

⁸ G. Niccolai, *Il ferro*, «Il semplice», 1997, 6, pp. 48-52.

⁹ E. Montanari, *Mi sono ridotta a credere di non esserci neanche tutta*, «Il semplice», 1996, 4, pp. 54-64.

¹⁰ E. Bassi, *Diario del deserto*, «Il semplice», 1997, 5, pp. 29-42.

¹¹ C. Melik, *Memoriale delle bestie verso l'anno 2000*, «Il semplice», 1996, 4, pp. 163-169.

¹² E. Martelli, *Anche se ho sempre un bell'umore*, «Il semplice», 1996, 4, pp. 156-160.

¹³ F. Cardarelli, *Nel parco*, «Il semplice», 1997, 6, pp. 117-119.

racconti di Alda Teodorani e Luisa Brancaccio. Uno dei casi letterari del 1996, secondo anno del progetto del «Semplice», è il romanzo *Destroy* di Isabella Santacroce, una sorta di *American Psycho* al femminile che, come è stato osservato da Elisabetta Mondello,¹⁴ rappresenta il modello di ispirazione per la nuova generazione di scrittrici insieme all'immaginario generato dal Tarrantino di *Pulp Fiction*. Si tratta di una tendenza a raccontare inglobando il linguaggio delle merci e della pubblicità, quello della droga e quello della violenza, spesso ricorrendo a riferimenti cinematografici o televisivi, senza dimenticare prestiti dall'inglese o neoformazioni di parole assemblate in modo insolito.¹⁵ In tale contesto, le voci del «Semplice» offrono una via d'uscita dalle tendenze della letteratura commerciale, e questo è un principio valido tanto per gli uomini quanto per le donne che prendono parte al progetto.

L'idea di creare un'area protetta per la letteratura al di fuori della società di massa aveva già guidato Gianni Celati nell'antologia *Narratori delle riserve*, pubblicata da Feltrinelli nel 1992. Tra i testi selezionati, oltre a quelli già presentati sulle pagine del «manifesto» alla fine degli anni Ottanta, ce ne sono altri che lo scrittore aveva raccolto per conto suo, «leggendo un po' di tutto», come lui stesso ammette nella prefazione dell'opera. La natura dei testi e la formazione dei loro autori era particolarmente varia: c'erano «racconti di narratori occasionali, manoscritti di gente che non aveva lettori a cui rivolgersi, libri stampati da case editrici sconosciute, testi di autori poco noti e altri più noti».¹⁶ Quanto espresso per gli autori e le autrici delle riserve può essere esteso alle voci che successivamente sono state incluse nel progetto della rivista: «Cercavo forme di scrittura non forzate da obblighi esterni: non lo scrivere perché c'è l'obbligo di pubblicare un libro, ma quei momenti in cui si riesce a scrivere per sé, per la cosa in sé, senza dover dimostrare niente a nessuno».¹⁷

La ricognizione dei testi opera al di fuori di una letteratura che era diventata sempre più sinonimo di editoria, piegata cioè alle esigenze della cultura di massa («obblighi esterni») e alla trasformazione dei libri in prodotti commerciali. Questo principio che oserei definire 'di isolamento' è evidente dal titolo della raccolta, *Narratori delle riserve*, che genera un'immagine precisa, di rara potenza, ottenuta mediante l'accostamento di due parole chiave. È del 1996 il saggio in cui Celati riprende la distinzione di Walter Benjamin tra «scrittore» e «narratore».¹⁸ Se il primo è considerato niente più che una posizione sociale, il secondo è il vero artigiano della parola, una distinzione che supporta l'idea celatiana di uno *storytelling* che risiede prima di tutto nell'oralità. Le riserve sono il luogo protetto e isolato in cui i narratori trovano riparo da una letteratura di massa sempre più spersonalizzante, fredda e omologata. In *Narratori delle riserve*, tanto quanto nei testi del «Semplice» «la scrittura può bastare a se stessa, nel senso che non ha bisogno di ricorrere a stimolazioni esterne, ai problemi sociali di attualità o a qualche tipo di saputezza o a rivelazioni eccitanti».¹⁹

¹⁴ E. Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, Milano, il Saggiatore, 2007.

¹⁵ V. Della Valle, *Teorie linguistiche nella narrativa di fine secolo*, in E. Mondello (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, cit., pp. 39-64.

¹⁶ G. Celati (a cura di), *Narratori delle riserve*, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 9.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ G. Celati, *Le posizioni narrative rispetto all'altro*, «Nuova Corrente», XLIII, 1996, pp. 3-18.

¹⁹ Id., *Narratori delle riserve*, cit., p. 9.

Nel 1995 l'idea della riserva come luogo protetto per un linguaggio in via d'estinzione con «Il Semplice» diventa un giardino, un pezzo di terra verde certamente più piccolo del territorio di una riserva e di sicuro meno selvaggio. Se da un lato la piccolezza sta a indicare un avanzamento sempre più aggressivo da parte della letteratura industriale ai danni della parola letteraria, l'immagine dell'hortus ha un valore aggiunto: è qui che subentra la nuova metafora legata alla letteratura come erba medica, «medicamentum simplex»²⁰ coltivato per poter essere usato a scopo curativo per l'animo umano lungo un'intera vita. Le scrittrici selezionate da Celati e dai suoi collaboratori vanno analizzate tenendo conto di questo: le loro voci e le loro esperienze letterarie ambiscono all'autenticità e rifiutano di allinearsi a un decennio che anche dal punto di vista della letteratura, tanto quanto in ambito televisivo e pubblicitario, aveva ormai assimilato i tratti principali dell'estetica postfemminista.²¹

Un autobiografismo 'astratto'

In coerenza con la distinzione tra scrittore e narratore, Celati predilige chiamare a sé voci di donne che non possono definirsi puramente scrittrici. Ginevra Bompiani è l'unica con una carriera di narratrice alle spalle già ai tempi di *Narratori delle riserve*, e la sua inclusione è dovuta alla natura della sua scrittura, la cui figura ricorrente è «l'emblema del sogno, la caduta in uno stato di sogno, di incanto o di meraviglia».²² Giulia Niccolai, che contribuisce con il racconto autobiografico *Il ferro* (n. 6) era principalmente una poetessa e traduttrice e dal 1990 era diventata una monaca buddista; Erika Martelli, autrice di *Anche se ho sempre un bell'umore* (n. 4) – in cui gioca a ricreare la voce di una donna di umili origini – era una francesista occasionalmente prestata alla narrativa.²³ Anche Marianne Schneider, per esempio, è prima di tutto una traduttrice. Il suo contributo incluso nell'antologia del 1992 ha una storia curiosa, che Celati racconta nella breve presentazione che lo precede: «quattro anni fa ho scritto a molti amici, chiedendo se conoscevano o ricordavano qualche sentiero non asfaltato che esce da una città e invitandoli a descriverlo. [...] Nessuno mi ha risposto tranne Marianne, che mi ha mandato questa descrizione».²⁴ Il testo di sapore autobiografico, anticipa lo stile del racconto *La pelle del serpente* che ritroviamo nel n. 2 del «Semplice». La visione dell'involucro esterno dell'animale è solo immagine di raccordo tra i pensieri dell'autrice che riflette sull'atto dello scrivere, quanto questo debba liberarsi del pensiero per far fluire liberamente le parole, così come il serpente si libera della sua stessa pelle. Schneider, in linea con il pensiero celatiano, rappresenta un'idea di scrittura onirica e non sorvegliata, che affonda le radici nell'autobiografico per volare alto negli spazi dell'irrazionale. Come in Schneider, l'elemento di riflessione autobiografica torna nel terzo numero con il racconto *Il vecchio Gatto* di Ginevra Bompiani, proprio a partire dall'attenta osservazione

²⁰ *Catalogo delle prose secondo la specie*, «Il semplice», 1995, 1, p. 7.

²¹ Cfr. A. Brooks, *Postfeminisms. Feminism, Cultural Theory, Cultural Forms*, London-New York, Routledge, 1997.

²² G. Celati (a cura di), *Narratori delle riserve*, cit., p. 46.

²³ Informazione che ho ottenuto da Michelina Borsari. Non è stato possibile reperire ulteriori dettagli relativi a questo nome.

²⁴ G. Celati (a cura di), *Narratori delle riserve*, cit., p. 288.

dell'animale domestico, il cui lamento «è una protesta per la vita che lo ha ingannato col non essere eterna».²⁵

L'autobiografismo si fa preponderante nel lungo contributo di Ermanna Montanari pubblicato nel n. 4, *Mi sono ridotta a credere di non esserci neanche tutta*, in cui l'autrice ripercorre la storia del suo avvicinamento al teatro. Futura fondatrice del Teatro delle Albe, Montanari descrive la sua infanzia in una famiglia romagnola di stampo fortemente patriarcale che faceva del dialetto la sua prima lingua, una famiglia in cui le donne potevano prendere parola a tavola solo se avevano qualcosa di importante da dire. Tra tutti i contributi di certa attestazione, questo è l'unico testo ad aprirsi in modo esplicito a una riflessione sull'identità di genere, sui ruoli all'interno della famiglia e sulle loro dinamiche reciproche.

«A vent'anni,» – scrive Montanari – «ho abbandonato la mia infanzia di figlia con nome da maschio, la grande famiglia patriarcale, la loro idea di bellezza».²⁶ Poi prosegue:

Ho spesso cercato di emulare gli uomini, di imitarli. Ho desiderato di essere come loro, ho avuto per loro una forte attrazione. Prima di tutto e sopra tutto ho voluto essere come mio nonno, grande patriarca, forte, indistruttibile, coraggioso. Ho sempre cercato di non deluderlo, ho sempre cercato di paragonarmi a lui, anche fisicamente, a costo di fatiche indicibili a causa della mia salute cagionevole. Quando ho iniziato a recitare mi sono accorta, non subito ma poi sempre di più, che in scena mi venivano in mente come modelli le mie due nonne, queste nonne che non avevo mai considerato prima.²⁷

Se da un lato questo racconto si solleva dalla pura dimensione letteraria per abbracciare una riflessione anche sociale e politica, lo fa in modo piuttosto dissonante rispetto ai toni in cui negli anni Novanta l'editoria commerciale proponeva le nuove voci femminili; in primo luogo la riflessione di Montanari è sempre rivolta al passato, agli anni della formazione che di per sé costituiscono un territorio lontano, toccato da una fascinazione quasi esotica. Inoltre, rispetto alle scrittrici degli anni Novanta, Montanari si pone criticamente nei confronti dell'idea che per acquisire autorevolezza la voce delle donne dovesse «emulare gli uomini» così come lei tentava di fare da bambina con suo nonno. Scrivere come un uomo (dunque parlare come tale) era una tendenza molto comune del postfemminismo letterario, evidente già in antologie programmatiche come la già citata *Bambine cattive* (1994) in cui la maggioranza delle autrici aveva scelto di esprimersi usando la prima persona maschile (pur firmandosi col proprio nome).

Nel testo di Montanari, a metà tra il romanzo di formazione e la confessione, la riflessione sull'identità femminile si intreccia con quella sulla lingua, dal dialetto all'italiano per liberarsi delle parole del padre, fino a tornare di nuovo al dialetto come luogo dell'autenticità, ma mutuato dal modello delle due nonne, in particolare della nonna materna di cui l'autrice ancora ricorda il tono poco addomesticato e tuttavia genuinamente liberatorio delle sue bestemmie. Coerentemente allo spirito del «Semplice», la lingua del dialetto riporta a un tempo ancestrale, alla ricerca di un'espressione autentica al riparo dal linguaggio omologato delle masse.

L'infanzia ritorna nel racconto autobiografico di Giulia Niccolai, *Il ferro*, pubblicato sul sesto numero della rivista. La narratrice giustappone nella memoria due eventi distanti tra loro nel passato, uno risalente ai suoi tre anni, nel 1938, l'altro invece collocato nel 1983, quando la

²⁵ G. Bompiani, *Il vecchio gatto*, «Il semplice», 1996, 3, pp. 123-125: 124.

²⁶ E. Montanari, *Mi sono ridotta a credere di non esserci neanche tutta*, cit., p. 58.

²⁷ *Ibid.*, p. 59.

protagonista aveva quarantotto anni. I due eventi non hanno apparente collegamento tra di loro: il primo racconta di quando, in Trentino con la famiglia, la narratrice aveva lasciato cadere un secchiello lungo le rocce e questo era stato poi recuperato da un alpino, di cui lei si era innamorata; il secondo episodio racconta invece di un incontro montano con un uomo con cui la protagonista ha un legame sentimentale. Sono brevi immagini distanti sulla linea del tempo che tuttavia il ricordo riporta vicine nell'atto della meditazione:

Cinque anni più tardi, nell'88, un giorno che meditavo in camera mia a Milano, affiorò apparentemente di colpo (come sempre avviene per tutte le cose da tempo sommerse), la mirabile specularità tempo-spazio, perfetta fin nei più minuti dettagli, di questi due episodi del mio passato: quello dell'alpino avvenuto a Vetriolo nel '38 e quello di Ian a Mendatica nell'83. Affiorò anche chiarissimo per me il senso di questa parabola.

A Vetriolo nel '38 avevo tre anni: le Alpi del Trentino si trovavano a est dove sorge il sole. Era una radiosa mattina ed era primavera. Io mi trovavo in alto e l'alpino corse giù per recuperare il secchiello. Il suo gesto galante e audace fece volare la mia mente con i cavalli per la prima volta.

A Mendatica nell'83 avevo quarantotto anni: le Alpi Marittime si trovano a ovest dove cala il sole. Era il tramonto ed era l'autunno. Io mi trovavo quasi in fondo alla valle e la parabola così conclusa segna la fine dei miei amori terreni.²⁸

La rievocazione dei due episodi è al centro di un atto di meditazione che porta a uno svelamento di senso. Al dettaglio autobiografico si aggiunge una carica mistica surreale nel senso più letterale del termine, qualcosa che va oltre il reale e che non può essere percepita col solo uso dei sensi e del ragionamento. Così come l'onirico di Bompiani e le incursioni naturalistico-letterarie di Schneider, Montanari e Niccolai hanno contribuito a tenere viva un'idea di letteratura 'astratta', libera da riferimenti al tempo presente, di contro inteso come qualcosa di tossico; l'hanno coltivata nell'hortus del «Semplice» come un'erba medica, una radice magica da proteggere contro ruspe e deforestazioni linguistiche in regalo ai narratori e alle narratrici che sarebbero venuti dopo.

Tra Ortese e Sontag: modelli di riferimento

Oltre al citato tratto autobiografico, ci sono altre caratteristiche nelle scritture delle donne del «Semplice» a cui la maggior parte dei racconti fanno capo, e in particolare mi riferisco al tratto surrealistico e a quello antropologico. Sebbene i modelli letterari di riferimento non siano mai esplicitati, questi tratti potrebbero idealmente essere ricondotti ai nomi di Anna Maria Ortese e Susan Sontag, che, come ho accennato all'inizio, sono le uniche due autrici a cui la rivista rivolge un tributo ripubblicando testi non inediti; di Ortese si ripropone il racconto *Che?... Che cosa?...* tratto dalla raccolta *L'infanta sepolta* (1950), di Sontag invece si presenta il racconto-reportage *La traduzione di Sarajevo*,²⁹ tradotto dall'inglese da Gianni Celati.

Il racconto di Ortese è ambientato all'inizio del XX secolo, in un passato mai specificato davvero ma poco successivo alla Prima guerra mondiale («la stagione delle armi»)³⁰ Il punto di

²⁸ G. Niccolai, *Il ferro*, cit., p. 51.

²⁹ Per maggiori informazioni consiglio di consultare, tra gli altri, K. Kotecki, *The Future of Europe. Susan Sontag's Sarajevo Publications, Papers, and Production of «Waiting for Godot»*, «International Journal of Postcolonial Studies», XVIII, 2016, 5, pp. 651-668.

³⁰ A.M. Ortese, *Che?... Che cosa?...*, cit., p. 111.

vista è quello del figlio più piccolo della famiglia Gomez, il quale con sguardo straniato racconta dell'estrema povertà in cui versavano i genitori Tommaso ed Elisa, sposati non per amore ma per obbligo sociale e le cui strategie di sopravvivenza sono presentate come buffe idiosincrasie. Leggiamo per esempio che «Gomez amava i debiti»,³¹ mentre Elisa, appassionata di fiori, «era impacciata davanti ai fornelli»;³² riferendosi a se stesso e ai suoi fratelli, il narratore dice che «nulla, infatti, faceva pensare che Elisa e Tommaso Gomez ci avessero amorevolmente chiamati».³³ Nonostante questo, la vita dei due coniugi viene presentata come un «bizzarro capolavoro».³⁴ In questo testo troviamo alcuni elementi comuni a molti dei racconti delle scrittrici che hanno pubblicato sul «Semplice», in primo luogo il racconto in prima persona, che può anche essere letto come falso-autobiografico. A questo genere appartiene, per esempio, il testo di Erika Martelli – *Anche se ho sempre un bell'umore*, pubblicato sul n. 4 – in cui la voce narrante è quella di una donna di umili origini che dopo aver subito violenza affoga il proprio bambino nel fiume. Oltre a condividere la posizione della voce, il racconto di Martelli ha in comune con quello di Ortese il fatto di essere ambientato in un passato impreciso e il modo in cui la vicenda viene riportata risulta straniante, perché prende più la forma di un racconto che di una tragica confessione; l'uomo responsabile della violenza viene evocato infatti come «un gigante matto che abitava nel bosco e faceva il pastore delle pecore volanti».³⁵

Da collegare a questo filone sono anche i primi due racconti di Ginevra Bompiani pubblicati sul n. 1 e sul n. 2 della rivista, anche se scritti in terza persona. Il primo è *Storia di V*, in cui prevale l'elemento surreale a partire dall'apertura («Il signor V, uscendo una mattina di casa, avvertì in sé una nuova sensazione di stupidità. [...] Come mai, si chiese, ha aperto la porta e occupato le camere migliori? Chi le ha dato questa libertà?»).³⁶ Il racconto ripercorre la giornata di un uomo che la sera precedente ha perso tutto giocando a carte. La consapevolezza della perdita fornisce una nuova prospettiva sul mondo e sugli oggetti in particolare, su cui il protagonista inizia a interrogarsi con un divagare di pensieri simile a quello del Palomar di Calvino. Nel secondo contributo invece, intitolato *La pioggia*, Bompiani utilizza la tecnica del falso manoscritto per raccontare la storia di Jean Chardin, gentiluomo francese e viaggiatore del XVI secolo. Questo racconto affronta la descrizione di remote popolazioni indigene in equilibrio tra il surreale e l'antropologico, in omaggio alla tradizione inglese dei viaggi straordinari di sapore swiftiano.

Similmente, il racconto *Smentimenti* di Maria Sebregondi, pubblicato sul n. 6, offre il ritratto di un viaggiatore *sui generis* che ricorda la figura dei vecchi cartografi:

Era un viaggiatore utopico, nel senso etimologico del termine. Non un viaggiatore illusorio, ma un perlustratore dei nonluoghi. La geografia, la scrittura del pianeta, lo appassionava non nel suo aspetto concreto, fisico, bensì in quello astratto. Le linee che gli interessavano non erano tanto quelle che delimitavano le terre e le acque, o le partizioni interne dei continenti, quanto piuttosto quei fili immaginari che avvolgono il geoide in un reticolato invisibile ma rigoroso, nel quale il viaggiatore utopico può ritrovare ampie soddisfazioni. La sua agenzia di viaggi

³¹ *Ibid.*, p. 106.

³² *Ibid.*, p. 109.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 108.

³⁵ E. Martelli, *Anche se ho sempre un bell'umore*, cit., p. 157.

³⁶ G. Bompiani, *Storia di V*, «Il semplice», 1995, 1, p. 108.

U-TOP proponeva pacchetti assolutamente inconsueti e non necessariamente dispendiosi. Il “trekking misto del meridiano” (i più ambiti ovviamente erano il meridiano di Greenwich e il suo opposto, quello del cambiamento di data, ma anche altri meridiani erano non meno interessanti). La “corsa del fusorario” per il possesso del futuro o per il trattenimento del passato, a seconda del senso di marcia, anzi di corsa. Il “tour parallelo”, dell’Equatore, del Tropico, del Circolo Polare.³⁷

In questo breve paragrafo la ricorrenza di termini come «utopico», «illusorio», «nonluoghi», «astratto», «immaginari», «invisibile» si impone contro aggettivi quali «fisico» e «concreto»; l’elemento onirico, caro alle scritture della rivista, è qui richiamato pur senza scadere mai del tutto nel surreale. Si tratta di una lettura poetica del mondo e della sua rappresentazione che viene presentata al lettore attraverso la focalizzazione estrema sul personaggio protagonista. Questo racconto rappresenta in modo perfetto il connubio tra poesia e viaggio, le due passioni più grandi dell’autrice Maria Sebregondi, imprenditrice e fondatrice del marchio Moleskine.

Quando non è surreale ma realistico, il viaggio si presenta tra le scrittrici (e gli scrittori del «Semplice») nella forma del reportage, un secondo filone molto presente e riconducibile al sopracitato esempio di Susan Sontag. A differenza del racconto di Ortese, questo testo ha un riferimento ben preciso fin dall’attacco, in cui al lettore si comunica che «siamo nell’estate del 1993».³⁸ Il racconto è ambientato in un passato recente e le forme verbali (in italiano scelte da Celati, che ne ha curato la traduzione) sono al presente o al passato prossimo. La vicenda della preparazione dello spettacolo *Aspettando Godot* diventa per la scrittrice occasione per riflettere sul clima culturale della Bosnia durante la guerra seguita allo scioglimento della ex-Jugoslavia. Lo stile è a metà tra il giornalistico e il letterario, ma senza concessione alcuna al fantastico o al surreale. A questo filone può essere ricondotto un racconto come *Diario del deserto*, pubblicato sul quinto numero della rivista. La firma è quella di Eugenia Bassi, redattrice del «Semplice» e amica di Gianni Celati, che infatti propone personalmente il racconto al comitato editoriale. Il testo interpreta uno dei generi più amati dal gruppo della rivista, ovvero quello del racconto di viaggio in cui il narratore si fa anche osservatore di culture lontane. Scritto per l’appunto sotto forma di diario, la cronaca di Bassi cattura l’interesse di Celati che proprio nel gennaio 1997 sarebbe andato in Africa occidentale con l’amico Jean Talon, intenzionato a girare un documentario sui metodi di guarigione dogon. I taccuini celatiani di quel viaggio verranno pubblicati nel 1998 da Feltrinelli con il titolo di *Avventure in Africa*, ma con *Diario del deserto* Bassi anticipa lo stesso tono paratattico e descrittivo di sapore antropologico che si troverà nel libro dell’amico.³⁹

Nel racconto la voce di una narratrice riporta l’esperienza di un viaggio nel Sahara e del suo incontro con alcuni membri della comunità tuareg. In particolare un giorno la protagonista si trova ad assistere ad una riunione di famiglia in cui sono proprio le donne le uniche a prendere parola nel riportare lo stato di salute di una di loro, malata di setticemia («Nella zeriba c’è stata

³⁷ M. Sebregondi, *Smentimenti*, «Il semplice», 1997, 6, pp. 92-96: 92.

³⁸ S. Sontag, *La traduzione di Sarajevo*, cit., p. 114.

³⁹ Altro materiale relativo a quel viaggio verrà rielaborato da Celati in alcuni racconti inclusi nella raccolta *Cinema naturale* (2001), in particolare *Il paralitico del deserto* e *Cevenini e Ridolfi*, ma in questi racconti il realismo si perde per lasciare posto al fantastico e all’assurdo-comico.

una riunione degli adulti per sapere come stavano le cose, una donna ha raccontato e gli uomini tacevano»⁴⁰).

Con sguardo straniato la narrazione riserva una riflessione speciale alla posizione della donna nella comunità tuareg, un racconto ancora più potente se messo a confronto con il quadro familiare riportato da Montanari nel numero precedente della rivista:

Ho capito che se un matrimonio va male le donne possono interromperlo, basta che dichiarino alla tribù le loro intenzioni. I Tuareg sono diventati monogami e le donne intervengono in tutte le assemblee di famiglia o tribù. Negli incontri a cui ho partecipato gli uomini tacevano e parlavano le donne. Durante questi incontri gli uomini si coprivano la bocca con lo *chech*, per non permettere ai dispettosi spiritelli Djinn di entrare in loro e spingerli a dire parole offensive.⁴¹

La prosa paratattica e descrittiva della narratrice abbraccia quanto le sta attorno con atteggiamento da antropologa, in presa diretta e per brevi istantanee che vengono registrate nel corso dell'esplorazione.

Come possiamo notare, il tema del viaggio attraversa sia racconti realistici come quello di Bassi che altri già collocati nel gruppo delle scritture surreali e oniriche, come *La pioggia* di Bompiani e *Smentimenti* di Sebregondi. In quest'ottica, anche l'autobiografismo a cui si accennava sopra può essere interpretato come tutt'uno con l'avventura, laddove il passato diventa un territorio remoto da esplorare e l'esperienza del narrare si avvicina al concetto celatiano di narrazione come condivisione.

D'altra parte, i tratti finora considerati per le autrici (tratto autobiografico, tratto surrealista, tratto antropologico) non costituiscono un controcanto rispetto alle scritture degli autori. Alla luce di queste osservazioni sarebbe opportuno domandarsi quanto consapevolmente le scrittrici facessero riferimento ai modelli letterari sopracitati, e quanto invece questi modelli appartenessero al gruppo dei redattori principali, che selezionava i contributi in base a un gusto letterario preciso. A favore di quest'ultima ipotesi c'è l'osservazione di Kuon, che ricorda quanto nella redazione fianco a fianco ci fossero persone che non dividevano regole scritte o manifesti ma simili gusti letterari (Hawthorne, Michaux, Novalis, Kierkegaard, Tabucchi, Benni, Malerba...)⁴² I «redattori del Semplice, ossia Daniele Benati, Ermanno Cavazzoni, Gianni Celati, Ugo Cornia, Michelina Borsari, Marianne Schneider e Jean Talon, [...] condividono alcune idee sulla letteratura che determinano le loro scelte e influiscono sulla fisionomia dell'almanacco»⁴³.

Pseudonimi, travestimenti, scherzi d'autore. E le autrici?

La questione degli pseudonimi del «Semplice» non può essere spiegata senza un riferimento al modo in cui la rivista stessa veniva redatta. Come si evince dal colophon di ciascun numero il progetto nasceva dall'esperienza di Viva Voce, una manifestazione di letture pubbliche ideate

⁴⁰ E. Bassi, *Diario del deserto*, cit., p. 31.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 32-33.

⁴² P. Kuon, *La poetica del 'semplice': Celati & Co.*, in P. Kuon, M. Bandella (a cura di), *Voci delle pianure. Atti del Convegno di Salisburgo (23-25 marzo 2000)*, Firenze, Cesati, 2002, pp. 157-176: 160.

⁴³ *Ibid.*

a partire dal 1992 dalla Fondazione San Carlo di Modena e l'Emilia Romagna Teatro. Gli incontri erano incentrati sul reciproco ascolto, e proprio questo leggersi e leggere vicendevolmente in contesti di gruppo ha impostato le modalità redazionali della rivista. Sempre sul colophon è indicato l'indirizzo della Fondazione San Carlo, a cui i testi venivano indirizzati; il compito di raccogliarli spettava a Michelina Borsari, tra i principali redattori del «Semplice». I testi ricevuti venivano smistati tra vari gruppi gestiti da altri redattori tra cui Gianni Celati, Ermanno Cavazzoni, Jean Talon e Daniele Benati; con quest'ultimo, che ha seguito parte dei lavori dagli Stati Uniti, il gruppo si teneva in contatto per via telefonica e via fax. Proprio questa corrispondenza⁴⁴ si è rivelata fondamentale per intuire alcune delle identità nascoste sotto pseudonimi femminili e – elemento certamente più significativo – le motivazioni dietro questa operazione di 'travestimento'.

In un fax non datato in cui Cavazzoni informa Benati degli ultimi racconti da inserire nel n. 5, insieme a *Diario del deserto*, «proposto da Gianni», c'è anche un testo scritto da lui stesso – *Nove tesi sulla natura primitiva dell'uomo* – che firma con lo pseudonimo di Ero Zoni, il quale ricorre più volte nel corso delle varie uscite della rivista. Meno trasparente risulta l'attribuzione di un precedente contributo a sfondo filosofico-parodico – *Memoriale delle bestie verso l'anno 2000* – incluso nel n. 4 a firma di Carolina Melik. Il nome dell'autrice non corrisponde a nessuna delle persone presenti nelle riunioni di redazione né altre informazioni utili si ricavano cercando di ricostruire il suo profilo, motivo per il quale è possibile intuire che si tratti di un ulteriore pseudonimo.⁴⁵ Il testo è a metà tra racconto filosofico e satira e critica la figura di Hegel come promotore del pensiero assoluto e razionale. La prosa è scritta dal punto di vista delle bestie, ovvero coloro che non aderiscono al pensiero razionale e sono considerate «alienati»,⁴⁶ o ancora, secondo le parole del filosofo, coloro che abitano «la notte in cui tutte le vacche sono nere».⁴⁷ Scrive Melik:

[...] Hegel [...] vuole spiegare tutto ma proprio tutto quello che è successo e quello che succederà mai nel mondo. Il professor Hegel diceva che siccome i concetti sono una cosa universale e assoluta, allora col suo sistema di concetti non ci scappa più niente. Ma diceva anche che non bisogna badare alle cose banali a cui badiamo noi, perché abbiamo una "coscienza naturale" da bestie e non filosofica assoluta come la sua. Cioè noi non facciamo la fatica del "concetto" ma ci fermiamo "ai sentimenti" (sue parole); e solo le bestie sanno badare ai sentimenti.⁴⁸

Il punto di vista di chi narra è perfettamente allineato ai principi programmatici e al gusto della rivista. Peter Kuon⁴⁹ ha già sottolineato quanto «i professori e i critici, dai riassunti sommari e i giudizi frettolosi» (qui rappresentati da Hegel) fossero le «bestie nere del Semplice» insieme a «tutti gli esponenti del mercato letterario».⁵⁰ L'idea della bestia riporta oltretutto a qualcosa di ingenuo, di semplice, appunto, che si staglia in opposizione ai tanto odiati massimi sistemi.

⁴⁴ Ringrazio Cecilia Monina e Daniele Benati per avermi concesso di studiare questa corrispondenza e citarla nel presente articolo.

⁴⁵ Sia Daniele Benati che Ivan Levrini hanno suggerito di attribuire questo nome a Ermanno Cavazzoni, il quale però ha preferito non dichiarare nulla al proposito.

⁴⁶ C. Melik, *Memoriale delle bestie verso l'anno 2000*, cit., p. 166.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 163-164.

⁴⁹ P. Kuon, *La poetica del 'semplice'*, cit.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 164.

Sempre Kuon ha fatto notare come i personaggi ‘idioti’, i semplici, i fuori di testa (e i riferimenti ai manicomi) siano al centro di buona parte della produzione di Ermanno Cavazzoni e di Gianni Celati:

La digressione sugli idioti mette in rilievo la dimensione filosofica del semplice e del Semplice. In un mondo, il nostro, dove i grandi sistemi religiosi, filosofici, ideologici, sono finalmente crollati (i sistemi che ci avevano indicato per secoli il senso globale delle azioni umane, il “telos” della storia universale), rimangono però, come frammenti del tutto. Le piccole storie che alcuni fra noi, chiamiamoli idioti, s’inventano per attribuire al loro agire un senso particolare.⁵¹

L’ipotesi di attribuire la paternità di questo scritto a Ermanno Cavazzoni, sostenuta da Benati e Levrini, cade in contraddizione con il ritrovamento del documento AF384 catalogato nell’archivio del «Semplice» ospitato al Collegio San Carlo di Modena e firmato da Gianni Celati. Questo dattiloscritto reca il titolo di *Hegelian Internet 2000* ed è la copia quasi esatta di quello pubblicato a nome di Carolina Melik.

È significativo notare quanto il ricorso a pseudonimi autoriali fosse nel contesto del «Semplice» una pratica diffusa e piuttosto frequente. In un colloquio che Michelina Borsari mi ha concesso privatamente⁵² proprio riguardo a tale questione, viene sostenuta la motivazione del gioco letterario goliardico. Non erano solo uomini a firmare contributi con pseudonimi femminili, in effetti, ma anche qualche donna si era prestata alla pratica.⁵³ Questo atteggiamento era coerente con il clima antimarxista, antiteorico e antiaccademico della rivista: il ‘semplice’ – secondo Borsari – è anche il povero di spirito che non comprende e «giocare con la credulità»⁵⁴ era uno degli obiettivi più divertenti del gruppo celatiano. Un gioco che continua fino ai nostri giorni nel momento in cui i membri del gruppo rifiutano in modo compatto e coerente di svelarne i retroscena e chiarirne le ambiguità, come nel caso del testo di Celati firmato a nome Carolina Melik.

L’autobiografia e i racconti in prima persona, generi diffusi nelle scritture del «Semplice» proprio in virtù della loro «autenticità»,⁵⁵ diventano l’elemento più sensibile per tirare un tranello al lettore il quale, forte del patto narrativo, è portato a non mettere in dubbio la coincidenza tra autore e narratore. In questo contesto, come ricorda ancora Kuon, «tra la re-invenzione autobiografica e l’autobiografia fittizia non c’è che un piccolo passo».⁵⁶ L’inciampo nell’invenzione, nella fandonia burlesca che tanto ricorda i travestimenti di carnevale, corrisponde al proposito di voci che giocano a non prendersi troppo sul serio e anzi, ancora una volta andando a criticare la posizione primaria che nella società contemporanea l’autore è andato a occupare a dispetto proprio delle storie. Il proposito di riportare la narrazione al centro sembra l’obiettivo di questo gioco di manipolazioni e inganni che rende impossibile in tanti casi – anche all’occhio dell’accademico – operare attribuzioni certe.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² In data 19 maggio 2022.

⁵³ Daniele Benati in una conversazione ha ricordato che la sorella di Ugo Cornia, Marina Cornia, era solita pubblicare sotto pseudonimo maschile.

⁵⁴ Riprendo dagli appunti della mia conversazione con Borsari.

⁵⁵ Come sopra.

⁵⁶ P. Kuon, *La poetica del ‘semplice’*, cit., p. 170.

Senza negare l'elemento goliardico che certamente sta alla base della rivista e influisce sulla scelta degli pseudonimi, quando questi sono nomi femminili ci sarebbe un ulteriore elemento da prendere in considerazione. Un fax non datato di Daniele Benati inviato alla redazione lascia percepire una certa sensibilità nei confronti di problematiche che oggi definiremmo relative alla questione di genere, benché questa al tempo non fosse ancora al centro di un vero e proprio dibattito culturale:

Questo è il progetto del n5 in base al materiale che ho avuto o che mi è stato suggerito. [...] I due racconti di ****
*****⁵⁷ che ho ricevuto non mi hanno fatto una grande impressione, ma siccome in questo numero non ci sono
donne bisognerebbe forse metterne uno, in tal caso sceglierei "Il viaggiatore serafico" che tratta di un viaggio
immaginario in Russia – e si potrebbe fare un filone intitolato Viaggi in Russia, dove, assieme a questo, potremmo
mettere quello di Nori). Altre cose non ne ho.⁵⁸

Non è la prima volta che uno dei redattori esprime delusione riguardo al materiale ricevuto per la rivista.⁵⁹ Lavorando alla progettazione del n. 5, Benati, che di quel numero è il curatore, ammette di non essere pienamente convinto della qualità dei racconti inviati da una scrittrice («non mi hanno fatto una grande impressione») ma si trova a riconoscere la totale assenza di donne tra i testi selezionati («in questo numero non ci sono donne») così propone di includere lo stesso i contributi ricevuti benché non del tutto soddisfacenti. Di fatto, quando il n. 5 del «Semplice» viene pubblicato, nessun racconto di ****
***** è presente nella rivista. Ci sono però quello già citato di Eugenia Bassi e una lettera al padre datata 1933 e firmata da una certa Teresa Compiani, «cucitrice di Montebabbio»⁶⁰ (forse un vecchio racconto recuperato da riunioni precedenti, dato che Benati stesso aveva ammesso: «altre cose non ne ho»). Non escludendo l'ipotesi della goliardia, l'assunzione di pseudonimi femminili da parte di scrittori di genere maschile potrebbe attribuirsi anche all'intento di equilibrare i contributi dei vari numeri, con il risultato (purtroppo paradossale) che, pur volendo dare più spazio alle voci di donne, lo si andava in realtà sottraendo.

Lo studio delle scrittrici (reali o presunte) incluse nel progetto del «Semplice» è stato utile a rivelare alcuni aspetti non solo letterari ma anche – in un certo senso – sociologici sul clima culturale e sulla percezione della questione di genere negli anni Novanta. Sollevare il problema della scarsa rappresentanza delle donne nella rivista non significa accusare la rivista o i suoi redattori di antifemminismo, ma inquadrala nel clima generale del suo tempo. Del resto, come ha scritto Daniela Brogi, «l'assenza delle donne e delle autrici dalla considerazione e dalle pratiche di riconoscimento pubblico è una figura strana ed enorme davanti gli occhi di tutti ma di cui non si discute in maniera collettiva [...]».⁶¹ Interrogarsi sulla presenza o meno delle donne e sulle modalità di partecipazione femminile al progetto significa riflettere anche sulla forma di società che si ricava da quell'impresa e sul peso politico che certe scelte implicitamente avevano.

⁵⁷ Il nome è stato ommesso da me nel rispetto della privacy della persona interessata.

⁵⁸ Per gentile concessione di Cecilia Monina e Daniele Benati.

⁵⁹ In un fax del 30 novembre 1995 inviato a Benati, Borsari scrive: «Abbiamo letto circa 200 racconti e raccontini che ci sono arrivati da sconosciuti, ma pochissimi sono interessanti e quasi nessuno pare da pubblicare».

⁶⁰ «Il semplice», 1997, 5, p. 57.

⁶¹ D. Brogi, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022, p. 4.

Abbiamo visto sopra che per i redattori della rivista tutto si risolveva nell'obiettivo comune del mantenimento di un clima goliardico. D'altra parte, emerge chiaramente dai documenti che – seppure l'idea di letteratura che sorreggeva il progetto fosse quella di finzione e quindi per definizione prescindeva da riferimenti troppo precisi a corpi e identità – in qualche modo lo squilibrio numerico tra scrittori e scrittrici veniva percepito: ciò dimostra che, al di là dei giochi di identità, era diventato impossibile ormai non sentire un'assenza totale delle donne come problematica.

Dal lavoro collettivo attorno al «Semplice», sono evidenti gli effetti di un atteggiamento in apparenza disimpegnato: stilisticamente tanto alle donne quanto agli uomini della rivista veniva chiesto di scardinarsi dalle tendenze contemporanee e aspirare a una letteratura 'pura', in chiara reazione all'impegno letterario diffuso nei decenni precedenti. L'autobiografismo e l'adozione di una prima persona narrante – che per le scritture degli anni Novanta studiose come Storini hanno ricondotto all'influenza dei gruppi di autocoscienza femministi⁶² – è il tratto più evidente delle scrittrici del «Semplice», ma è comune anche agli scrittori ed è scelto in nome della precisa ricerca di un effetto letterario; lo si utilizza per riportare un'esperienza avventurosa o per condividere ricordi evocativi di un mondo quasi ancestrale, ormai perduto con l'avvento della società dei consumi. Nonostante questo, parlare dell'avventura del «Semplice» come di un progetto a-politico e disimpegnato non sarebbe del tutto corretto. Come già evidenziato dal lavoro di Michele Ronchi Stefanati⁶³ relativamente all'impegno di Gianni Celati, l'obiettivo della redazione (di assoluta impronta celatiana) si costituisce nell'aperto antagonismo al linguaggio della società di massa e ai suoi temi ricorrenti: sottrarre la letteratura alla commercializzazione era ed è – di fatto – una posizione politica, anche quando non intesa come tale, e politica rimane anche la questione della presenza femminile.

⁶² Cfr. ancora Monica Storini, *Le scrittrici*, cit., pp. 65-66.

⁶³ M. Ronchi Stefanati, *Per una linea leopardiana dell'impegno: sulla matrice etico-politica dell'opera di Gianni Celati degli anni duemila*, «Quaderni d'Italianistica», XXXIX, 2018, 1, pp. 51-80.