



UNIVERSITA DEGLI STUDI DI NAPOLI

FEDERICO II

DIPARTIMENTO DI TEORIE E METODI DELLE

SCIENZE UMANE E SOCIALI _TEOMESUS

DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI DI GENERE

Ciclo XXV: Anno III

La «guerra amorosa» tra madri e figlie.

Figurazioni letterarie del materno

nella narrativa italiana contemporanea

Coordinatore: Prof.ssa Caterina Arcidiacono

Dottoranda: Dott.ssa Mariangela Tartaglione

Tutor: Prof.ssa Maria Muscariello

Indice

INTRODUZIONE

PRESUPPOSTI FONDATIVI PER UN DISCORSO LETTERARIO SUL MATERNO.

- «A sustained quest for the mother».
- La relazione permeabile tra testo e contesto.
- La trasversalità dell'apparato metodologico di riferimento.

CAPITOLO I

LA DIMENSIONE STORICA. IL MATERNO COME DISCORSO SOCIALE E POLITICO.

- 1.1 Dalle «Fertili Dee» alla *Virgo Mater*.
- 1.2 Le nuove italiane.
- 1.3 «La guerra sta all'uomo, come la maternità sta alle donne».
- 1.4 Resistenza e Ricostruzione 'dalla parte di lei'.

CAPITOLO II

PER UN PERCORSO DIACRONICO. LA RAPPRESENTAZIONE DEL MATERNO NELLA NARRATIVA ITALIANA TRA OTTO E NOVECENTO.

- 2.1 La fertile aporia di Neera.
 - 2.1.1 Il paradosso di Neera. L' (anti)femminismo tra costruzione saggistica e invenzione narrativa.
 - 2.1.2 Teresa, Lydia e Marta: le 'eroine vulnerabili'.
- 2.2 La «dichiarazione di guerra» di Sibilla Aleramo: Una donna.
 - 2.2.1 Come un fiume in piena: la carica sovversiva di Rina/Sibilla.
 - 2.2.2 «Chiedevo al dolore se poteva divenire fecondo»: la rinascita nel *Libro*.

2.3 Le 'donne moderne' di Alba De Céspedes: *Nessuno torna indietro*.

2.3.1 Una storia per otto: alla conquista della 'donna moderna'.

2.3.2 Emanuela e Stefania: il passaggio sul ponte di *Amazonia*.

2.4 *Anna Banti e Artemisia: la ricostruzione della linea della madre*.

2.4.1 L'ingegno delle donne tra storia, arte e *fiction*.

2.4.2 Come di madre in figlia: Anna, Artemisia e Annella.

CAPITOLO III

LA DIMENSIONE FILOSOFICA E PSICOANALITICA. IL MATERNO
COME DISCORSO SIMBOLICO.

3.1 Il 'miracolo' italiano.

3.2 La rivoluzione del materno nel linguaggio teorico.

3.2.1 I capisaldi

Luce Irigaray. *Le matricide originaire*.

Adrienne Rich. *The great unwritten story*.

Nancy Chodorow. Tra attaccamento e separazione.

3.2.2 Le evoluzioni.

Jane Flax. Le negoziazioni tra *madri e figlie*.

Jessica Benjamin. *The mutual recognition*.

Il '*mutual recognition*' per una nuova critica letteraria.

3.2.3 La riflessione femminista italiana per il discorso sul
materno.

La Comunità filosofica 'Diotima' e la Libreria delle Donne di
Milano.

Il Centro Documentazione Donna di Firenze.

Luisa Muraro. La pratica dell' 'affidamento'.

Adriana Cavarero. La madre, colei che «dona la lingua».

CAPITOLO IV

LA PAROLA MADRE. IL LEGAME MADRE/FIGLIA NELLA NARRATIVA ITALIANA CONTEMPORANEA

4.1 La *fiction* a matrice (auto)biografica. Per una 'moderna'
ermeneutica del materno.

4.1.1 «Ogni donna contiene in sé la propria madre e la propria
figlia». La forma narrativa come modalità di de-codificazione
del materno.

4.1.2 L'inedita narrativa a matrice autobiografica: tra simbolico
e reale.

4.2 Lalla Romano. Madre e figlio, una «guerra amorosa».

4.2.1 Un *mélange* di memoria e rivelazioni. Per una prosa che
diventa poesia.

4.2.2 Raccontare la vita, minuta e «estrema».

4.2.3 Il *fil rouge* del materno. Attraversando Lalla Romano.

4.2.4 Il senso della disfatta. *Le parole tra noi leggere*.

4.2.5 La visceralità dello stile ne *Le parole tra noi leggere*.

4.2.6 Alla (ri)conquista del materno. Voce di nonna in *L'ospite*.

4.3 Come in un gioco di specchi. Separazioni e ricongiungimenti in
Madre e figlia di Francesca Sanvitale.

4.3.1 *Madri e figlie*. Raccontare l'una attraverso l'altra.

4.3.2 Legami e Ibridazioni. Un coro a tre voci per la storia del
materno.

4.3.3 Il corpo della madre: tavolo d'iscrizione del «maternal
discourse».

4.4 *Le parole indicibili sul materno: L'amore molesto di Elena
Ferrante*.

4.4.1 *Riconoscersi nell'assenza. La liaison molesta tra Amalia e
Delia*.

4.4.2 «Nessuno, a cominciare dalle sarte delle madri, va a
pensare che una madre abbia un corpo di donna».

4.4.3 La scrittrice oscura. Perdersi e ritrovarsi nell'intricato dedalo partenopeo.

CONCLUSIONI

NUOVE VOCI *IN LIMINE*

- Le voci delle madri e delle nonne nella recente narrativa italiana.

INTRODUZIONE

PRESUPPOSTI FONDATIVI PER UN DISCORSO

LETTERARIO SUL MATERNO

La figurazione – molteplice e plurale – del legame madre/figlia attraversa per intero la letteratura *femminile*¹ di fine Novecento, tanto da far dire a Elaine Showalter nel suo celeberrimo *The new Feminist Criticism* (1985) che la «women's literature of 80's is based upon a sustained quest for the mother»², lungamente e sommessamente rimossa dalla storia culturale occidentale perché perturbante dell'ordine costituito, basato sulla Legge del Padre, secondo cui la decodificazione e la rappresentazione della realtà è declinata unicamente mediante griglie interpretative patrilineari.

A guardar bene, infatti, la rappresentazione dell'universo simbolico del materno, e più precisamente il micro-topos della relazione intergenere madre/figlia, si fa soggetto di numerosi successi editoriali esplosi negli ultimi vent'anni nel variegato panorama letterario internazionale; si pensi, ad esempio, ai celeberrimi *Kindheitsmuster* (1976) di Christa Wolf e *L'homme atlantique* (1982) di Margherite Duras, o a *Impertinent Daughters. My Mother's Life* (1986) di Doris Lessing, e ancora a *Paula* (1995) di Isabel Allende; la carrellata di titoli qui accennati rende immediatamente l'idea di quanto la drammatizzazione nel tessuto narrativo del «maternal discourse»³ e la figurazione letteraria del

«A sustained quest for
the mother»

¹ Si accoglie, da qui in poi, l'etichetta *femminile* (*women's* o *female*) in occorrenza con il termine 'letteratura' alla luce della distinzione che Elaine Showalter produce, nell'ambito della storia della letteratura di donne, tra *feminine*, *feminist* and *female literature*. Se nella *feminine literature* (1840>1880), «women wrote in an effort to equal the intellectual achievements of the male culture, and internalized its assumptions about female nature», e la *feminist literature* (1880>1920) «was characterized by women's writing that protested against male standards and values, and advocated women's rights and values, including a demand for autonomy», si accetta di buon grado l'idea che la *female literature* (1920>...) «is one of self-discovery [...] women reject both imitation and protest—two forms of dependency—and turn instead to female experience as the source of an autonomous art, extending the feminist analysis of culture to the forms and techniques of literature», in E. Showalter, *Towards a Feminist Poetics*, in E. Showalter, *The New Feminist Criticism: Essay on Women, Literature, Theory*, New York, Pantheon, 1985, pp. 137-139.

² E. Showalter, *Towards a Feminist Poetics*, cit., p. 135.

³ M. Hirsch, *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Bloomington e Indianapolis, Indiana UP, 1989, p. 193.

doloroso legame madre/figlia siano non solo grumi tematici nodali della più recente grammatica letteraria internazionale, ma si traducano pure in dispositivi irrinunciabili mediante cui la taciuta storia del materno viene a ricomporsi, restituendo così la voce, almeno sul piano letterario, all'«unspeakable plot»⁴ per eccellenza nell'inventario delle trame letterarie *femminili* possibili.

Nell'intento, connaturato a tale lavoro, di spostare l'asse di interesse dallo scenario internazionale allo specifico contesto italiano, emerge con lampante evidenza quanto nella produzione narrativa post-sessantottina – a partire da nomi più 'canonici' come Lalla Romano (*Le parole tra noi leggere*, 1969) e Elsa Morante (*Aracœli*, 1982), per poi passare a scrittrici divenute note sul palcoscenico letterario italiano più recentemente come Francesca Sanvitale (*Madre e figlia*, 1980), Fabrizia Ramondino (*Althénopis*, 1981), Clara Sereni (*Casalinghitudine*, 1987), Elena Ferrante (*L'amore molesto*, 1992) e Carla Cerati (*La cattiva figlia*, 1996), fino a includere le 'neo-avanguardiste' come Rossana Campo (*Mentre la mia bella dorme*, 1999), Silvia Ballestra (*Tutto su mia nonna*, 2004), Michela Franco Celani (*Ucciderò mia madre*, 2007), Valeria Parrella (*Lo spazio bianco*, 2008) e Alina Marrazzi (*Baby blues*, 2008) – la 'narrativa a matrice autobiografica', risultato di una complessa negoziazione tra multipli modelli letterari, diventa strumento indispensabile di cui le autrici si riappropriano con sicurezza e determinazione per ricucire, con ferite e dolorose fratture, i brandelli del frantumato universo simbolico del materno, imprescindibile chiave di accesso alla (ri)scoperta di sé.

Dalla constatazione di quanto il discorso sul/del materno – pur nelle sue molteplici sfaccettature – costituisca il comun denominatore di una vasta gamma di produzioni narrative contemporanee, s'è ingenerata l'idea di indagare a fondo l'occorrenza di tale *topos* nella narrativa di autrici italiane dalla fine dell'Ottocento e lungo e oltre il Novecento, e di ricercare quali siano (state) le modalità che ha assunto (e assume) in

⁴ Ivi, p. 133.

tale produzione la rappresentazione letteraria del materno, intendendo quest'ultimo sia nella sua portata simbolica che come esperienza concreta nella vita delle donne.

Tale indirizzo di ricerca si lascia coerentemente supportare dall'idea che il *topos* del materno – così com'è stato (ed è) raccontato nelle sue più diverse varianti all'interno dei mondi reinventati dalla parola letteraria – si offre come validissimo supporto, come una sorta di cartina di tornasole, per leggere e interpretare i punti di rottura che, lungo il Novecento italiano, hanno condotto a una rimodulazione dell'immaginario delle donne in Italia sia sul *niveau* pubblico che su quello privato dell'auto-rappresentazione.

Muovendo dall'assunto imprescindibile che società e letteratura sono variabili non controllabili, e che quindi la tradizionale prospettiva di critica letteraria espressa nell'opposizione dicotomica ed escludente tra '*reflection theory*' – secondo cui la letteratura rifletterebbe la realtà – e '*social control theory*'⁵ – secondo cui, invece, la letteratura plasmerebbe la realtà – risulta oltremodo obsoleta, si intende sottolineare l'urgenza di servirsi di un rinnovato approccio metodologico che faccia della fusione delle due prospettive su citate il punto di raccordo per la creazione di molteplici e possibili relazioni tra società e letteratura, così che letteratura sia sì barometro sociale, ma anche privilegiata e lungimirante antenna recettiva degli accidenti sociali, nonché forza generatrice di inediti immaginari collettivi e personali. Da qui l'idea di servirsi dell'analisi delle rappresentazioni letterarie – in questo caso delle rappresentazioni letterarie del materno – come dispositivi da cui osservare e prelevare materiale simbolico capace di riflettere e al tempo stesso di plasmare le figurazioni interne all'immaginario collettivo di un'epoca; ciascun testo, infatti, si configura sempre, per l'insieme della tradizione letteraria, come dotato di due valori doppi e inscindibili – un valore 'confermativo', poiché i suoi tratti, pur nell'astrazione della creazione letteraria, attestano inevitabilmente il

**La permeabilità tra
testo/contesto e
gender/genre**

⁵ Cfr. R. Inglis, *An objective approach to the relationship between fiction and society*, 1955, consultabile online sul sito della «American Sociological Review», www.jstor.org.

riflesso delle determinate componenti sociali e materiali di cui esso è figlio, e un valore 'performativo', nella misura in cui il testo è capace di esercitare una ridefinizione di senso di sé e dei contesti che mano a mano lo accolgono, anticipando, correggendo, sfidando e plasmando le forze sociali esterne.

Appare, in tal senso, funzionale considerare punto nodale la specularità che sottende le relazioni tra testo/contesto e *gender/genre*⁶ (l'identità di chi scrive e la tipologia testuale che quella identità seleziona), quando si ha a che fare, sul tavolo analitico, con un testo letterario; entrambe le relazioni sono – accogliendo la prospettiva proposta al riguardo dalle riflessioni del *New Historicism*⁷ – permeabili e duttili poiché risultato di scambi e negoziazioni sempre diverse, e poiché capaci di mantenere sia aspetti fissi e resistenti, sia potenzialità per inedite ri-formulazione ermeneutiche del palinsesto testuale. In tale prospettiva, allora, se «la comprensione, la rappresentazione e l'interpretazione dei testi-opere e dei testi-documento sono sempre il risultato di un atto di estraniamento, e quindi di presa di coscienza di una distanza, e di un successivo atto di appropriazione, e perciò di riscrittura della storia»⁸, risulta tuttavia necessario, in modo specifico quando si tratta di testi *femminili/femministi*, non sottovalutare le basi storiche e materiali, visto il pesante condizionamento che queste hanno avuto sulle scritture di donne, muovendosi così anche «verso il passato [...], per indagare in quali posizioni e in quali sistemi di sapere si inscrivono determinate pratiche letterarie»⁹.

A ciò, si affianca pure la consapevolezza che, tra i meccanismi funzionali del prodotto letterario, le dinamiche che regolano l'immaginario collettivo e quelle alla base dei processi inconsci vi è un'intrinseca contiguità, poiché è l'interpretazione a valere come strumento primo di

⁶ Cfr. C. Demaria, *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 71-72.

⁷ Cfr. S. Greenblatt, *Redrawing the boundaries. The transformation of English and American Literary Studies*, in «The Modern Language Association», New York, 1992 e C. Gallagher, S. Greenblatt, *Practicing New Historicism*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

⁸ C. Demaria, *Teorie di genere*, cit., p. 117.

⁹ Ivi, p. 118.

recupero del senso per tutti e tre i meccanismi funzionali su citati; se la psicanalisi intende far risalire in superficie il rimosso individuale, la letteratura, più o meno palesemente, narra il 'ritorno del represso'¹⁰ collettivo di un'epoca e, attraverso il suo mascheramento formale, dà voce a taciute e inenarrabili trame come il discorso sul materno – l'«unspeakable plot»¹¹ per eccellenza – che in letteratura diventa macrometфора di una significazione eccedente, sovversiva e perturbante per la conservazione di un discorso letterario patrilineare. Inoltre, se si circoscrive in modo netto il discorso ai due luoghi di esplorazione qui privilegiati e strettamente interconnessi – la letteratura *femminile* e la critica letteraria secondo i «feminist standpoint[s]»¹² – la questione dell'identità e della soggettività di chi si fa autore di una scrittura a matrice (auto)biografica si configura come nodo focale e intrinsecamente controverso. Floridi e stimolanti sono i dibattiti, le discussioni, le riflessioni che le critiche letterarie femministe hanno condotto negli ultimi trent'anni intorno al concetto di 'gender'¹³. Si tratta di un cammino che, abbracciando simultaneamente campi disciplinari disparati, e operando su livelli differenziati eppure intrinsecamente dialoganti (individuale, sociale, culturale), ha finito per sconquassare e ridefinire le categorie canoniche di maschile e femminile che tradizionalmente intervengono nelle costruzioni sociali e culturali e nel processo di identificazione e di rappresentazione di un soggetto, con l'intenzione di tendere alla creazione di una

**Il genere come s/oggetto
ermeneutico**

¹⁰ E' a Francesco Orlando che si fa risalire la paternità dell'espressione 'ritorno del represso' per la letteratura; si veda in particolare, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1965 e *Lettura freudiana della Fedra*, Torino, Einaudi, 1971.

¹¹ M. Hirsch, *op. cit.*, p. 133.

¹² Si veda l'espressione *feminist standpoint* usata da Nancy Hartssock «to indicate both that a standpoint has to be conquered and that a standpoint, by definition, entails a liberating potential», in *The feminist standpoint: Developing the ground for a specifically feminist historical materialism*, in *Discovering Reality: Feminist Perspectives on Epistemology, Metaphysics, Methodology, and Philosophy of Science*, (a cura di S. Harding e M. Hintikka), Dordrecht, Boston e London, Reidel Publishing Company, 2003, pp. 283-310, p. 287. Inoltre, appare qui doveroso usare il plurale per rendere conto della molteplicità di posizioni, spesso anche contraddittorie ma sempre vicendevolmente dialoganti, che rientrano sotto l'etichetta di 'critiche letterarie femministe', la cui pluralità prospettica costituisce proprio il punto di forza per la messa in discussione dei discorsi patriarcali dominanti in seno alla cultura occidentale, falsamente universalista, di fatto portavoce del punto di vista di una sola porzione di essa fatta di esseri umani maschi, bianchi e occidentali.

¹³ Si veda, per un quadro generale, l'ottimo *Critiche femministe e teorie letterarie*, (a cura di R. Baccolini, G. Fabi, V. Fortunati, R. Monticelli), Bologna, CLUEB, 1997.

epistemologia 'alternativa'. In tal modo, dunque, il 'gender' non va inteso solo come oggetto di analisi, ma si apre a esser letto pure come categoria euristica mediante cui elaborare una rinnovata «concezione della soggettività e della conoscenza incarnata, vale a dire una teoria dell'interpretazione dei significati culturali fondata sui parametri e sui valori che intervengono nella costituzione di un soggetto sessuato»¹⁴, nella direzione di dar corpo a uno sguardo *femminile/femminista* in grado di intervenire a livello epistemologico, modificando il sistema dei saperi e le modalità di costruzione, rappresentazione e interpretazione di una soggettività sessuata.

Tuttavia, se soprattutto negli anni Settanta l'ideale della critica letteraria *femminile/femminista* possiede un'intrinseca tendenza omologante e 'essenzialista' – nella misura in cui la meta ultima si sostanzia nello scoprire e isolare, all'interno del pensiero dominante patriarcale, uno spazio essenziale al *femminile* – presto si giunge alla presa di coscienza dell'improduttività e soprattutto dell'autoreferenzialità di un tale percorso che resta affossato nell'errore di pensare come unica, omogenea e oggettiva la rappresentazione e l'interpretazione della categoria di 'genere'.

Lo *shift*, imprescindibile, che sposta il discorso da una prospettiva 'essenzialista' del genere a una 'anti-essenzialista' emerge con prepotenza dalla presa di coscienza dell'urgenza di fare chiarezza e distinzione tra l'idea di *donna*, astratta e fittizia, e quella esperienziale e relazionante di *donne*¹⁵, poiché risulta sempre più lampante che costruire un discorso sulla base di un palinsesto unico su cui si sedimenta un inventario esclusivo e prestabilito di sensi possibili del 'femminile' non significa altro che neutralizzare quella stessa pluralità di esperienze, parziali e personalissime, interne a vari gruppi di donne

¹⁴ C. Demaria, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵ Ecco quanto scrive Jane Flax, una delle più note teoriche del filone femminista anglo-americano 'anti-essenzialista': « [...] none of us can speak in the name of the 'woman', because there is no individual who can be defined by this label, except within specific bonds (already engendered) which tie the 'woman' to the 'man', as well as to many other different and concretely existing women [...]», J. Flax, *Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory*, in «Signs», Vol. 12, n. 4, Chicago, University of Chicago Press, 1986, p.642.

come a ogni donna, che costituiscono le *differenze* atte alla formazione e alla trasformazione della soggettività.

Pensare in termini di pluralità e di differenze diventa, allora, sul finire degli anni Ottanta, nodo imprescindibile della riflessione femminista che si apre verso una totale apertura alle molteplici variabili – razza, appartenenza sociale, etnia, genere, orientamento sessuale – che assieme concorrono alla definizione dell'identità, e delle quali il genere non è che una delle possibili componenti, in un *mélange* che oltre a chiarire con evidenza l'unicità e l'irripetibilità dell'esperienza di ciascun soggetto, sottolinea pure tutta la parzialità del suo sguardo, in base al suo posizionamento e al luogo di enunciazione¹⁶. Molto interessante è, allora, l'ipotesi di pratica critica del prodotto letterario proposta da Teresa de Lauretis, che elabora una «semiotica della soggettività»¹⁷, entro cui inquadrare i molteplici effetti di senso dell'esperienza femminile, prodotti delle negoziazioni di significato derivanti dall'incontro del mondo 'interno', intimo e personale, e quello 'esterno', con le sue componenti storiche e materiali. Grumo nodale posto al centro di tale semiotica è dunque il soggetto sessuato, storicizzato e situato, fortemente connesso alla dimensione esperienziale, cosicché fondamentale diventa posizionare di volta in volta il discorso sulla soggettività nel luogo in cui esso viene elaborato e costruito. Si tratta, insomma, di parlare nei termini di un'inedita «teoria del soggetto femminile incarnato»¹⁸, alla cui definizione contribuisce in misura determinante, appunto, il ventaglio illimitato di relazioni possibili tra il soggetto stesso e il suo contesto di enunciazione, in cui il genere rappresenta solo una delle potenziali varianti relazionali. E',

¹⁶ Numerose sono le studioshe che hanno parlato della soggettività femminile come il luogo delle differenze; si pensi, per citarne alcune, a Donna Haraway e i suoi «saperi situati», in D. Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and The Privilege of Partial Perspective*, in «Feminist Studies», Vol. 14, n. 3, 1988, pp. 575-599; o a Teresa de Lauretis che riconosce con forza l'irriducibile molteplicità di posizionamento contemplata dalle donne e dal loro discorso, in T. de Lauretis, *Feminist Studies/Critical Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 1986; e ancora Rosi Braidotti che propone una coscienza e un soggetto 'nomade' come modello per un innovativo pensiero critico, in R. Braidotti, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual difference in Contemporary Feminist Theory*, Cambridge, Columbia University Press, 1994.

¹⁷ Cfr. T. de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

¹⁸ Ivi, p. 97 (corsivi nostri).

allora, proprio negli interstizi di tali assunti che trova spazio e s'inserisce la formulazione della categoria ermeneutica di *gender* intesa «quale sostituto di 'donne' e usat[a] per suggerire che l'informazione sulle 'donne'» – oltre a essere dettata dalla decodificazione dei molteplici significati derivanti dalla pluralità di varianti con cui s'intessono relazioni – «è necessariamente anche informazione sugli uomini, che l'una implica lo studio dell'altra»¹⁹, ponendo così in evidenza il carattere di costruito sociale del *gender*, la sua continua mutevolezza, nonché il suo essere prodotto di esperienze dal peso valoriale multiplo e differente. Da qui, dunque, l'«[...] identità viene a significare un'autocollocazione, una scelta – sempre sovradeterminata dall'esperienza – tra le possibili posizioni accessibili nel campo sociale, ossia che possono essere assunte dal soggetto involontariamente (ideologicamente), oppure sotto forma di coscienza politica»²⁰. La categoria di *gender* così elaborata viene a definirsi come una sorta di 'dispositivo semiotico' capace di fungere da impalcatura per coniugare insieme il sociale e la soggettività, in un ininterrotto processo di semiosi che lascia fluire e coniugare abitudini, percezioni, disposizioni, aspettative, e in cui giocano un ruolo chiave sia la semiotica che la psicoanalisi, «la prima per comprendere le modalità di costruzione e i codici di trasmissione del genere come forma simbolica; la seconda per comprenderne gli effetti di soggettivazione nei singoli individui»²¹.

La definizione d'inedite forme di soggettività e di una plurale categorizzazione del *gender* alimenta a sua volta – spostando il discorso nello specifico territorio della critica letteraria – l'urgenza di caratterizzare altrettanto inedite strategie di lettura delle donne e del *femminile* nel testo letterario, facendo sì che «il dibattito contemporaneo sul soggetto nella filosofia e nella critica letteraria [sia] quindi legato imprescindibilmente al linguaggio, alla scrittura e ai

¹⁹ J. Scott Wallach, *Il genere: un'utile categoria di analisi storica*, in «Rivista di storia contemporanea», n.4, 1987, p. 5.

²⁰ T. de Lauretis, *Soggetti Eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 45.

²¹ Ivi, p. 109.

concetti di autore e lettore»²², nonché a una rinnovata interpretazione del corpo e della sessualità, che diventano matrici primarie dell'esperienza e dunque della semantizzazione dei significati, sia personali che collettivi, e ri-acquistano così quella *liaison* intima e viscerale con il linguaggio, da secoli rimossa e negata in nome della permanenza secolare di un sistema di pensiero, dotato di evidenti pretese di universalità, che pone al suo centro unicamente i simboli sessuali e teoretici del maschile.

Nel processo di *dis-identification* dalla categoria astratta di 'donna'²³ postulata dal discorso maschile, acquista un peso fondamentale la riabilitazione della corporeità femminile e il suo rapporto col discorso, vista la secolare rimozione del corpo delle donne dalle pratiche del linguaggio che determinano il sapere e il potere; il corpo²⁴ diventa, infatti, una variante irrinunciabile che entra in gioco nelle molteplicità di relazioni che sottendono il 'gender' poiché, «essendo il corpo ciò che ci radica nello spazio e nel tempo, attraverso il corpo siamo situati»²⁵ e strutturiamo la nostra maniera di pensare e di guardare a noi e al mondo; il corpo, dunque, diventa quel luogo nei cui solchi s'inscrivono e si sedimentano le stratificazioni – materiali, simboliche, sociologiche – che determinano, falda per falda, la costruzione della soggettività, sempre diversa e mutevole.

Riconsegnando al corpo e alla sessualità quella posizione fondamentale di matrice dell'esperienza e della conoscenza, il soggetto non può più essere pensato secondo le tradizionali strutture di pensiero, ma emerge l'urgenza di un paradigma interpretativo e performativo inedito che muova da una «prospettiva posizionale e situata» e che sia capace di inglobare in sé «un ampio spettro di piani di esperienza e di contesti di enunciazione»²⁶ configurati come pluralità variabile di sistemi di rappresentazione, da cui il discorso unico e irripetibile di ciascun

²² R. Baccolini, La (ri)nascita dell'autrice, in *Critiche femministe e teorie letterarie*, cit., p. 138.

²³ Cfr. i già citati T. de Lauretis, *Feminist Studies/Critical Studies*, cit. e R. Braidotti, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual difference in Contemporary Feminist Theory*, cit.

²⁴ Cfr. R. Monticelli, *Soggetti corporei*, in *Critiche femministe e teorie letterarie*, cit., pp. 205-220.

²⁵ Braidotti R., *Soggetto nomade*, cit., p. 68.

²⁶ Ivi, p. 69.

soggetto è detto. In tal modo, il corpo si fa vero e proprio sistema semiotico, un tessuto della lingua nelle cui trame sono intrappolate e poi semantizzate le esperienze; «ricondere la soggettività alla materialità del corpo, incarnazione del soggetto inteso nelle sue valenze biologiche, storiche e simboliche», oltre a dotare l'identità sessuale di una propria valenza di senso, significa pure contrapporre «all'astratta singolarità del discorso, l'incarnazione storica del suo soggetto, esito instabile e provvisorio di variabili e esperienze diverse»²⁷.

Superata l'idea, nel dibattito sul rapporto tra scrittura e corpo delle donne, di una certa specificità di temi, immagini e simboli caratterizzanti in maniera peculiare il linguaggio femminile²⁸, la pratica analitica femminista legata agli ambienti di critica letteraria approda verso nuovi apparati ermeneutici. Essa, infatti, non fa più dell'opposizione – binaria e escludente – tra maschile e femminile la chiave per la ricerca e l'interpretazione, nelle maglie testuali, delle molteplici identità in gioco, ma mette piuttosto in risalto quanto la scrittura che ha come s/oggetto le donne debba sempre essere pensata come un discorso ad almeno due voci, un continuo confronto non solo tra la 'tradizione maschile' e i 'ripensamenti femminili', ma anche un prolifico dialogo tra il lettore e il testo, volto a mettere costantemente in discussione non solo il testo stesso – i cui vuoti il lettore è chiamato a colmare – ma anche l'identità del lettore.

Si assiste, infatti, alla formulazione di una nozione 'interattiva' dell'atto della lettura, che presuppone l'esistenza di un rapporto dialogante tra la soggettività di chi scrive e la soggettività di chi legge, visto che spesso «l'atto della lettura innesca un complicato rapporto tra la vita della donna lettrice e il testo: non si tratta di una banale identificazione,

**Per una lettura situata
e dialogante**

²⁷ M. Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998, p. XVII.

²⁸ E' Hélène Cixous, sostenuta poi dalle altre filosofe della *différence* francese come Catherine Clément, Luce Irigaray, Monique Wittig, Chantal Chawaf e Julia Kristeva, a coniare agli inizi degli anni Settanta l'espressione '*écriture féminine*' per indicare propriamente l'iscrizione del corpo delle donne e della differenza femminile nel linguaggio e nella scrittura; cfr. H. Cixous, *Le rire de la Méduse*, in «L'Arc», vol. 61, 1975, pp. 39-54.

né tantomeno di avallare una lettura ideologica del testo, ma di rilevare come il metodo critico delle donne [...] ha un'inevitabile ricaduta sulla vita di chi legge e sulla trasmissione dei saperi»²⁹. La scrittura femminile va, dunque, letta e interpretata nell'ottica di un continuo riposizionamento che tenga conto del pensiero critico come pensiero 'nomade', dotato di un'intrinseca duttilità non solo nel correggere e settare volta per volta il focus analitico, ma nel transitare in variegati territori disciplinari e servirsi, coniugandoli, delle loro intuizioni e pratiche ermeneutiche.

Per tali ragioni, l'apparato metodologico che sottende il nostro lavoro di ricerca si caratterizza proprio per la sua irrinunciabile trasversalità interna, che si fa, per l'appunto, multi e inter-disciplinare poiché risultato del fruttuoso confronto tra contributi provenienti dalla riflessione sull'apparato simbolico del materno nei campi filosofico-psicoanalitico e critico-letterario e gli strumenti derivanti dall'analisi linguistico-narratologica del testo letterario.

Più precisamente, nel mosaico di tessere che attraversano il *frame work* metodologico su cui si impianta lo studio, fondamentale è la combinazione delle irrinunciabili intuizioni provenienti dai contributi di Marianne Hirsch in *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism* (1989) e di Adalgisa Giorgio in *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narrative by Women* (2002).

Dal confronto tra riflessioni psicoanalitiche e critico-letterarie sul materno, il lavoro di Marianne Hirsch dà per la prima volta voce alla storia letteraria del materno – the «unspeakable plot of Western culture»³⁰. Nell'intento di focalizzare l'attenzione sul potere immaginativo e enunciativo che la struttura familiare e il contesto sociale in cui essa è calata giocano nella realizzazione delle trame e dei costrutti della narrativa, Marianne Hirsch intende delineare le

La trasversalità
dell'apparato
metodologico

²⁹ V. Fortunati, Le origini della critica letteraria femminista, in *Critiche femministe e teorie letterarie*, cit., p. 30.

³⁰ M. Hirsch, *op. cit.*, p. 133.

trasformazioni che dai tratti tipici del ‘romanzo familiare’ tipico della società occidentale ottocentesca – declinato secondo la struttura triangolare freudiana della famiglia e sulla base della totale dominazione del solo versante filiale maschile – portano alla definizione di un nuovo modello narrativo, il «feminist family romance»³¹ di fine Novecento. Qui, sottolinea con forza Marianne Hirsch, le donne – e, nella fattispecie, le *madri* e le *figlie*, «the female figures neglected by psychoanalytic theories and submerged in traditional plot structures»³² – diventano s/oggetti dell’enunciazione e, innescando finalmente il «maternal discourse»³³, danno voce alla più taciuta delle trame possibili, quella conflittuale e perturbante tra madre e figlia. I ‘*feminist family romances*’ presi in esame da Marianne Hirsch – *Sula* di Toni Morrison (1973) e *Everyday Use* (1973) di Alice Walker – mostrano tutti, con evidenza, quanto il discorso sul materno sia sempre enunciato dalle figlie e si anima di toni esasperati, violenti, rabbiosi che, come reazione diretta al secolare silenzio materno, incarnano la dolorosa «maternal anger» nei confronti delle madri, viste come «the targets of this process of dis-identification and the primary negative models for the daughter»³⁴.

Nella piena consapevolezza del modello tracciato da Marianne Hirsch e alla luce della teoria psicoanalitica del ‘*mutual recognition*’ elaborata da Jessica Benjamin³⁵, Adalgisa Giorgio mette, invece, a punto il primo studio sistematico e comparativo sul ‘*mother/daughter bond*’ nella narrativa europea del XX secolo. L’intento di Adalgisa Giorgio è di fornire un’analisi completa e dettagliata delle occorrenze letterarie di tale tematica all’interno dello scenario culturale europeo, accogliendo l’idea base secondo cui, pur nella consapevolezza del peso della globalizzazione nell’evoluzione delle culture attuali, è fondamentale riconsiderare la rilevanza delle specificità delle tradizioni culturali

³¹ Ivi, p. 131.

³² Ivi, p. 8.

³³ Ivi, p. 133.

³⁴ Ivi, p. 193.

³⁵ Cfr. J. Benjamin, *Like Subjects, Love Objects: Essays on Recognition and Sexual Difference*, Yale University Press, 1995.

nazionali per la (ri)costruzione del legame madre/figlia, visto che le «cultural particularities produce representational modes specific to a national literary tradition»³⁶. Così, si accolgono appieno le riflessioni di Adalgisa Giorgio secondo cui, se è vero che l'idea di marginalità, di allontanamento e di riposizionamento è comun denominatore della costituzione di un rinnovato profilo femminile, è altrettanto indubbio che ciascun contesto nazionale normalizza la diversità e la marginalità delle donne in modi differenti, che sono l'effetto dello specifico intreccio di componenti sociali, culturali, economiche e politiche di quella data nazione, producendo, così, un altrettanto specifico impatto sul piano della creazione letteraria. A questo, si affianca pure la presa di coscienza di una serie di *leitmotive* che attraversano il discorso sul materno in tutta la produzione narrativa presa in esame, oltrepassando così le barriere nazionali e mettendo in luce quanto «the daughter's search for her Self through a recuperation of maternal heritage [...] is a feature of the all seven countries»³⁷ presi in esame (Inghilterra, Francia, Germania e Austria, Irlanda, Italia e Spagna).

Sulla base della combinazione tra i due approcci qui riportati, e nell'intento inedito di spostare l'asse del discorso completamente sul versante della produzione narrativa di autrici italiane, le *madri* e le *figlie* – coordinate base della ricerca come protagoniste dei mondi inventati dalla parola letteraria – sono 'osservate' come *s/oggetti* storicizzati, situati e sessuati, fortemente connessi alla dimensione esperienziale che fa da sostrato enunciativo delle scritture narrative prese come corpus d'indagine; il *corpus* testuale che è alla base dell'indagine è stato selezionato perché esemplificativo nel riflettere la presenza di un *continuum* di voci di donne – *figlie*, ma in taluni casi anche *madri* – che prendono coscienza di sé, dialogano, raccontano la loro storia e si servono della parola letteraria per avviare il processo di iscrizione simbolica del discorso sul materno e sul legame madre/figlia

Il corpus d'indagine

³⁶ A. Giorgio, *Mothers and Daughters in Western Europe. Mapping the Territory*, in A. Giorgio (a cura di), *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narrative by Women*, New York e Oxford, Berghahn Books, 2002, p. 1.

³⁷ Ivi, p.5.

nell'immaginario personale e collettivo, dimostrando così l'enorme potere insito nella letteratura di corrispondere spontaneamente i motivi che animano il suo contesto enunciativo ma anche di palesarne altri, inediti o semplicemente sottaciuti.

Si premette, inoltre, che l'inclusione/esclusione dei testi all'interno del corpus testuale selezionato ha seguito, oltre al carattere di funzionalità esemplare del testo scelto in vista degli intenti e degli scopi dell'analisi condotta, anche il criterio cronologico – fondamentale per un'analisi che intende servirsi delle produzioni letterarie come lenti privilegiate da cui osservare le rappresentazioni simboliche che non solo esemplificano ma spesso anticipano il 'materiale' interno all'immaginario collettivo e personale di un dato momento storico – e il criterio geografico, poiché, considerata la natura *sui generis* del contesto socio-culturale italiano, si è reso necessario affiancare al paradigma storico anche la prospettiva di una 'geografia letteraria', che possa dimostrare lo scollamento dello status sociale, economico e culturale tra il Sud e il Nord dell'Italia nel periodo di riferimento.

Dopo aver esposto un *framework* che dia l'idea delle trasformazioni nella visualizzazione dell'universo simbolico del materno nell'immaginario collettivo italiano dalla fine dell'Ottocento fino al secondo dopoguerra come discorso istituzionale, sociale e politico, s'intende fornire una panoramica, in chiave diacronica, dell'evoluzione delle rappresentazioni letterarie del materno nella narrativa italiana lungo quello stesso periodo (Neera, Sibilla Aleramo, Alba de Céspedes e Anna Banti).

Il *framework* storico del discorso sul materno riprende poi a partire dal cruciale intervallo di tempo successivo alla risoluzione della Seconda Guerra Mondiale, fissando ora il focus sulle radicali trasformazioni che – sia sul piano politico-economico, che su quello socio-culturale e dei diritti civili – alterano irrimediabilmente le tradizionali relazioni tra e con i sessi, in società e, di riflesso, all'interno della famiglia.

Ciò pone in essere l'urgenza, ai fini della ricerca intrapresa, di rimodellare la messa a fuoco, per le rappresentazioni letterarie, su un irrinunciabile aspetto interno al macro-universo simbolico del materno, e cioè sulla relazione intergenere madre-figlia che, lungamente taciuta dal pensiero occidentale, diventa, nella storia dei femminismi, oggetto preponderante di riflessioni, riformulazioni e ripensamenti. Per dare conto di quanto la narrativa di autrici italiane immediatamente successiva al 1968 si costruisca intrinsecamente intorno al taciuto discorso sul materno, si è scelto di servirsi del mosaico testuale, risultato delle scritture di autrici selezionate come emblematico e esaustivo tavolo esemplificativo: Lalla Romano, per la quale la figurazione letteraria del materno è indagata attraverso quasi tutta la sua produzione narrativa, con particolare attenzione a *Le parole tra noi leggere* (1969) e *L'ospite* (1973), Francesca Sanvitale con *Madre e figlia* (1980) e Elena Ferrante con *L'amore molesto* (1992).

S'è scelto, infine, ritagliando una piccola porzione dell'inchiesta condotta, di lasciar riemergere dallo *status* d'invisibilità alcune autrici italiane spesso tacciate di 'paraletterarietà' o snobbate perché troppo popolari, ma che di fatto costituiscono, con le loro scritture, voci imprescindibili nella narrativa italiana contemporanea per dar conto della solidità e della pluralità di forme che il discorso sul materno continua a assumere nello scenario letterario contemporaneo (Silvia Ballestra, Michela Franco Celani, Valeria Parrella e Alina Marrazzi).

CAPITOLO I

LA DIMENSIONE STORICA. IL MATERNO COME DISCORSO SOCIALE E POLITICO

1. Dalle «Fertili Dee» alla *Virgo Mater*

Sedimentate archeologie di figurazioni materne dalla forte carica simbolica si rintracciano con persistenza nel sostrato culturale e immaginifico italiano da tempi inenarrabili; il culto della *Dea Mater*, simbolo di fertilità e fecondità – della terra come delle donne – trova testimonianza in antichissime statuette votive³⁸ dell'Alto Paleolitico che danno forma all'idea collettiva di *Madre* nell'Italia preistorica: senza braccia né piedi, la piccola testa si perde nel gigantesco corpo dotato di seni e vita enormi e di un singolare tratto distintivo, una precisa incisione nel basso ventre a segnalare senza ambiguità quanto la riproduzione sia l'unica possibile simbolizzazione per la figura materna. Le statuette, infatti, del tutto private di caratterizzazione, incarnano la fecondità e la maternità femminile in un senso assoluto, e racchiudono in sé, anticipandolo, il significato intero della storia del materno, che trova la sua più esasperata espressione con l'avanzare del Cristianesimo come fede predominante e poi ufficiale dell'Impero Romano. La nuova religione si orienta, infatti, nella medesima direzione di esaltare e sacralizzare la forza femminile intesa come potenza fertile e generatrice; il ruolo delle donne nell'Impero, com'è noto, risiede unicamente nel'rifornire' di braccia le famiglie, legate a una economia a stampo agro-artigianale, subordinando così qualsiasi ulteriore potenzialità femminile alla mera responsabilità riproduttiva. L'essenza delle donne, insomma, sta tutta nella sua contiguità con il mondo naturale e nel rispetto dei suoi ritmi biologici – mestruazioni, gravidanza, cura, menopausa – in esatta corrispondenza con il ciclo

³⁸ Si fa riferimento alla serie di ritrovamenti archeologici recanti il nome di *Venere paleolitica di Grimaldi*, come suggerisce Paolo Graziosi in *L'arte dell'antica età della pietra*, Firenze, Sansoni 1956.

naturale delle stagioni; se la *donna* è emanazione della e integrazione con la natura, l'*uomo*, al contrario, ne incarna il dominio supremo, lo sfruttamento e l'intervento per appagare i propri bisogni.

L'esaltazione della funzione della *donna* come atto meramente riproduttivo è stigmatizzata con la massiccia presenza femminile di Maria nell'iconografia cristiana; nell'inventario delle figurazioni mariane, infatti, Maria è universalmente rappresentata come *Mater* – di Cristo, e perciò dell'umanità intera, rintracciando, così, nella variante popolare e radicata di *Mater Dolorosa* totalmente protesa all'abnegazione di sé per il Figlio, «[...] the tradition of mythical fertility goddesses who wept for their sacrificial victims»³⁹.

Certamente, va subito rilevato quanto la costruzione simbolica di Maria come *Mater* trattienga al suo interno una paradossale contraddizione ben dichiarata nell'accezione ossimorica di *Virgo Mater*, con cui notoriamente il mondo cristiano si riferisce a Maria per connotare, andando al di là di qualunque assunto bio/logico, una donna che, pur non macchiata né 'corrotta' dal peccato sessuale, assolve con perfezione la sua responsabilità di madre sacrificale. A guardar bene, in tutto il mondo cristiano, – e con una pressione più insistente in Italia, «[...] where religious morality and idealization colored not only the paintings and statues of Madonna and child but the whole popular view of life and of woman's role in it»⁴⁰, – il simbolo per antonomasia della diade inscindibile madre-figlio è appunto l'icona rassicurante e conciliatoria della Madonna col Bambino, in cui Maria, mitizzata fino a perdere qualunque traccia di umanità, è 'utilizzata' nel tempo come tragico *exemplum* comportamentale di donna castrata e sottomessa, perfettamente allineata al dominio della Legge del Padre. Nella narrazione ecclesiastica – è noto – la fanciulla di Nazareth che accetta l'annuncio dell'Angelo diventa lo stereotipo della 'donna che dice sì', creatura docile e ubbidiente ai dettami della ordine patrilineare; inoltre,

³⁹ A. Della Fazia Amoia, *No Mothers We! Italian Women Writers and their Revolt against Maternity*, Lanham Md, University Press of America, 2000, p. 36.

⁴⁰ *Ivi*, p. 42.

se inizialmente incarna l'immagine della sposa asservita all'autorità patriarcale, Maria finisce poi per restare incastrata, come vuole il costrutto della Sacra Famiglia, nell'icona della Madre oblativa e sacrificante, completamente subordinata al Figlio (maschio).

Tale modalità di figurazione, che domina con rare alternative l'intero inventario dell'iconografia sacra tradizionale – informando conseguentemente di sé tutto l'immaginario collettivo occidentale con chiare ripercussioni sul livello della rappresentazione simbolica del femminile – drammatizza le donne nella posizione di totale asservimento al loro ruolo di progeneratrici, e le paralizza in una *liaison maternelle* completamente sbilanciata nel potere e nella forza di simbolizzazione a favore del versante filiale (maschile), tendendo a eclissare qualsiasi altra variante di relazione familiare⁴¹:

Il potere patriarcale si organizza attraverso la soggezione di una genealogia all'altra. Così quella che oggi chiamiamo struttura edipica come accesso all'ordine culturale è già organizzata all'interno di un'unica linea di filiazione maschile, senza che vi sia simbolizzazione della relazione della donna con sua madre. I rapporti madri-figlie nelle società patrilineari sono subordinati alle relazioni tra uomini⁴².

Insomma, come sostiene pure lo sguardo filtrato e esterno della studiosa americana Alba Della Fazia Amoia rispetto all'influenza che la Chiesa ha esercitato (e esercita) sulla definizione e cristallizzazione del femminile e del materno nella cattolicissima società italiana, «through the manipulation of art and the Mary-Jesus iconography, the Church restricted and idealized both mothers and children, diverting them from the processes that further coherence and individuation [...]». Emphasis on the dignity and monumentality of the mother-child relationship inevitably meant that women's individual personalities

⁴¹ Si noti, a tal proposito, l'assoluta rimozione/negazione, nell'inventario delle figurazioni simboliche familiari, del legame madre-figlia; cfr. A. Giorgio, *The passion for the mother. Conflicts and idealisations in contemporary Italian narrative*, in *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the mother in Western European narrative by women*, (a cura di A. Giorgio), cit., pp. 119-154.

⁴² L. Irigaray, *Io, tu, noi. Per una cultura della differenza*, Bollati Boringhieri Editore, Milano, 1992, p. 67.

were obliterated, emaciated or exaggerated [...]. Roman Catholic cultural expression demanded that the mother's desires be subsumed in the child's [...]»⁴³. Così, appare più che la convenzione stessa del legame matrimoniale, tanto esaltato e perseguito dalla teologia cattolica, altro non è che mezzo per consacrare il destino femminile alla responsabilità e abnegazione materna; il termine stesso matrimonio, dal latino '*matrimonium*', lascia evincere con facilità la radice femminile e materna della sua funzione, innalzando l'esperienza della maternità a ineludibile dovere per le donne sposate, nonché unica fonte di legittimazione sociale e morale. La sessualità femminile, infatti, nelle menti delle donne e degli uomini cattolici, è profondamente intrisa di peccato e di colpa, è fittamente imbrigliata nelle trame delle norme di pensiero maschili, e solo l'esito della maternità può giustificare per le donne il piacere del corpo:

[...] il dicotomico desiderio/rifiuto della maternità in molte donne è frutto del condizionamento che la sessualità femminile subisce dal rapporto di amore-odio che le donne hanno con il loro corpo. E' solo attraverso la sublimazione nella maternità che la sessualità repressa di molte donne trova espressione [...]⁴⁴.

2. Le 'nuove' italiane

I costrutti mentali e le pratiche che regolano il funzionamento della sessualità e dei rapporti e dei ruoli tra i generi così come sono stati plasmati dal *moule* cattolico si sedimentano nell'immaginario italiano lungo i secoli e persistono con cambiamenti inconsistenti nei cento anni che seguono l'unificazione nazionale del Bel Paese.

L'esperienza materna, infatti, soprattutto nelle famiglie benestanti, è caricata di un indiscusso valore sociale e culturale e ogni 'donna per bene', custode della moralità familiare, deve trovare la sua più naturale

⁴³ A. Della Fazio Amoia, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁴ AA. VV., *Maria, Medea e le altre: il materno nelle parole delle donne*, Cosenza e Roma Lerici, 1982, p. 145.

inclinazione nella crescita e nella cura dei figli; la famiglia italiana ottocentesca insomma resta irrigidita in modelli di strutturazione interna patrilineari, che contemplan la figura dell'uomo come padre detentore di autorità indiscutibile, laddove la *donna* è innanzitutto 'moglie' capace di soddisfare appieno l'ideale mariano, dispensando amore incondizionato e sacrificale e devozione totalizzante al marito e ai figli. La sproporzione esistente tra i diversi ruoli attribuiti sulla base del genere si divarica vorticosamente, assecondando l'idea di una certa contiguità tra maternità e dipendenza economica, così come la convinzione che una madre per essere buona non abbia altra scelta che restare a casa e occuparsi a tempo pieno della prole.

All'alba del Novecento, il panorama delle categorie entro cui si definisce l'immaginario femminile inizia a moltiplicare le sue figurazioni, in seguito all'espansione di mestieri, ruoli e professioni che dilatano gli spazi di esperienza e ampliano gli orizzonti di aspettative, oltre alla più potente risonanza che attraversa in quegli anni la questione politica dell'emancipazione femminile negli ambienti socialisti. È questo, infatti, il periodo delle 'conferenziere', delle pioniere della parola pubblica in Italia, donne che senza timore scalfiscono e poi demoliscono il tabù secolare della partecipazione attiva femminile nel tessuto sociale e politico. È del 1890 il discorso di Ann Kuliscioff al 'Circolo Filologico' di Milano dall'emblematico titolo *Il monopolio dell'uomo*, che resta per decenni nella storia dell'oratoria femminile italiana la conferenza *par excellence*; il 1906 vede la salita sul podio della parola pubblica un'agguerrita Anna Maria Mozzoni che, a due mani con Maria Montessori, dà corpo a un'infuocata petizione perché si inizi quantomeno a ipotizzare la possibilità del diritto di voto delle donne. Nel 1909 Paola Lombroso pubblica il rivoluzionario saggio *Caratteri della femminilità*, nel quale i modelli culturali e i comportamenti sociali delle 'nuove' italiane sono delineati seguendo il *pattern* proposto dalle storie di tre donne 'speciali' – la *Biografia* di Malwida Von Maysenberg, *Una donna* di Sibilla Aleramo e *Le memorie di Linda Murri* editate da Luisa

Macina Gervasio sotto lo pseudonimo di Luigi di San Giusto – , innalzate dalla penna letteraria a *exempla* per testimoniare il potere simbolico della letteratura per «l'italiana [che], chiusa in una provinciale periferia geografica [...], è incatenata a rappresentazioni superate e solo la letteratura potrebbe darle la possibilità di autorappresentarsi o di essere rappresentata»⁴⁵; si tratta, infatti, di vicende esistenziali di rottura che, pur nel filtro della dimensione letteraria, trasportano con sé integralmente la loro carica sovversiva, così irrefrenabile da sconvolgere irrimediabilmente le tradizionali figurazioni femminili.

E' del decennio giolittiano il dilagare del modello innovativo di 'donna nuova', che le italiane si apprestano a incarnare sulla scia dell'esempio d'importazione francese della '*femme nouvelle*' e anglo-americano della '*new woman*'; tra leghe operaie, movimenti suffragisti, organizzazioni laiche e cattoliche per l'emancipazione delle donne, associazioni militanti e riviste femminili, le 'nuove' italiane si agitano su fronti disparati, strabordando i confini canonici delle funzioni cui sono tradizionalmente destinate, per giungere finalmente a incarnarsi in rinnovati ruoli e figurazioni mediante cui accedere alla conquista del proprio diritto di rappresentazione ideologica.

Quest'ultima trova la sua più esasperata estremizzazione nella teoria della 'differenza femminile' elaborata a cavallo tra le due guerre da Gina Lombroso in *L'anima della donna*⁴⁶, che fa della coniugazione del femminile con l'esperienza della maternità il suo nervo centrale, irrigidendo così un vecchio e sedimentato stereotipo. Gina Lombroso, infatti, contraddicendo la teoria del padre Cesare, noto antropologo positivista, secondo cui la presunta inferiorità delle donne è strettamente legata al destino biologico della maternità, fa invece dell'esperienza materna l'elemento peculiare della vita delle donne; la maternità, infatti, piuttosto che affossare le donne in uno stato di inferiorità, le rende creature del tutto diverse dall'uomo, esseri speciali

⁴⁵ M. De Giorgio, *Le Italiane dall'Unità a oggi. Modelli culturali e comportamenti sociali*, Laterza, Roma e Bari, 1993, p. 18.

⁴⁶ Cfr. G. Lombroso, *L'anima della donna*, Bologna, Zanichelli, 1920.

e privilegiati, poiché dotate di un istinto naturalmente votato alla cura dell'altro che è spontaneamente indotto dall'esperienza biologica della maternità; ecco quanto scrive Gina Lombroso al riguardo:

La donna è altruista o meglio alterocentrista nel senso che fa centro del suo piacere, della sua ambizione, non in se stessa, ma in un'altra persona che essa ama e da cui vuole essere amata, il marito, i figli, il padre, l'amico [...]⁴⁷.

Secondo la sua teoria insomma, alla donna sono attribuite caratteristiche immutabili e inalienabili in quanto biologicamente fondate, che la differenziano dall'uomo, ma che al tempo stesso la consacrano come essere a lui speculare e complementare:

L'uomo è egoista o meglio egocentrista: tende a far se stesso, i propri piaceri, le proprie attività centro del mondo in cui vive⁴⁸.

3.«La guerra sta all'uomo, come la maternità sta alle donne»

La marginalizzazione del ruolo delle donne nella mera sfera riproduttiva subisce un'ulteriore spinta durante il difficile periodo della crisi economica successiva alla fine della Prima Guerra Mondiale quando, non più assorbite nelle fila del lavoro operaio, le italiane sono di nuovo strettamente relegate nelle mura domestiche e loro primario e insostituibile compito è la procreazione di un fitto serbatoio di braccia per il lavoro nei campi e la cura infaticabile della casa e della famiglia.

L'avvento del Fascismo segna un radicale spartiacque tra le antiche e le moderne modalità di rappresentazione del femminile: il Regime, infatti, teorizza il modello culturale della 'nuovissima italiana', accordandolo alle altrettanto nuovissime coordinate della moderna Italia, che deve essere ricca, potente, imperiale e proiettata verso brillanti fasti e che, come si vedrà a breve, deve cristallizzare i tratti della 'donna' negli

⁴⁷ Ivi, p. 5.

⁴⁸ Ivi, p. 6.

archetipi fissi della madre-procreatrice, nella figura di colei che estingue tutta la propria valenza identitaria nel nome del sacrificio amorevole per la cura dei figli, oltre che della custode e depositaria per eccellenza dei più elevati valori morali, religiosi e patriottici.

La costruzione dell'immagine femminile durante il Fascismo va necessariamente correlata alla campagna demografica e alla conseguente intensificazione di politiche sociali volte a supportare la famiglia e la vita delle donne. In effetti, nonostante un massiccio sovrappopolamento nelle zone rurali e l'inevitabile spostamento 'migratorio' verso le città, assolutamente non preparate a gestire un'ondata così fitta di nuovi abitanti, Benito Mussolini è del tutto persuaso che occorre muoversi nella direzione di un robusto incremento demografico.

Tutto l'apparato ideologico del Regime si prepara dunque ad affrontare una fitta campagna propagandista, usando mezzi demagogici più svariati quali premi, medaglie, esenzioni dalle tasse, per convincere le famiglie italiane a infoltirsi di figli, nuove braccia utili alla Stato, nonostante spessissimo i *milieux* familiari italiani dell'epoca non abbiano neanche le minime condizioni per tirar su e sfamare altri figli.

Sulla scia di questa massiccia campagna demografica, il valore identitario, sociale e culturale delle donne italiane si annida e si conchiude sempre più nella mera funzione biologica e riproduttiva; è questo il periodo in cui Benito Mussolini ama ripetere con ritmo ossessivo che «la guerra sta all'uomo, come la maternità sta alle donne», racchiudendo, così, sotto forma di un'equazione metaforica tutta l'essenza della sua visione rispetto alle donne e al loro ruolo in società.

Il destino naturale (e sociale) delle donne, insomma, è e deve restare incastrato nell'esperienza materna: le donne «sono gli agenti riproduttori della nazione»⁴⁹ e sono caricate dell'impegno privilegiato e ambitissimo di contribuire, con la procreazione, a rendere lo Stato

⁴⁹ E. Scarfoglio, *Cronaca Bizantina*, in «Domenica Letteraria», autunno 1883.

perfettamente competitivo con le economie di maggiori potenze imperialiste. Nel dicembre del 1925, il Fascismo mette mano alla prima riforma per la gestione e il controllo dell' 'avanzata femminile' mediante la creazione dell'*Omni* (Opera Nazionale per la Maternità e Infanzia) per la tutela della *donna* intesa strettamente nel ruolo rigido di madre nella cura della prole. Nel 1927 parte la massiccia campagna per l'aumento delle nascite, e il Regime sancisce, così, perentoriamente la fine dell' «irredentismo spirituale femminile», segnando invece «l'ora della ricomposizione delle virtù e dei valori che si erano venuti disordinando nel loro campo d'azione; per la donna era successo precisamente questo, di essere uscita dal suo ruolo naturale e storico»⁵⁰.

Molto interessante è notare l'attenzione che l'estetica fascista pone, nella costruzione di immagini femminili pubbliche destinate alla pubblicità o al cinema, a delineare una figura dai caratteri ben definiti e così estremamente lontana dai modelli femminili glamour che spopolavano nello stesso periodo fuori dai confini nazionali. La donna-tipo disegnata dall'ideologia del regime è fondamentalmente una figura femminile in stretta correlazione con il mondo rurale, veste i panni della 'massaia'⁵¹, dedita alla cura domestica e viene sempre rappresentata con morbide e corpulente rotondità che non lasciano tuttavia mai trasparire allusioni libidinose. Dunque, anche dal punto di vista più strettamente iconografico, la figura femminile è resa riconoscibile per la sua carica "materna" più che erotica e si tende sempre a segnalare con forza quanto quella riproduttiva sia l'unica e esclusiva funzione delle donne e del loro corpo.

La propaganda del regime, insomma, conduce una vera e propria operazione di costruzione della nuova figura femminile che deve istillarsi nell'immaginario collettivo, capace di esaltarne i tratti legati alla

50 M. Armani, *Il fascismo e la donna*, in G. L. Pompa (a cura di), *La civiltà fascista illustrata nelle dottrine e nelle opere*, Torino, Utet 1928, p. 625.

⁵¹ Lo stereotipo della donna massaia è perfettamente incarnato da Antonietta/Sofia Loren nel film *Una giornata particolare* di Ettore Scola del 1977. Qui, infatti, il regista costruisce per Sofia Loren un personaggio forse anche troppo stereotipizzato e confezionato appositamente per vestire i panni della massaia fascista *par excellence*: devota a un marito brutto e rozzo, si muove in casa come una schiava devota, circondata da tantissimi figli e desiderosa di averne altri per soddisfare la volontà del Duce di rimpinguare demograficamente la sua nazione.

fecondità e alla fertilità e di rimuoverne completamente qualsiasi rimando eroticizzante e sessuale; ecco quanto riferisce la censura al riguardo: «Si raccomanda di evitare la riproduzione di immagini di donne sinuose che rappresentano la negazione della vera donna, la cui funzione invece è di procreare figli in salute»⁵².

Dal controllo sulla costruzione dell'immagine delle donne a quello sulla loro stessa esistenza il salto è brevissimo; l'ideologia fascista sulla 'questione femminile', prendendo le mosse dall'assioma della diversità biologica tra uomini e donne intende inculcare la superiorità maschile e la limitatezza dei ruoli femminili non solo sul piano dell'immaginario collettivo, ma anche sul concreto scenario materiale della vita sociale e politica. E' così che si giunge a consacrare un nuovo sistema particolarmente repressivo e pervasivo: ogni aspetto della vita delle donne è strettamente commisurato agli interessi dello Stato e della dittatura, dalla definizione della cittadinanza femminile al governo della sessualità, alla determinazione dei livelli salariali e delle forme di partecipazione alla vita sociale. Certamente la chiave di volta va a posizionarsi all'indomani del discorso che Benito Mussolini tiene nel maggio 1927, quando, nel lanciare la sua campagna demografica, esaspera violentemente i toni rispetto alla 'questione femminile' e inaugura la sua politica repressiva, misogina e antifemminista che culmina nelle dichiarazioni che il Duce rilascia nel 1932 riguardo alla posizione e al ruolo della donna all'interno dello Stato fascista:

La donna deve obbedire [...] la mia opinione della sua parte nello stato è in opposizione a ogni femminismo. Naturalmente essa non deve essere chiave, ma se io le concedessi il diritto elettorale, mi si deriderebbe. Nel nostro Stato essa non deve contare [...].⁵³

In questo rigido e asfittico sistema, il riconoscimento – apparente – dei diritti delle donne in quanto cittadine italiane andò di pari passo con la

⁵² M. Cesari, *La censura nel periodo fascista*, Napoli, Liguori 1978, p. 36.

⁵³ Citato in P. Meldini, *Sposa e madre esemplare. Ideologia e politica della donna e della famiglia durante il Fascismo*, Firenze, Guaraldi, 1975, p. 34-35

negazione dell'emancipazione femminile stessa, mentre le riforme volte alla protezione sociale delle madri e dei bambini si intrecciarono con forme brutali di oppressione.

Essendo, per la limitatezza della sede, impossibile dare un resoconto dell'immaginario femminile nel Ventennio che tenga conto e racchiuda in sé le innumerevoli sfaccettature che il discorso contempla, è sembrato conveniente, perché più funzionale all'economia complessiva dell'analisi qui in corso, selezionare le voci di tre autorevoli pensatori, immersi appieno nelle coordinate del Regime e capaci di dire in maniera più che eloquente di quelle che erano le modalità di rappresentazione della figura femminile incarnate dall'ideologia fascista e del suo stretto, eppur ambiguo, rapporto col materno, e di offrirci così un valido terreno contestuale su cui le analisi letterarie che verranno possano trovare un solido supporto.

Innanzitutto, è apparso di estremo interesse mostrare quale fosse la figurazione della donna che il filosofo Giovanni Gentile – teorico e pensatore ufficiale del Regime – delinea per l'immaginario collettivo, e si è scelto di servirsi, come strumento per delineare tale *portrait*, il saggio del 1934 *La donna nella coscienza moderna*.

Il filosofo apre qui il discorso sulla 'questione femminile' denunciando con forza, in primo luogo, come non potesse auspicare momento storico migliore per avviare il dibattito sul ruolo che le donne giocano 'nella coscienza moderna'; in effetti, dichiara il filosofo, le sue riflessioni si collocano in un periodo storico in cui il 'femminismo' può dirsi ufficialmente spento, morto, inesistente e ciò rappresenta ai suoi occhi la condizione enunciativa ottimale per poter dissertare sulle donne senza il peso della parzialità derivante dallo scegliere se appoggiare l'ala femminista o antifemminista della questione, trattandosi di categorie ormai ritenute obsolete e prive di senso.

Riportata la premessa che Giovanni Gentile stesso pone nel suo saggio, mi preme qui specificare alcuni tratti, estremamente significativi, legati al titolo del suo lavoro; l'aggettivo 'moderno', infatti, sta qui

chiaramente come sinonimo di ‘fascista’, ma è soprattutto il termine ‘coscienza’ a attirare l’attenzione: si badi bene, da subito, che la nozione di ‘coscienza’ cui lo studioso allude va interpretata in senso univoco e parziale come ‘coscienza maschile’. Del resto, anche la stessa idea di cultura è per Giovanni Gentile intrinsecamente unidirezionale e del tutto asservita alla Legge patrilineare; per il teorico, infatti, esiste un’unica e autentica cultura moderna, proprio come esiste un unico e autentico Stato moderno, e la cultura a cui allude è chiaramente quella fascista, prodotto peculiare della razza latina e, dunque, differente e superiore a qualsiasi altra cultura. Giovanni Gentile sostiene che si tratta di una cultura che è figlia autorevole di un pensiero unicamente e universalmente maschio, all’interno del quale la ‘donna’ può essere considerata un individuo solo se si rapporta e si vincola a un uomo – «[...] la donna è del marito ed è quello che è in quanto è di lui»⁵⁴.

La collocazione della ‘donna’ come soggetto in seno a tale unico e insostituibile sistema culturale si sostanzia dunque solo nel suo essere la ‘donna di un uomo’, dunque nel suo appartenere a un uomo nelle varie vesti di madre, sorella, moglie o madre dei suoi figli – tutte incarnazioni, come ben si evince, interne e conchiusse nella limitatezza della sfera familiare. E, infatti, secondo Giovanni Gentile solo la dimensione domestica si configura come *milieu* nel quale la donna può sentirsi individuo, poiché caricata del ruolo fondamentale di agente e garante dell’etica e della sacralità della famiglia.

Ne deriva che il saggio di Giovanni Gentile raggiunge l’apice nella febbricitante esaltazione della figura materna, venerata non solo perché cuore pulsante e custode dell’armonia della vita familiare, fonte di benessere per l’intera società, ma anche propagandisticamente consacrata per la sua necessaria e insostituibile funzione procreatrice. Per lo studioso, la maternità è glorificata come essenza innata, esclusiva, peculiare per le donne, al punto che «ogni vergine è già per definizione una madre. Coloro le quali non rispettano tale

⁵⁴ G. Gentile, La donna nella coscienza moderna, in Preliminari allo studio del fanciullo, Firenze, Sansoni, 1969, p. 92.

“maternità virginal”, della quale la vergine Maria è il più nobile degli emblemi, distrugge la donna nella donna e estingue l’amore nel mondo»⁵⁵.

Certamente anche le teorie sul genere e sulla ‘questione femminile’ elaborate dal antropologo fascista Ferdinando Loffredo in *Politica della famiglia* (1938) risultano, in questa sede, di rilevante interesse perché offrono uno spaccato singolare dell’estremizzazione che in un certo momento raggiunge l’ideologia misogina e antifemminista in seno al Fascismo.

Per l’antropologo, infatti, la differenza sessuale si traduce in una irrimediabile inferiorità delle donne, lasciando così trasparire una brutalità che non si riscontra invece nelle parole di Giovanni Gentile, il quale, come s’è visto, pare piuttosto alludere a una idea di sottile complementarità tra i due sessi. Ferdinando Loffredo, invece, con una freddezza da scienziato, sostiene che uomo e donna sono separati in maniera irriducibile da una sostanziale differenza biologica, e quindi, per natura sono destinati a assolvere funzioni diverse, specifiche e assolutamente non intercambiabili; queste si concretizzano nella donna in un ventaglio limitatissimo di possibili scelte, tutte, comunque, secondo lo studioso legate indissolubilmente al legame con l’uomo – unica fonte di riconoscimento identitario possibile sul versante femminile – e alla sua naturale funzione procreazione. Alla luce, dunque, di un’evidente inferiorità biologica che separa e differenzia in modo profondo le donne dagli uomini, Ferdinando Loffredo proprio non riesce a spiegarsi perché «la donna, costituita in modo da maturare nel suo corpo il figlio, per i tre quarti di un anno, creata in modo da poter nutrire il figlio, con una secrezione del suo organismo, per oltre un anno, dotata di qualità che la rendono adatta ad allevare e educare il figlio almeno fino all’adolescenza [...], riceve, nella nostra civiltà, la stessa istruzione che riceverebbe se le sue funzioni fossero uguale a

⁵⁵ Ivi, p. 121.

quelle dell'uomo»⁵⁶. Dunque, perché le riforme così aspramente perseguite dal Regime possano trovare terreno fertile, è necessario che lo Stato si renda abile nell'inculcare nell'immaginario collettivo quanto sia naturale e fisiologica l'esclusione delle donne dalla forza lavoro e dall'arena pubblica e agire dunque con aspre politiche di repressione perché alla fine le donne potessero «ritorn[are] ad una assoluta soggezione all'uomo, padre o marito che sia;[...] sottomissione e perciò inferiorità, spirituale, culturale ed economica»⁵⁷.

L'altra voce che va contemplata in questo veloce *framework* è nuovamente quella della Chiesa, che in un momento storico così delicato come il Ventennio amplifica a dismisura il suo peso e la sua influenza nella costruzione ideologica dell'intero immaginario collettivo. La tendenza del Vaticano rispetto a questioni legate al genere, alla sessualità e alle politiche sociali trova, infatti, sorprendenti corrispondenze con le scelte estetiche che la propaganda fascista promuove rispetto a tali nodose tematiche; non è un caso, tra l'altro, che proprio il regime dittatoriale consacrato nell'immagine di Mussolini è il primo caso di istituzione politica, nella storia moderna italiana, a essere ufficialmente riconosciuto dal Papa, proprio in virtù della solida piattaforma ideologica che accomunava da un lato la Chiesa, dall'altro il Governo fascista.

Se si dà uno sguardo, in tal senso, all'enciclica *Casti connubi* letta da Papa Pio XI il 31 dicembre del 1931 si possono rintracciare con estrema facilità una serie di punti nodali in strettissima prossimità, dal punto di vista concettuale, con le tendenze supportate dal regime rispetto alla posizione e al ruolo delle donne in società. L'approccio della Chiesa, infatti, su questioni legate alle donne, alla famiglia e alla sessualità sembra mimare esattamente l'esaltazione fascista della sacralità del vincolo coniugare, della figura 'intoccabile' del *pater familias*, nonché la conseguente relegazione della donna nella gabbia di un ruolo

⁵⁶ F. Loffredo, *Politica della famiglia*, Bompiani, Milano, 1938, p. 351.

⁵⁷ Ivi, p. 464.

fondamentalmente domestico e perciò del tutto scollegato da qualsiasi aspetto della vita pubblica.

In maniera particolare, nell'enciclica prima citata – che riporta evidenti simmetrie tempistiche con la svolta del Fascismo verso una direzione ideologicamente esasperata – non solo si sancisce storicamente la riconciliazione concettuale dello Stato italiano col Vaticano, ma si assiste pure a un vero e proprio accanimento da parte della Chiesa nei confronti delle donne. Le scelte del clero, infatti, si orientano tutte nella direzione di imbrigliare qualsiasi velleità emancipatoria delle italiane, tentando in tutti i modi di castrarle in ruoli meramente inerenti alla sfera domestica; le donne, infatti, sono più volte richiamate dal Papa a non venir mai meno ai loro doveri di spose e di madri devote, nonché alla loro naturale e biologica funzione procreatrice, purché sempre siglata dal vincolo sacro dell'unione coniugale.

In quest'ottica, estremamente lampante risulta essere la perfetta convergenza ideologica che entrambe le parti – il Duce da un lato e il Papa dall'altro – mantengono riguardo questioni estremamente delicate come il divorzio, l'uso di sistemi contraccettivi e l'aborto che, se sono tacciati dalla Chiesa come pratiche immorali, diventano per il Fascismo veri e propri crimini contro lo stato.

Con un salto cronologico all'indietro, che ci riporta ai primi anni del Novecento, e dunque ancora lontani dalla sciagura fascista e completamente immersi invece nel tessuto ideologico del primo futurismo, l'ultima voce che si è scelto di prendere a *exemplum*, per chiudere, pur nella consapevolezza di un'inevitabile incompletezza, il quadro delle tendenze ideologiche che coinvolgono e plasmano la figura femminile nell'immaginario collettivo dell'Italia del primo Novecento è quella che si sente risuonare sulle pagine de *Le Figaro* del 20 Febbraio 1909. Sono le parole di Filippo Tommaso Marinetti che, in *Fondazione e manifesto del Futurismo*, sanciscono tutta la natura misogina dell'orientamento futurista, quando accanto a dichiarazioni che enfatizzano la celebrazione della guerra, ritenuta «l'unica e sola

pulizia del mondo»⁵⁸, e di un patriottismo accanito e esasperato, si sentono anche risuonare parole sconvolgenti che esaltano il totale «disprezzo nei confronti delle donne»⁵⁹, come pratica per allontanare da sé qualunque potenziale fonte di mollezza e fiacchezza etica che potesse precludere la purificazione e la virilizzazione dei comportamenti del maschio, così tanto ricercati nella glorificazione della guerra e della morte per la patria professata dal futurismo. In tal senso dunque, l'estetica futurista non figura più la donna nell'immaginario collettivo come ideale romantico e modello di contemplazione, ma inizia a concettualizzarlo come 'oggetto' da rifiutare, da evitare perché ritenuto pericoloso in tutte le sue varianti, tranne che nella forma, al contrario profondamente esaltata, della madre amorosa; in tal senso, infatti, il corpo femminile, altrimenti visto come fonte di disgusto, è rievocato solo se ricondotto regressivamente a eco di memoria materna, interuterina, amniotica.

Molto interessante è notare che, a differenza di quello che si potrebbe pensare, le riflessioni di Marinetti e dell'estetica futurista non esaltano affatto la vita matrimoniale e familiare; piuttosto, come si evince dal trattatello del 1919 dal titolo *Contro il matrimonio*, l'autore auspica «l'abolizione dell'autorizzazione a sposarsi. Divorzio semplice. Graduale valorizzazione del matrimonio per la graduale crescita dell'amore libero e della creazione dei figli dello stato»⁶⁰. La famiglia – luogo in cui si consacra tradizionalmente il vincolo coniugale – è ritenuta una organizzazione deleteria poiché capace solo di succhiare la linfa dei futuri 'figli dello stato' e anzi si tende a un'educazione filiare al di fuori dell'asfissiante e iperprotettivo spazio chiuso dalle mura domestiche; ruolo della donna, dunque, non è quello di moglie e educatrice, ma di mera progenitrice, la cui funzione riproduttiva, quasi robotica, è necessaria solo ai fini della moltiplicazione della specie.

⁵⁸ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, (a cura di De Maria Luciano), Milano, Mondadori 1990, p.11.

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Ivi, p. 154.

Eppure l'estetica fascista rispetto alla figurazione della donna appare attraversata da una profonda ambiguità e sembra, per certi versi, riduttivo imbrigliare la sua immagine nello stereotipo della massaia⁶¹, incastrata nei ruoli di sposa e madre devota. E' possibile, infatti, pensare che accanto all'ideologia totalmente antifemminista e misogina che in maniera più roboante traspare dalla visione ufficiale del fascismo, coesistano comportamenti e attitudini rispetto al femminile che sembrano contraddire l'ideologia dominante, soprattutto se si considera la fase iniziale del dilagare del fascismo. Durante questo passaggio storico, infatti, non solo il fascismo invoca al diritto di voto per le donne, con una modernità senza eguali se si pensa che in Italia le donne conquistano il diritto elettorale solo dopo la fine della seconda guerra mondiale, ma inoltre, almeno prima del 1925, l'estetica fascista era più che lontana dal dipingere nell'immaginario collettivo un'idea di donna subalterna, sottomessa e resa a tratti visibile solo se associata al ruolo materno e conchiusa nei limiti della sfera privata. Anzi, il primo decennio fascista è caratterizzato proprio da una forte ondata di attivismo e di trasformazione universale che arriva addirittura a incoraggiare lo sviluppo di tendenze emancipatorie al femminile, tanto da pensare a una sorta di neo-femminismo che, pur nel carattere tentennante e fragile, riesce a diffondersi in seno al fascismo stesso. L'ondata proto-femminista ha visto esplodere un grande fervore intellettuale e interessanti riflessioni attorno al ruolo della donna sia sul piano familiare e sociale, che su quello politico e ha visto il dilagare di numerosi scritti legati a tematiche femminili. Certamente il più emblematico, già dal titolo, è il *Manifesto della donna futurista*⁶² scritto da Valentine de Saint-Paul nel 1912, che immette nell'immaginario collettivo una nuova figura di donna 'eroica', dai tratti profondamente androgini e in qualche modo, per quanto possibile, slegata dalle canoniche gerarchie di genere. E, ancora, prova certa di un iniziale

⁶² Cfr. V. de Saint-Point, *Manifesto della donna futurista*, Genova, Il Nuovo Melangolo Editore, 2008 [1912].

sommovimento della coscienza femminile è il dilagare, proprio durante tale periodo di una certa stampa femminile – tra le varie riviste si cita a titolo esemplificativo «L'almanacco della donna italiana» – che se pure non dichiaratamente in controtendenza, ci parlano però della presenza di una corposa schiera di lettrici italiane che era certamente più emancipata e culturalmente aperta dell'iconografia femminile che il regime voleva lasciar passare. Tuttavia, le 'donne futuriste' si ritrovano a vivere un duplice dissidio: da un lato, sono animate dal bisogno di fuga da quell'idea di femminilità melliflua e sentimentale così a lungo sedimentata, dall'altro lato, la tensione verso gli ideali di modernità e di cambiamento delle coordinate familiari tradizionali così inneggiate dal futurismo non trovano per le donne riscontro fattuale, poiché restano di fatto ancora congelate nell'impianto secolare di sottomissione a logiche ancora del tutto androcentriche. Quello che è certo è che in questo momento di scombussolamento, dove il vuoto creato dal vacillare dell'ideale canonico della donna romantica, angelo del focolare e desideroso oggetto d'amore non riesce a essere colmato da un'immagine di donna veramente 'nuovissima', il materno resta l'ideale di femminilità più compiuto e esaltato⁶³, anche in virtù delle chiare implicazioni propagandistiche.

La tendenza innovatrice per un moderno ideale femminile, com'è chiaro, subisce una brusca inversione di marcia, come s'è visto sopra, all'indomani del discorso di Benito Mussolini del maggio 1927, quando i toni antifemministi si esacerbano e si fanno violentemente pesanti e, come è chiaro, vittime privilegiate della politica antifemminista professata dal fascismo sono innanzitutto le intellettuali, anche quelle etichettate fino a quel momento come 'futuriste'; a tutte viene riservata la dura e avvilente pratica dell'indifferenza, dell'esclusione e dunque dell'auto-annichilimento se non sono direttamente violate nella loro vita privata perché tacciate di isteria, di perversione, di sterilità, o anche di mascolinità e omosessualità. E pure vero, tuttavia, che «loro

⁶³ Cfr. R. Pickering Iazzi (a cura di), *Mothers of Invention. Women, Italian Fascism and Culture*, Minneapolis e London, Minnesota UP, 1995.

[le donne (futuriste)] non svilupparono alcuna forma sostanziale di resistenza culturale poiché, essendo troppo vicine al Fascismo in un primo momento, finirono per interiorizzare completamente la sua ideologia materna»⁶⁴.

1.4 Resistenza e Ricostruzione 'dalla parte di lei'

Molti dei capisaldi dell'impalcatura fascista volta a ingabbiare la figurazione delle donne nella claustrofobica sfera familiare si dilatano anche dopo il frantumarsi inesorabile delle vacue ambizioni del Regime, lasciando ancora a lungo risuonare «the maternal imperative [...] and cultural representations of motherhood [which] continue to equate maternity and femininity», nonché l'idea di un certo «obligation to society to undergo the maternal experience»⁶⁵.

Con lo sbriciolarsi dell'impianto fascista, sono moltissime le italiane che arrivano alla lucida consapevolezza che è il momento di prendere parte attivamente alla lotta per la liberazione; la letteratura testimonia che sono più di trentacinquemila le donne coinvolte nel movimento partigiano che dilaga vorticosamente, seppur in maniera frammentata e intermittente, lungo la penisola e che quasi il doppio è iscritto ai Gruppi di difesa delle donne sorti nel 1943⁶⁶.

Tuttavia, pensare che la partecipazione femminile alla Resistenza possa tingersi di una qualche connotazione femminista indurrebbe alla costruzione di uno scenario assolutamente distorto, né tantomeno la presenza di un contingente femminile nelle file della lotta per la liberazione può in alcun modo essere intesa come riflesso di una certa coscienza politica da parte delle italiane, di fatto ancora imbrigliata in uno stato embrionale. Ciononostante, quello che va senza dubbio riconosciuto è l'intreccio di collaborazione e solidarietà che si innesca

⁶⁴ V. De Grazia, *Il patriarcato fascista: come Mussolini governò le donne italiane (1922-1940)*, in *Storia delle donne. Il Novecento*, (a cura di Georges Duby, Michelle Perrot, Thébaud Françoise), Roma, Laterza, 2011, p.168.

⁶⁵ A. Della Fazio Amoia, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁶ Cfr. S. Wood, *From Fascism To Reconstruction*, in *Italian Women's Writing 1860-1994*, London&Atlantic Highlands-Nj, Athlone Press, 1995, pp. 107-118.

tra le italiane in un momento così delicato per la Storia del loro paese, «[...] either as active militants or in a wide network of communications and support, and it undoubtedly contributed to Italian women winning the vote»⁶⁷. Diritto elettorale che le donne conquisteranno solo con l'avvento della nuova Repubblica nel 1946 la quale, se sancisce nella carta costituzionale fondativa uguali diritti per tutti i cittadini, al di là di qualsiasi differenza di genere, continua tuttavia a salvaguardare l'esistenza delle donne solo relativamente alla sfera familiare e, dunque, nei termini di mogli oltre che, quasi necessariamente, di madri, marcando con estrema eloquenza quanto l'estetica della donna intesa come *Madre* della Nazione sia ancora perfettamente radicata nell'immaginario collettivo.

In effetti, all'indomani della tanto invocata instaurazione della Repubblica, la 'questione femminile' e la conseguente battaglia per l'emancipazione delle italiane costituisce una spina nel fianco non solo per l'ala democristiana, che teme tremende ripercussioni sulla stabilità del tradizionale sistema familiare italiano ancora inteso come fondamentale collante per il benessere e la solidità dello Stato, ma anche per il partito sinistroido, anch'esso fortemente turbato che, in momento storico così delicato come quello che stava attraversando il Bel Paese, ancora così profondamente scosso dalle sciagure della Grande Guerra e intimamente legato a un sedimentato conservatorismo, schierarsi dalla parte del rivoluzionario diritto al voto femminile potesse di fatto tradursi, in termini di logiche politiche, in un insidioso alveare di malcontenti e insuccessi; ecco, al riguardo, le illuminanti riflessioni che conduce Sharon Wood sul ruolo della Sinistra italiana rispetto alla 'questione femminile':

[...] the battle for emancipation under the aegis of the Left [...] was still conducted in terms of fanatic ideology which saw women as primarily reproducers rather than producers; hence the struggle for the protection for pregnant women, the constant foregrounding of the problem of the

⁶⁷ Ivi, p. 110.

family, and the development of social services to assist families of the poor classes. [...] women's rights were supported by the Left so long as they did not conflict with traditional thinking about the family and gender roles within the family, or with the interests of male workers. The problem of female emancipation was viewed on the Left as a part of an overall strategy for the renewal of Italian society and analyzed in terms not of relations between the sexes but in terms of political and economic relationship between the classes⁶⁸.

Insomma, tutto cambia per non cambiare di fatto nulla: nelle menti delle ragazze italiane continua a essere instillata con veemenza l'idea che ogni "donna per bene" deve consacrare e soddisfare il proprio destino nella agognata esperienza materna e che «ça a été seulement une cruauté du destin qui a condamnée la femme à devenir une travailleuse, une employée, une enseignante, une avocate [...]»⁶⁹. In effetti, decennio dopo decennio, la pur modernizzata società italiana persiste nel rimanere radicata all'atavico pregiudizio secondo cui la funzione – privata e sociale – delle donne possa di fatto collimare unicamente con l'esperienza della maternità e dell'accudimento nella convinzione che non siano in grado di gestire alcun altro tipo di mansione al di fuori delle mura domestiche.

CAPITOLO II

⁶⁸ Ivi, p. 111.

⁶⁹ I. Seé, *Le devoir maternel* [1911], citato in E. Badinter, *L'amore in più. Storia dell'amore materno*, Milano, TEA editore, 1993, p. 203.

PER UN PERCORSO DIACRONICO.

LA RAPPRESENTAZIONE DEL MATERNO
NELLA NARRATIVA ITALIANA TRA OTTO E
NOVECENTO

2.1 La fertile aporia di Neera

2.1.1 il paradosso di Neera. L'(anti)femminismo tra costruzione saggistica e invenzione narrativa

La letteratura *femminile* italiana a cavallo tra Otto e Novecento si avvia a predisporre come privilegiato *niveau* in cui moltissime scrittrici imbastiscono inedite riflessioni sulla loro memoria e sulla loro storia – singolare e plurale – nonché sulle loro modalità di mettersi al mondo e di autorappresentarsi; certamente, nell'ordito intessuto dalle loro scritture, un grumo nodale si realizza quando le scrittrici s'interrogano sul 'discorso materno', a lungo ritenuto fatto imprescindibile perché l'esperienza identitaria delle donne possa sostanziarsi, e che pian piano diventa, con toni inconsueti e originali, veicolo di formazione, di riconoscimento e di riappropriazione di una soggettività femminile intesa in senso nuovo, inaspettato, 'moderno'.

L'esperienza intensa della maternità, di fatto, trabocca nella narrativa italiana femminile dal tardo Ottocento e s'interseca nelle storie delle scrittrici e delle protagoniste create per i mondi inventati della *fiction*, diventando così ponte ineludibile per ricostruire i frammenti sparsi e logorati dell'eredità genealogica femminile e per (ri)prendere possesso della grammatica del linguaggio originario, nodo di intersezione tra il reale e il simbolico.

E questo è senza dubbio il caso del meccanismo creativo avviato dalla scrittura di Neera⁷⁰ (pseudonimo per Anna Radius Zuccari), il cui *genius* artistico sorprende per la poliedricità e per l'intensa partecipazione al momento storico cui appartiene; la produzione di Neera, infatti, prende le forme più varie, dai racconti brevi, ai saggi, ai romanzi, agli articoli e editoriali, e ha sempre trovato originaria e potente cassa di risonanza nelle pagine di quotidiani e riviste dell'epoca, tra cui si ricordano «Nuova Antologia», «Rivista d'Italia», «Fanfulla della domenica», «La lettura», «L'idea liberale».

Ciò che tiene saldo un *corpus* così variegato è l'attenzione costante e diffusa che Neera porta – come ha più volte scritto Benedetto Croce, fine estimatore della scrittrice milanese – sul «problema della donna e quello dell'amore, [che] hanno formato l'oggetto principale e quasi unico del suo studio»⁷¹; in effetti, se si lancia uno sguardo d'insieme in grado di abbracciare tutta la produzione di Neera, appare lampante quanto la scrittrice fosse empaticamente attratta dall'indagare, per il tramite della parola letteraria, le repentine e radicali trasformazioni in cui le donne italiane sono coinvolte a cavallo tra i due secoli, quando l'avanzata dilagante dell'industrializzazione, del socialismo e della prima ondata femminista minano dal profondo le tradizionali modalità che il ruolo della donna assume in famiglia e in società.

La molla che muove tutta la produzione scrittoria di Neera si configura, infatti, come meccanismo a duplice spinta: innanzitutto, a guidare la scrittura di Neera vi è il tentativo di trapiantare nell'universo fantastico della narrazione una figurazione consapevole e attenta delle condizioni di profonda subalternità e disillusione in cui erano piegate le donne italiane, figlie della sua stessa epoca; a ciò si affianca pure il desiderio di (re)inventare, servendosi proprio del potere immaginifico della *fiction*,

⁷⁰ Per un'analisi della ricorrenza della pseudonimia tra le scrittrici italiane del tardo Ottocento si veda M. Muscariello, *Donne e pseudonimia*, in *Anime sole. Donne e scrittura tra Otto e Novecento*, Napoli, Edizioni Dante&Descartes, 2002, pp. 9-17.

⁷¹ B. Croce, *Neera*, Milano Garzanti, 1942, pp. 932-933, originariamente pubblicato in «La Critica», nel 1905. Benedetto Croce è stato uno dei massimi estimatori del talento di Neera e certamente l'ottimo giudizio di cui la scrittrice godeva agli occhi di Croce è stato fondamentale per l'accesso di Neera nell'Olimpo delle – rarissime – scrittrici ammesse all'interno del panorama letterario italiano ufficiale.

le aspirazioni, le speranze, i sogni di cambiamento e di gratificazione personale che animavano molte donne italiane.

Nonostante la risalita in superficie della fascinazione della scrittrice per la trattazione – in senso moderno e anticipatore – di questioni nodali alla ridefinizione dell'identità femminile nell'immaginario privato e collettivo (come le relazioni affettive, il vincolo matrimoniale, il rifiuto di convenzioni sociali e, chiaramente, l'esperienza della maternità), Neera si dimostra pure un'agguerrita nemica del socialismo e di quella variegata trama di suggestioni che avrebbero presto alimentato la prima ondata femminista italiana. Ai suoi occhi, ancora così legati al volto culturale dell'Ottocento italiano, i primi subbugli emancipatori si palesano come incubi, come violente e pericolose minacce per il mantenimento del ruolo sociale delle donne, che solo nella funzione di mogli e di madri possono scorgere un destino pieno e gratificante.

A guardar bene, tutta la produzione saggistica e teorica di Neera sembra attraversata da una convinta tendenza reazionaria e da un profondo senso di spavento nei confronti del nuovo che incombe. La raccolta di saggi più nota ed emblematica scritta da Neera – *Le idee di una donna* (1904) – contiene, appunto, una serie di *position papers* in cui l'autrice esprime a chiare lettere la sua personale visione sulla condizione e sul ruolo delle donne italiane; molto interessante risulta, ad esempio, il saggio scritto su *La donna scrittrice*, nel quale Neera, lasciando trasparire, anche se solo a intermittenza, l'angoscia di star lei stessa incarnando un ruolo che è deputato strettamente alla sfera d'azione maschile, denuncia con veemenza il suo disprezzo per l'ondata emancipatoria al femminile che sta attraversando l'Italia in quel periodo, e sottolinea con profondo biasimo quanto la schiera di scrittrici che infoltisce lo scenario culturale italiano dell'epoca sia agitata in modo massiccio proprio dall'illusoria e ingannevole forza dell'ondata femminista, sulla scia della quale troppe donne si improvvisano intellettuali con prodotti banali e inconsistenti, senza di fatto essere guidate da una vera e sana vocazione letteraria.

Tuttavia, va segnalato che tra i toni antifemministi, traspare pure la geniale intuizione della condizione di disagio in cui si trovano a muovere le donne che decidono di intraprendere la carriera letteraria, poiché sono costrette a fare i conti col peso di una tradizione declinata dalla sola *auctoritas* maschile, oltre che da uno scenario violentemente competitivo e pregiudizievole nei confronti delle donne:

[...]la scrittrice si sente straniera in mezzo a quegli uomini inaspriti che hanno gettato la maschera della galanteria, ripresi dalla atavica brutalità dell'animale in guerra. E' il momento supremo. Se le forze, signore, vi hanno sorrette fin qui; se l'umiliazione, il dolore, lo scoramento, lo scetticismo, l'odio, non vi abatteranno sul fatale gradino dal quale nessuno si alza più, resisterete ai colpi dei vostri fratelli?⁷²

Rilevanti a marcare l'accento su un discorso sorprendentemente conservatore cui dà voce la scrittrice, sono poi le dichiarazioni che Neera firma in un altro saggio incluso nella raccolta, dal titolo *La parte della donna*, nel quale professa – come postilla conclusiva alla riflessione sulla minaccia delle donne che intraprendono la carriera letteraria – idee indiscutibilmente reazionarie e anti-emancipatorie, tese a perpetrare la cristallizzazione della 'missione femminile' negli schemi convenzionali di moglie amorosa e oblativa, sacrificata interamente alla causa materna:

[...] tutta la forza impiegata dalla donna per i lavori, dirò così esterni, della intelligenza, vanno a detrimento del lavoro intimo, sublime, inimitabile che lei sola può compiere, sacrificando la sua personalità all'uomo che deve nascere in lei. Sotto questo aspetto è facile scorgere quanto la Eliot e la Sand poco diedero all'umanità in confronto alle oscure madri di Leonardo e Dante. Compiangiamo anziché invidiare la donna che spinta da occulti destini, fallisce la sua missione di olocausto al sesso da cui esce il genio⁷³.

⁷² Neera, *Le Idee di una donna*, (a cura di Luigi Baldacci), Firenze, Vallecchi, 1977, pp. 832-834.

⁷³ Ivi, p. 834.

Ancora, se diamo uno sguardo alle pagine di un altro scritto non propriamente di *fiction* che è costituito dalle memorie biografiche di *Una giovinezza del secolo XIX*(1919), in cui Neera, ormai navigata intellettuale, (ri)disegna l'immagine privata di sé per il pubblico, affiora incontenibile il desiderio della scrittrice di non tener assolutamente in conto la forza sovversiva dei febbricitanti movimenti femministi che scalpitano in Italia all'epoca della sua giovinezza e, nel sottolinearne un'acre ostilità, sostiene invece l'imprescindibile bisogno di preservare l'ordine sociale preesistente. Neera appare, da quelle pagine, informata di un rigido e austero conservatorismo, oltre che profondamente persuasa dell'idea che l'etica umana è seriamente minacciata, piuttosto che favorita dalla modernità e dal progresso, di cui teme invece la corruzione; nelle sue parole, infatti, i modelli di bellezza e di perfezione morale sono da rintracciare nella tradizione che si ripete e si rinforza secolo dopo secolo; prendendo in prestito le parole di Sharon Wood, appare chiaro che la percezione della realtà così com'è filtrata dagli occhi e (parzialmente) dalla penna di Neera è orientata da una «distopian conviction of the imperfectibility of mankind, a renunciation of the possibility of human happiness in a fallen world»⁷⁴.

Neera, insomma, è intimamente convinta, o almeno così lasciano trasparire le pagine del suo diario e degli scritti teorici, che il perseguimento dell'uguaglianza di condizioni e di opportunità tra i generi non è una conquista che possa davvero garantire alle donne esperienze di vitamigliori e più gratificanti, poiché esse si ritroverebbe solo a emulare, in un greve senso di straniamento, posizioni e ruoli che non sono contemplati dalla sua intrinseca natura:

[...] le iniezioni di mascolinità che vogliono istillare nelle donne, anche se offrono occasionali e eccezionali frutti a quelle poche che sono capaci di approfittarne, infliggerebbe a lungo termine un danno ben più grande sulla donna e sulla società, fomentando inutilmente migliaia e milioni di piccole anime che sono facilmente persuase di poter andare più lontano

⁷⁴ S. Wood, *Confession of a woman writer: Neera*, in *Italian Women's Writing 1860-1994*, cit., p. 30.

sventolando le loro gonne negli uffici pubblici piuttosto che badando silenziosamente a una culla⁷⁵.

E' proprio alla luce di questo tono che assume la scrittura di Neera che buona parte della critica femminista di fine anni '70, accecata dal desiderio di fare i conti col passato e di rintracciare i complici della perpetrazione delle leggi patriarcali, ha finito per imbrigliare Neera in un'immagine d'intellettuale obsoleta e reazionaria, inquadrandola come «una delle più accese avversarie del femminismo [...], popolarissima come autrice di romanzi nei quali esaltava l'amore materno, l'amicizia platonica, la mortificazione dei sensi, la dedizione e il sacrificio come tratti significativi della femminiltà»⁷⁶; o ancora, con un taglio ben più estremo, ecco quanto scrive, a proposito di Neera, Franca Angelini nella sua grande antologia della letteratura italiana di fine anni settanta:«[...]tutta l'opera di Neera è opera di una moralista, una vera e propria polemica per illuminare con la giusta luce l'insostituibile missione della donna»⁷⁷.

Ed è così che si apre il grandioso paradosso di Neera: se nella scrittura saggistica e teorica sembra celare un conservatorismo quasi irrimovibile sulle questioni femminili, rinforzando l'idea di una precisa separazione delle 'sfere' adibite all'uomo e alla donna – rispettivamente quella sociale e quella privata – la produzione narrativa, quella che in virtù della sua natura immaginifica e fantasmatica dovrebbe consentire un più semplice abbassamento dei filtri e delle inibizioni imposti dalle convenzioni sociali, rivela un'attitudine della scrittrice, rispetto a punti nodali della condizione femminile, certamente molto più consapevole dell'ingiustizia e dell'oppressione che caratterizza la maniera da parte delle donne di sperimentare l'esistenza.

Per comprendere appieno il *genius* artistico di Neera non si può, difatti, non guardare alla pure così evidente divaricazione che la sua ideologia

⁷⁵ Neera, *Una Giovinezza Del Secolo XIX*, Milano, La Tartaruga, 1975, P. 78.

⁷⁶ R. Ghiaroni, *Introduzione a Una Donna di Sibilla Aleramo*, Torino Loescher, 1978, p. 10

⁷⁷ F. Angelini (a cura di), *Il Secondo Ottocento*, in *La Letteratura Italiana. Storia E Testi*, Vol 8, Bari, Laterza, 1975, P. 588.

prende nel passaggio dai prodotti teorici a quelli narrativi; se, infatti, i saggi di Neera assumono toni reazionari e conservatori, l'atmosfera che pervade gli universi fittizi creati nei suoi romanzi si tinge di aperture mentali insperate, di tratti accesi di un intuito *femminile/femminista* che a sorpresa informano la scrittura. Già nel 1973, un acuto Sergio Pacifici lascia risalire le «contradictions between the critical and creative work of Neera»⁷⁸, mentre, qualche anno più tardi, una lettura più viscerale, che scava a fondo l'epidermide del tessuto in cui si muove la produzione di Neera, conduce Luigi Baldacci a notare l'originale duplice andamento che tale scrittura assume se osservata in filigrana, rilevando con fermezza che «se nei suoi scritti saggistici Neera tende a presentarsi come antifemminista [...], i suoi romanzi invece [...] si rivelano come documenti essenziali dello spirito 'femminista'»⁷⁹. E incalza ancora Luigi Baldacci:

[...] vale a dire che dove Neera rappresenta, la donna le si rivela per quello che è, come classe subalterna e, in quanto tale, repressa nella sua vita istintiva e materiale; dove invece teorizza, la stessa donna le si rivela come ideale, termine fisso di sublimazione di ogni istintualità umana, vittoriosa sulla vita dei sensi e disposta quindi a quell'amore platonico per il quale non c'è davvero posto in un romanzo come *Teresa*, ma c'era posto, e come, nella vita della donna di lettere e di piccola galanteria quale fu Neera⁸⁰.

Tuttavia, se ci si predispone con una lente più spessa e 'invasiva' a leggere tra le righe le riflessioni di Neera/saggista, percorrendo, insomma, le parole sotto la scorza del suo così ovvio (e forse apparente?) conservatorismo, sembra affiorare una forza di pensiero del tutto inedita. Ciò che si nasconde, velato eppure così incontenibile, tra gli interstizi della sua scrittura 'teorica' è qualcosa di visceralmente

⁷⁸ S. Pacifici, *Women Writers. Neera and Aleramo*, in *The Modern Italian Novel From Capuana To Tozzi*, Carbondale, Southern Illinois Up 1973, p. 56.

⁷⁹ L. Baldacci, *Introduzione a Le idee di una donna di Neera*, cit., p. XVII.

⁸⁰ *Ivi*, p. XXVIII.

contiguo al «'ritorno del represso', cioè il rimosso personale che coincide con il rimosso della società tutta nei riguardi del femminile»⁸¹.

La voce di Neera lascia risuonare, a intermittenza, un messaggio che non s'incasella nelle griglie ordinarie della passiva accettazione/rassegnazione delle logiche patriarcali, ma che piuttosto pare invitare le donne a non desiderare la rinuncia delle mura domestiche, delle gioie della famiglia e delle gratificazioni di curare e crescere dei figli, poiché sono proprio questi i momenti che rendono unica, preziosa ed esclusiva la vita di ciascuna donna e che la elevano su un piano privilegiato e irraggiungibile per gli uomini. La scrittrice incoraggia con fervore le donne a esaltare e valorizzare l'esperienza della maternità, che deve essere vissuta come momento personale, unico e appagante, oltre che come fatto speciale ed esclusivo che le distanzia, innalzandole, dalla sfera maschile. Tuttavia, è pur vero che la gratificazione e la felicità cui le donne possono tendere grazie all'insostituibile esperienza materna sono strettamente connesse alla sfera maschile, da cui le donne non possono prescindere, non solo perché l'atto procreativo sussista, ma anche perché non si può negare che l'unione con la figura maschile sancita dal matrimonio rappresenta un tassello fondamentale nella costruzione di un *milieu optimal* in cui l'esperienza materna possa raggiungere la massima *climax*, garantendo un sereno ambiente familiare per la crescita e la cura dei bambini:

Sarebbe un grande errore di valutazione credere che la felicità della donna debba dipendere dal singolo atto materiale di unirsi con uomo; la sua felicità dipende da una logica concatenazione di cose, ma è vero dire che il suo desiderio per il fiore implica la ricerca del seme⁸².

Come a dire, insomma, – nelle parole di una Neera impensabilmente sfrontata – che se la maternità è per le donne l'aspirazione massima verso cui tendere, il matrimonio diviene semplicemente un mezzo

⁸¹ Azzolini Paola, *Di silenzio e d'ombra. Scrittura e identità femminile nel Novecento Italiano*, Padova, Il Poligrafo, 2012, p. 59.

⁸² Neera, *Una giovinezza del secolo XIX*, cit., p. 76.

perché si mettano a sistema le coordinate fondamentali alla realizzazione del desiderio materno; l'esperienza materna, nelle 'idee di Neera', non va affatto vissuta come mero dovere, come assolvimento di una pura funzione biologica, ma è desiderio appassionato da perseguire, gioia sublime e esclusiva che si realizza non solo in una gratificazione privata e personale, ma anche nella consapevolezza di aver contribuito, su un livello universale, alla continuazione della specie. La scrittrice, dunque, trova una maniera tutta sua, personale e inedita, di soddisfare il desiderio delle donne di partecipare in modo attivo nella società e ai suoi cambiamenti, scegliendo per loro un ruolo preciso e insostituibile, senza che ciò implichi il distacco dalle mura domestiche. Quando Neera costruisce i suoi discorsi teorici e vi orchestra l'immagine che di sé offre al pubblico, sancisce con convinzione che la posizione ideale della donna è in seno alla famiglia; solo lì, circondata dai figli e dal marito può aspirare alla felicità e alla gratificazione. E del resto, anche quando ci si sposta verso i mondi inventati della *fiction*, puntualmente la penna di Neera/narratrice sembra costruire con ossessione storie di «women who do not achieve this goal, and are marginalized from the rhetoric of post-Risorgimento ambition for women as mothers to the nation»⁸³.

In tal modo, i suoi spazi narrativi vanno a comporre un mosaico complesso, certamente intenso e a tratti ironico, dell'esistenza delle donne italiane *de la fin de siècle*, pervaso com'è di un profondo chiaroscuro che tratteggia, nelle storie raccontate, un irrisolvibile pessimismo rispetto alla grettezza, all'ipocrisia e alla sterilità emozionale di molti dei legami matrimoniali, benché così ardentemente attesi e sperati dalla maggioranza delle donne dell'epoca, proprio perché vissuti come luoghi ideali in cui realizzare la più gratificante delle missioni per le donne, la procreazione.

Insomma, seppure in modalità non così perfettamente collimanti tra loro, ciò che attraversa come filo rosso la produzione dell'autrice

⁸³ S. Wood, *Confession of a Woman Writer*, cit., p. 33.

milanese, sia essa quella inventata dalla scrittura narrativa o quella teorica della scrittura privata e saggistica, è la pervicace convinzione di Neera che il «fulfillment for women [is] to be found in motherhood alone, and everything else [is] to be born for that purpose and that one satisfaction»⁸⁴, trovando, così, nell'esclusiva e consapevole esperienza materna l'elemento capace di neutralizzare il paradosso (apparente?) della sua scrittura.

L'ambiguità di cui si tinge il conservatorismo di Neera, che si apre, nel terreno del possibile che è la *fiction*, a prospettive relativamente moderne e inedite, e che poi alla fine pare annullarsi nella sublimazione dell'esperienza materna come unica scelta salvifica anche per le sue eroine, sembra nascondere una geniale motivazione. L'arroccamento su posizioni così dichiaratamente antifemministe e reazionarie che Neera urla a piena gola nella sua riflessione privata e saggistica potrebbe, in realtà, funzionare come una sorta di strategia messa in atto dall'autrice per tentare di salvaguardare e di rendere inattaccabile il suo vero e unico desiderio, realizzarsi come intellettuale per il tramite della scrittura. A più riprese e in maniera evidentemente contraddittoria – o forse ironica? – Neera sostiene che senza ombra di dubbio il mestiere della scrittrice non è affatto un lavoro che si adatti alle qualità morali di una donna, benché lei stessa goda, mentre scrive queste cose, di un vasto e allargato pubblico. Per tentare di cancellare la colpa della sua personale attrazione alle affabulazioni scritte, Neera disegna, attraverso i suoi *pamphlets* e le sue pagine private, una storia personale in cui cerca di ritrovare in fatti eccezionali (l'unicità del genio e l'infelice infanzia) i fattori che l'hanno condotta a cadere nell'inganno peccaminoso della scrittura:

Sono convinta che la vita interiore come l'ho fatta io, pochi la conoscono; ed a questo contribuì, certo, oltre la natura disposizione, l'ambiente singolarissimo, squilibrato, mistura stridente di provincialismo e di vivere cittadino [...]. Se avessi avuto i baci della madre, il sorriso di una sorella, il

⁸⁴ Ivi, p. 83.

chiacchierio delle amiche, le occupazioni eleganti o frivole, le distrazioni mondane [...], chi sa, avrei forse scritto egualmente, ma la tortura psicologica non sarebbe entrata così profondamente in me da formare quasi una seconda natura⁸⁵.

Spostandosi, poi, sul terreno senza filtri della *fiction*, la scrittura, come momento intimo e privato, diventa motivo fondamentale e insostituibile poiché si sostanzia come unico strumento di cui dispongono le 'eroine', nell'angusta provincialità delle loro esistenze, per ritrovare attimi di sano raccoglimento e procedere allo scavo di una nicchia di autentico contatto con il 'vero' io, tanto da far dire a Sharon Wood che «[...] what we might conclude from Neera's experience and career is that, in the final analysis, is not maternity but writing itself which offers the only refuge»⁸⁶. Neera, insomma, scrivendo, sperimenta su se stessa la trasgressione del comportamento normativo femminile, e l'intensità di questo conflitto interiore è proiettato metaforicamente nella scelta di costruire, sul piano della *fiction*, figure di donne che, nella loro apparente vulnerabilità, dimostrano sempre forza e lucida consapevolezza, marcando così con prepotenza, quanto il «desire to establish her connection to her female precursor is so strong and yet at the same time experienced as threatening that only a symbol which fulfills the double and paradoxical function of acknowledging and denying, of speaking and silencing, is capable of articulating her predicament»⁸⁷.

2.1.2 Teresa, Lydiae Marta: le 'eroine vulnerabili'.

Come si accennava, il riparo dall'apparato normativo e normalizzante che irrigidisce tutta la riflessione personale e teorica di Neera si sedimenta nel sostato immaginifico della creazione narrativa, dando corpo a una scrittura che sa trovare la sua essenza proprio nella

⁸⁵ Neera, *Autobiografia*, Torino, Roux e Favale, 1981, pp. 23-24.

⁸⁶ Wood Sharon, *Confession Of A Woman Writer: Neera*, cit., p. 39

⁸⁷ Kroha Lucienne, *The Search For Literary Mothers; Neera's Teresa*, in *The Woman Writer In Late Nineteenth-Century Italy. Gender And The Formation Of Literary Identity*, New York, The Edwin Mellen Press, 1992 pp. 87-98, p. 97.

separazione (forse solo apparente) da quanto argomentato nel discorso teorico.

E' la *Trilogia della donna giovane* (*Teresa*, 1886 - *Lydia*, 1888 - *L'indomani*, 1889), in cui le storie di Teresa, di Lydia e di Marta tendono a costituirsi come tasselli insostituibili per dimostrare quanto, nella dimensione fantasmatica della invenzione letteraria, Neera/narratrice spiazza e disorienta il lettore avvezzo ai suoi ragionamenti concettuali, poiché qui l'autrice si lascia piacevolmente tentare dalla costruzione di figure di donne che, invece di integrarsi felicemente al modello femminile proposto da Neera/teorica, ne risultano schiacciate e depauperate, rivelando con asprezza non solo che la 'funzione sociale' di moglie accudente non è soddisfacente per le donne né tantomeno una scelta realmente consapevole, e denunciando pure la grettezza di un sistema sociale escludente e marginalizzante per quelle donne che, per scelta personale o per casi del destino, non riescono a restare incasellate in nessuno di quei ruoli.

L'universo aperto e liberatorio del tessuto narrativo si predispone per Neera come una sorta di «naturalist interlude during which [she] allows herself to look frankly at the condition of women in her society»⁸⁸; le protagoniste intorno cui ruota la trama tessuta dalla penna di Neera per i romanzi sopra citati incarnano tutt'e tre i panni di 'eroine vulnerabili', vittime di imposizioni millenarie e secolarmente destinate a infelicità e insoddisfazione; come chiarisce subito Lucienne Kroha, la loro condizione di vulnerabilità non deve assolutamente essere associata alla loro «womanliness»⁸⁹, quanto piuttosto alla fatalistica impossibilità di scegliere una direzione alternativa entro cui orientare la propria esistenza, già a priori cristallizzata in rigide *moules* dalle norme imposte dalle convenzioni sociali.

Ecco dunque che Teresa, Lydia e Marta, nonostante la diversità delle situazioni in cui le loro storie sono calate, attraverso la penna di Neera giungono a porsi su una scala di esemplarità, poiché la maniera con cui

⁸⁸ Ivi, p. 91.

⁸⁹ Ivi, p. 77.

la scrittrice tratteggia le loro figurine le accosta a segmenti caratteriali agevolmente rintracciabili in una fitta schiera di donne *de la fin de siècle*; innanzitutto, a farsi emblema delle loro tristissime storie vi è la fatale «powerlessness in the face of their own destinies»⁹⁰, un'inettitudine 'sociale' che ha reso a lungo le donne complici silenti della perpetrazione delle griglie di pensiero patriarcali; le loro esistenze, inoltre, assopite come sono dalle «lunghe ore della solitudine femminile»⁹¹, cantano tutte la tristemente condivisa «poetry of feminine solitude, a solitude afflicting married and unmarried women alike, when their visions of love remain unfulfilled»⁹²; ancora, come prescrive la norma sociale, le tre fanciulle che si muovono nei mondi inventati per la *Trilogia* sono aspramente «allevate nell'idea fissa del matrimonio, il quale, con la morale odierna è la sola porta d'uscita che hanno»⁹³; insomma, le storie di Teresa, di Lydia e di Marta ci dicono di esperienze biografiche prossime a troppe donne, intrappolate in un limbo misero e senza via di fuga, sospeso tra l'idea di raggiungere un'illusoria felicità mediante il desideratissimo sogno del matrimonio e la presa di coscienza quasi istantanea che quello stesso sogno a cui tanto aspirano si trasformerà nella loro stessa gabbia e tortura, poiché frutto di quel medesimo sistema di vincoli sociali che non consente alternative e che imprigiona le donne in un destino già scritto.

In particolare, è tra le pagine di *Teresa* e de *L'indomani* che la scrittrice mette a fuoco un'analisi attentissima dei fattori che socialmente impediscono a Teresa e Marta di scegliere per sé una possibile alternativa di vita, e invece le conducono, senza via di fuga, a incarnare le pesanti vesti di eroine vulnerabili. Lo sguardo critico di Neera è qui capace di lasciar emergere uno ad uno i vincoli sociali che intervengono fatalmente a castrare le esistenze di Teresa e di Marta: innanzitutto, una strutturazione radicalmente patriarcale della famiglia in cui

⁹⁰ Ivi, p. 78.

⁹¹ Neera, *Teresa*, Torino, Einaudi, 1976, p. 43.

⁹² Kroha Lucienne (a cura di), Neera. *The Literary Career Of A Woman Of The Nineteenth Century*, cit., p. 78.

⁹³ Neera, *L'indomani*, Palermo, Sellerio, 1981, p. 58.

entrambe sono concluse, dove aleggiano figure di madri svaporate e totalmente zittite, e irrompono invece ingombranti presenze di padri e di fratelli, unici e assoluti detentori dell'*auctoritas* domestica; a ciò si aggiunge l'incombere minaccioso e irreversibile dall'esterno di un destino strozzato, già fatalmente prescritto, che si consuma tra le soffocanti mura domestiche, e che si concretizza nelle due massime cristallizzazioni sociali previste per le donne, il matrimonio – infelice e insoddisfacente per Marta – e lo zitellaggio, combinato con la solitudine della cura domestica per Teresa.

La storia semplice e piana di Teresa, che a intermittenza si approssima e si separa dalla vicenda biografia di Neera⁹⁴, trova il suo nodo fondativo nel placido e silente modello materno, che forgia in maniera irreversibile le idee di Teresina su come debba comportarsi una donna e su quale sia il tipo di esistenza a cui ciascuna di esse – lei compresa – è tacitamente destinata. Teresa vive notte e giorno segregata nella solitudine di una casa in cui regnano solo il silenzio e la fissa monotonia delle faccende domestiche; Teresa è cresciuta in questo *milieu*, non è a conoscenza della possibilità di sperimentare un'altra maniera di vivere, è consapevole solo del destino d'inutilità sociale che spetta alle donne, ripetuto ossessivamente dalla madre le rarissime volte in cui prende la parola – «Tutto è destino»⁹⁵, e emblematicamente cristallizzate dall'espressione strozzata e singhiozzante che Neera mette in bocca alla Signora Caccia mentre sta per partorire, quando spera intensamente che il nascituro sia un maschio perché «le ragazze, poverette che cos'hanno di buono a questo mondo?»⁹⁶.

L'unica occasione che la vita offre a Teresa per sperimentare, seppur solo di sfuggita, la molteplice varietà del mondo occorre quando la fanciulla è invitata a passare qualche giorno in campagna dalla zia;

⁹⁴ Per quest'aspetto, si veda l'interessante contributo di Muscariello Mariella, *Neera e l'autobiografia impura*, in Muscariello Mariella, *Anime sole*, cit., pp. 45-68.

⁹⁵ Neera, *Teresa*, cit., p. 23.

⁹⁶ Ivi, p. 57.

tuttavia, non è un caso che le uniche modalità di cui Teresina dispone per imbrigliare e significare le sensazioni che affiorano e sbattono con prepotenza sui suoi sensi creduti sopiti sono tutte declinate secondo il segno della negazione, della colpa e della sofferenza, accogliendo così appieno il modello materno che le ha insegnato, appunto, a far collimare il dolore, la rinuncia e la punizione alla sostanza più essenziale delle donne. Non a caso, quando Teresa, nella scena topica della festa in campagna, che si fa teatro della repentina *éducation sentimentale* della giovane protagonista⁹⁷, è invitata a ballare da un giovanotto, la sensazione che pervade l'animo di Teresa, «invece di essere un pensiero gaio, le si affacciò quasi come un dolore, come una spina acutissima passata nella pelle. Inoltrando il giorno, la sua malinconia cresceva. Non aveva mai provato una simile tristezza [...], aveva pensieri mesti di morte, di malattie, uno sconforto, un vuoto»⁹⁸

Ma non è solo la madre a fornire a Teresa il modello inalterabile di femminilità remissiva e sofferente; tutte le figure di donne 'normalizzate' che popolano la storia reiterano, come tasselli indistruttibili nell'immaginario di Teresina, il mosaico di un' identica immagine di femminile, neutralizzando così anche solo la possibilità ideale che ci sia un'alternativa. Irrinunciabile è, in tal senso, la menzione alla figura della pretora, guida insostituibile per i rarissimi spostamenti di Teresa in paese, e maestra di pettegolezzi e di convenienze; la pretora, infatti, coi suoi sterili ragionamenti, che risuonano come freddi calcoli rubati alla matematica, incarna un'idea di donna perfettamente inserita nei meccanismi opportunisti della società borghese di *fin de siècle*, per la quale il matrimonio di convenienza è parte sostanziale, come a dire che se per le donne l'amore è inutile, un

⁹⁷ Si noti nella scelta della scena del ballo come *eventum* propulsore dell'educazione sentimentale di Teresa, il preciso riferimento a *Storia di una Capinera* di Giovanni Verga, la cui vicenda di un'esistenza negata, afasica, non vissuta collima perfettamente col destino castrato di Teresa. Anche qui, come durante la festa sull'aia a Monte Ilice, Teresa/Maria balla per la prima volta con un uomo e scopre, abbandonandosi ai richiami del corpo, i primi turbamenti di una sensualità nascente e disorientante.

⁹⁸ Neera, *Teresa* cit., p. 35.

marito è profondamente necessario; parlando degli uomini, ecco la pretora quanto ‘saggiamente’ riferisce alla mite Teresina ingenua e sognante:

[...] ma che vuoi, è un po’ come le cipolle; vi è cosa più volgare, che ammorba dove tocca, che fa piangere solamente a maneggiarla, doppia da non riuscire mai a contare le pelli, comune che si trova dappertutto, disgustosa al punto che nessun animale la mangia? Eppure si pretende che senza cipolla è impossibile fare un manicaretto gustoso [...]⁹⁹.

Com’è noto, la grande illusione di coronare il sogno d’amore unendosi allo scapestrato giornalista Egidio Orlandi che scalpita e irrompe nella semplice esistenza di Teresa, si frantuma in una voragine di dolore e di solitudine, trasformando l’ormai non più giovane Teresa in una sorta di ‘Capinera’ decadente, consumata dal dolore e infine condotta a testa bassa verso il «progressivo isterilimento [...] in zitella – una variante, nelle idee di Neera sulla donna e la sua missione di madre, della morte»¹⁰⁰. L’infecunda Teresa, che non ha saputo costruirsi un destino tra le maglie consuete del legame coniugale e della funzione materna, *si ritrova miseramente destinata a percorrere l’unica via possibile, lo zitellaggio e la solitudine:*

Una volta la pretora le disse: – Non fare così; diranno che inacidisci come una zitellona -. A tali parole Teresina, colpita, andò a chiudersi in camera e pianse come non aveva mai pianto da che era al mondo. Pianse le lagrime disperate della giovinezza che muore. Pianse su se stessa per il suo volto emaciato, per i suoi begli occhi che si spegnevano nell’atonia; per il suo povero corpo, dopo aver vissuto come una pianta, stava per fossilizzarsi come un sasso¹⁰¹.

⁹⁹ Ivi, p. 48.

¹⁰⁰ M. Muscariello, *Neera e l’autobiografia impura*, cit., p. 50

¹⁰¹ Neera, *Teresa*, cit., p. 113.

Lydia sembra difettare di quel profondo scavo interiore che invece irrompe nelle pagine di *Teresa* e che pure si ritrova ne *L'indomani*, e diventa nelle mani della scrittrice un dispositivo magico, mediante il quale Neera sembra esulare da tutta quella gamma di tratti che tentano di associare, seppur a intermittenza, le vite strozzate di Teresa e Marta alla sua, per dare corpo a un personaggio femminile *sui generis*, che almeno apparentemente si direbbe una sorta di anti-Neera. Lydia, infatti, si fa sinonimo di frivolezza, di gioventù vissuta senza pensieri nell'agiatazza dei salotti borghesi, degli eleganti abiti da sera e della minuziosa cura del corpo e della bellezza, tendendo tutta la sua esistenza a un unico 'impegno' da perseguire, divertirsi. Grazie alla sua ricchezza, la sua esistenza può non dipendere interamente dal legame con gli uomini, e ciò le permette di credere di potersi comportare come una donna sposata, pur non essendolo:

La sua posizione in società era bizzarra. Indipendente e non maritata; vergine e già passata attraverso le corruzioni della fantasia; non avendo mai concesso un bacio, eppure vituperata dalla fama¹⁰².

Lydia è convinta di conoscere tutto quello che del mondo vada conosciuto, ma la sua 'onniscienza' si rivela intenzionalmente e sciaguratamente ironica poiché «she has only managed to access a body of conventions, of social roles and rules that [...] do not allow her any understanding of her specific role and bindings within such a system»¹⁰³

La giovane contessina, vissuta sotto l'ala dolce e permissiva della madre, sembra delineare i tratti della classica *femme fatale*, così pullulante in tanta letteratura dell'epoca; in verità, Neera va oltre, costruendo per Lydia un personaggio di 'donna giovane' solo apparentemente distante da quello inventato per Teresa e Marta,

¹⁰² Neera, *Lydia*, Milano, Baldini e Castoldi, 1914, p. 93.

¹⁰³ S. Valisa, *Gendered quests: Analysis, revelation and epistemology of gender in Neera's Teresa, Lydia and L'indomani*, in «The Italianist», n. 28, 2008, pp. 92-112, p. 100.

perché la contessina si traveste da donna lasciva e seducente, restando di fatto una 'pura'; Lydia fa del suo corpo solo il simulacro di una trasgressione realmente mai consumata, semplicemente esibita e vagheggiata, un corpo che, in una ipertrofia della superficie esterna e ipotrofia dello spazio interiore, non conosce la sensualità né tantomeno l'innamoramento. Negli anni Lydia rifiuta innumerevoli proposte di matrimonio e l'inesorabile passare del tempo sembra trasformare a poco a poco la giovane ed esuberante donna in una triste e sola zitella che ha atteso lungamente la realizzazione del sogno d'amore romantico, rifiutando puntualmente qualsiasi possibilità di 'investimento emotivo' a chi le offriva lo sguardo e il desiderio di una relazione. Ma la decisa lotta di Lydia a non rassegnarsi al destino che le logiche patriarcali hanno preventivamente scelto per lei sembra provocare, come pegno, una sorta di castrazione della femminilità della giovane 'eroina', che a un certo punto assume «un'affettazione di mascolinità»¹⁰⁴. Nel tentativo di spiegare la posizione solitaria e ibrida *sui generis* che ricopre Lydia nell'alveo delle strutture gerarchiche come donna autonoma eppure non sposata, lasciva eppure ancora illibata, Neera emblematicamente scrive, abolendo così la definizione di genere del suo personaggio perché non ottempera a nessuno dei destini per lei prospettati – matrimonio o zitellaggio – «la donna sola nella condizione di Lydia è un'ermafrodita»¹⁰⁵.

Quando, poi, all'imbrunire della giovinezza, Lydia finalmente s'imbatte in un corpo a corpo con l'amore, trovato tra le braccia dell'affascinante *lieutenant* Keptsky, la gelida contessina mostra tutta la sua debolezza femminile e, disarmata, scopre l'inganno del suo amore, così fragile da cadere nella trappola del tradimento; inerme, l' 'eroina vulnerabile', si uccide perché capisce di non poter fingere di fronte a un corpo che finalmente non si nega più, ma parla e sogna di aver trovato nell'ingegno e nell'amore, e non nel matrimonio una autentica via di fuga dal destino segnato di castrazione e rinunce:

¹⁰⁴ Neera, *Lydia*, cit., p. 111.

¹⁰⁵ Ivi, p. 118.

Aveva compreso subito, fin dalla prima comparsa in società, il posto importante che vi tiene la donna abile, scaltra, senza scrupoli, elegante, procace. [...] Non tenne conto dell'immenso divario che corre tra la donna maritata e la zitella [...]. Credette che il suo ingegno, la sua ricchezza bastassero a darle l'indipendenza, reputandosi assai forte per vincere pregiudizi secolari¹⁰⁶.

Neera, così, inventando con la magia della parola narrativa un personaggio tanto lontano dalle docili e remissive figure di donne cui ci aveva abituati con *Teresa*, riesce a ribadire, caricandolo di un senso inedito e perciò più potente, «la forza e la presenza del corpo femminile, il corpo delle donne che ha bisogno dell'amore e della maternità, pena la consunzione, la malattia, l'emarginazione triste delle zitelle o la fine violenta delle sognatrici ribelli come Lydia»¹⁰⁷.

Al centro di *L'indomani* vi è, invece, la storia di Marta, che sembra aver finalmente soddisfatto il desiderio che ha tormentato e reso infelici molte figure di donne inventate dalla penna di Neera:

Il sogno della sua ardente giovinezza si era avverato a puntino: un uomo giovane, simpatico, onesto l'aveva chiesta in moglie, le aveva dato il suo nome, la conduceva con sé: l'amava dunque. Era l'amore ideale, vero, indistruttibile¹⁰⁸

Marta appare agli occhi di tutto il paese davvero fortunata: trovare marito esattamente nell'età in cui si è donna 'pronta' per il matrimonio non è affare di tutte; Marta invece è riuscita eccezionalmente a raggiungere quel traguardo che è stato il pallino di tutta la sua esistenza, senza patimenti alcuni né tormentate attese e può dirsi, perciò, veramente soddisfatta. Il suo sembra un destino da sogno,

¹⁰⁶ Ivi, pp. 153-154.

¹⁰⁷ P. Azzolini, *Di silenzio e d'ombra*, cit., p. 52.

¹⁰⁸ Neera, *L'indomani* cit., p. 26

proteso com'è verso la felicità della vita da moglie e madre cui tutte le sue coetanee bramano con ardore:

Quando fu il momento di decidersi, ognuno le fece osservare [...] la singolare fortuna sua nella media generale delle fanciulle; molte fra le quali si maritano tardi, spoetizzate e già avvizzite; altre non si maritano affatto; chi deve accontentarsi di un vecchio, chi di un vedovo, chi di uno un po' più corto di cervello, chi di uno spiantato, o di un balbuziente o di un mezzo tifico, perché – dicono le persone assennate – tutto non si può avere¹⁰⁹.

Presto, tuttavia, Marta si accorge che il suo desiderio d'amore lungamente anelato è lontano dall'essere davvero soddisfatto, e sta, invece, per incanalarsi in un disastroso fallimento; Marta, purtroppo, ha il difetto di non riuscire a ignorare quanto di autentico palpita al fondo del suo sentire, come al contrario le donne 'normalizzate' a lei così vicine hanno imparato a fare, pur di trattenere a sé quanto lungamente ricercato.

La giovane donna, infatti, armata di coraggio e lucidità, prende presto consapevolezza di non provare alcun sentimento nei confronti di Alberto – di fatto un semi-estraneo ai suoi occhi e, nei pochi tratti conosciuti, del tutto lontano dal suo ideale di uomo – ma di averlo 'scelto' semplicemente come catalizzatore per rendere carne il suo sogno romantico; l'idea, così tanto desiderata, di sentirsi finalmente felice e gratificata dall'amore di un uomo – che di fatto non sa amarla né accoglierla – si frantuma istantaneamente e in maniera irreparabile; Marta, insomma, «comes slowly and incredulously to grisp with the enormous malentendu that her marriage has turned out to be, constituted as devastating indictment of bourgeois marriage»¹¹⁰.

Singolare è in tal senso l'*eventum* durante il quale si stabilisce di far ricadere la scelta di futuro sposo, tra una folta schiera di possibili pretendenti, proprio su Alberto Oriani; non è la forza delle affinità

¹⁰⁹ Ivi, p. 28.

¹¹⁰ L. Kroha (a cura di), *Neera. The Literary Career Of A Woman Of The Nineteenth Century*, cit., p. 80.

elettive, né la scoperta di tratti caratteriali e interessi condivisi, né tantomeno la carica attrattiva a determinare la *liaison* tra Marta e Alberto, ma il più banale e insignificante dei casi – le comuni lettere iniziali del cognome dei coniugi –, a sottolineare con chiarezza lampante quanto il matrimonio sia vissuto dalle donne unicamente come forzatura sociale e ponte per una vita stabile e serena, e non come reale coronamento di un amore maturo e consolidato:

Il suo destino veniva messo a partito da parecchi mesi fra cinque o sei candidati scelti e vagliati dalle amiche della mamma [...], individualità assolutamente opposte, ma che, presentandosi in forma di marito, offrivano le stesse garanzie di felicità [...]. Intanto che si discutevano le probabilità di tali matrimoni [...] capitò Alberto Oriani. – Guarda – osservò una cugina – che bella combinazione, Oriani! E Marta è Oldofredi; non cambierebbe nemmeno le iniziali -. Su questa felice scoperta si incominciarono le trattative¹¹¹.

La vita di Marta *all'indomani* del matrimonio si rivela come una tragica sciagura, come un disperato fallimento che allontana irreparabilmente l'immagine di gioia e fortuna lungamente annunciate come esiti naturali del legame coniugale:

Marta lo guardò a lungo, intensamente, vedendo sfuggire in quel sonno ostinato una delle sue più antiche fantasie d'amore¹¹².

Mano a mano, la penna di Neera, distanziandosi sempre più dalle forme che assume quando sa di iscriversi nel tessuto del discorso teorico, arriva a tratteggiare un personaggio femminile davvero senza precedenti, dotato di una verve impetuosa e dirompente, che spiazza e disorienta con le sue scelte atipiche, oltre che pienamente consapevole della propria condizione di vittima inerme delle convenzioni sociali, declinate solo al maschile, e dell'urgenza di trovare modalità alternative

¹¹¹ Neera, *L'indomani*, cit., p. 28.

¹¹² Ivi, p. 5.

per sfuggire alla trappola della remissione e dell'impotenza in cui quel sistema sociale la ingabbia. Marta, insomma, diventa supporto fantasmatico per la costruzione di un personaggio davvero *sui generis*, eccezionalmente sorprendente se si pensa che a darle corpo e voce è la mente e la penna di una delle autrici di cui la critica, soprattutto quella dell'epoca, mette in risalto il profondo conservatorismo e antifemminismo; in tal senso, spiazzanti sono le parole che Neera mette in bocca a Marta – trasformando così se stessa, per il tramite del personaggio inventato, in una femminista rodata e risoluta – quando lascia che l' 'eroina' realizzi con lucida consapevolezza, di essersi incastrata, con le sue stesse mani e con l'inganno delle convenzioni sociali, in un vortice fallimentare senza via di fuga.

La tristezza e la solitudine, la mancanza di qualunque possibilità di autodeterminarsi e di trovare 'stili di vita' altri, ispirano in Marta la disperata urgenza di trovare, a tentoni, nuove vie che possano scrostare i sedimentati ruoli sociali predeterminati sulla mera condizione di genere. Ed è così che il suo matrimonio diventa innanzitutto un'inchiesta atta a verificare la caratura ideale e romantica della sua relazione col marito, e se dunque questa *liaison* corrisponda di fatto al sogno d'amore coniugale così come tutti i romanzi che Marta aveva letto raccontavano; tuttavia, come un richiamo alla sciagurata Emma Bovary, Marta scopre presto che l'amore e la passione che cantano i poeti è una triste e ingenua illusione.

Al fallimento della sua personale *enquête*, segue allora la lucida indagine nei solchi dei 'modelli' di vita coniugale che la circondano: nelle sue visite ai vicini e nelle sempre più sterili conversazioni col marito, Marta scopre in maniera diretta la nuda prosaicità del matrimonio, e conferma l'apatia e l'inettitudine di Alberto, paralizzato come un automa nella sua esistenza; quando, infatti, Marta scopre alcune lettere di veemente passione scritte dal marito a una certa Elvira qualche anno prima, quest'ultimo, invece di rivelarsi eroicamente segnato da quell'antico amore perduto, si mostra del tutto indifferente, come se si

trattasse di un evento insignificante, che a malapena getta una lieve increspatura sullo scorrere piano e mite della sua esistenza.

Ancora di più, quindi, irrompe nelle sognanti viscere di Marta l'infelice divario che squarcia e separa l'idea fantasticata di felicità incarnata nell'amore coniugale, e la lucida presa di coscienza della sterilità di emozioni che il matrimonio nasconde dietro il suo sipario di conquista e di sicurezza sociale; cruciali, in tale direzione, sono le parole del Dottore, che articolano in maniera chiara e ragionevole, la natura meramente contrattuale del matrimonio, e confermano quanto sia la moglie a caricarsi, tra le parti in gioco, del peso più greve del contratto, lasciando al marito il solo compito di perpetrare, nelle proprie consorti, l'idealizzazione del matrimonio come vincolo inscindibile di amore e dovere:

Per le donne oneste [...] l'amore non può essere che un dovere o un peccato; un contratto stipulato [...], eguagliato [...] alla vendita di un potere; oppure uno strappo alle convenienze, alle leggi, alla religione, all'onore [...]. Nel primo caso l'uomo furbo lo idealizza. Egli dice alle sue vittime: – Siete la gioia del focolare domestico [...] le regine della nostra casa [...] – . Potrebbe aggiungere: – Siete il minor male che noi scegliamo dopo d'aver conosciuto tutti gli altri [...], il letto di riposo dopo il letto da campo, la sinecura dei nostri vecchi giorni. In cambio della vostra vita, noi che non abbiamo più né giovinezza, né candore, né ideali, vi offriamo una cosa comune, così facile, una cosa che trovereste sul canto d'ogni via, se noi non ce ne fossimo fatto un esclusivo monopolio, accrescendone il valore col negarvene la libertà, sostituendo il decoro, il pudore, la virtù umana alle divine leggi della natura. E fin da bambine, all'età degli zuccherini, vi si fa balenare quest'altro zuccherino, ammonendovi: – Se ve lo meriterete con la docilità, la modestia, la pazienza, l'abnegazione [...] ¹¹³.

Neera, mentre giunge sorprendentemente a condannare le frustrazioni emotive, nonché sessuali, consumate sulle donne da una cultura tutta asservita alla centralità maschile e abilmente corredata di illusori e edulcorati sogni romantici di matrimoni felici e soddisfacenti, s'inventa

¹¹³ Ivi, p. 51.

pure una risposta personalissima alla disillusione di Marta che, superando la sterilità di una *liaison* coniugale tanto desiderata, trova la sua più intima sublimazione al fallimento del sogno matrimoniale nella gioia e nella gratificazione dell'esperienza materna.

La 'rivelazione' fantasmatica della possibilità di trovare una ricompensa e una consolazione al deluso amore coniugale viene costruita con maestria dalla penna di Neera, consacrando a questo momento un evento che diremmo 'epifanico': un pomeriggio, sorpresa dalla pioggia mentre sta per incontrare Alberto, Marta trova rifugio in una fattoria, dove una donna attende il ritorno del marito mentre amorevolmente si prende cura del figlioletto appena nato. Marta appare sorpresa dal feroce e viscerale attaccamento che la giovane donna mostra per il piccolo e, con suggestione si chiede: «Ella dunque avrebbe fatto allo stesso modo? Era quello l'amore materno?»¹¹⁴. Quando alla fine il marito rientra a casa, corre dalla moglie e l'abbraccia con passione: Marta, senza volerlo, si fa testimone della loro unione sensuale e appassionata, e legge il palese contatto tra i loro corpi come un'autentica e dirompente 'rivelazione' dell'esistenza dell'amore, consacrato nella condivisione dell'esperienza materna.

La scoperta della passione alla vista dell'amorevole coppia col bambino provoca un movimento introflettente in Marta; scioccata dalla 'visione', trattiene a fatica un urlo, sente il suo ventre gonfiarsi e realizza che un 'essere' si sta muovendo dentro le sue viscere. Se è davvero raro riuscire a trovare felicità tra le mura aride del sistema coniugale, al di fuori di esso le donne sono ancora più bistrattate, e destinate a un futuro solo e abietto; l'unica via che resta, perciò – come dice la 'rivelazione epifanica' cui assiste Marta – è ricercare nel legame intenso, esclusivo e gratificante che s'intesse col frutto del proprio sangue¹¹⁵, la fecondità pullulante di emozioni che tende a sfuggire e a insterilirsi se

¹¹⁴ Ivi, p. 101.

¹¹⁵ In quest'ottica, si può pensare che la scelta di Neera di suggellare *L'indomani* con la forte e inconsueta decisione di Marta della sublimazione del suo amore deluso nell'esperienza gioiosa della maternità come una sorta di prefigurazione dell'argomento tipico del suo primo scritto morale del 1891 *Il libro di mio figlio*, confermando così l'ipotesi di un andamento circolare e non intermittente e contraddittorio tra la 'pericolosa' scrittura narrativa e la 'normalizzante' produzione saggistica.

resta condannata al silenzio e alla solitudine del finto 'rapporto a due', che è il matrimonio.

2.2 *La «dichiarazione di guerra» di Sibilla Aleramo: Una donna.*

2.2.1 Come un fiume in piena: la carica sovversiva di Rina/Sibilla

Gli inizi del Novecento italiano, in concomitanza con l'emergere di frange, ancora embrionali e isolate, di movimenti per l'emancipazione delle donne, vedono pure il diffondersi, anche senza molta risonanza, di palesi testimonianze di un certo sommovimento di coscienza da parte delle donne italiane nella pubblicazione di testi *sui generis*, che potremmo definire 'protofemministi'. Tra i possibili *exempla*, s'è scelto di far riemergere qui dalla pressione dell'oblio, il lungimirante testo scritto da Anna Franchi nel 1902 dal titolo *Avanti il divorzio!* che, a partire da un sostrato dichiaratamente autobiografico, denuncia con forza lo *status* di subalternità in cui sono paralizzate le donne italiane ad inizio secolo, nonché lo sconforto derivante dall'incapacità di una classe politica così retrograda e arroccata su posizioni benpensanti e patrilineari da bocciare con veemenza la proposta di legge sul divorzio posta in essere proprio nel 1902 dal giurista Giuseppe Zanardelli, l'esponente più in vista della Sinistra, le cui idee riformiste furono subito osteggiate dalle proteste di Papa Leone XIII e dall'opposizione dei cattolici e di molti liberali.

A dispetto della pochissima, se non addirittura inesistente, risonanza che riscosse tale romanzo, come altri dotati dell'uguale carica sovversiva, quasi nello stesso periodo, dilaga come un fiume in piena, sia sullo scenario intellettuale nazionale che su quello internazionale, il successo del romanzo *Una donna* di Sibilla Aleramo (Rina Pietrangeli Faccio), tradotto in ben sette lingue subito dopo la sua pubblicazione nel 1906, con una eco che si propaga fino agli anni '60, durante i quali viene ri-accolto come una sorta di manifesto femminista *ante litteram* e letto come «a landmark in the struggle for equality of the sexes and

women's liberation»¹¹⁶; il testo, infatti, con scioccante lucidità continua a far emergere come, dopo quasi mezzo secolo, la posizione subalterna delle donne in famiglia, in società e di fronte alla legge sia di fatto rimasta inalterata.

Sibilla Aleramo, misterico pseudonimo scelto per lei da uno dei suoi amanti durante un'epifanica passeggiata nella pineta di Tivoli¹¹⁷, racchiude in sé una poliedricità intellettuale e emotiva senza precedenti: è stata romanziera, poeta, giornalista, saggista; intensamente dotata di una vitalità erotica, oltre che di lungimiranti intuizioni sul piano sociale e politico, «col suo vissuto e col suo talento» – nota Antes Monika – Sibilla Aleramo «ha dato espressione umana e letteraria ai desideri di molte donne, realizzandoli nella propria vita, al di là di quanto consentiva la moralità del luogo e del tempo»¹¹⁸, incarnando così il primo modello di 'femminista letterata' in Italia.

Molto si è scritto su *Una donna*, proprio in virtù dell'enorme portata simbolica che racchiude il testo per la rivoluzionaria immagine di donna 'nuova' che esso dipinge e per il sovversivo legame con la maternità e con le sue gabbie sociali che esso racconta. Il romanzo prende, pagina dopo pagina, la forma di un *Bildungsroman* che, negli interstizi della vicenda esistenziale di un personaggio fittizio, ci parla della turbolenta storia della scrittrice, dall'infanzia, lungo l'adolescenza e il matrimonio, fino alla frantumazione dell'illusione di un destino, come donna, diverso da quello canonico, per lei già preordinato.

La rivoluzionaria *éducation sentimentale* di cui Sibilla Aleramo si fa velata protagonista traccia, con novità, un inedito percorso di ricerca e di affermazione della coscienza critica, nonché il processo che conduce la scrittrice a emanciparsi dai costrutti e dalle funzioni sociali che le

¹¹⁶ A. Della Fazio Amoia, *Sibilla Aleramo. A woman at bay*, in *20th Century Italian Women Writers. The Feminine Experience*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1996, p. 18.

¹¹⁷ Cfr. S. Aleramo, *Il passaggio*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 77-91.

¹¹⁸ M. Antes, *Introduzione a «Amo, dunque sono»*. *Sibilla Aleramo, pioniera del femminismo in Italia*, Firenze, Mauro Pagliai editore, 2010, p. VII.

Legge del Padre ha da secoli pre-determinato e imposto alle esistenze delle donne.

Quando la protagonista è costretta a spostarsi, ancora bambina da un *milieu* profondamente vivo e stimolante (la fervente Milano di fine Ottocento), coccolata dalla vivacità intellettuale del padre, «luminoso esemplare per la [sua] piccola individualità»¹¹⁹ – che le inculca un ventaglio di ideali tradizionalmente ‘maschili’, come il coraggio, l’eroismo e la lealtà, oltre a valori intrinsecamente laici, connessi a una «religione umana combinata con una consapevolezza panteistica delle cose»¹²⁰, e verso il quale, Rina/bambina prova naturalmente un’«adorazione illimitata»¹²¹, che offusca totalmente la figura materna – in un contesto degradante, provinciale, arido di impulsi e iniziative, la posizione topografica del paesino di provincia si fa immediatamente simbolo dell’irrimediabile decentramento e marginalizzazione della verve intellettuale e emotiva di Rina/Sibilla.

Come conseguenza disastrosa e incontenibile del suo trasferimento nelle Marche, si scatenano, infatti, alla maniera di un ‘effetto domino’, una serie a catena di frantumazioni di tutti i miti e i desideri precedentemente accarezzati dalla scrittrice. Crolla, innanzitutto, l’idea di proseguire gli studi e di cogliere, al massimo, il potenziale racchiuso in una ragazza così sveglia e brillante:

[...] libera e forte, sì, questo dovevo sentirlo. Ero la figliuola maggiore [...] mio padre dimostrava di preferirmi e capivo il suo proposito di crescermi sempre migliore. Io avevo salute, grazia, intelligenza [...]. La mamma non si opponeva mai ai miei desideri. Perfino le mie amiche mi erano soggette spontaneamente¹²².

In tal modo, si sconquassa pure il desiderio di liberarsi dal modello materno che, in questa fase esistenziale, si mostra agli occhi della

¹¹⁹ S. Aleramo, *Una donna*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 1.

¹²⁰ S. Aleramo, *Dal mio diario: 1940-44*, Roma, Tummellini Editore, 1945, p. 55.

¹²¹ S. Aleramo, *Una donna*, cit., p. 1.

¹²² *Ibidem*.

giovane autrice come figura offuscata dalla luce abbagliante del padre, così sterile e vuota, perfettamente incanalata nelle griglie di comportamento patriarcali:

E sempre io ero disposta a credere che mio padre avesse ragione più di lei [...]. La mamma reprimeva le lagrime, si rifugiava in camera. Sovente, dinanzi al babbo, ella aveva un'espressione umiliata, leggermente sbigottita: e non solo per me, ma anche pei bambini, tutta l'idea di autorità si concentrava nella persona paterna¹²³.

E ancora:

Quante volte ho visto brillare per una lagrima trattenuta i begli occhi bruni di mia madre! Saliva in me un disagio invincibile, che non era pietà, non era dolore neppure, e neppure reale umiliazione, ma piuttosto un oscuro rancore contro l'impossibilità di reagire, di far che non avvenisse ciò che avveniva [...]. Avevo come lo strano timore di non possedere una mamma 'vera' [...], a questo timore succedeva in me la coscienza di non riuscire ad amare mia madre come il mio cuore avrebbe desiderato¹²⁴.

Come scrive Gina Lombroso già nel 1907, in una lucida recensione al romanzo, «il vero dramma della vita di Sibilla Aleramo così come lo presenta non è tanto tra questo uomo e questa donna, ma la lotta che la donna conduce con la madre»¹²⁵; in effetti, sarebbe poco fedele ai reali intenti della scrittrice ridurre il discorso così intenso sulla maternità, che porta avanti nel romanzo, alla mera rivelazione dell'urgenza di spezzare la catena della schiavitù e del sacrificio materno; in realtà, come ben suggerisce la lettura di Sharon Wood al riguardo¹²⁶, tutto il romanzo può leggersi come un intenso e rivelatorio

¹²³ Ivi, p. 3.

¹²⁴ Ivi, p. 4.

¹²⁵ G. Lombroso Gina, I diritti della maternità (a proposito di un romanzo), in «Avanti! », 15 gennaio 1907.

¹²⁶ Cfr. S. Wood, *Feminist writing in the twentieth century*, in *The Cambridge Companion to the Italian Novel*, (a cura di P. Bondanella e A. Ciccarelli), Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 151-167. Per la rilevanza della relazione tra Rina/Sibilla e sua madre in *Una donna*, si veda pure U. Fanning, *Generation through generations: Maternal and Paternal Paradigms in Sibilla Aleramo and Dacia Maraini*, in *Women's Writing in Western Europe. Gender, Generation and Legacy* (a cura di A. Giorgio e J. Waters), Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007, pp. 248- 262.

dialogo tra Rina/Sibilla e la madre – figura che sembra perfettamente inscrivere in quella folta galleria di personaggi femminili tradizionalmente incastrati nella morsa dell'isteria, della depressione e della pazzia. E in tal senso una figurazione materna associata a tali immagini provoca nella scrittrice un terrore violento di sperimentare, se soccombe alla prepotente egemonia patriarcale, la stessa tremenda sorte cui è destinata la madre. E' chiara sin da subito, nel romanzo, l'equazione che l'autrice pone tra la solitudine di una donna (la madre) – resa anaffettiva e privata della propria intelligenza da una relazione coniugale che è solo assolvimento di doveri sociali – e l'inevitabile soluzione che il destino sceglie per lei nelle forme disperate della pazzia e della depressione:

The mother's fate can be seen as the result of a psychological dysfunction but of social structures which deny the woman access to any role and purpose outside the domestic sphere¹²⁷.

In seguito al trasferimento nel piccolo paesino marchigiano, la protagonista si ritrova costretta a interrompere i suoi studi alla quinta elementare, perché possa da subito aiutare il padre nella sua vetreria; d'altro canto, presto, anche il mito paterno, incarnazione della libertà di pensiero e di una vasta apertura mentale, crolla vorticosamente quando la sua intoccabile e idealizzata immagine viene rovinosamente graffiata dalla voce, che in paese circola così famelicamente, di una sua relazione adulterina:

Mio padre, l'esemplare raggianti, si trasformava d'un tratto in un oggetto d'orrore: egli, che mi aveva cresciuta nel culto della sincerità, della lealtà, egli nascondeva a mia madre, a noi tutti, un lato della sua vita [...]. Dov'era la nostra superiorità, di cui andavo così altera fino a ieri?¹²⁸.

¹²⁷ S. Wood, *Breaking the Chain: Sibilla Aleramo*, in *Italian Women's Writing 1860-1994*, cit., p. 82.

¹²⁸ Aleramo Sibilla, *Una donna* cit., p. 24.

L'infelice matrimonio dei genitori di Rina/Sibilla capitola irrimediabilmente, giungendo al massimo della *climax*, quando la madre esterna il suo sedimentato malessere nel gesto orribile del tentato suicidio, avvenuto, tra l'altro, nella piena indifferenza maritale; Rina/Sibilla ora guarda con disgusto e con orrore a quell'uomo che aveva cecamente adorato, e inizia a presagire la brutalità che informa di sé l'intera vita¹²⁹.

2.2.2 «Chiedevo al dolore se poteva divenire fecondo»: la rinascita nel Libro

L'*eventum* che segna il marchio indelebile nella esistenza della protagonista, perché si avvii improrogabilmente a inscrivere una nuova storia nei solchi della sua vita, è dettato dall'improbabile matrimonio tra la giovane ragazza e un rozzo operaio, figurina maschile che probabilmente soddisfa solo per un attimo il bisogno di colmare il vuoto creato dalla caduta del mito paterno.

Con un tono intensamente gelido e al tempo stesso caustico, la scrittrice lascia intendere le disgustose, eppure 'inavvertite' molestie che subisce da quello che sarà il suo futuro marito, quasi accettando con rassegnazione l'idea che è proprio così che le cose tra un uomo e una donna debbano andare, che la normalità stia nella sua naturale sottomissione al giovane ragazzo:

[...] mi rifugiai accanto al giovine, che mi disse di volermi bene, e mi impedì di parlare, soffocandomi con brevi baci sulla bocca, sul collo [...]. Egli comprendeva la mia incoscienza, constatava la mia ignoranza, la mia frigidità di bambina quindicenne. Velando con gesti e sorrisi scherzosi l'orgasmo ond'era posseduto [...] si fece restituire carezze e baci, come un debito di giuoco [...]. Così, sorridendo puerilmente [...], fui sorpresa da un abbraccio insolito, brutale: due mani tremanti frugavano le mie vesti, arrovesciavano il mio corpo fin quasi a coricarlo attraverso uno sgabello mentre istintivamente si divincolava. Soffocavo e diedi un gemito che era per finire in urlo [...]¹³⁰.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ivi*, p. 26.

La ferita che ha inesorabilmente violato il corpo della giovane Sibilla viene infelicemente suturata col 'rattoppo' del matrimonio, che, com'è naturale, è seguito da ben dieci anni di infelicità e esasperazione. La relazione tra i due resta, infatti, imbrigliata in uno squallido gioco di potere, che dichiara la disfatta della giovane protagonista e la sua brutale sottomissione alle legge patriarcale. La scrittrice è costretta a vivere la propria esistenza in una forzata e indesiderata intimità col rozzo marito, che le impedisce qualsiasi contatto con il mondo esterno e la relega in uno stato di coatto isolamento e di vera e propria regressione intellettuale, forzandola pure ad avere un figlio da lui, come spetta di dovere a qualsiasi donna sposata.

In maniera quasi inconsapevole, e nonostante l'ampio respiro di cui aveva goduto la sua mente negli anni passati, la protagonista si trova a raccontare di *una donna* che, come tantissime altre, resta intrappolata in logiche perverse e profondamente radicate nel sostrato sociale da secoli di perpetrazione di leggi patrilineari; nello specifico, la *sua donna* – che è inutile ribadire, altro non è che riproduzione schermata dalla *fiction* dell'autrice stessa – finisce per seguire involontariamente la stessa strada percorsa da sua madre, nel vortice oscuro dell'insoddisfazione, della depressione e delle tensioni suicide. La ristrettezza dell'apertura mentale e delle aspettative inscritte all'interno della vita gretta e triste di provincia che la protagonista è costretta ad attraversare, si trasformano in un fardello troppo pesante per una giovane donna come lei, che da sempre è stata terreno fertile per l'instillarsi di immense aperture mentali su questioni più disparate, sociali, letterarie, politiche culturali:

La stizza che mi aveva invasa aveva scosso la mia concezione della società. Il matrimonio aveva prodotto una specie di sosta nel mio sviluppo spirituale [...]. Penetrava in me il senso di un'esistenza più ampia, il mio problema

interiore diveniva meno oscuro, s'illuminava del riflesso di altri problemi più vasti¹³¹.

Sempre più dolorosamente consapevole dell'enorme vuoto che separa la percezione delle sue effettive potenzialità e le grette possibilità che le offre la sua condizione, e mossa da un instancabile desiderio di non soccombere, né tantomeno di conformarsi alle richieste sociali esterne, Sibilla/Rina matura una solidarietà «istantanea e irresistibile» per il movimento femminista che dilagava in tutta Europa e per lo stato della letteratura *muliebre* in Italia:

[...] la parola *femminismo* [...]. Quando la vidi così stampata, la parola, dall'aspro suono mi parve d'un tratto acquistare intera la sua significazione, designarmi veramente un ideale nuovo [...]. La donna, fino al presente schiava, era completamente *ignorata* e tutte le presuntuose psicologie dei romanzieri e dei moralisti mostravano così bene l'inconsistenza degli elementi che servivano per le loro arbitrarie costruzioni!¹³².

E ancora:

Intravvedo lo stato delle donne intellettuali in Italia e il posto che le idee femministe tenevano nel loro spirito. Con stupore constatavo che era quasi insignificante [...], tutta l'opera letteraria muliebre del Paese mi pareva deficiente: grandi frasi vuote, senza nesso e senza convinzione [...]¹³³.

Fondamentale e unico momento di apertura che la protagonista riesce a strappare alla sua vita in cattività è il breve periodo in cui il marito, non avendo più un lavoro, le 'consente' di accettare l'incarico di direttore della rivista «L'Italia Femminile» a Milano, per la quale scrive interessanti articoli sulla condizione retrograda delle donne italiane e sull'improcrastinabile urgenza di denunciare tale *status* di 'vassallaggio femminile' e di affermare, al tempo stesso, il desiderio di autonomia e

¹³¹ Ivi, p. 82.

¹³² Ivi, pp. 86-87.

¹³³ Ivi, pp. 90-91.

emancipazione. Il passaggio nella città culturalmente più fervente d'Italia, informata di inedite idee socialiste e femministe, se le permette di prendere contatto con scrittrici e attiviste del calibro di Paolina Schiff, Matilde Serao, Ada Negri, oltre alla fondatrice dell'*Unione delle Donne* Emilia Majno, e Anna Kuliscioff, esponente in vista del Partito Socialista Italiano, rende il rientro nella provinciale e degradante città della sua segregazione infinitamente frustrante e doloroso.

La protagonista matura l'idea, ormai improrogabile, di commettere il suo personale 'crimine' contro il senso e la morale materna, decidendo di scegliere se stessa come primaria e insostituibile priorità e di lasciare, così, il tetto coniugale, abbandonando il figlio per avventurarsi in una nuova esistenza, in cui poter finalmente liberarsi dell'oppressione patriarcale e scegliere per sé il ruolo di donna, di intellettuale, di scrittrice, e non quello strozzato e soffocante di moglie e madre. In principio, infatti, la scrittrice vive il «palpito in [sé] d'una nuova vita» come una «attesa ineffabile»¹³⁴, come «un sogno gaudioso, in una pienezza di energia spirituale», corroborata pure da «due distinti progetti: l'uno, che riguardava [il] figlio [...], l'altro che costituiva il primo invincibile impulso verso l'estrinsecazione artistica [...], il piano di un libro»¹³⁵.

Il *mélange* stretto e intenso tra la maternità e la scrittura – varianti di un atto che sempre è (pro)creativo – attraversa a intermittenza tutta la vicenda esistenziale di Rina all'indomani del tentato suicidio per lo stato di insopportabile insofferenza in cui era piombata la sua vita coniugale, fino a giungere all'esito estremo della dedica del *Libro* al figlio:

E l'ultimo spasimo della mia vita sarà stato quello di scrivere queste pagine. Per lui. Per mio figlio, mio figlio [...]. Ed è per questo che scrissi. Le mie parole lo raggiungeranno¹³⁶.

¹³⁴ Ivi, p. 44.

¹³⁵ Ivi, p. 48

¹³⁶ Ivi, pp. 164-164.

Tale intreccio tende, a un certo punto, a sbrogliarsi per lasciar emergere con forza il nodo topico della scrittura, che «si situa, nella memoria poetica di Sibilla, all'origine della nuova nascita, come nascita alla scrittura»¹³⁷; presto Sibilla realizza che:

Al di fuori della somma di energie ch'io spendevo attorno al bambino, era in me un'incapacità sempre maggiore di vedere, di volere, di vivere: come una stanchezza morale si sovrapponeva a quella fisica, lo scontento di me stessa, il rimprovero della parte migliore di me che avevo trascurata, di quel mio io profondo e sincero, così a lungo represso, mascherato [...]. In me la madre non s'integrava nella donna [...]¹³⁸.

E' così allora che Sibilla, colloca in un luogo più sano, e apparentemente secondario, il posto del figlio nella rinnovata costruzione di sé, «perdendo quel che poteva avere di fanciullesco e di morboso»¹³⁹; solo così il progetto del *Libro* può iniziare a prender forma: quasi per ironia della sorte, un grosso fascicolo di fogli bianchi – dono inconsapevole del bruto marito – si trasforma nel desiderato piano di lavoro su cui Sibilla, servendosi della scrittura come insostituibile *medium* catartico, decide di 'rendere fecondo il dolore', scrivendo «la storia del [suo] errore»¹⁴⁰,

un libro, *il libro*... [...] d'amore e di dolore, che fosse straziante e insieme fecondo, inesorabile e pietoso, che mostrasse al mondo intero l'anima femminile moderna, per la prima volta, e per la prima volta facesse palpitare di rimorso e di desiderio l'anima dell'uomo, del triste fratello¹⁴¹.

L'autrice, insomma, grazie all'alchimia della scrittura letteraria trasforma la sua ribellione in una prosa insieme profondamente poetica e comunicativa, capace al contempo di adattarsi ai ritmi della rabbia e

¹³⁷ M. Zancan, *Una donna di Sibilla Aleramo*, in *Il doppio itinerario della scrittura*, cit., pp. 181-223, p. 189.

¹³⁸ *Ivi*, p. 51.

¹³⁹ *Ivi*, p. 71.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 79.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 92.

della frustrazione che germinano nel suo animo, e di innalzarsi su un piano del discorso così elevato da rendere la sua storia universale:

Nessuna donna v'era al mondo che avesse sofferto, quel ch'io avevo sofferto, che avesse ricevuto dalle cose animate e inanimate gli ammonimenti ch'io avevo ricevuto, e sapesse trarre da ciò la pure essenza, il capolavoro equivalente a una vita?¹⁴²

La parola letteraria, come un'arma taumaturgica dotata di toni asciutti, incisivi e veementi, diventa strumento per porre in atto uno scavo profondo della soggettività, e per giungere alla dura, eppure salvifica, presa di coscienza delle intrinseche dinamiche di sudditanza che, di generazione in generazione, regolano i rapporti tra i generi, relegando le donne in una condizione di silenzioso asservimento e di remissiva accettazione dello *status quo*:

Perché nella maternità adoriamo il sacrificio? Donde è scesa a noi questa inumana idea dell'immolazione materna? Di madre in figlia, da secoli, si tramanda il servaggio? E' una mostruosa catena. Tutte abbiamo, a un certo punto della vita, la coscienza di quel che fece per nostro bene chi ci generò; e con la coscienza il rimorso di non aver compensato adeguatamente l'olocausto della persona diletta. Allora, riversiamo sui nostri figli quanto non demmo alle madri, rinnegando noi stesse e offrendo un nuovo esempio di mortificazione, di annientamento. Se una buona volta la fatale catena si spezzasse, e una madre non sopprimesse in sé la donna, e un figlio apprendesse dalla vita di lei un esempio di dignità?¹⁴³

Partendo dalla propria esperienza personale, la storia che Sibilla Aleramo racconta nelle pagine del suo *Libro* diventa la Storia di tutte le donne segnate, da bambine, dalla presenza di un padre forte, duro, ferrigno e di una madre arrendevole, remissiva e quasi invisibile e, da ragazze, dalla tirannia di un marito violento e indesiderato. Insomma, *una donna*, quella raccontata dalla scrittrice, si fa simbolo della cattività

¹⁴² Ivi, p. 92.

¹⁴³ Ivi, p. 144-145.

in cui una tradizione secolare ha paralizzato e zittito l'intera storia della condizione delle donne, ma al contempo lancia in quelle stesse donne il seme dell'urgenza di costruirsi una propria coscienza critica, e di sperimentare una via di fuga nella scelta – assolutamente fattibile – di anteporre la realizzazione personale ai doveri e alle convenzioni imposte da un ruolo sociale – quello di moglie e di madre – stantio e frustrante.

La scrittrice ridimensiona radicalmente il ruolo muliebre e materno così com'era storicamente concepito, riconoscendo alle donne la loro autonomia e la loro singolarità, nonché il diritto di scegliersi il proprio destino, indipendentemente dalle secolari convenzioni sociali. In questo senso, Sibilla Aleramo opera nell'immaginario collettivo una rivoluzione senza precedenti, riflesso della graduale (ri)presa di coscienza di sé da parte delle donne, le quale giungono, dopo secoli di sottomissione, a pensare per loro stesse e ad anteporre per la prima volta l'urgenza di gratificazione e di realizzazione personale alla totale dedizione per il ruolo materno. Sibilla Aleramo è estremamente convinta che l'esperienza esistenziale delle donne non debba, in virtù di rigide convenzioni tra i sessi, coincidere necessariamente con il destino biologico, e apre così sovversivamente le porte all'idea che una donna non è automaticamente una madre.

Prendendo amaramente consapevolezza degli svariati automatismi maschili che dominano da secoli i legami tra i generi nella dimensione sia macro che micro della società, Sibilla Aleramo sceglie con sfrontata convinzione di scardinare e di mandare in corto circuito proprio uno dei dispositivi *engendered* più radicati nell'immaginario collettivo, appunto quello materno, sconquassando il tradizionale carico simbolico che il legame madre/figlio tramanda alle donne secolo dopo secolo. Se precedentemente Sibilla/Rina incarna il classico modello di donna remissiva/vittima sacrificale, imitando più o meno consapevolmente l'esempio materno, ora la scrittrice si rende conto che non esiste sottomissione e violenza senza che la vittima consenta al carnefice di

‘operare’, senza opporre resistenza e senza immaginare che la relazione coniugale possa funzionare secondo una dinamica differente. Nel momento in cui la scrittrice si rende consapevole del bisogno di interrompere la paralisi e di agire finalmente come *soggetto*, ecco allora che il suo ‘processo di liberazione’ può avere inizio: l’‘eroina’ del romanzo, riflesso diretto dalla *fiction* alla realtà di Sibilla Aleramo, lascia la casa e abbandona il figlio, consapevole che queste due scelte, per quanto dolorosissime, sono tuttavia necessarie perché come lei – *una donna* – anche *altre donne* possano scegliere di liberarsi della brutalità della Storia, della disperazione e dell’abisso morale derivante da matrimoni infelici che strumentalizzano l’essere madre come ricatto per tenere mogli vincolate a logiche perverse, paralizzate nell’idea che un figlio sia, per una madre, quasi un cappio al collo, un cordone che non si spezza, mera metafora di sottomissione e subalternità.

La sua scelta va compiuta; solo così è possibile arrivare a distruggere il mortificante modello di donna e di madre come il codice patriarcale l’ha per secoli tramandato, e al contempo, reinventare una positiva alleanza con la *Madre*, riabilitandola a nuova vita. La scrittrice preferisce, piuttosto che lasciare al figlio la presenza fittizia di una madre frustrata e sottomessa, il vuoto generato dall’assenza di una madre ora consapevole e dignitosa, ma che è riuscita, con forza estrema a costituirsi come voce/soggetto che finalmente parla e agisce:

The significance of *Una donna* lies less in its potential as sociological document or radical feminist tract than in its representation of a woman struggling to establish a separate identity in the face of a culture which would define her in functional terms as wife and mother, in the struggle to claim a subjective speaking voice [...]¹⁴⁴.

In effetti, la ridefinizione identitaria condotta con estremo coraggio da *Rina* è attraversata specularmente dalla ricerca da parte di *Sibilla* di una voce privilegiata con cui rendere dicibile l’identità ricostruita; se si

¹⁴⁴ S. Wood, *Breaking the Chain: Sibilla Aleramo*, cit., p. 78.

osserva con attenzione, infatti, l'autrice inaugura la sua carriera letteraria vestendo innanzitutto i panni di una vorace e instancabile lettrice; quando passa a scrivere, le sue prime prove ci parlano di scritture solipsistiche e introverse che si aprono su un'intimità così abissale che nessun altro lettore, eccetto Sibilla stessa, può essere in grado di decifrare; pian piano poi, la sua scrittura, con gli articoli e editoriali per giornali su tematiche più disparate, si va orientando verso una direzione 'rovesciata' rispetto a quella precedente, di apertura e intelligibilità totale, fino a ritrovare nella scrittura soggettiva/autobiografica la strategia scrittoria perfetta per dar corpo e voce alla sua *enquête* identitaria.

In questo tessuto narrativo, che fonde assieme privato e pubblico, fattuale e inventato, la scrittrice sembra chiamare il lettore a guardare le cose dalla sua posizione enunciativa e a condividere con lei la sua epocale esperienza, mentre al tempo stesso sceglie suo *Figlio* come destinatario ideale e privilegiato della sua scrittura:

the personal and the political fuse: if she cannot tell her son her love, she will write it, while the very need to write is an indictment of a social system which wrenches her from him¹⁴⁵.

2.3 *Nessuno torna indietro: le 'donne moderne' di Alba de Céspedes*

2.3.1 **Una storia per otto: alla conquista della 'donna moderna'**

Quando *Nessuno torna indietro* fa la sua prima comparsa sulle scene dell'editoria italiana nel 1938, la critica e i lettori accolgono con entusiasmo e fervore le storie delle giovani otto donne che Alba de Céspedes plasma con la sua indimenticabile penna e diluisce, come sulla scena di un teatro, in quattro solidi 'atti' che segnano i passaggi

¹⁴⁵ Ivi, p. 80

fondamentali alla definizione identitaria delle otto figure femminili del romanzo.

Il debutto così esplosivo della lunga e fortunata carriera della scrittrice assume un tono ancora più speciale se si colloca la qualità sorprendentemente moderna delle storie raccontate dall'autrice nella cornice storica che le accoglie; le singolari figurine forgiate dal *genius* di Alba de Céspedes si muovono, infatti, lungo anni cruciali della storia d'Italia – il tragico Ventennio –, quando l'ideologia profondamente antifemminista sulla 'questione femminile' del fascismo trova il suo culmine più esasperato. Non è certamente un caso, allora, se un prodotto così stra-ordinario come quello creato dalla parola letteraria di Alba de Céspedes è immediatamente tacciato di instillare idee malsane nelle fragili e malleabili coscienze delle giovani donne italiane. Tra le pagine di *Nessuno torna indietro*, infatti, la maestria della scrittrice riesce a seminare, in maniera superba, il germe di otto ritratti di donne troppo prepotentemente lontane e in contrasto con il modello femminile propagandato con insistenza dal Fascismo, e inteso come incarnazione perfetta della 'sposa e madre esemplare', brutalmente conchiuso nella limitatezza della vita domestica, e perciò socialmente invisibile.

Il romanzo, com'è 'naturale', è censurato nello stesso anno della sua uscita sullo scenario letterario italiano, proprio perché ritenuto sovversivo, eccedente, perturbante dell'etica fascista; la scrittrice combatte con fervore in tribunale la condanna, difendendo la natura positiva dell'opera, colpevole – ai suoi lungimiranti occhi – solo di piazzarsi oltre lo sguardo monolitico e fuorviante imposto dal Regime alle cose della vita, per arrivare invece a tratteggiare la realtà come essa è davvero, con tutte le sue molteplici sfumature.

Se la voce dell'autrice è troppo flebile per rompere l'inflessibilità dei censori, il romanzo esplode col suo roboante impeto sulle scene letterarie di moltissimi paesi europei e riesce a vendere più di centocinquantamila copie, dimostrando non solo quanto la qualità di un

opera possa superare anche i limiti e i divieti imposti da ostacoli censori, ma pure la fortunosa presenza in Italia, come in altri Paesi, di una vasta fetta di lettori dotata di grande apertura mentale e di spiccato senso critico, tanto da riconoscere senza indugi l'enorme portata del romanzo di Alba de Céspedes. L'opera, infatti, è recepita in tutta la sua carica innovativa e sovversiva, non solo nel riprodurre «a gendered female space that counters prevailing constructions of gender, sex, class, religion», ma anche nel portare a galla, mediante l'artificio di accattivanti storie, «issues of gender and class», oltre a incoraggiare la necessità di «[...] reassess the forms of self articulation women elaborated during the regime and the ways they may have contested the dominant image of woman in culture and society»¹⁴⁶.

L'originalità più sorprendente della scrittura di Alba de Céspedes sta nella costruzione di una variegata gamma di personaggi femminili a tutto tondo, dotati di una precisa e determinata caratterizzazione, ma tutti coesi nel comune desiderio di arrivare a ridefinire i contorni della propria identità, lottando e superando la fitta palizzata issata su dalle convenzioni sociali e culturali, oltre che dal pesante momento storico nel quale tutti sono immersi.

Le giovani donne che s'incontrano nel convitto di suore 'Grimaldi' appartengono a mondi disparati per estrazione sociale, storie pregresse e future aspirazioni; eppure queste donne si ritrovano a condividere la magia – non sempre sorridente – del passaggio dalla giovinezza all'età matura, della progressione dalla vaporosità dei sogni alla concretezza della vita reale, ben cristallizzata «nell'immagine simbolica del ponte, che con quella della finestra e del balcone [...], connota il rapporto precario tra passato e futuro»¹⁴⁷ :

¹⁴⁶ C. G. Gallucci., *Alba de Céspedes' There's no turning back. Challenging The New Woman's Future*, in R. Pickering-lazzi (a cura di), *Mothers of Invention. Women, Italian Fascism and Culture*, cit., 1995, p. 201.

¹⁴⁷ S. Chemotti, *Alba de Céspedes: La madre desiderante*, in *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Padova, Il Poligrafo, 2009, p. 90.

Ecco: è come se noi fossimo al passaggio di un ponte. Si costruiscono forse case sul ponte? Siamo già partite da una sponda e non siamo ancora giunte all'altra. Quello che abbiamo lasciato è dietro le nostre spalle, neppure ci voltiamo per guardarlo, quello che ci attende è una sponda dietro la nebbia. Neppure noi sappiamo cosa scopriremo quando la nebbia si scioglierà¹⁴⁸.

Le storie raccontate, oltre a *flashback* e digressioni che aprono il tempo del discorso verso derive temporali tendenti al passato, sono tutte inserite in una cornice storica definita: il tempo delle azioni 'forti' può collocarsi tra il novembre del 1934 e l'estate del 1936, in un *setting* dominante che è, appunto la pensione 'Grimaldi', un convento che funge da dormitorio per le giovani ragazze, studentesse universitarie a Roma, e che da subito acquista un ruolo topograficamente simbolico, poiché è esso stesso a farsi, per le giovani donne, 'ponte', passaggio ineludibile tra una fase della vita e quella successiva, quella della svolta irreversibile, da cui appunto *nessuno torna indietro*.

Nonostante sia possibile determinare con una certa sicurezza il lasso di tempo entro il quale il troncone narrativo principale può essere inserito, e per quanto sia imprescindibile il peso che in quel determinato momento storico grava sulle coscienze delle giovani protagoniste che diventano, nel microcosmo del romanzo, *exempla* dell'immaginario collettivo di tutta la nazione, «[...] yet little importance is given to external, historical events; they are only mentioned in few passing lines and are strictly dependent on the facts of the characters' lives. So, a historical event, a chronological framing, is given only if knowing it increases our understanding of the private life of the character»¹⁴⁹.

La straordinarietà dell'autrice, dunque, sta proprio nel riuscire a creare magiche e simbolicamente potenti intersezioni tra la Storia – e nello specifico tra quello spaccato storico così drammatico e violento per la coscienza collettiva che è stato il ventennio – e le microstorie di vita

¹⁴⁸ A. de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, Milano Mondadori, 1952, pp. 87-88

¹⁴⁹ B. Merry, *Women in Modern Italian Literature. Four studies based on the Work of Grazia Deledda, Alba de Céspedes, Natalia Ginzburg and Dacia Maraini*, Townsville, James Cook University of North Queensland Press, 1990, p. 8.

vissuta delle protagoniste, oltre alla maniera con cui queste sperimentano, da donne, la vita sociale durante il fascismo. In tal modo, Alba de Céspedes crea una miscela letteraria irripetibile perché, seppur inscritta tra le trame di una narrazione che non intende direttamente raccontare ‘le donne e il fascismo’, il suo occhio vigile e lungimirante si serve delle storie delle giovani ragazze per guardare al fascismo con una lente prospettiva inedita e personalissima, che riserva la possibilità di una visione altra «by recontextualizing and contesting the codes that structure such female models as the exemplary wife and mother, the intellectual women [...], representations that the regime desired to promote or discourage»¹⁵⁰.

Certamente, una delle figurazioni del femminile che il fascismo ha più reiteratamente osteggiato è la versione incarnata dalla ‘donna/intellettuale’, emblematicamente rappresentata nell’universo fittizio delle storie raccontate dai personaggi di Silvia – che intraprende presto la carriera universitaria e si fa depositaria dell’ideale di donna emancipata – e Augusta – che vuole diventare un’affermata scrittrice come la conterranea Grazie Deledda.

Alba de Céspedes costruisce questi due personaggi col preciso intento di servirsi di essi come strumenti per mettere in crisi e sconquassare le normalizzate dinamiche di genere dell’epoca, prospettando alle donne la possibilità concreta di uscire al di fuori delle gabbie sociali che il sistema ha codificato per loro e giungere a soddisfare realmente i propri desideri e le proprie ambizioni. Molto interessante è notare, ad esempio, la profonda sproporzione che la penna della scrittrice imbastisce tra la maniera positiva e gratificante con cui Silvia percepisce la sua posizione di donna-intellettuale e l’immagine che gli altri dall’esterno costruiscono intorno a lei, quasi come se la sua cultura e la sua vita intellettuale la trasformassero in un fenomeno anomalo e imbarazzante, che perturba l’ideale in cui tradizionalmente le donne sono cristallizzate, fino a renderla irriducibilmente lontana dall’universo

¹⁵⁰ C. G. Gallucci., *Alba de Céspedes’ There’s no turning back. Challenging The New Woman’s Future*, cit., p. 206

femminile e, viceversa, così prossima a modelli notoriamente maschili. Non è un caso che Silvia sia da più voci additata come «non femminile», «brutta», «affatto donna», «come un uomo»¹⁵¹. L'agognato lavoro come collaboratrice dello stimatissimo docente di letteratura Belluzzi, che Silvia si è ambiziosamente guadagnata con i denti e con le unghie, in un contesto certamente a lei non favorevole, risuona nella prospettiva esterna incarnata dalle parole di Vinca, come tristemente ridotto a una forma di sublimazione del desiderio erotico e amoroso:

Lavorare per te è come un surrogato dell'amore tra un uomo e una donna. Ti concedi al lavoro come se ti stessi concedendo a un uomo [...]. La tua femminilità si dissolve nel tuo cervello¹⁵².

Certo è che si tratta di una figurazione delle donne pericolosamente sovversiva, se si pensa che proprio in quel momento storico l'estetica fascista si fa portatrice di un concetto profondamente 'essenzialista' della differenza di genere, e teorizza un'indiscussa inferiorità femminile, elevando a *status* di attendibilità scientifica certe teorie antropologiche, come quella ad esempio avanzata dal teorico del Regime Ferdinando Loffredo, che professano, come s'è visto, la biologica inadeguatezza delle donne a competere con la superiorità, sia fisica che intellettuale, degli uomini.

Significativa, in tal senso, è la scena del dialogo tra Silvia e lo stimatissimo professore Belluzzi: qui, infatti, la comparazione messa in atto dalle parole del docente tra sua moglie, una «donna proprio...proprio donna»¹⁵³ e la giovane intellettuale rappresenta la concretizzazione più evidente e esasperata dello scollamento simbolico e profondissimo che si stabilisce tra la visione tradizionale e normalizzata dell'immagine femminile – di cui si fa depositaria, appunto, la moglie del professor Belluzzi – e il modello trasgressivo e

¹⁵¹ A. de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit. p. 102, 139, 141, vedi altri esempi pp. 183-185, 413, 452.

¹⁵² *Ivi*, p. 122.

¹⁵³ *Ivi*, p. 183.

perturbante di donna incarnato da Silvia; ecco l'assurda, eppure così
pregnante, teoria elaborata dal professore:

Noi che pensiamo, che studiamo sempre, abbiamo bisogno accanto a noi di
una persona che non pensi affatto. Perché se anche loro pensassero, noi
soffocheremo [...] ¹⁵⁴.

Nelle parole del docente, dunque, la posizione occupata da sua moglie
incarna perfettamente il modello di «donna reale» ¹⁵⁵, proprio perché ciò
che la sostanzia e la caratterizza in maniera esclusiva come 'essere
femminile' è la sua «incredibile ignoranza delle cose» ¹⁵⁶.

Costruito come contrario speculare di Silvia è il personaggio di Augusta,
che, pur nella comune percezione da parte degli altri di emblema
dell'antifemminilità, a differenza di Silvia non è più tanto giovane, e gli
scenari della vita e della carriera intellettuale le hanno riservato un
destino sterile e fallimentare, nonostante le innumerevoli invenzioni
narrative create dalla sua penna. Alba de Céspedes ci racconta di
Augusta in un momento davvero cruciale per la sua esistenza:
all'ennesimo e mortificante rifiuto degli editori di pubblicare uno dei
suoi tanti racconti, Augusta decide di dare da sola una svolta alla sua
vicenda esistenziale mettendo mano alla stesura di un «romanzo di tipo
universale» ¹⁵⁷, che nella sua sfrontata ambizione femminista sia capace
di giungere alla costruzione di uno «spazio solo per le donne» ¹⁵⁸, in cui
dichiarare guerra alla monoliticità della realtà, dove ogni forma di
pensiero possibile è declinata in maniera unidirezionale solo per
compiacere le leggi patriarcali. Servendosi della parola letteraria,
Augusta vuole finalmente far sentire la sua presenza nel microcosmo
della scena letteraria e nella macrorealtà della Storia, auspicando la
creazione di «un grande romanzo di successo universale. Un romanzo
contro gli uomini. Credo che si può farlo senza dubbio, almeno quanto

¹⁵⁴ Ivi, p. 183.

¹⁵⁵ Ivi, p. 183

¹⁵⁶ Ivi, p. 183

¹⁵⁷ Ivi, p. 251.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

lo fanno loro. Vi assicuro che se li sopportiamo è solo per creare per noi stesse un ruolo sociale e non per una qualche forma di attrazione sessuale. Parlo della disgustosa sensazione che una donna prova per quella bestia, dell'assurdità della posizione sociale delle donne nel matrimonio. Un grande romanzo rivoluzionario»¹⁵⁹.

La scrittrice, insomma, in maniera inequivocabile si serve del potere immaginifico della *fiction* per tirar su personaggi come Augusta e Silvia mediante i quali marcare con forza l'indiscusso «value of knowledge and books, as tools for social and political transformation»¹⁶⁰. A un certo punto, sembra quasi che Alba de Céspedes arrivi a definire la costruzione del personaggio di Augusta attraverso l'inserimento di tratti, per quanto solo lievemente tratteggiati, estremamente trasgressivi, che rimandano a una certa tensione di Augusta verso modalità di desiderio e di amore lesbico¹⁶¹, presto messe a tacere da Vinca, che contempla la possibilità di un amore tra donne solo durante l'infanzia, come chiaro retaggio del legame fusionale con la madre:

Da bambine, amiamo qualsiasi cosa allo stesso modo, sia se è un oggetto, la nostra maestra o la nostra compagna di scuola. L'amore esiste dentro di noi in una forma potenziale dal momento esatto in cui veniamo al mondo. Con la punta di uno spillo scrissi il nome di un'amica, Bellita, sulla pelle del mio braccio. Ovviamente, se ci ripenso ora, mi viene da sorridere¹⁶².

2.3.2 Emanuela e Stefania: il passaggio sul ponte di Amazonia

L'apparato simbolico dell'esperienza materna costituisce l'altra grande icona del femminile – esaltata, glorificata e 'protetta', ma spesso pure disambiguata e fonte di violente contraddizioni – che è visceralmente

¹⁵⁹ Ivi, p. 259.

¹⁶⁰ C. G. Gallucci, *Alba de Céspedes' There's no turning back. Challenging The New Woman's Future*, cit., p. 210.

¹⁶¹ E' del 1930 il Codice (Penale) Rocco, mediante cui il Regime, tra le altre proibizioni, vieta e punisce con assoluta rigidità qualsiasi forma di legame omosessuale.

¹⁶² A. de Céspedes, *Nessuno torna indietro* cit., p. 122.

legata all'estetica fascista e si fa grumo tematico denso all'interno dell'orchestrazione narrativa di *Nessuno torna indietro*.

Alba de Céspedes, infatti, mediante la geniale costruzione del personaggio di Emanuela giunge a una corroborante riabilitazione dell'esperienza del materno, non solo sul piano simbolico e psicoanalitico rispetto al profondo, intenso e contraddittorio legame madre/figlia, ma anche sul piano delle violenti ripercussioni sociali che gravano sulla coscienza di una donna che decide di vivere l'esperienza della maternità senza aver accanto la figura normalizzata e riconosciuta dalla società che è il padre – «Come potrebbe nascere un figlio senza padre, senza nome?»¹⁶³.

Emanuela è costretta dai genitori, bigotti e benestanti, a vivere nel convitto al solo scopo di intessere brevi e gelidi incontri con la figlia di cinque anni – Stefania – che alloggia in un prestigioso collegio della capitale; la sua figurina, fragile e nervata assieme, diventa così simulacro delle insopportabili difficoltà di riuscire a «essere completamente se stessa assumendosi le proprie responsabilità di donna e di madre»¹⁶⁴.

Grazie alla maestria di un intricato gioco di *flashbacks* e *analessi*, il lettore è messo al corrente del 'magico' incontro di Emanuela col misterioso aviatore Stefano Mirovich, del loro fulminante amore e del segretissimo fidanzamento, fino alla inaspettata scoperta della giovane donna di essere incinta, una gioia che diventa dramma perché ormai il suo desiderato amante è perso per sempre, morto in un incidente aereo. Quando il giovane corpo di Emanuela, già devastato dal lutto improvviso, inizia a alterarsi per la gravidanza, la reazione della protagonista è desolante e disperata: Emanuela non può credere che davvero quella «creatura spaventosa»¹⁶⁵ le stia violando il corpo, lo stia deformando e se ne stia impadronendo, consacrando, in tal modo, la sua rovina definitiva:

¹⁶³ Ivi, p. 113.

¹⁶⁴ S. Chemotti, *Alba de Céspedes: La madre desiderante*, cit., p. 91

¹⁶⁵ A. de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 113.

Le ripugnava il pensiero di avere in lei una creatura viva, che accaparrava il suo sangue, che cresceva in lei a suo dispetto, che era padrona della sua vita prima di nascere. Ogni giorno che passava questa creatura sordamente maturava in lei¹⁶⁶.

Arriva addirittura a figurare il suicidio come unica possibile soluzione per liberarsi del peso di «quella creatura terribile», vaneggiando di buttarsi nell'Arno – «Se è proprio così, ella pensava serenamente, c'è sempre un rimedio: mi butto nell'Arno»¹⁶⁷ – così che «avrebbe potuto lasciare che quel fardello cadesse nel fiume e lei potesse tornare a nuotare in superficie libera»¹⁶⁸.

Tuttavia, come già riferisce Carole Gallucci, «it would be a mistake to attribute Emanuela's fantasy [about suicide] only to fear of the social ostracism that an 'illegitimate' child would bring upon her»¹⁶⁹; è forse lecito pensare che Alba de Céspedes abbia voluto 'tormentare' il personaggio di Emanuela di fronte alla scelta di diventar madre con reazioni esasperate e violente non semplicemente per dirci delle strane ripercussioni sociali che quella decisione avrebbe comportato nella claustrofobica società italiana dell'epoca, quanto per sottolineare, con geniale perspicacia, che la scelta di accogliere e di affrontare l'esperienza della maternità è vissuta da Emanuela con la profonda consapevolezza dell'incisione – inevitabile e irreversibile – che quella decisione avrebbe segnato nella sua esistenza autonoma e libera. In questa direzione, dunque, va forse letto il vaneggiamento della morte per annegamento di Emanuela fantasticato dalla penna della scrittrice: l'acqua qui sta non tanto come valore mortifero, piuttosto come mezzo per riabilitare la protagonista, una volta sbarazzatasi del peso greve del feto, a una vita nuovamente libera e indipendente, scevra da qualsiasi vincolo con l'altro.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Ivi, pp.114-115.

¹⁶⁹ C. G. Gallucci, Alba de Céspedes' There's no turning back. Challenging The New Woman's Future, cit., p. 206.

E invece Emanuela, alla fine, decide di tenere la bambina, nell'angoscia personale e nel disgusto della famiglia:

Ripensava a quando si trovava nella clinica in Svizzera, giorni umilianti: la madre l'assisteva, ma come fosse malata di un altro male, non parlava mai della bambina. Era come se, pur essendo vicino a lei nella culla, Stefania non esistesse. Ricordava quando, più tardi, andava a trovarla dalla nutrice: due ore di treno [...]. Quella volta che arrivando la sentì dire "Mamma", restò lì in un improvviso stupore pensando "Mamma sono io" e tuttavia non le sembrava vero poiché andava a trovarla soltanto ogni quindici giorni, non la vedeva crescere accanto a lei, era come se ogni volta trovasse una bambina nuova¹⁷⁰.

Da qui in poi, Emanuela vive in uno stato di assordante menzogna e dissimulazione, che si propaga fin dentro le mura del convitto; la giovane madre non confessa alle compagne del dormitorio di avere una figlia, e la doppiezza della sua esistenza giunge a uno stadio di intollerabile sopportazione quando Emanuela incontra Andrea e intesse con lui una relazione 'seria', omettendo puntualmente la sua pur ingombrante esperienza materna:

A casa, alla pensione Grimaldi, con Stefania, ovunque aveva una vita diversa e una faccia diversa per ciascuno. Ma chi è lei veramente?¹⁷¹

E' chiaro che il rifiuto di Emanuela di trovare nella sua esistenza un posto per la piccola Stefania coincide con un legame particolarmente conflittuale che la giovane protagonista ha con la figlia, reso ancora più complicato dall'invadente intromissione, nella già difficile relazione, dei frustranti (e frustrati) genitori. E' il padre di Emanuela, bigotto e autoritario, infatti, a concertare, tra dinieghi e dilazioni, l'approvazione perché la protagonista possa incontrare, dopo moltissime mancanze, la figlia nel parlatorio del bianco e irreale collegio dove risiede. Quando

¹⁷⁰ A. de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 39.

¹⁷¹ Ivi, p. 50.

finalmente arriva il momento dell'incontro, Emanuela piomba in un vortice di panico, l'imbarazzo così come l'angoscia sembrano soffocarla, e il colpo di grazia le viene, infine, sferrato dalla caustica anaffettività con cui si mostra a lei la piccola Stefania – dagli «occhi severi, poco infantili»¹⁷²–, che pare essersi bloccata in un margine di invalicabile distanza:

Emanuela guardò verso l'ingresso: la commozione la soffocava, le formava un groppo doloroso in petto. La bambina apparve sulla porta e lì si arrestò con gli occhi intenti [...]. Poiché la suora era scomparsa, Emanuela singhiozzando si precipitò sulla figlia, la strinse, la sollevò. Stefania fissandola le chiese tranquilla: “Mamma, m’hai portato le caramelle?”¹⁷³.

Sbigottita e delusa dagli esiti fallimentari dell'incontro, Emanuela inizia a interrogarsi sulla inconsistenza delle sue doti materne e si sente irrimediabilmente responsabile della qualità così conflittuale in cui versa l'asettico legame con la figlia, tanto da rintracciare in banali motivi contingenti l'origine dell'indifferenza malsana della figlia nei suoi riguardi:

Avrei dovuto portare le caramelle, si diceva, certo tutto è dipeso dalle caramelle. Ma come avrebbe potuto pensare a questo? Era divorata dall'ansia. La colpa è mia, la colpa è mia, aveva voglia di piangere¹⁷⁴.

Ma il senso di colpa che le grava sulle spalle è fatto momentaneo, esito estremo dell'ansia in cui è stata risucchiata; Emanuela, infatti, è 'una madre atipica', per lei la figurazione del materno e della *liaison* con la figlia è sempre «a choice, not a destiny – a learned behavior, not the natural fulfillment of female biological and psychological needs»¹⁷⁵. Per questo Emanuela non accetta di incarnare il modello materno oblativo

¹⁷² Ivi, p. 67.

¹⁷³ Ivi, p. 66.

¹⁷⁴ Ivi, p. 67.

¹⁷⁵ C. G. Gallucci., *Alba de Céspedes' There's no turning back. Challenging The New Woman's Future* cit., p. 206.

e sacrificale tradizionalmente costruito e, nella prospettiva coraggiosa di affrontare ogni passo della propria esistenza come se si trattasse sempre di una scelta ragionata e consapevole e mai il risultato di adattamenti a convenzioni sociali, la protagonista sceglie di vivere con dolorosa ambiguità il legame con Stefania, a mano a mano percepito come un peso asfissiante – «la sua maternità esisteva solamente dietro la porta di quel collegio che pareva un ospedale, le bastava uscire da lì per liberarsene»¹⁷⁶ –, come una «specie di tumore, un tumore maligno»¹⁷⁷ che le succhia via tutta la linfa vitale e le ruba ogni desiderato spazio di libertà:

Le doveva ricordare che era a Roma per occuparsi della bambina, in verità, non per studiacchiare la storia dell'arte, non per andare a colazione come uno studente in una trattoria appartata [...]. Bisogna liberarsi. La piccola andrà in un collegio all'estero. Nessuno sa nulla: nessuno deve saper nulla. Così potrò, se voglio, rifarmi una vita [...] ¹⁷⁸,

e di cui, a un certo punto, con la mente annebbiata dall'exasperazione, arriva perfino a desiderare la morte, percepita come unica soluzione liberatoria:

[...] se Stefania moriva era come se non fosse mai nata. Per chi era viva quella bambina? Per nessuno, quindi non esisteva. La morte di Stefania l'avrebbe riportata indietro di tanti anni, leggera, come in punta di piedi, fino al giorno in cui aveva incontrato Stefano sul Lungarno. [...] “Muore, sì, è certo: muore. E mi libera” [...] ¹⁷⁹.

Emanuela è sempre più convinta che la sua identità e la sua indipendenza siano andate in frantumi con la nascita della figlia e che ormai sia impossibile ricompone i pezzi; soffre perché non riesce più a riconoscersi, in maniera diremmo pirandelliana, né nell'immagine di Emanuela giovane, emancipata, curiosa della vita, né tantomeno

¹⁷⁶ A. de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 229.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 265.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 199.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 268.

nell'immagine di madre amorosa e premurosa che, come dicono le richieste asfissianti di Stefania, si disintegri e si annulli totalmente nella esistenza della figlia.

Tuttavia, come spesso accade nei mondi inscenati dalla penna di Alba de Céspedes, l'indipendenza economica – conquistata da Emanuela con le fiorenti ricchezze ereditate alla morte del padre – costituisce la sterzata determinante nella vicenda esistenziale della protagonista che, liberatasi dell'inconsistente e fallace legame con Andrea, può ora felicemente riconquistare la libertà di prendere in mano le redini della sua vita e di quella di sua figlia. La scrittrice, infatti, orchestra per Emanuela un finale aperto, alimentando per lei la spia di una potenziale ricomposizione del legame con la figlia; Emanuela, infatti, lascia le pagine del romanzo con l'epocale scelta di imbarcarsi con la figlia – su una nave che emblematicamente porta il nome di *Amazonia* – per un paese altro, oltreoceano, il più lontano possibile dalla condizione stagnante e asfittica dello stato sociale italiano, «distaccandosi così da un contesto che le aveva soffocato libertà e coraggio individuale e trovando la forza di compiere una scelta definitiva [...] per diventare una donna nuova consapevole di sé e capace di accettare la sua sofferta maternità come origine e non limite»¹⁸⁰. E così, allora, il personaggio di Emanuela, con la sua intensa storia, diventa micro-metafora riflessa della grande immagine del ponte, del passaggio, della sponda faticosamente raggiunta da cui è impossibile staccare ciò che è intorno – che, come s'è detto, fa da supporto all'intera architettura del romanzo:

Non sai che tutto è possibile nella vita fuorché tornare indietro? [...] Tutti vorrebbero ricominciare. Ma gli atti che ci hanno accompagnato fin lì sono alle nostre spalle, attraverso la strada, a fare da argine. E indietro non si può tornare, nessuno torna indietro. E' la più inesorabile forma di eguaglianza di tutti gli uomini di fronte alle leggi della vita¹⁸¹.

¹⁸⁰ S. Chemotti, Alba de Céspedes: *La madre desiderante*, cit., p. 96.

¹⁸¹ A. de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 303.

Non è casuale, del resto, la scelta della scrittrice di collocare il racconto della vicenda di Emanuela frammezzandola tra l'*ouverture* e la *clôture* del romanzo; con questa disposizione, infatti, Alba de Céspedes pare proprio voler confermare il valore paradigmatico dell'esperienza di Emanuela come *exemplum* insostituibile del percorso di acquisizione di una rinnovata e autonoma soggettività, che attraversa con forme e esiti più vari anche le altre storie.

2.4 Anna Banti e *Artemisia*: la ricostruzione della linea della Madre

2.4.1 *L'ingegno delle donne tra storia, arte e fiction*

La scelta di Lucia Lopresti di servirsi di quello che diventerà il suo nome per una vita – Anna Banti – si riallaccia direttamente alla pubblicazione nel 1937 di *Itinerario di Paolina*, prima prova in prosa dell'autrice fiorentina. Tuttavia, tra il patronimico Lucia e lo pseudonimo Anna intercorre pure un altro nome a indicare la scrittrice, ottenuto dall'addizione al *nom de famille* del cognome del celeberrimo storico dell'arte Roberto Longhi, conosciuto ai tempi del liceo a Roma e che Lucia sposa nel 1924, diventando, per l'appunto, la signora Lucia Longhi Lopresti, moglie del «genio della critica dell'arte».¹⁸²

Lungo la sua longeva e brulicante esistenza – nasce a Firenze da una famiglia meridionale nel 1895 e muore a Ronchi di Massa nel 1985 – Anna Banti è stata autrice di molti romanzi, racconti, scritti per il teatro oltre a saggi di critica dell'arte, letteraria e cinematografica¹⁸³. Il suo

¹⁸² Sono le parole di cui si serve la scrittrice stessa per parlare del marito, in una appassionata chiacchierata con Sandra Petrignani; cfr. S. Petrignani, *Le signore della scrittura*, Milano, La Tartaruga, 1982, p. 102.

¹⁸³ In modo particolare, per quanto riguarda la produzione narrativa, si ricordano, tra gli altri, *Le donne muoiono* (1951), in cui è contenuto il celeberrimo racconto *Lavinia fugge*, *Noi credevamo* (1967), tornato di recente alla ribalta grazie alla indimenticabile transcodificazione cinematografica operata nel 2010 da Mario Martone, e l'ultimo autobiografico *Un grido lacerante* (1981); estremamente prolifica è stata anche la sua produzione saggistica per la letteratura, il teatro, il cinema e in particolare per la storia dell'arte: celebri sono gli studi monografici dedicati a Lorenzo Lotto, Fra Angelico, Diego Velázquez,

imparagonabile talento, confermato sempre in qualsiasi ‘prodotto’ il suo *genius* forgia, certamente è consacrato nell’alveo dell’amatissima scrittura narrativa; «avevo molte frecce al mio arco» – confessa Anna Banti nella appassionata intervista di Sandra Petrignani – «mi piaceva la politica, il cinema, la pittura enormemente. Sono diventata scrittore»¹⁸⁴. E di fatto, là dove la sua genialità creativa si realizza con estrema maestria è tra le pieghe di una dimensione narrativa personalissima, una raffinatissima ‘prosa d’arte’, che ben si materializza in *Artemisia*, il più celebre tra i suoi romanzi, pubblicato nel 1947, a ridosso delle primissime sperimentazioni, da parte delle donne italiane, sul tavolo della partecipazione pubblica in tutte le varianti, da quella politica a quella sociale, lavorativa e culturale. *Artemisia* si schiude come inusuale arena narrativa in cui Anna Banti desidera restituire luce e visibilità al genio e alla eccezionalità delle donne nella ricostruzione del filo oscurato delle vicende stra-ordinarie di Artemisia Gentileschi, la «pittrice valentissima»¹⁸⁵ del Barocco italiano, lasciandosi guidare dalla intuizione che, «attraverso il buio dei secoli», sia possibile intravedere «una genealogia che la scrittura femminile, ma anche l’arte, la pittura può far riemergere»¹⁸⁶.

E’ arduo definire con una etichetta univoca *Artemisia*; si tratta, infatti, di un originalissimo prodotto narrativo in cui la scrittura di Anna Banti fonde magistralmente assieme i caratteri del romanzo storico, i tratti immaginifici della *fiction* e il dato privato e personale tipico della scrittura biografica. *Artemisia* si presenta, così, agli occhi del lettore come una sorta di ricostruzione evocativa e pure personalissima della vicenda esistenziale e artistica di Artemisia Gentileschi, che le parole di Mary Garrard – ad oggi la massima esperta di Artemisia Gentileschi tra i

Claude Monet e Giovanni da San Giovanni, e la raccolta di ‘genere’ del 1981 dal titolo *Quando anche le donne si misero a dipingere*. A partire dal 1970, dopo la morte del marito Roberto Longhi le viene, infine, affidata la direzione della rivista d’arte «Paragone», di cui già curava la sezione letteraria.

¹⁸⁴ Cfr. S. Petrignani, *Le signore della scrittura* cit., p. 102.

¹⁸⁵ A. Banti, *Artemisia*, Firenze, Sansoni, 1947 (prima edizione) poi Milano, Bompiani, 2001, p. VII.

¹⁸⁶ P. Azzolini, *Di silenzio e d’ombra*. Cit., Padova, Il Poligrafo, 2012, p. 108.

critici e gli storici dell'arte – dicono «far from a 'good woman painter', she was one of the major visual thinkers of her time»¹⁸⁷.

L'originalità della scrittura di Anna Banti sta nel sovrapporre la voce narrante alla prospettiva – in parte storicizzata e in parte romanzata – della figura di Artemisia, proponendo, così, angolature molteplici e miscelate da cui raccontare la storia, in una fusione continua e reiterata tra la proposizione del dato storico e la sua reinvenzione mediante la magia della *fiction*. Le dinamiche oppostive, eppure complementari, che caratterizzano il testo sono, tra l'altro, ancor più rinforzate da un chiaro rimando alla fattuale «struggle between public and private, work and marriage, which she [Anna Banti] felt so acutely in her own life»¹⁸⁸; l'identità di Anna Banti, infatti, è stata a lungo associata (e in un certo senso annullata) alla figura della 'fortunatissima moglie' del celebre e influente critico d'arte Roberto Longhi. In effetti, la ricchezza emotiva e intellettuale del noto marito ha funzionato spesso come arma a doppia lama per la scrittrice, poiché nel fortificarla e rinvigorirla sulla dimensione privata, il bagliore ingombrante della sua presenza ne ha pure decretato, a intermittenza, il sacrificio della 'morte artistica' come intellettuale. E forse risiede proprio qui la spiegazione della scelta da parte della scrittrice di indossare per sé uno pseudonimo, col quale ritagliare, almeno nella dimensione onomastica, un piccolo spazio di autonomia identitaria e (ri)costruire così, nei mondi reinventati dalla *fiction*, il doloroso «clash between female ambition and the dominant ethos which excludes women from the role of creator and originator of culture»¹⁸⁹, anticipando con lungimiranza la grande denuncia

¹⁸⁷ M. D. Garrard, *Artemisia Gentileschi Around 1622: The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 12. Si veda pure, per un quadro complessivo della vicenda biografica e artistica di Artemisia Gentileschi, il celeberrimo Garrard Mary D., *Artemisia Gentileschi. The image of the female hero in Italian baroque art*, Princeton, Princeton UP, 1989. Berkeley.

¹⁸⁸ S. Wood, *Portraits of a Writer: Anna Banti, in Italian Women's Writing 1860-1994*, cit., 1995, p. 120.

¹⁸⁹ Ivi, p. 121.

supportata da Elaine Showalter¹⁹⁰ della rimozione totale di tracce al femminile nella linea genealogica della cultura occidentale, oltre a precorrere pure l'idea di «anxiety of authorship», elaborata dalla prolifica collaborazione intellettuale tra Sandra Gilbert e Susan Gubar¹⁹¹. L'intento che anima con passione la scrittura di Anna Banti, dunque, è costruire una biografia romanzata della pittrice italiana seicentesca, tramite cui riportare a galla – sommersa com'era dal peso di un canone troppo lungamente patrilineare e antropocentrico – la storia privata e intellettuale di una pittrice dotata di un talento senza eguali nella Storia, ma che una trasmissione culturale parziale e monca ha nei secoli trascurato e dimenticato; la vicenda di Artemisia, così, diventa storia universale e testimonianza esemplare di quella miriade di storie di donne geniali andate disperse, come una «galassia sommersa», nel fagocitante e escludente sistema culturale occidentale. Ma c'è di più: come Anna Banti scrive nell'introduzione al romanzo, la sua operazione di recupero, di ricostruzione e di riabilitazione della esperienza esistenziale e intellettuale di Artemisia Gentileschi è 'doverosa' non solo per l'innato e impareggiabile talento che la contraddistingue sul piano artistico, ma anche – e forse soprattutto – per la straordinaria lungimiranza e apertura mentale che la pittrice ha dimostrato, con forza e perseveranza, lungo l'intero corso della sua non sempre felice esistenza:

Artemisia Gentileschi [...] è stata una delle prime donne a sostenere attraverso le parole e la realizzazione personale il diritto di perseguire una eguaglianza sul piano lavorativo, oltre che spirituale, tra i due sessi¹⁹².

Le tracce storiche, infatti, ci raccontano che una giovanissima Artemisia viene sedotta, con false promesse di matrimonio, dal pittore Agostino

¹⁹⁰ Cfr. E. Showalter, *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, Princeton University Press, 1977 e *New feminist criticism: essays on women, literature, and theory*, New York, Pantheon Books, 1985.

¹⁹¹ Cfr. S. Gilbert e S. Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1985.

¹⁹² A. Banti, *Artemisia*, cit., p. VIII.

Tassi, praticante nella bottega paterna, fino a che la relazione tra i due non si conclude amaramente nelle aule di un tribunale nel quale, nonostante sia stata la pittrice a denunciare l'uomo per violenza e stupro, è lei stessa a finire sul patibolo, torturata da una ingiusta giuria che la diffama per calunnia e infamia, distruggendole irrimediabilmente la reputazione; il degradante e parzialissimo processo lascia la pittrice moralmente nuda di fronte al suo pubblico e forte solo del suo innato talento, che nessuno mai potrà portargli via: Artemisia decide, così, di concentrarsi totalmente sulla pittura e sulla creazione artistica.

Com'è chiaro la testimonianza dello stupro subito da Artemisia segna un passaggio doloroso e indimenticabile nella esistenza della pittrice e diventa momento cruciale nell'architettura del romanzo poiché si fa inequivocabile specchio dei meccanismi mortificanti di una società bieca e turpe che iscrive *a priori* nel corpo femminile la macchia incancellabile della colpa e del peccato. Quell'episodio vergognoso diventa, nelle sapienti mani della scrittrice, espediente esclusivo per staccarsi dai limitati margini del resoconto storico e spostarsi su una dimensione altra, immaginifica, che si apre a prolifiche interrelazioni (e sovrapposizioni) tra il personaggio storico e romanzato di Artemisia e il *niveau* dell'autrice/narratrice, dando conto di un'altra violenza, diversa eppure così prossima a quella subita da Artemisia, che irrompe e devasta l'esistenza dell'autrice; il frastuono e il terrore dei bombardamenti tedeschi che distruggono Firenze nel 1946 risuonano drammaticamente nelle pagine iniziali del romanzo, quando la scrittrice lamenta di aver perduto il manoscritto quasi completo sulla storia di Artemisia, smarrito appunto nella devastazione della guerra:

Sotto le macerie di casa mia, ho perduto Artemisia, la mia compagna di tre secoli fa, che respirava adagio, coricata da me su cento pagine di scritto¹⁹³.

¹⁹³ A. Banti, *Artemisia* cit., p. 16.

La rimozione in un sol colpo della verginità e della reputazione operata sul corpo e sull'esistenza tutta di Artemisia dalla follia dello stupro e dell'ingiusto processo si fa violentemente metafora dello sconquassamento di tutto il sistema di valori e della perdita della libertà, brutali effetti dell'altra mostruosa e inspiegabile follia che è la guerra, di cui è vittima l'intera umanità:

La nostra povera libertà si lega all'umile libertà di una vergine che nel milleseicentoundici non ha se non la quella del proprio corpo integro e non può capacitarsi in eterno di averla perduta. Per tutta la vita essa si adoprò a sostituirla con un'altra, più alta e più forte, ma il rimpianto di quell'unica restò: mi pareva con quei fogli scritti di averlo acquietato¹⁹⁴.

Tuttavia, la perdita dell'autrice/narratrice è presto risanata negli interstizi dell'invenzione narrativa, nei quali Anna Banti dà corpo a una (ri)costruzione che nessuno storico dell'arte avrebbe mai potuto realizzare per Artemisia, «a complex, consistent and rich inner life for her protagonist, thereby conferring a sense of reality on Artemisia moment-to-moment experiences – her thoughts, motives, actions – as she interacts with her world»¹⁹⁵. La scrittrice, infatti, è abile nel trasformare il tessuto della *fiction* in terreno florido per l'innesto di correlazioni speculari e metaforiche tra il tempo raccontato e quello dell'enunciazione; per dirla con Sharon Wood, «as the stones of Florence crumble [...] the act of remembrance, of creating a relationship across the age which is itself creative, takes on a critical significance»¹⁹⁶.

Le intenzioni intellettuali che animano la scrittura di Anna Banti non risiedono, dunque, nel desiderio semplice – eppur accorato – di fornire una ricostruzione della vicenda biografica della pittrice; l'originalità del lavoro sta piuttosto nel far sentire con forza al lettore la presenza

¹⁹⁴ Ivi, p. 31.

¹⁹⁵ D. Heller, *Remembering Artemisia: Anna Banti and Artemisia Gentileschi*, in Ada Testaferri (a cura di), *Donna. Women in Italian Culture*, Toronto, Toronto Italian Studies Press, 1989, p. 99

¹⁹⁶ S. Wood, *Portraits of a writer: Anna Banti*, cit., p. 128.

emotiva dell'autrice all'interno del testo, mostrando la sua intrinseca empatia con la topografia esistenziale di Artemisia, e creando così un *mélange* narrativo che «[...] presents itself as something other than a simple documentary reconstruction, something at once more personal, more imaginative and more arbitrary»¹⁹⁷. La storia di Artemisia, infatti, – raccontata con il tono accattivante e romanzato che solo una narratrice sapiente come Anna Banti saprebbe fare – è a intermittenza intervallata da incursioni esplicite della scrittrice, che dà corpo a alterazioni e commenti personali sui fatti raccontati e spesso li ricollega a eventi a lei prossimi, in una costante tensione empatica con la protagonista; Anna Banti, dunque, «throughout the narrative, invents what no historian can ever know – a complex consistent and rich inner life for her protagonist – thereby conferring a sense of reality on Artemisia's imagine moment-to-moment thoughts, motives and actions as she interacts with her world»¹⁹⁸.

Marcando così decisamente la sua presenza nel testo, la scrittrice lascia emergere con forza l'essenza prima di cui è permeato il romanzo che si sostanzia nell'idea, come s'è accennato, di una 'operazione' doppia e complementare, poiché include e mette in relazione simbiotica le vicende della pittrice e della narratrice, entrambe segnate dal paradosso esistenziale di esser insieme donne e intellettuali e unite dal *fil rouge* della comune e dolorosa percezione di isolamento e di marginalità. Anna Banti, così, dà corpo a un lavoro senza precedenti, atto non solo a restituire visibilità all'ingegno dimenticato e rimosso della pittrice barocca, ma mirante pure a consegnare tutto il potere sovversivo della parola letteraria alla narratrice novecentesca: la pittrice e la scrittrice, dunque, «together, they begin to create a new life whose retelling becomes a shared, almost compulsive need»¹⁹⁹.

¹⁹⁷ D. Heller, *History, Art and Fiction in Anna Banti's Artemisia*, cit., 1990, p. 46.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

2.4.2 *Come di madre in figlia: Anna, Artemisia e Annella*

L'umiliante e brutale storia del processo per stupro che affossa l'esistenza della giovanissima Artemisia – ci racconta Anna Banti tra le pieghe del romanzo – si chiude non perché gli interrogatori siano davvero utili a scioglierne gli intricati nodi, ma piuttosto grazie al matrimonio 'riparatore' di Artemisia con Antonio Stiattesi, che risana, in qualche modo, la figura infangata della pittrice come donna seducente e colpevole e la restituisce alla scena pubblica nella funzione normalizzata di moglie (e presto di madre). Il matrimonio regala a Artemisia un periodo, seppur breve, di inaspettata felicità domestica e di intesa coniugale con il marito imposto, nelle mura degli affetti quotidiani che la approssimano a essere 'come tutte', anche nella condivisione dell'esperienza materna – Artemisia avrà una, forse due figlie, di cui una (Porziella), come racconta la scrittrice, seguirà le orme della madre divenendo essa stessa pittrice. Artemisia non sembra preparata ad accogliere le gentilezze, le premure, di un uomo così tenero e amorevole come il marito, essendosi cristallizzata in lei un'immagine di mascolinità associata alla violenza e alla brutalità:

Oh Antonio il mio marito! Così gentile nel sonno, non nutrivi un pensiero di malizia, sospiravi quando mutavi fianco, se incontravi i miei capelli sul cuscino li ricomponevi come un mazzo di fiori [...]. Quando si soffiava il naso pareva che si vergognasse; [...] strascicava un po' i piedi camminando; lo riconoscevo alla tosse. Oh il mio marito che così presto è morto²⁰⁰.

Rapita dalla seduzione della delicatezza e dell'amore disinteressato e pulito di Antonio, si sente totalmente gratificata, almeno inizialmente, nel rivestire appieno il ruolo di moglie e di madre, rinunciando così a quella strenua battaglia che aveva intrapreso per restituire a se stessa l'autonomia di una identità pubblica – di pittrice – oltre che privata, che le era stata brutalmente sottratta:

²⁰⁰ A. Banti, *Artemisia* cit., p. 81.

[...] quanto è bello appartenere a qualcuno, perdere la propria identità, diventare un'altra, irriconoscibile. Quanto è bello?²⁰¹.

Le parole di Artemisia, si noti, sono sapientemente strutturate dalla penna di Anna Banti nella forma di una domanda, sottolineando così tutta la carica problematica della eventuale risposta che ne consegue, e marcando con forza l'insostituibile interrelazione che s'intesse tra i piani temporali del passato e del presente e quindi tra le esistenze della pittrice e della autrice/narratrice. La storia di Artemisia e quella di Anna, infatti, sono profondamente coinvolte in un gioco di riflessi e di rimandi: il loro dilemma trova l'essenza comune nella rinuncia, epocale e emblematica, alla gratificazione di una esistenza autonoma come 'intellettuale', per godere dello scambio emotivo e gioioso che irradia la vita coniugale delle due protagoniste.

La scrittrice, che sa giocare bene con la parola letteraria, sceglie per Artemisia un destino 'rivoluzionario', pur sapendo di non poter trovare una ricompensa assoluta neanche sul piano inventato della *fiction*; a guardar bene le storie delle due donne, «neither woman ever found peace: *Artemisia* is a deeper work than wish-fulfillment or an elaborate construction with which Banti rearranges the pieces of her own life»²⁰². Al lettore è a poco a poco rivelata l'impossibilità – disperata – da parte di Artemisia di coniugare i desideri mossi alternativamente dal cuore – amore, famiglia, figli – e dall'intelletto – arte, lavoro, successo – e, alla fine, ciò che amaramente giunge a desiderare è di non essere nata donna per non doversi trovare al centro di un dilemma così doloroso e irrisolvibile.

Solo alla morte precoce e inaspettata del marito, Artemisia sceglie di trasferirsi a Firenze e qui, alla corte dei Medici, dà avvio alla sua gloriosa carriera di pittrice; il suo *status* – inizialmente confuso e ibrido – si orienta poi con decisione verso una scelta di vita stereotipicamente 'maschile': solo la rinuncia alle tenerezze quotidiane della vita familiare

²⁰¹ Ivi, p. 83

²⁰² D. Heller, *Remembering Artemisia: Anna Banti and Artemisia Gentileschi*, cit., p.101.

le permette, di conquistare fama e prestigio nella scena artistica – Artemisia arriva ‘addirittura’ a gestire un’accademia d’arte tutta sua, come i migliori artisti (uomini) dell’epoca. A Firenze, la pittrice è circondata di sentimenti ambigui, fatti di un miscuglio torbido di superiorità sociale, invidia, *pruderie*, ma anche di fascino e di attrazione; sono molte le donne di corte che, tenendosi stretta la ‘normalità’ della loro condizione, si accalcano intono a questa figura *sui generis*, animate da un interesse voyeuristico per l’alone così stra-ordinario di autonomia e competenza professionale che rende Artemisia un personaggio del tutto fuori norma, troppo trasgressivamente prossimo ai modelli di potere maschili. Perciò, a dispetto di una certa «indeterminacy of her social position [...], Artemisia must grope towards the creation of her own complex identity without the hel of any known precedent ‘role models’»²⁰³; la pittrice seicentesca esce, così, dalla mirabolante costruzione narrativa di Anna Banti come una figura particolarmente contorta e perturbante, di certo estremamente moderna e rivoluzionaria:

[...] una madre senza marito non è una madre di famiglia. Precisamente quella che avrebbe dovuto essere la sua condizione nessun confessore era stato in grado di spiegarglielo, non importa quanto avesse insistito; e in più per quanto avesse riflettuto, non era ancora riuscita a riconoscere se stessa e a trovare definizione di se stessa in qualunque esempio o figura approvata dal suo secolo [...] E’ una donna che per ogni gesto avrebbe voluto trovare ispirazione in un modello – degno e nobile – del suo sesso e epoca; e non lo trova²⁰⁴.

E’ naturale che Artemisia finisca per pagare duramente la sua ‘trasgressione’; «la solitudine della donna di genio è più profonda dell’uomo di genio: per lei non ci sono dee, miti archetipi, l’eccezionalità resta sospesa in un limbo senza tradizione [...]»²⁰⁵, e la scelta di incarnare appieno il ruolo intellettuale esclude automaticamente la

²⁰³ S. Wood, *Portraits of a writer: Anna Banti*, cit., p. 129.

²⁰⁴ A. Banti, *Artemisia* cit., p. 108.

²⁰⁵ P. Azzolini, *Di silenzio e d’ombra*, cit., p. 119.

possibilità di conciliare l'esperienza familiare e di vivere serenamente da madre il suo legame con la figlia Porziella.

Il ruolo anticonformista di intellettuale che Artemisia sceglie per se stessa è, infatti, tutto incasellato in griglie di comportamento declinate unicamente al maschile, e ciò non le consente di sperimentare senza remore e inibizioni la sua maternità e di indulgere, ad esempio, a certi sentimenti o atteggiamenti nei confronti della figlia che potrebbero sconquassare il carattere così virile del ruolo che Artemisia s'è scelta. Perciò, la pittrice si ritrova invischiata in un legame con la figlia particolarmente conflittuale, fatto di incomprensioni e di gelosie, e pervaso da una passione così avida e distruttiva che «la prende alla gola con un sapore di sangue. – E' tollerabile amare una figlia in questa maniera vorace e ingorda, la maniera degli animali femmine e delle donne bisognose nel loro tugurio?»²⁰⁶.

Dunque, neanche il personaggio storico di Artemisia re-inventato nei mondi della *fiction* giunge alla fine a godere di una condizione di compiaciuta felicità: al fondo di Artemisia, infatti, non si scrosta il viscerale desiderio di vivere il suo destino biologico di donna e di sperimentare l'esperienza materna nell'ansia irrisolvibile di coniugare questa tensione innata con il 'bisogno' – anche questo legittimo – di realizzarsi come individuo che si sostanzia di per sé e che può vivere e auto-definirsi come intellettuale, al di là delle proprie coordinate di genere; il senso di colpa per la rinuncia alla possibilità di vivere totalmente la sua esperienza di donna attraversa così violentemente la sua esistenza da non permetterle di vivere con serenità la scelta 'alternativa' così dolorosamente strappata alle convenzioni imposte dalla società:

Her guilty snatches at the pleasure both of marriage and of motherhood underline the tragedy of the woman artist: that her self-affirmation in the

²⁰⁶ A. Banti, *Artemisia* cit., p. 73.

public domain is achieved only by radical surgery on her private life, by exercising the strictest economy of libidinal energy²⁰⁷.

Scena nodale del tessuto narrativo è, allora, la composizione da parte di Artemisia del dipinto noto col titolo di *Giuditta che decapita Oloferne*, commissionatole da Cosimo II durante il suo soggiorno alla corte fiorentina e di cui esistono due versioni, una databile all'incirca al 1612-13 e conservata al Museo di Capodimonte a Napoli, l'altra realizzata circa nel 1620 e esposta alla Galleria degli Uffizi di Firenze; si tratta dell'opera che, insieme a *L'allegoria della pittura*, è considerata dalle storie dell'arte prodotto certo della mano della pittrice seicentesca. Il tema biblico dell'uccisione del generale assiro Oloferne per mano della ricca e bella vedova ebrea Giuditta è assai consueto per i pittori del Seicento²⁰⁸, e il dipinto di Artemisia è ritenuto dai critici dell'arte un autoritratto dell'artista, che ritrae se stessa nella impietosa donna che, con agghiacciante distacco, infila la lama della spada nel collo del truce generale, macchiando con violenza le candide lenzuola; Artemisia realizza un quadro efferato, terribile eppure forse per questo dotato di una genialità senza precedenti, come immediatamente percepisce Roland Barthes nelle parole riportate da Eva Menzio:

Il primo colpo di genio – afferma Barthes – è quello di aver messo nel quadro due donne, e non solo una, mentre nella versione biblica, la serva aspetta fuori; due donne associate nello stesso lavoro, le braccia fraposte, che riuniscono i loro sforzi muscolari sullo stesso oggetto: vincere una massa enorme, il cui peso supera le forze di una sola donna. Non sembrano due lavoranti sul punto di sgozzare un porco? Tutto ciò assomiglia a un'operazione di chirurgia veterinaria [...]²⁰⁹.

²⁰⁷ S. Wood, *Portraits of a writer: Anna Banti*, cit., p. 131.

²⁰⁸ Tra i più noti dipinti che ritraggono il delitto di Oloferne, basta ricordare il celeberrimo ritratto di Caravaggio del 1599 e quello dello stesso Orazio Gentileschi, che dipinge la scena più volte nel corso della sua carriera.

²⁰⁹ E. Menzio (a cura di), *Artemisia Gentileschi Lettere precedute da Atti di un processo di stupro*, Milano, Abscondita, 2004, p. 57.

Tuttavia, la penna letteraria di Anna Banti dilata le osservazioni degli storici dell'arte, supponendo, nell'orchestrazione mirabolante del dato materiale con quello romanzato, che quello non è semplicemente l'*autoportrait* di Artemisia, ma piuttosto un dipinto a più strati, che include in sé il ritratto che la pittrice fa di Annella de Rosa, l'abile allieva della sua bottega nel periodo napoletano, ammazzata brutalmente da un amante geloso. In tal modo, dunque, l'*eventum* del ritratto si carica di un sovrappiù di significati, sostanziali all'economia simbolica della storia raccontata e della trama di interconnessioni e sovrapposizioni che si innestano tra le figure di donne in gioco che ora diventano tre: Anna, Artemisia e Annella.

Nell'universo reinventato dalla penna di Anna (Banti) Artemisia e Annella non hanno un incontro molto felice: la totale disposizione da parte di Artemisia a intessere una solida e forte amicizia/alleanza con Annella, in nome di una sorta di solidarietà tra artiste e donne, non trova felice risoluzione dalla parte di Annella, la cui gelida reazione s'inscrive nella logica tutta maschilista e patriarcale, che considera l'artista donna come una bizzarra e irripetibile eccezione e che, dunque, può tentare di guardare all' 'altra' solo e unicamente nei termini di nemica e rivale da distruggere e annientare; un battibecco tra Annella e Artemisia davanti allo sguardo di compiaciuti gentiluomini innesca la spia di una interessantissima riflessione da parte della pittrice:

Nessuno le può far male quanto una donna: questo avrebbe dovuto spiegare a quei signori che si son divertiti ai contrasti delle due virtuose. – Vedete queste femmine – avrebbe dovuto dire – le migliori. Le più forti, quelle che più somigliano ai valentuomini: come son ridotte finte sleali fra loro, nel mondo che voi avete creato per vostro uso e comodità. Siamo così poche e insidiate che non sappiamo più riconoscerci e intenderci o almeno rispettarci come voi vi rispettate. Per gioco ci lasciate libere e in un arsenale di armi velenose. Così noi soffriamo²¹⁰.

²¹⁰ A. Banti, *Artemisia* cit., p. 91.

Il desiderio di Anna Banti, allora, risiede proprio nel servirsi dell'incantesimo della parola letteraria per riabilitare su più livelli la figura di Annella, innanzitutto dall'ingiusta violenza omicida del marito, poi dalla incompresa empatia con Artemisia e infine dall'oblio della cultura patrilineare. Allo, stesso modo, la penna della scrittrice, riesce contestualmente come in un sistema a scatole cinesi, a rivivificare anche l'immagine di Artemisia, orchestrando la possibile inclusione dell'allieva napoletana nel dipinto che ha reso celebre la pittrice seicentesca, così che quelle immagini violente e implacabili possano urlare vendetta per la coltre di oltraggi subiti:

La vendetta era consumata, scontata la lunga vergogna di Roma: gli uomini tornavano uomini, seppur distanti, incomprensibili fantasmi; padre, marito, amante: poco meno che nomi [...]²¹¹.

Anna/Artemisia, insomma, è percorsa dalla geniale intuizione di servirsi del linguaggio indelebile della pittura per lasciar riemergere dal manto pesante dell'oblio la verità sullo stupro e sull'orrido uxoricidio, ma anche la potenza del talento e dell'ingegno femminile, reso invisibile da una tradizione monolitica che sembra non avere spazio perché il discorso delle donne sia enunciato.

Insomma, se per Artemisia il legame con gli affetti familiari e con le gioie quotidiane è irrimediabilmente sconquassato da una conflittuale e insanabile relazione con la figlia, la penna di Anna Banti riserva alla pittrice la possibilità di risanare almeno l'altra *liaison*, quella tra la donna e l'artista; la costruzione della *fiction*, infatti, consente alla scrittrice di realizzare quel desiderio di amore e di 'sororanza' tra le donne, e soprattutto tra quelle 'stra-ordinarie' come le intellettuali; così Artemisia/donna si fonde nell'Artemisia/artista, «che è come la figlia del suo ingegno, lavora dentro, e il desiderio si fa pittura, immagine e poi parola da trasmettere ai posteri»²¹², e prende pure forma, a suggello

²¹¹ Ivi, p. 48-49.

²¹² P. Azzolini, *Di silenzio e d'ombra* cit., p. 120.

dell'invenzione narrativa, la scena che consacra la dialogante interrelazione tra il passato e il presente – tra Anna, Artemisia e Annella – che sostanzia tutto il sistema narrativo e che in questo passaggio conclusivo, in un gioco a tre voci, è magistralmente ricreato:

Cominciò quei giorni una figura senza modello, di memoria: ma di quale memoria? Se lo domandava mentre le sbocciavano sotto una mano una guancia di caldo pallore, capelli neri raccolti in un nodo neglienti e sfatti sul collo e sull'orecchio. Di memoria, non di maniera [...]. Non è Porziella, non è la figlia di Tuzia [...]. E' una cui Artemisia ha voluto bene senza saperlo, che ha molto e intensamente guardato senza avvedersene. [...] il riconoscimento si avverò, e il nome soccorse: Annella de Rosa [...]. Inchiodata alla verità di una spalla, di un braccio, di una mano col pollice infilato nella tavolozza, Annella non potrà sfuggire... [...] “Voi sapete come la stimo e la tratto: ma è troppo sdegnosa” [...]. Volse le spalle, partì giurando che l'avrebbe d'ora in poi ignorata. Pure quando Massimo gliela portò per sottrarla alle furie del marito, come folgorarono di riconoscenza e d'intesa quelle giovani pupille nere! E la bocca, ancora tenera [...] bisbigliò convulsa le parole non dimenticate: Pittori ce n'è a dozzine, ma c'è una pittrice sola, Maestra mia"! Ora ecco Annella risorta per caso, Annella che avrebbe trent'anni appena se il pugnale di un uomo non l'avesse stesa a terra esangue, livida [...]. Si fa il segno della croce. Ma l'Ave Maria che le venne alla bocca non fu per il riposo di una morta, sì per l'immagine eterna di una carità appassionata, per il successo di un'arcana, disinteressata speranza, tutta la notte la tela rimase scoperta sul cavalletto²¹³.

Nell'universo della *fiction*, insomma, la scrittrice intesse una speciale intesa tutta al femminile, dotando Artemisia di uno sguardo così lungimirante da riconoscere e prendere consapevolezza della rilevanza di un ideale di alleanza tra donne perché si custodisca e si preservi «the inheritance [...] of her rightful *female* patrimony»²¹⁴.

Anna Banti, così, lascia che Artemisia cristallizzi la sua perspicace intuizione in un dipinto capace di celebrare lo spirito creativo, l'intelligenza e il talento di un'altra donna – Annella de Rosa, appunto –

²¹³ A. Banti, *Artemisia* cit., p. 188-190.

²¹⁴ H. Deborah, *History, Art and Fiction in Anna Banti's Artemisia*, cit., p. 48.

cosicché «quella donna possa raggiungere l'onore, e così possa onorare anche se stessa»²¹⁵. Come Artemisia sa che consacrare sulla tela l'immagine della di Annella significa restituire, attraverso l'orgoglio del suo personale talento, l'onore negato a quella donna, allora anche Anna Banti, rievocando con la maestria impareggiabile della sua penna i frammenti sparsi e perduti della straordinaria esistenza di Artemisia, trova il luogo e il mezzo per recuperare, nel diaframma della ricostruzione narrativa, uno spazio in cui affermare la propria presenza e il proprio coraggio nel monolitico e maschilista universo delle Lettere. La corrispondenza di sensi che si anima fra le tre figure femminili – Anna, Artemisia e Annella – diventa perciò essenza incrollabile nell'invenzione affabulatoria e fondamentale all'intera economia narrativa perché capace di rendere visibile il linguaggio femminile rimosso e negato:

[...] ritratto o no, una donna che dipinge nel milleseicentoquaranta è un atto di coraggio, vale per Annella e per altre cento almeno, fino ad oggi. – “Vale anche per te” – conclude al lume di candela, nella stanza che la guerra ha reso fosca, un suono brusco e secco. Un libro si è chiuso di scatto²¹⁶.

²¹⁵ A. Banti, *Artemisia*, cit., 154.

²¹⁶ Ivi, p. 192.

CAPITOLO III

LA DIMENSIONE FILOSOFICA E PSICOANALITICA.

IL MATERNO COME DISCORSO SIMBOLICO

3.1 Il 'miracolo' italiano

Con la spinta esplosiva del miracolo economico l'Italia diventa, sul finire degli anni '50, una delle potenze economiche occidentali dominanti: il benessere e il tenore di vita aumentano in maniera inimmaginabile, la cartamoneta circola con fluidità, i consumi salgono alle stelle, la qualità della vita migliora d'un tratto anche per le sacche sociali notoriamente bistrattate; queste mirabolanti trasformazioni, tuttavia, prendono corpo sul martoriato territorio italiano in maniera così repentina e illusoria da trasformare presto l'Italia in un vero e proprio paese dei balocchi, pur con lampanti e indiscutibili passi verso la costruzione di una società moderna e democratica.

In tal senso, imprescindibile è l'epocale rivoluzione del sistema educativo che attraversa la penisola in questo periodo: per la prima volta nella storia, anche il Paese rinuncia all'atavico sistema classista che aveva caratterizzato l'istruzione italiana e si apre verso una educazione di massa, che arriva alla *climax* con la rottura del vincolo del *numerus clausus* nelle università. Ciò, tuttavia, non significa che il sistema educativo italiano sia giunto a abbracciare uno spirito profondamente e realmente democratico: le donne che a cavallo tra gli anni '50 e '60 giungono alla scelta di investire il proprio futuro nel miglioramento del proprio livello culturale iscrivendosi all'università rappresentano comunque solo un terzo dell'intera classe studentesca, reiterando una struttura di pensiero ancora molto obsoleta e legata alle passate opposizioni di ruoli e funzioni sulla base della differenza di genere.

E' sul finire degli anni '60, com'è diffusamente noto, che qualcosa inizia a smuoversi: il 'paese dei balocchi', con la sua ingombrante e luccicante carovana di conquiste ed illusorie emancipazioni, inizia a traballare e a perder colpi, fino a che «young Italians finally [wake] up from the Great American Dream which [has] drawn generations of their forebears; protest against a quickening Cold war compounded a crisis of authority in which all institutions – education, the family, the Church, unions and politics – were called into question»²¹⁷.

In questo tessuto sociale così febbricitante, trova presto terreno fertile il dilagare di movimenti femministi desiderosi di profonde trasformazioni per le donne nelle aspettative da attendere, come nelle forme di auto-riconoscimento e di auto-rappresentazione da adottare. Nel mezzo di un epocale sconquassamento delle logiche che secolarmente avevano dettato i comportamenti sociali, etici, sessuali nelle relazione tra i generi, si assiste a una rapida e significativa crescita della consapevolezza identitaria da parte delle italiane riverberate dalla sete di emancipazione che dilagava in tutta Europa, sia sul piano personale che su quello collettivo; tuttavia, appare corretto sottolineare sin da subito che non si tratta di un fenomeno omogeneamente diffuso sull'intera penisola, ma esso assume forme e proporzioni differenti sulla base delle regioni, dell'età e della classe di appartenenza delle donne coinvolte.

Nonostante una diffusione a intermittenza, a partire dalla fine degli anni '60, l'Italia pullula di esempi e modelli di partecipazione *femminista/femminile* che ci dicono della enorme crescita di una certa coscienza critica da parte delle italiane; come vittime di un effetto-domino, la prima tessera del sistema patriarcale a essere sonoramente travolta dall'ondata emancipatoria femminista è indubbiamente quella incasellata nella sfera familiare, che con le sue norme e le sue gerarchie più di tutte ha favorito la perpetrazione della Legge del Padre. Inizia, infatti, a frantumarsi, anche in seguito a una radicale riforma legislativa,

²¹⁷ S. Wood, *Revolution And Reaction*, in *Italian Women's Writing 1860-1994*, cit., pp. 188-189.

l'idea di autocrazia maritale e il simbolo, così profondamente stratificato, del 'capofamiglia' e si procede alla graduale iscrizione nell'immaginario collettivo del concetto di democratica uguaglianza tra marito e moglie, pronto a seppellire il fantasma della donna come madre, casalinga e massaia; in effetti, se «il diritto civile [...] autorizza ormai una pluralità di modelli familiari e di ruoli femminili»²¹⁸ – risale infatti al 1969 l'approvazione della legge sul divorzio, che gli Italiani sono poi chiamati a confermare con il referendum del 1974 –, la liberalizzazione della contraccezione e la regolamentazione dell'aborto con la legge del 1978 si traducono in conquiste irrinunciabili perché le donne possano giungere finalmente a «riappropriarsi del loro corpo e della loro sessualità, ad [avere] loro il controllo della fecondità, [proibendo] agli Stati le forme più rigide di manipolazione della famiglia»²¹⁹.

La conquista di inedite modalità – politiche e simboliche – di (auto)rappresentazione si fa, dunque, *leitmotif* dei femminismi che lungo i turbolenti anni '60 e '70 giungono sul territorio italiano a partire dai variegati scenari europei e si traducono in spazi fecondi in cui le donne avviano il necessario e improrogabile meccanismo di (de)costruzione e (ri)definizione identitaria sotto nuove, plurali forme. Considerato il variegato e multiforme tessuto in cui s'inscrive il processo di riscrittura delle identità femminili a partire dal rivoluzionario Sessantotto italiano, in questa sede s'è scelto di ritagliare un pezzo interno a questa complessa trama di lotte e di conquiste per giungere a delineare le 'operazioni' di ricostruzione dell'inventario di figurazioni femminili che i femminismi hanno condotto in seno al tema del materno, vista la densità di significazioni che tale *topos* acquista nei discorsi cui le donne danno voce per ridefinire le proprie modalità di (auto)rappresentazione. Le riflessioni che fanno della *Madre* il s/oggetto di indagine sono, infatti, nodi tematici cruciali attorno cui,

²¹⁸ F. Thébaud, *Introduzione a Storia delle donne. Il Novecento*, (a cura di G. Duby, M. Perrot, F. Thébaud), Roma, Laterza, 2011, p. 13.

²¹⁹ *Ibidem*.

mediante una variegata rifrangenza di lenti, i femminismi tentano di leggere e interpretare i cruciali percorsi di ricomposizione di una rinnovata identità *femminile*, e costituiscono il fitto sostrato teorico in cui si integra il lavoro di ricerca condotto.

I dibattiti femministi si sono lungamente scaldati intorno alla questione pratica e simbolica del materno, considerata la sua imprescindibile portata nella vita delle donne, nonché il suo straordinario potere condizionante nella costruzione dell'immaginario *femminile*; il discorso sul/del materno, infatti, è la dialettica mediante cui dare voce al *logos* epico di 'diventare donna', è l'atto sostanziale di *en-genderment*, che si configura come meccanismo a sua volta estremamente connesso a processi ineludibili e incrociati, da un lato, il legame necessario con le generazioni di donne precedenti e successive, dall'altro, la trasmissione nel tempo delle loro pratiche, delle loro maniere di decodificazione del reale e del loro inventario di figurazioni per (auto)rappresentarsi.

Certamente, non si può prescindere da un discorso teorico sul materno e sulla relazione madre-figlio/a se non si accenna ai maestri moderni di tale discorso, come Darwin, Rousseau e Marx da un lato, che pongono in essere un'analisi sull'esperienza della maternità in relazione a grandi e astratte forze sociali e biologiche, e Freud dall'altro, che riferisce sulla questione materna restando nel delicato e intricato tessuto 'privato' dell'inconscio. Saranno, infatti, proprio gli strumenti e i risultati delle loro riflessioni a trasformarsi per i femminismi nel tavolo ottimale su cui sovvertire i teoremi dominanti e sperimentare nuovi discorsi che, inscrivendo finalmente la *madre* nella casella di *soggetto*, oltre a produrre «a new set of issues around day care, the combining of work and mothering, the impact of the mother's work on the child, on the father, and so on [...]»²²⁰, si fanno da sostrato su cui impiantare una densa e rinnovata costruzione ideologica del *femminile*.

In maniera particolare, le revisioni e i ripensamenti più eclatanti nel pensiero occidentale che sconvolgono la logica secolare secondo cui il

²²⁰ A. Koplan, *Motherhood and Representation. The Mother in Popular Culture and Melodrama*, London e New York, Routledge, 1992, p.29.

destino biologico delle donne (la procreazione) collima, di necessità, con il tradizionalmente supremo tra gli ideali e i desideri femminili (la maternità), si radicano con maggiore forza nei venti anni a cavallo tra il 1976 e il 1998. Tale forbice temporale, infatti, vede il territorio della *différence* francese, quello anglo-americano della psicanalisi e quello mediterraneo dei femminismi italiani ricucire un rinnovato discorso sul materno non senza ferite e disperate fratture, soprattutto quando ad essere sfiorato è il tasto dolente del legame delle *madri* con le *figlie*.

In tal senso, allora, è apparso funzionale, ai fini del lavoro intrapreso, tracciare per grandi linee le trasformazioni in cui il *materno*, inteso come grumosa categoria di significazione, è stato coinvolto a partire dagli anni '80 e lungo tutti gli anni '90, in seno alle teorie e alle pratiche dei femminismi, orientando il *focus* in modo particolare sulla prospettiva di lasciar emergere tutto il potenziale inscritto nei solchi della più taciuta delle relazioni esistenti, quella tra *madre* e *figlia*.

Lo studio qui proposto, infatti, radica il suo apparato teorico di riferimento nella riflessione filosofica e psicoanalitica europea di fine anni '70, quando si assiste alla messa in discussione delle *madri* per aver perpetrato – con la loro complicità e il loro silenzio – le norme patriarcali e per aver rallentato, se non svilito, il processo di costituzione identitaria delle *figlie*, bloccando la loro emancipazione e indipendenza, fino a abbracciare le riformulazioni teoriche e pratiche di fine anni '80 che, dopo una lenta metabolizzazione delle 'colpe' delle *madri*, si avvia verso una graduale riappropriazione della figura materna e del legame madre/figlia, non vissuto solo come luogo di tensioni e conflitti, ma inteso anche come matrice unica e imprescindibile da cui avviare il percorso di costruzione identitaria delle *figlie*.

3.2 La rivoluzione del materno nel linguaggio teorico

3.2.1 I capisaldi

Nell'ottica di circoscrivere un panorama altrimenti troppo vasto e complesso da inquadrare in questa sede, s'è preferito limitare il discorso ai contributi che provengono dalla riflessione filosofica e psicoanalitica sul materno e sul rapporto madre/figlia in terra angloamericana, con brevi, per quanto fondamentali, derive nel dibattito filosofico della *différence* di matrice francese e in quello italiano, pur nella consapevolezza di escludere dallo sguardo una fitta rete di posizioni e di prospettive che, per quanto interessanti, non risultano funzionali al discorso che s'intende costruire. In tal senso, allora, la scelta di guardare, insieme ad altri, anche al contesto italiano, si accompagna alla consapevolezza che qui, seppure filosofe come Luisa Muraro, Adriana Cavarero (inizialmente legate alla Comunità Filosofica *Diotima*), Lea Melandri – per citarne alcune – hanno dato un grande impulso nel rendere visibile e nodale la relazione madre/figlia per il processo di ridefinizione identitaria *femminile*, tuttavia il loro impegno era più volto a riflettere «upwards upon their relationship with their own mother and downwards upon their own experience as mother of young daughter [...]»²²¹, che alla costruzione di una solida e sistematica alternativa filosofica e psicoanalitica nella quale inscrivere e interpretare l'evoluzione del materno e del *mother/daughter bond*, come invece accade nel contesto angloamericano e in parte in quello francese.

L'idea è, dunque, quella di offrire un *framework* teorico generale che dia l'immagine di come si sia modificato, a partire dalla seconda metà del Novecento, il discorso teorico angloamericano, francese e italiano sul materno e, in maniera estremamente produttiva, sul micro-simbolo ad esso interno – il legame madre/figlia – nell'intento di mostrare la

221 A. Giorgio, *Writing Mother and Daughter*, cit., p. 18.

natura plurale delle figurazioni interne a tale universo simbolico, oscuro e incontenibile.

Senza dubbio, Adrienne Rich con *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1976) e Luce Irigaray con *Le corps-à-corps avec la mère* (1987) costituiscono i nodi storici che hanno dato una svolta sostanziale alla maniera di percepire, di indagare e di interpretare il materno e le sue rappresentazioni nel pensiero occidentale europeo e americano.

In modo particolare, Luce Irigaray, operando una rilettura moderna e rivoluzionaria dell'*Oresteia* eschiliana²²², pone simbolicamente a fondamento della società occidentale e della sua legge patrilineare il mito sanguinolento del *matricide originaire* della donna/madre (Clitennestra) per mano dell'uomo/figlio (Oreste), imprescindibile perché si possa ristabilire «l'impero del Dio Padre»²²³ nell'ordine tutto patriarcale della città greca. Luce Irigaray, innestandosi sull'ipotesi del 'matriarcato'²²⁴ posta in essere durante il XIX secolo da Johann Jakob Bachofen, riprende, sviluppa e riabilita l'idea secondo cui il sistema occidentale – simbolico e sociale – nasconde alle spalle il fantasma di una tragica rimozione: la cancellazione della genealogia di derivazione materna, a favore della reiterazione della sola successione padre-figlio, dettando così il perpetrarsi di *formæ mentis* declinate unicamente al maschile. E. come si accennava, tracce lampanti di tale primitiva e brutale cancellazione trovano palesi figurazioni lungo il racconto mitologico, fissandosi in modo inequivocabile nella narrazione più propriamente politica della trilogia dell'*Oresteia* – le *Eumenidi*²²⁵ di Eschilo –, in cui la rimozione della genealogia materna si cristallizza nella sua forma più dolorosa poiché la vicenda narrata segnala il travagliato passaggio dalla legge materna (naturale) al diritto paterno

Luce Irigaray.
Le matricide originaire

²²² Cfr. L. Irigaray, *Sexe et Parentés*, Paris, Minit, 1987 e, in particolare, il saggio ad esso interno dal titolo *Le corps à corps avec la mère*.

²²³ L. Irigaray, *Le corps à corps avec la mère*, cit., p. 22.

²²⁴ Cfr. J. J. Bachofen, *Il matriarcato. Storia e mito tra Oriente e Occidente*, Milano, Marinotti Editore, 2004.

²²⁵ È noto quanto le *Eumenidi* costituiscano una delle pietre angolari del mito fondativo di Atene, nucleo da cui si è irradiata l'intera civiltà occidentale; cfr. Eschilo, *Oresteia. Agamennone, Coefore, Eumenidi*, (a cura di V. Benedetto), Milano, Rizzoli Editore, 2000.

(sociale). Lungo la narrazione mitologica, infatti, prende corpo il violento matricidio commesso da Oreste per vendicare il nome del padre infangato dall'infamia adulterina di Clitennestra e si compie, così, il primo delitto giudicato – e non condannato – dal tribunale umano della *polis*, poiché mancando il legittimo rapporto di consanguineità tra madre e figlio, l'uccisione di Clitennestra (la madre) non è perseguibile in quanto, Oreste (il figlio) non può essere imputato di aver versato il sangue del suo stesso sangue²²⁶. Le Erinni – che incarnano il diritto materno e il vincolo di sangue – come furie si accaniscono contro Oreste, simbolo inespugnabile del potere patriarcale; poi, non ottenendo la giustizia che invocano, si avviano sconfitte al loro seppellimento. E' evidente, come lascia emergere la rilettura moderna di tale tragedia sotto lo sguardo lucido e rivoluzionario di Luce Irigaray, che «tutto questo è ancora estremamente attuale; la mitologia che sottende il patriarcato non è cambiata; quello che l'*Orestea* descrive continua ad aver luogo»²²⁷: a fondamento della società occidentale e della sua Legge si colloca, infatti, l'originario e simbolico seppellimento del femminile, unito alla legittimazione dell'uccisione della madre per mano del figlio e sancita dal giudizio irremovibile di Atena «figlia del solo padre»²²⁸. Senza ripensamenti, dunque, l'iscrizione del femminile entro le griglie dell'ordine normativo paterno è direttamente collegato al rafforzamento della sola catena padre-figlio – escludendo e rimuovendo del le *figlie* – e alla dolente rottura del vincolo filiale dalla parte materna, e determinando l'inevitabile instillarsi, nell'immaginario secolare, di rapporti conflittuali, ostili, spesso insani e morbosi su tale

²²⁶ Cfr. ESCHILO, *op.cit.*, vv. 657-673 (corsivi nostri):

«APOLLO: [...] *Colei che viene chiamata madre non è genitrice del figlio, bensì soltanto nutrice del germe appena in lei seminato.* È il fecondatore che genera; ella, come ospite ad ospite, conserva il germoglio, se un dio non lo soffoca prima. Ti darò prova di quanto dico: può esserci un padre anche senza la madre. Proprio qui ne è testimone la figlia di Zeus Olimpico, che non fu nutrita nell'oscurità di un grembo, eppure è un germoglio quale nessuna dea potrebbe dare alla luce. [...]».

²²⁷ IRIGARAY LUCE, *Le corps à corps avec la mère*, in *Sexe et Parentés*, Paris, Minuit, 1987, p. 22.

²²⁸ Cfr. Eschilo, *op.cit.*, vv. 734-743 (corsivi nostri):

«ATHENA: È mio compito esprimere per ultimo il mio giudizio, e aggiungerò questo voto in favore di Oreste. Non vi è madre che mi abbia generato: esclusi i legami di nozze, *prediligo con tutto l'animo tutto ciò che è maschile, e sono interamente di mio padre.* Così non farò prevalere la morte di una donna che ha ucciso lo sposo custode della sua casa. Oreste vincerà anche se giudicato a parità di voti. Estraele al più presto le sorti dalle urne, o giudici cui fu affidato tale incarico».

versante, e ancora più drammaticamente, l'implacabile alterazione, sul piano delle strutture simboliche, della diade madre-figlio/a nel 'non-detto' per eccellenza.

La legittimazione del matricidio per mano del figlio e il conseguente seppellimento simbolico del femminile sono serviti per secoli, secondo le parole di Luce Irigaray, a consolidare la perpetratazione del solo ordine patriarcale e a cancellare la possibilità di esistenza della catena genealogica madre-figlia. La conseguente mancanza da parte delle *madri* e delle *figlie* di soggettività – intesa come capacità di dire 'io' e di assumere una posizione di enunciazione – ha impedito qualsiasi discorso che implicasse queste due coordinate, trasformandolo in un tabù da allontanare; la *liaison* con la figlia dalla parte della figura materna è stata, quindi, lungamente bandita dalla tradizione di pensiero occidentale, incastrata com'era in modalità di figurazioni totalmente asservite all'ordine patriarcale, che oltre a perpetrarne un'immagine monca, opaca e chiaramente parziale, ne ha pure impedito qualsiasi possibilità di simbolizzazione, sotterrandola sotto la coltre dell'interdizione e della negazione del legame medesimo.

A partire da tali presupposti, la filosofa della *différence* riconosce con forza la necessità di ricostruire un nuovo ordine in cui le *madri* e le *figlie* abbiano il loro spazio e trovino le parole per simbolizzare il materno, imprigionato nel sistema concettuale patriarcale:

Dobbiamo trovare le parole che parlino del più arcaico e del più attuale legame col corpo della madre, con i nostri corpi, le parole che sappiano tradurre il vincolo tra il suo corpo, il nostro e quello delle nostre figlie²²⁹.

Adrienne Rich, poetessa, saggista e femminista statunitense, è la prima in territorio americano a sottolineare quanto la 'questione materna' nel discorso sull'emancipazione femminile abbia un sostrato così intricato da non potersi ridurre nei termini semplicistici di un mera dialettica

Adrienne Rich.
*The great unwritten
story*

229 Irigaray Luce, *Le corps à corps avec la mère*, cit., p. 27.

biologica perché, consumandosi nel centro di massimo potere patriarcale che è la famiglia, l'esperienza della maternità finirebbe così per alimentare l'idea di una innata e inevitabile debolezza, inferiorità e soggezione delle donne. Partendo da questo presupposto, Adrienne Rich elabora una concezione ben più complessa di materno che rifugge l'aura negativa che aleggia intorno alla 'funzione materna' intesa come istituzione imposta dalla Legge patriarcale e conduce piuttosto le donne verso un'idea di esperienza materna vissuta innanzitutto come una scelta libera, come momento irripetibile e esclusivo del percorso esistenziale e, dunque, come suggestione irrinunciabile per elaborare una maniera inedita di pensarsi e autorappresentarsi. La filosofa americana, ponendosi nell'angolo visuale delle *figlie*, procede alla rivoluzionaria figurazione di una percezione fantasmatica, conflittuale eppure imprescindibile del legame con le *madri*, e giunge sorprendentemente a rivelare quanto sia proprio il rapporto di una *figlia* con la *madre* – intesa come *la donna* che precede ogni donna – a costituirsi come variabile essenziale dell'esistenza di entrambi i *s/oggetti* della relazione, poiché modifica la percezione, oltre che il significato stesso, dell'esperienza bilaterale del materno, sia sul piano delle 'pratiche', che su quello delle costruzioni simboliche.

E' proprio per la profonda densità di sensi di cui si carica l'esperienza materna che Adrienne Rich sostiene con forza la possibilità da parte delle donne di uscire dalla fissità della funzione materna, intesa come mero istituto dello schema patriarcale e delle sue Leggi nelle molteplici varianti che essa li assume²³⁰, per fare della maternità un momento di

230 Ecco alcune delle forme che, secondo Adrienne Rich, la maternità ha assunto nel tempo come prodotto di un'istituzione patriarcale: «[...]La violenza carnale e le sue conseguenze; il matrimonio come dipendenza economica, come la garanzia per l'uomo di avere figli 'suoi'; il furto del parto perpetrato contro la donna; l'imprigionare le donne in catene di amore e di colpa; [...] le leggi che regolano la contraccezione e l'aborto; il disinvoltato commercio di pericolosi anticoncezionali; il negare che il lavoro svolto dalle casalinghe faccia parte della 'produzione'; [...] la mancanza di assistenza sociale per le madri; la disparità salariale tra uomo e donna, che spesso costringe quest'ultima a dipendere dall'uomo; l'isolamento forzato della 'maternità a tempo pieno'; il carattere occasionale della paternità, che dà a un uomo diritti e privilegi su bambini verso i quali si assume solo responsabilità minime; le condanne pronunciate dalla psicanalisi nei confronti della madre; l'atteggiamento della pediatria ufficiale secondo cui la madre è incapace e ignorante; il peso della fatica emotiva sostenuto dalla donna nella famiglia [...] »; in A. Rich, *Nato di donna. La maternità in tutti i suoi aspetti. Un classico del pensiero femminile*, Milano, Garzanti, 1996, p. 390-391.

fertile creatività, che si inventa e si stratifica nella collaborazione immaginifica tra le donne come un «territorio plurale di immagini e concetti»²³¹, entro cui immettere l'iscrizione di una risorta grammatica del *femminile*, dissepolta dalla gravità del discorso patriarcale:

Non appena una madre sa che nel suo corpo sta crescendo un figlio, si ritrova in potere di teorie, ideali, archetipi, descrizioni della sua nuova esistenza, tutte cose che non le vengono da altre donne (anche se possono esser state trasmesse da altre donne) e che le hanno aleggiato attorno sin da quando si è accorta di essere femmina e quindi potenzialmente madre. Dobbiamo sapere cosa, in tutto questo caos di immagini e di concetti, vale la pena di salvare, se non altro per capire meglio un'idea così fondamentale nella storia, una condizione che è stata sottratta alle madri per rafforzare il potere dei padri²³².

Il grido di Adrienne Rich si alza veemente verso le donne, per far sì che prendano consapevolezza del bisogno urgente di recuperare il legame con la *madre*, rimosso dai codici secolari patriarcali che non solo lo hanno regolato, ma lo hanno pure trasformato in una mera istituzione politica, dai lacci rigidi e soffocanti; per la filosofa americana, si pone necessaria l'accoglienza, pur nella grumosità di ferite che appaiono insanabili, del ruolo irrinunciabile che l'essere figlia e l'essere madre gioca nella costruzione di sé, e anche lei, come già Luce Irigaray, denuncia quanto sia fondamentale esplorare e ricucire «the great unwritten story»²³³, la trama indicibile che lega madri e figlie, poiché la maternità è un'istituzione «intangibile e invisibile [di cui] dobbiamo continuare a parlare, perché le donne non dimentichino mai più che i nostri molti frammenti di esperienza vissuta appartengono a un tutto che non è di nostra creazione», ma è l'assurdo risultato della «violenza e insensibilità patriarcale [che] vengono spesso trasmesse ai bambini

²³¹ Ivi, p. 194.

²³² *Ibidem*.

²³³ A. Rich, *When we dead awaken*, in *On Lies, Secret, and Silence: Selected Prose, 1966-1978*, New York, Norton & Company, 1979, p. 35.

dalle madri»²³⁴. Adrienne Rich, dunque, nel concludere il suo ‘manifesto’ del/sul materno, affida a se stessa e a tutte le donne un compito a cui non è più dato sottrarsi:

La riappropriazione del nostro corpo apporterà alla società umana mutamenti molto più essenziali dell’impossessarsi dei mezzi di produzione da parte dei lavoratori. Il corpo femminile è stato al tempo stesso territorio e macchina, terra vergine da sfruttare e catena di montaggio produttrice di vita. Dobbiamo immaginare un mondo in cui ogni donna è il genio tutelare del suo corpo. In tale mondo le donne creeranno autenticamente nuova vita, dando alla luce non solo figli (se e come lo vogliono), ma le visioni e il pensiero necessari a sostenere, confortare e modificare l’esistenza umana: un nuovo rapporto con l’universo. La sessualità, la politica, l’intelligenza, il potere, la maternità, il lavoro, la comunità, l’intimità creeranno nuovi significati, il pensiero stesso ne uscirà trasformato. Di qui dobbiamo cominciare²³⁵.

Va, tuttavia, brevemente segnalato che, nonostante la attitudine critica e smitizzante che Adrienne Rich mostra rispetto alla ‘questione materna’, è pur vero che, durante la sua lunga esistenza, la filosofa americana mostra una certa attrazione, intermittente eppure così violentemente perturbante, per lo stereotipo ‘classico’ dell’amore materno assolutizzante e incondizionato, «a phenomenon that suggests the difficulty of challenging institutional constructions on motherhood» oltre alla personale, eppure, come si vedrà, così comune, «maternal anger and rage [...] experienced as monstrous part of herself in the face of the prevailing stereotypes»²³⁶.

Cruciale è anche la riflessione condotta da Nancy Chodorow, sociologa americana poi approdata nei territori della psicoanalisi, in *The Reproduction of Mothering* (1978), frutto delle elaborazioni della teoria

**Nancy Chodorow.
Tra attaccamento e
separazione**

²³⁴ A. Rich, *Nato di donna*, cit., pp. 390-391.

²³⁵ Ivi, pp. 402-403.

²³⁶ D. Bassin, M. Honey, M. Kaplan, *Representations of Motherhood*, cit., p. 3.

delle relazioni oggettuali sperimentata da Melanie Klein²³⁷, e poi in parte ripresa da Donald Winnicott con la teorizzazione del concetto di ‘good-enough mother’ e dell’idea di ‘holding’²³⁸ per definire la capacità della madre, se ‘sufficientemente buona’, di fungere da contenitore delle angosce del bambino, e di sapere istintivamente quando intervenire e quando invece mettersi da parte nel momento in cui il bambino non ha bisogno di lei.

Partendo dalle intuizioni ereditate da Melanie Klein e da Donald Winnicott, le riflessioni di Nancy Chodorow sono vorticosamente alimentate dall’urgenza improcrastinabile di indagare a fondo il tessuto pre-edipico, su cui si innestano le archetipiche relazioni madre-figlio/a; proprio la fase pre-edipica, infatti, pare sempre più configurarsi come momento primario nella costruzione dell’inconscio, essendo lì che si realizza il primo vero e più profondo legame con la figura dominante della madre, che si fa originaria rappresentazione dell’oggetto sessuale intorno al quale tutti i bambini costruiscono la figurazione del proprio ‘io’. Considerando le differenze di genere come formazioni di compromesso del complesso edipico, la studiosa americana sostiene che se il figlio maschio riesce con maggiore rapidità a costruire un sé indipendente dalla madre, trovando nel padre un immediato modello, per le figlie il processo segue dinamiche differenti e non così lineari. La viscerale prossimità alla sfera materna rappresenta, infatti, un tassello più che insostituibile nel percorso di costruzione psichica delle donne; queste, infatti, si trovano integrate in uno spazio di quasi totale fusione con la madre, poiché ne condividono una contiguità di genere che consente loro una più naturale inclinazione all’identificazione con il modello materno e perciò una spontanea ‘vocazione’ alla esperienza della maternità. E, continua Nancy Chodorow, è proprio la naturale ‘riproduzione della funzione materna’ da parte delle figlie a costituire la

²³⁷ Melanie Klein è una delle primissime psicoanaliste a muoversi nei territori inesplorati della fase pre-edipica e dunque del legame madre/bambino; si veda al riguardo lo storico *The Psycho-Analysis of Children*, Delacorte Press/S. Lawrence, 1975 [1932] e *Love, Guilt and Reparation and Other Works*, Free Press, 2002

²³⁸ Cfr. D. Winnicott, *The Family and Individual Development*, Londra, Tavistock, 1965.

base per il perpetuarsi della collocazione delle donne nella sfera domestica:

[...] che le donne facciano le madri è un aspetto fondamentale dell'organizzazione del sistema sesso/genere: sta alla base della divisione del lavoro e accanto all'ideologia circa le capacità e la natura della donna, genera anche una psicologia e un'ideologia della dominanza maschile²³⁹.

Nella divisione del lavoro, infatti, come ben sostiene la filosofa, l'agire dell'uomo si colloca nel luogo allargato della arena pubblica, laddove la portata del ruolo della *donna* si restringe nelle mere coordinate familiari, e i loro distinti ruoli si riproducono nel succedersi delle generazioni. Il processo di costruzione psichica delle *figlie*, perciò, a differenza dei *figli*, si nutre di una sostanziale contraddittorietà: le *figlie*, infatti non sono costrette, per raggiungere la condizione di autodeterminazione, a rimuovere i comportamenti e le pratiche *femminili* che hanno introiettato nella propria percezione di sé nei primissimi anni di vita dal modello materno; tuttavia, è proprio la profonda fusionalità con il corpo della *madre* che poi, nella fase edipica, rende il percorso di costruzione e definizione di sé per le *donne* particolarmente tortuoso e reso intermittente dalle continue e dolorose negoziazioni tra i conflittuali desideri di attaccamento e di separazione dal corpo della *madre*:

The mother is the early care-giver and primary source of identification for all children [...] but a daughter continues to identify with the mother [...] because mothers and daughters identify with each other; [...] and because their individual boundaries are not always clear, daughters struggle all their lives to separate from their mothers²⁴⁰.

²³⁹ N. Chodorow, *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1999, p. 191.

²⁴⁰ Ivi, p. 192.

2.2 Le evoluzioni

Le tensioni che alimentano il *mother/daughter bond* tra brama di ricongiungimento e ansia di allontanamento (d)al corpo materno sono i nuclei forti delle riflessioni avviate dalle eredi storiche di Nancy Chodorow, Jane Flax e Jessica Benjamin.

Come molte prima di lei, Jane Flax insiste sulla superficialità con cui le teorie freudiane hanno esplorato il ruolo materno e in misura specifica il legame madre/figlia, e sostiene con determinazione come proprio in quel tessuto sia possibile riscoprire molti dei punti nevralgici che definiscono i tratti conflittuali e insoluti della *liaison maternelle*. Nelle parole di Jane Flax, infatti, il desiderio di maternità – accogliente e perturbante al tempo stesso – che attraversa le esistenze di (quasi) tutte le donne non può essere spiegato solo come riflesso di condizionamenti imposti dal patriarcato, ma tende piuttosto a tradursi in un subdolo espediente mediante cui colmare, difatti reiterandoli, i vuoti che puntellano il *mother/daughter bond* lungo l'infanzia. Qui, infatti, spiega la psicoanalista statunitense, il legame madre/figlia è costantemente turbato da sentimenti e suggestioni ambivalenti, dettati da comportamenti materni opachi, che se da un lato lasciano trapelare il desiderio d'interrompere la fase simbiotica con la figlia istigandone la separazione, dall'altro si traducano pure nei tentativi materni di rivivere una nuova infanzia attraverso l'esistenza della figlia, identificandosi con quest'ultima e impedendole, così, il naturale processo di separazione e di costruzione di inedite maniere di autorappresentazione:

Girls are not rewarded for autonomy and feel a need to stay fused with the mother, because early experiences were inadequate. This need is compounded by the mother. Because of her own infancy, the mother does

Jane Flax.
Le negoziazioni tra madri
e figlie

not wish her daughter to individuate. As an adult, the daughter repeats the process, by thwarting her daughter's move toward autonomy²⁴¹.

Tuttavia, se Jane Flax resta impelagata negli schemi della teoria delle relazioni oggettuali, continuando a considerare come presupposto irrinunciabile l'esistenza di una totale fusione pre-edipica col materno, dalla quale la *figlia/oggetto* deve separarsi se vuole svilupparsi come *soggetto*, dotato di una integra autonomia, Jessica Benjamin, – psicoanalista statunitense – pur rimarcando un certo debito con il femminismo postmoderno, carica le sue riflessioni con un inusuale tono 'integrante' che, invece di decostruire e differenziare, corrobora le intuizioni provenienti dalle teorie psiconalitiche delle relazioni oggettuali con spunti poliedrici e assolutamente innovativi. La forza di Jessica Benjamin, infatti, – che ha costituito uno dei fattori-cardine nella scelta di inserire le sue riflessioni come suggestioni particolarmente funzionali all'analisi qui condotta – risiede nella peculiare molteplicità di prospettive adottate, nel tentativo ambizioso di rifiutare costrutti monolitici o opposizioni binarie e escludenti, ma con l'intento, piuttosto, di consentire a «competing ideas to be entertained simultaneously»²⁴²; per la psicoanalista è, infatti, fondamentale l'attenzione prestata alle contraddizioni e alle conflittualità – segmenti ineludibili della vita psichica – che, se colte nel loro processo evolutivo possono, secondo le parole della studiosa, «create a sustained tension rather than an opposition»²⁴³.

Jessica Benjamin ha, inoltre, profondamente riconcettualizzato il tradizionale glossario psicoanalitico, provvedendo alla formulazione di innovativi e funzionali termini di cui beneficia la più recente teoria psicoanalitica; innanzitutto, il suo uso di '*recognition*', concetto cardine interno alla sua teoria dell'intersoggettività, mediante cui inizialmente

Jessica Benjamin.
The mutual recognition

²⁴¹ J. Flax, *Mother-Daughter Relationships: Psychodynamics, Politics, and Philosophy*, in *The Future of Difference* (a cura di H. Eisenstein e A. Jardine), New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1985, p. 15.

²⁴² J. Benjamin, *Like Subjects, Love Objects. Essays on Recognition and Sexual Difference*, New Haven: Yale University Press, 1995, p. 4.

²⁴³ Ivi, p. 23.

la psicoanalista riferisce della maniera in cui il paziente e l'analista riconoscono e comunicano la propria soggettività, le proprie uniche peculiarità, nonché la profonda consapevolezza delle singolarità dell'altro; al riguardo, Jessica Benjamin introduce la parola-chiave *'inclusion'* come opposto e parallelo alla nozione di *'exclusion'* elaborata dalle teorie sui «corpi che contano» di Judith Butler²⁴⁴ per indicare il sistema mediante cui i soggetti sono creati; la psicoanalista statunitense ritiene che i soggetti non possono essere creati mediante forme di esclusione o di rifiuto, poiché nulla può realmente essere rimosso e cancellato dalla psiche; al contrario, tutto quanto viene *'escluso'* dalla coscienza è di fatto ancora lì sedimentato e va necessariamente riconosciuto, *'incluso'* e integrato come segmento cruciale nel processo di scoperta e di definizione della soggettività. L'altro grande termine introdotto nel glossario psicoanalitico da Jessica Benjamin è *'complementarity'*, tema strutturale nel discorso che la psicoanalista fa rispetto al genere e alla teoria della intersoggettività per riferirsi alle opposizioni dialettiche come uomo/donna, passivo/attivo, soggetto/oggetto, che sono tali perché capaci di creare polarità che devono essere necessariamente mantenute in una vitale e fluida oscillazione perché possano giungere a sconquassare le rigidità e a incoraggiare la strutturazione di territori permeabili di saperi e trasformazioni.

Esposte le premesse e i nodi-chiave che fanno da fondamento alle teorie elaborate da Jessica Benjamin, ciò che qui più interessa circoscrivere ai fini dell'analisi letteraria condotta, è la riconcettualizzazione operata dalla psicoanalista di una serie di assunti tradizionalmente applicati al discorso sul materno; irrinunciabile è, infatti, l'operazione di sconquassamento messa in atto dalla psicoanalista della teoria *'classica'* della crisi del triangolo edipico e della conseguente enfasi posta sulla figura paterna come unico attante in grado di *'salvare'* il bambino dall' oscuro e fluido universo materno. In

²⁴⁴ Cfr. J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

tale prospettiva, infatti, la psicoanalista mostra un'ostinata tendenza a contestare l'idea – pure così a lungo teorizzata nel tessuto dei legami madre/figlia – di una condizione di originaria e viscerale fusione con il materno, riconoscendo invece, già nelle primissime relazioni madre-figlio/a una vera e propria interazione tra due soggettività distinte; Jessica Benjamin, infatti, sostiene che il «denial of the mother's subjectivity, in theory and in practice, profoundly impedes our ability to see the world as inhabited by equal subjects»²⁴⁵.

Il riconoscimento e l'integrazione dell'autonomia dei soggetti in gioco – di qualsiasi relazione si tratti – è nodale nella dialettica elaborata dalla psicoanalista, e lo diventa a maggior ragione se calata nel tessuto pre-edipico del rapporto madre-figlio/a; qui, infatti, messo al bando lo status fusionale, vige il *dictum* dell'intersoggettività: «where objects were, subjects must be»²⁴⁶. Nella revisionata narrativa del/sul *mother/daughter bond*, la psicoanalista statunitense iscrive, così, il geniale simbolo del '*mutual recognition*', un processo dinamico che implica che da un lato, il bambino/a sia dotato della capacità – e del bisogno – di riconoscere la *madre* come soggetto dotato di una specifica autonomia, e a sua volta, che quest'ultima riconosca ugualmente la singolarità del figlio/a, ponendo così finalmente l'accento sulle fondamentali implicazioni legate al riconoscimento della soggettività materna. Jessica Benjamin, insomma, è la prima a operare uno spostamento di fuoco senza precedenti che, dall'attenzione tutta centrata sul bambino, sui suoi bisogni e sulle «representations of the internal fantasy of the mother», si muove verso la «[...]capacity to recognize a more differentiated, reality-bound mother»²⁴⁷.

Secondo i moduli dell'inedita teoria dell'intersoggettività elaborata da Jessica Benjamin, dunque, ciascun membro della diade madre-figlio/a percepisce sé come distinto dall'altro, ma ne è dipendente per il '*mutual recognition*', cioè la risposta proveniente dall'altro grazie alla quale gli

²⁴⁵ J. Benjamin, *Like Subjects, Love Objects*, cit., p. 31.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 5.

²⁴⁷ D. Bassin, M. Honey, M. Kaplan, *Representations of Motherhood*, cit., p. 15.

oggetti esterni – sentimenti, intenzioni, suggestioni, azioni e reazioni – possono acquistare un senso preciso; nello sviluppo pre-edipico del ‘*mutual recognition*’, il bambino riesce, infatti, a cogliere e a mantenere, seppur invischiato in uno stato di ineludibile legame con la madre, il suo senso di ‘complementarietà’, ma pure il suo essere ‘altro’ e dunque differente; ed è proprio grazie al riconoscimento, già in fase pre-edipica, della madre come soggetto individuale che il/la figlio/a giunge poi a riconoscere la separazione e la differenza senza conflitti e ansie, senza rifiuti o eccessi di invidia.

E’ pur vero, tuttavia, che il processo di ‘*mutual recognition*’ che vede il coinvolgimento delle figlie – dove la liminalità di genere rischia di condurre a sovrapposizioni identitarie con le madri – se consente di percepire l’altro come «a subject with an equivalent center of experience»²⁴⁸, non esclude affatto che il processo di differenziazione, in quanto equilibrio delicatissimo tra ‘*self-assertion*’ e ‘*mutual recognition*’, si sostanzi come fatto intrinsecamente conflittuale, che vede la tensione tra «self and (m)other» intervallata da brusche rotture e incomprensioni; si tratta di «a process riddled with paradoxes. Striking the right balance – or maintaining the tension – between the child’s developing sense of her or his/her own agency and the mother’s sense of her ‘self’ and subjectivity is a complex and conflicted process»²⁴⁹.

Per la sua fluida duttilità e per l’inedita modalità di ripensare la *liaison* madre/figlia, la teoria del ‘*mutual recognition*’ di Jessica Benjamin si predispone come validissimo supporto psicoanalitico mediante cui interpretare e significare i plurali tentativi di ricucitura del *mother/daughter bond*, di cui sono intrise le scritture che costituiscono il corpus di analisi della seconda parte del lavoro. Il ‘*mutual recognition*’ tra madre e figlio/a, fallimentare in molte delle esperienze (biografiche) delle scrittrici selezionate, sembra, infatti, (ri)costruirsi nella forma,

**Il ‘*mutual recognition*’
per una inedita critica
letteraria**

²⁴⁸ J. Benjamin, *Like Subjects, Love Objects*, cit., p. 42

²⁴⁹ D. Bassin, M. Honey, M. Kaplan, *Representations of Motherhood*, cit., p. 15.

nelle parole e nelle simbolizzazioni risultanti dalla fantasmatica traslazione sull'universo della *fiction*, che si fa così luogo mitico in cui la dolorosa *liaison maternelle* può essere recuperata, risanata e rivissuta attraverso l'incantesimo della parola letteraria .

2.3 La riflessione femminista italiana per il discorso sul materno

Il discorso che i femminismi italiani conducono sul materno può in questa sede risultare di grande interesse nella misura in cui dà l'idea dell'assoluta eterogeneità delle riflessioni su tale *topos* da parte dei femminismi occidentali: il contesto italiano si offre, infatti, come luogo speciale, in cui è proprio la consapevolezza, l'implementazione e la critica del pensiero femminista francese e anglo-americano – nuclei principali di emanazione delle teorie e delle pratiche dei femminismi occidentali – a fare da marcatore privilegiato della natura dialogica e interattiva dei femminismi italiani, inclusi da Luisa Accati, insieme alle riflessioni spagnole e greche, nella categoria di '*Mediterranean Feminisms*'²⁵⁰. In maniera specifica, la figura della *madre*, e il denso apparato simbolico che ad essa pertiene, sono (stati) tessere rilevanti nel variegato e prolifico mosaico dei dibattiti – teorici e pratici – interni ai femminismi italiani e hanno alimentato un enorme terreno di riflessioni e di ripensamenti da parte dei vari gruppi femministi che in Italia, dalla metà degli anni '80, ritrovano, pur nella sostanziale diversificazione di modalità e approcci scelti, un *fil rouge* proprio nella comune tensione a rendere visibile e dicibile, sul piano della dimensione politica e simbolica, la 'questione' della differenza sessuale e del materno.

²⁵⁰ Cfr. L. Accati, *Explicit meanings: Catholicism, Matriarchy and the Distinctive Problems of Italian Feminism*, in «Gender and History», 7, 1995.

Ora, accogliendo l'architettura che Adalgisa Giorgio propone per sistematizzare il frammentato panorama dei femminismi italiani²⁵¹, si può pensare di riconoscere due principali linee di pensiero legati alle riflessioni sul materno. Il primo si lega indubbiamente al lavoro intrapreso dalla Comunità filosofica *Diotima*²⁵² e dalla *Libreria delle Donne di Milano*, tese alla costruzione di un sistema simbolico declinato al femminile mediante cui elaborare figurazioni, concetti, segni – insomma, un vero e proprio codice inedito – da cui partire per la rappresentazione e la legittimazione delle donne e del loro sentirsi al mondo in una realtà da cui fino al quel momento non erano state contemplate.

**La Comunità filosofica
Diotima e La Libreria
delle Donne di Milano**

L'altro irrinunciabile blocco in cui si spacca la riflessione condotta dai gruppi femministi italiani è riconducibile al *Centro Documentazione Donna di Firenze*; qui, l'approccio condotto da filosofe come Lea Melandri, Gabriella Buzzatti, Nadia Fusini, Anna Salvo, Silvia Vegetti Finzi, orienta il focus d'interesse in particolare sulle complesse e opache questioni dell'immaginario, della soggettività, dell'identità e del desiderio sessuale, chiamando in causa inevitabili derive psicoanalitiche. In modo particolare, in una delle pubblicazioni più note dal titolo *Verso il luogo delle origini* (1992)²⁵³, il *Centro Documentazione Donna di Firenze* accoglie una personale posizione rispetto alla fantasmatica relazione madre/figlia, che si distacca radicalmente dalle riflessioni avanzate al riguardo dalla *Comunità Diotima*, sostenendo che la sua totale assenza

**Il Centro Documentazione
Donna di Firenze**

²⁵¹ Cfr. A. Giorgio, *Real Mothers and Symbolic Mothers. The Maternal and The Mother-Daughter Relationship in Italian Feminist Theory and Practice*, in *Sguardi sull'Italia. Miscellanea dedicata a Francesco Villari*, (a cura di G. Bedani, Z. Barański, A. L. Lepschy, B. Richardson), Leeds, The Society for Italian Studies Press, 1997.

²⁵² Il lavoro condotto dalla comunità filosofica *Diotima* è conosciuto sul territorio nazionale nell'espressione di 'pratica e pensiero della differenza sessuale' e, oltre ad aver maturato un notevole impatto nella dimensione politica e sociale italiana, ha ritagliato un certo interesse anche all'estero, grazie ai lavori di Teresa de Lauretis e di Rosi Braidotti, nonché alle recenti traduzioni in inglese dei testi di Adriana Cavarero. La Comunità filosofica *Diotima* è fondata nel 1984 da un gruppo di docenti legate all'Università di Verona; è indubbio che, tra i vari nomi legati alla comunità, quelli di Luisa Muraro e Adriana Cavarero sono i più noti, anche perché 'storicamente' è a loro che si fa risalire la fondazione della comunità stessa. Tuttavia, per l'impossibilità di condividere certe derive di pensiero – più giù analizzate – che *Diotima* presto intraprende nel nome di Luisa Muraro, Adriana Cavarero abbandona la Comunità e lavora su temi a lei più affini, lasciando così a Luisa Muraro il ruolo di portavoce della Comunità come della *Libreria*.

²⁵³ Cfr. *Centro Documentazione Donna di Firenze, Verso il luogo delle origini*, Milano, La Tartaruga, 1992.

di prospettive psicoanalitiche, con il conseguente vuoto di figurazioni simboliche capaci di dire e rappresentare l'immaginario personale e collettivo, costituiscono dei nervi scoperti che devono essere subito rinforzati se si vuole davvero giungere a indagare l'ambigua, opaca e fluttuante sostanza che avvolge il *mother-daughter bond*.

Il Centro riserva un'attenzione irrinunciabile al corpo, e in particolare alle figurazioni del corpo materno, che è considerato nodale nelle rappresentazioni delle soggettività delle donne, ma che tuttavia si costruisce come significazione eccedente, perturbante, impossibile a dirsi e a (auto)rappresentarsi perché sempre castrata e rimossa da una modalità di pensiero patrilineare che non annovera affatto la possibilità delle esperienze al femminile²⁵⁴. Obiettivo principale del Centro è, dunque, «[...] to bring to consciousness and then symbolize those aspects of the female imaginary which link female sexual desire to maternal body, namely to dig out and symbolize those sediments of the maternal body which resist representation»²⁵⁵.

Secondo la pratica psicoanalitica condotta da Silvia Vegetti Finzi, all'origine dell'immaginario femminile vi è il desiderio di essere madri, prima ancora della fantasia sessuale: «[...] la madre viene prima della donna, la pienezza di un corpo pregno prima del vuoto di un corpo in attesa di essere riempito dal fallo»²⁵⁶. Emblematica a tal proposito è la rappresentazione metaforica proposta dalla psicoanalista del '*bambino della notte*', immagine di un bambino partenogenico che incarna le pulsioni inconsce legate al desiderio procreativo da parte delle donne e dunque al loro intrinseco legame con chi le ha generate, ma castrate nella loro fantasia di fusione con la madre dalla "censura" operata dalla legge del Padre²⁵⁷.

Silvia Vegetti Finzi.
Il bambino della notte

²⁵⁴ Cfr. N. Fusini, *Fedra e Pasifae*, in *I luoghi dell'esperienza, dell'immaginario e del simbolico nella relazione madre-figlia*, a cura di Centro documentazione e studi delle donne, Cagliari, La Tarantola Edizioni, 1993, pp. 99-104.

²⁵⁵ A. Giorgio, *Real Mothers and Symbolic Mothers*, cit., p.237.

²⁵⁶ S. Vegetti Finzi, *Il Bambino nella notte. Divenire donna, divenire madre*, Milano, Mondadori, 1995, p. 65.

²⁵⁷ In questa immagine fantasmatica, un bambino è offerto dalla piccola figlia alla madre come dono riparatore per essersi separata da lei, ma l'atto è con violenza rifiutato dalla madre perché non legittimato dalla legge paterna; dall'impossibilità di vivere con serenità la bellezza della fusione con il

Molto interessante, inoltre, sempre nell'ambito del Centro è la voce di Lea Melandri, diffusasi soprattutto grazie alla notevole rivista *Lapis*; il suo lavoro si focalizza in modo particolare sulla presa di coscienza dell'urgenza di sconquassare la figurazione, così a lungo fossilizzata nell'immaginario personale e collettivo occidentale, del 'perfetto sogno d'amore'²⁵⁸, e cioè della tensione costante verso una fantasia di perfezione e armonia totale nella coniugazione del maschile col femminile, vissuti come due assi diversi ma complementari e quindi, se ricongiunti, capaci di dare accesso a felicità e gratificazioni. In realtà, sostiene Lea Melandri, si tratta solo di una falsa illusione instillata nell'immaginario collettivo dalla Legge paterna per giustificare la totale cancellazione della differenza sessuale in nome di una illusoria neutralità e per supportare l'idea della autorità maschile nonché la perpetrazione delle modalità di riconoscimento valoriale della relazione materna declinato solo dalla parte del figlio escludendo del tutto dalla relazione la presenza della figlia²⁵⁹.

Lea Melandri.
Il perfetto sogno d'amore

La riflessione elaborata dalla *Comunità Diotima*, e espressa a chiara lettera nella voce e nelle parole di Luisa Muraro, si orienta innanzitutto nella figurazione di una urgenza: le donne mancano di quella che la filosofa chiama 'competenza simbolica'²⁶⁰, e cioè della capacità di interpretare, decodificare e rappresentare la loro personale maniera di sperimentare la realtà, perché una tradizione di pensiero secolare le ha cristallizzate in una posizione di implacabile silenzio e le ha così private degli strumenti e delle abilità per rendere dicibile la propria esperienza del mondo. Acquisire la 'competenza simbolica' e «us[ing] it to change

Luisa Muraro.
La pratica dell'affidamento

corpo della madre vi è l'origine di quella irreparabile catena di conflitti e ostilità che domina le relazioni tra madri e figlie, impedendo a queste ultime di stabilire con uguale serenità la successiva (e necessaria) fase di distacco e di riconoscimento come soggetto autonomo, cfr. S. Vegetti Finzi, *op. cit.*, p. 87.

²⁵⁸ Cfr. L. Melandri, *Come nasce il sogno d'amore*, Milano Rizzoli, 1998.

²⁵⁹ Per maggiori approfondimenti sull'idea che, nella storia della cultura occidentale, quella madre/figlio incarna l'unica variante in cui la relazione materna sia stata detta e rappresentata si veda, tra gli altri, *Il rapporto madre figlio e le figure della dualità: appunti, scritti, notazioni intorno al corso tenuto da Lea Melandri presso la Biblioteca Civica*, (a cura di G. Aldrovandi et alii), Milano, Febbraio- Giugno 1990.

²⁶⁰ Cfr. L. Muraro, *Tre lezioni sulla differenza sessuale*, Edizioni Centro Culturale Virginia Woolf - Gruppo B, Roma, 1994.

their social and cultural position in the world according to their desires and aspirations»²⁶¹ è per Luisa Muraro il primo grande step che le donne devono perseguire attraverso la (ri)costruzione di una genealogia femminile, intesa come recupero del sapere e della conoscenza che includa in sé le tracce sommesse delle donne, per «dare luogo, dare mondo, dare un mondo all'eccesso femminile [...], farlo uscire dalle sue finzioni»²⁶². Nell'idea di Luisa Muraro, tale catena genealogica può essere realizzata nella mediazione interpretativa della realtà mutuata dallo sguardo e dalla voce di altre donne in legame tra loro, così da stabilire un territorio prolifico da cui poter attingere un codice simbolico finalmente sessuato, e non più falsamente neutro e universale, atto a tracciare un'interpretazione della realtà alla luce, appunto, di una consapevole differenza sessuale, che si fa a sua volta conoscenza, s'inscrive nel linguaggio e lo rende capace di incarnare le esperienze delle donne nel mondo.

In effetti, momento-chiave delle riflessioni condotte da *Diotima* è proprio la presa di coscienza che le donne possono essere messe nella condizione di acquisire forza, indipendenza e voce solo se diventano capaci di servirsi del potenziale liberatorio insito nella relazione con le altre donne. In maniera particolare, la *Comunità*, nella sua specifica peculiarità di riuscire a fondere la teoria con la prassi, elabora la 'pratica dell'affidamento'²⁶³, che si orienta verso il recupero e la riabilitazione della più originaria e primitiva delle *liaisons* tra donne, quella forte, spesso ambigua e violenta, che si instaura tra madri e figlie, ritenuta imprescindibile nell'operazione di (ri)costruzione dell'apparato simbolico femminile.

E' attraverso l' 'affidamento' che si concretizza l'idea di realizzare un paradigma nuovo di relazione verticale, specificamente pensato per le relazioni tra donne, basato sulla dinamica di potere e sull'opposizione disuguagliante donna più forte/donna più debole, mimando un re-

²⁶¹ A. Giorgio, *Real Mothers and Symbolic Mothers*, cit., p.223.

²⁶² L. Muraro, *La nostra comune capacità di infinito*, in *Diotima, Mettere al mondo il mondo*, La Tartaruga, Milano, 1990, p. 39.

²⁶³ Cfr. *Diotima, Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milano, 1987.

immaginato legame madre/figlia; la donna dotata di meno esperienza (*la figlia*) si 'affida' a una sorta di mentore femminista (*la madre*) che la guida lungo la complessa e intricata esplorazione dei nodi legati al problema della differenza sessuale. Si tratta di una dinamica relazionale mediante cui le *madri* e le *figlie* tentano di costruire e di collocarsi in un 'ordine simbolico'²⁶⁴ centrato sulla figura materna, e dunque completamente declinato al femminile, in cui, il «maternal power is not about women's realization as subjects through procreation, but about entering into a signifying relationship with daughters: the mother is therefore the mediating authority in a female continuum, a female tradition that contemporary women must pass on to younger generations through relationship not only between natural mothers and daughters, but also between symbolic mothers and daughters»²⁶⁵. La 'pratica dell'affidamento', dunque, rivela una profonda originalità nel suo assunto fondativo, secondo cui le donne sono intrinsecamente dotate di una specificità distintiva connessa al loro peculiare legame con la madre – «la mia storia comincia con la relazione con mia madre»²⁶⁶ –, che dà senso e valore irripetibile alla loro carica identitaria. A lungo tacciata di reiterare una struttura gerarchica e parziale, la teoria dell' 'affidamento' è stata più approfonditamente elaborata dalla scrittura di Luisa Muraro, che mira proprio a minare il pregiudizio gerarchico dell' 'affidamento' per giungere, piuttosto, a una «non-conflictual construction of meaning elaborated in relationship between mothers and daughters»²⁶⁷. Il discorso portato avanti dalla *Comunità*, così, non si esaurisce in una mera questione di 'essenzialismo' o nella reiterazione di una pratica disuguagliante che mima, annullando l'opposizione di genere, le classiche relazioni uomo/donna; qui, piuttosto, «the emphasis is on process and not on essence: neither sex (anatomy/biology) nor gender (a cultural construction of difference

²⁶⁴ Cfr. L. Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma, 1992.

²⁶⁵ A. Giorgio, *Real Mothers and Symbolic Mothers*, cit., p. 228.

²⁶⁶ L. Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, cit., p. 102.

²⁶⁷ G. Parati, R. West, *Italian Feminist Theory and Practice. Equality and Sexual Difference*, London, London Associated University Presses, 2002, p. 19.

based on biology, which women aim to abolish by means of progress towards a more just society), but the process of symbolic inscription – the production of a system of reference and meaning – of women’s embodied knowledge»²⁶⁸. Quando Luisa Muraro parla, dunque, di differenza sessuale non allude affatto a una essenza metafisica, piuttosto a una differenza incarnata, posizionata e mutevole poiché, se è vero che qualsiasi essere umano, nasce sessuato dalla nascita, è altrettanto inopinabile ritenere che esso può dirsi soggetto solo se e entra a far parte condivide un sistema di riferimenti e di significati mediante cui può rendere dicibile sé e l’esperienza di sé nella realtà che abita, poiché, continua Luisa Muraro, «per questa esperienza [femminile], che è fuori dall’ordine sociale o vi è dentro ma infelicemente, c’è un solo ordine simbolico possibile [...], quello che può darle il riferimento all’autorità della madre. Questa rappresenta, infatti, il principio che ha in sé la più grande capacità di mediazione, poiché riesce a mettere ad immettere nel circolo della mediazione il nostro essere corpo insieme al nostro essere parola»²⁶⁹. Luisa Muraro, dunque, riprendendo un discorso in parte già costruito dalla penna di Adrienne Rich per dar voce a «the great unwritten story»²⁷⁰, sottolinea l’urgenza improrogabile della ricomposizione di una genealogia femminile – del pensiero, della parola e della cultura –, restituendo potere e centralità alla figura materna, intesa non nella sua sostanza biologica/riproduttiva, piuttosto come origine, punto di partenza da cui avviare il percorso di ricostruzione genealogica e la ristrutturazione di «a female knowledge [...] by exploring the interstices of male knowledge where the marginal, the feminine in its expressions had been relegated, but could not totally erased»²⁷¹.

La rimozione che è stata operata dalla storia del pensiero occidentale nei confronti della figura materna, nonché il totale silenzio nel quale è

Adriana Cavarero.
La madre, colei che
«dona la lingua»

²⁶⁸ A. Giorgio, *Real Mothers and Symbolic Mothers*, cit., p.225.

²⁶⁹ L. Muraro, *L’ordine simbolico della madre*, cit., p. 103-104.

²⁷⁰ Si veda il già citato A. Rich, *When we dead awaken*, in *On Lies, Secret, and Silence: Selected Prose*, 1966-1978, New York, Norton & Company, 1979.

²⁷¹ G. Parati e R. West, *Italian Feminist Theory and Practice*, cit., p. 19.

stata confinata la più indicibile delle storie possibili – quella del legame madre/figlia – perché ritenuta sovversiva e perturbante dell'ordine patriarcale costituito, precludono alle donne la possibilità di condividere e di servirsi di un sistema simbolico dal quale di fatto sono negate e escluse, visto che sottrae loro qualsiasi modalità di auto-riconoscimento e, dunque, di auto-rappresentazione.

Tuttavia, se lo scioglimento di questi nodi secolari può, secondo *Diotima*, risiedere nella ricostruzione della rimossa genealogia femminile e nella sua iscrizione in un ordine simbolico inedito mediante cui fornire le donne degli strumenti, dei codici, dei riferimenti, delle segni per dirsi e rappresentarsi, tale sistema di significazioni, nelle parole di Adriana Cavarero²⁷², non deve assolutamente proporsi come alternativa esclusiva all'apparato simbolico dominante o esserne la semplicistica variante speculare, ma deve piuttosto essere in grado di riconoscere il soggetto come duale²⁷³ – o plurale, nella prospettiva 'fluida' proposta da Judith Butler²⁷⁴ – e di rafforzarne il riconoscimento e la rappresentazione di tale dualità. E' chiara dunque, nel pensiero di Cavarero la critica all'identificazione gruppale che è alla base della 'comunità di donne' di cui si fa promotore *Diotima* e da cui la filosofa prende in maniera irrisolta le distanze, avviando quel processo di allontanamento che porterà ad orientare il suo discorso sul nodo linguistico, enfatizzando quanto il linguaggio *engendered* – trasmesso e decifrato sempre e solo secondo il codice della Legge paterna e di cui è tradizionalmente intrisa tutta la cultura occidentale, dalla filosofia, alla letteratura, alle scienze e la storia – abbia un peso irremovibile nella costruzione del soggetto, che si dice universale, ma che di fatto è maschile.

Adriana Cavarero elabora una sorta di innovativo concetto identitario, la cui sostanza relazionale si radica non tanto da 'cosa' è determinata,

²⁷² Cfr. A. Cavarero, *L'elaborazione filosofica della differenza sessuale*, in *La ricerca delle donne. Studi femministi in Italia*, (a cura di M. C. Marcuzzo e D. Rossi Anna) Torino, Rosenberg and Sellier, 1987, p. 173-87.

²⁷³ Cfr. A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, 2000 [1997].

²⁷⁴ Cfr. J. Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del sesso*, Milano Feltrinelli, 1996.

ma piuttosto da 'chi' la determina; la filosofa, infatti, sostiene che siamo in grado di sapere chi siamo solo grazie a quello che l'altro/gli altri – il 'chi' appunto – racconta di noi costruendo le trame che sottendono alle storie della nostra esistenza, si tratta di una costruzione sempre relazionale, mai monodimensionale piuttosto dettata da una sorta di «specularità ontologica»²⁷⁵, nel senso che si è quel che si appare agli altri, quello su cui gli altri costruiscono narrazioni. La soggettività, infatti, è secondo Adriana Cavarero costruita dai diversi *layers* che si sovrappongono e che sono «the result not only of narrative, but of power of mechanisms and social realities which women have no control»²⁷⁶. In questo senso, la filosofa pare ritrovare una sorta di ricongiungimento, seppur personalissimo, con le riflessioni di *Diotima*: di fatto, anche per la filosofa è grazie allo sguardo e alle parole dell'altro (dell'altra donna, nella prospettiva di *Diotima* con la pratica dell' 'affidamento') che l'esperienza esistenziale e identitaria può arrivare a sostanzarsi e a rendersi riconoscibile al suo stesso occhio. Il "sé", nell'ottica analitica di Adriana Cavarero ha infatti una intrinseca e irrinunciabile componente relazionale, che si rivela appieno nelle pieghe del discorso narrativo, dotato di un potere procreatore poiché le parole dell'altro mediante cui si intesse la trama narrativa sono capaci di riabilitare a nuova vita la sostanza identitaria dell'io narrato. In misura determinante, è proprio la (ri)scoperta della lingua materna, «[...] primo ponte tra cose e parole, primo accesso al simbolico [...] per il tramite di una [...] mediazione incarnata»²⁷⁷, a caricarsi di un ruolo essenziale e primario per la costituzione di un'identità femminile e del suo ordine simbolico.

Anche Adriana Cavarero, dunque, sostiene con forza l'idea di recuperare positivamente la *liaison* col materno, ammettendo che troppo a lungo si sono stratificate nell'immaginario collettivo rappresentazioni deviate e deformanti che hanno imbrigliato la *madre*

²⁷⁵ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, cit., p. 91.

²⁷⁶ G. Parati, R. West, *Italian Feminist Theory and Practice*, cit., p. 23.

²⁷⁷ D. Ghirardini Sartori, *Con Lo Spirito Materno*, in *L'ombra della Madre*, (a cura di Diotima), Napoli, Liguori, 2007, p. 60.

in una figura malefica e terribile, capace solo di ostacolare l'autonomia simbolica della *figlia*, la quale, a sua volta, ha creduto di potersi rendere soggetto solo attraverso la separazione – drammatica e sanguinolenta – dalla figura materna. Ed ecco allora che, essendo la figura materna, nella prospettiva di Adriana Cavarero che in ciò prende in parte in prestito la teoria dell'ordine semiotico materno di Julia Kristeva²⁷⁸, non meramente procreatrice, ma anche e soprattutto colei che «dona la lingua»²⁷⁹ e che rende, per questo, potenzialmente autonomo sul piano simbolico dell'altra da lei nata, è necessario che le figlie si riaprano alla loro relazione con le madri e imparino di nuovo da lei, con consapevolezza le parole per dirsi e per rappresentarsi, perché solo in questo modo potranno dotarsi della forza e degli strumenti per costruire *insieme con le madri* un ordine simbolico nuovo per la cultura occidentale.

CAPITOLO IV

²⁷⁸ Cfr. J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle*, Paris, La Librairie de la Pléiade, 1985.

²⁷⁹ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, cit., p. 98.

LA PAROLA MADRE. IL LEGAME MADRE/FIGLIA NELLA NARRATIVA ITALIANA CONTEMPORANEA

4.1 *La fiction a matrice (auto)biografica. Per una moderna ermeneutica del materno*

4.1.1«Ogni donna contiene in sé la propria madre e la propria figlia». La forma narrativa come modalità di (de)codificazione del materno

Il discorso sul materno e in misura determinante la taciuta storia del legame tra madre e figlia si sostanzia come nodo tematico cruciale nella produzione narrativa europea di fine Novecento diventando, nello specifico scenario italiano, motivo privilegiato su cui s'innestano intricate tessiture narrative, tra i cui interstizi si sedimentano dolorose ostilità ma pure felici (ri)conciliazioni.

Alla luce delle riformulazioni sullo spazio simbolico del materno che hanno attraversato il pensiero filosofico e psicoanalitico europeo dagli anni Settanta e che hanno condotto, come esito estremo, alla metaforica riabilitazione della *madre* – figura lungamente castrata e rimossa dalle griglie paradigmatiche occidentali, intesa solo alla claustrofobica maniera patriarcale e dunque resa complice, con il suo silenzio, della perpetrazione della Legge Paterna – si evince con chiarezza quanto l'*enquête* sul terreno insabbiato e contorto della relazione tra madre e figlia costituisca un punto imprescindibile da cui si snoda tutta la 'questione identitaria *femminile*'.

Poiché l'iscrizione delle donne nell'istituto storico e simbolico del materno – inteso come fatto biologico e spesso vissuto come costrizione sociale – è (stata), generazione dopo generazione, pratica perfettamente collimante con l'ordine 'naturale' delle cose, la scelta delle figlie di affrancarsi dall'ingombrante figura

archetipica della *Madre* e lottare con i fantasmi che ne derivano, si traduce immediatamente nello sfiorare un delicatissimo nervo scoperto. Ad essere implicata in questa topica scelta, infatti, non è soltanto una vera e propria dichiarazione di guerra all'idea tradizionale di *madre*, ma anche un'inedita reinterpretazione della singolarità delle donne che, spezzando la secolare contiguità col modello materno codificato, ritrovano sorprendentemente nella *Madre la Donna* a lungo rimossa, rinnegando così la necessità di un «mimetismo cieco, per instaurare [piuttosto] una relazione di differenza nella somiglianza»²⁸⁰ e giungendo pure alla consapevolezza dell'affascinante intuizione di Jung – «ogni donna contiene in sé la propria madre e la propria figlia»²⁸¹ – rispetto all'ineludibilità del processo di riconoscimento/separazione dalla *madre* perché si abbia la *donna*.

Spostandoci ora sullo specifico tessuto letterario e mantenendo uno sguardo d'insieme, la rappresentazione narrativa di fine Novecento del legame madre/figlia se è inizialmente forgiata nel ricordo di una simbiosi originaria che rende insopportabile il riconoscimento dell'alterità delle soggettività in gioco, approda poi, pian piano all'emersione, nel magma incontenibile di dolorose conflittualità, della necessità di diversificazione vissuta tuttavia non come pura ostilità, ma piuttosto come «desiderio di riconquista e di riappropriazione di una traccia sorgiva del materno, che può essere fonte di rinnovamento, di riconoscimento e perfino di riconoscenza e amore filiale»²⁸².

Le autrici che compongono il mosaico del *corpus* – Lalla Romano, Francesca Sanvitale e Elena Ferrante – scelgono, dunque, di servirsi della parola letteraria come *medium* privilegiato per ricostruire una storia del materno volta innanzitutto a superare le amputazioni secolari e a colmarne i vuoti ormai fossilizzati, in

²⁸⁰ S. Chemotti, *L'inchiostro bianco*, cit., p. 14.

²⁸¹ C. G. Jung, *L'archetipo della madre*, Torino, Boringhieri, 1990, p. 23

²⁸² S. Chemotti, *L'inchiostro bianco*, cit., p. 29.

modo da restituire l'intrinseca portata valoriale al materiale simbolico del materno tradizionalmente sterile e parziale; in tal senso, allora, sono proprio le fertili trame del discorso letterario a configurarsi come le griglie più congeniali nelle quali riposizionare il codice del/sul materno, all'interno di una dialettica funzionale e di valore, dotata di un linguaggio – la parola letteraria, appunto – capace più di ogni altro di rendere dicibile l'«unspeakable plot» per eccellenza.

In effetti, la *liaison* tra madre e figlia si fa viscerale, intimissima sul piano della scrittura letteraria perché si sostanzia qui come lingua originaria, perduta eppure insostituibile nel riuscire a dire del motivo intrinseco alla soggettività femminile, e cioè della coesistenza simultanea tra singolarità e differenza, tra speculazione identitaria e asimmetria. La costruzione letteraria, insomma, avvalendosi di un incontenibile potere affabulatorio, inscena un piano fittizio eppure portentoso, che si fa inedito spazio affettivo in cui ingenerare una relazione autentica col materno, determinata dall'apertura della diade fusa madre/figlia in una dinamica a due in cui i *s/oggetti*, non senza dolorose ostilità, riconoscono la loro unicità, l'affrontano e la raccontano. In misura specifica, dalla valutazione della ricognizione operata, risulta evidente che nella rosa delle 'modalità letterarie' possibili, è la forma narrativa, più di ogni altra, a emergere come strumento 'costruttivo' e ermeneutico ideale per la ridefinizione di rinnovate figurazioni rispetto al discorso sul materno, poiché perfettamente adatta a tracciare «the stages of women's development and to define their role not according to society's ruling principles, but according to the dictates of their own minds and sensitivities»²⁸³. Moltissimi, infatti, sono i casi in cui le donne nel corso dei secoli si sono servite proprio della scrittura narrativa come arma efficace nel reinventare e ridisegnare il loro modo di vedere sé, nella

²⁸³ A. Della Fazia Amoia, *20th-Century Italian Women Writers: The Feminine Experience*, Carbondale, Southern Illinois UP, 1996, p. XIII.

relazione con gli altri individui (con o senza una implicazione della gerarchie di genere) marcando con forza «[...] the split between how women appear in male author texts and what their 'I' really is like»²⁸⁴.

Certamente, come s'è in più punti constatato, è soprattutto a partire dagli anni Settanta che la coscienza sessuale e sessuata delle donne ha iniziato a esprimere la qualità del proprio sguardo sul mondo e su di sé all'interno di costruzioni narrative, in cui le donne/scrittrici «recupera[no] la cognizione e l'autorità di dire 'io', realizzando anche la forma per dirlo, per enucleare, scoprire e definire la [loro] stessa identità anche attraverso una nuova dimensione della scrittura»²⁸⁵. E proprio il tessuto narrativo, infatti, si predispone a concedere un margine di libertà espressiva senza antecedenti, funzionando da specchio mediante il quale l'autrice, la narratrice e il personaggio, in un gioco ininterrotto di richiami e riflessi, si muovono nello stesso spazio e nello stesso tempo, fondendo assieme la verità fattuale della vicenda esistenziale con la finzione letteraria della 'messa in scena', alla ricerca e alla ricomposizione di soggettività femminili frammentate in varianti plurali e certamente lontane da forme identitarie rassicuranti, quanto piuttosto inclini alla dissacrazione dei modelli di donne cristallizzati dalla letteratura tradizionale.

Inoltre, va subito specificata l'esclusività tutta italiana del legame, assolutamente non programmatico ma naturale e spontaneo, che sottende e corrobora il dilagare della cultura dei femminismi e l'esplosione di scritture narrative per penne di donne; ciò, infatti, che distingue le scrittrici italiane da quelle di altre culture europee è proprio l'imprescindibile sodalizio che si instaura tra la graduale confidenza e sicurezza con cui le autrici si avvicinano agli 'strumenti del mestiere' e le contestuali ondate emancipatorie cui danno vigore i femminismi visto che, come scrive Anna Maria

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ S. Chemotti, *L'inchiostro bianco*, cit., p. 308.

Crispino, in Italia «la prima scolarizzazione di massa è degli anni Sessanta, per cui il femminismo italiano si è andato a sovrapporre alla prima ondata di emancipazione. Non c'è stato quindi il passaggio classico delle scrittrici emancipate a quelle femministe, ma un intreccio molto fecondo»²⁸⁶ che ha condotto, almeno nella fase iniziale, a leggere l'identità femminile quasi in un'ottica 'essenzialista', come fattore qualificante e unificante. Solo in un secondo momento, le scrittrici italiane, scovando l'enorme potenziale celato nei substrati del terreno narrativo, si sono servite di quest'ultimo come spazio permeabile e flessibile, alternativo e sovversivo, mediante cui dar voce all'urgente desiderio di autonomia e specificità, nella piena consapevolezza delle differenze, sempre poste al plurale perché vissute e percepite non come opposizioni binarie (*il maschile vs il femminile*), ma piuttosto come esperienze multiple e variabili, che attraversano tutti gli individui secondo un andamento fluido e mutevole.

Il discorso narrativo diventa, così, per le scrittrici luogo privilegiato in cui è possibile riportare il linguaggio allo strato più interno e impalpabile della coscienza, per poi farlo risalire in superficie e renderlo tangibile, poiché si fa «mark on a page» che disegna con un tratto netto «the space in which restructuring what is meant by women and writing»²⁸⁷.

Specificamente, nei testi scelti per l'inchiesta *in fieri*, le autrici selezionate, in maniera estremamente naturale, sembrano tutte disporre del *niveau* narrativo come luogo ottimale per dar corpo al taciuto e parziale discorso sul materno poiché «la scrittura del romanzo costituisce il momento della simbolizzazione della relazione con la madre» e riescono così a ricostruire qui quel fertile, eppur mancato, scambio intersoggettivo con la *madre*,

²⁸⁶ A. M. Crispino, *La scrittura narrativa e il femminismo*, in «La Repubblica», 11 giugno 1997.

²⁸⁷ G. Meany, *(Un)like Subjects: Women, Theory, Fiction*, London&New York, Routledge, 1993, pp. 222-223.

partendo dalla consapevolezza che è innanzitutto «nella dimensione extratestuale della scrittura che si può cogliere [...] il valore simbolico della madre: la capacità generativa che la figlia riceve in consegna dalla madre viene messa al servizio della creazione letteraria, per mettere al mondo, come vuole Irigaray, non solo i figli, ma anche linguaggio e arte»²⁸⁸.

Il discorso sulla *madre* procede, allora, parallelamente al racconto di sé, confermando l'assunto che sostanzia la buona parte delle scritture di donne, secondo cui la scoperta della propria identità passa automaticamente per la declinazione di quella profonda grammatica del linguaggio originario ereditato dalla *madre* e che fa di essa, appunto, l'anello di congiunzione e la chiave di decodificazione dell'universo reale come di quello simbolico. Ecco allora che le scritture di donne si configurano innanzitutto come scavo introspettivo e 'riflettente', che in un gioco mirabolante di specchi giunge a ricostruire il racconto esperienziale²⁸⁹ sempre attraverso l'altra'; in un gesto d'intimismo profondo ma mai concluso, il soggetto autoriale prende a parlare di sé in primo luogo a se stessa, e poi alla *madre*, così da rendere la parola letteraria strumento oggettivizzante e rivelatore al tempo stesso, capace di ricostruire nero su bianco il *puzzle* della tormentata *liaison maternelle* e attivare il riconoscimento identitario nel segno di una prolifica sutura con il materno.

4.1.2 L'inedita narrativa a matrice (auto)biografica: tra simbolico e reale.

²⁸⁸ A. Giorgio, *Miseria e nobiltà del materno. La passione per la madre nella narrativa italiana contemporanea delle donne in Trame parentali, trame letterarie*, (a cura di M. Del Sapio Garbero), Napoli, Liguori Editore, pp. 105-121, p. 113.

²⁸⁹ E' Lea Melandri a parlare della scrittura femminile nei termini di una «scrittura d'esperienza», che non solo «racconta di sé», «ma pure riflette di sé», cfr. Lea Melandri, *Quel raccontare femminile*, in «Lapis», n. 15, 1992, p. 19.

Difficile è allora tentare di categorizzare l'inconsueto paradigma narrativo a matrice (auto)biografica di cui si serve la scrittura *femminile* italiana per dar corpo al ritrovato discorso sul materno; esso, infatti, trascende le tradizionali etichette di autobiografia, di scrittura confessionale e/o memorialistica, o più semplicemente di diario privato, mescolando il tutto in un *mélange* narrativo senza precedenti, in cui *fiction* e realtà viaggiano su un percorso aperto e permeabile, smagliandosi l'una nell'altra.

In tal senso, interessante potrebbe essere il tentativo di servirsi del termine '*autoginografia*'²⁹⁰ per provare a incastrare in una qualche definizione l'inedita tipologia di scritture narrative con cui è messa in atto, sul piano dell'invenzione letteraria, la ricognizione del discorso sul materno, poiché con tale etichetta si fa specificamente riferimento a «[...] tutte le operazioni artistiche al femminile [in cui] il dato soggettivo autoriale assume [...] caratteristiche notevoli»²⁹¹; già Stefania Lucamante, ad esempio, si serve di codesta definizione per indicare il carattere atipico della produzione narrativa di Fabrizia Ramondino – una delle più sorprendenti scrittrici contemporanee italiane – ammettendo una difficoltà di categorizzazione che è comune pure alla produzione delle autrici selezionate per l'indagine qui in corso:

[...]desidero usare il termine autoginografia. Nella voce femminile di tali operazioni narrative si dilata, cioè, quella componente che lega tratti del sé all'espressione più generale raccolta e fissata in un insieme di segni comuni alla collettività e vanno studiate le inserzioni e le giustapposizioni del dato autobiografico. Le istanze più specificamente autobiografiche vengono normalmente affiancate alla fantasia nella creazione della costruzione, cioè, dell'atto artistico [...]

²⁹⁰ Cfr. D. Stanton, *The Female Autograph: Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1984 e in particolare si veda qui D. Stanton, *Autogynography: is the subject different?*, pp. 13-32.

²⁹¹ S. Lucamante, *Tra romanzo e autobiografia. Il caso di Fabrizia Ramondino*, in «The MLN», Vol. 112, n. 1, Italian Issue, 1997, pp. 105-113, p. 105.

²⁹² Ivi, p. 105.

La naturale mescolanza tra la carica esperienziale dell'esistenza e il potere immaginifico dell'invenzione letteraria diventa, dunque, nucleo forte di questa inusuale modalità narrativa tutta al femminile, mediante cui le donne arrivano a parlare di sé innanzitutto per vedersi e riconoscersi, e per costruire tasselli su cui innestare un consapevole percorso di riappropriazione personale.

In generale, il discorso narrativo a matrice (auto)biografica si definisce come un «mode of writing that can be infinitely varied»²⁹³ di cui appunto risulta difficile stabilire il margine tra invenzione e dato reale, che si sfrangia e straborda; per meglio interpretare il senso di questa inedita forma narrativa cui danno corpo le autrici contemporanee – risultato appunto della polimorfica e produttiva ibridazione tra *fiction* e *realia* – appaiono interessanti le riflessioni di Paul de Man quando mette in discussione aspramente l'idea comune secondo cui «autobiography depends on reference as photograph depends on its subject or a 'realistic' picture on its model [...]; the autobiographical project may itself produce life [...] and be determined by the resources of the medium»²⁹⁴.

Se si guarda, infatti, alle scritture che compongono il *corpus* d'analisi, il filo rosso che le tiene unite è proprio la prossimità a un modello narrativo che sempre innesta sulla base autobiografica un intricato tessuto immaginifico; e così, la natura intima e privata, eppure qui così illimitata e svincolata dalla rigidità imposta dal genere, offre alle scrittrici quel senso di familiarità che consente loro di servirsi di quello spazio come angolatura privilegiata da cui performare la loro lettura psicanalitica, oltre che sociale e politica, del/sul materno.

Gli stilemi che ritornano con una certa costanza nel *corpus* di testi analizzati – e propriamente la ricorrenza di un discorso narrativo

²⁹³ J. Onley, *Autobiography. Essay, Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton UP, 1980, p. 72.

²⁹⁴ P. De Man, *Autobiography as De-Facement*, in «MLN», n. 94, 1979, p. 920.

costruito in prima persona e sempre teso alla ricostruzione di una memoria che è privata e al tempo stesso collettiva – se delineano la dominanza di forme naturalmente riconducibili ai modelli della scrittura autobiografica, poiché dal fondo emerge il comune desiderio di tutte le autrici di fondere assieme la sfera personale con quella di soggetto politico, tuttavia corroborano di una linfa del tutto inedita la tradizionale scrittura autobiografica.

Infatti, nelle storie prese da *exemplum* per la ricognizione in atto – e qui risiede la loro anima innovativa – l'io autobiografico è un io *sui generis*, che prende le sembianze di un soggetto doppiamente costruito, plasmato sia dalle componenti materiali (storiche e sociali) in cui l'autrice si posiziona, sia dall'espedito fittizio dell'io narrante, che giocando con la parola letteraria reinventa nuovi mondi e nuove prospettive, pur partendo sempre dalla consistenza del dato vissuto. E', infatti, dato comune che le scrittrici qui selezionate giungano a dire la propria storia, per quanto opaca e velata, solo se la loro voce è filtrata, modulata, spesso anche deformata dalla schermatura di un personaggio fittizio, attraverso cui l'imbarazzo e l'inibizione a parlare di sé si dissolvono, e le scrittrici si concedono uno spazio senza vincoli per raccontare i frammenti sparsi delle loro vicende, ovattandole, in qualche modo 'proteggendole' con il diaframma della parola narrativa.

Il lettore/lettrice che si avvicini a ciascuno dei testi campione avverte, insomma, la medesima suggestione di sentirsi calato in una dimensione 'alternativa', a metà strada tra l'artificio letterario e la vicenda biografica, dove il personaggio inventato dalla penna si fonde e si fa tutt'uno con l'istanza autoriale, muovendosi in uno spazio senza precedenti, che non è né mera *fiction* né tantomeno puro racconto (auto)biografico.

Tale modalità narrativa, dunque, si predispone come occasione irrinunciabile per emanciparsi dal vincolo dell'oggettività, imposto

dal modello autobiografico canonico, e per dar corpo, in suo luogo, alla voce incontenibile del non detto, senza per questo spezzare del tutto i fili con il dato materiale. Su questi tavoli scrittori, insomma, la scelta del modello autobiografico si carica di un significato allargato, dilatato, poiché non comporta necessariamente il tradizionale arroccamento dell'io narrante/narrato sulla fortezza conchiusa e inespugnabile della sua vicenda identitaria oggettivamente tracciata, ma piuttosto coinvolge prepotentemente la scomposizione della prospettiva univoca da cui tale vicenda è raccontata in molteplici altri discorsi, che si vanno ad annidare in maniera più o meno conclamata nei diversi strati di lettura e d'interpretazione che prevede l'epidermide narrativa, e che ci parlano, così, di storie plurali e collettive, comuni a più donne. Insomma, anche se la scrittura delle autrici prese in esame si ritrova inevitabilmente invischiata nella ragnatela di un discorso personale perché è da lì che la voce singolare inizia il suo processo di scomposizione e frammentazione, è pur vero, come sostiene Rita Wilson, che tale scrittura è capace di «[...] construct a world in which other can mirror themselves, retrace the narrative route and find Ariadne's thread»²⁹⁵.

Questa originale forma di scrittura a matrice autobiografica si rivela così una pratica profondamente utile, perché capace di colmare l'assenza di (auto)rappresentazioni delle donne italiane che siano tali al di là dei codici di pensiero e di linguaggio patriarcali; le autrici, con i loro esperimenti narrativi, danno voce a una sorta di 'doppia coscienza' – individuale e collettiva – mediante la parola letteraria, che si fa così strumento per la creazione di differenti simbolizzazioni delle soggettività femminili, la cui molteplicità di varianti possibili è garantita proprio dalla coesistenza – sovente schizofrenica – di più prospettive di

²⁹⁵ R. Wilson, *Speculative Identities. Contemporary Italian Women's Narrative*, Northern UP, Leeds, 2000, p. 3.

discorso all'interno della stessa storia, che si miscelano con la storia personale dell'autrice, sapientemente distorta. I differenti *layers* in cui si vanno a strutturare le maglie del discorso narrativo si trasformano in un vero e proprio gioco di specchi, dove la storia dell'autrice e quella del personaggio si rimandano vicendevolmente, invischiata come sono in un passato dalla doppia memoria. Il tessuto narrativo s'infittisce così di forme schermate di (auto)rappresentazione, che si alternano e si sovrappongono a trame intrecciate coi fili inventivi della parola letteraria, creando spazi in cui emerge, in tutta la sua carica simbolica, « the individual's dual stature as subject and object, as both consciousness and existence in the world»²⁹⁶ .

Anche il modello narrativo inscritto del *Bildungsroman* – altro paradigma letterario secolarmente consolidato nel sistema letterario occidentale come quello autobiografico e in qualche misura a esso intimamente legato – è un *pattern* che, dovutamente deviato e riportato a nuova forma, può essere considerato utile per tentare di classificare e descrivere i sovversivi prodotti narrativi *femminili* a matrice autobiografica. Tuttavia, come già anticipato, anche qui si tratta di una maniera di approccio al *Bildungsroman*, come già per il genere autobiografico/confessionale, totalmente innovativa; le scrittrici infatti si servono di questa forma narrativa «to reject its archetypal message of accommodation in society after they reveal the processes of social conditioning in their lives, and recognize their repression by society and their own participation in that repression»²⁹⁷. Com'è noto, secondo la teoria critica tradizionale, l'enfasi strutturale del *Bildungsroman* è posta fortemente sul desiderio di reintegrare il protagonista – travolto – nelle griglie convenzionali della società, perché è lì, nell'aggregazione

²⁹⁶ C. Lazzaro-Weis, *From Margins to Mainstream. Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing. 1968-1990*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993, p. 121.

²⁹⁷ R. Felski, *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*, Cambridge MA, Harvard UP, 1989, p. 137.

normalizzata che il singolo può trovare, come simulacro dell'umanità tutta, la sua piena realizzazione; a guardar bene, infatti, l'architettura narrativa del *Bildungsroman* trova le sue più radicate fondamenta nella necessità di ricercare una modalità di rappresentazione capace di tracciare il *traît-d'union* tra individuo e gruppo, in modo da dirci delle relazioni possibili tra il soggetto e la società, tenendo pure conto della variante 'politica' oltre che 'estetica' di tali possibili legami.

A partire da tali assunti, dunque, è chiaro che «[...] women writers, like their male counterparts, have traditionally turned to the *Bildungsroman* not to subvert its structures, but rather to flaunt the contradictions in the form, which critical theory often tries to explain away»²⁹⁸. Le scrittrici, insomma, scelgono di seguire lo stesso percorso di 'reintegrazione' proposto dal *Bildungsroman* facendo della scrittura il proprio strumento di riabilitazione in società e giungendo così finalmente a rappresentare le esperienze, le storie delle donne il cui culmine giace nella possibilità, mediante la parola letteraria, appunto, di soddisfare il desiderio di svelare e ridefinire una riscoperta identità femminile. Insomma, per dirla con Carol Lazzaro-Weis, le scrittrici di questo moderno *Bildungsroman* al femminile, come già «all the writers of *Bildungsromane* call for the right to describe experience in epistemological rather than teleological terms. It is no surprise that, in the seventies, the form was used to defend the right of feminist and women authors to describe their own reality and to legitimize these experiences in their difference from those of men»²⁹⁹.

È chiaro, dunque, che non si può trascurare quanto la scelta da parte delle autrici di inscrivere il loro discorso, insieme personale e collettivo, nei solchi di paradigmi tradizionalmente stratificati

²⁹⁸ C. Lazzaro-Weis, *op. cit.*, p. 121.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 123.

come il genere autobiografico e il *Bildungsroman* riallacci automaticamente anche alla problematica interrelazione che da sempre sussiste tra il sistema letterario in cui i testi *femminili* vanno a inserirsi e l'eredità a cui tali scritture si allacciano.

Senza dubbio, infatti, se il modello autobiografico/confessionale, come pure il paradigma del *Bildungsroman*, rappresentano i modelli 'storici' per eccellenza delle scritture *femminili*, vista l'estrema contiguità degli spazi lì ricreati alla dimensione domestica e familiare cui le donne notoriamente sono 'affiliate', va tuttavia immediatamente inteso che le moderne forme di scrittura a matrice autobiografica che sottendono il *corpus* di testi qui selezionati tracciano un *modus* sorprendentemente inedito di riutilizzare gli stilemi, le strutture e i temi tradizionalmente inscritti in tali modelli narrativi, che così si caricano di un potenziale simbolico senza precedenti. In effetti, gli esempi di scritture di autrici italiane qui prese in esame incarnano esattamente la dimostrazione di come generi tradizionalmente sedimentati nella storia della letteratura occidentale come la forma autobiografica e il *Bildungsroman* non possano, nelle loro mani e con le loro esperienze, non modificarsi in altro e riabilitarsi a nuove esistenze, facendosi finalmente carico del e della marginalità in cui le voci *femminili* erano state lungamente relegate dalla Legge del Padre.

Gli esperimenti scrittori messi in atto dalle autrici qui selezionate si presentano, dunque, come variante deviata, monca, deformata delle scritture autobiografiche e di formazione canoniche – lineari, coerenti e 'oggettive' – perché da subito si mostrano dotate di un'intrinseca natura disconnessa, frammentaria, rizomatica, spesso inconcludente, profondamente focalizzata su dettagli minori e disorientanti, ma soprattutto totalmente fallimentare nel raccontare una storia che si renda coerente e (crono)logica. Ciononostante va pure detto che, al di là di queste – necessarie –

deviazioni, tali scritture mantengono un filo diretto con le autobiografie tradizionali – notoriamente a voce maschile – essendo come quest’ultime dotate della stessa urgente tensione verso l’acquisizione della consapevolezza di sé e la conseguente ridefinizione della propria soggettività; tuttavia, nel nuovo romanzo a matrice autobiografica non si ha più a che fare con la figurazione di ‘io’ secondo la teoria autobiografica classica³⁰⁰; l’io cartesiano, consistente e coerente, collocato nella posizione privilegiata, stabile e rassicurante del *cogito* cartesiano crolla per far spazio a un soggetto autoriale incontenibile e a tratti schizofrenico, sempre disperatamente teso all’indagine delle tracce mancanti della sua vicenda esistenziale, più che alla mera e puntuale trattazione della linea della sua vita.

Innumerevoli sono le critiche mosse alle scritture ‘autobiografiche’ di autrici che pullulano l’intero scenario della letteratura occidentale dagli inizi degli anni Ottanta. Per Claudine Herman³⁰¹, ad esempio, questa ricerca identitaria così pressante, quasi ossessiva che domina la produzione letteraria femminile di fine Novecento attesta la chiara – e sconsolante – presa di coscienza della fattuale e irreversibile mancanza da parte delle donne di una qualsiasi forma di identità sociale auto-acquisita e dunque auto-rappresentabile; per Rita Felski, la tensione totale che conduce le autrici verso il desiderio martellante di definire e ricostruire, mediante la parola letteraria, i pezzi di una pura e assoluta identità femminile è riflesso diretto di una ingenua e svalutante ideologia ‘essenzialista’, la cui infondatezza è svelata dal costante e inevitabile fallimento a cui va incontro la storia raccontata dall’io autobiografico, intrisa di sensi di colpa, auto-accuse e conflitti irrisolti (probabilmente irrisolvibili). Altre

³⁰⁰ Cfr. J. Gunn, *Autobiography. Towards a Poetics of Experience*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1982.

³⁰¹ Cfr. C. Hermann, *La voleuse des langues*, Paris, Edition des Femmes, 1976.

critiche, come quella posta in essere da Sigrid Wiegel³⁰², si concentrano in modo diretto sulla natura formale di tali scritture, denunciando la totale assenza di una solidità strutturale che possa consentire alle autrici di tracciare un paradigma identitario davvero critico e consistente, e che finiscono solo per confermare il pregiudizio diffuso secondo cui la scrittura *femminile* può solo aspirare a rappresentare un prodotto *naïf* e auto-commiserevole. Nonostante la presunta fondatezza delle problematiche sollevate rispetto alla nuova modalità narrativa a matrice (auto)biografica di cui s'è dato solo una veloce panoramica, è innegabile che tali scritture, se riportate al contesto storico, politico e sociale di cui sono figlie, sono riuscite di fatto a fungere da ottime valvole entro cui le autrici hanno potuto incanalare e rendere produttivi i bisogni, i desideri, le ansie e le ambizioni, mostrando quanto nodi problematici creduti personali, fossero di fatto grumi di urgenze comuni e collocabili su un piano più ampio, politico e sociale. A tal proposito, infatti, come ritiene giusto sottolineare Rita Felski, «feminist confessions reject the romance plot of love and marriage [and motherhood] and help formulate the feminist cultural critique of the oppressive implications of these institutions for women»³⁰³.

4.2 Lalla Romano. Madre e figlio, una «guerra amorosa».

4.2.1 Un *mélange* di memoria e rivelazioni. Per una prosa che diventa poesia

L'universo letterario creato dal *genius* di Lalla Romano ha attraversato quasi tutto il secolo scorso, facendosi fondale emblematico non solo della macrostoria del secolo breve – con il

³⁰² Cfr. S. Wiegel, *Woman Begins Relating to Herself. Contemporary German Women's Literature: Part One*, in «New German Critique», n. 31, 1984.

³⁰³ R. Felski, *op. cit.*, p. 32.

suo intreccio di drammi e di esultanze – ma anche della vita più microscopica, colta nel suo aspetto più genuino eppure mai scontato, anzi spesso dirompente per la schiettezza di certe sfumature che solitamente non si è abituati a considerare, ma che la scrittrice riesce a tracciare sulla carta con estrema naturalezza.

Tutta la vicenda esistenziale di Lalla Romano può dirsi, infatti, un «intricato intreccio di scrittura e vita, di memoria e fantasia»³⁰⁴, un ordito che, per quanto profondamente complesso, lascia affiorare in modo nitido, tra i fili della matassa, il valore indiscusso della scrittura come *medium* privilegiato di cui Lalla Romano si è servita, lungo tutto il corso della sua esistenza, per guardare se stessa e gli altri in modo da tradurre, in «parole che restano, la vita che tende a sfuggire»³⁰⁵.

Quando parla di sé, l'autrice piemontese dice di essere un personaggio estremamente controverso, scomodo e particolarmente contraddittorio, «insieme severo e spregiudicato, allegro e solitario, razionale e fantastico. Queste contraddizioni [...]» – dichiara in un'appassionata chiacchierata con Antonio Ria – «fanno parte della mia natura, della mia maniera di essere, di sentire, di pensare. Una parte di me è portata alla severità. Un'altra parte è molto ribelle, molto spregiudicata, per cui ho una grande libertà nel giudicare»³⁰⁶. In effetti, fino agli ultimi attimi della sua esistenza, Lalla Romano ha dimostrato, non solo nei suoi prodotti ufficiali, ma anche in interviste, recensioni, dibattiti e saggi, di non aver mai abbandonato la sua maniera sfrontata e al contempo misuratissima di osservare e capire le 'cose' della vita, l'uomo, le sue passioni e le sue miserie, senza mai allinearsi al seguito di suggestioni esterne, ma restando, piuttosto, sempre scrupolosamente attenta a mettere in luce quanto di «meno

³⁰⁴ L. Romano, *L'eterno presente, Conversazione con Antonio Ria*, Torino, Einaudi, 1998, p. 159.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ *Ivi*, p. 12.

corruttibile e di meno votato all'oblio ci sia nella nostra esistenza»³⁰⁷.

L'intensa e variegata produzione artistica della scrittrice è, di fatti, il risultato di una *verve* che non si è mai lasciata sedurre da facili influssi di mode e tendenze dominanti, e attraversa per intero il Novecento, intervallando a lunghi silenzi momenti di febbrile e multiforme attività; essa tocca, coi suoi modi schivi, distanti dai clamori del mondo intellettuale ufficiale, eppure sempre personalissimi e intelligenti, prima la pittura e la poesia, poi la narrativa – le tre vocazioni di una vita –, tracciando un percorso creativo così lungo e diversificato da rendere difficile qualsiasi tentativo di categorizzazione. In questo senso, illuminanti sono le parole di Neria De Giovanni quando rivela con lucidità come la cifra distintiva del *genius* di Lalla Romano risieda proprio nella *mise en œuvre* di una sorta di «trasversalità nelle arti» che tangono e si intersecano nella lunga esistenza della scrittrice – la pittura e la poesia, poi la narrativa:

[...] la compresenza del carattere lirico e quello 'pittorico' è senz'altro una delle cifre costanti di Lalla Romano che ha esordito con un libro di poesie, *Fiore* (1941), aprendosi alla critica d'arte e alla pittura (ha studiato con Lionello Venturi), oltre che, ovviamente, alla narrativa. L'originalità della Romano consiste proprio in questa trasversalità nelle arti: frequentò contemporaneamente la facoltà di lettere a Torino e la bottega d'arte di Felice Casorati, come ricorda nell'autobiografico *Una giovinezza inventata*³⁰⁸.

Il felice approdo alla prosa si compie, dunque, come esito ultimo, risultante finale della metabolizzazione delle passate esperienze prima pittoriche e poi liriche, e si arricchisce, dopo la spietata

³⁰⁷ C. Bo, *Una storia esemplare*, in *Intorno a Lalla Romano. Saggi critici e testimonianze*, a cura di Antonio Ria), Milano, Mondadori, 1996, p. 7.

³⁰⁸ N. De Giovanni, *Carta di donna. Narratrici italiane del '900*, Torino, SEI, 1996, p. 25.

morte del marito della scrittrice³⁰⁹, delle appaganti collaborazioni con il compagno e ‘alleato’ Antonio Ria – fotografo e reporter di quarant’anni più giovane³¹⁰ – che riesce a trascinar via l’autrice dal recinto dell’ostinato isolamento nel quale si era barricata. Il sodalizio tra i due si stringe ancor di più grazie al recupero di quell’innato amore che la scrittrice aveva mostrato, sin da bambina, nei confronti della fotografia, quando il padre Roberto l’ammetteva nella ‘magica’³¹¹ camera oscura, dove l’incantesimo si compiva e le immagini prendevano corpo, e grazie cui il *va-et vient* tra ispirazione figurativa e ispirazione poetica – di cui è pienamente intrisa la sua scrittura – giungerà al *climax* nelle innovative e recentissime soluzioni narrative create dalla penna della scrittrice; qui, infatti, Lalla Romano sperimenta la felice convivenza tra i due livelli di espressione – quello verbale e quello iconico – che sono completamente integrati l’uno nell’altro, e fa delle immagini fotografiche il vero perno del discorso narrativo, dando all’icastico testo la funzione essenziale di commento dell’immagine stessa³¹².

E’ proprio da questo intreccio, inizialmente latente – denso di poesia, narrativa e pittura/fotografia – che l’autrice piemontese approda a un *terminus* ultimo e necessario nella definizione di una scrittura narrativa ibrida e originalissima, una prosa materica e visiva, nuda e essenziale, ma anche lirica e appassionata che «sa

³⁰⁹ La brutale storia della malattia e della violenta e indesiderata separazione da Innocenzo Monti, compagno di vita insostituibile, si fa motivo dominante dell’intimissimo *Nei mari estremi* (1987).

³¹⁰ Fissamente arroccata sul suo tipico *caractère* icastico, Lalla Romano così replica a quanti si stupiscono di una relazione anagraficamente inconsueta: « [...] per capire è necessaria, sempre, un pò di fantasia [...] », L. Romano, *L’amore e il matrimonio*, in L. Romano, *L’eterno presente*, cit., p. 80.

³¹¹ «La fotografia era qualcosa di complesso che aveva aspetti magici. Comprendeva operazioni segrete che si facevano alla luce ‘rossa’. Mi era permesso assistere [...] », in L. Romano, *La penombra che abbiamo attraversato*, Milano, Mondadori, 1991, p. 102. La sua prosa pare orientarsi sempre più verso descrizioni fotografiche, nelle quali il non-detto assume un valore crescente, e la descrizione si nasconde nella penombra che è l’equivalente, in fotografia, del rilievo dato al chiaroscuro. L’interesse per il romanzo di figure segna, insomma, uno sviluppo di tendenze già presenti nella sua prosa, le quali diventano via via più evidenti con il passaggio da descrizioni a carattere pittorico che si fanno tocchi fotografici.

³¹² Nell’ultima *tranche* della produzione di Lalla Romano – *Lettura di un’immagine* (1975), *Romanzo di figure* (1986), *Sguardi* (1995), per citare alcuni testi – il discorso narrativo si orienta sempre più verso descrizioni e commenti a immagini, nei quali il non-detto assume un valore crescente e le parole si assottigliano e si riducono per completare le suggestioni già colte dai tocchi fotografici

essere poetica» perché «fatt[a] come di brevi lasse, leggere e assolute»³¹³ e che, lavorando per sottrazione, «tende a fare del linguaggio un elemento senza peso, che aleggia sopra le cose come una nube, o meglio un pulviscolo sottile, o meglio ancora come un campo d'impulsi magnetici»³¹⁴. Nella ricerca costante di 'leggerezza' propria della poesia, oltre che di secchezza icastica e tagliente, la scrittura di Lalla Romano si rende, così, estremamente abile nel bloccare sulla carta, come si trattasse di fotogrammi, le suggestioni derivanti dal ritmo concitato dei fatti della vita, collettiva ma anche personale, oltre che dai sostrati memoriali più intimi e privati, sottraendoli a quel senso di pesantezza e di inerzia che molto facilmente si attacca alle parole, rendendole gravi e leziose. C'è una volontà forte nella scrittrice piemontese di restringere il discorso, di condensare, di ridurre, per raggiungere «la brevità che è propria delle strofe. Strofe sono i suoi piccoli capitoli, e versi le sue frasi. Frasi concise e perentorie come versi»³¹⁵; la questione alla base della sua scrittura, che poi è la sua maniera di essere, Lalla Romano l'ha così formulata:

In fondo io sono della stessa razza di Joubert: '[...] mettere un intero libro in una pagina, una pagina in una frase e quella frase in una parola'³¹⁶

L'esito ultimo della sua scrittura sta nell'incontenibile tensione a cogliere e ad esprimere la verità delle cose, delle sensazioni, dei ricordi – «una verità che non si concede mai intera, bensì in occasioni, illuminazioni, epifanie»³¹⁷ – attraverso ciò che l'autrice

³¹³ P. P. Pasolini, *Dolore e passione nel racconto di una nonna innamorata*, in «Il tempo illustrato», 1 luglio 1973, ora in P. P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, p. 140.

³¹⁴ I. Calvino, *Lezione I. Leggerezza*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, di *descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, p. 140.

³¹⁴ I. Calvino, *Lezione I. Leggerezza*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 7-35, p. 19. La leggerezza, peculiarità della scrittura di Lalla Romano, è una delle sei proposte per il nuovo millennio che suggerisce Italo Calvino nelle sue lezioni di stile e di vita.

³¹⁵ G. Sica, *Poesia 'estrema' di giustizia e di attenzione*, in *Intorno a Lalla Romano*, cit., p. 209.

³¹⁶ Romano L., *Perché scrivo*, in Lalla Romano, *Un sogno del nord*, Torino, Einaudi, 1989, p. 197.

³¹⁷ C. Segre, *Introduzione a Lalla Romano Opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 1991, p. IX.

stessa definisce «dono di giuste parole»³¹⁸ necessarie e sufficienti, senza indulgere in sentimentalismi stucchevoli e sdolcinati; come un meticoloso collezionista, solo dopo lunghe e attentissime vivisezioni, la scrittrice giunge a selezionare, nella rosa delle potenziali e infinite scelte, le parole esatte – le *mots justes* flaubertiane – da inserire nel suo archivio esistenziale perché uniche e insostituibili a trasferire sulla carta quelle precise figurazioni mentali, e a funzionare, così, da *fil rouge* per rintracciare e far riemergere le stagioni nodali della memoria esistenziale ed affettiva della scrittrice, per poi depurarle del senso *particolare* e renderle verità valide per tutti.

In effetti, leggendo la vasta produzione narrativa di Lalla Romano si potrebbe facilmente incorrere nel rischio di pensare che la sua sia una scrittura nettamente autobiografica: le sue pagine pullulano di figure, di luoghi, di episodi facilmente rintracciabili nella sfera del vissuto della scrittrice; tra l'altro, anche l'autrice ha spesso sostenuto che a far da impalcatura alla sua 'maniera di scrivere' vi è l'intenzione – sottesa – di costruire una sorta di 'grande romanzo di famiglia', un immenso affresco letterario capace di rappresentare il suo mondo e di giungere, così, a raccontare quello che la scrittrice ritiene essere veramente straordinario, e cioè quel bagaglio di eventi, di presenze, di sensazioni che, invece di inserirsi nell'alveo dell'eccezionalità e dell'esclusività, trovano il loro valore stra-ordinario proprio nella loro ordinarietà, nel loro viscerale legame con la delicatezza e la genuinità degli affetti semplici legati alla sfera familiare.

A testimonianza di ciò, la stessa Lalla Romano più volte ha dichiarato, nel corso della sua lunga esistenza, quanto le «sarebbe piaciuto scrivere soltanto storie della [sua] famiglia. Nulla [l'] avrebbe mai interessata quanto il [suo] mondo»³¹⁹, e ancora quanto «per [lei] solo le persone familiari [fossero] interessanti»

³¹⁸ L. Romano, *Le metamorfosi*, in *Opere cit.*, , p. 201.

³¹⁹ L. Romano. *Una giovinezza inventata*, in *Opere, cit.*, Vol II, p. 830.

poiché, continua la scrittrice, «aleggia intorno a loro un segreto, magari ignoto anche a loro stessi. Lo sent[e] nei loro silenzi, nelle loro abitudini, nei loro tic. Più le ved[e], più le sent[e] segrete, più conservano il loro mistero. Scontrando[si] con la persona più vicina e più lontana, più intima e più estranea ([suo] figlio, ad esempio) [si è] pure scontrata con [se] stessa (una particolare [se] stessa). E chi più intimo di noi a noi stessi, eppure chi più oscuro»³²⁰. Scrivere, insomma, per dirla ancora con l'autrice, «vuol dire scrivere di sé in modo più o meno dichiarato» ma, aggiunge, «scrivere per me è stato anche il tramite per entrare nelle vite degli altri»³²¹.

Tuttavia, l'autrice piemontese è intimamente persuasa dell'idea che sia possibile raccontare 'storie di famiglia', interessarsi al proprio mondo, senza che ciò implichi necessariamente lo straripamento nei terreni canonici dell'autobiografia; Lalla Romano, infatti, pur desumendole sue storie dalla sfera delle esperienze personali, arriva a farle diventare altro poiché i momenti, le persone e i luoghi che ha attraversato, trasmigrando sul piano 'poetico' della fiction, valicano il limite della loro fenomenicità e si fanno *topoi* eterni della vita umana, stratificati nei momenti cruciali delle età dell'uomo – l'infanzia, la giovinezza, la maturità e la vecchiaia – e delle sue grandi prove – l'amore, la felicità, i tormenti, la morte.

Il 'dono di giuste parole' di cui s'avvale la scrittrice, dunque, è capace sì di ricreare suggestioni legate all'intimità del mondo privato, eppure non rimane mai ingarbugliato nelle trame di uno sterile e autoreferenziale resoconto diaristico, piuttosto si dilata nel racconto di un'esistenza in senso 'totale', intesa come una sorta di insieme aperto, di un destino che non indugia su di sé ma che si svela nell'incontro con altri destini; è così che la vita privata, minima e circostanziale, arriva ad essere trascinata sul *niveau*

³²⁰ L. Romano, *Scrittura e vita*, in *L'eterno presente*, cit., p. 64.

³²¹ *Ibidem*.

trasfigurante della dimensione letteraria, dove la ‘prosa poetica’ dell’autrice trasforma i *facta* personali in motivi universali. Nel caso del discorso narrativo di Lalla Romano³²², perciò, come lei stessa ha suggerito innumerevoli volte, sarebbe opportuno evitare di parlare di autobiografia e accettare piuttosto l’idea che la sua ‘maniera di scrivere’ è «mettere la propria persona in ciò che si scrive»³²³; quando l’autrice racconta una storia, per quanto legata sia al suo mondo, ovviamente dice delle cose, ne omette delle altre, usa certe parole, ne rifugge altre ancora, insomma fa delle scelte evidenti e dirette, si ‘mette in posa’, cioè si assume delle responsabilità avendo ben chiare in testa che quelle scelte condurranno il lettore ad avere davanti agli occhi delle pagine solo in apparenza autobiografiche, che traggono spunto dal vissuto ma che, con chiara intenzione dell’autrice, non lasciano trapelare da quel vissuto nulla in più e nulla in meno di quello che la sua penna decide, avendo come scopo prioritario non il bisogno di far conoscere agli altri la sua biografia interiore ma facendo sì che, sublimata, la storia della sua vita possa servire anche alla storia di altre persone.

Per tale motivo, dunque, si può felicemente osservare che la sua scrittura risulta pienamente svincolata dal racconto autobiografico in quanto gli eventi narrati, sebbene filtrati attraverso la lente della memoria privata, assumono valore emblematico e vengono a collocarsi in una sfera inventiva autonoma che li riscatta dalla ‘cronaca’, dal riferimento puntuale ai dati dell’esperienza vissuta, per divenire altro:

³²² Alla domanda di Antonio Ria – «I tuoi libri derivano sempre dalla tua vita, eppure tu non accetti la definizione di libri autobiografici. Perché?» – Lalla Romano fornisce questa illuminante risposta: «L’autobiografia fa parte della cronaca, della storia, nella maniera più elementare: è lontana dall’arte. Raccontare i fatti non vuol dire nulla [...]. I fatti di per sé non sono nulla. Possono servire, ma acquistano senso solo in un racconto globale», *ibidem*.

³²³ *Ibidem*.

Il racconto delle mie esperienze, o quelle di mio figlio, di mio marito o di mio nipote, non è fine a se stesso, ma paradigma di una realtà più vasta, che coinvolge il lettore, diventando esperienze di tutti ³²⁴.

Per dirla con Cesare Segre, insomma, l'autrice «ha quasi sempre utilizzato materiali autobiografici per creare libri non autobiografici»³²⁵: la scrittrice piemontese racconta storie intimamente intrise di vicende e di persone che hanno attraversato la sua esistenza, eppure non c'è nulla di tradizionalmente autobiografico nella sua scrittura poiché, volta per volta, tra la realtà fenomenica e il mondo fittizio del discorso narrativo si frappone un *gap* ontologico invalicabile, una sorta di filtro capace di oggettivare il dato privato e di renderlo poetico e collettivo. Tuttavia, ciò non significa che l'elemento biografico assuma un tono svalorizzante nella creazione narrativa di Lalla Romano; al contrario, esso si staglia con prepotenza sul tavolo scrittorio poiché, sotto l'incantesimo della parola letteraria, si fa fonte d'inaspettate rivelazioni e di sorprendenti momenti epifanici, cosicché l'esperienza intima e personale della realtà diventa tramite unico e irripetibile per investire di un senso inedito e universale i momenti cruciali della vita umana.

4.2.2 Raccontare la vita, minuta e «estrema».

E' indubbio che il costante riferimento al dato biografico presente nel discorso narrativo di Lalla Romano abbia favorito le condizioni per le quali, troppo a lungo, sia poi circolata intorno a lei un'immagine falsata che, fin troppo semplicisticamente, finiva per incastrare la scrittrice piemontese nel circuito serrato e autoreferenziale del privato. Spesso ci si è, infatti, limitati a figurare l'autrice come se fosse interamente rivolta, per il tramite della scrittura, a inseguire gli svolgimenti di una vita tutta

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ C. Segre, *Introduzione a Lalla Romano Opere*, cit., vol I, p. IV.

personale, a tessere il filo dei suoi intimi ricordi, a conservare l'eco e l'odore di piccoli eventi quotidiani, piegando la sua penna a un territorio domestico troppo teso a indugiare su se stesso e a crogiolarsi nello spazio limitato della casa e della famiglia, e per questo – apparentemente – refrattario alle intricate trame della realtà esterna.

Tuttavia, si sa molto bene che l'alone intimistico che aleggia intorno alla scrittura di Lalla Romano va letto, piuttosto, come esito semplicistico di uno sguardo vago e frettoloso che schiere di critici e di lettori hanno per un lungo periodo gettato sulla materia toccata dall'autrice, trascurando perciò quel geniale trattamento chericeve il *niveau* personale quando passa sotto la scrematura della 'prosa poetica' della scrittrice; come s'è visto, Lalla Romano non parte mai dallo spazio privato per ricavarne compiacimenti, languori o indugi sentimentali, ma muove da quella dimensione minuta per giungere a toccare con estrema acutezza «la più integrale e sfuggente concretezza dei rapporti umani»³²⁶.

La scelta della scrittrice di partire sempre da se stessa, dall'immediata concretezza dei suoi rapporti personali, da eventi, suggestioni e figure sempre immerse nel magma del suo vissuto poco si lega a quelle fughe melliflue e consolatrici nelle rassicuranti mura domestiche che hanno visto periodicamente protagoniste figure di 'donne-scrittrici' in diverse stagioni letterarie, né tantomeno può essere messa a sistema con sottaciuti pretesti mediante cui rivendicare silenziosamente l'autonomia e l'emancipazione della donna 'moderna', che dimostra così di riuscire ad essere al contempo perfettamente inquadrata nel *milieu* familiare come in quello intellettuale. La propensione dell'autrice a fare di se stessa e del suo mondo il nervo vitale della sua arte scrittorica si rivela, piuttosto, come 'ascesi' della scrittura stessa, come un'ansimante indagine sulle

³²⁶ G. Ferroni, *Lalla Romano*, in *Passioni del Novecento*, Roma, Donzelli, 1999, p. 175.

possibilità dell'autrice di saper dire, senza inganni e per il solo *medium* – catartico – della parola letteraria, della integrità della sua persona nel suo affacciarsi sul mondo e nel suo integrarsi a esso.

La cura costante che Lalla Romano reca nei confronti dei rapporti familiari e privati si sostanzia, insomma, come punto di domanda, come un'interrogazione ansiosa sulla maniera in cui questi legami – molto spesso intimamente viscerali – possano arrivare a definire le innumerevoli sfumature che connotano i suoi attanti; è in quegli affetti, infatti, che si agitano le esistenze concrete della sua vita ed è nell'incontro e nel conflitto tra queste forze che prende corpo il mondo 'fittizio' della sua scrittura, ma pure il magma sociale in cui tutti noi siamo immersi. E ancora, è sempre dentro la concretezza delle relazioni seminate dall'autrice nei solchi della sua scrittura che si colloca l'oscillazione – felice – da un lato, tra il calarsi nelle posizioni canoniche, tutte interne al microcosmo familiare, in cui nel corso del tempo il pensiero occidentale ha conchiuso il destino delle donne e dall'altro, la scelta coraggiosa e anticonvenzionale di intervenire nel *milieu* intellettuale del suo tempo così da sottoporre quelle 'funzioni femminili' da lei stessa accettate al vaglio critico e catartico della scrittura; illuminante, in tal senso è Giulio Ferroni quando scrive:

Questo conflitto postosi già nella adolescenza e giovinezza (tra i richiami del mondo familiare e quello del mondo intellettuale torinese), in molti momenti si fa anche minaccioso, ma è, in definitiva, sempre controllato e regolato da alcune solide e essenziali presenze, che garantiscono comunque sempre alla scrittrice e al suo mondo una identità 'forte', una sicura possibilità di riconoscersi, una decisa scelta di razionalità e di coscienza³²⁷.

³²⁷ Ivi, p. 179.

In effetti, se è vero che il binomio oppositivo tra il richiamo a non deludere le attese poste dalle convenzionali 'funzioni femminili' e il desiderio di integrarsi all'orizzonte intellettuale è stata cifra distintiva della biografia intellettuale di numerose scrittrici, tuttavia per Lalla Romano tale groviglio di possibili scelte si dipana con una discrezione minuta ed eccezionale al contempo, poiché non vuole animare disperate e tormentate lacerazioni, né tantomeno intende incoraggiare narcisistiche esaltazioni *femminili*; esso diventa piuttosto, nella sapiente penna della scrittrice, pretesto impareggiabile per sondare in profondità la complicata «estraneità della realtà e della vita di relazione, della sostanza personale degli altri, dello scorrere e del consumarsi del tempo»³²⁸ e si fa, così, *medium* privilegiato per entrare nelle vite degli altri, così da conoscere più a fondo la propria.

E per scavare a fondo i solchi delle esistenze di quanti la circondano, in cui si sedimenta la 'verità poetica' da perseguire, Lalla Romano sceglie di posizionarsi lungo l'orizzonte metamorfico dell'intero secolo passato. Con la sua penna, infatti, la scrittrice giunge a tracciare la continuità tra l'infanzia vissuta all'inizio del secolo in un *milieu* familiare solido e rassicurante, la giovinezza tutta tesa negli anni tra le due guerre all'incontro – inizialmente turbolento – col mondo intellettuale, e poi la serie di incontri con un mondo sociale più vasto, fino alla maturità e alla vecchiaia ostinatamente impegnate a capire e ad amare le presenze della sua vita, pure quelle più contorte; che poi il profilo tracciato da questa penna ne nasconda sotteso un altro capace di rivelare, allo sguardo del lettore particolarmente sensibile, la geografia velata dello 'storico' percorso di (ri)definizione identitaria attraversato dalle donne lungo il turbolento ventesimo secolo, appare dato estremamente rilevante, per quanto non

³²⁸ Ivi, p. 182.

dichiaratamente palesato, per un'integra ermeneutica della produzione narrativa di Lalla Romano.

Insomma, poiché l'occasione della scrittura nasce sempre nell'autrice piemontese dall'esperienza autobiografica, ne consegue che la scrittrice, lungi da qualsivoglia ansia intenzionale, finisca in ogni modo per porre sotto la sua lente, seppure in forme velate, diversi aspetti della 'questione femminile'³²⁹ nella società italiana del Novecento: il parlare di sé, del suo vissuto, del suo mondo conduce irrimediabilmente Lalla Romano a riflettere sulla propria intima essenza che è, prima di tutto, l'essenza di una donna. Tuttavia, sarebbe ingiusto non sottolineare con immediatezza quanto Lalla Romano si accinga, coi suoi modi discreti eppure così 'estremi', all'osservazione e all'indagine da una indiscutibile posizione di *outsider*. La scrittrice, infatti, lasciandosi guidare dalla sua innata vocazione per l'arte, conduce una vita che è profondamente lontana da quella ordinaria delle donne della sua generazione: la madre, la nuora, la sorella, le amiche, insomma le donne che pullulano negli spazi ricreati per la sua *fiction* concorrono alla composizione di un'immagine femminile alquanto arida e stereotipata, comune a buona parte delle donne italiane dell'epoca e rispetto alla quale l'indole della scrittrice, spesso così spregiudicata, libera e irriverente, rappresenta una felice eccezione.

Mantenendo questa prospettiva, certo i mondi narrativi di Lalla Romano si offrono come irrinunciabile, seppur velata, cartina di tornasole di quel processo turbolento di crisi e poi di ridefinizioni inedite della 'questione femminile' che attraversa per intero il Novecento. Lungo il secolo breve, infatti, il discorso muta e si complica poiché, com'è noto, i cambiamenti che occorrono in tale periodo nell'assetto economico e politico del paese trasformano radicalmente il ruolo sociale delle donne, muovendosi spesso

³²⁹ Cfr. M. Zancan, *La donna*, in *Letteratura italiana. Le questioni*, (a cura di A. Asor Rosa), Einaudi, Torino 1984, pp. 766-827.

anche per brusche accelerazioni: si modifica l'istituto familiare, si sviluppa progressivamente il sistema culturale, le donne entrano nel mercato del lavoro, fino a che la politica stessa fa della 'questione femminile' l'oggetto specifico di una parte delle proprie strategie e dei propri discorsi³³⁰.

Ma questo è anche il periodo che offre una svolta sostanziale al discorso sulla scrittura *femminile*, poiché segna lo storico *shift* da frammenti di coscienza soggettiva verso modalità di consapevolezza collettive della 'questione femminile', al cui interno si delinea pure uno spazio di riflessione sull'identità intellettuale delle donne e sul rapporto della soggettività *femminile* con la tradizione culturale, il sistema letterario e con l'universo intero della scrittura; tuttavia – confessa con lucidità Marina Zancan, componendo con le sue parole una verità di immagine 'al femminile' che pare in parte collima con quella che fuoriesce dal discorso costruito per Lalla Romano – «la figura femminile, e a monte di essa, l'immagine interna del femminile, mentre viene modificata nelle sue funzioni testuali e narrative e nel valore ideologico che volta per volta assume, mantiene costante la funzione di base che il pensiero borghese ha per essa codificato, quella, cioè, di incarnare, a livelli diversi, l'immagine della sfera privata, intima, inconscia di ogni singolo soggetto, che s'identifica totalmente con lo spazio familiare, luogo della riproduzione materiale e sentimentale dell'individuo»³³¹. Da sempre, infatti, come occorre sommessamente pure nella produzione di Lalla Romano, gli spazi della creatività *femminile* sono avvolti nel silenzio e nella separatezza, sono i luoghi del chiuso e dell'intimità che, per questioni intimamente viscerali, quasi 'biologiche', oltre che per sedimentazioni culturali,

³³⁰ In questo senso, risulta importante ricordare che Lalla Romano è stata protagonista di incursioni nel mondo della politica: la prima risale agli anni della Resistenza quando, politicamente legata a Livio Bianco e al movimento Giustizia e Libertà si impegna attivamente nei Gruppi di difesa della donna; in seguito, nel 1976, compie anche una breve incursione nella amministrazione della città di Milano, poiché è qui eletta consigliere comunale come indipendente del Partito Comunista Italiano.

³³¹ M. Zancan, *La donna*, cit., p. 817.

costituiscono i *milieux* ottimali³³² in cui le donne hanno saputo, nel tempo, innescare quel processo di ricostruzione ‘archeologica’ del *femminile*, mediato dal potere immaginifico e rivelatorio della scrittura narrativa, che corrobora e riabilita a nuova vita le marche canoniche dell’esistenza delle donne come la domesticità, l’amore coniugale, l’esperienza materna e la cura dei figli.

4.2.3 Il fil rouge del materno. Attraversando Lalla Romano

Perdendosi negli interstizi letterari creati dalla penna di Lalla Romano, è facile incontrare – con una ricorrenza molto reiterata – eventi, figure, persone e suggestioni che s’incrociano con le plurali figurazioni dell’esperienza materna, tanto da pensare di assurgere il motivo del materno a inedita chiave ermeneutica che tiene, come in un *unicum*, l’intera produzione della scrittrice piemontese. In effetti, nel vortice della scrittura narrativa di Lalla Romano, il tessuto domestico, con le sue intricate trame, si fa fondale privilegiato per la messa in scena della dolorosa conflittualità da cui è gravata la *donna* quando, *madre*, è invischiata negli orditi dell’atavico legame col figlio/a, luogo in cui, nel passato recente, «si è giocato [...] il significato stesso di libertà femminile»³³³.

Il *maternal discourse* si sostanzia lungo gli assi delle costruzioni narrative di Lalla Romano in molteplici varianti e dando voce a ruoli e funzioni disparate: se non è la scrittrice in prima persona a figurarsi nel discorso narrativo come figlia, come madre e poi come nonna, collocate in primo piano o sullo sfondo, s’incontrano

³³² Cfr. A. Folli, *Penne Leggere. Scritture femminili italiane tra Otto e Novecento*, Milano, Guerini e Associati, 2000, in cui l’autrice sostiene che quegli spazi rappresentano «un locus singolarissimo dove si intrecciano biografia e autobiografia e in cui la donna ha un rapporto critico con se stessa, fatto inizialmente di voce e poi di parole», p. 13.

³³³ Diotima, *L’ombra della madre*, Napoli, Liguori Editore, 2007, p. I

pure nel tessuto della *fiction* innumerevoli figure di madri – benevole, protettive, castranti o mancate.

Tetto Murato

Si pensi, ad esempio, a *Tetto Murato* (1957) in cui, rimanendo nell'ottica di far risalire dalla nebulosa dell'intreccio le figurazioni velate, eppur emblematiche, del materno, al tema principale del gioco di attrazioni tra due coppie amiche, che resta ancorato al piano di affinità elettive lievemente abbozzate, si potrebbero affiancare numerose pagine volte a descrivere, da un lato, le vicissitudini della giovane Giulia attratta da Paolo, ammalato e bisognoso di cure e su cui ella riversa tutto il suo amore materno e, soprattutto, dall'altro lato, il rapporto di Ada con la sua bambina, la dolcezza con la quale la giovane madre tenta di evitare alla figlioletta i turbamenti e le ansie della vita da sfollati sotto i bombardamenti della seconda guerra mondiale.

L'uomo che parlava solo

Una maternità mancata è narrata, invece, ne *L'uomo che parlava solo* (1961); questa volta eccezionalmente la penna di Lalla Romano si presta a dar voce a un 'io' maschile che non narra ma piuttosto rievoca, in un soliloquio continuo che diventa uno scavo profondo e sanguinolento dentro di sé; anche qui, come accade in buona parte della produzione di Lalla Romano, il sostrato narrativo assume il valore di un tavolo d'inchiesta: il protagonista, diviso tra due donne – la moglie, con la quale da tempo non comunica più e l'amante, spregiudicata nelle frequentazioni e negli atteggiamenti – è presto abbandonato da entrambe e si interroga sul fallimento della propria esistenza, rievocando episodi, ricostruendo dialoghi, riascoltando parole, rivedendo gesti, il tutto nel vano tentativo di scovare significati, motivazioni, errori che possano in qualche misura giustificare quel

fallimento. La costruzione del testo si struttura, allora, intorno a una serie di punti nodali ben saldati su una gamma di figurazioni simboliche tra cui, considerando il materno come inedito angolo visivo, assumono un ruolo chiave le fulminee eppur frequentissime apparizioni di bambine – che «svelano qualcosa dell'ideale femminile del nostro dongiovanni involontario»³³⁴ – e, in misura determinante, l'evento tragico e doloroso della perdita da parte del protagonista della figlioletta appena nata.

Tale *eventum*, oltre a rappresentare un trauma per la moglie – la quale al momento del parto si ritrova sola e si sente, per questo, trascurata – e a divenire, per questa ragione, oggetto di innumerevoli recriminazioni, funziona pure da espediente per introdurre in modo più schiacciante il tema della paternità/maternità all'interno del testo (non dimentichiamo che dietro l'uomo si nasconde un io narrante tutto al femminile); qui, il discorso sul/del materno pare affrontato con apparente indifferenza dal protagonista, ma è in verità continuamente immesso e rievocato nella narrazione proprio attraverso le frequenti apparizioni di bambine cui prima si accennava, come quella dipinta *au début* del testo, colta più volte in gesti ricchi di allusività :

Tra me e il parapetto, sul largo piano chiaro, una bambina gioca. Un gioco molto strano. Ha un secchiello e una paletta, come deve essere; ha posato il secchiello, e lo tiene con una mano. Con l'altra, munita della palettina, fa l'atto di raccogliere da terra e riempire il secchio. Di niente. Intanto che fa questo, parla, da sola. [...] Passa la bambina di prima, tirata per la mano da una donna giovane, madre o governante. E' infagottata in un impermeabile bianco. Non mi ha guardato. La donna fa lunghi passi; nessuno misura mai il suo passo su quello dei bambini. Lei corre quasi, e il suo secchiello pieno di nulla le sbatte sulle gambette [...]³³⁵.

³³⁴ C. Segre, *Introduzione a Lalla Romano Opere*, cit., p. XXIX.

³³⁵ L. Romano, *L'uomo che parlava solo*, Mondadori, Milano 1991, pp. 727-729.

La penombra che abbiamo attraversato

Anche ne *La penombra che abbiamo attraversato* (1964) l'universo simbolico del materno funziona come nodo tematico estremamente rilevante all'interno dell' 'amorosa investigazione' che la scrittrice conduce sulla propria infanzia, poiché l'urgenza del ritorno da adulta a 'Ponte Stura' (Demonte, paese natale dell'autrice) è suggerito proprio dalla scomparsa della madre della scrittrice con la quale sente di avere una *liaison* esclusiva e intimamente viscerale, eppure così misteriosa e insondabile.

Proprio l'incapacità di decifrare appieno la *langue* materna trascina Lalla/adulta nei dedali sfocati e polverosi del suo passato. Ne *La penombra*, infatti, l'incantesimo della scrittura letteraria lascia rievocare i fantasmi della sua lontana infanzia mediante il recupero d'immagini, di suggestioni, di odori e di espressioni solo apparentemente dimenticati – molti dei quali si riscoprono in naturale simbiosi con l'immagine insostituibile della madre – che sono riattivati nella memoria della scrittrice attraverso un meccanismo molto affine a quello delle *madeleinettes* proustiane. Il viaggio a 'Ponte Stura', insomma, funziona come un fantasmatico ritorno nel grembo materno, alla ricerca sì della propria infanzia e di una rivelata figura materna, ma prim'ancora alla ricomposizione di quel frammentato apparato di segni legati alla sfera simbolica del materno che potranno poi essere assunti dalla scrittrice come linee da tracciare quando spetterà a lei rivestire il ruolo di madre.

L'intricata *enquête* sulla stagione della sua infanzia si snoda a partire dagli occhi, dai passi, dalle suggestioni di Lalla/adulta che, ripercorrendo le strade, rivivendo i luoghi, aggirandosi nell'appartamento dove aveva vissuto con i genitori e la sorellina, riscopre la lontana Lalla/bambina e riabilita a sprazzi un passato che sembrava del tutto insabbiato; emblematica e rivelatrice

dell'intera essenza del testo appare, in quest'ottica, l'espressione all'inizio del capitolo primo del romanzo:

Il sentimento dominante era quello di essere arrivata tardi: quando il più importante era avvenuto. Il tempo meraviglioso era 'quello di prima'³³⁶.

Con queste parole, come se mimasse il rientro nel caldo e accogliente rifugio uterino, la figlia si lascia accompagnare dalla madre – che diventa così guida discreta e inconsapevole – verso il recupero di quell'alonato periodo, ma soprattutto verso lo svelamento di sé e della propria relazione con la madre e con il codice materno. Tra le 'testimonianze' che vivificano l'indagine messa in campo dalla scrittrice, infatti, c'è spesso proprio il riverbero della voce materna che s'offre come supporto insostituibile nel contorto recupero di ricordi adombrati «che appartenevano al tempo di prima»³³⁷ e che la scrittrice riesce a rievocare proprio grazie alle reminescenze dei racconti della madre:

L'incanto era suggerito dal modo con cui la mamma nominava i luoghi, le persone. I nomi erano pronunziati da lei con espressione estatica, più che nostalgica: eppure fuggevolmente, come usava lei, così che apparivano e sparivano e sembravano più misteriosi³³⁸.

Ma, tra le pagine de *La penombra*, risuona anche una voce materna più prossima, che evoca il respiro degli ultimi anni di vita della madre della scrittrice e che funziona simbolicamente come invito rivolta all'ormai mai matura figlia a servirsi della sua penna come mezzo per restituire la giusta attenzione al suo carattere e alla sua sensibilità troppo a lungo messi in ombra dalla gioiosità e spensieratezza dirompente della figura paterna, così distante

³³⁶ L. Romano, *La penombra che abbiamo attraversato*, cit., p. 861.

³³⁷ *Ivi*, p. 862

³³⁸ *Ibidem*.

dall'immagine scomoda e ingombrante della madre. E' così, allora, che la figura materna si sostanzia come terreno fertile e prezioso dell'amorosa investigazione messa in scena dalla scrittura di Lalla Romano, rivelando ispide zone d'ombra e una complessità del tutto inedita:

Per anni la mamma ci sembrò bella e gaia; papà era secondo noi, più interessante. Lei certo diventò più allegra quando noi fummo cresciute, anche se lo era sempre al suo modo improvviso, rapido. La gioia della mamma nell'accoglierci quando tornavamo da scuola, il suo correre incontro a papà che rincasava, noi lo giudicavamo ingenuo; mentre papà, che vedevamo ora più grave quasi taciturno era considerato da noi più profondo della mamma. Questo fu nella nostra fanciullezza. Dopo, il nostro giudizio fu rovesciato. Papà ci sembrò troppo semplice; incominciammo a intravedere una gravità nei silenzi della mamma, ad avvertire qualcosa di intenso, di misterioso nella sua bellezza³³⁹,

e ancora:

La mamma non parlò mai con noi di sue sofferenze o malattie. Quando fu colpita dal suo male mortale, si scusava: – Ho resistito fin che ho potuto, fin che non è stato più possibile nascondere [..]. Ma nelle pause lei accettava, nel suo modo che pareva orgoglioso: – Sono stata io a chiederlo al Signore: perché sia risparmiato a voi –. E rideva. (Rideva!). Ci guardava quasi con sfida, come a dire: «E' deciso». Era sicura di aver ottenuto quello che aveva chiesto. Ma lei rideva anche perché non voleva essere compianta. – Non andrete a dire, quando non ci sarò più: «Ha tanto sofferto!». Il tono scoperto che ha usato in certi momenti nei suoi ultimi giorni, la mamma non l'aveva mai avuto; e tanto meno a Ponte, che fu anche per lei il *tempo della penombra*³⁴⁰

E' certo, dunque, che il ritorno a 'Ponte Stura' non può figurarsi solo come lineare percorso a ritroso dal presente al passato, ma si fa pure, ponendosi sul *tempo* – poetico – *della penombra*, anche

³³⁹ Ivi, pp. 1036-1037.

³⁴⁰ Ivi, p. 896.

movimento meraviglioso e rivelatorio «dalla morte (della madre) alla vita (di Lalla e di tutti)»³⁴¹:

Quello [di Ponte Stura] fu il suo tempo più segreto per me; e solo molto più tardi l'ho considerato come facente parte di lei: forse soltanto quando lei moriva. Ma a Ponte Stura ho voluto ritrovare soltanto la mamma di allora, dimenticare la fine. Ho evitato, se potevo, di dire che la mamma era morta. Era anche vero però che lei alla fine era ritornata tanto simile a quella di Ponte: bianca e sottile, il sorriso un po' altero, schivo (per gli altri), tenero e ironico per noi³⁴².

Tuttavia, resta sempre dietro le 'indicibili' parole materne che si nascondono le tracce più difficili da reperire e da decodificare, ma che poi, una volte svelate, racchiudono il mistero di un potenziale simbolico senza precedenti, poiché permettono di ricostruire nella maniera più veritiera l'atmosfera reale di quella mitica stagione dell'infanzia; è il *maternal discourse*, infatti, a dotare di senso e di un alone di felicità quel lontano periodo benché fosse martoriato da conflitti, paure e turbamenti; e il 'mistero', non a caso, è svelato in controtela proprio attraverso la «pietosa ermeneutica»³⁴³ di una frase della madre morente:

Ma in uno dei suoi ultimi giorni – in una pausa del male – improvvisamente disse: – Come eravamo felici!³⁴⁴

Maria

In *Maria* (1953), uno dei primi esperimenti narrativi di Lalla Romano che inaugura il grande 'libro della famiglia', il motivo dell'amore materno si agita tra le pieghe del romanzo con una forza dirompente legata, questa volta, a un'esperienza di

³⁴¹ C. Segre, *Introduzione a Opere*, cit., p. XXXIV.

³⁴² L. Romano, *La penombra che abbiamo attraversato*, cit., p. 864.

³⁴³ C. Segre, *Introduzione a Opere*, cit., p. XXXIII.

³⁴⁴ L. Romano, *La penombra che abbiamo attraversato*, cit., p. 861.

maternità non naturale. Qui, infatti, la scrittrice, con l'aiuto evocativo del discorso narrativo, riporta in vita la figura della cara e amatissima domestica Maria, che ha prestato servizio presso l'autrice piemontese per oltre due decenni e che l'ha aiutata nella crescita del figlio, aprendosi ai suoi disabituati occhi come modello 'classico' di *Madre amorosa*, benevola, protettiva, tollerante, disposta a concedersi tutta sull'altare dell'immolazione materna.

Maria è un ottimo esempio di romanzo in prima persona non coincidente con il protagonista: la voce dell'io narrante qui non collima con quella che anima il personaggio principale, incarnato appunto dalla domestica accolta nella casa della scrittrice e che accompagnerà per un bel pezzo la sua esistenza e quella della sua famiglia. La prospettiva che regge l'intero impianto del romanzo è, infatti, quella dell'autrice piemontese che racconta, scegliendo come 'cantuccio' esclusivo il rifugio del suo nido familiare, la placida esistenza di Maria, vissuta all'intersezione tra due 'mondi' certamente distanti, eppure non così inconciliabili: Maria – come Félicité di *Un cœur simple* – da un lato si carica con serenità dei bisogni e delle preoccupazioni della famiglia della scrittrice, dall'altro non cancella mai i legami con la sua vera famiglia, riuscendo così a fare da collante tra due ordini sociali opposti, l'ambiente piccolo borghese dell'autrice e quello contadino e semplice d'origine.

Provenendo dall'umile realtà paesana, Maria si fa immediatamente depositaria, nell'economia testuale orchestrata dall'autrice, di valori tradizionali, schietti e genuini che è capace di proiettare in maniera del tutto naturale sul versante delle relazioni umane; in particolare, la semplicità, la spontaneità, l'affetto tenero e virginale della domestica si riflettono nell'amore totalizzante che nutre nei confronti dei bambini della sua famiglia e soprattutto del figlio della scrittrice – Piero – che accompagnerà

fino alle soglie della maturità: il legame di Maria con gli sposi – ‘i padroni’ – e col piccolo Piero si dilata, infatti, per ben due decenni, poiché ha inizio prima della nascita del bimbo e si avvia a conclusione quando questi è ormai adulto. La storia della domestica, pertanto, non sarebbe quella che è e non avrebbe tanto spessore se ad essa non fosse fittamente intrecciata la storia del bambino che, crescendo, stabilisce con lei una intesa privilegiata e impenetrabile da cui persino la madre resta esclusa:

Un giorno mentre camminavano insieme, tenendosi per mano, lungo i grandi, malinconici viali, videro il grosso Automobile municipale che, munito di spazzola, scopava il corso. Il bambino disse: – Io te ne comprerò uno uguale, così non ti stancherai più, a scopare. Maria, felice, gli strinse la mano in silenzio. Non era un bambino affettuoso; le sue tenerezze erano riservate solo a Maria e lasciavano senza fiato³⁴⁵.

La speciale comunicazione che solo Maria riesce a imbastire col bambino trova la sua forza nodale nell'esclusiva comunanza di codici espressivi che condividono la domestica e il piccolo Piero, intimamente sostanziati da rarissime parole, pregnanti silenzi e interminabili sorrisi; questa condivisione comunicativa tiene Maria naturalmente prossima al mondo del bambino e la rende, per questo, sua interlocutrice unica: il piccolo rifiuta il mondo dei ‘grandi’ perché vissuto come estraneo, imposto, ostile alla sua fantasia e ai moti del cuore e la contadina – che solo per i moti del cuore vive – fa lo stesso, aliena com'è ai ritmi della vita borghese e cittadina dei ‘grandi’. Si crea così una *liaison* tutta singolare tra il piccolo Piero e Maria, che estromette quasi totalmente la figura della madre, già di per sé insicura e titubante rispetto alla forza delle sue ‘capacità’ materne; la domestica e il bambino passeggiano e si svagano insieme, hanno i ‘loro’ giochi e i ‘loro’ posti intimi e speciali:

³⁴⁵ L. Romano, Maria, in *Opere*, cit., vol. I, p. 425.

Maria e il bambino avevano il loro posto segreto, 'il prato delle farfalle'³⁴⁶,

i 'loro' divertimenti:

Già dall'età di un anno il bambino non aveva voluto più saperne, del sonno pomeridiano; e tanto meno ora che aveva due anni, così che potevano star fuori, lui e Maria, fin che loro piacesse. Avevano trovato i luoghi conformi al loro gusto. Anzitutto i viali [...] ma il loro regno era lo Stadio Vecchio [...]. Lì passavano lunghe ore al sole [...]. Una volta mi portò lui, un mazzo di fiori. [...]. Scambiai un'occhiata con Maria e compresi che il mazzo trovato nelle immondizie era un omaggio serio; ne ringrazia il bambino³⁴⁷

e le stesse suggestioni:

Il mare non piacque né a lei né al bambino. Si aggiravano scalzi, ma vestiti – per protesta –. Camminavano, tenendosi per la mano, lungo la marina distesa a perdita d'occhio, incuranti di tutto, che non fossero granchiolini e telline, che raccoglievano intenti. Scappavano invece, se gli accadeva di imbattersi in una medusa sfatta. Rifiutavano entrambi di bagnarsi [...]: asserivano di aver paura della schiuma che, tenue come un pizzo, ornava l'estremo lembo del mare³⁴⁸

Il meglio di sé, i suoi sentimenti più delicati, la sua capacità di comprensione, Maria li esprime proprio nelle ore trascorse col bambino, il quale, dal canto suo, la ricambia con silenzi, gesti, sguardi che solo lei è in grado d'intendere, in una totale *liaison* empatica. La naturale propensione di Maria a entrare in comunione e amare incondizionatamente l'altro si configura qui come una delle modalità più intense – eppure, come si vedrà, così lontana da quella messa in scena in prima persona dalla scrittrice stessa nelle pieghe di *Le parole leggere* – in cui la penna di Lalla

³⁴⁶ Ivi, p. 486.

³⁴⁷ Ivi, p. 427.

³⁴⁸ Ivi, p. 446.

Romano sviscera il discorso sul materno; la rilevanza di cui si carica il piccolo figlio della scrittrice in *Maria* si fa fondamentale poiché il bambino è osservato e raccontato sempre nel suo legame con Maria cosicché, attraverso di esso, la scrittrice riesce a scavare in profondità le vite di entrambi e a entrarvi dentro, vivisezionandone gesti, silenzi e reazioni.

4.2.4 Il senso della disfatta. Le parole tra noi leggere

Laddove la rappresentazione del discorso sul/del materno affiora con prepotenza, in tutta la sua conflittualità fatta di rabbia, ma pure di attaccamento, è tra le pagine di *Le parole tra noi leggere* (1969) che, come penetranti punteruoli, ricostruiscono la dolorosa *liaison* tra la scrittrice e suo figlio Piero. Quanto è raccontato tra le pagine di *Le parole tra noi leggere* è fatto dolorosamente sovversivo perché la rabbiosa e inconcludente *liaison maternelle* cui da voce una madre assolutamente ‘fuori norma’ sconvolge le immutabili gerarchie tradizionalmente interne alla comunità familiare a matrice patriarcale. A marcare la natura trasgressiva del discorso sul materno costruito da Lalla Romano vi è certamente la peculiarità dell’anno di pubblicazione del romanzo, il 1969: siamo in pieno clima di contestazioni, quando violente e radicali destabilizzazioni mettono in crisi, ovunque, lo *status quo*; ora, il figlio narrato nel romanzo – perno insostituibile eppur vacillante, attorno cui si sostanzia la ragion d’essere del testo – è un ragazzo difficile, anticonformista e tendenzialmente asociale, ribelle a qualunque sovrastruttura stratificata dalle convenzioni sociali. Il romanzo, perciò, nel soggiacente carteggio di idee politiche e psicologiche, sembra essere, pur senza alcuna intenzionalità, perfettamente sincronizzato al clima del Sessantotto italiano; Piero, infatti, racchiude *in nuce* alcuni atteggiamenti che saranno esclusivi dei

ragazzi della generazione successiva alla sua³⁴⁹. C'è di più: il romanzo esce in anni cruciali, in cui si assiste al passaggio, non sempre indolore, da un'educazione domestica tradizionale in cui sono ineludibili, per un sano processo evolutivo del bambino, la preminenza della madre tra le figure genitoriali, nonché la sua piena dedizione al ruolo formativo, verso un'educazione 'moderna', che in concomitanza della diffusione dei primi manuali psico-pedagogici, vede anche la progressiva riduzione del tempo della maternità a favore della dilatazione dell'orizzonte d'azione femminile nei luoghi plurali della socialità. E molti sono i lettori che, con entusiasmo, riconoscono nella scrittrice piemontese questa nuova 'figura' di donna, madre e intellettuale, autonoma e emancipata.

Il romanzo compare sulle scene letterarie italiane a cinque anni da *La penombra che abbiamo attraversato* e pare tracciare con quest'ultimo significative risonanze; anche *Le parole tra noi leggere*, infatti, è costruito per solchi esplorativi, tra i quali l'autrice orchestra un faticoso lavoro di scavo nel tempo e nella memoria, a rintracciare i motivi che sostengono un così doloroso legame tra madre e figlio.

Tuttavia qui quello che la scrittrice intende recuperare non è qualcosa che sconfinava nella *penombra* dell'infanzia, piuttosto una «realtà lucidamente impressa nella coscienza, dolorosamente operante nel ricordo»³⁵⁰; se, dunque, anche in questo caso il romanzo mantiene i connotati di una *amorosa investigazione*, il recupero del filo della memoria assume in *Le parole tra noi leggere* una funzione narrativa nettamente strutturante, soprattutto attraverso la ricca presenza di documenti – poesie, temi, lettere e disegni di Piero – che ricamano fittamente la trama del testo. L'impiego di tali 'reperti/referti' è essenziale nel connotare la

³⁴⁹ «[Piero] sembra destinato a diventare un capellone *avant lettre*, un mite epicureo, uno di quelli usciti da famiglie agiate ma capaci di vivere con poco o nulla, almeno per qualche tempo», E. Montale, *Recensione a Le Parole tra noi leggere*, in «Corriere della Sera», 27 aprile 1969.

³⁵⁰ F. Vincenti, *Lalla Romano*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 57.

narrazione di un andamento tutto originale, che affianca al *topos* dominante della passione e della violenta intensità del legame materno – spesso tanto impetuoso da sconfinare nella sopraffazione – quello della rigida auto-analisi. A tal proposito, Annamaria Catalucci ritiene che ne *Le parole tra noi leggere* il livello elegiaco-contemplativo³⁵¹ che distingue buona parte della produzione di Lalla Romano passi in secondo piano, mentre risulterebbe preminente lo sguardo critico e analitico:

L'approccio conflittuale dell'artista con la propria materia impone agli elementi compositivi una forte tensione drammatica [...] e avvicina il discorso narrativo ai livelli della sperimentazione critico-conoscitiva³⁵².

Tale romanzo, insomma, distanziandosi dalla precedente produzione narrativa della scrittrice, pare attraversato da un taglio originalissimo, tipico di chi vuole servirsi della parola come strumento capace di mettere ordine, di oggettivare, di districare i fili ingarbugliati della matassa indecifrabile che è il tormentato e fallimentare rapporto madre-figlio qui raccontato. E, in misura determinante, il romanzo segna una svolta sostanziale nella maniera attraverso cui l'autrice ridisegna il suo rapporto con la memoria, che qui si fa non solo medium conoscitivo, ma diviene pure uno strumento capace di esprimere anche le contraddizioni, le ambiguità e le opacità del rapporto; toccando le zone più complesse dell'identità e interrogandosi sui limiti della parola, *Le parole tra noi leggere* è, infatti, il romanzo delle perplessità, delle incertezze, della «consapevolezza di aver scoperto qualcosa, ma di non aver scoperto tutto»³⁵³.

³⁵¹ A tal proposito, Annamaria Catalucci ritiene che in *Le parole tra noi leggere* il livello elegiaco-contemplativo, che distingue buona parte della produzione di Lalla Romano, passi in secondo piano, mentre risulterebbe preminente quello critico: «L'approccio conflittuale dell'artista con la propria materia impone agli elementi compositivi una forte tensione drammatica [...] e avvicina il discorso narrativo ai livelli della sperimentazione critico conoscitiva», A. Catalucci, *Invito alla lettura di Lalla Romano*, Mursia, Milano 1980, p. 47.

³⁵² Ivi, p. 47.

³⁵³ Ivi, p. 58.

Il nucleo tematico fondante del romanzo – la dolorosa *liaison* madre/figlio – sembra ben rientrare nella categoria del conflitto tragico e dell'antitesi delle forme d'amare; in tal senso, pregnanti sono le parole di Cesare Segre quando scrive:

Il conflitto, anche drammatico, che il libro ci narra è quello tra le forme: il figlio ama, però in forme diverse da quelle che la madre si attende, che saprebbe riconoscere; la madre ama però con forme (personali, esplicite, anche prepotenti) che il figlio rifiuta pur accettando implicitamente l'amore. Si aggiunga da parte della madre la discrezione, da quella del figlio l'introversione: basta a spiegare la sostanziale incomunicabilità³⁵⁴.

Grande rilievo, infatti, acquistano nel romanzo i temi dell'incomprensione e dell'incomunicabilità, che si riflettono innanzitutto nella scelta ragionata e consapevole del titolo, trasparente citazione di un verso di Eugenio Montale:

[...] le parole/tra noi leggere cadono. Ti guardo in un molle riverbero; non so/se ti conosco [...]³⁵⁵.

Il titolo, com'è evidente, rimanda proprio al nodo problematico e impossibile da riparare del dramma d'amore palpitante tra una madre forte e intellettualmente aperta e un figlio introverso e incapace di accettare e di vivere serenamente il legame familiare. Il fulcro topico del romanzo, infatti, ruota vorticosamente intorno alle difficoltà empatiche di due individui dai tratti caratteriali pericolosamente cozzanti, forse poiché in fondo troppo attigui; i rarissimi momenti d'interazione tra madre e figlio, infatti, crollano in *parole leggere* che cadono nel vuoto, in voci che si cercano ma che non riescono a trovarsi e, perciò, si perdono in gelosie, sospetti e risentimenti.

³⁵⁴ C. Segre, *Introduzione a Opere*, cit., p. XXXVII.

³⁵⁵ Cfr. E. Montale, *Due nel Crepuscolo*, in *La Bufera e altro*, Milano, Mondadori, 1982.

Le parole che scandiscono il dolente corpo a corpo tra madre e figlio sono leggere proprio perché impalpabili, vacue, inconsistenti, capaci solo di dar vita a inconcludenti e ambigui punti di domanda che, a loro volta, diventano fonte inestinguibile e malsana di dubbi, diffidenze e incomprensioni; ecco perché, sulla scena del romanzo, il lettore è portato a assistere costantemente a *enquêtes* che restano drammaticamente insolute, dove nessuna delle parti in gioco riesce ad avere mai la meglio sull'altra; la narratrice, pur mossa dall'imponente intento – puntualmente mancato – di scavare l'insondabile ermeticità del figlio, alla fine si ritrova sempre immobile, a riflettere sulla propria posizione, sulla legittimità di un ruolo – quello materno, appunto – per il quale Lalla non sembra sentirsi preparata. E, in effetti, direttamente legato al tema dell'incomunicabilità e dell'incomprensione è l'altro *topos* ineludibile dell'impianto romanzesco, quello del *senso di colpa materno*, che trova radici remotissime e evolve lungo tutta l'esistenza di Piero, a partire dal timore, quasi banale ma violento in Lalla, di non saper provvedere alle esigenze fisiche del bambino, fino alla consapevolezza di non sentirsi *abbastanza madre*:

La signora Turin mi aveva imprestato un libro inglese (gli inglesi erano alla avanguardia) sull'allattamento: dosi, orari, peso ecc. [...]. Gli strumenti mi annoiano, mi imbarazzano. Purtroppo, data l'importanza del caso, mi imposi di essere scientifica: fu così che gli diedi troppo poco da mangiare. [...]. Comunque credo sia per quell'*antica colpa* se adesso sto male quando dice che gli manco di rispetto: penso a quel rimprovero muto e spaventoso³⁵⁶,

Lui non l'ha mai letto [*Peter Pan*], che io sappia; ma io mi sono sempre sentita *colpevole* quando infinite volte l'ho inteso dire: – Non voglio

³⁵⁶ L. Romano, *Le parole tra noi leggere*, cit., p. 8 (corsivi nostri).

diventare grande! – come se lo avessi contagiato con quella vecchia passione per la fiaba decadente³⁵⁷,

La *colpa* era mia perché per lui ci sarebbe voluta una madre meno sensibile e forte [...]. Si trattava della mia nota insufficienza. Ma era poi vero? Con una madre più severa lui sarebbe stato molto più infelice; magari sarebbe diventato un poeta, voglio dire scrittore: come Pavese, come Rimbaud, che ebbero madri durissime³⁵⁸,

Io avevo però una *colpa*, più remota ma anche più precisa, a cui rifarmi. In uno di quei foglietti-lettera a C., che coprivo di caratteri minuti, sottili, quasi indecifrabili, compare la frase “forse sono stata castigata per aver voluto un solo figlio” [...]³⁵⁹,

Sempre Ginetta mi aveva altre volte, quando lui era piccolo, rinfacciato l'eccessivo accordo tra noi – me e C. – quale *fonte di infelicità* per nostro figlio. Tale motivo si trova anche nei testi: “come la mancanza di intesa, la troppo perfetta intesa dei parenti è causa di squilibrio per i figli”. (Fa quasi ridere)³⁶⁰.

Spesso i sensi di colpa della madre/scrittrice si attaccano pure alla sottile sensazione di non sentirsi in grado di cogliere i veri sentimenti del figlio, o alla inettitudine, altrettanto dolorosa, di conservare nella memoria i suoi gesti più affettuosi, che sembrano rivelarsi soltanto nella fissa immobilità della pagina scritta:

Ero tanto occupata dalla mia pena che una dichiarazione come quella io la prendevo come una gentilezza, come una cosa graziosa [...]. Ero dunque sorda, arida, dura. Come potevo non essere appagata una volta per tutta, capire tutto di lui una volta per tutte?³⁶¹,

³⁵⁷ Ivi, p. 32.

³⁵⁸ Ivi, p. 44.

³⁵⁹ Ivi, p. 45.

³⁶⁰ Ivi, p. 46.

³⁶¹ Ivi, p. 51

Uscivamo dalla stazione dove avevamo accompagnato C.. Ricordo tutto, adesso: perché ho trovato la lettera. Altrimenti avrei dimenticato. Dimenticato un suo atto di dedizione! La memoria ormai mi fa orrore³⁶²,

In alcuni momenti, tuttavia, emergono tratti di consonanza tra madre e figlio che sembrano colmare l'insolubile distanza che separa il mondo di Lalla da quello di Piero:

La mattina dopo raccoglieva bossoli e schegge di granata, fulmineamente li posava sulle rotaie del tram che li riduceva piatti come l'orologio di Charlot in *Tempi moderni*. A dir la verità quel gioco piaceva anche a me. Anche io ero di una notevole incoscienza riguardo alla guerra. Mi rivoltava, avrei voluto cancellarla; eppure acconsentivo con un certo gusto al disordine e al provvisorio che sembravano fatali³⁶³,

[...] è nella sua natura, come del resto nella mia avere quei momenti di violenza. Certo dalle stelle – o dal nostro profondo, che è lo stesso – provenivano i nostri sintonismi e sincronismi, come gli scontri e le conflagrazioni³⁶⁴,

I migliori fra i bei momenti erano quelli, come già quando era piccolo, di una comunione fra noi di emozioni: nel mondo dei miei amori, che poi in parte era anche il suo³⁶⁵,

Esiste [...] una affinità di linguaggio fra me e lui³⁶⁶.

Tuttavia, la portata di tale *raccourci* è solo apparente poiché si proietta esclusivamente lungo gli assi dell'universo ricreato dalla parola letteraria: gli instancabili sforzi della madre di ridurre l'alterità del figlio rintracciando gesti, reazioni, tic, suggestioni e convinzioni comuni trovano motivo di esistere solo sul piano della *fiction*; quando crolla l'impalcatura forzata dell'invenzione

³⁶² Ivi, p. 58.

³⁶³ Ivi, p. 42.

³⁶⁴ Ivi, p. 44.

³⁶⁵ Ivi, p. 50.

³⁶⁶ Ivi, p. 59.

narrativa, le comunanze recuperate mostrano inevitabilmente tutta la loro inconsistenza.

La «lunga guerra»³⁶⁷, la «guerra amorosa»³⁶⁸ che s'ingenera senza soluzione di continuità tra madre e figlio, fatta di scontri, di tregue fulminanti e di tormentosi stalli, puntella tutta la loro esistenza: Lalla e Piero sono troppo prossimi l'una all'altro, condividono la stessa dose di creatività, il medesimo senso di indipendenza e l'identica maniera esclusiva di amare, cosicché le loro personalità sono destinate a un'eterna e insoluta lotta³⁶⁹. In effetti, la relazione della scrittrice col figlio cambia di poco negli anni: i due continuano a 'combattere', mossi da un legame viscerale, che spesso si fa, sul versante materno, morboso e invadente; l'amore appassionato che la madre offre al figlio, infatti, non è mai felicemente corrisposto, e ciò rende l'autrice pericolosamente rifiutata, frustrata e, in ultima analisi, tradita. Tuttavia, la 'guerra' tra i due è implacabile e inarrestabile: la scrittrice, pur consapevole della vacuità degli intenti, non riesce a desistere dal tentativo innato di sciogliere i dissidi col figlio, raschiando via, per il tramite 'catartico' della scrittura, l'inscalfibile corteccia che blocca Piero in un'inespugnabile ermeticità. Ecco perché, leggendo il romanzo, si ha la sensazione che, nonostante lo scorrere del tempo, la relazione madre/figlio rimanga fissa; i due continuano a combattere violentemente, senza reali possibilità di resa, poiché resta immutato, al fondo del legame viscerale che unisce madre e figlio, il sentimento primitivo e brutale dell'aggressività, tratto emotivo che connota la *liaison* materna sin dalla nascita di Piero:

³⁶⁷ Ivi, p. 69 e p. 148.

³⁶⁸ Ivi, p. 149.

³⁶⁹ «Lalla Romano ha sempre goduto di grande libertà e indipendenza sin dai tempi universitari. Allo stesso modo, basta uno sguardo attento al figlio de *Le parole* per capire che non è affatto dissimile dalla madre. Nel romanzo, due insoliti personaggi, madre e figlio, presentano le stesse caratteristiche, ma non possono né ammetterle né accettarle nell'altro. L'altro è percepito come il nemico che deve essere conquistato, sconfitto e, date le somiglianze, la situazione è di perenne scacco per entrambi», F. Brizio Skov, *Rosetta Loy e Lalla Romano. Ritratto di due scrittrici contemporanee*, in «Rivista di Studi Italiani», XIV.2, 1996, pp. 206-212, p. 210.

Quando succhiava il mio latte, mi sembrava feroce, come se allattassi un leoncino (infatti mordeva). Ero intimidita, preoccupata [...] ³⁷⁰.

Piero si figura da subito come essere selvatico, incontenibile, totalmente ego-centrato e asociale:

Adesso dice tranquillo che ha letto in qualche posto quali sono i caratteri del tipo asociale e che sono [...] i suoi: anoressia, piromania... ³⁷¹.

La sua vita si sostanzia, infatti, nel costante e determinato rifiuto di essere come gli altri e nella sua ostinazione a «essere l'ultimo» ³⁷², che si concretano in un atteggiamento negativo nei confronti della realtà – contraddistinto da manifestazioni di tipo prevalentemente nevrotico – e, col passare degli anni, in una rinuncia sempre più accentuata a ogni forma di integrazione e d' inserimento sociale:

Di anno in anno il suo oblomovismo diventò integrale, totale. Si alzava tardi, si lavava vestito [...], leggeva vecchi giornali allungato sul sofà [...] ³⁷³.

Gli anni di scuola si risolvono in un seguito d'insuccessi che costringono il ragazzo a trasferirsi da un istituto all'altro per poter conseguire un diploma; lo stesso fallimento occorre quando Piero s'iscrive all'università, che abbandona quasi subito per altri progetti meno impegnativi, anch'essi destinati a restare incompiuti o a risolversi nel più totale insuccesso.

Nel tentativo di indagare le ragioni di tale comportamento, la madre – guidata da una violenta carica d'istintualità – è indotta naturalmente all'autoinganno e giunge a formulare la motivazione per lei più lusinghiera, e cioè che in quello stesso

³⁷⁰ L. Romano, *Le parole tra noi leggere*, cit., p. 7.

³⁷¹ Ivi, p. 113.

³⁷² Ivi, p. 256.

³⁷³ Ivi, p. 99.

comportamento è possibile rintracciare segnali del sottaciuto *genius* del figlio; in tale dinamica rientra, allora, la pervicace ostinazione materna nel ravvisare nei difetti e nelle mancanze del figlio altrettanti marche della sua eccezionalità. Sparse lungo tutto il romanzo, si ritrovano esagerate affermazioni della madre/scrittrice, il cui tono ostentatamente celebrativo è specchio lucido della sua intenzione di costruire, almeno per sé e per il lettore suo alleato, un'immagine paradigmatica di Piero, cristallizzandolo nelle vesti del genio dotato di un acume senza precedenti:

‘Pigro? E’ la troppa intelligenza che lo stanca’ – disse Mère Ange seria, scandendo le parole [...]. Forse semplicemente con la sua fantasia, bizzarria lui la divertiva; ma poteva anche essere che davvero lo giudicasse geniale, non come bambino e tantomeno come scolaro, ma come uomo come tipo umano³⁷⁴.

E ancora, è così che la scrittrice, pervasa da un appannante amore materno, giustifica la ‘scelta’ di Piero di ‘essere l’ultimo’:

Non era un’accettazione di inferiorità, bensì un’affermazione di singolarità³⁷⁵.

E poi, se nel corso di una lezione di catechismo il ragazzo domanda al prete a cosa servono le unghie dei leoni nel Paradiso Terrestre, visto che lì i leoni fraternizzano con le gazzelle, la madre, riportando la battuta, annota tra parentesi: «(Aveva intuito il principio di Lamarck!)³⁷⁶». E di seguito, esagerando il mirabolante uso che il ragazzo fa del ragionamento logico, immagina che sia lui l’atteso erede dello zio matematico Peano:

³⁷⁴ Ivi, p. 25.

³⁷⁵ Ivi, p. 25.

³⁷⁶ Ivi, p. 27.

[...] mi domandavo se fosse possibile che un futuro matematico non volesse saperne di imparare la tavola periodica³⁷⁷.

Oppure, se di fronte ai primi interrogativi di natura filosofica, il ragazzo ammette di non saper rispondere, la madre ancora una volta annota:

[...] scopriva il limite del pensiero (come Immanuel Kant nei *Prolegomeni ad ogni futura metafisica*)³⁷⁸.

E pure, a proposito di certe riflessioni di Piero in merito a quel tanto di superstizioso che c'è nelle fiabe, la madre/scrittrice continua a rintracciare l'origine di queste in geniali intuizioni:

Aveva intuito (come Goethe) che la superstizione è fantasia, e che le fiabe sono legate al sacro³⁷⁹.

Ma non basta: qualsiasi comportamento di Piero, anche quello più indisponente o di segno chiaramente nevrotico, come ad esempio il rifiuto di lavarsi, sono circostanziatamente riportati e commentati dalla madre/scrittrice quali dimostrazioni lampanti della sua eccezionalità:

Lavarsi senza sforzo e con cura è considerato uno degli approdi della maturità, è probabile che sia soprattutto da imputarsi alla vergogna, al timore di apparire infantile. Lavarsi, fin che non diventa un piacere, è scomodo, comporta una attività notevole; ma non è questo il disturbo essenziale. E' una specie di paura di violare la propria integrità, il timore, con lo strofinarsi, di disperdersi. Timore simbolico, di natura metafisica. E' proprio infatti dei grandi uomini, perlomeno dei delicati, di quelli che hanno il senso della fragilità di una cosa preziosa a loro affidata (l'anima?)³⁸⁰.

³⁷⁷ Ivi, p. 27.

³⁷⁸ Ivi, p. 39.

³⁷⁹ Ivi, p. 39.

³⁸⁰ Ivi, p. 244.

Sempre in tale ottica si può pure leggere il costante incoraggiamento della madre affinché Piero si dedichi seriamente allo studio, alle arti e alla scrittura, per le quali il ragazzo mostra pure un lieve interesse, per quanto intermittente, caotico e inconcludente; ed è così che le insistenze materne sono destinate completamente al fallimento: da una parte, il figlio sviluppa, quasi per un'inconscia ripicca, altre passioni opposte a quelle auspicate dalla madre, come quella per la meccanica e per le arti manuali:

La sua passione per gli oggetti-strumenti era cominciata quando aveva un anno, col martello di legno che il fratello di Maria aveva fabbricato per lui. Quel primo martello ne proliferò altri infiniti, piccolissimi che lui si faceva fare da Maria col materiale deperibile che lei aveva sotto mano in cucina: torsoli di cavolo ripuliti, con fiammiferi per manico³⁸¹,

nonché un folle amore per il viaggio³⁸², che va interpretato, senza far ricorso a riflessioni particolarmente complesse, come evidente metafora del suo innato desiderio di fuga dalla famiglia, oltre che dalle convenzioni sociali:

Sono corsa come una pazza per la città a cercare lui che era scomparso, come al solito. L'ho trovato che era quasi la mezza. Era al giardino pubblico, ma il signor E. mi ha detto che si fa trascinare dai carri³⁸³

E ancora:

Siamo usciti, lui ha voluto prendere la bicicletta. L'ho perso di vista. L'ho ritrovato alle sette, stanca di cercarlo. Inutile parlare, lui dice che 'mi ha sempre cercata'³⁸⁴.

³⁸¹ Ivi, p. 21.

³⁸² Si pensi alle innumerevoli «Grandi Fughe» (come sono chiamate dall'autrice lungo il romanzo) di cui Piero è protagonista, prima da solo e poi con la compagna Marlène, in sella alla vecchia *Isomoto* o con la *Land Rover* di seconda mano; cfr., ad esempio, ivi, pp. 156-164.

³⁸³ Ivi, p. 53.

³⁸⁴ Ivi, p. 53.

D'altro canto, anche quando il ragazzo si cimenta nelle passioni intellettuali desiderate dalla madre, si rivela insoddisfatto e amaramente deluso delle proprie capacità creative; questo non poter – o non voler – mostrarsi all'altezza delle aspettative materne, genera nella scrittrice l'odiosa sensazione che il figlio tenda a trattenere per sé la madre entro una cristallizzazione simbolica volutamente negativa, innalzando, conseguentemente, contro di lei solide e insormontabili palizzate.

Lo scavo intorno al (non) rapporto tra madre e figlio finisce per curvare inesorabilmente in una dissacrante indagine il cui focus si stringe unicamente sull'io narrante, trasformando così la riflessione sulla dolorosa *liaison* madre/figlio in una violenta presa di coscienza dell'intrinseca conflittualità tra tensioni individualistiche e ruolo materno. Perciò, il romanzo di Lalla Romano si fa depositario della problematicità di conciliare il riabilitato valore, autonomo e singolare, delle donne italiane alla luce dei radicali sommovimenti filosofici e politici post-sessantottini con lo spirito di abnegazione e sacrificio richiesto alle madri da una tradizione secolare appena messa in crisi. L'autrice non rifugge dall'evidenziare la difficoltà di recuperare per sé quella *reductio ad unum* delle plurali sfumature identitarie in cui secolarmente si condensa l'immagine femminile; numerose sono le porzioni testuali in cui la scrittrice restituisce con forza e intenzionalità la figurazione di una donna lontanissima dall'immagine monolitica della tradizione, impegnata com'è da molteplici interessi e, così, «[...] ci offre il ritratto di una donna colta, indipendente, molto consapevole di sé e tuttavia sempre alle prese con i turbini emotivi di una femminilità ancestrale»³⁸⁵:

In verità, non ero io la 'madre'. Intanto c'era Maria non distratta come me da altri compiti, interessi. Facevo scuola, frequentavo l'università e le

³⁸⁵ V. Spinazzola, L'intimismo antielegiaco di Lalla Romano, in *L'offerta letteraria*, Morano, Napoli 1990, p. 117.

biblioteche, ma soprattutto mi occupava la pittura, che consideravo il mio mestiere³⁸⁶.

Ed è proprio la poliedrica contraddittorietà pullulante nell'animo della scrittrice a dar vita a scontri e contrasti non risolti (né tantomeno risolvibili), e dà forza e ragione a quelli che sono i 'grandi intenti' – puntualmente disattesi – che si celano dietro la stesura del romanzo.

L'irrimediabile inconcludenza della possibilità di appianare i violenti dissidi che turbano, svisiscono e sconquassano irreversibilmente la *liaison maternelle*, nonché il fallimento del desiderio di servirsi della scrittura narrativa come *medium* non solo terapeutico ma pure investigativo per arrivare a comprendere fino in fondo l'enigmatica natura di Piero e sciogliere così gli atavici grovigli della relazione materna, sono rivelati sommestamente dalla 'profetica' architettura del testo. Il romanzo, infatti, s'impiana su un interessante andamento circolare che allude con estrema verità a quella tensione, che anima il testo intero, a non concludere, a ritornare sempre su stesso, a lasciar sospesi e insoluti i dubbi e i contrasti; al riguardo, emblematico è la comparazione tra l'apertura del romanzo:

*Io gli giro intorno, con circospezione, con impazienza, con rabbia. Adesso gli giro intorno; un tempo invece lo assalivo. Ma anche adesso ogni tanto – raramente – sbotto [...]. La mia collera di ora dev'essere un residuo delle antiche battaglie, quando io reagivo come se lui fosse una parte di me che tradiva se stessa e dunque mi tradiva [...]. Ma soprattutto io non rinunzio a tentare di conoscerlo, discorsivamente voglio dire. So bene che le domande sono un sistema sbagliato; ma ci ricasco [...]*³⁸⁷,

e un brano contenuto in una delle ultime pagine:

³⁸⁶ Ivi, p. 17

³⁸⁷ Ivi, p. 7.

[...] comunque io mi sono messa a scrivere di lui nell'intento – a livello della coscienza – di ricomporre, così da poterlo *leggere* (come si dice 'leggere un quadro') un personaggio ermetico e perciò stesso emblematico. Ebbene, temo di aver appena scalfito – o forse nemmeno – il blocco della sua personalità. *Temo di avergli girato intorno*, come nella vita. Vorrebbe dire che rimane l'accumulo, l'iterazione, non la roccia. La roccia formata (non quella preesistente). Ho sempre visto il farsi di questa storia come una formazione geologica, per strati [...]³⁸⁸.

L'analogia tra i due estratti è evidentemente lampante, e si materializza come il *fil rouge* che tiene l'intera orchestrazione narrativa, poiché essi esaltano i motivi più prossimi alla radice della genesi del romanzo; entrambi i riferimenti, infatti, suonano come una precisa dichiarazione d'intenti, ponendo in primo piano l'audace percorso intrapreso dalla scrittrice per 'conoscere' il figlio – che implica il totale denudamento di sé e dell'altro –, l'estrema difficoltà dell'operazione e la sua deludente conclusione, e arrivando così a smascherare quanto, nella dinamica madre/figlio incarnata da Lalla e Piero, il grumo problematico tenda a sbilanciarsi sul versante materno, soprattutto «per il sovrappiù di conoscenza che [la madre] ha a disposizione»³⁸⁹.

Mettere su carta il tormentato rapporto esistenziale col figlio (ancora esistente e quindi in grado di leggere e giudicare) e trasformare questi nell'oggetto peculiare della sua scrittura, si rivela infruttuoso per la scrittrice, nonché drammaticamente fatale; nonostante «non mancarono da parte [*del figlio*] precise interdizioni: "Vuoi un consiglio? Non scrivere su di me". E ancora: "Io non voglio essere nominato!"»³⁹⁰, Lalla Romano, senza tradire neanche per un attimo l'immagine di scrittrice sprezzante e coriacea cui siamo stati abituati, decide ugualmente di dire del suo legame col figlio, compiendo così una scelta d'estrema

³⁸⁸ Ivi, p. 329.

³⁸⁹ L. Romano, *Prefazione a Le parole tra noi leggere*, Torino, Einaudi, 1969, p. VI.

³⁹⁰ Ivi, p. v.

temerarietà, dato che qui, ancor più che in altre sue prove narrative, il limite tra dato biografico e invenzione si smaglia inesorabilmente. Quando, infatti, a personaggi estranei o inventati, si sostituiscono persone vere e ancora viventi naturalmente la situazione narrativa si complica: il ‘colloquio’ con Piero che Lalla cerca di intessere attraverso la scrittura si rivela sterile e gli intenti iniziali del romanzo sono del tutto negati.

L’autrice si ritrova, piuttosto, obbligata a pagare il duro scotto della rottura definitiva – voluta dal figlio immediatamente dopo la pubblicazione del romanzo – di qualunque, anche vaga ipotesi di relazione, scavando così, ancor più profondamente il solco della distanza tra madre e figlio; posta di fronte all’*aut-aut* di Piero – ‘o me o il libro!’ – , la scrittrice risponde con la ‘scandalosa’ presa di coscienza con cui ogni intellettuale deve ineluttabilmente fare i conti, e cioè che «anche il libro è un figlio, per lo scrittore (uomo o donna). Questo il dramma, irrimediabile. Ma è appunto vita, transitorietà. Forse non colpa, ma punizione»³⁹¹.

4.2.5 La visceralità dello stile ne *Le parole tra noi leggere*

Si è più volte dichiarato – lungo il corso del capitolo – come la scrittrice abbia elaborato, con la sua lunga produzione, una sorta di concezione linguistica e stilistica tutta personale, orientata verso il minimalismo e la pulizia formale; per Lalla Romano, infatti, la *mise en scène* dell’esistenza e delle relazioni umane non ha bisogno di preziosismi lessicali né di periodi iperbolici, ma si nutre di quel «raffinato stile lineare»³⁹², che si fa cifra peculiare della sua scrittura.

Le parole tra noi leggere costituisce una svolta radicale nella direzione dell’essenzialità, rispetto alla produzione precedente,

³⁹¹ Ivi, p. VII.

³⁹² M. Dardano, *La lingua letteraria del Novecento*, in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, (a cura di E. Cecchi e N. Sapegno), vol. II, Garzanti, Milano 2001, p. 55.

tanto che questo testo può a buon diritto essere considerato come il primo nel quale «from the first page, the evocative and elegiac language of such earlier works as Romano's *Maria* and *La penombra che abbiamo attraversato* is completely displaced by a terse and biking language that approaches the brevity and conciseness of footnotes»³⁹³. La conquista di uno stile sintetico e asciutto è qui confermata dalla estrema linearità e concisione della sintassi, dall'ampio uso della paratassi e, soprattutto, dal ricorso a scelte lessicali estremamente ragionate, molte delle quali sono attinte da vocabolari settoriali³⁹⁴ di cui la scrittrice si serve per la descrizione delle passioni, delle manie e di tutto il mondo interiore di Piero.

Alla luce dei sopra citati elementi, che danno, in abbozzo, l'idea della composizione linguistica e stilistica de *Le parole*, si può tentare di considerare la serie di espedienti che caratterizzano l'essenzialità delle scelte lessicali e sintattiche operate dalla scrittrice come fattori mediante cui dimostrare quanto l'incidenza del sentimento materno e del complicato rapporto madre/figlio abbia ripercussioni anche sulla lingua e sullo stile del testo³⁹⁵.

Da un punto di vista puramente lessicale, l'aspetto più evidente è, come s'accennava, la frequente adozione, lungo il testo, di termini ed espressioni mutuati dai linguaggi settoriali; questa

³⁹³ F. Brizio Skov, *Memory and time in Lalla Romano's novels*, in *Contemporary Women Writers in Italy. A Modern Renaissance*, cit., p. 63.

³⁹⁴ È frequente, infatti, nel testo il ricorso, ad esempio al vocabolario della critica d'arte e letteraria per l'analisi dei 'documenti' prodotti dal figlio (cfr., ad es., L. Romano, *Le parole tra noi leggere*, cit., p. 29, p. 33), a quello della filosofia e della psicoanalisi per l'analisi dei suoi comportamenti (cfr., ad es., ivi, p. 101 e p. 328), a quello medico per evidenziare l'ipocondria di Piero e il suo rifugiarsi in malattie reali o presunte (cfr., ad es., ivi, pp. 303-304).

³⁹⁵ Per un approfondimento circa il peso occupato dalle emozioni e dagli elementi affettivi negli studi linguistici, si può consultare lo storico testo di H. Frei, *La grammaire des fautes. Introduction à la linguistique fonctionnelle. Assimilation et Différenciation. Briéveté et Invariabilité. Expressivité* (1929), riedito da Slatkine Reprints, Genève-Paris 1993; in particolare si legga l'intero capitolo IV *Le besoin d'expressivité*, in cui il linguista svizzero arriva a disambiguare il termine 'emozione' in termini linguistici, introducendo una distinzione tra *langage émotif* (intenzionale, avente una componente strategica e teso a suscitare nell'ascoltatore determinate emozioni) e *langage émotionnel* (manifestazione involontaria e spontanea, riconducibile al reale stato interiore del parlante): «L'affectivité par la situation doit être nettement séparée de l'expressivité: cette dernière, c'est l'affectivité que le parleur cherche à transmettre à son interlocuteur d'une manière plus au moins volontaire. Tandis que l'affectivité fortuite ne relève de la casualité, l'expressivité suppose au contraire un acte de finalité, c. à d. un rapport de moyen à fin (de procédé à besoin)», ivi, p. 236.

scelta, se da una parte permette alla scrittura di sostenere l'audace indagine condotta dalla madre/scrittrice all'interno del mondo del figlio proprio mediante il ricorso a termini adeguati a quell'universo, dall'altra parte può essere spiegata pure come tentativo – presto fallito – della madre di avvicinarsi il più possibile a quel mondo, di assumerne il linguaggio nella speranza di coglierne così l'essenza. Si noti, in particolare, l'impiego precisissimo che fa l'autrice, nello sforzo di comprendere al massimo il personalissimo 'universo in cui Piero s'è murato, di vocaboli ed espressioni recuperati direttamente dal vocabolario della meccanica, come «velocità di punta, motore a valvole laterali, bassa compressione, molleggio integrale, masse alterne dei biellismi»³⁹⁶, il cui gelido tecnicismo, tuttavia, non fa altro che «costituire una ulteriore manifestazione di lontananza e incomunicabilità nel rapporto madre/figlio»³⁹⁷.

Se si volesse, invece, estendere questo tipo di lettura verso un piano più generale, si potrebbe con facilità ammettere che la rappresentazione del 'maternal discourse' all'interno de *Le parole* è orientata per lo più verso il polo dell'insicurezza e della non assertività, dell'impossibilità di validare con certezza quanto scritto circa il figlio, il che vale sia nell'interazione diretta di Lalla con Piero, sia nella parti in cui la scrittrice si sofferma a riflettere sul rapporto madre/figlio. In entrambi i casi notiamo, infatti, l'uso di frequenti interrogative che si fanno depositarie dell'urgenza di vagliare costantemente le poche conoscenze acquisite, e che connotano l'intera «esperienza materna come tesa alla ricerca di risposte mai del tutto soddisfatte»³⁹⁸:

³⁹⁶ L. Romano, *Le parole tra noi leggere*, cit., pp. 219-220.

³⁹⁷ E. De Roberto, *La "guerra amorosa" di Lalla Romano*, in *Écritures - Scritture di maternità, paternità, infanzia* (AA. VV.), in «Italiès» (a cura di C. Cazalé Bérard), n. 2, Dicembre 2006, Presses Universitaire de Paris 10 - Nanterre, p. 70.

³⁹⁸ *Ivi*, p. 87.

E' terribile pensare che quell'uccellino era *lui*. Per questo, desiderava tanto possedere un uccello?³⁹⁹,

[...] ma può esserci innocenza dove resistono le braci di una vecchia passione?⁴⁰⁰,

Del resto non capisco davvero: che sia per quello scherzetto di intralciare il traffico?⁴⁰¹

Il senso d'insicurezza e di non conoscenza che trasuda dagli enunciati materni è comunicato pure mediante il frequente ricorso a verbi modali e epistemici soggettivi⁴⁰² che esprimono, appunto, l'idea dell'impossibilità di asserire qualcosa con indubbia certezza :

Era il suo candore o il suo umore maligno? Credo che si divertisse alla nostra costernazione⁴⁰³,

Ma potrà scrivere ancora per gioia, io penso, come l'altra volta⁴⁰⁴.

Se si sposta il *focus* sul livello specifico dell'interazione dialogica tra madre e figlio, il primo elemento che balza allo sguardo è che il figlio non si rivolge mai alla scrittrice chiamandola 'mamma'; Piero preferisce usare il nomignolo disidentificante di 'Mina':

Cara *Mina*, sto vegetando a Cuneo⁴⁰⁵,

Cara *Mina*, ho ricevuto la tua lettera⁴⁰⁶.

Ma è soprattutto nelle lettere indirizzate ad entrambi i genitori che risalta la disparità degli allocutivi scelti da Piero per rivolgersi a loro:

³⁹⁹ L. Romano, *Le parole tra noi leggere*, cit., p. 32

⁴⁰⁰ *Ivi*, p. 333.

⁴⁰¹ *Ivi*, p. 334.

⁴⁰² Per quest'aspetto specifico della lingua de *Le parole tra noi leggere*, cfr. E. De Roberto, *op. cit.*, pp. 85-90.

⁴⁰³ L. Romano, *Le parole tra noi leggere*, cit., p. 41.

⁴⁰⁴ *Ivi*, p. 336.

⁴⁰⁵ *Ivi*, p. 133.

⁴⁰⁶ *Ivi*, p. 334.

Caro papà e Mina, vi scrivo da un alberghetto di Pisa⁴⁰⁷.

E' evidente, allora, che la scelta di Piero di chiamare la madre con un nome altro (Mina) rispetto a quello che ci si aspetterebbe da un figlio (mamma) costituisce, senza troppi ripensamenti, un'ulteriore testimonianza della divaricazione comunicativa che separa la scrittrice dal figlio, e acuisce in maniera irreversibile la già distorta percezione di Piero a riconoscere l'autrice come figura materna di riferimento.

Tuttavia, il lettore si ritrova a dover fare i conti con gli immancabili meccanismi di autoinganno che la scrittrice aveva già messo in atto per giustificare alcuni comportamenti 'anomali' del figlio. E così, nuovamente, le pagine del romanzo si arricchiscono di improbabili riflessioni dell'autrice tese a motivare il 'bizzarro' atteggiamento del figlio e farlo passare come una persona dalle qualità singolari. In tal senso, dunque, la madre/scrittrice attribuisce all'evento un senso inedito, individuando in esso non l'ovvio di un disagio lampante e ormai stratificato nella loro *liaison maternelle*, quanto il segno dello smisurato affetto che il figlio nutre per lei, quasi una tacita dichiarazione dell'eccezionalità di un legame che straborda dai limiti dell'ordinario per affondare in una dimensione tutta singolare:

Quel nomignolo l'avevo scoperto nelle sue lettere. Che gli fosse venuto così, mentre era lontano? E' talmente aliena da lui una leziosità. Quando credetti che non lo usasse più, mi apparve come l'implicita ammissione della mai espressa tenerezza [...]⁴⁰⁸

Anche in questo caso, inoltre, la scrittrice teme di scendere in profondità, spaventata dall'idea che gli ansiosi interrogativi per conoscere le ragioni di un tale appellativo possano essere vissuti dal figlio come una letale invasione dei suoi spazi, e perciò limita

⁴⁰⁷ Ivi, p. 379.

⁴⁰⁸ Ivi, p. 250.

le domande, si perde in inconcludenti elucubrazioni mentali, cerca sotterfugi per comprendere:

Mi sono sempre guardata dall'interrogarlo sul 'Mina', nel timore che in qualche modo me ne incolpi. Quella volta però fui presa da un'ansia, quasi da una smania, ed escogitai uno stratagemma, come si dice nelle fiabe. Gli dissi che volevo provare se stando nello studio l'avrei sentito chiamarmi dalla sua camera. Acconsentì; chiamò: – Mina! Ero così felice che non mi sorvegliai [...]⁴⁰⁹.

4.2.6 Alla (ri)conquista del materno. Voce di nonna in *L'ospite*

La massiccia occorrenza del *topos* del materno nella produzione narrativa di Lalla Romano dà indubbio sostegno all'idea di una profonda coerenza che attraversa il suo originalissimo *modus scribendi*; in questo senso, allora, un'ulteriore pietra di paragone che avvalorava l'ipotesi di condensare sotto l'ombra del materno la variegata scrittura narrativa dell'autrice piemontese è rappresentata da *L'ospite* (1973), romanzo costruito intorno alla figura del nipotino Emiliano, figlio di Piero.

Le pagine de *L'ospite*, infatti, mimano la felice irruzione del piccolo Emiliano nella vita dell'ormai anziana scrittrice e segnano con prepotenza l'acquisizione da parte dell'autrice del desiderato 'risarcimento' al travagliato e fallimentare rapporto con il figlio; Lalla Romano, infatti, giunge qui a dire – avvalendosi sempre del formidabile e insostituibile *medium* della sua 'prosa poetica' – della (ri)conquista di un amore materno totalmente pacificato e sublimato nell'appagante legame con il nipotino.

Ne *L'ospite*, l'occasione del tutto ordinaria dell' 'affidamento' del nipotino ai nonni da parte dei genitori in viaggio diventa stimolo irrefrenabile per la scrittrice all'osservazione e all'indagine sulla portata destabilizzante che l'arrivo del bambino – con la sua vita

⁴⁰⁹ Ivi, p. 251.

‘altra’, dettata da ritmi indecifrabili – possiede nella vita della nonna, nello scorrere abituale dei suoi giorni, così come nella sua stessa maniera di sentire l’esistenza:

La progressione dei giorni con Emiliano – quaranta come la quaresima, la quarantena – relativamente immobili, fu per me dall’ansietà verso la calma, quasi la sicurezza; con un controcanto però: di una crescente spossatezza, una specie di annebbiamento, che si traduceva in malinconia fonda, non più provata da tanti anni⁴¹⁰.

Ora, non è certamente solo esito di precise coincidenze se la stesura de *L’Ospite* s’ingenera immediatamente dopo la pubblicazione de *Le parole tra noi leggere*; va, infatti, subito considerata la trama che sottende ai due romanzi e li unisce, perché solo così si può comprendere quanto l’ermeneutica de *L’ospite* sia possibile solo nella consapevolezza della ‘guerra amorosa’ inscenata nell’arena de *Le parole*. Non è affatto un caso, insomma, se l’autrice si risolve a costruire un inusuale ‘*maternal discourse*’ proprio in seguito a quel serrato *corps-à-corps* col materno che, ne *Le parole*, lega con violenza e poi separa irreparabilmente l’autrice dal figlio, oltre a coinvolgerli in una inconcludente e sanguinolenta battaglia che avrebbe dovuto offrire come premio la possibilità della *madre* di accogliere appieno il *figlio*, e che invece si conclude con l’amara consapevolezza dell’estrema irriducibilità dell’alterità di Piero, immune com’è a qualunque tentativo di decifrazione, di svelamento e di comprensione da parte della madre.

In quest’ottica, allora, ‘l’ospite’, che si muove con sorpresa e voracità nell’esistenza dell’autrice, si erge a agognato supplemento, a sognata ricompensa del fallimentare amore materno messo in scena ne *Le parole*; è come se tra queste pagine, il lettore sia finalmente chiamato a assistere alla

⁴¹⁰ L. Romano, *L’ospite*, in *Opere*, cit., Vol II, p. 440.

rappresentazione del legame madre/figlio – nella fattispecie nonna/nipote – di gran lunga più lineare (ma non per questo meno sconvolgente) di quello che Lalla ebbe con Piero, per il tramite del «superamento dialettico dell’alterità figlio/nipote in un coinvolgimento emotivo capace di rispettare la distanza dell’altro»⁴¹¹.

La *liaison* nonna/nipote che si costruisce lungo i nodi de *L’ospite*, a differenza di quello madre/figlio de *Le parole*, non si dispiega in tempi lunghi e lenti, non soffre degli adattamenti progressivi e dolorosi che solitamente accompagnano la vita con l’altro; la relazione nonna/nipote, al contrario, si costruisce lungo un arco di tempo piuttosto breve e circoscritto, e si sostanzia come parentesi improvvisa e eccezionale all’interno di un’esistenza – quella della nonna/scrittrice, appunto – che scorre per conto proprio e che riceve, con l’arrivo dell’ ‘ospite’, una brusca interruzione dei suoi ritmi e delle sue attività consuete, ma pure un gradito e sconvolgente lampo di sorpresa che ricompone e concilia il disperato frantumarsi della precedente esperienza dell’autrice col materno. La ‘pacificazione’ cui aspira la scrittura del romanzo, infatti, si riflette direttamente sul piano dell’identità materna dell’autrice, poiché non solo segna il raggiungimento di una maniera più consapevole e serena di rapportarsi all’esperienza della maternità, ma giunge pure a siglare una sorta di tregua del conflitto con l’universo materno – qui traslato sul versante nonna/nipote – rimasto tragicamente insoluto ne *Le parole* e di cui emergono ancora acidi sprazzi negli interventi/rimproveri che Piero attua sull’ ‘attività’ della madre col nipotino:

[...] subisco una lezione di Piero al telefono: ‘Emiliano è inquieto perché sei inquieta tu, gli comunichi la tua ansia’.⁴¹²

⁴¹¹ E. De Roberto, *op. cit.*, p. 66.

⁴¹² Romano L., *L’ospite*, cit., p. 349.

L' 'apparizione', quasi magica e meravigliosa, del piccolo Emiliano nella lieve intimità della vita della scrittrice si fa, inizialmente, motivo di subbuglio: la scrittrice deve abbandonare i suoi ritmi e le sue attività quotidiane per accogliere in sé la cura totale e monopolizzante del bambino:

Quello che stavo vivendo: avevo saputo fin dai primi giorni essere tensione, fatica, paura; ma anche altro. Un'avventura estrema. Una volta dissi a Innocenzo: 'Questo tempo con Emiliano mi fa pensare a quando la mamma moriva' [...]. Anche allora avevo l'impressione di essere sommersa da qualcosa di enorme [...]⁴¹³.

Occorre, infatti, che la nonna provveda alle necessità innanzitutto di carattere pratico, quali il sonno, la nutrizione, i giochi, le passeggiate che la scrittrice ottempera con amorevole e leggera dedizione; rispetto alla dolorosa sterilità delle lasse de *Le parole*, accade con più frequenza d'imbattersi, tra gli interstizi de *L'ospite*, in numerosi brani in cui l'autrice felicemente indugia a raccontare, ad esempio, la preparazione e lo svolgimento dei pasti per il piccolo, i suoi progressi nel gattonare e poi nel pronunciare le prime astratte sillabe, lasciando emergere con prepotenza dalla parola scritta il medesimo gioioso entusiasmo di una madre:

[...] nelle notti avvenne un lento, graduale montare in me di un senso di fiducia, quasi mi immedesimassi – cominciassi a immedesimarmi – con l'abbandono di lui alla dolcezza del sonno; [...] e non tutti i risvegli di lui coincisero col mio abbattimento da parte del colpo di sonno. Accadde anche che ci svegliassimo insieme, o meglio che io fossi sveglia e abbastanza riposata, e anche lui con una particolare disposizione ad un indugio sognante e contemplativo⁴¹⁴.

⁴¹³ Ivi, p. 438.

⁴¹⁴ Ivi, p. 341.

Tuttavia, le cure che Emiliano richiede sovvertono irrimediabilmente le consuetudini di una cerchia domestica non più avvezza a tali esperienze, e conferiscono alla presenza del bambino il carattere di una sconvolgente invasione di campo, di un evento ciclonico dalle conseguenze impreviste:

[...] le pile frananti, le torri pendenti dei libri, dei fogli; l'instabile proliferazione delle immagini appuntate dappertutto su muri e scaffali, con chiodi, con spilli, con puntine da disegno. Non potevo più né leggere, né scrivere, né, di notte, dormire⁴¹⁵.

Così, da subito appare eccezionale il clima entro cui è calata l'intera narrazione: l'evento, apparentemente ordinario, è vissuto e descritto quasi in termini epifanici, vale a dire come momento 'miracoloso', come «incursione del magico nelle categorie del reale»⁴¹⁶. L'eccezionalità della situazione è subito fissata dalle prime parole con cui si apre il romanzo, che pongono in risalto il singolare confronto tra la figura – quasi mitica e favolosa – del bambino dormiente e la dimessa normalità dell'ambiente circostante:

La notte lo potevo guardare dall'orlo del mio letto, affondato nel suo dalle sponde altissime: il capo rotondo piumoso rilevato di profilo, il suo profilo così tenue, i piccoli pugni ai lati, e il resto come una enorme chiocciola, sollevato sui ginocchi piegati sotto, avvolto nel vecchio scialle. Intorno era il mio solito mondo non più mio [...] ⁴¹⁷.

L'*incipit* del romanzo segna, infatti, l'ingresso del bambino nella stanza della scrittrice, microcosmo del suo mondo: il biberon, le pappe e i giochi si affiancano ai libri, ai fogli e al materiale per la scrittura, comportando un inevitabile stallo dell'attività letteraria

⁴¹⁵ Ivi, p. 339.

⁴¹⁶ F. Vincenti, *op. cit.*, p. 88.

⁴¹⁷ L. Romano, *L'ospite, cit.*, p. 339.

e artistica della scrittrice; la cura dell'altro, cui l'autrice si dedica con leggera naturalezza, determina questa volta, senza forzature né ripensamenti, la sospensione temporanea del processo creativo, poiché è essa stessa a costituirsi come momento di estrema 'invenzione' e di irripetibile arricchimento interiore. La scrittrice, insomma, giunge ora alla rivelazione – proprio in seguito all'espropriazione transitoria di quello stesso territorio personale cui s'era saldamente imbrigliata in passato – di un'armonia e una serenità delle quali pare sorprendersi e riesce a maturare, con maggiore convinzione, un sentimento materno nuovo, appagante, vitale:

Volevo essere amata da Emiliano perché mi trovavo a sostituire sua madre, cioè per lui; ma avrei voluto essere amata anche per me. Vederlo rallegrarsi della mia presenza. Esattamente come quando si ama e la felicità è scoprire nell'altro la gioia dell'incontro [...]⁴¹⁸.

Come s'accennava, l'intero impianto del romanzo si costruisce intorno alla dialettica della felice oscillazione tra il mondo quotidiano e ordinario dei nonni e l'alterazione che esso subisce nei suoi equilibri abituali in seguito alla carica misteriosa e quasi aliena che la presenza del nipotino trascina con sé, racchiudendo e poi espandendo verso l'esterno «una felicità sottile, impalpabile»⁴¹⁹, che rende magica la vita dei nonni:

Tutto è stato nuovo, con Emiliano [...]. Una felicità molto più grave, appassionata e complessa di quella che mi ero figurata⁴²⁰.

In effetti, nel rischio forse d'essere ridondanti, va ribadito che, per quanto certamente il rapporto nonna/nipote assuma un andamento più lineare di quello madre/figlio rievocato ne *Le*

⁴¹⁸ Ivi, p. 354.

⁴¹⁹ Ivi, p. 339.

⁴²⁰ Ivi, p. 357.

parole, ciò non toglie all'evento la sua aura di eccezionalità: l'arrivo di Emiliano, infatti, si cristallizza nell'immaginario della nonna/scrittrice come fantastica incursione di un potere segreto che sommessamente riorganizza di senso gli equilibri stratificati e si pone come «l'affacciarsi di un dio primordiale e originario, di una possibilità di dolcezza impossibile, senza tempo e senza limite»⁴²¹. Il piccolo 'ospite', in tal senso, pare tessere un filo di comunanza con la 'figura divina' che turba e sconvolge la famiglia borghese in *Teorema*, capolavoro pasoliniano direttamente chiamato in causa dalla scrittrice stessa nell'urgenza di trovare le *mots justes* per dire dell'*eventum* epifanico di cui si fa depositario l'arrivo di Emiliano:

Di una analogia fui subito cosciente: Teorema. Una Presenza che sconvolge le vite. Dopo, non sarà più come avanti, per nessuno⁴²².

I segni dell'eccezionalità di Emiliano si annidano pure nel sublime repertorio d'immagini che la nonna/scrittrice – memore della sua antica passione per la pittura – rintraccia proprio negli scrigni della tradizione figurativa, consapevole che sia quello il terreno ideale per ritrovare tratti veramente appropriati a dare del nipote una giusta raffigurazione; continui, infatti, sono i rimandi pittorici, familiari alla scrittrice, che concorrono a comporre un'immagine di Emiliano prossima a quella di un 'piccolo dio', la cui bellezza, appunto, può essere riconducibile solo a qualche modello suggerito dall'Arte; la 'perfezione' di Emiliano si rivela già nei suoi primi giorni di vita, prima che il bambino irrompa nella casa della scrittrice e si fissa nella memoria della scrittrice per il tramite di strabilianti connessioni che la nonna costruisce tra il nipotino e figure pittoriche a lei care:

⁴²¹ G. Ferroni, *Lo sguardo verso l'ospite*, in *Intorno a Lalla Romano*, cit., p. 55.

⁴²² L. Romano, *L'ospite*, cit., p. 435.

Non era affatto come tutti i bambini. Emiliano – non ancora Emiliano ma un numero, come i carcerati – si distingueva, dietro la lunga vetrina, tra i piccoli mostri rossicci. Si vedeva di lui solo una guancia, una mezza sfera di colore tenue: era già un Mantegna⁴²³;

e pure, a marcare ancor di più lo splendore e la compiutezza del suo piccolo corpo:

Emiliano non è stato (come tutti) ranocchio, corpaccino molle e gambine esili, retrattili. Come non è stato, dopo, ‘putto’ cinquecentesco o barocco. Non c'è mai stata enfasi, in lui, turgidezza. Nei primi giorni era il bambino in fasce del Poldi Pezzoli. Poi ricordò, mentre dormiva, il bambino che dorme abbandonato sulle ginocchia di sua madre, a Brera (un Bergognone). Mai comunque più in là del '400. Il secolo è importante: lo stile formale è anche stile di vita⁴²⁴.

Tuttavia, oltre al repertorio di analogie che la scrittrice inscena tra il nipotino e le immagini pittoriche a lei care, la dimensione iconica entro cui viene a essere impiantata la figurazione del piccolo Emiliano s'arricchisce di una valenza man mano sempre più prossima a categorie mitiche, addirittura misteriche:

Però va detto subito anche questo: la perfezione di Emiliano che non potevo non ricondurre, spontaneamente, ai familiari modelli della pittura, mi colpì – più a fondo – in un altro senso. Esoterico. La giudicai, non senza apprensione, un ‘segno’⁴²⁵.

La sua bellezza giunge, a un certo punto, a pertenerne addirittura al livello della «perfezione geometrica»⁴²⁶, e ciò approssima Emiliano alla dimensione catartica e divina: la presenza in casa di una cartolina raffigurante un Buddha, e poi il viaggio che la nonna/scrittrice conduce con l'amato marito in Oriente suscitano

⁴²³ Ivi, p. 373.

⁴²⁴ *Ibidem*.

⁴²⁵ Ivi, p. 372.

⁴²⁶ Ivi, p. 388.

in lei geniali sovrapposizioni tra la figura di Emiliano e quella del Dio:

[...] ora volevo vedere ‘quel’ Buddha per il suo rapporto con Emiliano. Il Buddha di Kamakura, maestoso da togliere il fiato, risultò incommensurabile col pensiero di Emiliano. Ritrovai, invece, imprevedibilmente, quel pensiero mentre mi aggiravo tra i padiglioni di un complesso antichissimo santuario su un monte boscoso, a Kyoto. Sotto un tetto isolato, una gradinata di legno era gremita di tanti piccoli Buddha di ruvida pietra grigia, allineati come bambini nei banchi di scuola. Avevano, nella loro assorta immobilità, qualcosa di vivo: un nastro bianco o rosso, [...] un bavaglino bianco intorno al collo. Mi sembrò di capire [...]. Il pensiero per Emiliano fu quello di una affinità e quasi intimità fra i bambini del mondo: nell’amore raro e profondo che si può portare a ciascuno di loro: in una proporzione inversa alla tenuità della loro esistenza⁴²⁷

Il gioco di sovrapposizioni ritorna poi, con toni estremamente più leggeri, nell’incontro con alcuni passanti orientali incrociati al parco, che chiedono di fotografare Emiliano:

Che anche loro avessero riconosciuto in Emiliano i tratti del Buddha? Il naso breve, l’arco ampio delle sopracciglia, e infine l’aria intenta, assorta, come pensierosa di pensieri sublimi, ineffabili...⁴²⁸

Insomma, durante il breve soggiorno dell’ ‘ospite’, ciò che spiazza e travolge felicemente pare esser proprio l’aura di apparizione salvifica e terapeutica che contorna il piccolo Emiliano, invocato, lungo le pagine del romanzo, come «protettore»⁴²⁹, «[...] come un saggio, un santo, una presenza benefica»⁴³⁰; e a sublimare verso lidi di compiutezza estrema la figura del piccolo nipote, ecco palesarsi questa ‘epifanica’ apparizione:

⁴²⁷ Ivi, p. 389.

⁴²⁸ Ivi, p. 413.

⁴²⁹ Ivi, p. 378.

⁴³⁰ Ivi, p. 418.

Alti sopra di me Innocenzo col bambino in braccio. L'impressione fu di essere stata 'salvata'. Dev'essere la figura dell'uomo col Bambino raggiante, viste nelle immagini cattoliche: sant'Antonio, san Giuseppe⁴³¹.

Del resto, è proprio il carattere mitico e divino del piccolo 'ospite' a suscitare nella nonna/scrittrice il folle desiderio che i genitori del bambino non tornino mai più a riprenderlo, così ch'egli possa essere completamente suo:

E se non tornassero? Una punta di tentazione incredibile si infiltra. Va detta perché tutto (che poi è sempre un quasi-tutto) va detto. Sarebbe tutto nostro. Il fantasma di una gioia selvaggia ammicca sul bordo della follia⁴³².

La tensione conoscitiva che fa vibrare di disperazione *Le parole tra noi leggere* lascia il posto ne *L'ospite* a una contemplazione quasi estatica di Emiliano che, a differenza di quanto occorreva per Piero, non è sottoposta ad alcun vaglio critico: ogni lieve espressione del bambino, ogni suo gesto e reazione sono felicemente accolti nella loro piena semplicità; c'è qui una totale immedesimazione nel mondo del nipote, un 'accoglimento' assoluto dei bisogni del nipote/figlio da parte della nonna/madre, quasi una sorta di innamoramento, che fa di Emiliano elemento di della passione, da soddisfare e rendere felice. In tale direzione, allora, si possono citare le 'estreme' parole che Pier Paolo Pasolini sceglie per entrare in contatto col romanzo, nell'inconsueta intenzione di ravvisare ne *L'ospite* un rapporto in cui sia proprio la passione amorosa, nei termini di forza incontenibile, a svolgere un ruolo imprescindibile⁴³³, strutturandosi nell'impianto triangolare di due contendenti rivali (la nonna e la madre) e un unico oggetto d'amore (il nipote):

⁴³¹ Ivi, p. 363.

⁴³² Ivi, pp. 429-430.

⁴³³ «L'amore che ha travolto la donna anziana per il giovane non è un amore platonico: è un amore completo, che comprende, dunque, i sensi e il sesso. E anche se non giunge mai al compimento naturale, alla congiunzione, esso ha però tutti i riconoscibili e incoercibili caratteri della passione», in P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 124; si tratta di un lungo articolo inizialmente apparso col titolo *Dolore e passione nel racconto di una nonna innamorata*, in «Il tempo illustrato», 1 luglio 1973.

Una donna anziana è innamorata di un ragazzo molto più giovane di lei, il quale, però, fatalmente, da sempre, è innamorato di un'altra donna, più giovane, e la sua indifferenza è tanto più terribile quanto più egli nutre per la donna anziana affetto, condiscendenza, e anche, forse, disposizione all'amore. La donna anziana non è presa da questo amore inaspettatamente, la sua riluttanza a una vita comune con la giovane creatura che l'avrebbe fatta innamorare, era profetica ('non fui mai tentata di pensare che occuparmi di Emiliano fosse la vita vera'): e questo perché essa aveva avuto in precedenza una esperienza perfettamente simile che l'aveva lasciata delusa, piena di una amarezza incancellabile, che aveva finito, forse, col diventare l'elemento essenziale e determinante della sua vita (tanto da essere in fondo la causa – come un tentativo di replica, o, inconsciamente di verifica – di questo secondo amore)⁴³⁴.

La donna anziana innamorata del giovane è, com'è più che chiaro, la scrittrice/nonna presa d'amore per il nipotino, il quale, a sua volta è innamorato della madre, senza patologia, con meravigliosa naturalezza:

Il bambino guarda la madre con occhio ardito, amoroso e penetrante [...]. E' sottintesa una certezza reciproca di possesso. Un erotismo consistente nel contatto e nella contemplazione, come un appagamento misterioso, inconsapevole⁴³⁵.

Tuttavia, a guardar bene, la forma d'amore che prende corpo nelle pagine de *L'ospite* non mima semplicemente il tradizionale triangolo borghese, ma pare spingersi oltre, accogliendo in sé una 'quarta persona' – il figlio Piero, oggetto di un precedente amore, infelicemente finito – posta in ombra come in certi quadri che l'autrice ben conosce. Il triangolo, così, si dilata in un 'rettangolo'⁴³⁶ perché la 'quarta persona' è presente e tiene acceso il tormentato rapporto con la donna anziana, che, a sua volta, tenta di recuperare una compensazione al precedente

⁴³⁴ Ivi, pp. 121-122.

⁴³⁵ L. Romano, *L'ospite*, cit., p. 342.

⁴³⁶ P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 123.

amore negato, riversando in modo estremo tutto il suo affetto nel giovane/nipote. Questa, semplificata, è la lettura che Pier Paolo Pasolini ci offre de *L'ospite*, ponendo in risalto la componente viscerale e ancestrale, nonché quella compensatoria di cui si sostanzia il legame d'amore tra la scrittrice e il suo nipotino.

Al tempo stesso, è pure interessante, nel tentativo di suggellare anche solo transitoriamente l'inchiesta qui in corso, rimarcare quanto l'intensità del rapporto che la scrittrice stringe con il piccolo Emiliano non è ricollegabile unicamente alla natura deludente e fallimentare della passata esperienza materna e dunque al suo costruirsi come relazione sostitutiva a quella col figlio vero, trovando così un nuovo espediente per risarcire l'inappagato legame de *Le parole*; la traslata *liaisonmaternelle* che l'autrice intrattiene col nipote vive e si sostanzia di luce propria e rivela la sua forza, la sua purezza e la sua unicità nel «carattere assoluto della presenza ingiustificata [di Emiliano], in quanto bambino, in quanto essere che si inserisce in un mondo e vi porta la promessa di felicità, di appagamento, di equilibrio vitale [...]. La persona anziana avverte questa vita come un segno di altrove, appunto una presenza che sconvolge il tranquillo fluire dell'esistenza verso la consunzione, e che impone di riscoprire in modo nuovo e primigenio il valore dell'essere»⁴³⁷. La passione che anima il rapporto tra Lalla e Emiliano arriverebbe, così, ad identificarsi con il riconoscimento da parte della scrittrice del valore esclusivi e irriducibile della vita dell'altro, 'accogliendolo' con tutta la sua esuberanza vitale, ma senza «assorbirlo e cancellarlo entro il punto di vista del soggetto della passione stessa»⁴³⁸.

Pertanto, se le pagine de *Le parole tra noi leggere* danno voce a un discorso sul/del materno nel segno dell'esclusione e dell'irriducibilità, poiché il desiderio della madre di riconoscersi nel

⁴³⁷ G. Ferroni, *Lo sguardo verso l'ospite*, cit., p. 56

⁴³⁸ *Ivi*, p. 58.

figlio si scontra con l'indifferenza e la forte individualità di quest'ultimo provocando, in tal modo, un'irreversibile incomunicabilità e distanza tra i due, ne *L'ospite*, invece, la cifra distintiva risulta essere, al contrario, la capacità, ormai perfettamente acquisita dalla scrittrice, di amare Emiliano (l'altro), comprendendo e rispettando l'alterità del suo universo ed entrando in perfetta sintonia con esso; è proprio in questi termini, allora, che il fluire della scrittura narrativa che attraversa *L'ospite* giunge a mimare lo straordinario evolversi del sentimento materno verso forme molto meno rocciose e intransigenti, piuttosto serenamente liberi a un maturo e pieno accoglimento dell'altro, nel rispetto della sua individualità.

4.3 *Come in un gioco di specchi. Separazioni e ricongiungimenti in Madre e figlia di Francesca Sanvitale*

4.3.1 *Madri e figlie. Raccontare l'una attraverso l'altra.*

La produzione narrativa di Francesca Sanvitale, da *Il cuore borghese* (1972) e *Madre e figlia* (1980), a *L'uomo del parco* (1984) e *Separazioni* (1997), fino all'ultimo lavoro *L'inizio è in autunno* (2008) è varcata da un *fil rouge* inequivocabile che si manifesta nella costante attitudine da parte dell'autrice di servirsi della scrittura come *medium* privilegiato per raccontare sé attraverso la storia dell' 'altra', e in modo specifico, per condurre un'intensa «investigation into the nature of identity», con la consapevolezza

lucida che «the mother-daughter relationships are an important element of this investigation»⁴³⁹.

In maniera specifica, si è reso conveniente, per pervenire a una corretta e sapiente lettura dell'intricato discorso sul materno interno al testo *Madre e figlia* fare riferimenti a *Camera ottica*⁴⁴⁰ – uno scritto saggistico di Francesca Sanvitale – che si fa chiave ermeneutica irrinunciabile del romanzo stesso. Tuttavia, occorre presto precisare che in queste pagine il tono di Francesca Sanvitale/saggista quando approccia alla *liaison* madre/figlia è estremamente lontano da quello di Francesca Sanvitale/narratrice. Nel saggio, infatti, l'autrice si posiziona su un piano di enunciazione maturo e chiaro; gli anni e l'esperienza le hanno fruttato una prospettiva totalmente critica e lucida rispetto al legame col materno, riuscendo a dotarlo di una carica nel complesso positiva e felice, e dunque scevra di quella opacità e insofferenza che invece emerge dalle pagine della *fiction*.

Ritornando, allora, sull'idea dell'inscindibile sodalizio che s'ingenera tra la scrittura di donne – intesa come primario e irrinunciabile *medium* d'inchiesta personale – e la *liaison maternelle* – che si fa motore e nervo fondamentale di questa stessa indagine – accorrono in aiuto le parole della scrittrice quando, proprio in *Camera ottica*, riferisce del rapporto tra *madre* e *figlia* come di un passaggio di azioni, umori e a/effetti che si rifrangono vicendevolmente dall'una (la *madre*) verso l'altra (la *figlia*), finendo irrimediabilmente per coinvolgere, in questo gioco di rimandi speculari, la stessa qualità della scrittura narrativa. Francesca Sanvitale, infatti, prende sempre più consapevolezza di quante scrittrici italiane, all'indomani della rivoluzione post-sessantottina del linguaggio e del corpo, animino con le loro penne un discorso analitico assolutamente inedito, che prende

⁴³⁹ N. Simborowski, *Silence and Women's Writing*, in *Secrets and Puzzles. Silence and Unsaid in Contemporary Italian Writing*, Oxford, Legenda, 2003, p. 123.

⁴⁴⁰ Cfr. Sanvitale Francesca, *Camera Ottica*. Pagine di letteratura e realtà, Torino, Einaudi, 1999.

forma dallo spazio enunciativo delle *figlie*, le quali, in maniera naturale, si ritrovano a raccontare della propria storia attraverso quella delle loro *madri*, come se si trattasse dell'immagine riverberata di sé, eppure così conchiusa da non rendere in alcun modo permeabile il 'segreto' dell'identità materna e, dunque, il riconoscimento e la (ri)costruzione del senso valoriale della loro singolarità identitaria.

E così, leggendo la lassa interna a *Camera ottica* che reca il sintomatico titolo '*Mia madre*', nella quale la scrittrice offre al lettore utili informazioni sulla creazione della figura materna e filiale che andranno a costituire il fulcro inventivo dei personaggi della *fiction*, si assiste a un precisissimo collimare di quanto finora detto con i dettagli che Francesca Sanvitale rivela in merito alla realizzazione del personaggio della Madre (la signora Marianna) per la *fiction*: «La madre sta di fronte, è la figura al di là dello specchio [...] però il personaggio fino all'ultima pagina sfugge, non si concede alle suppliche, resta inconfondibile, come se tanto spreco d'attaccamento, di contrasti e di dolore alla fine non sia servito ad avvicinarsi, a capire la reciproca femminilità. Il segreto che la madre tiene per sé e che la figlia non riuscirà mai a svelare». L'urgente inchiesta identitaria che muove l'intero processo creativo di Francesca Sanvitale, e che anima in misura determinante le pagine di *Madre e figlia* trova le sue radici più autentiche, infatti, in un bisogno soggettivo dell'autrice di tracciare, servendosi dell'ausilio 'terapico' della scrittura, un percorso tutto privato di ri-definizione della propria soggettività, alla luce di una rinnovata consapevolezza di sé e del rapporto con il denso apparato simbolico del materno, a cui l'autrice si affaccia sia dalla posizione di figlia che di madre.

La parola letteraria, dunque, si sostanzia per Francesca Sanvitale come dispositivo insostituibile mediante cui ricomporre in un *unicum* i filamenti sparsi che dilatano e slabbrano la dolorosa

tragedia d'amore e d'odio tra sé e sua madre. Solo sul *niveau* affabulatorio della creazione narrativa, infatti, la scrittrice – intrecciando la propria vicenda esistenziale a quella inventata per il personaggio della *fiction* – può scovare le origini dell'ambivalenza che da sempre informano la sua *liaison* con la madre, e può così arrivare a comprendere quanto sia per lei fondamentale riportare in vita la figura materna scrostando, proprio per il tramite purgativo della parola letteraria, il grumo di malessere ed'incomprensioni che s'è sedimentato in quella relazione, cristallizzandola come una sorta di moderno *conflitto tragico*⁴⁴¹.

Nel desiderato tentativo di «comprehend, forgive and mirror herself in a beautiful artistic creation»⁴⁴², la scrittrice forgia un tavolo letterario particolarmente duttile, permeabile, aperto, capace di prestarsi a assumere connotati nuovi e originali sulla base della fusione tra sostrati di vicende esperienziali realmente vissute e pezzi di storie (re)inventati dalla magia letteraria, così da conquistarsi la *chance* di riabilitare a nuova vita il suo passato e il suo legame con la madre. Ecco cosa scrive Francesca Sanvitale, mescolando le sue insofferenti suggestioni sul materno alle parole create nella *fiction* per Sonia, la figlia, e per sua madre, la Signora Marianna:

Mia madre è meritevole solo di ricchezze ripugnanti [...]; l'ho tollerata come uno stupido marito, come un rivoltante e tetro contabile⁴⁴³.

Eppure, nel *mélange* vorticoso della scrittura, che consente all'autrice di schermare la propria esistenza dietro la costruzione

⁴⁴¹ Cfr. D'Urso M., *Romanzo come tragedia. Il tragico nel romanzo italiano moderno*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 39-64.

⁴⁴² Belloch P., *Francesca Sanvitale's Madre e figlia: From Self-Reflection to Self-Invention*, in Aricò S. L. (a cura di), *Women Writers in Italy. A Modern Renaissance*, Massachusetts, Massachusetts UP, 1990, p. 126.

⁴⁴³ Sanvitale F., *Madre e figlia*, Torino, Einaudi, 1994, p.4.

fittizia di Sonia, si giungeparimenti, dopo qualche riga, a palesare l'irrinunciabile bisogno di portare a risoluzione quella trama intricata che avvolge il discorso sul materno :

Amo il suo corpo anche vecchio, anche morto, anche in decomposizione.
Solo il corpo di mia madre è per me un corpo d'amore⁴⁴⁴.

E' emblematico, in tal senso, il titolo che la scrittrice sceglie per la sua inchiesta narrativa, in cui già traspare, come in una sottile *mise en abîme*, tutta l'ambivalenza e la pluralità di sensi che sostanzia il legame col materno; (la) *Madre* e (la) *figlia* del titolo rimandano, infatti, non solo semplicemente alla Signora Marianna e a sua figlia Sonia, ma alla condizione di ogni donna in quanto madre e figlia, e soprattutto all'idea che le *madri* sono già sempre *figlie*. Molto interessante, in tal senso, è il valore che, nella riflessione di Paola Blelloch, assume l'uso della congiunzione 'e' nel titolo, che separa e al tempo stesso avvicina la madre e la figlia, poiché «[...] the conjunction could express juxtaposition, antithesis or a mutual love relationship; it could also signify that each member of the dyad is both mother and daughter. It actually encompasses all those possibilities: Sonia's feelings of love and admiration alternate with sentiments of pity and anger, while a desire to share and shape her mother's destiny counteracts the instinct to reject this parent and her past»⁴⁴⁵.

Il dramma dell'impossibilità di Sonia di recuperare *equilibrium* e di ricostruire la propria storia se non attraverso il doloroso passaggio lungo le insanabili ferite che insidiano il legame con la madre trova il suo *alfa* e *omega* nella morte della Signora Marianna, *eventum* epifanico che avvia il meccanismo di ricostruzione; la 'tragedia' apre, infatti, il suo sipario sulla

⁴⁴⁴ Ibidem.

⁴⁴⁵ Blelloch Paola, Francesca Sanvitale's *Madre e figlia*: From Self-Reflection to Self-Invention, in Aricò Santo (a cura di), *Contemporary Women Writers in Italy. A modern Renaissance*, Massachusetts, Massachusetts UP, 1990, p. 129.

avvenuta morte della Signora Marianna – che la figlia rievoca – e si chiude sulla dirompente malattia che l’ha consumata; tra i poli della sua scomparsa si snoda, a vivide scene reali e sognate, la ricostruzione delle loro vite, che è una «vita a due»⁴⁴⁶ e che resta imbrigliata in una costruzione metanarrativa lungo la quale, se il lettore s’appassiona alla «Sonia’s struggle to recapture the past and give it a meaningful order on a page, it is the mother who acts as the starting point of the narrative, giving the daughter the means to initiate her processo of reparation through the written word»⁴⁴⁷. La *liaison* madre-figlia ne esce, così, come *topos* intrinsecamente complesso, luogo amaro in cui la madre e la figlia, figurine drammatiche nelle mani della scrittrice, restano dolorosamente invischiata nell’intermittente percorso di allontanamento e di ricongiungimento, in un racconto che rende i contorni delle loro esistenze violentemente sfocati e smagliati.

4.3.2 Legami e Ibridazioni. Un coro a tre voci per la storia del materno.

Il tessuto narrativo in cui si muove la storia di *Madre e figlia* appare caratterizzata sin dalla prima pagina da una certa natura ibrida e permeabile; esso si sostanzia come uno spazio discorsivo in cui la penna della scrittrice è capace di plasmare con esattezza quell’inedita forma di scrittura femminile a matrice autobiografica – di cui s’è sopra discusso – che nelle sapienti mani di Francesca Sanvitale, diventa un *mélange* di frammenti di ricordi, di suggestioni e di storie di ‘altri’ incrociate lungo la propria esistenza e riabilite a nuova vita grazie al potere creativo della parola letteraria, nonché di chiari riferimenti al fervente clima sociale e politico e ai rivoluzionari dibattiti che, attraversando per intero gli anni Settanta e Ottanta modificano radicalmente gli

⁴⁴⁶ Sanvitale F., *Madre e figlia* cit., p. 6.

⁴⁴⁷ Giorgio A., *The Passion for the Mother. Conflicts and Idealisations in Contemporary Italian Narrative*, in Giorgio A. (a cura di), *Writing Mothers and daughters* cit., pp. 119-154, p. 135.

assetto sociali e culturali del Bel Paese. La scrittrice è, infatti, profondamente immersa nell'attivismo politico dei suoi anni e crede con risolutezza al peso determinante che i processi materiali e i cambiamenti sociali posseggono nell'influenzare le vite di quanti vi si ritrovano calati, e sente, perciò, gravare su di sé, pesante, l'«angoscia» di rappresentare, sul piano letterario, l'interazione tra *fiction* e storia, preservando contestualmente l'integrità dei personaggi così come il suo *genius* li ha architettati: «È un'angoscia che si ripete quando, per un'immagine o un richiamo mentale o una coincidenza fortuita o per fatti di cui vengo a conoscenza, mi trovo a confrontare la parola Storia con la vita di Sonia e di persone di cui ho incrociato i destini»⁴⁴⁸.

In questo senso, allora, si presenta puntuale la problematica questione di etichettare l'originalissimo lavoro di Francesca Sanvitale; fare ricorso a categorie tradizionali quali autobiografia, romanzo d'invenzione, confessione privata, scrittura memorialistica o altro ancora arriva, alla fine, a esaurirsi in una vera e propria depauperizzazione di senso, visto che, di fatto, qui «[...] the author blends the identities, making a link between the protagonist daughter in the book, the fictional representation of her own self and the real-life figure of the writer's mother»⁴⁴⁹. Numerosi sono i tratti che lasciano pensare alla *mise en oeuvre*, nelle maglie del romanzo, di questo nuovo modello di scrittura femminile a matrice autobiografica che fa proprio del mother/daughter bond il suo più intimo cuore pulsante e il motore che induce Francesca Sanvitale a muoversi «from self-reflection to self-invention and, beyond that, to self-revelation»⁴⁵⁰. La scrittrice, infatti, si adopera qui per un'estrema sperimentazione scrittoria in cui sono mescolati assieme, in una fusione intrinseca e inscindibile, *factum* esperienziale e fittizie messinscene, che in un

⁴⁴⁸ Sanvitale Francesca, *Madre e figlia* cit., p. 73.

⁴⁴⁹ Simborowski Nicoletta, *Silence and Women's Writing, in Secrets and Puzzles. Silence and Unsaid in Contemporary Italian Writing*, Oxford, Legenda, 2003, p. 124.

⁴⁵⁰ Belloch Paola, *Francesca Sanvitale's Madre e figlia* cit., p.125.

intenso turbinio creativo conducono allo ‘svelamento’ del sopito carico simbolico del/sul materno.

Non si può, dunque, dire che *Madre e figlia* sia un romanzo autobiografico *tout court*; sì, certamente esso è basato sul dato personale della scrittrice e ripercorre, pur in maniera inusuale, la storia della sua vita, di una figlia senza «madre di famiglia» legata a una nobiltà decaduta e stantia, che alla fine, doposvariati e rocamboleschi eventi, si sposa di un matrimonio infelice, da cui ha un figlio e lavora sodo per prendersi cura della madre malata nei confronti dei quali nutre un irrisolvibile *mélange* di amore e odio, di attaccamento e separazione.

D’altro canto, il lettore non deve incorrere nel facile rischio di immaginare Sonia – narratrice e protagonista della storia raccontata – un mero e diretto riflesso della scrittrice; la drammatizzazione qui inscenata ha piuttosto la prerogativa di spostarsi su un piano di enunciazione più elevato, che lascia la dimensione intima e privata della storia personale per diventare «symbol of human condition, seen as a struggle for freedom from past and kin»⁴⁵¹. Fondamentale, allora, a rimarcare l’universalità della ‘tragedia’ materna inscenata nelle pieghe di *Madre e figlia* è l’andamento ciclico che denota il testo, rimarcato dalla reiterazione di motivi che aprono e chiudono la ‘vita a due’ di Marianna e Sonia.

L’ouverture s’innesta proprio sull’intrinseca ambiguità che mescola i contorni sempre smagliati delle loro esistenze, e sul contraddittorio turbinio di desiderio e avversione che Sonia inscena nel figurare la madre, nel riconoscerla e nel confondersi in lei :

La cirondo di immagini per evocarla e attirarla [...]. Succede che alcune volte, mentre cammino per strada vedo il suo passo, lo fermo con un impressionante fremito nelle vene: è lei. [...] blocco quelle gambe che

⁴⁵¹ Belloch P., Francesca Sanvitale’s *Madre e figlia* cit., p. 127.

camminano: non è lei, sono io che ripropongo ma ostacolo nella falsità la sua vera apparizione. Sono solo io⁴⁵².

Alla stessa maniera, anche la *clôture* del romanzo trova il suo nervo strutturale nell'andirivieni tra passato e presente, nella mescolanza dell'attuale esperienza di Sonia come madre con i ricordi e le suggestioni rivissute dalla posizione di figlia, culminando nella rievocazione del 'sogno della regina', metafora onirica del desiderio di Sonia di riappropriarsi del passato aristocratico materno sempre rifiutato, e dunque, metaforicamente, di ricongiungersi con serenità alla madre:

Alla nostra sinistra c'era una terra devastata dalla guerra [...]. Ma alla nostra destra, invece, si apriva lo spettacolo più grandioso visto nella mia vita. "Guarda", esclamai. "E' la regina! E' la regina!" Strinsi la mano di mio figlio per passare anche a lui la tremenda commozione [...]. Era la meditazione e il riposo della regina [...]. Nella parete calcarea [...] il macerare dei secoli avevano scavato tre, quattro file di caverne allineate come finestre di un palazzo [...] davanti al mio sguardo la parete [...] si trasforma e la pietra diventa la facciata di un palazzo regale [...] come in uno stupendo sogno d'amore per ciò che possono fare gli uomini [...]: è il palazzo del regno dove finita la meditazione [...] i vecchi rientreranno⁴⁵³.

L'incontenibile *genius* di Sanvitale conduce la parola letteraria alla creazione di un genere personalissimo, basato appunto sulla mescolanza di dati biografici e tratti fittizi, mediante cui è possibile, con risultati sorprendenti, fare della scrittura l'irrinunciabile strumento d'introspezione e d'autoanalisi. Ecco le parole dell'esordiente Sanvitale che, in una interessante lettera recuperata da Geno Pampaloni nella sua nota introduttiva alla prima edizione di *Il cuore borghese*, suonano come una vera e propria 'dichiarazione di poetica':

⁴⁵² Sanvitale F., *Madre e figlia* cit., pp. 4-5 (corsivi nostri).

⁴⁵³ *Ivi*, pp. 229-230.

[...] l'evidente presa di coscienza dei limiti – limiti di cultura, classe, carattere, educazione e sentimenti – ha significato per me il rifiuto immediato sia del realismo che dello sperimentalismo. Di conseguenza, sono obbligata a accettare la psicologia e il narcisismo che, nel bene e nel male, costituiscono l'ambiguità della mia condizione⁴⁵⁴.

E, a guardar bene, sono proprio la tensione narcisistica insieme alla ricerca psicologica a muovere la ricostruzione della sua storia verso un interessante percorso scrittoria fatto d'invenzione, immaginazione e rivelazione, dando così corpo alla rappresentazione di un sé fittizio e immaginifico che, almeno sul piano dell'universo narrativo, riesce a soddisfare l'urgente bisogno della scrittrice di interpretare e dare un senso alle contraddizioni e alle ambiguità della sua vicenda esistenziale e in modo particolare al conflittuale rapporto con la madre. Per il tramite 'salvifico' della scrittura, insomma, Francesca Sanvitale arriva a costruirsi una sorta di proiezione fittizia di sé dall'enorme potere catartico perché perfettamente abile nel funzionare come diaframma dei tormenti e i rimorsi del passato e nel ristorare di una nuova sostanza la sua esistenza, mediante la rievocazione e la re-invenzione del suo turbolento legame con la madre e del carico emotivo – risolutivo ma anche fortemente traumatico – che questo trascina con sé.

Nel ricucire i pezzi del tormentato discorso sul materno, Francesca Sanvitale corrobora la sua inedita scrittura 'autoginografica' di un'inusuale trattazione delle coordinate temporali; per mettere in scena la tragica storia delle incomprensioni e dell'incomunicabilità, della rabbia e dell'auto-abnegazione, ma anche dell'amore incondizionato e viscerale nonché dell'impossibilità estrema di separazione che nutrono la relazione tra la Signora Marianna e sua figlia Sonia, la penna della scrittrice fa ricorso a un tratto tipico della moderna forma

⁴⁵⁴ Sanvitale Francesca, *Il cuore borghese*, Introduzione, Firenze, Vallecchi, 1972, p. iv.

narrativa a matrice autobiografica, e cioè il senso assolutamente 'soggettivo' del tempo. Quest'ultimo, infatti, è inteso come movimento fluttuante e intermittente della coscienza, che si mischia e si accavalla alla tradizionale cronologia del racconto biografico, per antonomasia lineare, coerente e consequenziale.

Nel discorso narrativo cui dà voce Francesca Sanvitale, infatti, l'esplorazione condotta nei meandri dell'esperienza fattuale – il testo è, come s'è detto, pregno di riferimenti e richiami a precisi 'fatti' storici – fa sì che quest'ultima sembri scomporsi e dissolversi, frantumandosi in una stratificazione di sequenze temporali che non seguono affatto la dinamica euclidea della linea cronologica determinata da un passato, un presente e un futuro ben precisi, ma piuttosto si adattano all'andamento zigzagante e deformante delle memorie – plurali – che si sovrappongono e si affastellano nel tentativo di ricostruire una (o molte?) storie passate.

La voce della *Figlia* – qui io narrante 'dominante', nonché dissonanza ma pure riflesso della parola della *Madre* – tenta più volte di stabilire una certa attendibilità dei fatti raccontati, che, invece, tendono puntualmente a dilatarsi, moltiplicarsi, sovrapporsi, fino a perdere qualunque possibilità di definizione certa. A dar corpo qui al discorso narrativo non è semplicemente la solida istanza identitaria del sé che racconterebbe in una canonica trama autobiografica, ma è il risultato delle interconnessioni, dei rimandi, dei riflessi che si vengono a creare quando quella prospettiva autoriale univoca, da compatta e coerente, si segmenta, si frantuma in più livelli discorsivi, rendendo così la tragedia di Sonia una variante profondamente intrecciata alla dolorosa esistenza di Marianna e alla brutalità della Storia collettiva. L'io narrante che ci parla di queste storie ha dunque una natura plurale, visto che la scrittrice, partendo dall'esperienza personale, si serve dell'incantesimo della parola

letteraria per concedere a questa vicenda la possibilità di forme nuove, reinventate eppure intrinsecamente fuse a quella 'reale'. Secondo una logica comune a molte scritture di donne del periodo, ciò che più importa nella *mise en oeuvre* di un moderno discorso narrativo a matrice autobiografico non è la fedeltà totale all'esperienza unica, irripetibile, eppure limitata e vincolante, della propria vicenda esistenziale – come di fatto richiederebbe il 'patto autobiografico'⁴⁵⁵ *par excellence* – quanto piuttosto «the representative aspects of the author's experience»⁴⁵⁶ che, immergendo il percorso di ricerca, di ricostruzione e di autorappresentazione identitaria in un grumo denso e nodoso di molteplici e possibili simbolizzazioni, rendono la *liaison maternelle* una maglia opaca e intricata.

Nella trama narrativa di *Madre e figlia* s'inscrive, dunque, con un tono quasi fatalistico, l'irrisolvibile ambiguità che sottende sempre i rapporti, smagliati e confusi, tra l'entità materna e quella filiare, resi ancor più sfuggenti e controversi dal delicato trattamento che, come s'è detto, l'autrice riserva all'istanza narrante. In effetti, il discorso di Sonia, oltre già a innestarsi sul terreno enunciativo proprio di un narratore esterno, giunge pure a miscelare assieme, in un composto fluido e indistinto, le sue prospettive enunciative di *figlia* e di *madre*, fino a incarnare talvolta, in un gioco di confuse sovrapposizioni, la voce e le riflessioni della Signora Marianna stessa.

E' proprio da questa situazione discorsiva multipla e frastagliata che si diramano i fili di una trama inafferrabile, in cui il tempo è plurale, e dove si muovono varianti molteplici della stessa figura; la penna di Francesca Sanvitale, infatti, orchestra non solo la *mise en scène* del 'classico' legame d'amore e tra madre e figlia, ma anche la drammatizzazione della figlia adulta che, in un gioco a piani rovesciati, e incarnando appieno la posizione materna, si

⁴⁵⁵ Cfr. Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

⁴⁵⁶ Wilson Rita, *Speculative Identities* cit., p. 45.

ritrova pure a accudire sua madre-bambina che la vecchiaia e la malattia hanno reso indifesa e desiderosa di cure. A chiarire bene l'intenzionalità del *mélange* prospettico di voci che s'imprime in *Madre e figlia* sono le parole della stessa scrittrice quando in *Camera ottica*, nel tentativo di fissare i punti nodali di quelle che saranno le protagoniste del romanzo, scrive:

Madri e figli. In me, come in ogni donna, convivono le due figure: una bambina inerme [...] e una madre adulta [...]. Così si alterna la nostra vita di donne, nella debolezza di chi chiede e nella forza di chi produce. Nell'essere figlie e nell'essere madri⁴⁵⁷.

La struttura a scatole cinesi, che informa di sé l'intero impianto del testo con un andamento drammaticamente regressivo della relazione madre/figlia, è chiaramente sottolineata dallo *shift* a intermittenza delle voci narranti in prima e in terza persona, che testimoniano quanto la voce della figlia giochi costantemente a fare da specchio – riflesso e/o rovesciato – della voce della madre. Ciò consente all'autrice di innescare una sorta di esplorazione degli effetti che questo scambio continuo di voci ha sul processo d'indagine e di (ri)costruzione in corso; il costante e alternato rovesciamento del blocco relazionale madre/figlia da oggetto/soggetto a soggetto/oggetto dell'enunciazione attesta infatti la fluida permeabilità dei due confini, oltre a trasformarsi in un valido espediente stilistico di cui l'autrice stessa si serve per fare il punto sulla sua personale esperienza di donna, di figlia e di madre. Mediante un delicato processo di spersonalizzazione del proprio io autoriale in diversi *frames* prospettici, l'autrice giunge non solo a dar voce oltre alla percezione di sé filtrata e spalmata nelle vite fittizie della *madre* e della *figlia*, ma costruisce pure la figurazione del proprio 'io' così come viene osservato da una prospettiva esternalizzata, dislocata al di fuori della propria coscienza, e che emerge mediante il diaframma del racconto in terza persona da

⁴⁵⁷ Sanvitale F., *Camera ottica* cit., p. 87.

parte dell'istanza narrante. La filosofia della narrazione teorizzata da Adriana Cavarero (*Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, 1997) occorre qui a fornire un'interessante chiave interpretativa mediante cui spiegare questo aspetto tipico del corpus esaminato, cioè il sovrapporsi e miscelarsi, spesso senza soluzione di continuità della voce delle figlie con quella delle madri. Secondo la teoria di Adriana Cavarero, avallata da una fitta rete di *exempla* recuperati dalla letteratura tradizionale, «si può sperare di giungere a riconoscere i tratti specifici della nostra personalità – ad aver consapevolezza di chi siamo – solo se la storia delle nostre origini (la storia di nostra Madre) viene raccontata attraverso le parole di un altro»⁴⁵⁸.

Certamente, la metafora più pregnante di questo gioco rifrangente di voci – come ha lungamente sostenuto Rita Wilson nel suo brillante lavoro più volte citato *Speculatives Identities* – è costituita dallo specchio e da una vasta gamma di figurazioni speculari sparse nel testo, che confondono e miscelano assieme le percezioni soggettive della *madre*, della *figlia* e della *scrittrice*:

Stamane davanti allo specchio [...] ho osservato i miei denti. [...] se chiudo la bocca, se sorrido, i denti tornano bianchi e compatti, possono ricordare la bocca di un'adolescente, cioè di Sonia. Però è un'illusione. I miei denti già vecchi sono uguali a quelli della signora Marianna nel 1945. I suoi capelli sono pesanti, grigi. [...] nella cornea vedo macchie gialle, le pupille non hanno più colore. [...] ha cinquantacinque anni⁴⁵⁹,

e poi:

Sonia fissò nello specchio del bagno una faccia appena uscita dalla tortura. Non uno dei lineamenti era più il suo, stanchezza disperazione e dolore li impastavano⁴⁶⁰,

e infine:

⁴⁵⁸ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, cit. p. 97.

⁴⁵⁹ Sanvitale F., *Madre e figlia* cit., p. 86.

⁴⁶⁰ Sanvitale F. *Madre e figlia* cit., p. 52

In bagno, davanti allo specchio si fissava per riconoscersi e controllarsi. Appena vedeva la figlia fingeva di prendere il pettine. Si scrutava [...] ⁴⁶¹.

Le 'identità speculari', distorcenti e deformanti, che smagliano e frammentano il testo, si trovano perfettamente in simbiosi con la *liaison* madre/figlia *sui generis* di cui è le sue pagine sono intrise, poiché questa, come più volte s'è detto, si sostanzia proprio di dinamiche ambigue e paradossali che, mentre invocano l'assoluta e irresistibile fusione col materno – «[...] senza Marianna non esisto» ⁴⁶², confessa disperatamente Sonia – urlano pure rabbia e desiderio di separazione, e rintracciano nella *madre* la causa prima e ultima della 'tragedia' della *figlia* a riconoscersi come soggetto dotato di una propria singolarità; si pensi, allora, alla tentazione disperata di Sonia, quando di fronte all'ennesima cambiale disgraziata firmata a vuoto dalla madre, minaccia di ucciderla:

[...] si alzò dal letto perché si sentiva soffocare in una morsa senza scampo e prima di deciderlo si trovò davanti al corpo della madre. Invece di scuoterla e di svegliarla, sospinta da una furia che le faceva battere i denti, strinse le dita intorno al suo collo. [...] “Se non mi dici la verità, una volta per tutte, ti ammazzo!” – disse Sonia con una voce fuori di sé ⁴⁶³.

E si pensi pure a tutte le volte in cui le parole di Sonia si aizzano con collera verso la madre, dando voce a quella «maternal anger» ⁴⁶⁴ che Marianne Hirsh definisce *leit motiv* di buona parte della rappresentazione narrativa del *topos* tragico del materno, e che arriva qui alla *climax* con la decisione di Sonia di trovare, nell'allontanamento fisico – simulacro del bisogno di separazione psicologica – dal luogo che ha fatto da arena alla lotta amorosa

⁴⁶¹ Sanvitale D., *Madre e figlia* cit., p. 209.

⁴⁶² Sanvitale F., *Madre e figlia* cit. p. 9.

⁴⁶³ Sanvitale F., *Madre e figlia* cit., p. 132.

⁴⁶⁴ Hirsch M., *The Mother/Daughter Plot* cit., p. 193.

tra sé e sua madre, il passaggio obbligato nel suo percorso di (auto)definizione:

L'insensatezza delle loro esistenze era arrivata al suo limite [...]. Per istinto decise di fuggire [...]. Si trattava di un percorso quasi obbligato [...]. Lasciava la casa delle torture, la madre [...] e sentiva insieme gioia e dolore [...]. Era sempre l'eroe e sulle sue insegne c'erano i colori della madre abbandonata. Sapeva a cosa mirava: a ogni costo e contro di lei avrebbe rotto l'incantesimo e l'avrebbe costretta alla felicità che credeva perduta⁴⁶⁵.

Tuttavia, nel caso specifico delle storie di Marianna e di Sonia, l'allontanamento di quest'ultima dalla madre non porta, come spesso accade in altre scritture di donne, a una svolta nelle loro dinamiche relazionali; tutto sembra cambiare nelle loro esistenze, senza che avvengano invece concreti rovesciamenti, giustificando così quanto la logica della circolarità, della ripetizione, della sovrapposizione smagliata tra passato e presente sottenda, di fatto, tutto il discorso narrativo.

Emblematica è, in tal senso, l'apertura del capitolo immediatamente successivo alla decisione di Sonia di abbandonare la madre e la città che «amava come un essere umano»⁴⁶⁶; qui, infatti, il lettore è catapultato nuovamente nell'appartamento che Sonia condivideva con la madre, e la protagonista appare ora calata un'atmosfera di surreale e alienante armonia, perfettamente incastrata nel nuovo ruolo di moglie e madre rassegnata e infelice, assorta in tensioni iperprotettive nei confronti del figlio e del tutto indifferente alla presenza e ai bisogni del marito, suggerendo così, come ha ben intuito Paola Blelloch, che «Sonia has accepted marriage as a compromise, in order to save her mother; she has sacrificed her

⁴⁶⁵ Sanvitale F., *Madre e figlia* cit., p.133.

⁴⁶⁶ Ibidem.

freedom in an effort to build a normal life for herself and her family»⁴⁶⁷.

A rimarcare con violenza la paralisi e l'irrimovibilità delle loro storie tragiche, così statiche e fuse visceralmente tra loro, sta il fatto che madre e figlia si ritrovano a condividere l'appartamento perché bloccate da un riposo forzato seguito alle operazioni chirurgiche che entrambe hanno subito: una mastectomia – « [...] gli occhi di Sonia si posarono sul golf della mamma all'altezza del seno. Il golf era vuoto da un lato. La signora Marianna chinò gli occhi verso il punto dove mancava la mammella e aggiustò qualche cosa [...]»⁴⁶⁸ – e un aborto – «Sonia si sentì sbranare, due mani le spaccavano la vagina e l'utero: era una tortura e lei tanto abietta che non riusciva a sopportarla come le altre donne»⁴⁶⁹.

Chiaramente, non è casuale la scelta che fa l'autrice delle zone del corpo su cui insistere con estremo accanimento; i luoghi del corpo femminile tradizionalmente deputati alla vita e alla fertilità sono qui violati e mutilati dalla minaccia invasiva della malattia e degli aborti, e si caricano d'intime eppure evidenti significazioni simboliche, collegate come sono – per negazione – alla sfera del materno, dell'attaccamento e della nascita.

4.3.3 Il corpo della madre. Tavolo d'iscrizione del «maternal discourse»

L'attenzione verso il corpo dimostrata dalla scrittrice, si concentra in maniera particolarmente maniacale sulle mani, pensate come inequivocabili convettori di emozioni, capaci da sole di parlare e di esprimere le sensazioni per tutto il resto del corpo: «Sanvitale transfers reference from the psychological state of the protagonists to their bodies, using the hand as an emblem of response»⁴⁷⁰.

⁴⁶⁷ Blelloch P., Francesca Sanvitale's Madre e figlia cit., p. 128.

⁴⁶⁸ Sanvitale F., Madre e figlia cit., p. 138.

⁴⁶⁹ Ivi, p. 151.

⁴⁷⁰ Simborowski Nicoletta, Silence and Women's Writing cit., p. 132.

Restando nell'ambito della rappresentazione del corpo come luogo di malattia e di violazione, è chiaramente evidente quanto le mani ritornino nella rappresentazione corporale come luogo nodale e reiterato, su cui l'occhio (e la penna) della scrittrice insistono con dedizione morbosa; in modo specifico, lo sguardo del lettore è portato a ricadere con agghiacciante ripetizione sulle mani del dottore durante la violenta descrizione del primo aborto che subisce Sonia:

Tra poco, disse il ginecologo lavandosi le *mani*, avrebbe potuto andarsene con le sue gambe [...],

Il ginecologo girava le spalle e stava infilandosi i guanti di gomma. Vide la *mano* alzata, le *dita* spalancate, schifose nella gomma gialla trasparente da preservativo [...],

e ancora:

L'infermiera aveva preso una grossa cinghia di cuoio dal lettino e l'aveva agilmente passata intorno al *polso* fermandolo a tradimento,

Sonia si sentì sbranare, due *mani* le spaccavano la vagina e l'utero: era una tortura e lei tanto abietta che non riusciva a sopportarla come le altre donne,

Vedeva la stanza velata, lucidi gli strumenti vicino alle *mani* del carnefice [...],

e infine:

Il ginecologo alzò la *mano* con il guanto insanguinato sulle dita e con un solo strappo lo tolse e lo buttò in un recipiente. Sonia lo fissava. Lui si girò, le venne vicino. Passò leggermente una *mano* sulla coscia scoperta. Se era una

confidenza impudica Sonia non reagì. Nessuna parola arrivava alle sue labbra⁴⁷¹.

Molto interessante è notare che, anche immediatamente dopo il secondo aborto – questa volta spontaneo – cui Sonia, ora moglie e madre di un bimbo di tre anni, è costretta a sottoporsi, la sua primaria e più naturale reazione è coprirsi, nascondere il volto con le sue mani, una messa sugli occhi a impedire di guardare, l'altra sulla bocca a soffocare la voce – «singhiozzava [...] tenendo una *mano* sugli occhi per non mostrare le lacrime e sulla bocca perché le si storcava nel pianto» – così da bloccare qualsiasi canale di contatto immediato con la realtà esterna, visto che ora «oltre a sentirsi una tomba scoperchiata, si sent[e] colpevole e carnefice; un vuoto loculo e un assassino»⁴⁷².

Continuando il percorso di ricognizione, lungo i solchi della drammatica *liaison maternelle* di *Madre e figlia*, delle descrizioni del corpo – e delle mani – come luoghi pregni di grumose simbolizzazioni, un altro spazio discorsivo in cui l'accento alla figurazione delle mani come convettori emotivi di sommovimenti psicologici è estremamente interessante è quello legato alla sfera della sessualità, e dunque alla iniziazione di Sonia al potere erotico/erotizzante del corpo.

Si pensi, ad esempio, alla scena in cui il signor Andrea si presta a insegnare elementari passi di danza a una Sonia ancora bambina, dirottando l'insegnamento verso un non così sotteso linguaggio sessuale, che coinvolge con una certa intenzionalità il 'maestro' e, in maniera più ambigua e controversa, anche la piccola Sonia. Durante questa bizzarra 'iniziazione' alla sessualità, infatti, sono proprio le mani del signor Andrea, coinvolte in un perturbante gioco di eccitanti movenze e sfuggenti tocchi, a trasformarsi nel

⁴⁷¹ Sanvitale F., *Madre e figlia*, pp. 148-152 (corsivi nostri)

⁴⁷² Sanvitale F., *Madre e figlia*, p. 177 (corsivi nostri)

punto di massima catalizzazione di seduttività e attrazione per la piccola Sonia:

La *mano* destra si posava cauta e ferma dietro la schiena di Sonia, la sinistra prendeva dolcemente la sua *mano* [...],

La *mano* del signor Andrea premeva sulla schiena e la teneva tutta tesa, vicino anzi schiacciata al suo corpo,

e poi:

La piccola *manonella* *mano* del signor Andrea stava acquattata come in un nido, il signor Andrea piegava il braccio vicino al petto, portava il nido con la manina vicino al cuore o vicino la cintura [...]. Stava chino su Sonia, la *mano* dietro alla schiena si spostava in una carezza continua [...] e lei si ritrovava premuta alla camicia di seta e ai pantaloni del Signor Andrea,

fino a che:

C'era un affanno tremendo nella bambina. Il suo corpo, comandato come nelle favole [...] era cera molle tra le *mani* del signor Andrea [...] ⁴⁷³.

E ancora, la scoperta compiuta da Sonia durante il ballo dell'eccitato corpo del signor Andrea si realizza proprio come reazione tattile, dove, appunto, sono le mani a divenire 'strumento' segreto e viscerale di esplorazione della deriva eroicizzante che ha preso l'esperienza del ballo:

Teneva la *manina* nella sua, sotto la vita, vicino al suo corpo. Nel buio del salotto rosso appoggiò la *manina* che aveva aperto con delicata autorità, dalla sua *mano* sul corpo, in basso, all'inguine, dove Sonia sentì qualcosa di gonfio, solido, un oggetto piacevole e prensile. Il signor Andrea tratteneva la *manina* coprendola con la sua e la stringeva ancora più forte a sé [...] ⁴⁷⁴.

⁴⁷³ Francesca Sanvitale, *Madre e figlia* cit., pp. 60-61 (corsivi nostri)

⁴⁷⁴ *Madre e figlia*, p. 62 (corsivi nostri)

Il focus sulla mani resta angolatura fondamentale pure per la ricostruzione della prima esperienza sessuale di Sonia, in un resoconto dell'*eventum* frammentato e intermittente, nonché estremamente interessante, come si vedrà, nel dotare la figura maschile di una centralità assoluta, quasi eroica. La scena si apre, innanzitutto, caricando di profonda enfasi il potere incantatore e perturbante delle mani dell'amante di Sonia:

Se la *mano* del ragazzo entrava nella sua orbita e arrivava vicino al suo corpo, Sonia non si ritraeva ma la seguiva [...]. Lui si avvicinava, la toccava [...],

[...] il ragazzo prese per *mano* Sonia e le raccontò che poteva distinguere uno per uno tutti questi rumori [...],

e ancora:

“Non ci sto provando. Sto solo prendendoti una *mano* perché qui si sta bene. Tu stai bene qui?”,

e infine:

Il ragazzo le tese le *mani* e lei mise le sue in quelle di lui, si avvicinò fino a che i loro corpi si toccarono e con lentezza si abbracciarono⁴⁷⁵.

Gli effetti dell'iniziazione sessuale sembrano, inoltre, trovare la loro suprema espressione nell'ammirazione incondizionata, da parte di Sonia, della virilità di cui il ragazzo si fa emblema, e nell'esaltazione dell'indiscussa e insostituibile rilevanza della figura maschile e della sua contiguità con l'immagine paterna, come ben rimarcata 'confessione' del ragazzo, che lascia scattare in Sonia una tensione erotica incontenibile nei suoi confronti:

⁴⁷⁵ Madre e figlia pp. 118-120, p. 122 (corsivi nostri)

“Ti voglio dire una cosa che non ho mai detto a nessuno” – mormorò il ragazzo. “Vorrei essere uguale a mio padre [...]”⁴⁷⁶.

La figura maschile si staglia nell’immaginario di Sonia come catalizzatore di ogni atto performato, modello assoluto da emulare, dotato di una carica indiscussa e carismatica; ecco, allora, le parole, tutte interne al campo semantico della virilità, che si figurano nelle mente di Sonia subito dopo l’amplesso e che riempiono con il peso di immagini fantasticate il silenzio che s’è venuto a creare:

Eroe: prode, forte, coraggioso.

Semidio, paladino, cavaliere, guerriero, grande uomo, campione; modello, esempio.

Personaggio, protagonista⁴⁷⁷.

Non è affatto una coincidenza che poi, quasi ‘magicamente’, il discorso scivoli su un episodio fondamentale nella vicenda esistenziale di Marianna proprio per la centralità della figura maschile, questa volta incarnata dal padre/Colonnello.

La scena si apre con gli insistenti tentativi da parte del Colonnello di costringere Sonia a sposare un uomo che lei rifiuta così aspramente da condurlo alla risoluzione, estrema, di rinchiudere figlia a chiave nella sua stanza finché non cambi idea. Nel *pathos* della tragedia, la figura paterna assurge, chiaramente, a un ruolo accentratore e autoritario eppure assolutamente non eroico e esemplare, come lo è la figurazione maschile che prende forma nell’immaginario di Sonia quando è accostata alla sfera sessuale.

Sul piano delle gerarchie e delle dinamiche parentali, infatti, il ruolo di modello, di figura carismatica da emulare e da difendere a tutti i costi è incarnata dall’ingombrante e perturbante figura materna; così, quando il martellante discorso perché Sonia si

⁴⁷⁶ Madre e figlia, p. 121.

⁴⁷⁷ Madre e figlia, p. 123.

decida a sposarsi sbatte contro l'esempio di lampante infelicità derivante dal legame sventurato tra sua madre e il Colonnello, Sonia orienta immediatamente tutte le sue forze per salvaguardare l'integrità della madre e metterla al riparo dalla scomoda situazione creatasi:

“Tu mi costringeresti a sposarmi” – l'incalzò – “E non ti importa niente se faccio un matrimonio sbagliato. Vuoi che diventi come te, che sbagli sempre e rimanga sola?” [...]. Sillabò: “Ti proibisco di parlare di queste cose. Tu non sai niente e non capisci cosa è avvenuto. Sai solo cosa vuole farti intendere tua madre”.

“Non ho detto niente” – interloquì con vivacità la signora Marianna – “Che cosa c'entro io”?

“La mamma non c'entra” – riaffermò Sonia con voce adirata⁴⁷⁸.

Madre e figlia, come due complici – « “Non si può obbligarla. Deve decidere lei”. “Alla mamma ci penso io!” »⁴⁷⁹ – sono visceralmente legate dal bisogno reciproco di copertura e di rimozione, che corrobora di forza primitiva la loro alleanza intima e solidale, seppur intrinsecamente conflittuale.

Il melodramma descritto, di fatti, si chiude con parole che filtrano, dalla posizione straniata del narratore, un pensiero tutto interno al legame istintuale che Sonia ha stabilito con la madre, parole che arrivano sulla pagina come un marchio atto a suggellare la loro *liaison* come esclusiva e privilegiata, con toni forse lievemente morbosi e ambigui, certamente miscelati con una lega inestricabile:

Da bambina Sonia aveva ripetuto molte volte: “quando sarò grande penserò io a te”. Pensata e ripensata, detta e ridetta, adesso la frase era diventata vera secondo un logico e naturale percorso. La madre infatti era sempre stata sua, soltanto sua⁴⁸⁰.

⁴⁷⁸ P. 126

⁴⁷⁹ P. 125.

⁴⁸⁰ P. 128.

Ritornando ora a un discorso in precedenza solo abbozzato, certamente la morbosità viscerale che sottende il legame tra Sonia e la Signora Marianna trova, lungo le ingarbugliate maglie testuali, la più calzante delle figurazioni nel deturpamento cui sono sottoposti entrambi i corpi della *Madre* e della *Figlia*, che si fanno, nell'economia intera del tessuto narrativo, topografie di sofferenze implacabili e di ferite insanabili, in cui malessere fisico e emotivo sono inestricabilmente correlati; ma il corpo diventa pure, nella malattia e nella violazione, *traît d'union* delle loro esistenze, rinforzando la morbosa e tragica alleanza che da sempre unisce e separa la figlia.

Di fatto, la devastazione e la violenza che subiscono i corpi di entrambe lungo la sanguinolenta *tragedie maternelle* si trasformano in nodi di grumose simbolizzazioni che serrano strette le esistenze di entrambe; in tal senso, sintomatica è la suggestione che, sempre in un gioco di rimandi e sovrapposizioni, ci lascia la scrittrice rispetto alla ferita postoperatoria della Signora Marianna, imbevuta di un colore così carico e intenso da sfiorare il patologico e da alludere alla simbiosi senza via d'uscita che lega Sonia alla madre:

Non lo dimenticherò più. Ha una ferita che le attraversa il torace dove non ci sono che ossa. Sanguina, geme, butta fuori roba bianca [...]⁴⁸¹

E ancora:

Era [Sonia] snaturata da sé, niente distingueva ciò che accadeva dentro di lei da quello che esprimeva. Lei stessa era una ferita purulenta che attraversava il torace esile della madre al posto della piccola mammella che l'aveva allattata⁴⁸².

⁴⁸¹ Ivi p. 153.

⁴⁸² Ivi, p. 153.

Tra l'altro, è proprio dopo l'ennesima malattia della Signora Marianna che il senso di colpa nutrito da Sonia per aver abbandonato la madre si fa così drammaticamente pesante che «[...] Sonia is consumed by her mother's illness, becomes her mother illness»⁴⁸³. Le mancanze, gli errori, le negligenze, le cattiverie e le ostilità che come infiniti punteruoli hanno inciso la sua disperata *liaison* materna inducono morbosamente Sonia a pensare che il riscatto e l'autonomia che aveva conquistato al prezzo della dolorosa fuga da casa, di un infelice matrimonio e poi, finalmente, di un liberatorio divorzio le vengano ripagati prima con la perdita amara e violenta del suo 'bimbo' – «Sonia si ricordò che le avevano tolto il minuscolo cadavere che era suo figlio e si mise a piangere di struggimento»⁴⁸⁴ – e poi con il duplice dolore della malattia della madre – «[...] E' tornato il tumore, si gridò. Vide il gesto della madre, i due nodi rilevati nel collo, il dimagrimento eccessivo [...]»⁴⁸⁵.

I due eventi, infatti, suonano quasi fatalmente come punizioni a cui non poter mancare, drammatici richiami per Sonia a purificare le devianze e a orientare il suo percorso esistenziale verso i flutti fagocitanti eppure irresistibili e ineludibili dell'amore materno:

Non era un caso stupefacente che la madre avesse avuto un tumore quando lei si era sposata e adesso che avrebbe dovuto iniziare una vita diversa il tumore tornasse? Non era il tempo pieno di circolarità e non era la madre stessa che la richiamava a sé con questo male? Non la stava defraudando, ancora una volta, di tutto per costringerla a vivere di lei? E contro il destino di essere senza alcuna ragione nel mondo, o contro sua madre, c'era qualcosa da fare?⁴⁸⁶

⁴⁸³ Fanning U., *Mother in the Text. Mothering the Text: Francesca Sanvitale e Fabrizia Ramondino*, in «The Italianist», n. 14, 1994, p. 210.

⁴⁸⁴ Sanvitale F., *Madre e figlia* cit., p.177

⁴⁸⁵ *Ivi*, p. 198.

⁴⁸⁶ *Ivi*, p. 199.

Di fatto, a partire da questi eventi epifanici che turbano l'esistenza della protagonista – e dunque, in un gioco a rifrangenze multiple, pure quella della scrittrice –, l'unico grande desiderio che, come un palpito incontenibile, attraversa il corpo di Sonia/Francesca risiede nel tentare di tracciare, per il tramite risonante dell'incantesimo letterario, il legame con la madre. Dare corpo con la scrittura poetica al discorso sul materno, sommerso e calpestato dall'incapacità di *Madre* e *Figlia* leggersi e a capirsi, significa giungere finalmente alla consapevolezza che l'empasse fagocitante dell' 'ombra materna' non vada solo tenacemente valicato, ma possa pure sostanzarsi come sostrato ineludibile, tra i cui fertili interstizi avviare il processo per un integro e mutuale riconoscimento identitario :

Sonia [...] decise che per nessuna ragione avrebbe sofferto. Se ciò fosse avvenuto, lei stessa ne sarebbe stata responsabile e colpevole. La teneva tra le braccia, debole e indifesa dalla sua debolezza; sarebbe dipesa dal nutrimento, dalla cura e dall'amore che la figlia avrebbe saputo offrirle⁴⁸⁷.

4.4 *Le parole indicibili sul materno: L'amore molesto di Elena Ferrante*

⁴⁸⁷ Ivi, p. 198.

4.4.1 Riconoscersi nell'assenza. La *liaison molesta* tra Amalia e Delia.

La brillante scrittura di Elena Ferrante, ad oggi certamente una delle più sagaci e attraenti autrici contemporanee, occupa, tra gli interstizi del coevo sistema letterario italiano, una posizione di nota rilevanza, apprezzata com'è dalla critica, nonché fonte inesauribile di curiosità per i lettori, visto pure il suo eccezionale statuto identitario, completamente insondabile.

Autrice dei recentissimi *Storia del nuovo cognome* (2012) e *L'amica geniale* (2011), Elena Ferrante è senza dubbio arrivata all'apice dell'ammirazione tra i critici, e della notorietà tra il pubblico per le trasposizioni cinematografiche dei suoi primi due romanzi – *L'amore molesto* (1992) e *I giorni dell'abbandono* (2002) – firmate rispettivamente Mario Martone e Roberto Faenza, che hanno immediatamente incrociato un diffuso e felice riscontro, esaltando la scrittura elegante, sensuale e raffinata di Elena Ferrante e la sua inimitabile maestria nell'usare la penna come strumento di scavo dell'animo *femminile* mediante cui «far vedere e far parlare la parola»⁴⁸⁸. A questi romanzi, si affiancano, pure, *La figlia oscura* (2006) e un quarto testo *La frantumaglia* (2003), il cui titolo simbolicamente allude alla miscellanea di appunti, di riflessioni e d'interviste inedite che, come tessere multiformi, ne compongono il mosaico.

Di concerto con i motivi che animano l'inchiesta qui in corso, è certamente scavando tra i solchi del romanzo d'esordio di Elena Ferrante – *L'amore molesto*, appunto – che il lettore si ritrova con più prepotenza catapultato sull'arena di un serrato *corps à corps* col materno, poiché non solo, come già s'è intravisto per altre scritture di donne, anche qui la ricomposizione dei brandelli dell'ambigua e intricata visceralità con la *madre* s'inscena per il tramite salvifico della scrittura narrativa, ma il lettore si trova pure coinvolto, tra le pieghe 'moleste' della *liaison maternelle* di Amalia

⁴⁸⁸ Ferrante Elena, *La frantumaglia*, Roma, Edizioni e/o, 2007, p. 101.

e Delia, a ricostruire il tormentato, eppur sorprendente *mother/daughter bond* alla luce di una controversa assenza materna. Qui, infatti, sin dalle prime righe, la voce di Delia – la figlia – ci esibisce senza filtri una figura materna colta proprio nel pieno ontologico dell'assenza:

Mia madre annegò la notte del 23 maggio, giorno del mio compleanno, nel tratto di mare di fronte alla località che chiamano Spaccavento, a pochi chilometri da Minturno [...] ⁴⁸⁹.

Amalia – la madre – è trovata seminuda, su una spiaggia, morta annegata in mare, forse suicida; paradossalmente, come si vedrà a breve, proprio l'assenza della madre si traduce per la figlia adulta in un atto liberatorio e funziona simbolicamente come ritorno all'*origo*, come rinascita – si osservi, in tal senso, la coincidenza tra la data della morte della madre e l'anniversario della nascita della figlia che cela non così sommessamente « [Amalia's] wish to kill the Delia who had both betrayed her as a child and rejected her as an adult, and to give birth to a new Delia » ⁴⁹⁰ – da cui Delia riattiva il suo passato sotto l'egida di un inedito legame con il suo corpo e con l'universo del materno, lungamente respinto e rinnegato.

Del resto, è la relazione stessa tra la scrittrice e il mondo circostante a essere interamente giocata sulla cifra dell'assenza: la mancanza di certezza sul dato biografico dell'autrice rappresenta paradossalmente la sua più inconfondibile traccia di riconoscimento. A legger le creazioni del demiurgo/Elena Ferrante, il dato esperienziale relativo alla sua vita pare fatto davvero irrilevante; il primato, infatti, risiede integralmente nella sua scrittura, che si sostanzia come insostituibile tavolo di ricerca per inscenare e ricomporre il processo di frantumazione che

⁴⁸⁹ Ferrante E., *L'amore molesto*, Roma, e/o Edizioni, 1996, p.7.

⁴⁹⁰ Giorgio A., *The passion for the mother* cit., p. 129.

informa il percorso di ricognizione di un'identità femminile che, nell'assenza di definizioni certe, si fa multipla e abbraccia la pluralità valoriale di 'donna' nell'opposizione/coniugazione del trinomio 'madre-moglie-figlia':

So cosa significhi frantumarsi. L'ho osservato in mia madre, in me, in molte donne. Il processo della frantumazione in un corpo di donna mi interessa molto dal punto di vista narrativo. Per me significa raccontare un io femminile che all'improvviso si percepisce in destrutturazione, smarrisce il tempo, non si sente più in ordine, si avverte come un vortice di detriti, un turbinio di pensieri-parole [...] ⁴⁹¹.

La scrittura narrativa diventa, così, come già per altre autrici, *medium* al tempo stesso risanante e rivelatorio, capace di render narrabile l'«unspeakable plot» ⁴⁹² del materno perché lo corrobora di parole finalmente dicibili, riesumate dal «fondo del grembo materno» ⁴⁹³, visceralmente strette ai nodi della carne e del corpo e travolte da «una sorta di tempesta nel sangue» ⁴⁹⁴, che aiuta a spazzar via le nubi deformanti del passato e a fare i conti con sé, con i convulsi rapporti di desiderio e di rifiuto, di attaccamento e di separazione di cui è impregnata la voragine tragica del legame col materno. «Parole per perdersi o per trovarsi» ⁴⁹⁵—come sostiene Delia, frammento del multisfaccettato valore identitario dell'autrice ⁴⁹⁶; parole in cui, appunto, perdersi e trovarsi significa ricostruire la 'tragedia' del ritrovamento di sé nel rapporto con l'altra e nelle sembianze dell'altra; sorprendenti, in tal senso, risultano le parole di cui Delia si serve per dire della sua contiguità con Amalia:

⁴⁹¹ Ivi, p. 294.

⁴⁹² Hirsh M., *The Mother/Daughter Plot* cit., p. 133.

⁴⁹³ Ferrante E., *La frantumaglia* cit., p. 141.

⁴⁹⁴ Ivi, p. 109.

⁴⁹⁵ L'amore molesto, p. 169.

⁴⁹⁶ «Delia, insieme a Olga [protagonista di *I giorni dell'abbandono* (2002)] e Leda [protagonista di *La figlia oscura* (2006)], sono personaggi di finzione, donne molto diverse tra loro. Ma sono vicina a tutt'e tre, nel senso che ho con loro un rapporto intenso di verità. Credo che nella finzione si finga molto meno che nella realtà. Nella finzione diciamo e riconosciamo, di noi, ciò che per convenienza nella realtà tacciamo e ignoriamo [...]», ivi, p. 280; i riferimenti tra le parentesi quadre sono nostri.

Mia madre, che da anni esisteva solo come un'incombenza fastidiosa, a volte come un assillo, era morta. Ma mentre mi strofinavo il viso vigorosamente [...] mi resi conto con tenerezza inattesa che invece avevo Amalia sotto la pelle, come un liquido caldo che mi era stato iniettato chissà quando [...]⁴⁹⁷

Il *mother/daughter bond* si connota qui inizialmente di un'intrinseca conflittualità, che pare trovare il suo grumo esplosivo nel viscerale bisogno, urlato a piena gola da Delia, di disidentificarsi a qualunque costo dal modello materno incarnato da Amalia, perché è lì che s'insidia «tutto ciò che l'essere umano rifiuta, proprio perché è essere umano, e non classe zoologica: nella madre c'è il biologico, il fisico, il ripetitivo... la 'natura', con quella presenza concreta, pesante, ottusa, che è il 'corpo'. Ed è nella 'madre' che l'individualità della donna, la 'persona' si perde. La figlia, dunque, odia nella madre il proprio destino, il proprio futuro, la vita che rifiuta»⁴⁹⁸. Delia sente e desidera con prepotenza il suo essere *altro*, la tragica eppure necessaria scissione dal corpo della madre:

[...] negli anni, per odio, per paura, avevo desiderato di perdere ogni radice in lei, fino alle più profonde: i suoi gesti, le sue inflessioni di voce, il modo di prendere il bicchiere o bere da una tazza, come ci si infila una gonna [...], le repulsioni, gli entusiasmi e poi la lingua, la città, i ritmi del respiro. Tutto rifatto, per diventare io e staccarmi da lei⁴⁹⁹.

Durante i rari soggiorni di Amalianella sua casa romana, che tentano di colmare solo temporaneamente un'assenza ormai

⁴⁹⁷ Ferrante E., *L'amore molesto* cit., p. 108.

⁴⁹⁸ Magli I., Quando si odia lo specchio, in Maria, Medea e le altre. Il materno nella parola delle donne (a cura de Il taccuino d'oro), Roma, Lerici, 1982, pp. 119-120.

⁴⁹⁹ Ferrante E., *L'amore molesto* cit., p. 78.

stratificata, Delia è profondamente infastidita da qualunque cosa rimandi al corpo materno, persino dall'«odore della sua presenza – un profumo che lasciava in casa un senso d'inquietudine»⁵⁰⁰. La permanenza di Amalia nel suo esclusivo e personalissimo 'territorio' è vissuta da Delia come un fastidioso agguato, come atto violento di invasione, come minaccia di rimaner paralizzata, da adulta, nella Delia bambina «contenuta e insincera», inquadrata dagli occhi materni:

Non ero contenta di sentirla per casa [...], irrigidita tra le lenzuola, avevo l'impressione che sfaccendando mi trasformasse il corpo in quello di una bambina con le rughe. Quando arrivava con il caffè, mi rannicchiavo da un canto per evitare che mi sfiorasse [...]. La sua socievolezza mi infastidiva [...]; andava a passeggio per la città con certe sue conoscenze occasionali; diventava amica dei miei amici, ai quali raccontava le storie della sua vita, sempre le stesse. Con lei sapevo essere solo contenuta e insincera⁵⁰¹.

Le personalità delle due donne, di fatto, stridono fragorosamente, acuendo i termini dell'ostile relazione in cui sono sprofondate; se Amalia, gioviale ed esuberante, è dotata di un'innata tendenza alla familiarità e all'intimità con gli altri, al contrario, Delia – molestata da bambina dal nonno di un compagno di giochi – diventa una donna trattenuta e avara, frenata e anaffettiva. Il carattere rigido e bloccato di Delia si sostanzia proprio nel suo puntuale rifuggire qualsiasi tipo di legame e di contatto e, sopra ogni altra cosa, il primordiale tra i desideri di visceralità – quello della maternità – esperienza rifiutata e negata da Delia, oltre che dalla prospettiva di figlia, anche da quella di madre:

D'altro canto non avevo voluto o non ero riuscita a radicare in me nessuno.
Tra qualche tempo avrei perso anche la possibilità di avere i figli. Nessun

⁵⁰⁰ Ivi, p. 8.

⁵⁰¹ Ivi, pp. 7-8.

essere umano si sarebbe staccato da me con l'angoscia con cui io mi ero staccata da mia madre [...] ⁵⁰².

L'opposizione tra Delia e Amalia è profondamente marcata anche sul piano della caratterizzazione fisica, per cui la bellezza mascolina e castigata di Delia – che «al funerale di Amalia si comporta come un uomo, [...] insiste per portare la bara [...] e [...] sente il corpo materno come una liquida minaccia alla propria identità dura e autonoma» ⁵⁰³ – si scontra con il corpo pericolosamente femminile della giovane madre, imbevuto di unaferinità ribelle:

[...] era una donna bruna e pelosa. I capelli, anche quando ormai era vecchia, anche quando erano appassiti per la salsedine, le luccicavano come la pelle di una pantera ed erano fitti, crescevano l'una all'altro senza aprirsi al vento ⁵⁰⁴.

Amalia, infatti, si fa depositaria di un corpo esibito e seducente, dalla *féminité* indomabile:

[...] gli uomini si incollavano a lei come mosche alle carte appiccicose e giallastre che pendevano nelle macellerie o a perpendicolo sui banchi dei salumieri, zeppe di insetti morti ⁵⁰⁵

e dall'eroticità incontenibile:

[...] era uno sforzo inutile, il corpo di Amalia non si lasciava contenere. I fianchi le si dilatavano per il corridoio verso i fianchi degli uomini che aveva a lato; le sue gambe, il ventre si gonfiavano verso il ginocchio o la spalla di chi le sedeva davanti ⁵⁰⁶.

⁵⁰² Ivi, p. 78.

⁵⁰³ Njegosh Petrovich T., *L'amore molesto di Amalia e Delia*, in *Lo specchio materno. Madri e figlie tra biografia e letteratura* (a cura di Scacchi A.), Bologna, Luca Sossella Editore, 2005, p. 243.

⁵⁰⁴ Ferrante E., *L'amore molesto* cit.,

⁵⁰⁵ Ferrante E., *L'amore molesto* cit., p. 63.

⁵⁰⁶ Ibidem.

Si tratta, insomma, di un corpo materno deviante, fuori norma, la cui dirompente tensione verso l'esterno e verso l'altro giunge a essere morbosamente bloccata e contenuta nella bizzarra e volgarmente seduttiva stigmatizzazione pittorica della 'zingara' realizzata dal padre di Delia, un 'artista' senza alcuna pretesa:

[...] abbozzava i contorni con mano esperta. Poi il corpo diventava di bronzo con luccichii rossastri. Il ventre si arcuava, le mammelle si gonfiavano, i capezzoli si ergevano. Intanto spuntavano occhi lucenti, labbra rosse, capelli corvini in gran quantità e pettinati a quel modo di Amalia, che col tempo era diventato antiquato ma suggestivo.⁵⁰⁷

La donna del quadro, che fatalmente attrae e pure ripugna, si fa, dunque, simulacro perturbante della lascivia e dell'oscenità che pervadono, come un morbo invasivo, il corpo di Amalia secondo l'insana percezione del marito, distorta dalla sua ossessiva gelosia; «quando nostro padre portò a termine la sua zingara» – confessa Delia – «io ne fui certa e anche Amalia: la zingara era lei: meno bella, sproporzionata, pasticciata nei colori; ma lei»⁵⁰⁸.

4.4.2 «Nessuno, a cominciare dalle sarte delle madri, va a pensare che una madre abbia un corpo di donna».

Nello sguardo di Delia il corpo materno assurge a palinsesto di suggestioni profondamente ambigue e contraddittorie, luogo temuto, ripudiato e al tempo stesso intimamente desiderato, uno spazio in cui la «madre [...] porta inscritta [...] una colpevolezza naturale indipendente dalla sua volontà e da ciò che realmente [fa], pronta ad apparire all'occorrenza in ogni gesto, in ogni sospiro»⁵⁰⁹; in verità, l'unico reale «tradimento di Amalia [consiste] nella rivelazione *nonostante tuttodella* sua possente femminilità che non [può]

⁵⁰⁷ L'amore molesto, p. 143.

⁵⁰⁸ L'amore molesto, p. 142.

⁵⁰⁹ Ivi, p. 55-56.

coincidere con l'immagine e con il ruolo disegnato nel suo destino ancestrale di madre dimessa, premurosa e silenziosa»⁵¹⁰. La piccola protagonista, insomma, è annichilita dal vuoto di un modello materno capace di far capo totalmente al codice patriarcale inculcato e subisce, invece, con imbarazzo e frustrazione, il dramma della presenza/assenza di una madre ingombrante e esuberante, il che lascia naturalmente intavolare un teatro di battaglia così feroce e sanguinolento da rendere impossibile l'incrociarsi autentico e sensibile dell'esistenza della madre con quella della figlia. Delia bambina, infatti, avverte un dolore senza misura, fulminante e disperato, perché non sa spiegarsi il senso d'inappartenenza e di diversificazione che la soffoca al contatto con la madre, e la pur insistente bramosia d'identificazione e di fusione con lei:

Ero io ed ero lei [...]. Ero all'imperfetto. Mi sentivo lei con i suoi pensieri, libera e felice sfuggita alla macchina da cucire, ai guanti, all'ago e al filo, a mio padre [...]. Ero identica a lei e tuttavia soffrivo per l'incompletezza di quella identità [...]⁵¹¹.

Amalia, donna indipendente e determinata, capace di mantenere la famiglia col suo lavoro di sarta, diventa così il tragico e ossessivo oggetto d'amore della piccola Delia, che non tollera le ripetute mancanze della madre e la sua seduttiva tensione verso l'altro, tanto da costruire – nelle segrete trame delle sue proiezioni interne – una 'verità' punitiva dell'esuberanza materna, mutuando dal padre, geloso e violento, il suo modello di amore materno che si fa tragico, irrazionale, brutale. La piccola Delia, infatti, con un atto immediatamente rimosso, e riaffiorato solo alla morte della madre, riferisce al padre di aver visto Amalia far l'amore con Caserta, intimissimo compagno di Amalia, nonché amico e socio in affari del padre.

⁵¹⁰ Chemotti S., *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Padova, Il Poligrafo, 2009, p. 279.

⁵¹¹ Ferrante E., *L'amore molesto* cit., p. 161.

Figlia di un amore ‘molesto’, sommersa dai dettami di un mondo al maschile viscidamente padrone del corpo delle donne, Delia – quasi per drammatico contagio – si ritrova a nutrire nei confronti della madre un amore altrettanto dolorosamente maschile e ‘molesto’; un amore insano e torbido che, perciò, è prontamente dissimulato e inserito nella trama immaginaria di ‘agguati’ che Delia bambina costruisce per cancellare la madre dal suo mondo e con lei le sue colpe, le sue disattenzioni, la sua remissione di fronte alla tragica consapevolezza degli abusi inferti alla sua piccola figlia dal vecchio padre di Caserta⁵¹², di cui Delia ricorda con viscida memoria «i denti bianchissimi e una lingua lunga e rossa»⁵¹³. Questa lingua, intesa pure come sostrato diatopico legato alla città della sua tormentata infanzia napoletana, è ciò da cui Delia vuole violentemente allontanarsi:

Era la lingua di mia madre, che avevo cercato inutilmente di dimenticare insieme a tante altre cose sue. Quando ci vedevamo, o venivo io a Napoli per visite rapidissime di mezza giornata, lei si sforzava di usare uno stentato italiano, io scivolavo con fastidio solo per aiutarla, nel dialetto. Non un dialetto gioioso o nostalgico: un dialetto senza naturalezza, usato con imperizia, pronunciato stintamente come una lingua straniera malnota. Nei suoni che articolavo a disagio, c’era l’eco delle liti violente tra Amalia e mio padre [...]. Diventavo insofferente. [...]. Adesso che era morta e che avrei potuto cancellarlo per sempre insieme alla memoria che veicolava, sentirmelo nelle orecchie mi causava ansia⁵¹⁴.

Nell’abbandonare il dialetto, Delia si libera non solo dell’insofferente legame con la madre, ma anche dell’intero

⁵¹² Ecco le sofferenti immagini che si figurano nella mente di Delia/adulta al rievocare il nome ‘Caserta’ : «Da decenni per me Caserta era una città della fretta, un luogo dell’inquietudine dove tutto va più veloce che in altri luoghi. Non la città reale nel cui parco settecentesco [...] ero andata da piccola [...]. [...] ciò che le mie emozioni meno verbalizzabili registravano sotto la voce Caserta, custodiva soprattutto una nausea da girotondo, il capogiro e la mancanza d’aria. [...] quel luogo apparteneva alla memoria meno affidabile [...]. Caserta era un posto dove non dovevo andare, [...] se le bambine lo facevano non ne uscivano più. Nemmeno mia madre doveva entrarci, altrimenti mio padre la uccideva. Caserta era un uomo, una sagoma di stoffa scura [...]. Non era lecito parlare di lui. Amalia veniva spesso inseguita per casa, raggiunta, colpita al viso prima col dorso della mano, poi col palmo, solo perché aveva detto : ‘Caserta’», in Ferrante E., *L’amore molesto* cit., p. 37-38.

⁵¹³ Ivi, p. 39.

⁵¹⁴ Ivi, p. 22.

passato pieno di violenza, che ritorna simbolicamente nel tragico incontro della protagonista con Caserta al funerale di Amalia, il quale, come preso da una foga irrazionale, le grida insulti volgari e osceni:

Lui mi inseguì con la voce, che modificò da cortese in un sibilo incalzante e sempre più sguaiato. Fui raggiunta da un fiotto di oscenità in dialetto, un morbido rivolo di suoni che coinvolse in un frullato di seme, saliva, feci, orina, dentro orifici d'ogni genere, me, le mie sorelle, mia madre⁵¹⁵.

Oscenità che coincidono drammaticamente con le ultime parole mormorate al telefono da Amalia e con quelle che Delia/bambina recita al padre nella drammatica messinscena della menzogna adulterina che per punizione costruisce per la madre, e sono pure le parole che la piccola Delia, ossessionata e ferita dall'assenza dell'amore materno, immagina che Caserta dica ad Amalia nei loro esclusivi momenti d'intimità, ma che di fatto Delia aveva ascoltato dalla «lingua rossa» del padre di Caserta – «il vecchio cupo che fabbricava gelati e dolci»⁵¹⁶ – durante il terribile abuso:

le oscenità in dialetto – le uniche oscenità che riuscivano a far combaciare nella mia testa suono e senso in modo da materializzare un sesso molesto per il suo realismo aggressivo, gaudente e vischioso [...] ⁵¹⁷.

Nell'avventato tentativo di rimuovere il tragico abuso e al tempo stesso di condannare la madre colmandone l'assenza e la perdita, la piccola Delia s'identifica, in un gioco di riflessi e di sovrapposizioni, con il desiderio d'amore e con la tensione sessuale di Amalia:

Amavo Caserta con l'intensità con cui mi ero immaginata che l'амasse mia madre. E lo detestavo, perché la fantasia di quell'amore segreto era

⁵¹⁵ Ivi, p. 20.

⁵¹⁶ Ivi, p. 169.

⁵¹⁷ Ivi, p. 135.

talmente vivida e concreta, che sentivo che non avrei mai potuto essere amata allo stesso modo: non da lui, ma da lei, da Amalia. Caserta si era preso tutto quello che spettava a me⁵¹⁸.

Da quelle parole, oscene e invadenti, riesumate dal baratro dell'inconscio di Delia, ecco l'emersione della tragica verità sulla sua infanzia violata e sulla sua dolorosa solitudine, nonché la delineazione, man mano sempre più marcata, dei motivi della sua rabbia insofferente nei confronti della madre:

[...] avevo da qualche parte nel cervello echi di frasi. Me ne era rimasta una in mente, molto nitida. Non erano nemmeno parole, non lo erano più; erano suoni compatti materializzati in immagini [...]. Sapevo già allora che in quell'immagine della fantasia c'era un segreto che non poteva essere svelato, non perché una parte di me non sapesse come accedervi, ma perché se l'avessi fatto l'altra parte avrebbe rifiutato di nominarlo e mi avrebbe cacciata via da sé⁵¹⁹.

Quei «suoni compatti materializzati in immagini» e rievocati nelle ultime volgari parole di Amalia sono così, in qualche modo, riabilite perché vissute da Delia come una sorta di lascito materno con cui riattivare finalmente le deformazioni del passato e ricostruire i frammenti della sua storia, oltre la «fabbrica di menzogne che durano all'imperfetto»⁵²⁰ costruita nell'infanzia:

Mi ripetei a fior di labbra una per una le formule oscene che il padre di Caserta mi aveva snocciolato con crescente agitazione quarant'anni prima. E mi resi conto che, nella sostanza, erano le stesse che mia madre ridacchiando mi aveva gridato per telefono, prima di andarsi ad annegare. Parole per perdersi o per trovarsi. Forse voleva comunicarmi che anche lei mi detestava per quello che le avevo fatto quarant'anni prima. Forse a quel modo voleva farmi capire chi era l'uomo che si trovava lì con lei. Forse voleva dirmi di badare a me, di stare attenta alle furie senili di Caserta. O forse voleva semplicemente dimostrarmi che anche quelle parole erano

⁵¹⁸ Ivi, pp. 166-167.

⁵¹⁹ Ivi, p. 39.

⁵²⁰ Ivi, p. 165.

dicibili e che, contrariamente a quanto avevo creduto per tutta la vita, potevano non farmi male.⁵²¹

E perché la 'frantumaglia' della sua storia possa ricomporsi, è necessario che Delia si cali in quel dedalo intricato che è Napoli, teatro insulso e scomodo della sua *tragedie maternelle*, così da poter restituire ordine, «sistemare spazi e tempi, dirsi la propria storia ad alta voce» e riuscire «a sommare finalmente a sé la madre, il mondo di lei, i torti, le fatiche, le passioni consumate o immaginate»⁵²². L'attraversamento fisico e simbolico di Napoli, città che poco a poco non inganna più e si fa *mimesis* della mutata geografia interiore di Delia, risulta fondamentale perché la protagonista possa finalmente lasciarsi alle spalle quell'intreccio torbido di legami con la madre e giunga alla risoluzione della loro tragedia d'amore. E la riscoperta della bistrattata città dell'infanzia avviene sulla scia degli indizi che Amalia pare aver disseminato lì proprio per la figlia, a scandire quell'*enquête* dell'anima mediante cui Delia attiva, frammento dopo frammento, la discesa in se stessa e il suo processo di riconoscimento.

E' certo che, tra le tracce lasciate da Amalia, gli abiti – l'elegante «vestito color ruggine e la vestaglia di raso color cipria»⁵²³ acquistati per il compleanno della figlia, la biancheria esclusiva indossata da Amalia al momento della sua morte, il logoro *tailleur* di lana blu da lei stessa cucito, le scarpe consumate e fuori moda – costruiscono un apparato di simbologie fondamentale nel percorso che conduce Delia non solo a ritrovare la sua femminilità sopita e negata, ma anche l'immagine di una madre diversa da quella mutuata dal violento sguardo paterno.

Delia, come sulla scena di un dramma, si sottopone a un vero e proprio rito di vestizione:

⁵²¹ Ivi, p. 169-170.

⁵²² Ferrante E., *La frantumaglia* cit., p. 79.

⁵²³ Ferrante E., *L'amore molesto* cit., p. 46.

Sospirai, mi tolsi stancamente il vestito del funerale [...]. Dopo un attimo di incertezza sfilai anche le mutande di mia madre che avevo messo la sera prima e indossai quelle di pizzo che avevo trovato nella sua borsetta. Passai perplessa un dito lungo lo strappo sul fianco che Amalia probabilmente aveva causato infilandomele e poi feci passare per la testa l'abito color ruggine. Mi arrivava cinque centimetri sopra le ginocchia e aveva una scollatura troppo ampia. Ma non mi tirava affatto, anzi scivolava sulla mia magrezza tesa e muscolosa addolcendola [...]⁵²⁴.

Il corpo di Amalia, recuperate finalmente le negate fattezze femminili, si unisce a quello di Amalia come fuso sotto una seconda pelle, perché si veste di abiti a lei visceralmente legati. E così, come nelle più classiche delle tragedie, si attua lo svelamento: Delia, 'travestitasi' da Amalia, con indosso la sua raffinata biancheria e il vestito color ruggine regalatole per il compleanno, riattraversa Napoli; ma ora ciò che la muove non è più la ricerca razionale del motivo della morte di Amalia, quanto l'enquête carnale e istintiva di sé e del suo corpo di donna, attraverso i lasciti materni:

Oh, ero affascinata dalla sua arte di costruire un doppio. Vedevo crescere l'abito come un altro corpo, un corpo più accessibile. Quante volte sono entrata di soppiatto nell'armadio in camera da letto, avevo rinchiuso l'anta, ero rimasta al buio tra i suoi vestiti, sotto la gonna odorosa di quel tailleur, respirando il corpo di lei, rivestendomene? Mi incantava che da ordito e trama del tessuto lei sapesse ricavare una persona, una maschera che nutriva di tepore e odore, che pareva figura, teatro, racconto. Se lei non mi aveva mai concesso nemmeno di sfiorarla, quella sua sagoma era stata certamente, fino alle soglie della mia adolescenza, generosa di suggestioni, di immagini, di piaceri. Il tailleur era vivo.⁵²⁵

La matura protagonista, insomma, desiderosa finalmente di goderella sua femminilità, fa del suo corpo il simulacro del

⁵²⁴ Ivi, p. 71.

⁵²⁵ L'amore molesto, p. 159.

dirompente corpo materno così a lungo rifiutato, si veste dei 'panni' materni e confessa a sé la menzogna di un amplesso osceno mai avvenuto e costruito solo per colmare l'assenza dell'amore materno; «celebrando una cerimonia ancestrale e iniziatica che richiama la vestizione dei paramenti sacri, ma anche la spogliazione e il rivestimento come procedimento di sovrapposizione identitaria [...]»⁵²⁶, il *conflitto tragico* tra madre e figlia giunge, alla fine, a una sofferta risoluzione proprio grazie al potenziale simbolico racchiuso nell'universo della madre e, nello specifico, del suo lavoro di sarta:

Per tutti i giorni della sua vita aveva ridotto il disagio dei corpi a carta e tessuti, e forse se ne era fatta un'abitudine dall'interno della quale tacitamente ripensava la dismisura secondo misura [...]. Mi sentii all'improvviso contenta di credere che la sua era stata una leggerezza pensosa. Mi piacque insperatamente, con sorpresa, quella donna che in qualche modo s'era inventata fino alla fine la sua storia giocando per conto suo con stoffe vuote⁵²⁷.

I vestiti, dunque, diventano il simbolo senza precedenti del ritrovamento del legame spezzato con la madre, del recupero della nuova identità, nonché della conciliazione tra passato e presente; è nello scambio dei vestiti 'vecchi' con altri 'nuovi' che si alimenta e si rigenera la linfa dell'amore molesto di Amalia e Delia, quasi come se, al fondo, ci fosse una palese equazione tra il «confezionare vestiti [e lo] scrivere storie. Come nel racconto della Morante, gli abiti consentono a Delia di riappropriarsi della madre, di riscrivere il suo passato: dalla tonaca nera del prete Andrea allo 'scialle andaluso', dal *tailleur* blu di Amalia al vestito ruggine di Delia che cammina per le strade di Napoli. Abiti e trucchi come maschere da indossare, il corpo come ciottolo da

⁵²⁶ Chemotti S., *L'inchiostro materno* cit., p. 281.

⁵²⁷ Ferrante E., *L'amore molesto* cit., pp. 129-130.

levigare, trame di tessuti e trame narrative in un continuo ribaltamento e sdoppiamento della verità»⁵²⁸.

Delia arriva, dunque, a riabilitare la figura di Amalia come madre e moglie coraggiosa, che ha saputo sentire le trame più intime della sua persona e le ha inseguite, lasciando il marito violento e vivendo del proprio lavoro; ed è in tal modo che la «contenuta e insincera» Delia si appropria finalmente di 'strategie' istintive e immediate – mutate proprio dal riconoscimento dell'ineluttabilità del legame col materno – per la ricostruzione della carica femminile della sua identità: «i vestiti cuciti da Amalia, come doppi del corpo, aderenti ma morbidi, segnalano la performatività del genere, la libertà del ruolo»⁵²⁹. La sorprendente rivelazione del bisogno di ricucire il legame reciso e negato con la figura materna, ora liberata dalle menzogne deformanti del passato, conduce a una vera e propria operazione d'identificazione materiale del corpo di Amalia con quello di Delia, già eseguita da 'qualcuno' – Amalia stessa? – prima della morte della madre, con un gioco di tagli, sovrapposizioni e cancellature che trasformano il viso di Amalia, ritratto nella fototessera, in quello di Delia:

[...] lanciavi uno sguardo alla foto-tessera di mia madre. I lunghi capelli baroccamente architettati sulla fronte e intorno al viso erano stati accuratamente raschiati via. Il bianco emerso intorno alla testa era stato mutato con una matita in un grigio nebuloso. Con la stessa matita qualcuno aveva lievemente indurito i lineamenti del viso. La donna della foto non era Amalia: ero io⁵³⁰.

Operazione completata ciclicamente da Delia stessa che, presa consapevolezza del ruolo attivo della madre, ritorna all'origine, sul luogo dove il mare ha riportato alla luce il corpo di Amalia e,

⁵²⁸ Centovalli Benedetta, *L'amore come passione: l'impossibile amoroso del reale*, in *Tirature* (a cura di Spinazzola Vittorio), Milano, Il Saggiatore, 2006, p. 40.

⁵²⁹ Njegosh Petrovich T., *L'amore molesto di Amalia e Delia* cit., pp. 249-250.

⁵³⁰ Ferrante E., *L'amore molesto* cit., p. 73.

per simbiosi, assume anche lei sulla scena una posizione di potere e di volontà, riconoscendo alla fine se stessa attraverso la madre. Il sipario della tragedia amorosa di Delia e Amalia si chiude, infatti, sulla decisione della figlia di ricostruire pure lei materialmente la sua identificazione con la madre, disegnando a sua volta, sulla fotografia della propria carta d'identità un dettaglio di stile – l'acconciatura di Amalia da giovane, sovrapposta ai suoi capelli corti – che possa, così, ricongiungerla definitivamente a lei:

Mi allungai i capelli corti muovendo dalle orecchie e gonfiando due ampie bande che andavano a chiudersi in un'onda nerissima levata sulla fronte. Mi abbozzai un ricciolo ribelle sull'occhio destro, trattenuto a stento tra l'attaccatura dei capelli e il sopracciglio. Mi guardai, mi sorrisi. Quell'acconciatura antiquata, in uso negli anni Quaranta ma già rara alla fine degli anni Cinquanta, mi donava. Amalia c'era stata. Io ero Amalia⁵³¹.

Particolarmente interessante risulta la scelta di suggellare la risoluzione della tragedia mettendo in bocca alla 'nuova' Delia le laconiche parole: «Amalia c'era stata. Io ero Amalia». In tal modo, infatti, lavorando su un gioco di aspetti temporali tra la finitezza del trapassato prossimo e la durata dell'imperfetto, il dramma del loro legame d'amore non si chiude con la morte di Amalia, ma tende a dilatarsi nella rinnovata esistenza di Delia, poiché – citando le parole della scrittrice – grazie al «passaggio della verità della esperienza della madre dentro la figlia», quest'ultima può finalmente «essere appieno»⁵³².

4.4.3 La scrittrice oscura. Perdersi e ritrovarsi nell'intricato dedalo partenopeo.

⁵³¹ Ivi, p. 178.

⁵³² Ferrante E., *La frantumaglia* cit., p. 82.

La *liaison* tra Elena Ferrante e la realtà che la circonda, come s'è visto, è tutta imperniata intorno alla marca dell'assenza: non si sa chi si celi dietro il suo nome – pseudonimo o forse eteronimo di un autore (s'è ipotizzato Goffredo Fofi o Domenico Starnone) – che faccia abbia, né tantomeno dove viva; l'unica notizia biografica certa riguarda le sue radicatissime origini partenopee, per quanto la scrittrice stessa abbia confessato quel tormentato senso di appartenenza e pure di violenta diversificazione che presto l'ha assalita al pensiero di restare a vivere nella città partenopea:

La città in cui sono cresciuta l'ho vissuta a lungo come un posto in cui mi sentivo continuamente a rischio. Era una città di litigi improvvisi, di mazzate, di piccoli conflitti che finivano in bestemmie, di oscenità irriveribili e di fratture insanabili, di affetti così esibiti da diventare insopportabilmente falsi [...]. Sono vissuta non per breve tempo in altri luoghi, ma questa città non è un luogo qualsiasi, è un prolungamento del corpo, è una matrice della percezione, è il termine di paragone di ogni esperienza. Tutto ciò che per me è stato durevolmente significativo ha Napoli per scenario e suona nel suo dialetto. [...]⁵³³.

Ogni dato sulla sua persona, insomma, è categoricamente omesso, perché sfumato e risucchiato in un alone di mistero che avvolge l'intera figura, fino a renderne impalpabili le tracce identitarie, e giunge così a fomentare la costruzione di un vero e proprio caso mediatico, anche se, come scrive Saveria Chemotti, «il segreto del nome, il suo essere incognito e sfuggente emana [...] un fascino non solo mediatico, in quanto il mistero che serpeggia nei libri serve a connotare espressivamente, nel suo desiderio di intangibilità biografica, la configurazione di una figura multipla e plurale di donna-madre-moglie che sembra incarnare modelli riconoscibili per la stretta contiguità col nostro presente storico»⁵³⁴.

⁵³³ Ferrante E., *La frantumaglia* cit., p. 77.

⁵³⁴ Chemotti Saveria, *L'inchiostro bianco*, p. 272.

Ad oggi, dunque, nessuno ha mai avuto modo di incontrare personalmente la scrittrice e tutte le interviste da lei rilasciate sono sempre state mediate per il tramite prezioso dei suoi editori (Sandra Ozzola e Sandro Ferri, per Edizioni e/o). Elena Ferrante ha scelto questo *modus* molti anni fa, rimanendo nel tempo arroccata – irremovibile – sulla scelta di mantenere un categorico riserbo sulla sua esistenza privata, decisione perentoriamente consacrata dalle parole della scrittrice stessa, rivolte agli editori in uno dei suoi rarissimi interventi all'uscita di *L'amore molesto* :

Non intendo fare niente [...] che comporti l'impegno pubblico della mia persona. Ho già fatto abbastanza per questo lungo racconto: l'ho scritto; se il libro vale qualcosa, dovrebbe essere sufficiente. Non parteciperò a dibattiti e convegni, se mi inviteranno. Non andrò a ritirare premi, se me ne vorranno dare. Non promuoverò il libro mai, soprattutto in televisione, né in Italia né eventualmente all'estero. Interverrò solo attraverso la scrittura, ma tenderei a limitare al minimo indispensabile anche questo. Mi sono definitivamente impegnata in questo senso con me stessa e con i miei familiari. Spero di non essere costretta a cambiare idea [...]. La mia è una piccola scommessa con me stessa, con le mie convinzioni. Io credo che i libri non abbiano alcun bisogno degli autori, una volta che siano stati scritti. Se hanno qualcosa da raccontare, troveranno presto o tardi lettori; se no, no [...]⁵³⁵.

Eppure, inevitabilmente, leggendo i suoi scritti, e in modo particolare il romanzo d'esordio – *L'amore molesto* – l'evidenza dell'endemica 'napoletanità' di Elena Ferrante invade con prepotenza i suoi solchi scrittori e sfonda con una violenza dirompente e spontanea tutte le impalcature che l'autrice meticolosamente, volta per volta, mette su a tutela della propria intimità. Di fatto, la linfa vitale della potenza narrativa di Elena Ferrante è chiaramente attinta dalle viscere di Napoli, città che l'ha vista nascere e crescere, diventando strato connaturato alla sua epidermide, e almeno a questo dato biografico, che *in limine*

⁵³⁵ Ferrante E., *La frantumaglia*, Roma, e/o Edizioni, 2007, pp. 9-10.

contamina Elena Ferrante/scrittrice e ciò che si cela dietro di lei come soggetto, non si possono concedere dubbi.

In particolare, come si diceva, è *L'amore molesto* a offrire un ruolo centrale a Napoli, o meglio alla Napoli eccessiva, invadente e volgare, offesa e dolente che respinge e poi attrae Delia nel suo intricato percorso di (auto) riconoscimento e di significazione valoriale del codice materno lungo i grovigli perturbanti della città partenopea. Dopo lunghi anni di ostinata e fiera assenza da Napoli, il ritorno improvviso in quella città – per indagare sulle ragioni della misteriosa morte della madre – gioca un ruolo epifanico nella sua scialba esistenza; non riuscendo, infatti, ad accettare l'ipotesi del suicidio come spiegazione della morte di Amalia, Delia, come s'è visto, comincia ad indagare sugli ultimi giorni di vita di quest'ultima; tuttavia, il contatto con la perturbante e impenetrabile città dell'infanzia innesca il riaffiorare in Delia di un passato così denso che sembra quasi soffocarla, sino a condurla a stati a dir poco allucinatori. La ripetitiva quotidianità della vita di Amalia finisce, infatti, per mescolarsi vorticosamente, senza soluzione di continuità, ad avvenimenti già trascorsi di un passato distorto che la coscienza di Amalia ha a lungo e ostinatamente cercato di insabbiare, e che riemergono in superficie proprio al contatto violento e contagioso con la città della sua infanzia, sciatta, sguaiata e per questo allontanata con durezza.

Difatti, solo in seguito alla presa di coscienza di quanto la *liaison* con Napoli debba essere riattraversata e ricucita, Delia è in grado di ri-scoprire se stessa nella memoria del passato, nell'ansia d'un legame con la madre ripudiato ma al tempo stesso ineluttabile e nel riconoscimento di un'inevitabile somiglianza/identificazione con lei; Delia, insomma, in modo del tutto sorprendente, giunge a tracciare le linee sfocate e rimosse della sua esistenza e dell'insofferente legame con la madre, martoriato a colpi di

incomprensioni e ostilità, proprio recuperando l'ineludibilità del senso di appartenenza –radicato e incancellabile – alla città di Amalia, una città che era stata, invece, così tanto osteggiata e a lungo allontanata.

E così, allora, Napoli assume nel testo innanzitutto le fattezze del corpo di una donna ormai anziana (Amalia, per l'appunto), un corpo che pare dilatarsi ed espandersi in ogni dove, fino quasi a fagocitarla e a fondersi con essa; in questo senso, emblematiche risuonano le parole a posteriori della autrice quando, scrivendo in *La frantumaglia*, mette in evidenza proprio la sottile ma schiacciante somiglianza fisiologica tra il personaggio di Amalia e la sua città:

E' possibile che alla fine proprio il personaggio più sfuggente, meno catturabile, più densamente ambiguo, questa Amalia che assorbe fatica e botte ma non si piega, si sia fissata con la carica di napoletanità meno delimitabile e quindi risulti una sorta di donna-città strattonata, irretita, percossa, inseguita, umiliata, desiderata, e tuttavia dotata di una sua straordinaria capacità di resistenza⁵³⁶.

La Napoli che prepotente fuoriesce dalla pagina e si fa corpo è una città-madre inconsueta di fronte agli occhi sbalorditi della stessa Delia, e in qualche misura si fa *mimesis* dello stesso senso di disorientamento e di insondabilità che Delia avverte con ansia nei confronti di quanto attraversa o solo circonda il materno : «Mi sentivo come se mi fossi lasciata in un posto e non fossi più in grado di ritrovarmi»⁵³⁷; la città partenopea, infatti, si figura con prepotenza agli occhi di Delia con la stessa carica cruda, impressionante e perturbante che avvolge e sommerge Amalia, con una potenza senza limiti, che affascina e al tempo stesso disgusta:

⁵³⁶ Ferrante E., *La frantumaglia* cit., p. 80.

⁵³⁷ *L'amore molesto* cit., p. 75

Fermi nel caos di via Salvator Rosa, scoprii che non provavo più alcuna simpatia per la città di Amalia, per la lingua in cui mi si era rivolta, per le vie che avevo percorso da ragazza, per la gente. Quando a un certo punto comparve uno scorcio di mare – lo stesso che da bambina mi entusiasmava – mi sembrò carta velina violacea incollata su una parete sbrecciata⁵³⁸.

Nel percorso di ricerca in cui si muove Delia – a piedi da via Foria alla Galleria Principe di Napoli, e poi in autobus fino al Vomero e in metro fino a Fuorigrotta, passando per le cavità interiori, per i vicoli dimenticati, in cui una parvenza di modernità si coniuga brutalmente con un arcano senso di sacralità misto a miseria – Napoli continua a fare da eco alla presenza ingombrante della figura materna incarnata da Amalia. La città, infatti, ci aggredisce con i rumori assordanti delle strade ingolfate dal traffico, della calca che diventa pesante e che quasi schiaccia e diventa *humus* malsano in cui si annidano vizi antichi e nuove brutture, relazioni guaste e ‘amori molesti’. E ancora, sempre a conferma della viscerale simbiosi intessutasi tra la città partenopea e il simulacro materno celato dietro le vesti di Amalia, va pure riconosciuto quanto Napoli si erga, con estrema evidenza, tra le pagine de *L'amore molesto*, anche come «come surrogato della potenza della vita»⁵³⁹, come città più fervida e animata di altre, forse proprio perché capace di offrire allo sguardo le sue bellezze così come le sue ferite; non è certo una città rassicurante, ma proprio per questo trova un'estrema autenticità nell'essere violenta eppur bellissima, riprovevole e al contempo ammaliante.

E poi, Napoli si materializza nel testo come luogo centrifugo, in cui il passato e il vecchio si mescolano vorticosamente al presente e al nuovo e dove tutto pare snodarsi lungo binari dicotomici e contraddittori, che si confondono, si mescolano e finiscono per incrociarsi lasciando Delia in balia di un'indagine confusa e disorientante. Ostinatamente impegnata a scavare nei solchi

⁵³⁸ *L'amore molesto*, p. 65.

⁵³⁹ *La frantumaglia*, p. 78

insabbiati dell'esistenza di Amalia – e specularmente della propria vicenda esistenziale – la matura Delia riscopre la città della sua infanzia, una Napoli decadente e rifiutata, segnata da una sensualità torbida e soffocante, popolata da immutabili virilità ferine, sopraffattorie e tuttavia seducenti. E, ripeto, sarà proprio la ripresa di contatto con questa Napoli – si badi bene, lontana da qualsiasi visione edulcorata e che pare, invece, aver assunto gli stessi toni decadenti e degenerati della storia – a dare il là ad un'altra *enquête* – quella dell'anima – attraverso cui Delia ricostruirà, frammento dopo frammento, la discesa in se stessa e la conseguente inaspettata ri-scoperta di sé: ciò che spetta faticosamente a Delia è, infatti, «riuscire a raccontarsi una storia»⁵⁴⁰, la vera storia della sua esistenza e di quella di sua madre, ineluttabilmente fusa alla sua e pesantemente impigliata «in certi spazi della città e nel vociare dialettale attraverso cui la storia stessa ha preso forma»⁵⁴¹.

Tuttavia, va nuovamente ribadito che quella che Delia attraversa per ritrovare indizi, tracce, semplicemente voci e odori che possano condurla alla ricomposizione della 'sua storia', è una Napoli lontana dalla stereotipia del *portrait* da cartolina, da quella immagine mitica della città partenopea che sarcasticamente Matilde Serao definiva la «rettorichetta a base di golfo e di colline fiorite»⁵⁴²; insomma, alla Napoli 'classica', accecata dal sole, inondata dalla brezza vivificante del mare e dal vociare sonoro e allegro che arriva dai vicoli, fa eco il ritratto della «contro-Napoli»⁵⁴³, una Napoli altra, «senza colori, strozzata dagli ingorghi», soffocata da «fiati pesanti e pungenti», «divorata dalle lamiere delle auto»⁵⁴⁴, asfissata da «un'aria resa più pesante dai

⁵⁴⁰ La frantumaglia, p. 79

⁵⁴¹ La frantumaglia, p.79

⁵⁴² Serao Matilde, Il ventre di Napoli, Napoli Avagliano Editore, 2002, p. 133.

⁵⁴³ Giammattei Emma, L'immagine chiusa. Percorsi nella cultura napoletana dell'ottonevecento, Cosenza, edizioni Periferia, 1990, p.14.

⁵⁴⁴ Ferrante E., L'amore molesto cit., p. 61

gas delle automobili»⁵⁴⁵, in cui persino la lingua dell'anima di tanti poeti ed artisti si trasforma in un «ronzio fastidioso di suoni dialettali»⁵⁴⁶, e dove, infine, le strade – fetidi rigagnoli inondati dalla pioggia battente e dal fango – si fanno chiare e sprezzanti simbolizzazioni della necessaria decomposizione in detriti dell'identità di Delia e del conseguente accoglimento di una mutata percezione di sé.

Il *parcours* di ricomposizione identitaria inscenato da Delia ri assemblando i frammenti della disperata relazione con la *madre* si compie, dunque, lungo luoghi altamente simbolici di una Napoli «cupa, senza aria»⁵⁴⁷, il cui spazio, come s'è detto, si figura esattamente coincidente con quell'immagine della città partenopea – serrata, buia, contorta, soffocante – che emerge a partire dalla narrativa napoletana postunitaria come paradigma topografico più tipico, in evidente opposizione con la storica visione della Napoli ampia, ariosa, spettacolare⁵⁴⁸. La scrittura dirompente di Elena Ferrante, infatti, va a incidere una topografia urbana che mima senza errore quell'asfissia e quell'insofferenza di cui è pervasa tutta la *liaison* col materno giocata da Amalia e Delia; la conformazione di Napoli lungo le pagine de *L'amore molesto* si sviluppa emblematicamente intorno a categorie spaziali inequivocabili quali «stretto, alto, tortuoso, intricato, serrato»⁵⁴⁹, cosicché andare con lo sguardo oltre il groviglio di vicoli e palazzi risulta impossibile e ci si ritrova inaspettatamente invischiati in un'atmosfera cupa, sovrastati da un fitto vociare e da «un viavai tale che tutto – palazzi, colonnati grigio viola, nuvole di suoni e polvere – sembra una giostra»⁵⁵⁰.

⁵⁴⁵ Ferrante E., *L'amore molesto*, cit., p. 67

⁵⁴⁶ E. Ferrante, *L'amore molesto*, cit., p. 20.

⁵⁴⁷ Ivi, p.61.

⁵⁴⁸ Si veda al riguardo il già citato testo di E. Giammattei, *L'immagine chiusa. Percorsi nella cultura napoletana dell'ottonovecento*, cit., 1990.

⁵⁴⁹ E. Ferrante, *L'amore molesto*, cit., pp. 60-67.

⁵⁵⁰ Ivi, p. 66.

In misura determinate, uno dei *micro-milieux* urbani attraversati da Delia che si carica di una densa valenza simbolica è l'appartamento napoletano in cui Amalia viveva ormai sola da anni, dopo che Delia s'era trasferita a Roma, con la volontà – sommessamente – di tranciare anche spazialmente qualunque possibilità di legame con la città perturbante e segreta dell'infanzia, e dunque con quanto potesse riallacciarla all'universo simbolico del materno. L'appartamento in cui Delia si reca dopo la morte della madre, infatti, diventa prima di tutto microcosmo dell'inquietudine della città esterna – che a sua volta altro non è che proiezione dell'inquietudine interiore di Amalia e del senso di disagio e d'imbarazzo provato dalla figlia. E' in questo spazio, infatti, che prendono violentemente corpo assordanti echi di voci e di gesti lontani, anch'essi grigi, umidi e vischiosi come la 'napoletanità' fangosa del mondo urbano, che proietta con un andamento incontenibile dall'esterno verso l'interno gorgi di parole e attitudini contraddittori e claustrofobici; in effetti, il microcosmo ricreato nell'appartamento sembra mimeticamente ritrovare il suo insano equilibrio nella medesima serie di dinamiche controverse e opache che reggono la città esterna e le deboli figurine che vi si muovono. E certamente, a inaugurare la gamma di figurazioni inquietanti e ambigue che appestano l'aria della città come dell'appartamento rendendola asfittica, vi è innanzitutto l'emblematica suggestione che suscita allo sguardo di uno 'spettatore' esterno la visione del palazzo in cui Delia viveva con la madre: «L'edificio non mi era mai piaciuto. Mi rendeva inquieta come un carcere, un tribunale o un ospedale. Mia madre invece ne era contenta: lo trovava imponente. In effetti era brutto e lercio [...]»⁵⁵¹.

Restando sempre imbrigliati lungo l'asse di binomi ambigui e contraddittori (vecchio/nuovo, sporco/pulito vita/morte), sui quali

⁵⁵¹ Ivi, p. 21.

si snoda, nello scenario simbolico dell'appartamento-città, la ricostruzione dei frammenti oscuri dell'infanzia di Delia che sono fondamentali perché si ricomponga il *puzzle* della sua 'storia', molto interessante risulta la modalità attraverso cui Delia riporta alla memoria le fughe infantili dalle violente tensioni domestiche, provocate dalla morbosa gelosia paterna nei confronti del corpo indomabile di Amalia, depositario di una bellezza senza limiti – di cui egli avrebbe voluto essere l'unico usufruttuario – e colpevole, invece, di essere fonte di piaceri possibili per occhi altrui. E, appunto, le forzate 'evasioni' dai litigi improvvisi, dalle furibonde 'mazzate', insomma, da quella Napoli volgare e nefanda che Delia rifugge e che si riaccende con veemenza nel microcosmo dell'appartamento familiare, riprendono vita nella memoria di Delia-adulta a partire dal contatto con un micro-luogo presente nell'edificio in cui Delia viveva da bambina con la madre – l'ascensore –, che si carica di indiscusse valenze simboliche.

L'ascensore, infatti – ricorda Delia – è «l'unico luogo di quel palazzone che [le] piacesse. [...] aveva pareti di legno, porte a vetri con arabeschi grigi ai bordi, maniglie d'ottone lavorate, due panche eleganti [...], l'illuminazione fioca e arrancava con un concerto di scricchiolii, regolato da una riposante lentezza»⁵⁵²; questo spazio alieno e marginale, eppure così intensamente confortante, è assurdo, infatti, a luogo di ricovero infantile, nel quale la piccola Delia, quasi annullandosi, trova riparo dalla carica molesta di accuse infondate, umiliazioni e percosse inferte dal padre all'«incontenibile» Amalia; non è un caso, tra l'altro, che poco tempo prima, durante una sfuggente visita alla casa materna, è proprio in questa «scatola vuota e buia»⁵⁵³ che Delia [trascina] la madre, rivelandole il luogo segreto dei suoi rifugi infantili, in un vano tentativo di «stabilire tra [loro] un'intimità che non c'era, forse confusamente [...] per farle sapere che er[a] stata

⁵⁵² Ivi, p. 22.

⁵⁵³ *Ibidem*.

sempre infelice»⁵⁵⁴. E ancora, è sempre «nella cabina obsoleta, sospesa tra il vuoto e il buio, nascosta come in un nido sul ramo di un albero»⁵⁵⁵ che l'ormai matura Delia, mimando il rituale infantile di fuga/salvezza, prende consapevolezza del fatto che solo andando oltre quella schermatura, quella «linea» difficile da «varcare» fatta di incomprensione, di incomunicabilità tra lei e sua madre, potrà davvero riconciliarsi con quanto di simbolico ormai la figura di Amalia racchiude e pervenire così al riconoscimento e alla ridefinizione della propria identità.

⁵⁵⁴ Ivi, p.23.

⁵⁵⁵ Ivi,, p. 25.

Bibliografia

>Opere letterarie

- Sibilla Aleramo, *Una donna*, Milano, Feltrinelli, 2003 [1906].
- Ballestra Silvia, *Tutto su mia nonna*, Torino, Einaudi, 2005
- Banti Anna, *Artemisia*, Milano, Bompiani, 2000 [1947].
- Franco Celani Michela, *Ucciderò mia madre*, Milano, Salani, 2005
- De Céspedes Alba, *Nessuno torna indietro*, Milano, Mondadori, 2011 [1938].
- Ferrante Elena, *L'amore molesto*, Roma, e/o Edizioni, 1992.
- Ferrante Elena, *I giorni dell'abbandono*, Roma, e/o Edizioni, 2002.
- Ferrante Elena, *La figlia oscura*, Roma, e/o Edizioni, 2006.
- Neera, *Teresa*, Padova, Il Poligrafo, 2001 [1886].
- Neera, *Lydia*, Milano, Periplo, 1997 [1888].
- Neera, *L'indomani*, Palermo, Sellerio, 1981.[1889]
- Parrella Silvia, *Lo spazio bianco*, Torino, Einaudi, 2008
- Romano Lalla, *Maria*, Milano, Mondadori, 1991 [1953].
- Romano Lalla, *Tetto Murato*, Milano, Mondadori, 1991 [1957]
- Romano Lalla, *L'uomo che parlava solo*, Milano, Mondadori, 1991 [1961]
- Romano Lalla, *La penombra che abbiamo attraversato*, Milano, Mondadori, 1991 [1964].
- Romano Lalla, *Le parole tra noi leggere*, Milano, Mondadori, 1991 [1969].
- Romano Lalla, *L'ospite*, Milano, Mondadori, 1991 [1973]
- Romano Lalla, *Inseparabile*, Milano, Mondadori, 1991 [1981].
- Sanvitale Francesca, *Il cuore borghese*, Firenze, Vallecchi, 1972,
- Sanvitale Francesca, *Madre e figlia*, Torino, Einaudi, 1994 [1980].

>>Testi critici e metodologici

- AA. VV., *Madre, madri*, BUR Edizioni, Milano, 2008.
- Aleramo S., *Andando e stando*, (a cura di Guerricchio R.), Feltrinelli, Milano, 1997.
- Aleramo S., *La donna e il femminismo: Scritti 1897-1910*, (a cura di Conti B.), Editori Riuniti, Roma 1978.

Ales Bello A., Brezzi F. (a cura di), *Il filo(sofare) di Arianna: percorsi del pensiero femminile nel Novecento*, Mimesis Edizioni, Milano, 2001.

Arcidiacono C. (a cura di), *Identità, genere, differenza*, Angeli Editore, Milano, 1991.

Aricò S. L. (a cura di), *Women Writers in Italy. A Modern Renaissance*, Massachusetts, Massachusetts UP, 1990.

Arslan A., *Dame Galline e regine. La scrittura femminile italiana tra '800 e '900*, Guerrini Editore, Milano, 1998.

Azzolini P., *Il cielo vuoto dell'eroina. Scrittura e identità femminile nel Novecento Italiano*, Bulzoni Editore, Roma, 2001.

Baccolini R., Fabi M. G., Fortunati V., Monticelli R. (a cura di), *Critiche femministe e teorie letterarie*, CLUEB Edizioni, Bologna 1997.

Badinter E., *L'amore in più. Storia dell'amore materno (XVII-XX secolo)*, Longanesi Editore, Milano, 1992.

Barbagli M. *Sotto lo stesso tetto. Mutamenti della famiglia in Italia dal XV al XX secolo*, Il Mulino, Bologna, 1986.

Beauvoir S. de, *Il secondo sesso*, Il saggiatore Edizioni, Milano, 2008.

Benedetti L., *The tigress in the snow. Motherhood and Literature in Twentieth-Century Italy*, University

Benjamin J., *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism and the Problem of Domination*, Pantheon, New York, 1988.

Benjamin J., *Like Subjects, Love Objects: Essays On Recognition And Sexual Difference*, London, Virago, 1995

Bock G., *Storia, Storia delle donne, Storia di genere*, Firenze, Estro, 1988.

Bono P., Kemp S. (a cura di), *Italian Feminist Thought*, Blackwell, Oxford, 1991.

Braidotti R., *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli Editore, Roma, 1995.

Caporale-Bizzini S., *Narrating Motherhood(s), Breaking the silence. Other mothers, other voices*, Peter Lang Ag-International Academic Publishers, Bern, 2006.

Cavarero A., *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano, 2009.

Cavarero A., Restaino F., *Le filosofie femministe. Due secoli di battaglie teoriche e pratiche*, Bruno Mondadori Editore, Milano, 2002.

Centovalli Benedetta, *L'amore come passione: l'impossibile amoroso del reale*, in *Tirature* (a cura di Spinazzola Vittorio), Milano, Il Saggiatore, 2006

-Ceserani R., Domenichelli M., Fasano P., *Dizionario dei temi letterari*, Vol. I, alla voce «Madre», , Ed. UTET, Torino, 2007.

Chemotti S., *L'inchiostro bianco. Madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Il Poligrafo, Padova, 2009.

Chodorow N., *La funzione materna. Psicoanalisi e sociologia del ruolo materno*, La Tartaruga Edizioni, Milano, 1991.

Cixous H., *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010,

D'Amelia M., *Storia della maternità*, Einaudi, Torino, 1997.

D'Angeli C., *Leggere Elsa Morante*, Carocci Editore, Roma, 2003.

De Giorgio M., *Le Italiane dall'Unità a oggi: Modelli culturali e comportamenti sociali*, Laterza, Roma, 1992.

de Lauretis T., *Sui generis. Scritti di teoria femminista*, Milano, Feltrinelli, 1996.

de Lauretis T., *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano, 1999

Del Sapio Garbero M., *Trame parentali. Trame letterarie*, Liguori Editore, Napoli, 2000.

Demaria Cristina, *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Bompiani, Milano, 2003.

Diotima. *L'ombra della madre*, Liguori Editore, Napoli, 2008.

Diotima. *Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga Edizioni, Milano, 2003.

Duby G., Perrot M., *Storia delle donne in Occidente. Vol. IV: L'Ottocento*, Laterza Edizioni, Bari-Roma, 2007.

Duby G., Perrot M., *Storia delle donne in Occidente. Vol. V: Il Novecento*, Laterza Edizioni, Bari-Roma, 2003.

Felski Rita, *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*, Cambridge MA, Harvard UP, 1989,

Ferrante E., *La frantumaglia*, e/o Edizioni, Roma, 2007.

Ferraro F., Nunziante Cesàro A., *Lo spazio cavo e il corpo saturato*, Franco Angeli Editore, Milano, 2006.

Ferroni G., *Passioni del Novecento*, Donzelli, Roma 1999.

Flax J., *Mother-daughter relationships: psychodynamics, politics and philosophy*, 1990.

Fusini N., *Nomi. Dieci scritture femminili*, Donzelli Editore, Roma, 1996.

Gilbert S., Gubar S., *The Madwoman in the Attic. The Woman Writers and the Nineteenth Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven, 1980.

Giorgio A., *Writing mothers and daughter. Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, Berghahn Books, New York, 2002.

Giorgio A., "Bad girls" in the 1970s and 1990s. *Female Desire and Experimentalism in Italian Women's Writing*, Legenda, Oxford, 2006.

Giorgio A., Waters J., *Women's Writing in Western Europe: Gender, Generation and Legacy*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2007.

Greenblatt S., Gallagher C., *Practicing New Historicism*, New York, 2000.

Gunn Janet, *Autobiography. Towards a Poetics of Experience*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1982.

Hermann Claudine, *La voleuse des langues*, Paris, Edition des Femmes, 1976.

Hirsch M., *The Mother/Daughter plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1989.

Irigaray L., *Speculum. L'altra donna*, Feltrinelli, Milano, 2010.

Irigaray, *Sessi e genealogie*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2007.

Jung C. G., *L'archetipo della madre*, Bollati Boringhieri Editore, Torino, 2004.

Kristeva J., *La Rivoluzione del Linguaggio Poetico*, Spirali, 2006.

Libreria delle Donne di Milano (a cura di), *Non credere di avere dei diritti*, Rosenberg&Sellier, Torino, 1987.

Lazzaro Weis Carol, *From Margins to Mainstream. Feminism and Fictional Modes in Italian Women's Writing. 1968-1990*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1993,

Lejeune Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

Magli P. (a cura di), *Le donne e i segni: scrittura, linguaggio e identità nel segno della differenza femminile*, Il Lavoro Editoriale, Ancona, 1988.

Meany Gerardine, *(Un)like Subjects: Women, Theory, Fiction*, London&New York, Routledge,

Morandini G., *La voce che è in lei: Antologia della narrativa femminile italiana tra '800 e '900*, Bompiani, Milano, 1997.

Muraro Luisa, *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma, 2006.

Muscariello M., *Anime sole. Donne e scrittura tra Otto e Novecento*, Dante e Descartes Edizioni, Napoli, 2002.

Muzzioli F., *Le teorie letterarie contemporanee*, Carocci Editore, Roma, 2000.

Neera, *Le idee di una donna*, Vallecchi Editore, Firenze 1977.

Neiger A. (a cura di), *Maternità trasgressiva e letteratura*, Liguori Editore, Napoli, 2000.

Nozzoli A., *Tabù e coscienza femminile nella letteratura italiana del Novecento*, La Nuova Italia Edizioni, Firenze, 1978.

Nozzoli A., *La parete di carta. Scritture al femminile nel Novecento italiano*, Gutenberg, Verona, 1989.

Onley James, *Autobiography. Essay, Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton UP, 1980,

Orlando F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1973.

Rich A., *Nato di donna*, Garzanti Libri, Milano 1996.

Rasy E., *La lingua della nutrice*, ed. delle donne Roma, 1978.

Rasy E., *Le donne e la letteratura*, Editori Riuniti, Roma, 1984.

Ravasi Bellocchio L., *Di madre in figlia. Storia di un'analisi*, Cortina Editore, Milano, 2010.

Ria A. (a cura di), *Intorno a Lalla Romano*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1996.

Romano L., *L'eterno presente. Conversazione con Antonio Ria*, Einaudi, Torino 1998.

Ronchetti M., Sapegno M. S., *Dentro/Fuori, Sopra/Sotto. Critica femminista e canone Letterario negli studi di italianistica*, Longo Editore, Ravenna, 2007.

Sanvitale F., *Camera ottica. Pagine di letteratura e realtà*, Torino, Einaudi, 1999.

Scacchi A., *Lo specchio materno. Madri e figlie tra biografia e letteratura*, Graffiti, Roma, 2005.

Sgorlon C., *Invito alla lettura di Elsa Morante*, Mursia Editore, Milano, 1997.

Showalter E., *The new feminist Criticism: Essay on Women, Literature, Theory*, New York, Pantheon, 1985

Simborowski Nicoletta, *Silence and Women's Writing, in Secrets and Puzzles. Silence and Unsaid in Contemporary Italian Writing*, Oxford, Legenda, 2003

Stanton Domna (a cura di) *The Female autograph : theory and practice of autobiography from the tenth to the twentieth century*

Woolf V., *Una stanza tutta per sé*, Newton Compton Editori, Roma, 2006.

Zancan M., *Il doppio itinerario della scrittura*, Einaudi, Torino, 1998.

Zancan M., *La donna*, in *Letteratura italiana. Le questioni*, (a cura di A. Asor Rosa), Einaudi, Torino, 1984.

Wilson Rita, *Speculative Identities. Contemporary Italian Women's Narrative*, Northern UP,

Wood Sharon, *Italian Women's Writing 1860-1994*, London, Athlone Press, 1995.

>>Riviste

Arendell T., *Mothering and Motherhood: A Decade Review*, in «Journal of Marriage and the Family», n. 3, April 1999.

Brizio Skov F., *Rosetta Loy e Lalla Romano. Ritratto di due scrittrici contemporanee*, in «Rivista di Studi Italiani», XIV.2, 1996,

Crispino A. M., *Leggere, un corpo a corpo col testo. E' qui la critica?*, in «Leggendaria», II, n.9, Maggio Giugno 1998.

De Man Paul, *Autobiography as De-Facement*, in «MLN», n. 94, 1979,

De Roberto E., *La "guerra amorosa" di Lalla Romano*, in *Écritures - Scritture di maternità, paternità, infanzia* (AA. VV.), a cura di C. Cazalé Bérard, pubblicato nella rivista «Italies», n. 2, Dicembre 2006, Presses Universitaires de Paris 10 – Nanterre.

Fanning U., *Mother in the Text. Mothering the Text: Francesca Sanvitale e Fabrizia Ramondino*, in «The Italianist», n. 14, 1994,

Guasto G., *Maternità e scrittura: Lalla Romano*, in «Psychiatry on line – Italia – POL.it», Vol.2, Novembre 1996.

Lucamante Stefania, *Tra romanzo e autobiografia. Il caso di Fabrizia Ramondino*, in «The MLN», Vol. 112, n. 1, Italian Issue, 1997.

Zaccaro V., *Le scritture di donne ai margini del canone?*, in «La Nuova Ricerca», n.17-18, 2008 -2009.

Wiegel Sigrid, *Woman Begins Relating to Herself. Contemporary German Women's Literature: Part One*, in «New German Critique», n. 31, 1984.