

Alice Ceresa. Lavoro, lingua e scrittura *difficile*

Abstract

Il contributo esplora l'opera di Alice Ceresa, autrice che, attraverso una scrittura frammentaria e ironica, interroga le radici linguistiche e culturali delle disuguaglianze di genere. Analizzando *La figlia prodiga* e il *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, il saggio mostra come Ceresa decostruisca convenzioni sociali e letterarie adottando uno sguardo distaccato e straniante. Particolare attenzione è rivolta al tema del lavoro, inteso su tre livelli: come guadagno materiale, come esercizio incessante di scrittura e riscrittura e come sforzo per elaborare una nuova lingua capace di sfidare le narrazioni patriarcali. In dialogo con il pensiero di Audre Lorde, Donna Haraway e Ursula K. Le Guin, il saggio propone una rilettura critica dei concetti di "lavoro" e "famiglia" come costruzioni culturali da disarticolare e da ripensare, nell'orizzonte di una lingua altra e di nuove forme di esistenza.

1. Tra lavoro e scrittura

Sono ticinese, ma la mania svizzera italiana della migrazione familiare mi ha fatto nascere a Basilea dove ho frequentato le prime scuole elementari (tedesche). Nel Ticino ho poi finito le scuole dell'obbligo e le superiori (italiane), seguite da un tentativo universitario (francese) a Losanna, abortito con soddisfazione generale. Ho cominciato a lavorare come giornalista a Zurigo con la «Die Weltwoche», tanto per completare il pasticcio linguistico. Sono stata brevissimamente sposata (con il conte Annibale Biglione di Viarigi), non ho figli. Ho scritto sempre, e come noto pubblicato poco, in perenne stato di crisi, assorbita tra l'altro dalle vicissitudini del guadagna-pane: un lungo racconto nel 1943, *Gli altri* (Premio Schiller), che mi ha aperto le vie dell'emigrazione (intervista a Ceresa, in ZAPPA MULAS 2012).

Alice Ceresa (Basilea, 1923 – Roma, 2001) attraversa lingue (italiano, tedesco, francese), Paesi e mestieri diversi, più assorbita dal bisogno di guadagnarsi da vivere che dall'ansia di pubblicare. La sua opera edita, esigua ma incisiva, comprende due romanzi (*La figlia prodiga*, 1967; *Bambine*, 1990) e due racconti lunghi (*Gli altri*, 1943; *La morte del padre*, 1979). Poi c'è il *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*: avviato nei primi anni Settanta e mai dato alle stampe (fatta eccezione per alcune singole voci, anche in traduzione francese e tedesca), esce per Nottetempo solo nel 2007 (e poi nel 2020 in versione ampliata). Gli altri scritti sono oggi oggetto di un'accurata edizione critica a cura di Giovanna Cordibella e Tatiana Crivelli, basata sul Fondo Ceresa conservato all'Archivio svizzero di letteratura di Berna.

Ceresa concepisce la scrittura come pratica ostinata, più attratta dalla precisione che dalla visibilità editoriale. Come scrive a Elio Vittorini in una lettera del 1964: «Io non scriverò molti libri, perché quando avrò detto quello che ho da dire, tacerò» (STOJA 2016, 20). Trent'anni dopo, su «Tuttestorie», ribadisce: «Scrivo da sempre, ho pubblicato poco. L'unico argomento che mi interessa nello scrivere è la questione femminile: ma non ho ancora capito se questo sia un bene o un male, poiché investe anche il mio rapporto contrastato con la letteratura» (GANZONI 2020, 52).

Le sue opere ruotano infatti attorno al nodo dell'inuguaglianza di genere, esplorata da prospettive e contesti diversi. Ceresa si interroga incessantemente su come «trovare una forma adatta per scrivere la radice dell'esistenza femminile» (ZAPPA MULAS 2004, 8) e, come osserva Laura Fortini, fa della scrittura un esercizio vitale di negazione e differenza (FORTINI 2024, 84).

Fin dall'inizio, la scrittura assume per lei il carattere di un lavoro: pratica materiale, esercizio formale, gesto politico. È importante allora chiedersi: in che modo Ceresa tematizza e mette in scena il lavoro come concetto materiale, formale e linguistico, a partire da una posizione femminista e decostruttiva?

Da questa postura radicale nasce il tentativo di rileggere la sua opera come una lunga interrogazione sul lavoro, articolata lungo tre assi intrecciati: il lavoro materiale, come necessità economica (giornalismo, traduzione, attività redazionale); il lavoro di scrittura, inteso come pratica lenta e faticosa, spesso sottratta all'economia della pubblicazione; e infine il lavoro sul linguaggio, capace di sovversione epistemica. In dialogo con Audre Lorde, Donna Haraway e Ursula K. Le Guin, il saggio mostra come la lingua difficile di Ceresa sia non solo cifra stilistica, ma pratica epistemologica e politica, capace di decostruire l'ordine discorsivo patriarcale.

2. *Guadagna-pane: il lavoro materiale*

Nel percorso intellettuale di Ceresa, la scrittura convive con forme di lavoro materiale precario, intermittente e scarsamente riconosciuto. Attività giornalistiche, traduzioni e interventi editoriali costituiscono il «guadagna-pane», formula che nomina la dimensione quotidiana della sussistenza, assumendo nella sua opera un valore paradigmatico. In una lettera a Franco Fortini del 1951, l'autrice esplicita come il dislivello economico sia anche sessuato: «Per te il mondo è tuo, per me invece è ancora tuo: e ciò cambia considerevolmente le prospettive. [...] Quando anche nessuno fosse pagato e tutti morissero di fame, ci sarebbe una differenza fra il modo di morire di fame degli uomini e delle donne» (FORTINI 2023, 233). Il lavoro materiale, così come il suo riconoscimento, è iscritto dentro una differenza strutturale, che non può essere neutralizzata; la scrittura, pur condizionata dalla necessità materiale, resta distinta e resistente rispetto ad essa.

Il rapporto di Ceresa con il lavoro giornalistico e redazionale restituisce pienamente la tensione tra scrittura e sussistenza che attraversa tutta la sua opera. Dal 1942, l'autrice lavora per il quotidiano «Il Dovere» di Bellinzona, dove cura due rubriche: *Nel mondo del cinema* (poi semplicemente *Film*) e *Sfogliando i giornali*. In questi brevi interventi (tredici articoli della prima e

cinque della seconda), apparentemente destinati a una fruizione rapida e divulgativa, emergono già un acume critico e una coscienza politica ben definiti: Ceresa prende infatti posizione contro stereotipi sessisti e paternalismi culturali, proponendo un'idea di giornalismo che non rinuncia alla complessità. Questa fase iniziale è seguita, negli anni successivi, da collaborazioni con testate svizzere di lingua tedesca, tra cui «Die Weltwoche», per cui scrive quattordici articoli tra il 1943 e il 1945, e con riviste italiane come «Il Mondo», dove si occupa di recensioni di novità editoriali tedesche (REGAZZI 2024).

Tuttavia, fin dagli esordi, Ceresa vive con disagio questa forma di scrittura, segnata da un'intrinseca incompatibilità con il rigore e la precisione che lei esigeva dal gesto letterario. In una lettera del 1948 a Miranda Venturelli si rammarica del fatto che i suoi articoli siano giudicati «troppo letterari» (CERESA 1948). Intervistata nel 1967 dalla Radiotelevisione svizzera, così riflette: «Avevo scelto giornalismo, che poi ho abbandonato. Perché prima credevo che fosse uno dei lavori migliori per uno scrittore e invece poi ho trovato che era molto disturbante» (BELLINELLI 1967). In un articolo pubblicato su «Uomini e libri» nel 1969 (CERESA 1969), l'autrice denuncia apertamente l'ambivalenza con cui l'ambiente letterario guarda a chi, come lei, si muove tra scrittura e giornalismo: la scrittrice che lavora è tollerata, ma mai davvero ascoltata. La pratica della letteratura, pur situata nel pieno della vita lavorativa, viene sempre difesa come spazio separato, irriducibile alla logica produttivista. Anche quando è iscritta all'Ordine dei giornalisti (dal 1966 al 1979), conserva una distanza vigilante da quella che considera un'attività costretta a compromessi e accelerazioni imposte dalla logica redazionale. Nel corso degli anni Sessanta e Settanta, Ceresa lavora come traduttrice, redattrice e lettrice editoriale, in particolare per Longanesi. Negli archivi restano tracce della sua collaborazione con un'organizzazione per l'educazione degli adulti, dove ricopre un ruolo redazionale a tempo pieno, che lei stessa descrive – con autoironia – come «una specie di giornalismo blando» (CUFFARO 2021, 12). Un momento particolarmente significativo del suo percorso editoriale è rappresentato dal rapporto con la casa editrice Einaudi: *La figlia prodiga* fu inizialmente accolto da Guido Davico Bonino, che ne propose l'inclusione in un numero del «Menabò» con un'opzione annuale su altri scritti dell'autrice. Sebbene l'accordo non si concretizzò subito, sarà Italo Calvino a rassicurarla sul valore

del progetto, colpito dall'«estrema attenzione di non parlare a vanvera» e dalla «partecipazione ironica» (CUFFARO 2021, 12) della scrittura ceresiana. Nei documenti editoriali degli anni successivi, Giorgio Manganelli si riferisce più volte a Ceresa come figura esemplare per i criteri della collana *La ricerca letteraria*, diretta insieme a Sanguineti e Davico Bonino, sottolineandone l'intransigenza stilistica e la radicalità sperimentale. Tra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta, il dattiloscritto delle 22 domande a Liliana Cavani documenta infine il suo impegno politico: una critica alla famiglia patriarcale e ai meccanismi autoritari dei partiti, in favore di un esercizio autonomo del giudizio.

Tutte queste attività – giornalistiche, redazionali, traduttive – vanno intese come forme di lavoro intellettuale intermittente, che contribuiscono a definire la condizione liminare e precaria tematizzata anche nei testi narrativi. Se la scrittura letteraria resta lo spazio della ricerca formale, il lavoro giornalistico ed editoriale ne costituisce il retroterra materiale: un territorio spesso rifiutato o rimosso, ma profondamente necessario. Ceresa vi si muove mantenendo fede a un'idea etica e artigianale della scrittura: non improvvisata né finalizzata alla resa immediata.

3. Scrivere e riscrivere: il tempo lungo della revisione

Nel saggio *The Transformation of Silence into Language and Action*, Audre Lorde riflette sulla scrittura come gesto politico e corporeo, nato non dalla padronanza ma dalla ferita: «What are the words you do not yet have? [...] What do you need to say?» (LORDE 2007, 41). Scrivere, per Lorde, significa trovare una lingua capace di nominare la propria posizione, senza addomesticarla. Questo pensiero risuona profondamente nella pratica di Ceresa, per cui la scrittura non è mai lineare né orientata a un prodotto, ma procede per accumuli, strappi, silenzi ed esitazioni. Il tempo della revisione, per Ceresa, è il tempo proprio del lavoro: una pratica lenta e sottrattiva, un esercizio costante di scrittura e riscrittura, di «urticante *work in progress*» (CRIVELLI 2020b, 87), come testimoniano le carte d'archivio e le riflessioni contenute nelle lettere, dove ad esempio leggiamo: «per adesso in ogni voce dico il più possibile, salvo poi a ridurre e a scambiare fra una voce e l'altra, finché ognuna mi sarà rimasta

essenziale, e leggera come una piuma, e possibilmente dall'aspetto assurdo (che poi a lettura complessiva assurdo non sarà per niente)» (CRIVELLI 2020a, 12). La sua scrittura si configura come un esercizio continuo di spoliatura, a segnare un'urgenza etica più che un'intenzione editoriale. La metafora alchemica, che richiama un lavoro sotterraneo e trasformativo, torna più volte nel suo immaginario. In una lettera del 1976, Ceresa afferma: «Forse le donne dovrebbero fare filtri, come le streghe. Io, per ora, distillo» (CRIVELLI 2020a, 9). Il gesto di distillare – lento, invisibile, severo – si oppone radicalmente ai modelli canonici della produzione letteraria. Questa scrittura-filtrante, rituale, severa, risuona con le parole di Audre Lorde: la scrittura non è un'espressione pacificata, ma un gesto politico che nasce da un'«urgenza del dire», dalla necessità di trovare una lingua per ciò che ancora non si può nominare. Afferma Ceresa in un'intervista a Davico Bonino: «Non scrivo per scrivere, ma perché devo. Perciò procedo molto lentamente, perché sento l'esigenza di un linguaggio preciso, quasi micidiale. Sono molto severa con la mia scrittura, forse esagero, ma per me narrare è un atto, anzi un rito sacrale» (DAVICO BONINO 2013, 153).

Il *Piccolo dizionario*, redatto nel corso di oltre trent'anni e pubblicato postumo, testimonia in modo esemplare questa visione della scrittura come lavoro lungo e invisibile. Le carte conservate presso l'Archivio svizzero di letteratura mostrano una stratificazione complessa: redazioni dattiloscritte, correzioni manoscritte, scalette, indici provvisori, rubriche accantonate definitivamente o eliminate e poi riprese. Le redazioni multiple non sono il segno di un'opera incompiuta, ma l'espressione di un metodo: Ceresa non si limita a correggere o perfezionare, bensì reimposta continuamente il disegno complessivo del testo, come se ogni nuova stesura dovesse ridiscutere l'intero impianto concettuale. È significativo che l'autrice stessa, in una lettera del 1976, distingua tra la scrittura delle voci e la loro «ripulitura»: «Non è però sicuro [che riesca a spedirne altre] perché un conto è scriverle e un altro conto è ripulirle» (CRIVELLI 2020a, 11).

Analogo rigore attraversa il processo redazionale de *La figlia prodiga*, la cui genesi, come documenta Mancuso Prizzitano, si estende per un arco temporale di circa vent'anni. In una lettera a Rudolf Jacob Humm del 27 febbraio 1964, Ceresa scrive: «Dieci anni per scriverne due versioni insoddisfacenti, e altri

dieci per scrivere quella buona» (MANCUSO PRIZZITANO 2024, 53). Il materiale testuale comprende almeno tre versioni distinte, collegate da un dialogo sotterraneo di riscritture e riformulazioni. *Il ratto delle Sabine*, inedito della seconda metà degli anni Quaranta, costituisce un cantiere intermedio, rielaborato fino agli anni Cinquanta, che mostra *La figlia prodiga* come nodo in una rete testuale ampia e irregolare.

Come già osservato dalla critica, nessuna voce in Ceresa è definitiva: il percorso critico richiede di attraversare un corpo instabile, di sgrovigliare le fasi invece di ordinarle linearmente. Il suo gesto critico consiste nel disfare, interrogare e ricomporre, restando fedele a una logica interna più che a un tracciato narrativo predeterminato e sfida ogni teleologia del romanzo, ogni aspettativa di chiusura e compiutezza. È in questa tensione tra elaborazione e ritiro, tra progetto e cancellazione, che si articola l'etica ceresiana della scrittura: un lavoro che si sottrae al principio della prestazione e della visibilità, per affermare una pratica teorica, formale e politica.

Più che descrivere il mondo, la scrittura di Ceresa interroga le parole con cui quel mondo è stato costruito, mostrandone l'arbitrarietà, la violenza simbolica e la falsa neutralità. *La figlia prodiga* e il *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile* non si limitano a tematizzare l'oppressione, ma ne mettono in crisi le condizioni discorsive, risalendo alle radici stesse del linguaggio che le ha rese possibili. È questo lo sguardo – ironico, straniante, strutturale – che Ceresa adotta per rovesciare le fondamenta simboliche della famiglia, della donna, del lavoro. Ed è da qui che prende avvio il terzo e decisivo asse della sua riflessione: il linguaggio come luogo di disarticolazione, risemantizzazione, politica dell'alfabeto.

4. Politiche della lingua: decostruire, risemantizzare

Ne *La figlia prodiga*, Alice Ceresa non si limita a tematizzare la famiglia patriarcale: ne smonta i presupposti logici e linguistici. Il testo si apre con una domanda radicale – che cos'è una famiglia? – e risponde con uno sguardo disincantato, pseudo-scientifico, che ne analizza la struttura come fosse un dispositivo biologico e semiotico insieme. Non vi è traccia di retorica o di rivendicazione sentimentale: la famiglia non viene né condannata né difesa, ma

osservata con il rigore di chi la considera un artefatto costruito, regolato da norme arbitrarie e contraddittorie:

Una famiglia è un agglomerato di persone / di cui le due prime provengono da agglomerati diversi, si uniscono per caso anche se non casualmente / e di cui le successive sono a un tempo le determinate e i determinanti, / se tuttavia sia permesso usare nei confronti della famiglia / un siffatto blasfemo linguaggio. / Le due prime persone sono di sesso diverso fra di loro, e le susseguenti, / secondo una non meglio giustificata regola della natura, / non assumono come dopotutto sarebbe corretto / data la collaborazione delle prime due e il significato nei loro confronti delle susseguenti / un sesso intermedio, / bensì risultano a seconda dei casi / essere una volta di un sesso, una volta dell'altro, / riuscendo così simili / dal punto di vista del sesso / una volta ad una, una volta all'altra / delle prime due, e non mai evidentemente uguali ad ambedue nello stesso tempo. Si potrebbe trovare qui un errore / fra la sostanza e la forma / poiché evidentemente la forma della famiglia non corrisponde alla sua sostanza. (CERESA 2023, 37-38).

La descrizione prosegue, arrivando alla figlia, la quale, «di conseguenza, è quella determinata e determinante della famiglia uguale a un sesso dei due creatore di essa famiglia e di essa figlia, e precisamente a quello femminile che, almeno nell'ambito delle famiglie, sappiamo essere quello delle madri» (CERESA 2023, 38). La famiglia non è descritta attraverso categorie tradizionali – amore, legami affettivi, ruoli genitoriali – ma come un «agglomerato di persone» il cui funzionamento e la cui struttura vengono sottoposti a un'analisi ironica e straniante. Ceresa non giudica né idealizza: la sua osservazione si concentra sui dettagli strutturali e biologici, quasi come un'entomologa che studia un sistema chiuso: due individui si uniscono, generano nuovi individui che si differenziano per sesso secondo un principio che appare «non meglio giustificato».

La scelta di un registro apparentemente neutro e analitico non è casuale: attraverso questa distanza, Ceresa svela l'assurdità e la rigidità delle norme sociali. La terminologia scientifica («determinate» e «determinanti», «forma» e «sostanza») e il tono ironico producono uno straniamento in grado di decostruire concetti apparentemente stabili, al fine di rivelare le contraddizioni che li sorreggono. Da questa distanza, le figure appaiono più nitide nei loro aspetti deformati: tutti i loro lati grotteschi emergono, e le linee si definiscono a comporre i mostri che siamo. Così, però, si dà anche la possibilità di disegnare altri spazi, come recita l'incipit di *Bambine*: «Occorre disegnare, per incominciare, una piccola città» (CERESA 2004, 215). Decostruire le forme

significa anche fare spazio ad altre mappe e punti di vista, come ricorda Crivelli: «è la frammentazione prodotta dall'atto decostruttivo a produrre nuovi punti di vista sul mondo. Non a caso, il luogo prediletto all'interno del quale Ceresa piazza il suo esplosivo è il nucleo familiare borghese, dove il convivere di queste due tensioni, collettiva e individuale, lungi dal risolversi nel viscerale connubio degli affetti, si rivela come una contraddizione insanabile» (CRIVELLI 2020b, 85). La studiosa prosegue riflettendo sul fatto che il sistema famiglia, «cellula ordinaria della società patriarcale, non regge all'impatto con le protagoniste ceresiane, che riescono a far apparire la norma sociale per l'oggetto che è: non universale, non neutro, ma più meschinamente maschile» (ivi). Ceresa insegna a non dare niente per scontato, a non credere che i termini anche più usati e all'apparenza innocui della nostra lingua possano avere un valore universale, perché si tratta sempre di stratificazioni culturali che hanno sancito l'egemonia di un certo punto di vista.

In questa operazione di smontaggio simbolico e lessicale, la sua scrittura incontra le riflessioni di Audre Lorde e Donna Haraway che, pur da prospettive diverse, hanno insistito sulla necessità di ripensare radicalmente il linguaggio, elaborando un'idea di scrittura come gesto situato, parziale, incarnato, capace non solo di denunciare l'oppressione, ma di intervenire sulle forme stesse del sapere, del linguaggio e della soggettività.

Audre Lorde, nel contesto del suo discorso del 1979 al *Second Sex Conference*, pronuncia questa frase: «The master's tools will never dismantle the master's house» (LORDE 1984, 110). Si tratta di un monito preciso: gli strumenti, i linguaggi e le logiche che appartengono ai sistemi di potere non possono essere usati per sovvertirli, poiché essi riproducono, anche implicitamente, le stesse dinamiche di esclusione e dominio che si intende abbattere. L'invito a non limitarsi a riformare dall'interno, ma a immaginare nuovi paradigmi solleva la necessità di una trasformazione profonda delle pratiche, delle categorie e delle cornici interpretative. In questa direzione si muove anche Donna Haraway, che così riflette: «It matters what stories we tell to tell other stories with; it matters what concepts we think to think other concepts with» (HARAWAY 2019, 10). Haraway, con la sua enfasi sull'importanza delle narrazioni e dei concetti, offre una prospettiva complementare e altrettanto urgente, riconoscendo il ruolo delle narrazioni come strumenti

epistemologici: i racconti non sono neutrali, ma plasmano il nostro modo di vedere il mondo, influenzano le forme dentro cui ci relazioniamo con gli altri e strutturano le possibilità di azione.

Le due riflessioni convergono dunque in un punto centrale: la necessità di un pensiero che sappia distanziarsi dalle strutture del dominio per immaginare nuove forme di relazione e nuove narrazioni. Se Lorde ci invita a rifiutare gli strumenti del padrone per decostruire il suo sistema, Haraway sottolinea l'importanza di scegliere con attenzione i racconti e i concetti con cui costruire visioni alternative. Entrambe, però, ci chiedono di assumere la responsabilità di re-immaginare il mondo, e si pongono in stretto dialogo con quanto fa Ceresa, la cui scrittura – nei contenuti e nelle forme – si configura come un laboratorio di disarticolazione delle narrazioni dominanti e dei concetti che strutturano le disuguaglianze di genere. Il lavoro sulla lingua, che costituisce la terza dimensione dell'indagine proposta in questo saggio, si manifesta come gesto politico a pieno titolo: un esercizio di sottrazione, scomposizione e ricostruzione che mira a scardinare le impalcature simboliche del dominio patriarcale.

Il nucleo de *La figlia prodiga* è infatti una “semplice” domanda che mette in discussione tutto un sistema: cosa succederebbe se il figlio prodigo fosse una figlia?¹ Ceresa non racconta di una figlia che sperpera il patrimonio familiare, per poi tornare. L'autrice si sofferma invece sulle questioni teoriche che ne stanno alla base, costruendo una sorta di dibattito interno dove la storia è *possibile* e ha le sembianze di una riflessione teorica e ironica sulla condizione della donna. Si tratta di un «romanzo sperimentale [che] opera un passaggio di secondo grado, una “sospensione della credulità” che è sostanzialmente un atto di straniamento» (MUZZIOLI 2024, 16), capace di decostruire le convenzioni letterarie; come afferma Ceresa: «Ho tentato di narrare un'avventura siffatta sostituendo a un personaggio credibile un personaggio artificiale... e al tessuto narrativo convenzionale un tessuto astratto» (ZAPPA MULAS 2004, 11). Il patrimonio che la figlia sperpera non è materiale, bensì simbolico:

Che cosa può sperperare una figlia? Ha un solo patrimonio: il suo dover essere. Brava, buona, gentile, ubbidiente, vergine eccetera. Questo è il patrimonio di famiglia. E se non l'accetti, se rifiuti questo modello costrittivo che ti vuol far prendere piccoli cammini, allora trasgredisci per forza, sei una figlia prodiga, sperperi il patrimonio di regole che ti è stato trasmesso. [...] Lo sgomento di

non potersi considerare un essere umano a pieno titolo è un'esperienza tremenda, che andrebbe analizzata. Non c'è accesso naturale, libero, gioioso alla vita per chi nasce donna. [...] Tutto comincia nella famiglia, questa piccola associazione a delinquere con i suoi ruoli prestabiliti che negano la comunicazione. È crudele crescere, apprendere a vivere, non capirci niente e dover capire. La famiglia è una manifestazione terribile del nostro destino: legami non scelti e che tuttavia devono durare una vita, persone che non hanno niente in comune e che si ritrovano insieme, inevitabilmente (CUTRUFELLI 2020, 133-135).

La figlia prodiga è, per definizione, una figura che trasgredisce, ma non per scelta arbitraria o per desiderio di ribellione: la sua colpa risiede nel rifiuto di un modello che riduce l'identità femminile a un insieme di qualità predefinite – brava, buona, gentile, ubbidiente, vergine. La prodigalità assume una dimensione del tutto nuova rispetto alla parabola evangelica, diventando una metafora di ribellione e disobbedienza femminile che si svincola dall'idea (maschile) di spreco materiale. *La figlia prodiga* si presenta dunque come un trattato pseudo-scientifico che decostruisce il romanzo tradizionale, interrogandosi sulle condizioni di rappresentabilità di una figlia che sfida le norme sociali e familiari. Non è un caso che l'infanzia sia descritta come una fase di formazione identitaria e ribellione: «una bambina in crescita è, per Ceresa, il personaggio letterario più atto a incarnare il necessario processo di una graduale presa di coscienza» (ARDENI 2017, 49).

La narrazione frammentaria e priva di nomi propri riflette, in forma stilistica, il tentativo di evadere dalle “case del padrone” – le categorie rigide dell'identità e della soggettività – per immaginare una forma diversa di esistenza e relazione. Come affermano Maffioli e Marzi, «*La figlia prodiga* è intensamente eversiva, sperpera le vecchie abitudini, fugge e cerca di costruirsi nuove dinamiche attendendo l'Altrove» (MAFFIOLI, MARZI 2020, 79). Qui l'invito di Audre Lorde risuona con forza: la sovversione non passa dal riutilizzo delle strutture patriarcali, ma dalla loro radicale destrutturazione e dal ricorso a strumenti narrativi e linguistici nuovi. Il rifiuto di questo patrimonio è un atto di autodeterminazione, il tentativo di sfuggire a un destino imposto che nega alla donna la possibilità di un «accesso naturale, libero, gioioso alla vita» (CUTRUFELLI 2020, 134). Per la figlia che rifiuta il modello costrittivo, non è sufficiente adattare gli strumenti del padrone (le regole della virtù femminile) per ridefinire la propria vita; è necessario rompere con queste logiche,

smantellare le narrazioni che le sostengono, e immaginare un modo diverso di essere al mondo. La famiglia patriarcale – laboratorio di oppressione – è il primo luogo in cui si apprendono le regole del dominio, fatte di ruoli prestabiliti, imposizione di legami non scelti e soffocamento della comunicazione autentica. La figlia prodiga non è solo colei che rifiuta il patrimonio, ma anche colei che osa raccontare una storia diversa, che si spinge oltre i confini della norma per immaginare nuove possibilità di vita.²

L'attenzione di Donna Haraway al tipo di storie e concetti che utilizziamo nella comunicazione si rivela altrettanto cruciale per comprendere il *Piccolo dizionario dell'ineguaglianza femminile*. In quest'opera, Ceresa costruisce un abbecedario che, partendo dalle parole del linguaggio comune, ne decostruisce il significato per rivelare le profonde radici culturali dell'oppressione di genere. Ogni voce del dizionario si configura come un esercizio di straniamento che smaschera l'invisibilità del potere nelle parole di uso quotidiano, evidenziando come i concetti stessi – talvolta apparentemente neutri – siano strumenti del padrone. Tuttavia, Ceresa non si limita a denunciare: il suo lavoro di risignificazione è un invito implicito a costruire nuovi concetti e nuove narrazioni. Come Lorde e Haraway, Ceresa è consapevole che il cambiamento non può avvenire senza una critica radicale delle fondamenta, ma anche che, per pensare un mondo nuovo, è necessario dotarsi di storie e concetti che aprano possibilità e facciano intravedere una lingua diversa, capace di raccontare in modi non oppressivi.

Seguendo allora la proposta di metodo di Ceresa, vorrei ragionare sulle questioni profonde sessiste che innervano la nostra idea di lavoro, ponendomi la stessa domanda: cosa succederebbe se il concetto di lavoro, tradizionalmente inserito in un'ottica "maschile" (perché forgiato e connotato, come la maggior parte di tutti i termini, da pensatori uomini, e associato, fin dagli albori, all'uomo), venisse ripensato? L'autrice ci invita a spostare il focus dal contingente al sistemico, dalle "foglie" dell'albero – i temi specifici delle rivendicazioni femminili – alle radici profonde che alimentano l'intera visione del mondo patriarcale. Ceresa insiste, con una dose di provocazione, sul valore della complessità e dell'impegno critico, anche a costo di essere incompresa o respinta. La sua proposta risuona come un manifesto per un pensiero femminista che rifiuta compromessi e si pone l'obiettivo di disarticolare le

fondamenta stesse delle istituzioni oppressive, a partire dalla lingua che, lungi dall'essere uno strumento neutrale, si configura come la «sedimentazione di una visione del mondo e del rapporto fra i sessi fondato su una menzogna scambiata per ovvietà»; quindi, «per scardinarla è necessario ripensare alla radice delle parole» (ZAPPA MULAS 2020, 115), come leggiamo in una lettera a Michèle Causse dell'8 maggio 1976:

Adesso ti spiego come la vedo io: per me l'«inuguaglianza femminile» non è fatta dei temi delle rivendicazioni, ma è ancorata nella intera visione del mondo; ergo, se io faccio un dizionario [...] devo fare il giro innanzitutto delle radici di quest'albero dell'inuguaglianza. [...] Perché dovremmo parlare soltanto delle foglioline di questa pianta? Con il rischio che poi ci ritroveremo con un «ibrido» fatto su nostra misura in uno di quei loro laboratori misogini? [...] Conclusione: il piccolo dizionario io non lo scrivo per le donne; lo scrivo perché va scritto. E siccome io scrivo difficile, ebbene, sarà difficile; non mi risulta che le cose (e neanche quelle da capire) siano facili. Se poi non mi vogliono leggere, ne fanno a meno. Di chi devo avere pietà? E in nome di che cosa? Della stupidità? Abbasso la stupidità. Tanto, vedrai come andrà a finire: che ci permetteranno di «ottenere» certe cosette (che fanno comodo anche a loro); ma guai a chi tocca alle sante istituzioni (CRIVELLI 2020a, 15-16).

Ceresa non scrive il suo *Piccolo dizionario* per le donne, né per piacere o per rendersi accessibile: lo scrive perché è necessario rintracciare quegli atti linguistici (violenti) che sanciscono chi ha il potere di fare qualcosa e chi no, chi è degno di avere e chi no, chi deve parlare e chi no; «scandire, fraseggiare, incatenare vocaboli significa (anche) materializzare e riprodurre un sistema patriarcale che di quelle parole è stato minuto cesellatore» (ADORNI 2020, 47). Il suo è un approccio radicalmente etico: scrivere difficilmente significa rifiutare la complicità con quelle stesse logiche che perpetuano l'oppressione. Il *Piccolo dizionario* si apre con la voce *Anima*:

Anima: secondo il dizionario, principio immateriale della vita negli esseri viventi; mentre, sempre secondo il dizionario, la *vita* risulta essere la forza attiva propria degli esseri animali e vegetali in virtù della quale, oltre che muoversi, nutrirsi, assimilare e quant'altro, sono anche in grado di riprodursi sotto forme sempre uguali.

Fra anima e vita corre dunque un rapporto di reciproca dipendenza il quale tuttavia non risulta indispensabile alla vita né animale né vegetale né altra, in quanto l'*anima* è alloggiata esclusivamente nella specie umana, sottospecie della famiglia dei mammiferi, eppure non tutti i mammiferi dispongono di anima esattamente come non ne dispongono altri vertebrati, gli invertebrati, gli insetti, i microorganismi, i vegetali ecc. Un cane,³ pur essendo mosso dal principio attivo della vita, può fare a meno del principio immateriale della

stessa e pertanto non disporre di un'anima, così come non ne dispongono vermi, amebe o piante. Se ne deduce pertanto che l'*anima* è un organismo non soltanto invisibile, inodore, asonoro, impalpabile e insipido, ma anche razzista.

È nondimeno studiata da apposite discipline e amministrata da specifiche istituzioni quali filosofie e psicologie da una parte, chiese e manicomi dall'altra, per non citare che le più appariscenti; e partecipa per estensione a tutte le attività umane, dalla riproduzione della specie alla guerra, nonché a quelle più squisitamente sociali, dalla politica ai tribunali, senza che le sia concesso dire bah.

L'*anima* infatti, essendo immateriale, non può parlare e neanche e tanto meno mordere (CERESA 2020, 23-24).

È chiara la vicinanza – di stile e tono – a *La figlia prodiga*. Attraverso un'analisi che intreccia il lessico scientifico e filosofico con una vena sarcastica, Ceresa disarticola la nozione tradizionale di "anima" per mostrarne la natura arbitraria, antropocentrica e ideologicamente costruita. Se la premessa iniziale sembra inscrivere nella tradizione filosofica occidentale che, da Aristotele a Cartesio, distingue l'anima come prerogativa della specie umana, la cornice è subito sovvertita: l'anima non è un'essenza necessaria, bensì una costruzione culturale finalizzata a separare l'essere umano dal resto del mondo vivente. Inoltre, è razzista perché attribuita esclusivamente alla specie umana e, all'interno di questa, non universalmente distribuita: non solo l'anima separa l'umano dal non umano, ma è anche stata strumentalizzata per separare alcune categorie di esseri umani da altre, come dimostra la sua amministrazione da parte di istituzioni oppressive. Ceresa sottolinea la paradossale centralità di un concetto tanto astratto quanto influente, smascherandone il potere di modellare le pratiche sociali e politiche. Infine, l'anima «non può parlare e neanche tanto meno mordere»: nonostante la sua centralità ideologica, è priva di *agency* reale, riducendosi a una costruzione sprovvista di impatto concreto. Questo rovesciamento ironico mira a demistificare l'aura di sacralità e intoccabilità che circonda il concetto di anima, rivelandone la fragilità epistemologica.

Attraverso questa voce, Ceresa non si limita a mettere in discussione la nozione di anima in sé, ma interroga le fondamenta stesse della cultura occidentale, che ha costruito gerarchie tra umani e non umani, uomini e donne, normali e devianti, basandosi su concetti immateriali ma potentemente normativi. Da un lato, è decostruito il binarismo anima/corpo, che ha storicamente relegato le donne alla dimensione corporea, negando loro la piena

soggettività; dall'altro, è messa in discussione la centralità dell'umano implicita in concetti come quello di anima. Come afferma Crivelli a proposito del *Piccolo dizionario*, «quello di Ceresa risulta dunque essere un discorso critico attualissimo, che usa la prospettiva di genere come perno per disarticolare le *idées reçues* anche più radicate; è una riflessione che ci interroga sul ruolo della letteratura nei confronti della società» (CRIVELLI 2020b, 87). Altre voci del *Piccolo dizionario* sono *Bellezza*, *Biologia*, *Coscienza*, *Donna*, *Eva*, *Famiglia*, *Femminile*, *Figli*, *Grammatica*, *Lavoro*, *Legge*, *Letteratura*, *Madre*, *Maschile*, *Natura/Naturale*, *Pornografia*, *Religione*, *Sesso*, *Uomo*, *Vita*. Particolarmente legata a *Anima*, è *Donna*:

Donna: termine arcaico che definisce la femmina biologica nella società umana. La *donna* infatti è una invenzione antichissima e ad essa sono tuttora propri contenuti e significati che risalgono direttamente, con modificazioni nel tempo e modernizzazioni del tutto trascurabili quando non controproducenti, ai primordi di una qualsivoglia società nemmeno necessariamente civile o detta tale. L'archeologia ne rintraccia le origini nella storia dei miti e delle religioni, la storia delle civiltà ce ne narra impiego e destinazione, e l'etnologia moderna ne controlla gli usi nelle cosiddette società primitive. Nelle nostre società occidentali, la *donna* ha seguito esaltazioni e oscurantismi dei tempi, e benché oggi le sia concessa quell'*anima*, ancora poco fa negata, che la rende per l'uomo una degna madre dei figli di costui che spesso sono maschi e possono quindi pretendere a origini per quattro quarti correttamente umane, essa è tuttavia considerata complementare del signore e padrone del creato che, contrariamente a quanto si potrebbe credere, non è Dio bensì l'essere umano maschile. Tale teoria viene elementarmente dimostrata dalla costola di Adamo e giunge a noi ancora relativamente fresca.

Non si devono tuttavia confondere questo possesso dell'anima e questa complementarità con una sua identificazione biologica di fatto, in quanto femmina della specie, con la sua controparte maschile, come accade nel regno degli animali inferiori, dove gli esemplari si differenziano soltanto sul piano della riproduzione: nel genere umano, e proprio per il fatto di essere assunta a *donna* invece di restare semplice femmina della specie, la *donna* non si identifica con i compiti biologici della femmina bensì con una serie di destinazioni sociali introdotte dalla suprema facoltà umana di non vivere secondo natura ma in base al libero arbitrio introdotto dalla facoltà di pensiero che appunto distingue l'uomo dalla bestia. Una *donna* non è quindi una femmina ma un prodotto culturale. Nessuno sa come e che cosa sarebbe la femmina umana se non avesse dovuto già in tempi lontani abbandonare la naturale identificazione biologica per l'innaturale assunzione di un vuoto involucro concettuale quale è appunto il termine di *donna* (CERESA 2020, 41-42).

«Termine arcaico», «invenzione antichissima», la parola donna ha una genealogia remota ma pressoché immutata: si tratta di un costrutto culturale

che risale ai primordi delle società umane. Ceresa critica apertamente il simbolico patriarcale che sottende alla definizione; la teoria della costola di Adamo è «relativamente fresca»: la differenza biologica, per la specie umana, diventa gerarchia culturale. Ancora una volta, non esistono concetti neutri, ma strumenti ideologici che consolidano un certo sistema di potere. La riflessione finale – «nessuno sa come e che cosa sarebbe la femmina umana se non avesse dovuto [...] assumere un vuoto involucro concettuale» sottolinea la violenza simbolica insita nella costruzione del femminile. Come nella riflessione tratta da *La figlia prodiga* – dove la famiglia è descritta come una struttura che non rispetta la sua sostanza – anche qui la donna viene ridotta a un ruolo che la distanzia dalla sua realtà biologica, trasformandola appunto in un prodotto culturale. Il linguaggio paradossale,⁴ ironico e scientifico smaschera le contraddizioni del sistema simbolico patriarcale andando a rimettere in questione, dalle radici, quello che diamo per scontato.

Seguendo tale pratica – prendere un termine e andare in profondità (come idea di radice), ma anche in lontananza temporale – vorrei rivedere la parola “lavoro” e in questa direzione partire proprio dagli albori, per rintracciare quelle linee che si sono differenziate dalla tradizione, dalla norma occidentale. Mi aggancio a un’idea proveniente da *Women’s Creation: Sexual Evolution and the Shaping of Society* (1979) di Elizabeth Fisher – che Ursula Le Guin riprende in *The Carrier Bag Theory of Fiction* (1986) – secondo cui la storia dell’evoluzione umana che vede al centro la caccia e l’azione vada profondamente rivista alla luce di scoperte provenienti dai campi della sociologia, etnologia e antropologia: Le Guin sfida la narrazione dominante che associa il progresso umano alla violenza e alla conquista, incarnata dalla lancia, simbolo della caccia e dell’eroe patriarcale. Ispirandosi alla teoria di Fisher, Le Guin propone un’alternativa: la *carrier bag*, ovvero la sacca usata per raccogliere, trasportare e conservare cibo, quale strumento più determinante per l’evoluzione umana rispetto alle armi. Le donne sono state le prime inventrici nella fase dei cacciatori-raccoglitori, ideando e utilizzando borse e recipienti che usavano sia per conservare, durante e dopo la raccolta, le radici, i frutti e le bacche di cui si nutrivano, sia per portare con sé i bambini, avendo al tempo stesso le mani libere. Così comincia il saggio di Le Guin:

In the temperate and tropical regions where it appears that hominids evolved into human beings, the principal food of the species was vegetables. Sixty-five to eighty percent of what human beings ate in those regions in Paleolithic, Neolithic and prehistoric times was gathered [...]. If you haven't got something to put it in, food will escape you – even something as uncombative and unresourceful as an oat. [...] The first cultural device was probably a recipient (LE GUIN 2019, 25-29).

La storia che da sempre abbiamo studiato e accolto – come ricorda Le Guin – sostiene che i primi manufatti fossero armi (o comunque oggetti per colpire e tagliare) fabbricati dagli uomini. Tuttavia, continua: «we have not heard about the thing to put things in, the container for the thing contained. That is a new story. That is news» (LE GUIN 2019, 29). Le Guin cerca quella storia non detta – «the other story, the untold one» – diversa da quella che vede al centro il cacciatore (che poi sarà eroe, che poi sarà lavoratore), e conclude le sue riflessioni accostando la forma del narrare a quella del contenitore, della borsa: «I would go so far as to say that the natural, proper, fitting shape of the novel might be that of a sack, a bag. A book holds words. Words hold things. They bear meanings. A novel is a medicine bundle, holding things in a particular, powerful relation to one another and to us» (LE GUIN 2019, 34). I fondamenti storici e simbolici del patriarcato sono messi radicalmente in discussione, soppiantati dalla narrazione di una cultura della raccolta, della cura e della pluralità come alternativa alla violenza e al dominio. La *carrier bag* diventa così una metafora per un modo di raccontare che accoglie la complessità e la disarmonia, privilegiando la cura e la connessione anziché il dominio. In questo ribaltamento simbolico, Le Guin ci invita a spostare l'attenzione dalla carne di mammut al contenitore per l'acqua e il cibo, scrivendo storie che esplorano il valore della condivisione e dell'interdipendenza.⁵

In tale direzione, possiamo intendere il lavoro non come “azione” (dell'eroe che caccia), bensì come atto pratico e funzionale inventato e utilizzato da donne che arrotolavano cortecce, intrecciavano capelli e rami per creare delle reti, fino a costruire dizionari, tessere esperienze e “portare” parole e racconti. Le Guin ricorda infatti che mentre Virginia Woolf stava riflettendo sul libro che poi sarebbe diventato *Le tre ghinee*, si appuntò un titolo nel suo taccuino: *Glossary*. E continua: «she had thought of reinventing English according to a new plan, in order to tell a different story» (LE GUIN 2019, 28). Una delle voci del glossario

è *heroism*, definita come *botulism*. E *hero*, nel dizionario di Woolf, è *bottle*. Le Guin si aggancia a questa intuizione per proporre la bottiglia come eroe: «not just the bottle of gin or wine, but bottle in its older sense of container in general, a thing that holds something else».

Intendere il lavoro come dispositivo critico che attraversa materiali, forme e gesti e si manifesta nella precarietà della sussistenza e nella fatica della scrittura, scrivere un dizionario per ripartire dalla radice dei termini, scovandone le falle e i funzionamenti tossici che si sono sedimentati nella nostra cultura: si tratta di pensieri e atti necessari quanto inventare un recipiente che possa raccogliere il cibo per i giorni successivi, contenere l'acqua, avvolgere la figlia. Altrettanto necessario è continuare a riflettere insieme sulle parole e sulle narrazioni – il dizionario di Ceresa si presenta in forma incompleta e aperta, come invito a continuare il lavoro di decostruzione e ricostruzione collettiva – perché «still there are seeds to be gathered, and room in the bag of stars» (LE GUIN 2019, 37).

Note

¹ Come afferma Laura Fortini, «Alice Ceresa voleva con forte determinazione che le sue opere indagassero fin nelle pieghe più riposte le forme del divenire donne che la tradizione ci consegna, e sapeva bene che la figura della figlia prodiga non appartiene affatto alla tradizione» (FORTINI 2020, 21). Per Fortini, è la disobbedienza a caratterizzare la scrittura di Ceresa: la critica ricorda che in quegli stessi anni Goliarda Sapienza pubblica *Lettera aperta* (1967), Elsa Morante *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968) e Carla Lonzi *Autoritratto* (1969). Mi permetterei di aggiungere, per il carattere radicalmente sovversivo, *L'iguana* di Anna Maria Ortese (1965).

² Bazzoni propone una lettura de *La figlia prodiga* come un'opera che esplora la dissimulazione del lesbismo e sovverte l'ordine simbolico patriarcale, evidenziando il legame tra la sperimentazione formale del testo e l'indicibilità dell'omosessualità femminile. Seguendo le intuizioni di Teresa de Lauretis (1996), l'autrice sottolinea che, sebbene il lesbismo non sia esplicitamente incluso nella "prodigalità", ignorarlo limita la portata sovversiva del testo. Si vedano BAZZONI 2023 e 2024.

³ Sarebbe interessante mettere in relazione questo riferimento con il cane protagonista di *Anima*, brano del *Sillabario n. 1* di Goffredo Parise. Il racconto si apre così: «Una domenica di giungo un cane di nome Bobi che aveva e non aveva un padrone cominciò una corsa errabonda ma piena di pause per le strade di una città italiana: erano le prime ore del pomeriggio, le persone in giro erano poche, forse dormivano, o erano al cinema o in gita sui colli» e si conclude con una riflessione che spiega il nesso fra il titolo, *Anima*, e il protagonista: «per puro caso, il giorno dopo, passò di lì il padrone, insomma quello che Bobi era convinto fosse il padrone, e ricordando con grande dolore passeggiò Bobi e certe sue distrazioni si domandò (o si disse?) una cosa molto bella e degna di lui: "I cani hanno l'anima"» (PARISE 2004, 36-40).

⁴ Come afferma Pigliaru, «L'originalità di Ceresa sta nel giocare di paradosso, di lingua esatta e acchittata di vari incanti, di severe congiunzioni prescrittive, per mostrare una potente e inaddomesticata realtà dei corpi» (PIGLIARU 2020, 33).

⁵ Non solo possiamo andare alla radice e all'indietro nel tempo per cercare altre storie rispetto a quelle dominanti, ma spesso possiamo andare anche in altri luoghi. Si vedano a questo proposito gli studi di François Jullien, che analizza la differenza tra il pensiero ebraico-cristiano-occidentale e quello cinese: mentre nella tradizione occidentale il reale è concepito come materia da plasmare attraverso l'azione eroica (a partire dal racconto della creazione e dalla letteratura tragica), nella cultura cinese il mondo è inteso come campo di trasformazioni continue, da accompagnare senza imposizione. In questo orizzonte, «la situation ne sera plus [...] cette donnée rétive et résistante à quoi je dois imposer mon plan dressé d'avance, mais une mine dont j'explorerai les filons, un champ de ressources dont je suivrai les sillons tel un réseau d'opportunités diverses sur lesquelles j'apprends à "surfer"» (JULLIEN 2015, 23).

Bibliografia

ADORNI 2020:

Eleonora ADORNI, *Animale*, in *Abbecedario della differenza. Omaggio ad Alice Ceresa*, a c. di Laura Fortini, Alessandra Pigliaru, Milano, nottetempo, 2020, pp. 47-50.

ARDENI 2017:

Viola ARDENI, *Scrivere dalla parte delle bambine: infanzia e adolescenza femminile nella narrativa di Alice Ceresa*, in «gender/sexuality/italy», 4 (2017), pp. 47-63.

BAZZONI 2023:

Alberica BAZZONI, *Dire l'indicibile: lesbismo e soggettività eversiva in La figlia prodiga di Alice Ceresa e Lettera aperta di Goliarda Sapienza*, in «Allegoria», 88 (2023), pp. 59-76.

BAZZONI 2024:

Alberica BAZZONI, *Experimenting with the Unspeakable: Lesbian Dissimulation in Alice Ceresa's La figlia prodiga*, in «altrelettere» 13 (2024), pp. 31-50.

BELLINELLI 1967:

Alice Ceresa. Intervista televisiva rilasciata a Eros Bellinelli, serie «Incontri», 24 agosto 1967, <<https://lanostrastoria.ch/entries/J5N78YaOXk6>>, sito web della Radiotelevisione svizzera di lingua italiana (ultima consultazione 12 gennaio 2025).

CERESA 1948:

Alice CERESA, *Lettera a Miranda Venturelli*, 20 maggio 1948, Archivio svizzero di letteratura, Fondo Alice Ceresa, segnatura ASL-Ceresa-B-3-VEN.

CERESA 1969:

Alice CERESA, *Caro direttore*, in «Uomini e libri», 25 (1969), Archivio svizzero di letteratura, Fondo Alice Ceresa, segnatura ASL-Ceresa-A-5-b/7.

CERESA 2004:

Alice CERESA, *Bambine*, in *La figlia prodiga e altre storie*, Milano, La Tartaruga, 2004, pp. 213-318.

CERESA 2020:

Alice CERESA, *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, a c. di Tatiana Crivelli, Milano, Nottetempo, 2020.

CERESA 2023:

Alice CERESA, *La figlia prodiga*, Milano, Baldini Castoldi, 2023.

CRIVELLI 2020a:

Tatiana CRIVELLI, *Breve storia di un inedito*, in Alice Ceresa, *Piccolo dizionario dell'inuguaglianza femminile*, Milano, Nottetempo, 2020, pp. 9-16.

CRIVELLI 2020b:

Tatiana CRIVELLI, *Frammentare, distillare, reinterpretare*, in *Abbecedario della differenza. Omaggio ad Alice Ceresa*, a c. di Laura Fortini, Alessandra Pigliaru, Milano, nottetempo, 2020, pp. 84-87.

CUFFARO 2021:

Daniele CUFFARO, *Prologo. Alice Ceresa tra parole e immagini*, in «Quarto. Rivista dell'Archivio svizzero di letteratura», 49 (2021), pp. 11-20.

CUTRUFELLI 2020:

Maria Rosa CUTRUFELLI, *Simulazione e dissimulazione*, in *Abbecedario della differenza*, a c. di Laura Fortini, Alessandra Pigliaru, Milano, nottetempo, 2020, pp. 133-138.

DAVICO BONINO 2013:

Guido DAVICO BONINO, *Incontri con uomini di qualità*, Milano, Il Saggiatore, 2013.

FORTINI 2020:

Laura FORTINI, *Alice Ceresa e la poetica della prodigalità*, in *Abbecedario della differenza. Omaggio ad Alice Ceresa*, a c. di Laura Fortini, Alessandra Pigliaru, Milano, nottetempo, 2020, pp. 13-30.

FORTINI 2023:

Laura FORTINI, *Alice Ceresa e le altre: oltre il canone del Novecento*, in *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano*, I. *Le narratrici*, Atti del Convegno internazionale del gruppo di ricerca AdI-Associazione degli Italianisti «Studi delle donne nella letteratura italiana», 15-16 dicembre 2021, a c. di Beatrice Alfonzetti, Annalisa Andreoni, Chiara Tognarelli, Sebastiano Valerio, AdI Editore, 2023, pp. 231-238.

FORTINI 2024:

Laura FORTINI, *La scrittura sperimentale di Alice Ceresa tra Italia ed Europa*, in «altrelettere», 13 (2024), pp. 77-94.

GANZONI 2020:

Annetta GANZONI, *Archivio*, in *Abbecedario della differenza. Omaggio ad Alice Ceresa*, a c. di Laura Fortini, Alessandra Pigliaru, Milano, nottetempo, 2020, pp. 51-52.

HARAWAY 2019:

Donna HARAWAY, *Introduction. Receiving Three Mochilas in Colombia: Carrier Bags for Staying with the Trouble Together*, in Ursula K. Le Guin, *The Carrier Bag Theory of Fiction* [1988], Londra, Ignota, 2019, pp. 9-24.

JULLIEN 2015:

François JULLIEN, *De l'Être au Vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Parigi, Éditions Gallimard, 2015.

LE GUIN 2019:

Ursula K. LE GUIN, *The Carrier Bag Theory of Fiction*, Londra, Ignota, 2019.

LORDE 1984:

Audre LORDE, *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Trumansburg, Crossing Press, 1984.

MAFFIOLI – MARZI 2020:

Francesca MAFFIOLI, Laura MARZI, *Famiglia*, in *Abbecedario della differenza. Omaggio ad Alice Ceresa*, a c. di Laura Fortini, Alessandra Pigliaru, Milano, nottetempo, 2020, pp. 77-79.

MANCUSO PRIZZITANO 2024:

Maria Giulia MANCUSO PRIZZITANO, «*Sulla terra dell'irregolarità*»: *viaggio intorno ai "vent'anni" de La figlia prodiga*, in «altrelettere», 13 (2024), pp. 51-76.

MUZZIOLI 2024:

Francesco MUZZIOLI, *La figlia prodiga e il romanzo sperimentale*, in «altrelettere», 13 (2024), pp. 15-30.

PARISE 2004:

Goffredo PARISE, *Sillabari*, Milano, Adelphi, 2004.

PIGLIARU 2020:

Alessandra PIGLIARU, *Alice Ceresa e la dialettica della vulnerabilità*, in *Abbecedario della differenza. Omaggio ad Alice Ceresa*, a c. di Laura Fortini e Alessandra Pigliaru, Milano, nottetempo, 2020, pp. 33-36.

REGAZZI 2024:

Valentina REGAZZI, *Esplorando l'attività giornalistica di Alice Ceresa. Un contributo al rovesciamento dei paradigmi sociali e culturali*, in «altrelettere», 13 (2024), pp. 231-236.

STOJA 2016:

Stefano STOJA, *Piccola storiografia de La figlia prodiga. Prima Parte*, in «Studi Novecenteschi», vol. 43, n. 91 (2016), pp. 11-47.

ZAPPA MULAS 2004:

Patrizia ZAPPA MULAS, *Ritratto della figlia prodiga*, Prefazione a Alice Ceresa, *La figlia prodiga e altre storie*, Milano, La Tartaruga, 2004, pp. 7-12.

ZAPPA MULAS 2012:

Patrizia ZAPPA MULAS, *Alice Ceresa. Enciclopedia delle donne*. <<https://www.enciclopediadelledonne.it/edd.nsf/biografie/alice-ceresa>> (ultima consultazione 12 gennaio 2025).

ZAPPA MULAS 2020:

Patrizia ZAPPA MULAS, *Ovvio*, in *Abbecedario della differenza. Omaggio ad Alice Ceresa*, a c. di Laura Fortini, Alessandra Pigliaru, Milano, nottetempo, 2020, pp. 113-116.