

“Una stanza tutta per sé”? Gli esordi della Tartaruga edizioni tra femminismo e lavoro culturale (1975-1982)

Irene Piazzoni

Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Studi storici

irene.piazzoni@unimi.it

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-4793-8413>

DOI: <https://doi.org/10.54103/milanoup.163.c213>

Abstract

Nata in un anno cruciale per la storia del movimento femminista italiano, il 1975, e legata ad altre sigle del circuito femminista internazionale, La Tartaruga edizioni, fondata da Laura Lepetit, riuscirà a sopravvivere anche quando la stagione delle lotte si spegnerà, costruendo un catalogo di pregio. Il capitolo si propone di indagare gli esordi dell'attività e di mettere a fuoco alcune questioni che emergono con più forza da questa indagine: il perentorio riconoscimento dell'autorialità femminile, la funzione salvifica della scrittura nel processo di autocoscienza e affermazione della personalità femminile, la fantasia che caratterizza contenuti e forme dell'azione editoriale, la compattezza e la circolarità delle scelte – in cui scrittura saggistica *sui generis*, memoir, racconto vivono in simbiosi nel catalogo e nelle opere stesse – ma anche il carattere “aperto” della proposta, sensibile agli interessi e ai temi salienti della cultura italiana degli anni Settanta, e la disposizione a ribadire il valore della professionalità, al di sopra e a prescindere dalle ragioni della militanza.

“A Room of One’s Own”? The debut of La Tartaruga edizioni between feminism and cultural engagement (1975-1982)

Abstract

Established in 1975, a crucial year in the history of the Italian feminist movement, and linked to other groups in the international feminist network, La Tartaruga edizioni, founded by Laura Lepetit, building up a valuable catalogue managed to endure even when the season of militancy faded away. This chapter aims to investigate the beginnings of the activity and to focus on certain issues that emerge most sharply from this research: the decisive assertion of female authorship, the redemptive function of writing in the process of self-awareness and affirmation of the female identity, the creativity that marks contents and forms of the editorial work, the consistency and circularity of the choices – in which *sui generis* non-fiction writing, memoir, short story live in symbiosis in the catalogue and in the works themselves – but also the “open” character of the offering, sensitive to the interests and main issues of Italian culture in the 1970s, and finally, the willingness to state professionalism, above and apart from the reasons of activism.

«Mentre occhi più freschi rileggono i testi famosi, vengono gradualmente alla luce fonti sepolte di cultura e di vitalità intellettuale, e l'intero processo è alimentato da un cambiamento di prospettiva di gran lunga più straordinario e potente di quello che portò il Rinascimento europeo dalla teologia all'umanesimo».¹

Militanza femminista e progetto editoriale

La Tartaruga edizioni muove i primi passi nel cuore di un decennio magmatico, segmentato, contraddistinto da veloci transiti sul terreno sociale come su quello culturale, e in un momento di snodo per la storia del femminismo italiano.²

Nel 1975 si consuma la frattura con la sinistra radicale, espressa dagli scontri con i militanti di Lotta continua durante la manifestazione delle femministe a

1 Adrienne Rich, *Verso una Università incentrata sulla donna*, in Ead., *Segreti silenzi bugie. Il mondo comune delle donne*, Milano, La Tartaruga, 1982 (*On Lies, Secrets, and Silences*, New York, Norton & C., 1979, trad. Roberta Mazzoni), p. 66.

2 Per i riferimenti bibliografici essenziali cfr. *Il movimento femminista negli anni '70*, in «Memoria. Rivista di storia delle donne», 19-20, 1987; Aida Ribero, *Una questione di libertà: il femminismo degli anni Settanta*, prefazione di Emma Baeri, Torino, Rosenberg & Sellier, 1999; *Anni Settanta*, a cura di Anna Bravo e Giovanna Fiume, numero monografico di «Genesis», III/1, 2004; *Il femminismo degli anni Settanta*, a cura di Teresa Bertilotti e Anna Scattigno, Roma, Viella, 2005; Gabriella Bonacchi, *Dalla "Libertà che guida il popolo" alla "Mujer barbuda": dimensioni della libertà femminile in Italia*, in *Culture politiche e dimensioni del femminile nell'Italia del '900*, a cura di Ead. e Cecilia Dau Novelli, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010, pp. 15-37, e Cecilia Dau Novelli, *Il neofemminismo: riflessioni critiche*, ivi, pp. 39-62; *Donne negli anni Settanta. Voci, esperienze, lotte*, a cura di Beatrice Pisa e Stefania Boscato, Milano, FrancoAngeli, 2012; Liliana Ellena, *Frontiere della liberazione e snazionalizzazione delle italiane*, in *Di generazione in generazione. Le italiane dall'Unità a oggi*, a cura di Maria Teresa Mori, Alessandra Pescarolo, Anna Scattigno e Simonetta Soldani, Roma, Viella, 2014, pp. 277-300; Paola Stelliferi, *Il femminismo a Roma negli anni Settanta. Percorsi, esperienze e memorie dei collettivi di quartiere*, Bologna, Bononia University Press, 2015; Maud Anne Brake, *La nuova politica delle donne. Il femminismo in Italia 1968-1983*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019 (*Women and the Reinvention of the Political. Feminism in Italy, 1968-1983*, New York-London, Routledge, 2014, trad. Enrica Capussotti); *Anni di rivolta. Nuovi sguardi sui femminismi degli anni Settanta e Ottanta*, a cura di Paola Stelliferi e Stefania Voli, Roma, Viella, 2023. Si veda inoltre per un quadro d'insieme Fiamma Lussana, *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie*, Roma, Carocci, 2012, per quello teorico Adriana Cavarero, Franco Restaino, *Le teorie femministe. Due secoli di battaglie teoriche e pratiche*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, e per una mappa della storiografia Paola Stelliferi, *Fare storia del neofemminismo italiano: origini, ipotesi, risultati e prospettive*, in *L'Italia degli anni Settanta. Narrazioni e interpretazioni a confronto*, a cura di Fiammetta Balestracci e Catia Papa, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2019, pp. 145-163. Per una lettura del femminismo sullo sfondo della storia delle donne nell'Italia unita rimando infine a Perry Willson, *Italiane. Biografia del Novecento*, Traduzione di Paola Marangon, Roma-Bari, Laterza, 2011 (*Women in Twentieth-Century Italy*, Palgrave Macmillan 2010), e *Storia delle donne nell'Italia contemporanea*, a cura di Silvia Salvatici, Roma, Carocci, 2022.

Roma, il 6 dicembre di quell'anno;³ pochi mesi prima il massacro del Circeo, oggetto di un'attenzione mediatica inedita, ha segnato un tornante, ponendo con drammatica evidenza la questione della violenza sulle donne; entra poi nel vivo la battaglia per la legalizzazione dell'interruzione della gravidanza. Il triennio 1974-1976 è quello in cui il movimento femminista assume connotati di massa, ma in cui altresì germogliano i semi di una crisi che si rivelerà di lì a poco. Come ha osservato Anna Rita Calabrò, si sta per chiudere la fase più prettamente “politica”, e si avvia un processo di ridefinizione: il «patrimonio di riflessione» elaborato negli anni precedenti nutre esperienze di lavoro culturale, e il «metodo femminista, “l'analisi sessuata” viene indirizzata verso l'esplorazione, da parte delle donne, del proprio “universo simbolico” (l'analisi della cultura e della scrittura femminile) e del proprio “immaginario” (l'espressione della creatività femminista)».⁴

La Tartaruga edizioni nasce dunque all'apogeo e nel punto di crisi della fase politica e di massa del movimento, da cui prende le mosse per contattare altre forme di impegno, sulla scia di un'evoluzione verso la prevalenza di un femminismo “culturale”. Sullo sfondo, intanto, la trasformazione complessiva che attraversa la galassia dei gruppi di sinistra concerne anche i linguaggi e gli obiettivi della militanza: ne è un indizio lo slittamento dall'ortodossia marxista ad altri orizzonti speculativi – si pensi alla riflessione di Ágnes Heller sui bisogni “radicali” – in sintonia con le inquietudini e le esigenze delle giovani generazioni e, appunto, delle donne. Sono sviluppi che hanno immediato riflesso sulle o scaturiscono dalle scelte di soggetti editoriali quali Savelli, Guaraldi, Stampa alternativa, che captano, rimandano e sollecitano interessi per campi vergini – dall'antipsichiatria alla pedagogia antiautoritaria, dalla sociologia del calcio alla macrobiotica, dalla musica pop al fumetto, dalla dimensione del “privato” al

3 Per una riflessione sui rapporti tra il movimento femminista e i gruppi della sinistra extraparlamentare si legga Paola Stelliferi, *“Una originaria, irriducibile asimmetria”. Il rapporto della nuova sinistra con i femminismi in Italia (1972-1976)*, in *Genere e culture politiche dagli anni Settanta a oggi*, a cura di Bruno Bonomo e Alessandra Gissi, numero monografico di «Italia contemporanea», 287, II, agosto 2018, pp. 15-43; per Lotta continua, Stefania Voli, *Soggettività dissonanti. Di rivoluzione, femminismi e violenza politica nella memoria di un gruppo di ex militanti di Lotta continua*, Firenze, Firenze University Press, 2015.

4 Anna Rita Calabrò, *Milano 1965-1984: fasi del movimento femminista e tipologia dei gruppi*, in Ead., Laura Grasso, *Dal movimento femminista al femminismo diffuso. Storie e percorsi dagli anni '60 agli anni '80*, Milano, Fondazione Badaracco-FrancoAngeli, 2004 (prima ed. 1985), p. 49 (cui si rimanda anche per un panorama sui gruppi femministi a Milano tra anni Sessanta e Ottanta). Sul passaggio dai “gruppi di parola” alla “pratica del fare” si legga anche *Non credere di avere dei diritti. La generazione della libertà femminile nell'idea e nelle vicende di un gruppo di donne*, Libreria delle Donne di Milano, Torino, Rosenberg & Sellier, 1987, pp. 89-126. Sull'impegno nel ripensamento della cultura e sul piano delle pratiche culturali nella fase di crisi della politica del femminismo, si legga anche Annabella Gioia, *L'Università delle donne. Esperienze di femminismo a Roma (1979-1996)*, Roma, Donzelli, 2021.

femminismo – nella cornice di quella «rivoluzione transpolitica» in cui si iscrive il “lungo Sessantotto” italiano.⁵

La fondazione si deve a Laura Lepetit, nata a Roma nel 1932 ma milanese d'adozione, che ha alle spalle la gestione della Milano Libri, libreria e poi casa editrice rilevata nel 1962 insieme a Annamaria Gregoriotti, moglie di Giovanni Gandini, e Vanna Vettori. Punto di incontro «dell'ala più avventurosa dell'intelligenza milanese»,⁶ la Milano Libri si specializza nel campo dei fumetti, organizzando nella seconda metà degli anni Sessanta mostre dedicate alle opere di Al Capp, Roland Topor, Copi, Jean-Michel Folon, Guido Crepax e Frank Dickens, importando materiale e riviste *underground* internazionali, e pubblicando, oltre a «Linus» e ai suoi supplementi, le storie di *Valentina* di Crepax, antologie di strisce e albi d'autore, libri d'arte e sul cinema.⁷

Come la stessa Lepetit racconta in *Autobiografia di una femminista distratta* – libro a cui destina il compito di consegnare i tratti del suo percorso esistenziale e professionale⁸ –, a monte della sfida di avviare una propria casa editrice ci sono due incontri. Il primo è con Carla Lonzi e Rivolta femminile, quando nel settembre 1970 nasce il gruppo milanese. Per Lepetit, è la scoperta del femminismo radicale, delle sue istanze teoriche e delle sue pratiche, *in primis* quella della “autocoscienza”.⁹ Non fosse altro che per questo legame con Rivolta, La

5 Fulvio De Giorgi, *La rivoluzione transpolitica. Il '68 e il post '68 in Italia*, Roma, Viella, 2020. Sul fronte editoriale, cfr. Irene Piazzoni, *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2021, pp. 259-269.

6 Marisa Rusconi, *Che passo questa Tartaruga!*, in «L'Espresso», 15 dicembre 1985.

7 L'archivio della Milano Libri è conservato presso il Centro APICE dell'Università degli Studi di Milano; cfr. *50 anni della Milano Libri 1962/2012. Storia di una bottega*, Milano, Lucini, officina d'arte grafica, 2012.

8 Sulla quale rimando a Irene Piazzoni, *Narrate, donne, la vostra storia: Laura Lepetit e l'autobiografia 'di tutte'*, in *Le donne nell'editoria del Novecento. Archivi, memorie, autorappresentazioni*, a cura di Lodovica Braidà e Irene Piazzoni, Vicenza, Ronzani, in corso di pubblicazione. Fonte insidiosa ma preziosa, l'autobiografia di Laura Lepetit, anche in considerazione della scarsità di fonti archivistiche sulla sua casa editrice. Il fondo bibliografico di Lepetit, per la parte che riguarda la saggistica e la letteratura in lingua originale, insieme ad altro materiale dell'archivio personale relativo alla casa editrice La Tartaruga, è conservato presso l'Unione femminile nazionale; il fondo bibliografico relativo alla narrativa in lingua italiana è conservato presso la Casa delle donne di Milano. Quanto all'archivio vero e proprio della casa editrice, confluito nel 1997 in quello della Baldini & Castoldi, così si legge nel censimento degli archivi storici delle case editrici (La Tartaruga (1997 - [sec. XXI]) – Archivi storici – Lombardia Beni Culturali - <https://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/compleksi-archivistici/MIBA00E022/>, ultima consultazione, per questa come per le altre fonti citate reperibili in rete: marzo 2024): «Non è possibile, invece, fornire i dati relativi agli Archivi de “La Tartaruga” prodotti a partire dal 1975, anno della sua nascita».

9 Laura Lepetit, *Autobiografia di una femminista distratta*, Roma, Nottetempo, 2016, p. 60. Su Carla Lonzi si leggano: la voce di Maria Luisa Boccia in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2015: [https://www.treccani.it/enciclopedia/carla-lonzi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carla-lonzi_(Dizionario-Biografico)/); Ead., *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, Milano, La Tartaruga, 1990; Ead., *Con Carla Lonzi. La mia opera è la mia vita*, Roma, Ediesse, 2014; *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante*

Tartaruga si inserisce nel novero di altre case editrici espresse dai movimenti delle donne in Italia (la stessa Rivolta femminile, Edizioni delle donne, Dalla parte delle bambine, La Salamandra, La Rosa, Essedue Edizioni) e in altri paesi (The Feminist Press, Éditions des femmes, The Women’s Press, Frauenoffensive, Virago Press, solo per ricordare le maggiori) in un momento in cui in Europa e negli Stati Uniti essi danno luogo a una produzione sterminata.¹⁰

Il secondo incontro è quello con Erich Linder, a capo della Agenzia letteraria internazionale (Ali), allora grande arbitro dei giochi editoriali, che diventerà un imprescindibile punto di riferimento per la costruzione del catalogo.¹¹ Affidarsi a un’agenzia letteraria significa scegliere di occupare uno spazio nel mercato librario e prendere stanza nel frastagliato universo editoriale, a fianco tra l’altro di molte altre sigle, non di matrice femminista ma impegnate a

al femminismo di Rivolta, a cura di Lara Conte, Vinzia Fiorino e Vanessa Martino, Pisa, ETS, 2011; Anna Scattigno, *Carla Lonzi. «Nell’autenticità di se stessa riflessa nell’altra»*, in *Di generazione in generazione*, cit., pp. 301-314. Sui gruppi di autocoscienza a Milano nei primi anni Settanta cfr. Lea Melandri, *Una visceralità indicibile. La pratica dell’inconscio nel movimento delle donne degli anni Settanta*, Milano, Fondazione Badaracco-FrancoAngeli, 2000.

- 10 Vera Navarra, *I libri delle donne. Case editrici femministe degli anni settanta*, postfazione di Monica J. Romano, Valverde (Catania), Villaggio Maori, 2018; Piera Codognotto, Francesca Moccagatta, *L’editoria femminista in Italia*, Roma, Associazione italiana biblioteche, 1997; si veda anche, con particolare riferimento agli scambi editoriali e alle traduzioni in francese dei libri di case editrici femministe italiane, Fanny Mazzone, *Les échanges féministes franco-italiens par la traduction éditoriale depuis les années 1960*, in «Laboratoire italien», 28/2022 (DOI: <https://doi.org/10.4000/laboratoireitalien.8719>). Per le esperienze internazionali si leggano almeno: Bibia Pavard, *Les Éditions des femmes. Histoire des premiers années 1972-1979*, Préface de Jean-François Sirinelli, Paris, L’Harmattan, 2005; Catherine Riley, *The Virago Story: Assessing the Impact of a Feminist Publishing Phenomenon*, New York, Berghahn Books, 2018. Per le riviste in Italia, cfr. «Un roman de formation collectif». *Les revues féministes en Italie des années 1970 à nos jours*, a cura di Marie Fabre, Corinne Manchio, Beatrice Manetti e Francesca Irene Sensini, in «Laboratoire italien», 28/2022 (<https://doi.org/10.4000/laboratoireitalien.7949>); Chiara Martinelli, «La mia avventura sono io». *Individui e società dal linguaggio del movimento studentesco a quello delle riviste neofemministe*, in *Voix et parcours du féminisme dans les revues de femmes (1870-1970)*, a cura di Laura Fournier-Finocchiaro, Liviana Gazzetta e Barbara Meazzin, in «Laboratoire italien», 26/2021 (<https://doi.org/10.4000/laboratoireitalien.6935>); Federica Paoli, *Pratiche di scrittura femminista. La rivista «Differenze» 1976-1982*, Milano, FrancoAngeli, 2011; Ead., *Diversità fantastiche. Periodici del femminismo romano nei primi anni ottanta*, in *Ritorno al futuro. movimenti, culture e attivismo negli anni ottanta*, in «Zapruder. StorieInMovimento», VIII, 21, gennaio-aprile 2010, pp. 24-40 (http://storieinmovimento.org/wp-content/uploads/2014/10/Zap21_3-Zoom2.pdf); Ead., *La controinformazione femminista nelle pagine di «Effe»*, in «Genesis», VII, 1-2, 2008, pp. 247-278; Elisa Salvati, *Donne senza veline. L’informazione e le sfide del movimento femminista attraverso le pagine di Quotidiano donna*, Roma, Teseo Editore, 2010.
- 11 Erich Linder. *Autori, editori, librai, lettori*, a cura di Martino Marazzi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2003; Giorgio Alberti, «Ci metteremo d’accordo con Linder». *Origine ed evoluzione del ruolo dell’agente letterario nell’editoria di ricerca*, in *Italiamerica. Editoria*, a cura di Emanuela Scarpellini e Jeffrey T. Schnapp, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008, pp. 43-66; Dario Biagi, *Il dio di carta. Vita di Erich Linder*, Roma, Avagliano, 2007.

sfruttare l'interesse per la condizione femminile, per la saggistica femminista e per le scrittrici, come dimostra il fiorire di collane e pubblicazioni. Complici il fermento politico e l'affacciarsi di nuove frange di lettori, giovani e donne in particolare, la vita editoriale, del resto, vive un momento di effervescenza. Fioriscono case editrici legate alla "nuova" sinistra; Einaudi, Feltrinelli, Laterza insistono con vigore sul mercato della saggistica; la valorizzazione dell'autorialità femminile si sta facendo strada assumendo connotati attenti alla sua peculiare declinazione, come dimostrano il revival di Colette e Virginia Woolf, il «boom postumo» di Marina Cvetaeva,¹² e, per citare qualcuno tra i tanti editori in campo, i casi di Feltrinelli – artefice di un recupero in grande stile di *Una donna* di Sibilla Aleramo¹³ –, di Einaudi – si pensi, ad esempio, alla traduzione di *The Awakening* di Kate Chopin nella collana diretta da Italo Calvino "Centopagine" –, di Bompiani, che propone con ottimi esiti l'autobiografia *In volo* di Kate Millett e *Il diario* di Anaïs Nin –, di Adelphi.¹⁴ Quello che vede l'ingresso della Tartaruga, insomma, è un agone affollato.

Il proposito di conciliare militanza e commercio porterà Lepetit alla rottura con Lonzi. Per intenderne il senso è preziosa la testimonianza di Maria Schiavo, protagonista del movimento femminista, in contatto con il gruppo francese *Psychanalyse et Politique* che dà vita nel 1972 alle *Éditions des femmes*. Come scrive Schiavo, intorno al 1974-75 Lonzi desidera creare una casa editrice di scritti femminili, che però non vedrà mai la luce: «Al suo posto (così mi sembra: al suo posto) vede la luce, invece, il suo diario *Taci, anzi parla!*» in cui Carla racconta come l'idea «de viene "rubata" da un'altra del gruppo»:

Ma il tipo di scrittura che concepiva Lonzi non era che un'autoanalisi interminabile: diari, appunti, poesie, documenti, tracce di un percorso, tappe di un viaggio, un tipo di scrittura antiletterario, senza nessuna concessione alle forme più popolari della letteratura, alla finzione romanzesca, alle quali invece *des femmes* [*Éditions des Femmes*] faceva ritorno. Carla Lonzi, con grande coerenza, non concepiva, per la rappresentazione degli itinerari di riflessione di una donna, altra scrittura che non fosse di testimonianza. Quella, per intenderci, dei libretti verdi, della piccola casa editrice di Rivolta Femminile.¹⁵

Il percorso di liberazione additato da Lonzi, così rigoroso e ascetico, non può passare per una casa editrice dai connotati "regolari", neppure una che pubblichi solo libri di donne, tanto più considerata l'«insofferenza per il ruolo

12 Cito dall'articolo *Marina Cvetaeva, amata da Pasternak divorata dalla poesia*, in «La Stampa-Tuttolibri», 13 giugno 1981.

13 Su cui si sofferma in questo volume il contributo di Roberta Cesana.

14 Irene Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., pp. 259-318; Anna Ferrando, *Adelphi. Le origini di una casa editrice (1938-1994)*, Roma, Carocci, 2023, pp. 211-226.

15 Maria Schiavo, *Movimento a più voci. Il femminismo degli anni Settanta attraverso il racconto di una protagonista*, Milano, Fondazione Badaracco-FrancoAngeli, 2002, p. 97.

di donna editrice come figura di successo». ¹⁶ Schiavo descrive come un ripiego la via imboccata dalle editrici femministe:

In questo senso, oggi, retrospettivamente, tutto mi si stende davanti in modo diverso. E nella scelta francese, nelle scelte che più tardi faranno delle donne milanesi, che io stessa farò, di aprire insieme ad altre una libreria di scritti femminili, di scrivere il mio primo libro, scegliendo o essendo scelta da una casa editrice di donne, La Tartaruga (creata, per singolare coincidenza, da quella stessa Laura Lepetit da cui Lonzi si era sentita, non posso dire se a torto o a ragione, e oggi non ha più molta importanza, come defraudata dell'idea), in tutto questo vedrò in seguito un modo di sfuggire a una strada di liberazione troppo impervia, cercando di barcamenarsi fra lotta politico-ideologica e ricerca di una identità, anche attraverso la letteratura. Fra rigore e compromesso politico. ¹⁷

Il rapporto tra Laura Lepetit e Carla Lonzi è complesso. La loro conoscenza, come si diceva, risale all'autunno del 1970, quando Lepetit entra nel gruppo di Rivolta femminile e partecipa alle sedute di autocoscienza. Molte pagine del diario di Lonzi, dato alle stampe nel 1978, dunque reso pubblico, parlano di Laura, celata sotto il nome di “Paula”. Fin dal primo accenno, il 29 gennaio 1973, ci sono già tutti gli elementi che poi punteggeranno i riferimenti successivi, fino alla rottura nell'inverno 1975, vale a dire la mancata sintonia tra due personalità molto diverse, il significato non pienamente affine che per le due ha la militanza femminista, e la lontananza di posizioni in merito alla valenza della scrittura e al progetto della fondazione di una casa editrice:

Paula mi fa sentire nervosa quando ho qualche problema, prende tutto con una tale calma! Con Sara non ho bisogno di definirmi “Ho questa delusione, ho questa incapacità che mi rende ansiosa ecc.”, basta che si parli un po' e si entra in argomento, io stessa scopro cosa diavolo ho che non sapevo. Invece con Paula mi comincio a scusare di essere nervosa e lei cerca di minimizzare. Le ho detto che ho bisogno di stare un po' fuori, di non pensare a niente, figlio, casa, e lei mi ha risposto “Certo, quest'estate non hai fatto neppure una vera vacanza”, che riportava la causa a un dato esteriore, anche se era un'osservazione affettuosa. A lei piace parlare di Rivolta, la tranquillizza, la incoraggia. Oggi ha tirato fuori un problema di carta intestata, abbiamo finito per parlare della fondazione di una casa editrice, e lei sognava quante donne avrebbero potuto cavare dai loro cassetti qualcosa e darcelo. Sono momenti molto evocativi, come tra due ex-compagne di collegio, ma non abbiamo un vero presente. A lei piaceva quell'aria in gamba che avevo prima, una specie di “arrivano i nostri” donna, e mi sembra che non sia contenta di vedermi sotto un altro aspetto. Mi ha fatto comprare un libro, di Sylvia Plath, una poetessa suicida, *La campana di vetro*. L'ho appena scorso e ho pensato

16 *Casa editrice fantasma*, in Maria Grazia Chinese *et al.*, *È già politica*, Milano, Rivolta Femminile, 1977, p. 95.

17 Maria Schiavo, *Movimento a più voci*, cit., p. 97.

che non sarebbe morta se, invece di fare la scrittrice, avesse semplicemente scritto di sé per liberarsi. Perché Paula non scrive? È ancora la sfoggezione [sic] culturale che la trattiene? Com'è che non si spappola stando la mattina in libreria e il pomeriggio in galleria? Certo che spesso è incline alla distrazione, al chiacchierare svagatamente e piacevolmente, e non c'è, non risponde.¹⁸

In molte occasioni Carla definisce Laura affettuosa, ma distratta, svagata, tendente all'eufemismo e alla calma, distonica rispetto alla sua personalità diamantina, assertiva, inchiodante, se vogliamo. Per Laura il femminismo è un "all'armi" delle donne, è qualcosa che la tranquillizza e la incoraggia; per Carla è una ricerca inesausta. Per Laura la scrittura femminile è anche creatività, è anche letteratura, in sintesi; per Carla la scrittura è quella "di sé", l'unica liberatoria, l'unica autentica. E poi c'è il dilemma della casa editrice: il brano del diario appena citato ci dice che fin dall'inizio del 1973 le due ne discutono, e ci dice anche della più pressante e costruttiva spinta di Lepetit, della tentazione ma anche della più tiepida, o problematica, posizione di Lonzi.

Dietro tale divaricazione c'è un'idea diversa di come e perché fare libri, e di quali libri fare. Non senza ambivalenze e oscillazioni, Lonzi finisce per rimanere fedele a un "rigore" dell'atto editoriale, tale per cui pubblicare è attività che si compie e si risolve all'interno di Rivolta: «la vera novità della nostra Casa Editrice – si dichiara – è che pubblichiamo gli scritti di ciascuna di noi che scrive, o che scriverà, di sé».¹⁹ Il che implica il rifiuto di venire a patti non solo con il mercato, non solo con le regole dell'attività editoriale commerciale, non solo con una dimensione – quella della concorrenza, della realizzazione professionale e del successo – forgiata e dominata dal paradigma maschile, che le donne non devono imitare, ma persino «della cultura come fonte di falsa identità in una ricerca di sé da attuare fra donne».²⁰ Tutto questo emerge molto bene, oltre che dalla tipologia dei libri pubblicati sotto la sigla di Rivolta femminile, dalle pagine di Lonzi e da altri documenti prodotti dal gruppo.²¹

18 Carla Lonzi, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Postfazione di Annarosa Buttarelli, Milano, *et al.*/edizioni, 2010, vol. I, p. 187. Sulla rottura con Rivolta femminile in merito alla fondazione della casa editrice Lonzi si sofferma in molte occasioni; per i passaggi più significativi si vedano, nel vol. II, pp. 695, 718-721, 740-742, 761-762, 764-766, 779-772, 938-939.

19 *Casa editrice Rivolta femminile Libretti verdi*, in *L'almanacco. Luoghi, nomi, incontri, fatti, lavori in corso del movimento femminista italiano dal 1972*, Roma, Edizioni delle donne, 1978, p. 101.

20 *Rivolta femminile*, *ivi*, p. 7.

21 Carla Subrizi, *Contradictions and the Re-Invention of One's Own Role: The Publishing House Scritti di Rivolta Femminile in the Life/Work of Carla Lonzi*, in *Female Cultural Production in Modern Italy. Literature, Art and Intellectual History*, ed. by Sharon Hecker and Catherine Ramsey-Portolano, [London], Palgrave Macmillan, 2023, pp. 247-261. Rivolta femminile espresse due collane, "Libretti verdi. Scritti di rivolta femminile" e "Prototipi", in cui si alternano scritti collettivi e scritti individuali, tutti legati al processo dell'autocoscienza (si leggano anche le testimonianze in Anna Rita Calabrò, Laura Grasso, *Dal movimento femminista al femminismo diffuso*, cit., pp. 168-171).

Le fondatrici delle Edizioni delle donne – le cui prime pubblicazioni risalgono al 1976 – Anne Marie Boetti, Maria Caronia, Manuela Fraire e Elisabetta Rasy intendono a loro volta l’attività editoriale come «un momento della pratica e della militanza politica femminista», per cui la lotta delle donne diventa cultura e la specifica cultura delle donne diventa lotta, contrapponendosi alla «editoria sulla donna» calcata da tante sigle, un tentativo a loro avviso mistificatorio e insidioso perché camuffa la trappola dell’integrazione del movimento femminista nel «compromesso istituzionale». Si propongono dunque libri «antimonumentali», a cui le editrici partecipano «in prima persona», rifiutando la delega, e libri politici, perlopiù di saggistica e di intervento.²² In questo caso, l’intransigenza non è portata ai limiti di Rivolta, ma l’accento è comunque posto sulla separazione rispetto all’agone editoriale del tempo.

Lepetit invece aspira a fare una casa editrice “vera”, calcando le orme classiche del fare editoriale: il contatto con l’agenzia letteraria, la selezione dei titoli, l’attenzione all’aspetto visivo dei libri, la distribuzione, la promozione, la programmazione, la costruzione del catalogo, ma, soprattutto, l’entrata dalla porta principale nel discorso culturale *tout court*. E in questa direzione procede all’interno di Rivolta, fino a quando, di fronte alla divergenza con Lonzi, arriva ad “uccidere la madre”. Analoga sorte, tra l’altro, tocca ad Adela Turin, costretta ad abbandonare Rivolta femminile per varare Dalla parte delle bambine, un’altra delle molte declinazioni dell’editoria femminista, volta ad accedere al mercato dei libri per ragazzi per smontarne gli stereotipi di genere, e facendolo su scala europea, considerate le coedizioni con le Éditions des femmes e la casa editrice barcellonese Lumen diretta da Esther Tusquets, nonché la partecipazione alla Fiera di Francoforte.²³

Lepetit, dunque, decide di conciliare militanza femminista e lavoro culturale a più ampio raggio. Non si scorge però nulla, nell’attività messa in piedi nei secondi anni Settanta, che abbia a che fare con un “barcamenarsi” o con un “compromesso”. Si scorge piuttosto la rivendicazione di una professionalità di alto profilo, oltre che del valore e del piacere del fare editoriale: rivendicazione, anche silenziosa e resiliente, che costituisce un filo solido della storia delle donne nel Novecento, presenze della vita culturale fino a quel momento rimaste nell’ombra, ma che nell’editoria – traduzioni, consulenze, mansioni anche di rilievo nelle case editrici – e nella letteratura, così come nella scrittura, hanno

22 *Edizioni delle donne*, in *L’almanacco*, cit., pp. 101-102.

23 *Dalla parte delle bambine*, ivi, pp. 102-103; Carla Ida Salviati, *Raccontare destini. La fiaba come materia prima dell’immaginario di ieri e di oggi*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 30-47; Roberta Pederzoli, *Adela Turin e la collana “Dalla parte delle bambine”. Storia di alcuni albi illustrati militanti fra Italia e Francia, passato e presente*, in *Tessere trame. Narrare storie. Le donne e la scrittura per l’infanzia*, a cura di Antonella Cagnolati, Roma, Aracne, 2015, pp. 263-300; Anna Travagliati, *Adela Turin*, in *Enciclopedia delle donne*, 2019 (Enciclopedia delle donne | Biografie | Turin Adela: Milano 1929 - vivente).

trovato una potente leva di emancipazione e identità.²⁴ In questo senso la vicenda della Tartaruga costituisce un capitolo di quella di più ampio respiro che concerne il lavoro femminile e, in particolare, il lavoro femminile nel campo intellettuale, che conosce proprio negli anni Settanta un salto di qualità, anche in virtù di un ampliamento del mercato culturale delle donne, a cui la stessa editoria femminista, tra riviste e libri, offre un'occasione di ulteriore professionalizzazione, oltre che di attivismo.²⁵

Lepetit condivide l'adesione a quella giovane e ancora fragile tradizione delle *women in publishing* con i soggetti che formano la rete in cui si inserisce La Tartaruga, fornendole sostegno e collaborazioni, a partire da Maria Gregorio, colonna della Feltrinelli, Ida Levi, Bibi Tomasi, Bruna Miorelli, Luisa Muraro, Rosaria Guacci, per non parlare della Libreria delle donne, che si apre nell'ottobre del 1975.²⁶ Il contesto editoriale milanese, così effervescente, favorisce tale traiettoria. E a ciò si aggiunge la particolare disposizione degli ambienti femministi cittadini a inaugurare, fatto tesoro del lavoro di "autocoscienza", la «politica del fare», e, nel passaggio dagli anni Settanta agli Ottanta, quando sembra alle spalle la fase creativa e sperimentale del movimento, a spostarsi, auspici le tesi di Muraro in testa, su posizioni – per usare le parole di Schiavo che percepì questo spostamento come un'involuzione – «nel senso di un lento ma fermo adattamento a una realtà che stava mutando», elaborando con realismo

24 Negli ultimi anni si è configurato un cantiere di iniziative scientifiche sulle "donne nell'editoria" che vede coinvolti diversi soggetti. Si pensi ad esempio, per citare il contributo più recente, al corposo *The Edinburgh Companion to Women in Publishing, 1900-2020*, ed. by Nicola Wilson, Claire Battershill, Sophie Heywood, Marrisa Joseph, Daniela La Penna, Helen Southworth, Alice Staveley, Elizabeth Willson Gordon, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2024, frutto di due occasioni d'incontro internazionali sul tema che risalgono al 2019: la prima, *Women in Publishing*, all'Università di Reading per l'inaugurazione del Centre for Book Cultures and Publishing (CBCP); la seconda – il *Symposium on Women/Gender Minorities in Print/Publishing in the 20th Century* – presso il Center for Spatial and Textual Analysis (CESTA) della Stanford University come parte del workshop internazionale Modernist Archives Publishing Project (MAPP). Per il caso italiano, si vedano: *L'altra metà dell'editoria. Le professioniste del libro e della lettura nel Novecento*, a cura di Roberta Cesana e Irene Piazzoni, Vicenza, Ronzani, 2022; *Le donne nell'editoria del Novecento. Archivi, memorie, autorappresentazioni*, cit.; *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane*, a cura di Laura Di Nicola, Roma, Carocci, 2021; *Donne in editoria/Women in publishing*, a cura di Roberta Cesana, «Bibliologia», vol. IX (2014) e vol. X (2015).

25 Per una visione d'insieme sulle donne nel mondo del lavoro e del consumo, cfr. Alessandra Pescarolo, *Lavoro e riconoscimento: un binomio mobile*, in *Storia delle donne nell'Italia contemporanea*, cit., pp. 163-186, e Enrica Asquer, *Tra casa e mercato: genere, consumo e lavoro familiare*, ivi, pp. 187-211. Sul lavoro culturale delle donne nell'Italia unita cfr. in generale *Female Cultural Production in Modern Italy*, cit. Per gli studi sulle donne nel mondo delle professioni e dell'industria culturale rimando a Irene Piazzoni, *Un'incerta e fragile presenza: donne professioniste della scrittura e del lavoro editoriale*, in *L'altra metà dell'editoria*, cit., pp. 13-33. Per il ruolo dell'editoria femminista, cfr. Federica Paoli, *La controinformazione femminista nelle pagine di «Effe»*, cit., pp. 248-251.

26 Chiara Martucci, *Libreria delle donne di Milano. Un laboratorio di pratica politica*, Milano, Fondazione Badaracco-FrancoAngeli, 2008.

nuove strategie.²⁷ Non c'è spazio per approfondire questi aspetti; basti ricordare un appunto della stessa Schiavo, laddove parla di una Milano «razionale ed equilibrata, prudente e industriosa, ma anche capace di spericolate sperimentazioni», lontana dalla «suntuosa arcaicità di Palermo» e dall'«esteriore compostezza», cui si opponeva «un abissale fondo irrazionale, totalmente scisso», di Torino.²⁸

«Quante cose interessanti si scoprono leggendo quello che scrivono le donne!»²⁹

Come si configura la fisionomia del progetto della Tartaruga? La perentoria affermazione dell'autorialità femminile è l'asse del programma, sostenuta dalla consapevolezza che la scrittura delle donne, oggi «senso comune», allora «fosse sottovalutata in special modo dagli editori».³⁰ Un'altra aspirazione, anch'essa ovvia, è di ricostruire la genealogia della presa di coscienza femminile attraverso le scritte, “messa a tema” da *Le madri di tutte noi*, il *Catalogo giallo* edito dalla Libreria delle donne di Milano e dalla Biblioteca delle donne di Parma nel 1982.³¹

Quali sono le “madri” del neofemminismo? Scrive Schiavo:

Solo le scrittrici del passato, alcune in particolare, proprio per l'effetto di distanza, di accumulazione temporale, di libertà così conquistata, sembravano poter essere maestre di verità, pur se si erano servite della loro immaginazione (che però non aveva mai preso il potere nel mondo). Nonostante ciò, non erano sospettate di raccontar fole (come crede ogni moralismo rivoluzionario o religioso), ma erano per noi soprattutto le preziose antenate di cui sentivamo il bisogno in assenza di una tradizione femminile. [...] Certamente, anche se molto più vicine a noi nel tempo, fra le italiane, consideravamo nostre maestre l'Anna Banti di *Artemisia*, l'Elsa Morante di *Menzogna e sortilegio*.³²

Più controverso il rapporto con le giovani scrittrici; anche quelle che si dicono femministe, come Dacia Maraini, sono giudicate «superficiali e strumentali, in fondamentale convivenza con il patriarcato»:

Idem per Natalia Ginzburg, nonostante appartenesse a una generazione precedente, nonostante la sua classicità. Le scrittrici italiane, tranne quelle poche eccezioni, cui si aggiungeva anche la Sibilla Aleramo di *Una donna*, non sembravano poter darci spunti, non sembravano poter costituire un punto femminile di riferi-

27 Maria Schiavo, *Movimento a più voci*, cit., p. 204.

28 Ivi, p. 214.

29 Laura Lepetit, *Autobiografia*, cit., p. 28.

30 Intervista a Lia Cigarini in Chiara Martucci, *Libreria delle donne di Milano*, cit., p. 85.

31 Ivi, p. 87.

32 Maria Schiavo, *Movimento a più voci*, cit., p. 178.

mento forte contro la tradizione, anche nell'ambito puramente letterario, in quel delicato momento che ho chiamato della traversata del vuoto culturale.³³

Considerazioni, queste, che già indicano – al di là della sfida sull'autorialità femminile – che poi si tratta di tenere in conto sensibilità e domande che suggeriscono opzioni, fanno emergere preferenze ed esclusioni, disegnano diverse geografie del gusto.

A sostenere il primigenio progetto di Lepetit c'è un'insoddisfazione per quanto fino a quel momento è stato pubblicato in Italia, a partire dal *Secondo sesso* di Simone de Beauvoir (il Saggiatore, 1961): un'analisi ineccepibile ma “fredda”, in cui il registro e la personalità stessa dell'autrice non incoraggiano l'assimilazione del contenuto – e questo a prescindere dall'eclissi della lettura “emancipazionista” di de Beauvoir in una fase in cui prevale la rivendicazione della differenza.³⁴ L'interesse degli editori si è concentrato fino a quel momento – e ancora si concentra – su una saggistica classica, in prima fila Einaudi, Feltrinelli, il Saggiatore, Edizioni di Comunità, Rizzoli, Garzanti, Editori Riuniti (con la collana “La questione femminile”), e sigle come Guaraldi e Savelli. Ottengono ottimi riscontri le traduzioni di opere quali *The Feminine Mystique* di Betty Friedan, *Our Bodies, Ourselves* del Boston Women's Health Book Collective, *Sexual Politics* di Kate Millet, *The Dialectic of Sex* di Shulamith Firestone, *Woman's estate* di Kate Mitchell, *Speculum* di Luce Irigaray, *Of Woman Born* di Adrienne Rich.³⁵

Certo questi testi sono, in un modo o in un altro, determinanti. Lonzi, che legge *Le deuxième sexe* poco dopo la sua uscita (1949), ne parlerà come «una delle molle molto lontane che hanno fatto scattare “Sputiamo su Hegel”», perché la fa soffrire uno dei concetti cardine del libro, vale a dire la convinzione dell'autrice di «essere meglio delle altre, di quelle che non hanno preso la via dell'inserimento» nel mondo costruito dai maschi.³⁶ Serena Castaldi, in merito alla nascita del gruppo di Anabasi nel 1970, insiste sull'importanza di *Sexual Politics*

33 *Ibidem*.

34 Laura Lepetit, *Autobiografia*, cit., pp. 27-28.

35 Sull'impatto culturale del femminismo americano degli anni Sessanta cfr. Raffaella Baritono, *Il Femminismo americano degli anni '60*. Betty Friedan, Shulamith Firestone, Kate Millet, Robin Morgan, Frances Beal e Gloria Anzaldúa, in «Storicamente», 4, 2008: Femminismo americano degli anni '60 (storicamente.org). Per una rassegna dei libri che hanno accompagnato la stagione femminista in Italia, rimando a *100 titoli. Guida ragionata al femminismo degli anni Settanta*, a cura di Aida Ribero e Ferdinanda Vigliani, Ferrara, Tufani Editrice, 1998. Sulla traduzione di *The Feminine Mystique* di Betty Friedan e *Our Bodies, Ourselves* del Boston Women's Health Book Collective si legga il contributo di Cinzia Scarpino in questo volume.

36 Carla Lonzi, *Itinerario di riflessioni*, in Maria Grazia Chinese et al., *È già politica*, cit., pp. 13-39, qui p. 33. Sulle vicende editoriali e l'accoglienza del saggio di de Beauvoir in Italia cfr. Liliana Rampello, *Postfazione. Voci d'Italia. Breve storia della ricezione italiana del Secondo sesso*, in Simone de Beauvoir, *Il secondo sesso*, Traduzione di Roberto Cantini e Mario Andreose, prefazione di Julia Kristeva, postfazione di Liliana Rampello, Milano, il Saggiatore, 2012 (prima ed. 1961), pp. 701-715.

di Millett, tradotto nel 1971 da Rizzoli.³⁷ E così è per altri saggi: «Sono capitata in Lotta Femminista [un gruppo di femministe milanesi nato nel 1972] senza capire veramente su che posizioni era e che tipo di discorso facesse» – racconta una militante: «E ci sono arrivata come all’apertura di un mondo attraverso la lettura di un libro, *Il ruolo della donna nella società degli uomini* di Eva Figes, che mi aveva presa molto... era un libro con contenuti molto evidenti, molto grossi».³⁸

Tuttavia non è quel modello a interessare Lepetit. Una visione dal di dentro, intendendo per “dentro” non solo il mondo delle donne ma la donna come soggetto, visto che la coscienza individuale è tutt’uno con quella collettiva: questo interessa. E il registro più adatto appare quello in cui razionalità ed emozione, analisi ed empatia si fondono. Non possono rispondere a tale esigenza né il taglio “ascetico”, né quello “politico” cui tiene una parte del movimento. A proposito dei filoni dell’editoria libraria, Schiavo scrive che alla Libreria delle donne di Torino – aperta nel 1977 – «non furono discussi in quel periodo libri di letteratura, ma soprattutto di storia, di attualità»:

gli anni Settanta, anche quando si interessavano di letteratura, erano segnati da un atteggiamento “antiletterario” delle donne. Il *Catalogo verde* della Libreria di Milano si dichiarava “catalogo di testi di teoria e pratica politica”. Allo stesso modo, anche se con tendenze più introspettive, diaristiche, si presentava *A zig zag*, lavoro collettivo di un gruppo che faceva capo a Lea Melandri. Io stessa, che pure avevo scritto con *Macellum*, fra il ’76 e il ’77, una sorta di romanzo-saggio, avevo voluto fare, in un frenetico viaggio attraverso la cultura classica, un’opera “antiletteraria” per eccellenza. Ci interessava soprattutto in quegli anni una scrittura politica delle donne. Volevamo che ci fosse continuità fra la scrittura di un volantino e quella di un libro.³⁹

La testimonianza di Schiavo rivela i segni di quella passione per la saggistica che ha caratterizzato la generazione del Sessantotto italiano, cui senza dubbio appartengono le frange del femminismo più coinvolte nella lotta politica. Ciò non toglie che è dalla stessa cultura femminista – all’unisono con le tendenze “contro-culturali” tipiche della metà dei Settanta – che sgorga un modo diverso di guardare ai canonici generi. E il caso della Tartaruga lo dimostra. Come vedremo, quello di Lepetit non è affatto un atteggiamento antiletterario; si può dire semmai il contrario, vista la sua inclinazione ad apprezzare il letterario nella scrittura saggistica. Soprattutto, non è il criterio dei generi – su cui l’editrice si muove con estrema libertà – a guidare le scelte. Né tantomeno la categoria del “politico” – inteso in senso tradizionale – appare il fulcro della sua casa editrice. Così come c’è altro nella tessitura del catalogo rispetto alla necessità di rivedere il pantheon degli autori, o di mettere a punto un pantheon di autrici. Quello che

37 Anna Rita Calabrò, Laura Grasso, *Dal movimento femminista al femminismo diffuso*, cit., p. 173.

38 Ivi, p. 183. Il libro di Eva Figes (in realtà intitolato *Il posto della donna nella società degli uomini*) è tradotto nel 1979 da Feltrinelli.

39 Ivi, pp. 174-175.

preme è, innanzitutto, far passare attraverso il filtro di una lettura empatica la forza che proviene dal frutto della scrittura delle donne: lettura e scrittura sono entrambi strumenti di conquista della coscienza femminile. In questo senso, la direttrice di Lonzi, rinnegata sul piano strategico, dell'autorialità e della tipologia testuale, è assimilata nella sostanza:

il problema è il significarsi della coscienza femminile, e dunque il duplicarsi della soggettività e della conoscenza del mondo. Qui il nocciolo del femminismo di Carla Lonzi. Per lavorarlo, ha scelto due forme: l'analisi della relazione tra gli individui, la scrittura.⁴⁰

Il significato della coscienza femminile così come emerge dall'analisi della relazione tra gli individui e l'atto della scrittura sono tra le fondamenta su cui poggia il progetto della Tartaruga.

In secondo luogo preme immettere nel discorso culturale la linfa dello sguardo femminile, problematico, metamorfico, alieno. Il che, se vogliamo, riflette la cifra postmodernista della casa editrice, propria di chi è reduce dall'intenso dibattito sull'arte degli anni Sessanta, da Umberto Eco in poi. E riflette il pensiero femminista. Su questo fronte, in effetti, si riattiva la sintonia con Maria Schiavo, che, sempre a proposito degli obiettivi della Libreria torinese, spiega bene questa angolazione:

La Libreria voleva contribuire a dare al pensiero, alla scrittura delle donne, il senso di opera aperta, di interrogazione ininterrotta, che la toglieva dai musei, dalle storie in cui si tratta il bello come un assoluto, attribuendo ad ogni scrittore, scrittrice, un pezzettino di esso, come un lembo prezioso di cielo letterario, più o meno, secondo classificazioni che non ci interessavano, che ci erano divenute del tutto estranee nel corso di quell'esperienza del "nulla", che ho più volte richiamato alla memoria, e che rimane fondamentale per chi voglia capire il femminismo radicale degli anni Settanta. Da quel vuoto, noi ritornavamo a parlare con le scrittrici, riattraversandone le pagine con la libertà, la confidenzialità che la presa di coscienza ci avevano date.⁴¹

Gli schemi tipici di un sistema culturale "al maschile" sono sovvertiti:

Era ancora vicina l'esperienza di creatività collettiva che rifiutava di considerare chi scrive, chi dipinge, o scolpisce per professione, l'unico/a capace di mettersi in comunicazione con la bellezza, con la verità, e di rappresentarle. Quel senso di libertà, l'audace nullificazione dei valori costituiti, – che giungevano persino a mettere in dubbio quella bellezza dell'opera d'arte così tanto esaltata nel mondo maschile – ci consentivano un rapporto colloquiale con le scrittrici.⁴²

40 Maria Luisa Boccia, *Per una teoria dell'autenticità. Lettura di Carla Lonzi*, in *Il femminismo negli anni '70*, cit., p. 86.

41 Maria Schiavo, *Movimento a più voci*, cit., pp. 171-172.

42 Ivi, p. 172.

E per chiudere sui presupposti della nascita della Tartaruga, occorre fare appello a un orizzonte che esula dal femminismo. Pur lontana dal rivendicare, come è il caso della fondatrice delle *Éditions des Femmes*, Antoinette Fouque, un'identità che la accrediti nel gotha della intelligenza,⁴³ Lepetit si dipinge secondo il cliché dell'editore uomo: vale a dire come un'editrice dotata di fiuto, abile a captare, scoprire, riscoprire, offrire al pubblico e al dibattito culturale titoli di qualità: di fare, insomma, editoria di cultura. C'è in Lepetit, in effetti, un impulso tipico di qualsiasi iniziativa voglia inserirsi nel solco dell'editoria “protagonista”, per usare un termine che connota una vena robusta della cultura editoriale del Novecento ma anche una rappresentazione potente di sé dell'editore novecentesco: «Incontrare un libro giusto al momento giusto [è] un fatto fondamentale e necessario», scrive Lepetit, per cui La Tartaruga nasce da questa convinzione, per pubblicare libri «assolutamente necessari, da leggere a ogni costo».⁴⁴ Il protagonismo dell'editore, in questo caso, coincide con l'archeologica impresa di messa a fuoco di un protagonismo cultural-letterario delle donne che, nella storia moderna e contemporanea, non è da meno rispetto a quello maschile, ma anche con altre istanze, che hanno a che fare con la definizione e l'espressione di una certa identità professionale, di un determinato gusto letterario e stilistico, di un ruolo specifico nel conteso culturale del proprio tempo.

«Davanti ai libri mi sento come un cane da tartufi»⁴⁵

Lepetit parte con due scrittrici che reputa fondamentali non solo di per sé e non solo per la genealogia del femminismo, ma anche per le riflessioni sulla scrittura delle donne e per l'arditezza e l'originalità dell'opera: Virginia Woolf – di cui fa tradurre, acquistati i diritti dalla Hogarth Press, *Le tre ghinee*, inedito in Italia, destinato a divenire un punto fermo per numerose case editrici femministe – e Gertrude Stein. È l'amica Fernanda Pivano a concederle la traduzione – «bellissima, perfetta, così difficile e così ben riuscita, battuta a macchina su dei fogli azzurrini che cominciavano a ingiallire e a screpolarsi» – di *Everybody's Autobiography* «che aveva fatto negli anni Cinquanta per Einaudi e che non era mai stata pubblicata, forse perché la Stein non piaceva a Vittorini, o forse ne era geloso».⁴⁶ Dopodiché nella selezione di autrici e opere Lepetit si muove

43 Come dimostra il saggio di Fanny Mazzone, *Antoinette Fouque e le Éditions des femmes. Dalla storia individuale alla storia collettiva*, in *Le donne nell'editoria del Novecento. Archivi, memorie, autorappresentazioni*, cit.

44 Laura Lepetit, *Autobiografia*, cit., pp. 19-20.

45 Ivi, p. 25.

46 Ivi, p. 50. In realtà la traduzione era stata proposta da Alberto Mondadori, come racconta Pivano nell'introduzione a *Gertrude Stein, Autobiografia di tutti*, a cura di Fernanda Pivano, Milano, La Tartaruga, 1976 (*Everybody's Autobiography*, New York, Random House, 1937), pp. 5-9.

con sicurezza, come si evince dagli scambi di lettere con la Agenzia letteraria internazionale di Erich Linder.⁴⁷

Molti dei titoli che Linder le propone sono scartati. I rifiuti, nei primi anni di attività, di rado motivati, riguardano per esempio: *Johnny I Hardly Knew You* di Edna O'Brien, il saggio *Just like a girl. How Girls Learn to be Women* di Sue Sharpe, il racconto *Tell me a Riddle* di Tillie Olsen (pubblicato da Savelli nel 1980), le memorie di Vera Brittain *Testament of Youth* (pubblicato da Giunti nel 2015), la biografia della suffragetta Sylvia Pankhurst scritta dal figlio Richard, il romanzo femminista *Benefits* di Zoe Fairbairns, l'antologia *Zur Psychologie der Frau* a cura di Gisela Brinker-Gabler, *Heroes and Villains* di Angela Carter (pubblicato da Fanucci nel 2003), *End to Torment* di Hilda Doolittle (pubblicato da Archinto nel 1994), *Das dritte* di Elisabeth Albertsen. Non hanno seguito altre proposte della Ali: *Some Kind of Innocence* e *On Loving Men* di Jane Lazarre – quest'ultimo sarà tradotto nel 1982 da Feltrinelli – e *Delta of Venere* di Anaïs Nin. Devono cadere anche *Cassandra at the Wedding* di Dorothy Baker (tradotto da Fazi nel 2014), *Sleepless Nights* di Elizabeth Hardwick (proposto nel 2021 da Blakie), *A Sentimental Education* di Joyce Carol Oates (poi acquisito da E/O), *Briefe an Hermann Hesse* di Emmy Hennings, i racconti di Caroline Gordon, i saggi *Silences* di Tillie Olsen. E ancora: letto il manoscritto delle *Lettere a Maya Munroe* di Paola Watts, Lepetit confessa di trovarlo «troppo fragile [sottolineato nel testo] per costituire materia di un libro, del tutto non elaborato letterariamente, anche se scritto con grazia e qualche intuizione».⁴⁸ Non la convince la prima raccolta di racconti di Grace Paley *The Little Disturbances of Man*, mentre pubblica la seconda, che risale al 1974, *Enormous Changes at the Last Minute*: dunque non il frutto del «problematico rapporto tra maternità e scrittura», ma quello dell'incontro con il movimento femminista.⁴⁹

Lepetit non riesce a mettere le mani su alcuni libri di Christa Wolf – scrittrice cui tiene molto e che in Italia sarà appannaggio della E/O – né su *Of Woman Born* di Adrienne Rich (che Linder ha già venduto a Garzanti), né su *Edith's Diary* di Patricia Highsmith (venduto a Bompiani). Vorrebbe riproporre

47 La documentazione relativa è custodita presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (FAAM), Archivio Agenzia Letteraria Internazionale (d'ora in poi Archivio Linder), Corrispondenza, La Tartaruga, 1976-1983. Per il catalogo della casa editrice, cfr. *Vent'anni di libri per La Tartaruga. Catalogo 75-95*, Milano, La Tartaruga, [1995]. Per una complessiva visione delle direttrici della casa editrice cfr. la tesi di laurea di Cristina Carnelli, *Dove cade la terza ghinea: la letteratura al femminile della casa editrice La Tartaruga*, relatore Giovanni Turchetta, Università degli Studi di Milano, a.a. 2008-2009.

48 FAAM, Archivio Linder, Corrispondenza, La Tartaruga, 1981, Lepetit a Linder, 9 febbraio 1981.

49 Cinzia Scarpino, "Nel tempo che ci fece passare tutti per fessi": Grace Paley e la sua "opera di verità", in «Culture. Annali del Dipartimento di Lingue e Culture contemporanee della Facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Milano», 19, 2005-2006, p. 335: <http://www.club.it/culture/culture2005-2006/20culture.pdf>.

A Member of Wedding di Carson McCullers, già tradotto nel 1951 da Longanesi, ma il libro finisce nelle mani della Mondadori; della stessa autrice le sta a cuore la raccolta uscita postuma *The Mortgaged Hearth*, ma la richiesta rimarrà senza esiti. Alcune autrici non sono trattate dalla Ali: tra queste una assai amata da Lepetit, Sylvia Plath.

Negli stessi anni dell'esordio Lepetit manifesta il suo forte interesse per Lou Salomè, che è oggetto di una riscoperta nell'Italia negli anni Settanta-Ottanta: Guaraldi propone nel 1975 *Il mito di una donna* e nel 1977 *Anal und sexual e altri scritti psicoanalitici* con l'introduzione di Cesare Musatti; le Edizioni delle donne nel 1977 *La materia erotica. Scritti di psicanalisi* a cura di Jutta Prasse; Newton Compton sempre nel 1977 il diario *I miei anni con Freud*; Savelli nel 1979 la biografia di Nietzsche; Boringhieri nel 1983 le lettere con Freud. Solo nel 1985-1986 riuscirà alla Tartaruga di pubblicare *L'eroticismo* e, soprattutto, l'epistolario Salomè-Rilke. Altre scrittrici su cui si ferma l'attenzione sono Marieluise Fleisser – un'altra “riscoperta”, soprattutto in Germania, degli anni Settanta – di cui La Tartaruga proporrà nel 1982 la raccolta *Avanguardia*, Anna Kavan – di cui si tradurrà *Sleep Has its House* e *Asylum Piece* –, Barbara Pym, che diventerà uno dei pilastri della narrativa, e Ivy Compton-Burnett, autrice contesa tra diverse sigle, di cui Lepetit (che ha chiesto a Linder quali romanzi dell'autrice sono ancora a disposizione) pubblicherà nel 1977 *Genitori e figli*, primo dei quattro titoli che entreranno nel catalogo. Di un'altra autrice che conosce enorme fortuna dagli anni Settanta, ambita dai “grandi” Bompiani, Mondadori, Sonzogno, la prima citata Highsmith, alla fine Lepetit riuscirà ad assicurarsi *Piccoli racconti di misoginia*.

Ottenere qualcosa di Anna Seghers si dimostra altrettanto complicato. Lepetit punta su una selezione di racconti – però dovrà inghiottire il rospo dell'alto anticipo richiesto per soli quattro – e scrive di tenere «molto» al romanzo *Transit* «proprio per continuare un discorso sulla Seghers». ⁵⁰ Solo nel dicembre 1980 si darà via libera anche alla pubblicazione del romanzo, già tradotto dalle Edizioni di Cultura sociale nel 1953, ma che poi nel 1985 uscirà per Mondadori. Del resto quello di farsi spazio tra i colossi è il problema principale di Lepetit, e compito di Linder risolvere. Così, dei racconti di Dorothy Parker ci si deve accontentare di quelli esclusi dalla raccolta *Il mio mondo è qui* (pubblicati da Bompiani nel 1941, con la traduzione di Eugenio Montale, in un'edizione ancora “viva” negli anni Settanta). Parziale è la conquista di Nadine Gordimer, tentata fin dai primi anni Ottanta; di fronte alle «complicazioni» dovute al desiderio dell'autrice di sistemarsi presso i grandi editori, Lepetit insiste:

Ma come sai i grandi non l'hanno molto aiutata a farsi conoscere, perché non tentare con me, io ci punterei molto perché mi interessa veramente. I titoli che volevo sono *The Conservationist* e *A soldier's embrace*. Non potresti intervenire a mio

50 FAAM, Archivio Linder, Corrispondenza, La Tartaruga, 1979, Lepetit a Antonella Antonelli (Ali), 8 maggio 1979.

favore? Avrei bisogno di aver presto una risposta altrimenti mi resta un vuoto nel programma.⁵¹

Per i romanzi brevi di Edith Wharton (che farà il suo esordio nel catalogo solo nel 1988 con la raccolta di racconti *Vecchia New York*) occorre attendere la conclusione delle trattative di Linder con Mario Spagnol. Lepetit se ne lamenta, invocando l'opportunità di una "politica d'autore" che premi anche le piccole sigle:

non capisco perché in Italia sia così difficile tenere in vita un autore (autrice nel mio caso) pubblicandolo in diverse edizioni o case editrici senza lasciarlo nel cassetto come spesso accade qui. Per esempio la Virago in Inghilterra, pubblica e ripubblica molti testi quasi contemporaneamente ad altri. Quello che importa è la collocazione e credo che nel suo piccolo La Tartaruga abbia contribuito a dare una fisionomia a certe ricerche e anche a certe autrici un po' dimenticate. Pure è da tempo che vorrei volentieri ripubblicare Carson McCullers (*Invito a nozze* e *The mortgaged heart*) e avere la Patricia Highsmith di *Little Tales of Misogyny* (che certo Bompiani non farà mai) e magari Willa Cather (*Il mio mortale nemico*, *La mia Antonia*) ma non sembra possibile. Forse lei potrebbe aiutarmi a risolvere questa faccenda, io non ritengo che sia un fatto concorrenziale ma anzi che serva all'autore e al lettore.⁵²

Nel caso di Adrienne Rich, sfumata la possibilità della traduzione di quello che in italiano sarà noto con il titolo *Nato di donna*, Lepetit ripiegherà su un'antologia di interventi, *On Lies, Secrets, and Silence*, incontrando qualche rigidità da parte dell'autrice. Innanzitutto, intende fare una scelta del materiale «perché alcuni saggi sono troppo americani per interessare il pubblico di qui».⁵³ Sennonché le condizioni di Rich sono chiare:

L'autrice desidera che nella traduzione italiana non vengano tralasciate le brevi note di introduzione di ogni saggio, che sono molto importanti per ambientarli nel loro giusto contesto. Chiede poi che, oltre al saggio intitolato *Jane Eyre* o in aggiunta ad esso, venga pubblicato *CONDITIONS FOR WORK* (*The Common World of Women*). Desidera inoltre che nel contratto venga inclusa una clausola che impedisce la comparsa di fotografie e illustrazioni sulla sovraccoperta o sulla copertina stessa del libro. Ultima richiesta hai già un'idea del titolo? La Norton ci manda anche la lista corretta di alcuni titoli che ti riporto qui di seguito.⁵⁴

51 Ivi, *La Tartaruga*, 1983, Lepetit a Linder, 10 marzo 1983. *Il bacio di un soldato* e *Il conservatore* escono rispettivamente nel 1983 e nel 1987.

52 Ivi, *La Tartaruga*, 1982, Linder a Lepetit, 6 febbraio 1982.

53 Ivi, *La Tartaruga*, 1981, Lepetit a Mariagiulia Castagnone (Ali), 2 marzo 1981.

54 Ivi, Mariagiulia Castagnone (Ali) a Lepetit, 29 aprile 1981.

Questa la risposta di Lepletit:

Per Adrienne Rich. Mi pare molto preoccupata per tutto. Certamente metterò le note introduttive a ciascun capitolo, aggiungerò CONDITION FOR WORK come desidera. Per il titolo non so ancora, perché aspetto che sia tutto tradotto per sceglierne uno. In quanto all'illustrazione sulla copertina, se proprio non vuole che ci sia non la metterò. Però potresti mandarle un catalogo, che ti accludo, e dirle che non metterò in ogni caso niente di obbrobrioso e volgare.⁵⁵

Consistente ad ogni modo, a guardare alla documentazione tra 1975 e 1983, è il numero di titoli trattati con Linder: quelli di Gertrude Stein (*Autobiografia di tutti* e *La storia geografica dell'America*) e Alice Toklas (*Il libro di cucina*), di Gisèle Freund (*Il mondo e il mio obiettivo*), Charlotte Perskin Gilman (*Terra di lei*), Jean Rhys (*Ci dorma sopra signora*), Stevie Smith (*Romanzo su velina*), Elizabeth Bowen (*L'ultimo settembre*, di cui non circola più neppure la frettolosa traduzione mondadoriana del 1948), e delle scrittrici già citate. A cui bisogna aggiungere il romanzo *Mondanità* e *Lo spazio narrante* di Ginevra Bompiani.

Devono passare attraverso altri canali, oltre a *Le tre ghinee*, gli altri scritti di Virginia Woolf (*Momenti di essere*, *Flush*, *una biografia*, *Lunedì o martedì* e *Le donne e la scrittura*), il *repêchage* *Una giovinezza del secolo XIX* di Neera, il rilancio di *Nascita e morte della massaia* di Paola Masino, alcuni *juvenilia* di Jane Austen, una riduzione della *Histoire de ma vie* di George Sand, la commedia della scrittrice inglese Aphra Behn e una scelta di brani dei diari di Sofija Tolstoja in prima traduzione italiana, alcuni racconti dell'americana Mary Wilkins Freeman (una selezione già proposta dalla newyorkese The Feminist Press nel 1974), *Incontri* (con Majakovskij, Pasternak, Belyj, Vološin) di Marina Cvetaeva, il diario *Una vita tutta per sé* di Marion Milner.

Ci sono poi opere di scrittrici contemporanee: l'esordiente Francesca Duranti (*La Bambina*, *Piazza mia bella piazza*), esponenti del circuito femminista quali Maria Schiavo (*Macellum*) e Bibi Tomasi (*La sproporzione*) o perlomeno vicine a Lepletit come la poetessa Piera Opezzo (presente con l'opera in prosa *Minuto dopo minuto*), e la già affermata Anna Banti di cui si pubblicano i saggi *Quando anche le donne si misero a dipingere* e i racconti *Il coraggio delle donne*. Tra le straniere, ci sono la tedesca Unica Zürn con *L'uomo nel gelsomino*, la catalana Esther Tusquets – la già citata fondatrice della casa editrice Lumen – con il suo romanzo d'esordio *Lo stesso mare di ogni estate*, l'argentina Alicia Dujovne Ortiz con *Giacinta*, la tedesca Birgit Pausch con *Il rifiuto di Joanna Glauflügel*. Tra i titoli di questi anni non menzionati nel carteggio con la Ali ci sono anche la “biografia romantica”, come è presentata, di Bettina Brentano scritta da Gisela Dischner e *La lanterna magica* di Gisela von Wysocki. Di Christa Wolf intanto si riesce a recuperare un saggio su Anna Seghers usato per introdurre la raccolta già citata, un racconto che insieme a quelli di Sarah Kirsch e Irmtraud Morgner compone la

55 Ivi, Lepletit a Mariagiulia Castagnone (Ali), 15 maggio 1981.

raccolta *Fulmine a ciel sereno*, e *L'ombra di un sogno*, curatela a prose, poesie, lettere di Karoline von Günderrode.

Il catalogo si va dunque componendo sulla scorta di un ventaglio di apporti: testi e autrici che La Tartaruga condivide con il circuito dell'editoria femminista internazionale; titoli suggeriti da o richiesti alla Agenzia letteraria internazionale; scoperte dettate dal fiuto e dal gusto della fondatrice e delle sue collaboratrici; contributi che provengono dalla rete di amicizie, fra cui Goffredo Fofi, Ranieri Carano, Fernanda Pivano, Maria Gregorio; opere di autrici amate, dalla stessa Virginia Woolf a Anna Banti e Marion Milner, che Lepetit va a cercare personalmente. Si tratta di un catalogo costruito con lentezza: tre/quattro titoli all'anno dalla tiratura contenuta – 2-3-4 mila copie – che aspirano tuttavia a rimanere nel tempo.

Le tre ghinee di Woolf inaugura nel dicembre 1975 una collana senza nome che intende «tentare di mettere insieme le tracce di quella storia parallela e non riconosciuta che è stata la storia della donna, nei cui sparsi documenti vive una esperienza comune che fa dunque storia a sé, una storia al di là dello specchio, una realtà capovolta, su cui riflettere, da recuperare perché non resti più oscura».⁵⁶ Significativo è che si ricorra al singolare “donna”, anziché al plurale “donne”, certo prevalente in quegli anni, ma qui anche volto a porre l'accento sulla portata universale e al tempo stesso intima della condizione femminile. Lo scavo che si prospetta non va infatti solo nella direzione di una storia sociale, ma privilegia la ricostruzione del cammino della “coscienza di sé”. Quelle delle donne, insomma, sono voci che intessono una trama corale, ma di cui va colta l'unicità. Perciò i libri pubblicati in questa prima fase hanno lo stesso formato, ma per il resto si presentano ognuno con una copertina di colore diverso su cui campeggia un'immagine scelta ad hoc, con un font diverso, con una quarta distinta e, se presente, con una presentazione altrettanto particolare – il resoconto di un dibattito pubblico, una nota della traduttrice, i versi di un poeta, scarni elenchi delle opere pubblicate, o altro ancora.

L'originalità di impostazione di questa collana senza nome si conferma nella selezione di nomi e titoli. Si accostano autrici di secoli e mondi culturali distanti; si alternano le esordienti, le dimenticate, le sconosciute, le consacrate; si mescolano registri, stili e generi – autobiografie, biografie, diari, epistolari, romanzi, racconti, ricettari, saggi, pamphlet, interventi. I libri della Tartaruga sfuggono a una collocazione convenzionale, come se la restituzione della dimensione propria del femminile richiedesse la necessità di scompigliare le carte, di adottare nuove angolature. Piuttosto, esplorano le regioni ai confini dei generi, a partire da quelle anfibe tra narrativa e saggistica – Lepetit, come si è accennato, tiene a una saggistica molto “letteraria” e a una narrativa che si presti a una lettura

56 Virginia Woolf, *Le tre ghinee*, Milano, La Tartaruga, 1975 (*Three Guineas*, London, The Hogarth Press, 1938, trad. Adriana Bottini), quarta di copertina.

capace di integrare letterarietà e antiletterarietà –, e anche quando rispettano i canoni sono suggeriti per altro rispetto ad essi, svincolandosi dalle consuete griglie critiche per offrirsi a decrittazioni inedite, quelle che si riferiscono alla personalità femminile. Da qui anche le eccentriche incursioni in quella che secondo una più ortodossa classificazione editoriale atterrebbero alla “varia”: come per *Il giardino delle vecchie signore* di Maureen e Bridget Boland – che vede nel giardino la quintessenza del femminile, di un sapere, di una configurazione del “sapere”, tipica del femminile, in cui si intrecciano buon senso e un po’ di superstizione, fonti scientifiche e cultura orale, modernità e tradizione; o come per i ricettari *sui generis*, quali *Il libro di cucina* di Alice Toklas, che è anche resoconto di incontri e occasione di ritratti gustosi, e *Soffiando sulla cicoria matta* di Ilaria Rattazzi, per la quale la cucina è «uno stato d’animo», uno spazio ideale in cui la donna «non insegna: parla di sé alle altre e la lettura non è una lezione: è dialogo». ⁵⁷

Il pubblico della Tartaruga, del resto, lasciate cadere le distinzioni tra autrici, tipologie, titoli, è chiamato a cogliere una fitta ragnatela di rimandi e rapporti reciproci tra le pagine stesse dei suoi libri. Il catalogo, insomma, assume una struttura circolare e labirintica, circoscrivendo una sfera in cui atmosfere e vissuti ricorrono, molteplici voci riecheggiano, personaggi reali e personaggi di fantasia si confondono, tale da abbattere le barriere tra epoche, stili, culture, per andare al cuore del problema dell’esistenza femminile nel mondo, affermandone al tempo stesso la facoltà di contribuire al discorso culturale in virtù di una eccezionale, e per questo preziosa, radicalità.

Un’ulteriore considerazione merita infine l’abbrivio dell’attività della Tartaruga con Virginia Woolf e Neera, prime due uscite, nel segno di una conciliazione tra militanza femminista e/o militanza letteraria (nel senso di un gusto per la scrittura d’avanguardia, quando non sperimentale) e sguardo a un pubblico che è intenzione dell’editrice «allargare», come confessa a Linder. ⁵⁸ Un pubblico che si cerca fin dall’inizio di non scoraggiare, se è vero che la prima uscita è riservata a un nome noto, e la seconda a un libro “piano” come le memorie di Neera. Le uscite successive, certo, proporranno anche scrittrici sconosciute ed opere ardue, ma sempre nel conteso di un’offerta diversificata quanto a stili, formati, livelli. Questa mescolanza si regge sulla scorta di un’impronta editoriale, in definitiva, molto marcata, che permette di accostare nomi e titoli difficilmente accostabili secondo i tradizionali criteri, qui invece tenuti insieme dalla comunanza di leit motiv esistenziali.

Nel segno poi dell’editoria di cultura, la scommessa è soprattutto la costruzione di un pubblico e di un repertorio di alta qualità, ben pensato, originale e ficcante. Questo tratto è riconosciuto dal mondo della cultura del tempo, come attestano le numerose recensioni comparse al di fuori del circuito delle riviste

57 Silvana Chichi, *Libri. La minestra degli stupidi, sabbia d’argento e la cicoria matta*, in «Effe», gennaio 1982.

58 FAAM, Archivio Linder, La Tartaruga, 1981, Lepetit a Linder, 24 marzo 1981.

femministe e femminili, sulle pagine culturali dei quotidiani, che accompagnano le uscite, assecondate d'altra parte anche dall'interesse per la letteratura al femminile e – fenomeno che meriterebbe uno studio a parte – dall'infittirsi di firme di donne sulle pagine culturali della stampa settimanale e quotidiana. Non c'è spazio in questa sede per soffermarsi sull'attenzione riservata ai libri della Tartaruga. Osservo solo che essa si dispiega su diversi fronti: sulle pagine culturali e i supplementi letterari di quotidiani come «L'Unità», «La Stampa», «la Repubblica», dove sono ospitate recensioni di scrittrici, giornaliste, studiose e intellettuali femministe e non, da Dacia Maraini a Natalia Ginzburg, da Angela Bianchini a Elisabetta Rasy e Giulia Massari, da Marisa Bulgheroni a Marcella Ferrara e Silvia Giacomoni; su un settimanale popolare come «Confidenze», per cui lavora Bibi Tomasi, tanto che, scrive Laura Lepetit, «tutti i libri della Tartaruga, anche se sicuramente troppo difficili per il pubblico di lettrici della rivista, venivano amabilmente recensiti sulle pagine di *Confidenze*»,⁵⁹ e alla radio, in particolare a Radio Popolare, dove Laura Lepetit e Rosaria Guacci partecipano alla trasmissione di Bruna Miorelli *Ciao bella*.⁶⁰

Sulla radicalità del pensiero delle donne

Pubblicata nel 1982, la raccolta di interventi di Adrienne Rich – poetessa americana ed allora esponente di spicco del femminismo, assunta alla fama internazionale con il saggio-autobiografia, destinato a diventare un classico del pensiero femminista, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1976), e con altri saggi sull'identità di genere – è l'unico titolo di saggistica femminista a comparire in questa fase, ma in compenso appare così consonante da poter fungere da grimaldello per la lettura di tutto il catalogo della prima Tartaruga, rivelandone la compattezza e la coerenza. Gli elementi ci sono quasi tutti, a partire dall'obiettivo principale di una sigla femminista: quello di rompere il muro di silenzio intorno al lavoro creativo delle donne, di ovviare alla mancanza di una «comunità intellettuale» che lo riconosca, e riconosca i problemi delle donne in quanto donne. Da qui l'importanza del contatto con frasi e immagini incontrati nell'opera di una donna del passato per una presa di coscienza di una donna del presente, alle radici dell'impulso alla ricostruzione delle genealogie nella cultura e nell'editoria femministe.⁶¹

Riscattare dal silenzio il lavoro delle donne «sfidando la sacralità del repertorio dei gentlemen» non è soltanto una forma di risarcimento, ma è in tutto e per tutto un'operazione culturale: disseppellire le opere delle donne significa

59 Laura Lepetit, *Autobiografia*, cit., p. 75.

60 Ivi, pp. 94-96. La trasmissione è ideata da Maria Gregorio, Renata Sarfati, Giordana Masotto e Bruna Miorelli (*Ciao bella. Ventun percorsi di critica letteraria femminile oggi*, a cura di Rosaria Guacci e Bruna Miorelli, Milano, Lupetti, 1996, p. 4).

61 Adrienne Rich, *Le tensioni di Anne Bradstreet*, in Ead., *Segreti silenzi bugie*, cit., p. 8.

anche configurare una nuova mappa della cultura umana, aggredire le convezioni letterarie, far «rivivere la storia e la critica letteraria in tutti i sensi», cambiare il modo di insegnarle.⁶² Da ciò deriva la rivendicazione di una peculiarità della critica letteraria di matrice femminista che «dovrebbe affrontare per prima cosa l’opera come documento di come viviamo, di come abbiamo vissuto, di come siamo state costrette a immaginarci e come il nostro linguaggio ci ha da una parte intrappolato, dall’altra liberato».⁶³ Non solo. Rich si sofferma sul valore della «re-visione», vale a dire «l’atto di guardarsi indietro, di vedere con occhi nuovi, di affrontare un vecchio testo con una nuova disponibilità critica», che è più di «un capitolo di storia culturale; è un atto di sopravvivenza».⁶⁴ Il che comporta la possibilità di recuperare e riportare nell’alveo del percorso verso la consapevolezza di sé delle donne, oltre agli scritti delle profemministe, anche quelli di “non-femministe”, come, per la Tartaruga, le memorie di Neera.

Lo scavo sul terreno della cultura delle donne mette spesso al cospetto delle condizioni complesse e sofferte in cui molte di loro sono state costrette. A venire a galla non è solo il tema del conflitto tra cimento creativo e maternità, o tra cimento creativo e matrimonio, che ritorna in tante storie di autrici pubblicate dalla Tartaruga. A pesare di più è la solitudine in cui le donne hanno prodotto cultura, come outsider, al di fuori di una tradizione, con tutto ciò che questo comporta in termini di “deficit” di *selfconfidence*:

Il senso del provvisorio, l’ansia, quel qualcosa che si avvicina alla paralisi, la confusione, che emergono da molti di questi saggi scritti da donne intelligenti, istruite e “privilegiate”, sta a testimoniare il danno inflitto all’energia creativa dalla mancanza di un senso di continuità, di convalida storica, di collettività. Sembra, quindi, che la maggior parte delle donne abbia vissuto in una specie di isolamento spirituale, sole sia nel presente che nel passato, inconsapevoli della loro collocazione in qualche tradizione.⁶⁵

Occorre dunque più del talento intellettuale per procedere nel campo delle professioni. Occorrono il senso di una collettività, di una rete sociale di donne, e uno sforzo individuale di “re-visione” anche di sé, un viaggio verso l’auto-coscienza: «Non possiamo conoscere noi stesse fino a quando non saremo in grado di capire i meccanismi che ci determinano».⁶⁶ E in questo viaggio, la funzione della scrittura si illumina di molteplici significati.

62 Ead., *Quando noi morti ci destiamo: la scrittura come re-visione*, ivi, pp. 23-24.

63 Ivi, p. 25.

64 *Ibidem*.

65 L’introduzione a *Working It Out: 23 Women Artists, Scholars, and Scientists Talk About Their Lives and Work*, ed. by Pamela Daniels and Sara Ruddick, New York, Pantheon Books, 1977, è ripresa nel libro pubblicato dalla Tartaruga con il titolo *Condizioni di lavoro: il mondo comune delle donne* (per la citazione: ivi, p. 144).

66 Adrienne Rich, *Quando noi morti ci destiamo*, cit., p. 25.

Ciò che però a mio avviso emerge con più forza nelle riflessioni di Rich è una concezione del femminismo «come una etica, una metodologia, un modo più complesso di pensare, quindi con più responsabilità verso la vita umana», e l'affermazione di una “via” femminile al pensiero.⁶⁷ Pensare come donne in un mondo di uomini vuol dire rifiutare di accogliere i dati di fatto, «ricostituendo una trama di connessioni tra fatti e idee che gli uomini non hanno mai messo in relazione». E ancora:

Significa ricordare che ogni intelletto abita in un corpo; significa conservare la responsabilità dei corpi femminili in cui viviamo; e la verifica costante delle ipotesi con le esperienze vissute. Significa una costante critica del linguaggio, poiché, come osservò Wittgenstein (che non era femminista): “I limiti del mio linguaggio sono i limiti del mio mondo”. E significa la cosa forse più difficile di tutte: cercare nell'arte e nella letteratura, nelle scienze sociali e in ogni descrizione che ci è stata offerta del mondo, i silenzi, le assenze, l'inesprimibile, il taciuto, il non catalogato, perché è lì che troveremo la vera cultura delle donne.⁶⁸

Una delle colonne che innervano il progetto della Tartaruga è proprio l'insistenza sulla radicalità e sull'originalità del pensiero femminile, come prova, a mo' di manifesto, il debutto con *Le tre ghinee* di Virginia Woolf. Sulla spregiudicatezza retorica e concettuale di questo testo «profetico e audace»⁶⁹ sono state scritte pagine illuminanti.⁷⁰ Quel che qui importa rilevare è che si tratta di un *fil rouge* degli orientamenti di Lepetit, non solo perché femminista ma anche perché editrice di cultura. A partire da Gertrude Stein, da lei molto amata non solo come scrittrice ma anche come teorica della letteratura, tanto da tentare, invano, di pubblicare una scelta di *lectures* che comprenda *Compositions as Eplanation, What is English Literature, Portraits and Repetitions, Poetry and Grammar, What are Masterpieces and Why There Are so Few of Them*.⁷¹

A proposito di arditezza intellettuale, è significativa la traduzione di *The Geographical History of America*. Risalente al 1935, si tratta di un'opera complessa e sperimentale, che ispirò al critico americano William H. Gass un'asserzione che Lepetit riporta nella sua testimonianza: «il più intenso e approfondito pensare sulla natura della letteratura del ventesimo secolo è stato fatto da una donna».⁷² Il testo è preceduto da un'introduzione della traduttrice, la poetessa Giulia Niccolai, che si sofferma tra l'altro sulla difficile resa della scrittura di

67 Ead., *Condizioni di lavoro: il mondo comune delle donne*, in Ead., *Segreti silenzi bugie*, cit., p. 155.

68 Ead., *Prendere sul serio le studentesse*, ivi, pp. 176-177.

69 Laura Lepetit, *Autobiografia*, cit., p. 33.

70 Elisa Bolchi, *Filling the Void: Virginia Woolf and the Feminism of Difference in Italy*, in «The Italianist», 41, 1, 2021, pp. 97-115: DOI: 10.1080/02614340.2021.1922177. Una fine analisi dello scritto è quella di Liliana Rampello, *Il canto del mondo reale. Virginia Woolf. La vita nella scrittura*, Milano, il Saggiatore, 2011 (prima ed. 2005), pp. 167-194.

71 FAAM, Archivio Linder, Corrispondenza, La Tartaruga, 1982, Lepetit a Linder, 8 luglio 1982.

72 Laura Lepetit, *Autobiografia*, cit., p. 74.

Stein e sulla prova di quella traduzione, «ostica, ispida e quasi impossibile», parafrasandone il titolo «nel suo significato attivo corrispondente: *La storia della geograficità del pensare letterario di una donna americana*». ⁷³ Tra l'altro quello di Stein è uno scritto ancora molto attuale negli anni Settanta perché

sono pochissimi gli autori (sia di lingua inglese che non) che abbiano effettivamente dilatato la sua ricerca e la sua sperimentazione; anche in America è solo di questi ultimi dieci anni la riscoperta del carattere sovversivo della sua scrittura, intesa come innesco precoce della ormai generalizzata e anomica disintegrazione del linguaggio. ⁷⁴

Alla radicalità del pensiero femminile deve rispondere dunque un tipo di indagine, di passo argomentativo e di modalità espressiva altrettanto radicalmente innovativo, di cui sono esempio altri saggi “strani”, come il già citato *Macellum* di Schiavo, una «rivisitazione delle opere che portavano la traccia dell'oppressione maschile sulla donna», scritta in una forma che «usciva dalle regole, e che pure alle regole si richiamava». ⁷⁵ Schiavo trae ispirazione, come si evince dall'assonanza del titolo, da *Speculum* di Irigaray, che ritiene «un grande esempio di riattraversamento critico della cultura filosofico-letteraria», ma con l'intento di «andare oltre, di non rimanere impigliate nelle *béances*, negli interstizi del discorso maschile». Come poi tiene a sottolineare, c'è un'altra anima del libro, la più rilevante, vale a dire il tentativo di rappresentare «il nuovo mondo, quello che la rivoluzione culturale delle donne a fatica stava facendo nascere», posto al di là di un fiume, per raggiungere il quale occorre attraversare un ponte. Su questo nuovo mondo delle donne, aggiunge Schiavo, ha però pesato la cultura maschile: «Mi rendevo conto con sensazione acuta, dolorosa, di quanto le antiche tracce di una cultura che non ci rappresentava fossero dentro di noi, non facilmente distinguibili». ⁷⁶ Occorre invece formulare il nuovo senza cercare riconoscimento dentro o a fianco della cultura che Schiavo definisce «dominante». Per questo il suo libro è oltremodo atipico, presentandosi nella forma di un incontro «di pensiero e immaginazione come garanzia di libertà». ⁷⁷ *Macellum* è apprezzato anche da alcuni intellettuali maschi, come Toni Negri, «che ne aveva paragonato l'aspetto utopico a quello della scrittrice di fantascienza, o meglio di “letteratura di anticipazione”, Ursula Le Guin», e Goffredo Fofi, «sempre a caccia di nuovi talenti di narratori». ⁷⁸ Schiavo difende però l'inafferrabilità asso-

73 Giulia Niccolai, *Introduzione*, in Gertrude Stein, *La storia geografica dell'America. O il rapporto della natura umana con la mente umana*, a cura di Giulia Niccolai, Milano, La Tartaruga, 1980 (*The Geographical History of America*, Random House, 1936, trad. Giulia Niccolai), pp. 5-14, qui p. 6.

74 Ivi, pp. 6-7.

75 Maria Schiavo, *Movimento a più voci*, cit., p. 175.

76 Ivi, pp. 175-176.

77 Ivi, p. 177.

78 *Ibidem*.

luta del suo lavoro, che non vuole sia schiacciato sulla letteratura o sia assorbito dal «gioco letterario-mondano, capace di vanificare tutto in termini di genere (romanzo, saggio, romanzo-saggio, poema), di bellezza, riuscita, ecc.».⁷⁹

Un altro testo inclassificabile è *La lanterna magica* di Gisela von Wysocky, scritti raccolti per la prima volta in volume, in parte usciti in antologie e riviste nei due anni precedenti. L'autrice è nota nel circuito femminista, partecipando da anni al movimento di Francoforte. Il suo libro è animato da immagini di donne «come una città sommersa ma visibile»: sono donne che popolano i sogni e la fantasia dell'autrice, o incontrate per caso, scrittrici famose e icone del cinema, attrici degli anni Venti che emergono dalla memoria della madre, immagini di donne create dalla mano di un uomo. L'intento è di addentrarsi «nella singolare materia delle fantasie femminili, delle immagini quotidiane e remote, in cui si disvela un movimento, che mi mette in azione», nella convinzione che la vita delle donne «è slittata nelle immagini, e lì palesa i suoi bizzarri riflessi».⁸⁰ Le sue sono riflessioni sulle immagini del femminile. Da una parte:

Il concetto di femminilità rimanda a costellazioni di un caos mascherato di società, a frammenti, episodi dell'immaginario. La femminilità nella sua forma grezza, non illustrata, per così dire pura sostanza, è un malinteso o una strategia fascista. Ma di quello che le donne sono (società, schermo per proiezioni, surrogato, sogno vivente e immagine morta) ben poco debbono a se stesse: dispiegano le loro qualità a spese altrui, ma sulla propria pelle.⁸¹

Gli uomini «creano l'essenza della Femminilità. Nelle loro opere d'arte, nei miti quotidiani incastonano la donna, il femminile, nell'immagine dell'«altra natura». [...]. Così la natura delle donne è impegnata in un compito di rappresentanza e imprigionata nel suo isolamento».⁸² Tuttavia oggi, sostiene l'autrice, le immagini passate della femminilità, in presenza del movimento delle donne, appaiono in una luce mutata: «le immagini “della” donna tracciate dagli uomini cominciano, sotto i nostri occhi, a ribellarsi ai loro inventori».⁸³

In una recensione Franca D'Agostini accenna alla natura sfuggente dell'opera, che risponde alla necessità di ricostruire il soggetto femminile conservandone la «irrecuperabile pluralità»: tra impressione poetica e riflessione ironica, l'autrice rifiuta a priori «la maschera narcisistica della scrittura maschile, per penetrare in un mondo di sole donne dove i valori (anche quello delle “belle

79 Ivi, p. 179.

80 Gisela von Wysocky, *La lanterna magica. Ombre immagini figure di donne*, La Tartaruga, Milano 1979 (trad. Fiorella Cagnoni e Maria Gregorio), p. 19.

81 Ivi, p. 22.

82 Ivi, pp. 24-25.

83 Ivi, p. 31.

parole”) non hanno più molto senso», per restituire un’immagine diversa della donna, fantasmagorica e plurale.⁸⁴

Insomma: forme e linguaggi della ricerca, del ragionamento e dell’argomentazione sono riplasmati dal pensiero delle donne per rovesciare “visioni” incancrenite e risignificarle, e per ricodificare i modelli gnoseologici, critici e interpretativi. Forse la presenza di molte autrici sperimentali sul piano dell’uso della scrittura deriva da questo interesse per la radicalità del pensiero femminile più che dalla «difficoltà a comprendere le scrittrici apparentemente più tradizionaliste nelle loro modalità narrative», come si è osservato a proposito delle americane.⁸⁵

Coscienza di sé, metamorfosi, scrittura: riproporre Neera

Per Rich biografia e autobiografia rivestono una funzione che va al di là del contenuto, perché riguarda i processi di identificazione che si attivano nella lettrice, e nella scrittrice nei confronti della biografata. Questo “patto”, ribadito dalla predilezione per la scrittura diaristica, o per la prosa in cui si sente con forza la voce di chi scrive, o per il romanzo in cui gli elementi biografici sono in primo piano, è tra le coordinate della casa editrice appena avviata da Lepetit. La prospettiva autobiografica, in particolare, è impostata fin dal secondo titolo: *Una giovinezza del secolo XIX* di Neera, risalente al 1919.

Con questa scelta la linea della casa editrice si precisa. Neera – al secolo Anna Radius Zuccari, scrittrice e intellettuale capace di raggiungere un’autorevole posizione nel quadro della società letteraria tra fine Ottocento e inizio Novecento – è, lo si è accennato, una figura complessa e ambivalente, se la si considera alla luce della storia dell’emancipazione femminile: tanto decisa a ritagliarsi un ruolo professionale nel mercato delle lettere, quanto ambigua nella presa di posizione sulla condizione femminile e sull’emancipazionismo.⁸⁶ Eppure a lei va l’onore di aprire insieme a Virginia Woolf il catalogo di una casa editrice femminista – il quale è anche specchio della ricerca delle genealogie femminili. Segno che le sue eroine, la sua stessa vicenda e persino le contraddizioni che la attraversano rappresentano un patrimonio testimoniale tale da emarginare o addirittura assorbire le idee antifemministe. Un assunto, questo, centrale anche in un’altra impresa editoriale coeva. L’uscita di *Una giovinezza del XIX secolo*, nel dicembre 1975, anticipa di poco quella del romanzo *Teresa* nella collezione einaudiana

84 Franca D’Agostini, *Femminismo. La donna è tanti desideri*, in «La Stampa-Tuttolibri», 21 luglio 1979.

85 Anna Scacchi, “Contro ogni armonia è il disegno vistoso e scombinato”. *Le scrittrici americane e l’editoria italiana*, in «Ácoma», 31, 2005, pp. 21-32.

86 *Ritratto di signora. Neera (Anna Radius Zuccari) e il suo tempo*, a cura di Antonia Arslan e Marina Pasqui, Milano, Guerini, 1999; Catherine Ramsey-Portolano, *Nineteenth-century Italian women writers and the woman questions: the case of Neera*, New York-London, Routledge, 2021.

“Centopagine”, che, tra l'altro, già annovera il rilancio di *Un matrimonio in provincia* di Maria Antonietta Torriani – *alias* Marchesa Colombi – sollecitata da Natalia Ginzburg.⁸⁷ La quarta di copertina di *Teresa*, infatti, dell'introduzione di Luigi Baldacci ricca di fiammanti spunti critici riporta, significativamente, un breve passo in sintonia con la “lettura” proposta dalla Tartaruga:

Teresa [...] è uno dei più bei romanzi dell'ultimo ventennio del secolo passato: perché il suo significato è tutto nella rappresentazione... Per esempio, nei suoi scritti saggistici Neera tende a presentarsi come antifemminista... I suoi romanzi invece [...] si rivelano come documenti essenziali dello spirito femminista... La donna è sentita come classe (oppressa) e non come ideale complemento dell'uomo.⁸⁸

La tormentata alternativa fra le ataviche occupazioni femminili e la passione “avida” per la lettura e la scrittura è messa in evidenza dalla quarta di copertina di *Una giovinezza del XIX secolo*, che cita una lettera di Neera a Luigi Capuana:

Leggere, scrivere, pensare: ecco il riassunto della mia giovinezza. Erano le sole gioie che avevo alla mia portata e le prendevo avidamente. Lavoravo moltissimo. Vi assicuro che ho fatto più orli e sopragitti io, che non dieci ragazze del giorno d'oggi. Le calze poi non si contavano: saranno la mia scusa quando i devoti del lanam fecit mi rimprovereranno i miei romanzi.⁸⁹

Allo stesso modo è sottolineata la irrisolta ma ribadita collocazione di Neera nella società delle lettere, accompagnata alla rivendicazione di una propria poetica. Non a caso l'elenco delle opere, come è avvenuto per Woolf, apre il volume, a ricordare la mole del suo lavoro creativo e intellettuale.

L'introduzione di Ranieri Carano dipinge il ritratto di una scrittrice isolata, ma protetta da Benedetto Croce, e poi dimenticata quando declina l'egemonia crociana, eppure da salvare e riprendere non solo per il suo valore letterario, quanto per quel che dice sulla storia della condizione femminile nelle pagine autobiografiche e in quelle narrative, popolate da personaggi legati «da un'unica ispirazione di fondo: la ricerca di una comune dignità all'interno della disastrosa condizione della donna», che

andrebbero riproposti ai lettori di oggi perché sono quasi certamente gli unici ad avere profonde radici d'epoca, attendibilità e verità interiore tra tante improbabili eroine della letteratura dell'Italia unita. Personaggi che acquistano proprio ora una giusta dimensione, emergendo da una prosa semplice, piana e immediata, svalu-

87 Marchesa Colombi, *Un matrimonio in provincia*, nota introduttiva di Natalia Ginzburg, Torino, Einaudi, 1973. *Una giovinezza del XIX secolo* entrerà nel 1980 nel catalogo Feltrinelli.

88 Neera, *Teresa*, nota introduttiva di Luigi Baldacci, Torino, Einaudi, 1976, quarta di copertina.

89 Neera, *Una giovinezza del secolo XIX*, La Tartaruga, Milano [1975], quarta di copertina (prima ed., con prefazione di Benedetto Croce, Milano, Cogliati, 1919).

tata ai suoi tempi dallo stesso Croce e che proprio per tali qualità, recuperate dal gusto attuale, assume toni impensabilmente moderni.⁹⁰

L'attenzione alla dimensione interiore in Neera è costante, così come la centralità del dolore inteso come elemento catartico e trasformativo.⁹¹ Sia i suoi personaggi femminili sia la sua figura sono specchio di una condizione liminare, tra subordinazione e autonomia, marginalità e protagonismo, peso della tradizione e spinte, anche inconsapevoli, in direzione di un rinnovamento. Tale interesse per la metamorfosi della coscienza femminile è un altro architrave del progetto che Laura Lepetit ha in mente: da qui la sicurezza con cui propone le memorie di Neera, un documento della vita femminile tra Ottocento e Novecento, ma anche di una sudata conquista di uno spazio privato e pubblico, esistenziale e professionale, da parte del soggetto femminile.

Il prologo a *Una giovinezza*, inoltre, «dovendo giustificare questo estremo “scrivere di sé per sé” diventa una riflessione sulle forme e le regole dell’auto-biografismo».⁹² Si concentra così sulla legittimità artistica e sull’utilità documentaria della scrittura autobiografica, dotata, come si deduce dalla riflessione della scrittrice, in consonanza con le tesi di Rich prima citate, di una forza espressiva che rafforza il legame empatico tra autore e lettore. La produzione letteraria stessa di Neera, del resto, è intrisa di elementi autobiografici, come ella chiarisce: «Chiunque sieno i personaggi inventati o resuscitati, essi non sono che teste di paglia incaricate di presentare al pubblico le opinioni e i sentimenti dell’autore».⁹³

Ma un altro elemento si impone con forza dalla scelta di Neera: il significato della scrittura nell’esperienza della donna. Esso rappresenta, come si è detto, un asse portante della Tartaruga, come indica l’intenzione primigenia di Lepetit di pubblicare un’antologia sul tema.⁹⁴ Abortita l’idea dell’antologia, La Tartaruga propone nel 1978 *Lo spazio narrante* di Bompiani, tre studi su tre scrittrici – Jane Austen, Emily Brontë e Sylvia Plath – «che scandiscono con modi espressivi diversi il percorso traumatico della scrittura femminile moderna»⁹⁵ – e nel 1981 *Le donne e la scrittura* di Virginia Woolf, traduzione della raccolta uscita nel 1979 in Inghilterra da The Women’s Press Limited – in Italia sono già stati tradotti *Aphra Behn, Jane Austen, Io sono Christina Rossetti*, inclusi in *Per le strade di Londra* (il Saggiatore, 1963).

90 Ranieri Carano, *Introduzione*, ivi, pp. 3-5: 5.

91 Marina Zancan, *Fervori letterari tra Milano e Roma*, in *Di generazione in generazione*, cit., p. 106.

92 Anna Folli, *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture femminili fra Otto e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000, p. 88.

93 Neera, *Una giovinezza*, cit., p. 11.

94 FAAM, Archivio Linder, Corrispondenza, La Tartaruga, 1976, Lepetit a Linder, 25 luglio 1976.

95 Recensione di Rosy Colombo alla nuova edizione del volume, uscita nel 2012 *et. al.*/edizioni, in «Status Quaestionis», 2012, 3, pp. 211-113.

Dunque è notevole il contributo della casa editrice alla riflessione su donne e scrittura, donne e letteratura, donne e linguaggio, assai intensa negli anni in cui essa inizia ad operare. Basterebbe ricordare i saggi di Elisabetta Rasy *La lingua della nutrice* (Edizioni delle donne, 1978) e *Le donne e la letteratura. Scrittrici eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*, uscito nel 1984 nella collana di divulgazione diretta per Editori Riuniti da Tullio De Mauro "Libri di base", o quello di Rosa Rossi, *Le parole delle donne* (Editori Riuniti, 1978), mentre il Saggiatore ripropone nel 1980, con l'introduzione di Marisa Bulgheroni, *Una stanza tutta per sé (A room of one's own)* comparso per la prima volta nel 1963 nella prestigiosa "Biblioteca delle Silerchie".

La questione si pone in diversi termini: il carattere emancipatorio della scrittura come "professione"; l'individuazione delle "madri" tra le scrittrici del passato; la peculiarità della scrittura femminile; la funzione della scrittura come difesa di uno spazio a prescindere dalle ragioni professionali o creative, come soccorso quando "si perde la voce", e ancora come strada per liberarsi dai sistemi di sapere maschili.

Non è il caso di insistere sul valore della scrittura nelle esperienze individuali delle femministe. Ricordiamo i gruppi che si formano intorno alla pratica della scrittura, come quello milanese attivo tra 1977 e 1978, nato non certo per obiettivi di condivisione dei cimenti letterari, quanto per «cogliere il processo della scrittura e lo scritto nel suo nascere, cercare cioè di ricostruire il nascere della scrittura [...]: era il tentativo di cogliere l'aspetto sessuato della realtà nel processo di origine, di nascita di uno scritto». Ne è presupposto la convinzione che il «linguaggio nuovo di donne nuove» sia in grado «di rappresentare al suo interno la pratica femminista degli anni passati: sembra logico che questo, avendo modificato il vissuto delle donne, abbia modificato di conseguenza anche il loro modo di scrivere».⁹⁶ Il risultato sarà tuttavia deludente, come si ammetterà:

Sembrava che, dato che l'esperienza delle donne è diversa da quella degli uomini, ciò portasse necessariamente ad una scrittura diversa. Abbiamo capito che non era così. Credo che tutte siano d'accordo nel dire che è solo passando attraverso la propria storia che si può arrivare a una scrittura originale... Esiste una scrittura femminile?... È un tema complesso e difficile: dopo anni di riflessione, siamo ancora lì a chiedercelo...⁹⁷

Non la "scrittura femminile", chimera mai afferrata, ma la scrittura di per sé si pone come spazio di indipendenza e ricerca. L'uso della «parola personale scritta», per dirlo con Lonzi,⁹⁸ che fermi sulla pagina il libero moto dei pensieri,

⁹⁶ Anna Rita Calabrò, Laura Grasso, *Dal movimento femminista al femminismo diffuso*, cit., p. 252 (pp. 251-264 per le testimonianze sul gruppo).

⁹⁷ Ivi, p. 264.

⁹⁸ Carla Lonzi, *Mito della proposta culturale*, in *La presenza dell'uomo nel femminismo*, Milano, Scritti di rivolta femminile, [1978], p. 149.

delle impressioni e del vissuto, può essere veicolo di un’elaborazione liberatoria. Scrivere si lega così a filo doppio alla dinamica della metamorfosi dell’identità femminile, non solo nel tempo storico, ma anche nel tempo della vita di una donna. E la dinamica della metamorfosi sottintende il contatto con l’io profondo, con l’inconscio.

«When is a Woman Mad and Who Decides Whether She Is?»⁹⁹

La storia del femminismo negli anni Settanta è intrecciata a quella di altri movimenti e tendenze culturali del tempo: tra questi, il pensiero antiautoritario, l’antipsichiatria, la psicanalisi “dissidente”, che generano robusti filoni di pubblicazioni. Mentre nel “cantiere aperto” della traduzione delle opere di Freud per Boringhieri *fervet opus*,¹⁰⁰ dalla fucina di Einaudi escono tra gli altri – anche su impulso di Giulio Bollati, amico di Franco Basaglia e di Franca Ongaro Basaglia – *L’istituzione negata* a cura di Basaglia, *Asylum* di Erving Goffman, il libro fotografico di Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin ideato da Basaglia e Ongaro sul manicomio di Gorizia *Morire di classe*, *La fabbrica della follia* sul manicomio di Torino, *La maggioranza deviante* di Basaglia e Ongaro, *Le donne e la pazzia* di Phyllis Chesler con un commento di Ongaro, *L’io diviso* e *Normalità e follia nella famiglia* di Ronald D. Laing, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione* di Michel Foucault, *L’anti-Edipo* di Gilles Deleuze e Félix Guattari.¹⁰¹ Nel 1976 Bompiani traduce il romanzo autobiografico *Les mots pour le dire* di Maria Cardinal, il cui successo è sancito e amplificato dalla pronta inclusione nella proposta del Club degli Editori. Quanto all’editoria femminista, le Edizioni delle donne pubblicano nello stesso anno l’inchiesta nell’ospedale psichiatrico di Roma *Donne, povere matte*, mentre ampio e articolato è il dibattito su donne e psichiatria che coinvolge riviste come «L’erba voglio», «Sottosopra», «Effe». Come è noto, la questione dei rapporti tra femminismo e psicanalisi è complessa: nella riflessione del femminismo radicale, ricorre la visione della psicanalisi come sapere e pratica che “ha tradito” le donne – per valersi di un concetto messo in campo da Lonzi.¹⁰²

Nella sua autobiografia Lepetit non manifesta una spiccata attrazione per la psicanalisi, al contrario. Ma l’esplorazione della vita psichica femminile condotta

99 Phyllis Chesler, *Woman & Madness*, New York, Doubleday, 1972, copertina.

100 Per cui si veda in questo volume il contributo di Anna Ferrando.

101 Sull’antipsichiatria, la questione dei manicomi e la riflessione sulla follia femminile si legga David Forgacs, *Margini d’Italia. L’esclusione sociale dall’Unità a oggi*, Roma-Bari, Laterza, pp. 211-289; sulla genesi e il successo di *L’istituzione negata*, John Foot, “*La Repubblica dei matti*”. *Franco Basaglia e la psichiatria radicale in Italia 1961-1978*, Milano, Feltrinelli, 2014, pp. 122-142.

102 *Manifesto di Rivolta femminile*, in Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Milano, Scritti di Rivolta femminile, 1974, p. 16. Sui rapporti tra femminismo e psicanalisi cfr. Aida Ribero, *Una questione di libertà*, cit., pp. 181-207.

alla luce del sapere delle donne, in un confronto serrato e duro con le teorie psicanalitiche, è cruciale per una casa editrice femminista, tanto più sulla scia della diffusione delle tesi di Irigaray in Italia, di cui è alfiere una intellettuale vicina al lavoro della Tartaruga quale Luisa Muraro. Il tema, come è nelle corde della casa editrice, non è sondato sulla scorta della riflessione saggistica e dell'inchiesta, ma con il ricorso alla narrazione e alle scritture del sé.

Non stupisce dunque vedere questa linea segnata fin dalla terza uscita: il racconto semi-autobiografico *The Yellow Wall Paper* di Charlotte Perkins Gilman, coetanea di Neera, dato alle stampe nel 1892 e destinato a diventare un punto fermo per l'editoria femminista. Non a caso è riproposto dalla newyorkese The Feminist Press nel 1973 con una postfazione di Elaine R. Hedges, mentre *Herland*, che La Tartaruga tradurrà nel 1980, è nel catalogo della londinese The Women's Press. Anche Gilman è una scrittrice scoperta, in Italia, dalla casa editrice milanese: si registra solo, pubblicato nel 1902 dalla fiorentina Barbèra, il saggio *La donna e l'economia sociale*, tradotto da Carolina Pironti e introdotto da Vernon Lee.

L'autrice, intellettuale dai poliedrici interessi e alfiere dei diritti civili, oltre che esponente di primo piano del movimento delle donne americano, lo aveva scritto in memoria della condizione in cui era stata costretta a seguito di una depressione post-partum, anche per ribaltare le teorie sull'isteria femminile allora in voga. La quarta di copertina, firmata da Muraro, fornisce di quel racconto una chiave di lettura inequivocabile, tra l'altro in sintonia con la "lavorazione" del testo in sede di traduzione, che trasforma lo stile analitico e la prosa esatta di Gilman in una sorta di *stream of consciousness* reso da una scrittura eccentrica e associativa.¹⁰³ La protagonista, in quanto donna e in quanto "malata", è soffocata dalla necessità di rispondere alle aspettative e alle premure degli altri, *in primis* del marito e della famiglia; la sua è una faticosa uscita dalla "prigione" attraverso un viaggio di autonoma scoperta:

Come certe che si trovano al basso della scala sociale, nella soggezione senza scampo, anche lei, moglie adorata d'un medico affermato, conosce la spogliazione totale dei desideri e la distruzione sistematica di ogni autonomo punto di vista. Non c'è, in queste situazioni, sbocco nella isteria che caratterizzava le pazienti piccolo-borghesi del dott. Freud. Qui s'instaura il rigoroso ascetismo di una pura ricerca della verità e della libertà. La storia che ne risulta è tristissima nel suo breve rigore, eppure divertente perché la sproporzione tra i pochi mezzi e la grande invenzione secerne ironia, che dilaga nel finale, quando lei passa strisciando sopra l'amorosa sollecitudine e la rispettabilità professionale, atterrate.¹⁰⁴

103 Anna Scacchi, "Contro ogni armonia è il disegno vistoso e scombinato", cit., pp. 28-31.

104 Charlotte Perkins Gilman, *La carta gialla*, a cura di Bibi Tomasi e Laura Mc Murphy, Milano, La Tartaruga, 1976 (*The Yellow Wall Paper*, 1892, trad. Bibi Tomasi e Laura Mc Murphy), quarta di copertina.

Nel medesimo tracciato si muovono due opere della scrittrice inglese Anna Kavan: la raccolta di racconti *Impressioni di follia*, che si ispirano alla sua esperienza in un manicomio svizzero e sono un esempio di scrittura che penetra nei meandri dell'irrazionale con lucidissima e minimale razionalità, e *La casa del sonno*, risalente al 1947, in cui la notte è identificata con la madre poiché nelle tenebre si ricostituiscono le condizioni del trauma violento della nascita.¹⁰⁵ Una recensione coglierà con acume il senso dello scritto: «Sottratto all'interpretazione e alla traduzione, il sogno è usato come fondamento di una visione alternativa, più acuminata di quella diurna. Armata di mille occhi, la solitudine femminile lavora anche qui a illuminare senza intermediari la propria parte di abisso».¹⁰⁶

Al tema della follia femminile è dedicato anche un volume che propone un racconto lungo *Oscura primavera* (*Dunkler Frühling*) e il romanzo *L'uomo nel gelsomino* (*Der Mann im Jasmin*) di Unica Zürn, uscito nel 1980. La storia dell'autrice finisce con il suicidio, quindi con un fallimento dell'ipotesi di godere dei «doni della follia» sopravvivendo agli impulsi autodistruttivi. Lo mette in evidenza la quarta di copertina, che coglie però anche il tentativo, se vogliamo, “costruttivo”:

La follia diventa una droga che permette capacità sovrumane, lascia trasparire la possibilità di cambiare la propria persona, di diventare qualcun altro, di cancellare l'oscura primavera della propria infanzia, la dolorosa precoce scoperta del suo corpo di donna, il deserto della bambina in balia delle sue gigantesche esperienze. Il libro, scritto nell'intervallo tra due crisi, tra due ricoveri dei molti in ospedali psichiatrici, è una elaborazione programmatica e poetica della vita, per poterla vivere. Il linguaggio diventa luogo nativo, lo strumento geniale per figurarsi il diverso e addomesticare la minaccia.¹⁰⁷

Nel 1977 esce *Una vita tutta per sé*, il diario della psicanalista Marion Milner, qui con il *nome de plume* Joanna Field, risalente al 1934, che, senza servirsi degli strumenti della sua professione, intraprende un viaggio nel proprio universo interiore lavorando sulla propria trasformazione attraverso la scrittura diaristica. Sull'inconscio femminile, in definitiva, la proposta della Tartaruga si dispiega in modo articolato, offrendo approcci diversi, in una fase, del resto, fluida della riflessione sui rapporti con il femminismo, ma insistendo sulla matrice autonoma della ricerca femminile.

I libri di questo filone suscitano, come si diceva, un forte interesse nel movimento femminista. Ricorro ancora alle parole di Maria Schiavo:

105 Anna Kavan, *La casa del sonno*, Milano, La Tartaruga, 1980 (*Sleep has his house*, Rhys Davies & R.B. Marrior, 1973, trad. Adriana Bottini).

106 Marisa Bulgheroni, *Nella «terradilei» c'è un popolo di neri fantasmi*, in «L'Unità», 4 settembre 1980.

107 Unica Zürn, *L'uomo nel gelsomino*, Milano, La Tartaruga, 1980 (*Der Mann im Jasmin*, Frankfurt-Berlin-Wien, Ullstein Verlag, 1977; *Dunkler Frühling*, Hamburg, Merlin Verlag, 1969, trad. Silvia Bortoli e Lydia Magliano), quarta di copertina.

C'era nell'interesse per questi libri, cui si aggiungeva anche *Le donne e la pazzia* dell'americana Phyllis Chesler, qualcosa di complesso, che forse non per tutte noi aveva lo stesso significato. C'era innanzitutto la ricerca di una chiave. L'attraversamento del vuoto culturale richiedeva nuovi strumenti per decifrare o formulare un linguaggio, che ci appariva ancora come sconosciuto. Noi innanzitutto, noi sconosciute a noi stesse. Inoltre la domanda che era posta sulla copertina dell'edizione americana del libro di Chesler aveva già in sé implicita una risposta: "When is a Woman Mad and Who Decides Whether She Is?", e faceva capire che cosa ci attraeva soprattutto nella follia. Il rifiuto polemico di considerarla tale, che era stato dell'Anti-edipo, di Laing, ora riguardava soprattutto la "follia" delle donne.¹⁰⁸

Non basta:

E c'era anche il "sapere" della follia come una forma di ispirazione, che per vie segrete raggiungeva quella poetica. In quegli ultimi sprazzi degli anni Settanta, che avevano ridato dignità e senso anche all'individualità sofferente, marginale, riportandola al centro della riflessione, ambedue parlavano un linguaggio visionario, si aprivano ancora alla possibilità "politica" di un altro mondo.¹⁰⁹

Il dritto e il rovescio: parlare alle donne del tempo presente

Quando La Tartaruga traduce il suo *Parents and Children*, Ivy Compton-Burnett è autrice non ignota ai circuiti letterari italiani, visto che alcuni dei suoi 19 romanzi sono stati già proposti da editori quali Longanesi, Garzanti, Einaudi. Ma qui Compton-Burnett è offerta ad uso di una riflessione sul femminile. Il romanzo è preceduto dal sunto del dibattito che si è tenuto alla Libreria delle donne in occasione della sua uscita, incardinato su una domanda di fondo: sotto quale angolatura i libri di una scrittrice in apparenza anacronistica, oltre che trascurata nel lavoro di recupero della letteratura femminile fatta dal femminismo, possono interessare il movimento delle donne?

Una prima risposta è data dal loro fulcro tematico. Compton-Burnett ha lasciato «una preziosa carta topografica di un territorio sempre altamente pericoloso: la famiglia», microcosmo regolato da «un gioco di funzioni matematiche» in cui il denaro, l'amore e il potere sono elementi individuati con precisione e che rappresenta «la scena essenziale, il luogo in cui, ancora oggi, si gioca l'essenziale. Che è la scienza della donna». Il mondo che ritrae è «ferocemente diviso in classi e ruoli», senza che alcuno pensi mai di trasgredire la propria condizione, tanto che, al netto dei delitti, dei complotti e delle tragedie, «il quadro finisce sempre

108 Maria Schiavo, *Movimento a più voci*, cit., p. 196.

109 *Ibidem*.

per ricomporsi». Ma è proprio una formula così rigida, e ben padroneggiata, che le permette di «gettare luce su queste condizioni umane fondamentali». ¹¹⁰

Ci sono poi altre due componenti che rendono la poetica di Compton-Burnett conforme alla filosofia editoriale della Tartaruga. La prima è il ruolo del linguaggio parlato, che dà corpo e sostanza psichica ai personaggi e ai loro rapporti, tanto che essi rappresentano «un superamento del romanticismo e dello psicologismo e ci appaiono una nuova elaborazione letteraria della psicologia»: il che avvicina le sue opere, quasi come controcanto, alle indagini sull'inconscio che caratterizzano altri titoli del catalogo. La seconda è la particolare sicurezza di sé come autrice di Compton-Burnett, che non rivela il processo creativo a monte delle sue opere, esibendo il prodotto finito; il che ostacola un processo di identificazione della lettrice ma in compenso è fonte di ammirazione: «resta un caso molto raro che una donna riesca ad avere una così totale fiducia nel risultato del suo lavoro da non sentire più la necessità di offrire spiegazioni o esporre i dubbi che l'hanno accompagnata nella difficile ricerca di una autonomia». ¹¹¹ L'opera di Compton-Burnett, insomma, è anche, *a contrario*, testimonianza di una autorialità femminile *a priori*, così assimilata da non richiedere neppure il resoconto della sua conquista.

Avviene così anche per George Sand, scrittrice feconda e celebre, donna dalle molteplici passioni intellettuali, emancipata e anticonformista, protagonista della scena letteraria europea del primo Ottocento. Sand è un'altra autrice già molto tradotta in italiano, ma ora è riscoperta come icona profemminista, in forza della «superba e completa indipendenza» che considera «il suo bene supremo», ma anche della capacità di costruzione di sé, tra esperienze intellettuali ed emotive «che poco hanno a che fare con l'influenza e la schiavitù dell'amore o degli amori», come recita la quarta di copertina di *Storia della mia vita*, una scelta da *Histoire de ma vie* che la Tartaruga propone del 1981. L'edizione è arricchita da una *Nota di lettura* che spiega le circostanze in cui la scrittrice si accinge alla sua autobiografia e ragiona sull'immagine che ha scelto di consegnare in quell'opera, «al tempo stesso sincera e manipolata»: un autoritratto «realistico e sottile, che trasforma il personaggio dell'olimpico letterario e mondano del romanticismo ottocentesco, in una donna in carne ed ossa, con le sue fragilità e i suoi slanci, i suoi chiaroscuri». Da qui il fascino che esercita sulle lettrici:

perché richiama l'attenzione non sul momento ideologico, sul donna è bello del femminismo (e comunque militante la Sand non lo è mai stata ed ha avuto rapporti conflittuali e difficili con le femministe della sua epoca), ma perché nella sua vicenda umana e letteraria condensa le difficoltà dell'essere donna in tutti i suoi frammenti: donna-amante, donna-moglie, donna-scrittrice, donna-politica, don-

¹¹⁰ *Introduzione*, in Ivy Compton-Burnett, *Genitori e figli*, Milano, La Tartaruga, 1977 (*Parents and Children*, trad. Ida Levi), pp. 7-10.

¹¹¹ Ivi, p. 10.

na-madre senza mai trovare una ricomposizione in un'unica definita identità. Ma forse è per questo che a noi, donne di oggi, parla: è in questa sua complessità, in questa grande difficoltà a costruirsi, nei suoi travestimenti, nelle identità parziali e frammentate e nello stile provocatorio con cui le impone, che noi la riconosciamo come contemporanea.¹¹²

In modi diversi, la presenza di Compton Burnett e Sand rivela altre sfaccettature dell'offerta della prima Tartaruga, oltre che la complessità della sua proposta intorno all'esistenza della donna attraverso la scrittura delle donne. Allo stesso tempo conferma la sua cifra "prepotentemente" editoriale, in grado cioè di "masticare" un testo perché parli in un certo modo al proprio pubblico – qui, le donne contemporanee – e la cura raffinata con cui essa persegue l'obiettivo di edificare un catalogo che è sì testimonianza di una fase della storia culturale, ma che ambisce alla lunga durata, finendo per costituire il pilastro di un nuovo canone.

Quelle su cui si è sostato in questa sede, in effetti, sono solo alcune delle prime direttrici della casa editrice; altre se ne potrebbero individuare. Esse tuttavia appaiono emblematiche non solo dell'assimilazione dei capisaldi del femminismo (e in particolare quello di Rivolta) – lo strumento dell'autocoscienza, il valore della parola scritta, il carattere eversivo del pensiero femminile, l'accento sui processi di trasformazione del sé –, ma anche della stretta parentela con i tempi: oltre alla centralità della questione femminile stessa, la valorizzazione delle scrittrici, la ri-significazione della follia, il ricorso al *repêchage*, la cifra sperimentale, la prospettiva transpolitica, l'esuberanza della "invenzione" editoriale.

La casa editrice di Laura Lepetit, dunque, è tra i frutti più evidenti e compiuti – ma anche meno indagati dalla storiografia sul femminismo in questa fase – di quello che Annabella Gioia ha definito «un progetto ambizioso, nato dal desiderio di esplorare la cultura alla ricerca di un sapere ri-costruito dalla genialità e dall'originalità dello sguardo femminile», a cui tante altre iniziative si affiancheranno dando corpo a vitali realtà.¹¹³ In quest'ottica, la storia dei suoi esordi aggiunge un tassello a quella del transito che conosce il femminismo dall'investimento nella mobilitazione e nelle pratiche politiche al consolidamento e alla diffusione della presenza della voce delle donne – scrittrici, saggiste, editrici, intellettuali, giornaliste – nel discorso culturale del tempo. Certo, l'inizio degli anni Ottanta vedrà, insieme alla frammentazione del movimento, lo spegnersi di molte esperienze editoriali femministe, nel quadro della difficoltà generale che vivono quelle impegnate e militanti di fronte ai nuovi assetti dell'industria del libro e della stampa.¹¹⁴ La Tartaruga tuttavia saprà resistere, proseguendo nella

112 Nota di lettura, in George Sand, *Storia della mia vita*, Milano, La Tartaruga, 1981 (*Histoire de ma vie*, scelta, traduzione e introduzione a cura di Marina Piazza e Paola Spazzali Forti), p. 8.

113 Annabella Gioia, *L'Università delle donne*, cit., p. XXVII.

114 Irene Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., pp. 333-343.

scoperta, nella valorizzazione e nella disseminazione delle opere delle donne. Segno che la predisposizione transigente, la fisionomia plastica, l’orizzonte largo, l’asse “antiseperatista”, lo sguardo puntato verso la conquista di un pubblico non elitario, la politica del catalogo prediletti dalla casa editrice – simboleggiati dalla denominazione stessa, aliena da connotati engagé – l’hanno protetta dall’estinzione, senza allontanarla dal femminismo: un esempio di quanto quel transito di cui si diceva va letto come un’evoluzione, anziché una cesura. Intanto, in quei primi anni di vita, ha pubblicato «la massima parte» dei testi che compaiono nel già citato catalogo *Le madri di tutte noi*, come nota Renata Pisu.¹¹⁵

La permanenza stessa nel tessuto della produzione editoriale, nell’organizzazione e nella promozione della scrittura e della lettura al di là del crinale della fine degli anni Settanta dimostra sia quanto le scelte della Tartaruga siano cartina al tornasole di istanze, interessi e approcci propri del contesto in cui muove i primi passi a prescindere dal femminismo, sia quanto la cultura femminista continui a svolgere un ruolo seminale per altre generazioni di donne e di lettrici, mentre per il pregio che le caratterizza e per la filosofia editoriale che le informa indicano l’ambizione di Laura Lepetit di collocare a pieno titolo la sua casa editrice nella costellazione di quelle che hanno fatto la storia dell’editoria di cultura del secondo Novecento.

115 Renata Pisu, *Così piange l’anima femminista*, in «La Stampa-Tuttolibri», 11 settembre 1982; *Catalogo N. 2 – Romanzi – Le madri di tutte noi*, Libreria delle donne-Milano, Biblioteca delle donne-Parma, 1982.