Le madri:
figure e figurazioni nella Letteratura Italiana contemporanea

Introduzione e cura
Laurent Lombard

Edizioni Sinestesie



Biblioteca di Sinestesie
22

Biblioteca di Sinestesie
22

Le madri:
figure e figurazioni nella Letteratura Italiana Contemporanea

Introduzione e cura
Laurent Lombard

Edizioni Sinestesie

Responsabile di Redazione: Stefania Cori

Proprietà letteraria riservata
© Associazione Culturale Internazionale
Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it

ISBN 978-88-98169-64-1 *cartaceo*
ISBN 978-88-98169-65-8 *ebook*

Finito di stampare nel mese di agosto 2014
a cura di PDE Spa presso lo stabilimento di LegoDigit s.r.l.
via Galileo Galilei 15/1 – tel. 0461/24532 – Lavis (TN)

In copertina:
Sospiro (Omaggio a Corradini), opera di Prisco De Vivo
Per gentile concessione

Indice

Laurent Lombard, *Introduzione* ..... Pag. 7

Gisella Padovani, *I temi della maternità, della guerra, della morte in alcuni testi narrativi e teatrali di Luigi Pirandello* ..... » 29

Mario Tropea, *Figura della madre in Giovanni Pascoli (e in alcune poesie del Novecento)* ..... » 47

Angelo Fàvaro, *Quale madre? Presenze materne fra auto-bio-grafia e strategia della dissoluzione famigliare ne* Il conformista *e ne* La noia *di Alberto Moravia* ..... » 91

Andrea Cannas, *La madre ne* Il giorno del giudizio*, ovvero Donna Vincenza nel labirinto* ..... » 121

Piero Mura, *Lei è l'acqua. La madre-mondo ne* I passeri *di Giuseppe Dessì* ..... » 143

Rosario Vitale, *La figura della madre nella poesia di Mario Luzi: una presenza viva e costante* ..... » 161

Cinzia Emmi, *La figura della madre e le rinascite nell'opera di Goliarda Sapienza* ..... » 191

Giuseppe Traina, *Madri nella narrativa di Leonardo Sciascia* ..... » 217

Carolina Pernigo, *La voce del sangue: maternità e paternità mancata nell'opera di Goffredo Parise* ..... » 231

Judith Obert, *Le madri di Antonio Tabucchi: figure dell'incompiuto e dell'assenza* ..... » 257

Nathalie Marchais, *Dalla difficoltà all'impossibilità di diventare madre nella letteratura femminile contemporanea* ..... » 285

Roberta Sinyor, *Carmen Convito e il rapporto tra madre e figlia: il cordone ombelicale non reciso ne* La bruttina stagionata ..... » 331

Margherita Marras, *Donne, madri, figlie e… femminismi (Michela Murgia, Savina Dolores Massa)* ..... » 345

Laurent Lombard, *Specchi delle madri e madri-specchio: rifrazioni melanconiche della figura materna in alcuni scrittori italiani* ..... » 381

Indice dei nomi ..... » 445

Introduzione

Se vi fosse un inizio sarebbe un ricordo. Erravo, nella Città Eterna, in un punto del tempo che poteva essere l'alba o magari il crepuscolo. Cominciava, o forse finiva, di stellarsi il cielo. In una strada immersa nella semioscurità, mi catturò lo sfavillio di una lucina che si rifletteva con tenerezza nella vetrina spenta di una libreria. La lucina arrivava da una lampadina che, all'angolo opposto della via, illuminava una piccola statua della Vergine col Bambino. La luce veniva a tremolare sulla vetrina nel punto esatto in cui c'era un libro, il quale, per l'effetto di questa stessa luce, usciva dall'oscurità. La cosa strana era che la statua si rifletteva anch'essa sul libro. Quanta bellezza in queste due immagini che si sovrapponevano. Quel libro era *La madre* di Grazia Deledda. *La madre*. Un titolo dalle rimembranze gorkiane[1]: una sonorità dura e insieme dolce come a segnare l'antago-

[1] Il libro *La madre* di M. Gorki fu pubblicato nel 1907, quello della Deledda nel 1920. Interessante ricorrenza nella quale voglio vedere un rinvio strettamente simbolico della considerazione di G. Deledda per gli scrittori russi e a quella di Gorki per Grazia Deledda. Al titolo deleddiano si oppone inoltre quello del libro di G. Bataille, *Ma mère (mia madre)* del 1966 dove il possessivo rende l'idea dell'unicità della protagonista: una madre depravata che, al contrario della madre deleddiana, travia il pio figlio dal suo destino che lo doveva condurre a essere prete.

nismo – amore/odio – che trasuda dalle secolari figure materne dove prendono vita anche la bellezza e la violenza delle passioni istintive. Un titolo, *La madre*, senza aggettivo possessivo, come per venire meno al valore archetipale racchiuso nel materno, come per rendere più evidente l'universalità di questa figura, che lascia sospesa ogni storia di vita dopo averla data, sospesa a una traiettoria indefinita e infinita di cui neppure la scrittura può venire a capo. Qui forse si organizza la sua immagine di eternità. Da qui nasce il sapore del suo mistero. Qui irrompe la sua immemore sacralità.

Mi piace molto la parola *madre* perché ha una profondità oscura e languida, incommensurabile, che ricorda il firmamento. La parola, e tutte le rappresentazioni che si porta dietro, sembrano in effetti posizionarsi nell'immenso ricamo di stelle[2] e astri corruschi a cui, in ogni epoca, gli uomini hanno fatto raccontare storie. La madre come figura dello spazio-tempo, cosmogonia e mitologia, dai molteplici volti. Dee che la Storia ha fatto diventare complesse e che altro non sono che le proiezioni degli umani che le hanno inventate. Celeste immagine materna gravida di mille echi che risuonano e si riflettono e si rifrangono in tutte le latitudini, con quella a noi ben nota esacerbazione intorno al Mediterraneo: nella mitologia egiziana con la dea

[2] Come non evocare E. De Luca e più precisamente il colloquio di Miriàm con il feto: «Più del giorno ti stupirà la notte. È un grande grembo stracarico di luci. Nelle sere d'estate qualcuna si stacca e viene vicino, fischiando. In mezzo a loro passa una via bianca, un siero di latte, quando lo vedrai vorrai succhiarlo. Pensa che io sono una di quelle luci e intorno a me c'è un ammasso di altre. Così è la notte, una folla di madri illuminate, che si chiamano stelle: di tutte loro, solo io la tua», in E. De Luca, *In nome della madre*, Feltrinelli, Milano 2012, p. 32.

Nut, che simboleggia il firmamento, accanto alla quale emergono altri miti, come quello di Astarte il cui culto è collegato alla fertilità e alla fecondazione – come per la maggior parte delle divinità femminili primordiali dell'antichità e della protostoria –, oppure quello di Iside, simbolo delle leggi arcane e della natura, che sarà celebrata attraverso i misteri del suo culto[3]. Nella mitologia greco-romana con grandi divinità materne quali Cibele, Demetra, Persefone, Hera oppure Creusa che prima di essere oltraggiata da Apollo esalò un unico gemito: «O madre!». E già si sente in questa esclamazione l'idea del sacrificio venturo, che dà alla figura materna quel doppio viso di buona e di cattiva madre[4]. Nella tradizione greco-latina è la figura della 'matrona' a essere centrale e a confondersi con l'immagine della madre

[3] Il perdurare della tradizione isiaca si evidenzia ancora ai giorni nostri in una certa tradizione massonica ed è direttamente collegata con la denominazione «i figli della Vedova», senza dubbio un rinvio all'indispensabile polarità femminile in un rito (il Rito Scozzese Antico e Accettato) che però sembra aver escluso il ruolo della donna. Sarà forse dovuta quest'assenza al fatto che il rito massonico, per lo meno alla sua origine nel Settecento, ha fortemente subito l'influenza del protestantesimo che ha eliminato il culto della Vergine, ovvero della Buona Dea, della Buona Madre? Forti di questa costatazione, troveremo tanto più rivoluzionaria e ambigua l'opera di Mozart *Il flauto magico* che, seppur di carattere massonico ma iscritto nella tradizione illuministica radicale degli Illuminati di Baviera (cfr. R de Forestier), mette in scena l'iniziazione di una donna, Pamina, che altra non è che la Figlia della Regina della notte, Iside, la quale prende, almeno apparentemente, l'aspetto di una madre demoniaca.

[4] La cattiva madre rimanda anche alla figura della prostituta sacra che attraversa le civiltà antiche (cfr. su questa questione: M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, Gallimard, Paris 1994 e J. Botero, *Au commencement* étaient *les Dieux*, Tallandier, Paris 2004). Inoltre, la religione cattolica, con il nuovo testamento, sacralizzando la sessualità, fa scomparire la figura della dea-madre, simbolo di fecondità, il cui culto comportava riti di prostituzione.

in Maestà. Nelle tre religioni del Libro, per finire, dalla Madre ebraica e dalla matrilinearità così importante nella religione del Talmud, alla Maria cristiana, vergine e madre di Gesù, e al suo doppio erotico Maria Maddalena, fatta prostituta sacra[5]; senza tralasciare l'Islam, il cui Profeta, per tre volte di seguito, raccomandò all'uomo sua madre, esprimendo in tal modo la posizione onorata della donna e della madre musulmane, a tal punto che la Tradizione Profetica sentenzia addirittura che «il paradiso sta sotto i piedi della madre».

Il cielo è quindi pregno di una sacralità materna, che lo ammanta, e ne diventa tessuto. La madre, in quanto essere celeste, è anch'essa parte di questo tessuto, di questa sacralità – ebbrezza che quasi non appartiene più al mondo occidentale poiché l'ha per così dire repressa – che invita agli abbandoni, all'errare dello spirito e della carne, che placa gli sconforti, i tormenti, e i dolori che ci portiamo dentro. Il tessuto è quel drappeggio che fluttua, attraverso i secoli, intorno ai corpi femminili divinizzati o sacralizzati, scolpiti o dipinti; è la stoffa che accarezza la forma dei seni, è il velo misterioso che vela e disvela l'intero corpo, o solo il viso – come nel caso della *Donna velata* di Antonio Corradini – che li palesa o li sottrae, che li lascia intravedere facendo però in modo che non siano visti. Carne velata, nascosta, celata, esaltata. Carne intoccabile e indicibile che si tramuta in eternità, in eterno femminile. La figura è ancora più potente, più con-

[5] Si fa riferimento a quanto evidenziato da F. Lenoir: «Sentant que la piété populaire réclamait des figures féminines, l'Église a autorisé le culte de la Vierge Marie et de Marie Madeleine. Mais la mère de Jésus est devenue un personnage désexualisé, symbole de pureté absolue, tandis que Marie Madeleine a été assimilée à la prostituée sacrée. Deux archétypes déshumanisés», in http://www.fredericlenoir.com/grands-entretiens/jesus-marie-madeleine-les-secrets-de-leglise.

turbante, più inaccessibile quando il tessuto è la carne stessa: la nudità degli archetipi come in una nascita di Venere, archetipo del materno, dell'origine. Profondità della nudità del corpo femminile che suscita, attraverso i non-detti che presuppone, l'ambiguità dei sentimenti impossibili da evocare, in Italia, attraverso la scrittura, almeno fino al Novecento, per timore probabilmente di una devastazione dello spirito. Il tessuto è anche l'infinito ondeggiare dei drappeggi dai colori vivaci, sempre in movimento, che vestono queste *Annunciazioni* o queste *Madonne* che il Barocco erige a Maestà, in mezzo a volute di nuvole. Allora si scopre, alla scorta di Rudolf Otto[6] dinnanzi al sacro, il sentimento di sgomento di fronte a questa Maestà materna e femminile che promana una schiacciante superiorità di potenza in cui si dispiega la perfetta pienezza dell'essere. Come un ritorno alla fonte, alle origini misteriose e forse innominabili. Sole allora rimangono queste immagini "luminose" e "numinose", iniziatiche, che si presentano allo stesso tempo come dolci ierofanie. C'è probabilmente, in questo doppio rinvio, il sacro nella sua totalità, come ha voluto magnificarlo il Barocco unificando con successo l'antica rappresentazione celeste della madre e quella terrestre, in un'idea che porterebbe a pensare che tutto quello che è in alto è come quello che è in basso, come recita la Tavola di Smeraldo. Si deve probabilmente al cattolicesimo, in generale, la combinazione del mito uranico con il mito ctonio della madre, in modo che la potenza materna si prolunghi nella Storia[7]: tale e quale a uno smisurato drappeggio liquido di seta

[6] Cfr. R. Otto, *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, Feltrinelli, Milano 1966. È in questo libro che il saggista definisce il concetto del 'numinoso'.

[7] «Quando il cielo baciò la terra nacque Maria», in A. Merini, *Magnificat*, in *Mistica d'amore*, Sperling Paperback, Milano 2012, p. 82.

blu dell'*en-haut*, lì in alto, sorta di volta celeste da cui sorge la Regina della notte che può anche assumere l'immagine simbolica della luna[8]; tale e quale a uno smisurato drappeggio liquido di seta blu che ricopre nell'*en-bas*, lì in basso, l'orbe terracqueo. La Terra sacralizzata si presenta allora come madre e nutrice universale. Sacralità della Terra, sacralità della Donna, sacralità della Madre. Sacralità ancora della fertilità e delle fecondità femminili il cui modello cosmico è quello della *Terra Mater* o *Tellus Mater*, secondo un'immagine «ben nota alle religioni mediterranee, che fa nascere tutti gli esseri [...]»[9] e ha certamente contribuito alla solidarizzazione quasi mistica – identitaria si direbbe oggi – tra l'uomo e la propria terra natia.

Mi piace molto la parola *madre* perché c'è qualcosa di marittimo, di acquatico in questa parola che, in francese, *mère*, si confonde foneticamente, e con una conturbante perfezione, con la parola *mer* (mare)[10]. L'italiano non è tanto lontano da questa omofonia quando dice madre e mare. Madre, mare, mère, mer:

---

[8] Possiamo ricordare la proposta di Karl Schinckel per il decoro tedesco del palazzo della Regina della notte del *Flauto magico*, nella prima metà dell'Ottocento.

[9] M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, coll. Idées, 1979, p. 118. Si potrebbe aggiungere, riprendendo le parole della saggista: «La femme est donc mystiquement solidarisée avec la Terre; l'enfantement se présente donc comme une variante, à l'échelle humaine, de la fertilité tellurique. Toutes les expériences religieuses en relation avec la fécondité et la naissance ont une structure cosmique. La sacralité de la femme dépend de la sainteté de la terre»; «Il est évident que les symbolismes et les cultes de la Terre-Mère, de la fécondité humaine et agraire, de la sacralité de la femme etc., n'ont pu se développer et constituer un système religieux richement articulé que par la découverte de l'agriculture», in *Ivi*, p. 20.

[10] E anche con il sardo *Mere*.

variazioni sullo stesso tema dalle sonorità vicine, labiali che gli conferiscono una tonalità mattutina, come una nascita[11]. E se, per ipotesi, si ammettesse che talvolta le cose sono state fatte bene nella storia del nostro mondo, si potrebbe pure apprezzare e vedere nell'accostamento delle due parole, sia in francese che in italiano, un avvicinamento di senso etimologico. Difatti *mère* e madre provengono dal latino *mater* (dal sanscrito MA che nei rispettivi balbettamenti delle due lingue si ritrova nei *ma-man; mam-ma*), poi dall'antico francese Maser che dà l'idea di preparare, formare, misurare, e più tardi di generare; mentre *mer* e *mare* sono discendenti dal latino *mare* il cui significato è quello di un largo recipiente o di un'ampia distesa. Si rileverà che ad affermarsi in entrambi i casi è un senso di capienza, una madre che come il mare bagna con la sua presenza o assenza le nostre vite, il nostro essere fisico e psicologico. Mare e madre come simili incroci di strade in cui abbondano i miti, che si tramutano in immagini e irrompono, come un potente mareggio, nelle zone sorde della nostra sensibilità. Questo avvicinamento si può scorgere nel plurale latino di *mare*, ossia *maria*, Maria, la Madre di tutte le madri (almeno per la cultura occidentale).

C'è una proliferazione di destini in questa immagine ecclesiastica a cui è stato dato il titolo di *theotokos*, che attraversa i secoli, e richiama l'incosciente alla sua dimensione più profonda e a una sua essenziale attesa: capire il mistero del parto, dell'origine, della maternità, ovvero della creazione della vita. Capire cioè il proprio posto in quanto Uomo tra il caos e il cosmo, tra la realtà e la credenza.

[11] Notiamo che si ritrova questa sonorità sull'altra sponda del Mediterraneo, nei paesi del Maghreb dove la madre risplende nelle parole della lingua araba *Iwalida*, *Immwinma*, *Ummi* (arabo letterario), *Yamma* (berbero).

Questa immagine si ripete, ossessionante. Viene continuamente ribadita, rappresentata. Sempre e ovunque è presente. Il nostro sguardo non può schivare l'immagine di questa madre tra tutte le madri, fatta dea, santa e vergine, "madonna" – il che già non è poco per una sola donna! – che sembra volerci abbracciare e abbruciare con la sua compassione e con il suo dolore – e si pensi alle rappresentazioni di un Piero della Francesca o di un Perugino – spesso con in braccio il Bambino – simbolo della sua santità[12] –, sia esso vivo (Vergine col Bambino) o morto (Pietà). Nella successione secolare di queste raffigurazioni, la potenza materna sta prevalentemente nei primi piani, nel viso. Il viso di questa madre è innanzitutto fonte di vita, di amore sacro, di protezione. Ma è anche riflesso della morte, specchio di dolori. L'antagonismo rimanda a un mistero, quello di Maria, inseparabile da quello dell'Incarnazione. Ma anche a quello dell'ambiguità dei rapporti tra una madre e la sua prole, tutta contenuta nell'ambiguità del sorriso raggelato sempre tra due stati: tra voluttà, pienezza e tristezza, accasciamento. Basta prestare attenzione a Michelangelo che ha sublimato il sentimento di questa ambiguità nella perfetta mole marmorea della sua *Pietà*. Non si può dimenticare, dopo averlo visto, la potenza del viso della madre, leggermente inchinato, che nel piegarsi e ripiegarsi dell'abito non smette di attrarre su di sé tutta l'attenzione, mentre le sue mani stringono il corpo del figlio morto che sembra fare tutt'uno con le pieghe ondeggianti del vestito. Osservare quel viso, abitato dal sentimento di morte e da pensieri immortali, è quasi impossibile tanto ci turba. Osservare quel viso è

[12] Nei monumenti precedenti al concilio di Efisio, la Vergine è sempre rappresentata senza il Gesù bambino. Deposto Nestorius nel 431, che contestò alla vergine la sua qualità di madre di Dio (theotokos), e riconosciuta la maternità divina, ci si affrettò a rappresentarla con suo figlio.

quasi impossibile perché è impossibile lottare contro quello che ci restituisce: un'idea del dolore[13], della melanconia che ci fa confrontare con «l'amertume refluante, comme venant de privation ou de desespérance», ou encore «des besoins spirituels, des ambitions ténébreusement refoulées»[14]. Osservare quel viso è quasi impossibile perché è perfetto. Non c'è niente da dire su questo viso. Tutto vi è detto. Non c'è spazio per nient'altro in questa perfezione emanatrice di significati ambigui. Strano e perverso piacere: lo sguardo entra in una sublime meditazione silenziosa, in un torpore; doppio movimento che appartiene allo stesso temperamento, quello della melanconia rispecchiata, di un irrevocabile esilio del pensiero, invaso di speranza e disperazione, emblematico delle più alte domande ontologiche/esistenziali. Domande ossessive, ossessionanti come può essere il viso di una madre.

Sì, in effetti, l'iperdulia ancestrale, con quelle distorsioni che solo può provocare la storia umana, ha vinto il pagano, il profano, che ogni Uomo è all'inizio della sua esistenza (e spesso anche in seguito). La madre, con quanto simboleggia, è presente in ogni luogo della psiche umana. Vi stabilisce la sua residenza. A vita. Sarà la sua potenza dovuta alla sua appartenenza al femminile, a quanto ha preso dal mistero dell'origine? Probabilmente. Nondimeno la madre è presente nella nostra coscienza,

[13] Rammentiamo il sublime discorso di A. Fogazzaro e in particolare la sua descrizione della statua marmorea detta Desolazione: «La potenza sua fascinatrice è nella grandiosità del suo dolore impersonale, senza nome. Ella non è una madre, non è un'amante, è il dolore stesso, è l'idea pura, fatta marmo, dell'universale dolore, del dolore che oscura presto o tardi ogni vita umana», in A. Fogazzaro, *Il dolore nell'arte*, Baldini & Castoldi, Milano 1901, p. 8.

[14] C. Baudelaire, Œuvres complètes, Gallimard, Paris, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», vol. 1, 1975, p. 657.

come un pentagramma su cui lei incide le variazioni della propria musica: dal patetico al tragico, dal comico al malinconico. Questa presenza non ci lascia più e, anche se la dimentichiamo, non svanisce mai. Che la si ami, che la si odi, che la si idolatri, che la si respinga, lei c'è. Tutelare «statua davanti all'eterno»[15], permanente presenza che costringe a fare i conti con se stessi, e non solo.

Ecco, di colpo tutto "ciò" che la parola *madre* contenuta nel titolo del romanzo di Grazia Deledda mi suggeriva. E quel "ciò" evocava qualcosa di più profondo che aveva anche a che fare con la letteratura, segnatamente quella del secolo in cui fu pubblicato il romanzo della scrittrice sarda, quel secolo del dubbio in cui tutto viene rimesso in discussione; in cui sono crollati gli idoli religiosi e politici e sociali così come la forza delle ideologie; in cui s'impone, lungo il tramonto funesto e funestato di quel secolo, un'amarezza melanconica.

Tutto il Novecento fino ai nostri giorni è pervaso da questo umore nero propizio ai racconti del lutto, della perdita[16],

[15] «In ginocchio, decisa/ Sarai una statua davanti all'Eterno,/ Come già ti vedeva/ Quando eri ancora in vita», in G. Ungaretti, *La Madre* (1930), in *Sentimento di tempo*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, coll. I, «I Meridiani» Mondadori, Milano 2005, p. 158.

[16] Non sarà un caso se, per molti scrittori, la figura materna è legata all'incommensurabile questione della morte: ora per sfidarla o esplorare il suo mistero e, con esso, anche quello della vita: su questa linea s'inserisce l'analisi di alcuni testi narrativi e teatrali di L. Pirandello proposta da Gisella Padovani nel presente volume; ora per esorcizzarla attraverso la rievocazione della madre defunta, la quale rievocazione viene spesso effettuata tramite curiosi colloqui tra morti (madri) e viventi (scrittori e poeti) come evocato da Mario Tropea a proposito di G. Pascoli – per il quale la figura della madre diventa la ragione stessa della poesia – e altri poeti del Novecento. Rosario

dell'assenza[17], e da una forte crisi del pensiero e dello spirito in cui è in gioco la rappresentazione dell'io; pervaso quindi da un male oscuro del quale si stenta a trovare la causa – ma ce n'è una sola? – e che sfocia nella questione del "Chi sono io? Chi sono io in questo mondo confuso, violento, orrendo?"[18], intorno alla

Vitale rileva a sua volta la peculiarità dialogistica tra madre e figlio nella poesia di Mario Luzi pervasa dalla figura materna che il poeta lega all'abbraccio protettivo, all'accoglienza, al miracolo della vita, a una sua presenza eterna. Dal canto suo, Laurent Lombard sottolinea come in certi romanzi contemporanei di carattere autobiografico – nei quali si ritrova la forma del colloquio – la morte della madre innesca un profondo sentimento malinconico che porta a interrogazioni esistenziali. Interessante osservare che in alcuni di questi saggi e in altri, (come quelli di Piero Mura e di Andrea Cannas), è evocata non solo la perdita della madre ma anche quella di un figlio: allora alla morte del figlio si correla il sacrificio e il dolore materno. Analizzando *Il giorno del giudizio* di S. Satta, A. Cannas traccia la figura inedita di una donna-madre predestinata al lutto che, nonostante sia relegata al silenzio e alla rassegnazione, incarna un sentimento di ribellione alla morte del figlio in guerra. Da notare inoltre che in certi testi – A. Negri, *Mater admirabilis*, in *Le solitarie*, Treves, Milano 1917; D. Buzzati, *Il mantello*, in *Sessanta racconti*, Mondadori, Milano 1958.; V. Pratolini, *Conversazione in Sicilia*, in «Letteratura», 1938-1939; M. Fois, *Stirpe*, Einaudi, Torino 2009 – l'evocazione del figlio morto è sospeso tra reale e irreale nella misura in cui egli si materializza nel racconto dopo la sua morte.

[17] È all'assenza che, come evidenziato da Judith Obert nel suo saggio, rinvia la figura materna in alcuni racconti di A. Tabucchi. Presenza evanescente, sofferente e spettrale, le madri traducono in effetti una forma particolare di assenza dal mondo, permettendo all'autore di completare la sua ricerca sull'incompiutezza. Queste donne, spesso vedove, separate dai figli che non vedono più, rinchiuse nei ricordi, rappresentano una forma specifica d'incompiutezza e rimettono in causa l'immagine tradizionale della madre.

[18] Questa domanda è legata in certi scrittori a un'interrogazione sulla maternità stessa e sulle ragioni del nascere. Per questo motivo, la studiosa Carolina Pernigo propone una lettura sul rapporto ambiguo di G. Parise con la maternità e il materno, soffermandosi sul passaggio dalla positività

quale finisce per ordinarsi la sperimentazione letteraria, ridisegnando dei realismi che a volte aderiscono alla realtà e altre volte se ne allontanano. La questione del "Chi sono io?" rimanda necessariamente alla *quête* del senso, a quella dell'origine e alla questione del mistero dell'essere – metaforizzata dal confronto con la madre, simbolo dell'origine – alla quale tuttavia è impossibile dare una risposta del tutto soddisfacente. Il desiderio di un ricercarsi e di un situarsi – come emerge nei diversi saggi – potrebbe essere l'espressione di questa *quête*. Un desiderio dell'origine dell'essere che Platone qualifica come la fonte stessa di ogni arte. La disperazione dell'Uomo si fa sentire attraverso l'eco della rappresentazione letteraria di questa universale e primordiale questione in un tempo segnato dallo smarrimento dove anche la natura è diventata indifferente, lontana, e non significa più niente – neanche la forza materna[19] – se non il "correlativo oggettivo" dello stato d'animo dell'essere umano.

---

del materno (la madre incarna la presenza consolatoria e complice) alla negatività legata alla maternità capitalistica: la madre è, in questo caso, ritenuta colpevole di proiettare i suoi figli in un mondo impietoso, ipocrita, abietto.

[19] Analizzando testi famosi di Vittorini, Pavese, Meneghello e Satta, Vittorio Spinazzola scrive nel capitolo *La madre terra non dà salvezza* del suo saggio: «Va sottolineato che nei nostri scrittori l'accento non batte in prevalenza sulla funzione altrice della madre terra, quale si esplica direttamente per chi ne lavora il grembo […]. La madre terra, se accalora il sangue, non garantisce però salvezza a nessuno, nemmeno a chi le si accosta in comunione più intima. […] Sì, un dio può abitare nei boschi e nei coltivi: un'aura di religiosità panica è percepibile, nei nostri libri. Ma quale indole avrà mai questa deità, che non consista solo nella sua naturalità vitale? Qui il discorso si arresta: la ricerca delle origini si è capovolta in una ricerca della meta, ultima, suprema, dei singoli individui e del genere umano intero. Che è il terreno su cui l'intelletto moderno continua e continuerà a cercare di inoltrarsi», in V. Spinazzola, *Itaca, addio. Vittorini, Pavese, Meneghello, Satta: il romanzo del ritorno*, Il Saggiatore, Milano 2001, pp. 29-31

Il Novecento, come ben scrisse P. Valéry, rivela la nevrosi dell'Uomo, dell'Uomo malato, e la malattia impone la propria logica: la negatività, la misantropia inconfessabile, innominabile che lega con quel male, quella malattia la cui metaforizzazione viene resa attraverso un realismo "depresso", che attraversa la letteratura in balìa dei movimenti e delle evoluzioni contestuali, sociali ed antropologiche. In tale contesto di disperazione, c'è forse un richiamo del figlio malato – l'Uomo – alla madre consolatrice e salvatrice? Lo si potrebbe credere osservando il panorama della letteratura contemporanea italiana, dove la figura materna – e probabilmente anche il materno – è diventata ricorrente e sembra affermarsi nel dubbio religioso e sociale[20]. Partendo dal postulato che niente è più triste di un Dio morto, allora la madre potrebbe essere diventata, per via della sua iperpresenza nella letteratura, un punto di ancoraggio, di consolazione, di ricerca identitaria in un mondo così malinconico quanto lo è l'infanzia perduta, quanto lo è una società disillusa dai propri fallimenti?

Il progetto di questo volume parte da questo interrogativo. Gli articoli che lo compongono possono essere letti come altrettanti capitoli di una storia della letteratura dove le scritture femminili e le scritture maschili si muovono nel largo ventaglio delle emozioni e dei sentimenti disegnando varie figure della madre. Quali sono le figure e le raffigurazioni della madre che si reinventano nell'apparenza, nel simulacro della finzione, che s'insinuano in quello che si costituisce in scrittura? Sarà forse, quand'anche la vita tende a non essere più dominata da Dei ce-

[20] Tanto più interessante che questo secolo vede affermarsi figure letterarie negative quali il delinquente.

lesti e/o terrestri, che il simbolo e il mito della madre conservino tutto sommato una posizione preponderante nel sacro – madri buone, madri premurose[21], madri amorose, madri amate[22], ammirabili[23] – trasformando/ordinando il caos del mondo in cosmo (sacro) attraverso questa figura[24]? In questa prospettiva, si potrebbe considerare la presenza della madre come un mistero, una ierofania che supera la sua venerazione e raggiunge il sacro? In tal caso, si avrebbe la giusta spiegazione a quel *topos* della narrativa che è il sentimento oscuro provato da alcuni/e protagonisti/e alla ricerca quasi mistica della propria terra natia o della loro infanzia, per recuperare attraverso questo ritorno nell'acqua amniotica materna – il luogo, l'infanzia –, una struttura, una identità perduta negli smarrimenti della società.

Ma ci potrebbe essere un'altra interpretazione. E cioè che, in un contesto di desacralizzazione generalizzata[25], famiglia com-

---

[21] Cfr. la madre premurosa nei confronti del figlio morto in guerra che torna a casa, in D. Buzzati, *Il mantello*, cit.

[22] Cfr. la madre del romanzo di N. Ammaniti, *Tu e io*, Einaudi, Torino 2010.

[23] Questa figura è sovente legata alla morte del figlio in guerra.

[24] A questa caratteristica sembra riallacciarsi la 'lunarità' di alcuni personaggi materni sardi i quali, nonostante siano costretti da scelte e/o circostanze a una silenziosa solitudine, costituiscono un centro attorno al quale gravitano gli altri personaggi, come ben illustrato da A. Cannas e da P. Mura. Nel suo saggio su G. Dessì quest'ultimo dimostra come queste madri riescono a costruirsi, a differenza del mondo maschile che disfunziona, perché inseguono una felicità silenziosa concessa dalla «certezza del figlio meraviglioso». Inoltre, gli studiosi sopracitati, sottolineano un imprescindibile ed essenziale rapporto simbolico tra la lunarità delle madri e quella dell'isola sarda alla quale esse appartengono.

[25] Su questo punto rimando alle opere del filosofo e storico Marcel Gauchet.

presa, si stia producendo una trasformazione del cosmo (il sacro della figura materna) in caos (desacralizzazione) in cui il letterario dà della madre una raffigurazione ambivalente – rapporto di attrazione/repulsione tra la madre e la sua prole[26] –, o addirittura infame, verbalizzando probabilmente i non-detti presenti e presentati nelle rappresentazioni iconografiche del passato. Madri senza amore, madri oltraggio[27], madri crudeli, madri inquietanti[28], madri narcisistiche, egoistiche[29] o sbandate[30] spinte dall'incontrollabile istinto dell'ambizione per la loro prole; madri rassegnate al proprio destino, madri che si abbandonano

[26] Roberta Sinyor, che nel suo saggio analizza i romanzi di C. Covito, evidenzia il rapporto complesso, ambivalente, contraddittorio tra madre e figli (adulti).

[27] L'oltraggio può essere anche un segreto che la madre serba in lei, come nel caso della protagonista del romanzo di M. Franco Celani, *Ucciderò mia madre*, Salani Editore, Milano 2005, la quale scopre quello che si nasconde dietro la facciata del matrimonio felice dei suoi genitori. L'amore materno idillico lascia spazio a una frattura irrimediabile nei confronti della madre e si trasforma in odio.

[28] Cfr. per esempio, oltre ai numerosi esempi citati nei diversi saggi del nostro volume: N. Ginzburg, *Ti ho sposato per allegria*, Einaudi, Torino 1968; L. Grimaldi, *Il sospetto*, Mondadori, Milano 1989.

[29] Ciò emerge dalla lettura del saggio di Giuseppe Traina che tratta delle emancipate madri sciasciane che, pur essendo personaggi collaterali, «sono importanti per i riflessi che i loro comportamenti hanno nei confronti dei figli maschi».

[30] N. Ginzburg afferma in un'intervista: «Ho sempre accuratamente evitato di fronteggiare donne autoritarie e manageriali […]. Ho molta più comunicativa con donne insicure, sbandate, sull'esempio dell'Angelica che appare ne *La porta sbagliata* […]. Ci sono tante madri, nella mia scrittura […]. In loro avverto qualcosa di grottesco e di patetico. Madri che avrebbero voluto sistemazioni e rapporti diversi per i loro figli, e non se ne danno mai completamente per vinte», in «La Repubblica», 16/01/1991.

a ogni tipo di vizio, madri prostitute, madri erotomani[31] – ma anche il corpo della madre e la sua sessualità – sono temi che fanno vacillare la sacralità della sua immagine, il caos *ab ordine*, se così si può dire.

È quindi sicuramente tra questi due poli che sono da ricercare le molteplici sfaccettature della figura materna letteraria nel secolo «depresso», figura complessa che ci invita altresì a interrogarci sulla funzione sociale della madre e della donna, tenendo conto delle interconnessioni tra letteratura, società e politica e delle specificità regionali. Nei testi letterari, dal Novecento a oggi, la condizione sociale e il materno si sovrappongono, descrivendo ambienti popolari e borghesi. Sembra quindi che al di là di una semplice descrizione intimistica del personaggio materno o dei protagonisti messi a confronto con la madre, l'attenzione degli scrittori porti – come d'altronde traspare dai diversi contributi di questo volume – sulla relazione Uomo/Donna com'è (s)regolata dal matrimonio, e più complessivamente dalla famiglia. Che sia raccontata da una scrittura maschile o femminile è, in effetti, l'intera istituzione familiare ad essere presa di mira, spesso inserita nel suo meccanismo di desacralizzazione.

[31] Come non evocare il personaggio di Elsa Morante, Aracoeli, specie di madre bifronte, e il viaggio esistenziale intrapreso dal figlio Manuele per sfuggire alla parte maledetta di questa sua ambigua madre: «E corro dietro alla mia fedele madre-ragazza […] ricacciando come un'intrusa quell'altra Aracoeli fatta donna, che in realtà mi ha lasciato laidamente orfano ancor prima d'esser morta. Io cerco oggi di nascondere a me stesso che questa seconda Aracoeli è anch'essa mia madre, la stessa che mi aveva portato nell'utero; e che lei pure sta insediata in ogni mio tempo, schernendo la mia ridicola pretesa di ricostruirmi, di là da lei, un nido normale», in E. Morante, *Aracoeli*, in *Opere*, vol. II, «I Meridiani» Mondadori, Milano 1990, pp. 1066-1076.

La famiglia, sia essa borghese[32] o di estrazione popolare, esercita sulla letteratura un fascino, dovuto non tanto alla sua capacità di evocare un *cliché* deliziosamente voluttuoso, bensì alla possibilità di rivelare l'intollerabile, il macabro, il crudele delle contingenze esistenziali che annichiliscono il sacro[33]. Quello che si cela dietro questa desacralizzazione, tesa a una decostruzione letteraria della famiglia, è la disillusione di un secolo dove la miseria dell'uomo senza Dio è al suo apice. Disillusione che apre alla conoscenza del dolore, alla verità nuda: la parte maledetta e nera dell'Uomo e della società. La madre letteraria permette questa esplorazione dell'inaccettabile e del terribile, diventando una madre-specchio che riflette le immagini varie e complesse della società così come le immagini altrettante varie e complesse di sé[34].

Illusione del rapporto di coppia e del matrimonio, assenza della figura paterna, disamore o falsità tra madre e padre[35], tra madre e figli, noncuranza materna. C'è tutto questo nel vasto quadro della desacralizzazione familiare che contempla anche

---

[32] Nel suo saggio, A. Fàvaro rileva, a giusto titolo, come questa tematica sia centrale nell'opera di A. Moravia, evidenziando il processo degenerativo della famiglia tramite la relazione conflittuale amore/odio tra madri e figli.

[33] Spesso il ruolo femminile e materno nel romanzo poliziesco partecipa a questa desacralizzazione, come nel caso specifico di Massimo Carlotto. Sull'argomento, cfr. *Il mondo così come è*, in L. Lombard (a c. di), *Massimo Carlotto. Interventi sullo scrittore e la sua opera*, Edizioni E/O, Roma 2007, pp. 161-256.

[34] A questa specularità ci rimanda specificamente lo studio di Cinzia Emmi su G. Sapienza, nei cui testi la tematica della maternità si concretizza nell'ambiguo rapporto di amore/odio che certi personaggi intrattengono con la figura materna.

[35] Cfr. A. Ceresa, *La morte del padre*, in «Nuovi Argomenti», n. 62 aprile/maggio 1979, pp. 69-92.

il non eticamente possibile per meglio rendere la rivelazione del male, dell'orrore, del caos: l'infanticidio[36], il matricidio concretizzato o meno, l'incesto attuato o meno[37].

Da sottolineare inoltre è l'emergere di altre e nuove figure materne all'interno di questo quadro di decostruzione dei valori familiari, che rovesciano quello solitamente rappresentato o imposto da un certo androcentrismo tradizionale, religioso e borghese. L'affermarsi di nuove figure materne – ineludibili da quando le donne hanno potuto esprimersi più sistematicamente, con la parola e la penna nel secondo Novecento – ha certamente contribuito a dare un altro volto al materno e alla maternità. Ossia a quella madre dolce, rassicurante e ammirevole, spesso confinata in un destino di parto e di reclusione e amputata da femminilità e seduzione, come spesso l'hanno descritta le scritture "maschili" segnatamente nella prima metà del XX

[36] Cfr. A. Negri, *Il crimine*, in *Le solitarie*, cit.; M. Carlotto, *Niente, più niente al mondo*, Edizioni E/O, Roma 2006.

[37] L'atto incestuoso è raramente descritto in letteratura. È tutt'al più abbozzato tramite un gesto (cfr. *La madre* di F. Tozzi) o tramite i sentimenti e disagi di un adolescente (cfr. *Agostino* di A. Moravia); oppure è frutto di un ricordo come accade al protagonista del romanzo di E. Bartolini, *Pontificale in San Marco* (Rusconi, Milano 1978) dove il protagonista rammenta un incontro carnale avuto a tredici anni con la madre. Quando l'atto è descritto, prende invece la forma dell'osceno e dell'infame come avviene nel romanzo di M. Parente, *Mamma* (Castelvecchi, Roma 2002). Questo libro è un vortice incredibile della dissolutezza e dissoluzione contro ogni regola, ogni decenza, ogni morale, ogni sistema, che unisce in un rapporto amoroso una madre e suo figlio attraverso una lunga iniziazione erotica, una diseducazione spettacolare. Nel loro mostruoso e sublime amore, i due si aprono senza limiti a tutto il caos del mondo. Un superare il proibito, un'incursione nella trasgressione come accade nei libri di G. Bataille o di P. Louÿs, *Trois filles et leur mère* del 1926 e nel libro di Princess Sapho, *Le tutu*, *mœurs de fin de siècle*, del 1891.

secolo. Difatti, l'immagine della madre tradizionale nelle scritture femminili si è in parte appannata, smarrita dietro questo stereotipo pesantemente veicolato dagli uomini[38]. E se una cosa la dobbiamo al Novecento e alle donne, è forse l'averla ritrovata e proposta narrativamente in tutte le sfumature che ne compongono la complessità proprio attraverso la decostruzione dello stereotipo. Accanto ad alcuni comportamenti di un tradizionale estremizzato (machismo, misoginia, ancillarità, soggezione della maternità[39]) – seppur raccontati e argomentati in maniera del tutto nuova – si affiancano nuove forme di rappresentazione che raccontano il rigetto del ruolo di madre e della maternità (considerata come prigione), così come l'abbandono della donna-madre e la violenza della procreazione e dell'aborto[40].

L'insieme dei saggi del presente volume – benché non esaustivi rispetto alla problematica della figura materna nella letteratura contemporanea – sottintende una serie di interrogazioni che seguono i "tradizionali" percorsi femminili sulla questione:

---

[38] Basti ricordare le storiche definizioni della madre presenti nei diversi dizionari, come sottolinea E. Badinter: «Jusqu'à une époque fort récente (ces dictionnaires) étaient tous de main d'hommes. En conséquence, les définitions de la mère qu'offrent les multiples dictionnaires français depuis le XVIIème siècle racontent la mère, ses devoirs et des vertus du point de vue masculin. Il n'est pas sûr que les femmes auraient écrit différemment sur le concept de mère, tant le poids de l'idéologie pèse sur tous, mais comment éluder la question?», in S. Souffi et J. Pruvost, *La mère*, Honoré Champion, Paris 2010, p. 9.

[39] Oltre ai diversi esempi riscontrabili nei saggi del volume, cfr. anche D. Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucria*, Rizzoli, Milano 1990.

[40] Tutte queste figure materne trovano spazio nel saggio di Nathalie Marchais che propone un'analisi in una prospettiva letteraria femminile, concentrandosi soprattutto sulla produzione di questi ultimi vent'anni.

esiste una peculiarità propria agli uomini o alle donne[41] di raccontare la/le madre/i? E se sì, qual è il suo impatto nella scrittura?

Senza voler né poter trovare delle risposte definitive a queste complesse domande, mi pare, a leggere i diversi saggi del volume, che esistano alcune similitudini nel trattare la figura materna nelle scritture "femminili" e "maschili". Forse una delle differenze più sostanziali permane però nel modo di rapportarsi al soggetto madre che nei percorsi delle scritture femminili sembra, più che in quelle maschili, associarsi a un percorso identitario di conoscenza di sé (in quanto donne e/o madri) e in certi casi più estremi (cfr. per esempio E. Ferrante, S. Grasso, R. Matteucci[42]) di affermazione della loro indipendenza dall'oscuro materno[43]. Questa differenza sembra evidenziarsi per esempio nei romanzi in prima persona, d'ispirazione autobiografica, della letteratura femminista e della letteratura "maschile": se nei primi si tratta di un "partire da sé" per descrivere la quotidianità e la condizione dell'essere donna-madre, nei secondi è un "ritorno a sé"

[41] A questo proposito, è interessante lo studio di Margherita Marras che effettua una comparazione tra due scrittrici dai modi diametralmente opposti nel trattare la figura materna (M. Murgia e S. Dolores Massa) al fine di rilevare e stabilire l'esistenza o meno di peculiarità tipicamente femminili nella rappresentazione del materno.

[42] E. Ferrante, *L'amore molesto*, Edizioni E/O, Roma 1992; S. Grasso, *Disio*, Rizzoli, Milano 2005; R. Matteucci, *Cuore di mamma*, Adelphi, Milano 2006.

[43] Le scrittrici citate mostrano nella loro narrativa una linea di continuità che s'innesta nell'alveo degli studi femministi di questi ultimi decenni che hanno trattato il legame con la madre, indagando soprattutto l'aspetto oscuro di questo rapporto. Tra gli altri studi che si sono interessati a questo tema, cfr. Diotima, *L'ombra della madre*, Liguori, Napoli 2007.

per descrivere il malessere o i sentimenti che i narratori provano dopo la morte della madre. Tuttavia, nonostante la meccanica dei realismi sia diversa, essi tendono in ambedue i casi a voler rappresentare una frammentazione dell'io poetico.

L'aver voluto organizzare gli articoli su base cronologica risponde a una particolare esigenza: mostrare come la figura delle madri rielabori il proprio mito e la propria immagine in una temporalità – dal Novecento a oggi – che non ha mai smesso di sottolineare le complessità della condizione umana e della società di cui il letterario si è fatto specchio innescando talvolta dei meccanismi narrativi che sconfinano nel grottesco, nell'irrealistico, nel favolistico e in nuove forme di realismo magico, o che riattualizzano narrativamente delle complesse realtà biografiche.

Infine, ciò che si evince dagli scrittori e scrittrici trattati nei saggi di questo volume è che la madre è per antonomasia il termine di paragone e di confronto con l'Altro – sia esso l'autore, l'io narrante, il marito, l'amante, la figlia, il figlio. È sempre nella relazione con l'Altro che si dispiega la nutrita galleria di emozioni nei confronti del materno con accezioni spesso negative: dolori, risentimenti, angosce, incomprensioni, sofferenze, rimorsi, morti, che generano nei personaggi una lenta depressione. Rispetto alla madre, i protagonisti – e forse certi autori – scoprono, sondano e interpretano il mistero e l'incommensurabile della vita, della morte, e della propria condizione. La madre letteraria è creatrice di sentimenti e per questo è un "correlativo oggettivo" degli umori della società italiana: su di essa pesa tutta la sensazione di vuoto, di perdita e di malinconia propria alle incertezze del periodo in cui ogni specifica opera viene prodotta.

La letteratura italiana contemporanea fa parlare la madre. Come una volta la natura (da tempo in fase di declino), la madre è diventata un paesaggio letterario contemporaneo che ha permesso di rinnovare e problematizzare ininterrottamente – con l'affermarsi di nuovi registri narrativi, di nuovi discorsi, e di nuove forme e concezioni poetiche – la sua rappresentazione. Pertanto, non si tratta solo di un decoro, di un festone nel ricamo della scrittura ma di una reale presenza, tanto affascinante quanto misteriosa, che si presenta ora come forza positiva o maligna, ora indifferente o ossessiva; genitrice e generatrice di ingiustizie, di amore/odio, che dà all'Uomo le ragioni per (ri)cercarsi e/o per distruggersi, per amarsi e quindi per raccontarsi, ma anche per (ri)cercarla e/o per distruggerla, per amarla e quindi per raccontarla. Forse un modo per non cadere nel vuoto, nell'assurdo?

Laurent Lombard

I temi della maternità, della guerra, della morte in alcuni testi narrativi e teatrali di Luigi Pirandello

Gisella Padovani

Il 12 ottobre del 1923, al Teatro Quirino di Roma, va in scena per la prima volta *La vita che ti diedi*, «tragedia in tre atti»[1] di Luigi Pirandello. Alda Borelli interpreta il ruolo di Donn'Anna Luna, un tipo femminile complesso e inquietante, difficilmente riconducibile ai modelli suggeriti dalla casistica letteraria: la donna ossessivamente ed esclusivamente vincolata al ruolo di madre, isolata su un piano di assolutezza emblematica che le consente di trascendere il tempo e la realtà.

La *pièce* è ambientata in una villa solitaria della campagna toscana. Nel testo drammatico, la didascalia che annuncia la prima apparizione della protagonista ne pone subito in rilievo l'eccezionalità:

[1] La definizione, fornita dallo stesso Pirandello che qualificò come 'tragedia' anche il suo *Enrico IV*, è contenuta nel testo di un'intervista in cui lo scrittore dichiarò di avere imperniato *La vita che ti diedi* su un'inedita interpretazione del fenomeno della morte: «Io tengo conto del sentimento comune che si ha della morte, ma ne do anche un'interpretazione nuova e originale. Già sviluppai questo mio concetto in una novella che s'intitolava *Quando si comprende*. Ed affermavo che la morte di una persona cara non si comprende subito. […] E piangiamo un morto perché esso non può dare più a noi alcuna vita. Questo senso della morte è nuovo come concezione», *Cronache del teatro. Pirandello parla della sua ultima tragedia,* La vita che ti diedi, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 17 giugno 1926.

> bianca e come allucinata, avrà negli occhi una luce e sulle labbra una voce così "sue" che la faranno quasi religiosamente sola tra gli altri e le cose che la circondano. Sola e nuova. E questa sua "solitudine" e questa sua "novità" turberanno tanto più, in quanto si esprimeranno con una quasi divina semplicità, pur parlando ella come in un delirio lucido che sarà quasi l'alito tremulo del fuoco interiore che la divora e si consuma così[2].

Tutto ruota intorno al ritratto di una madre che rifiuta la morte fisica del suo unico figlio. Piuttosto che procurarle un senso di privazione o di perdita, l'evento luttuoso consente a Donn'Anna di riappropriarsi pienamente del suo ruolo materno, pericolosamente intaccato nel momento in cui il giovane, sette anni prima, si era allontanato spiritualmente e materialmente dalla casa natale per andare alla conquista di un'indipendenza affettiva:

> Donn'Anna […] Mio figlio, voi credete che mi sia morto ora, è vero? Non mi è morto ora. Io piansi invece, di nascosto, tutte le mie lagrime quando me lo vidi arrivare: – (e per questo ora non ne ho più!) – quando mi vidi ritornare un altro che non aveva nulla, più nulla di mio figlio[3].

Al cospetto del cadavere di Fulvio, Donn'Anna riacquista la possibilità di una gestione totale dell'immagine di lui e, paradossalmente consapevole della propria condizione alienata,

---

[2] L. Pirandello, *La vita che ti diedi*, in *Maschere nude*, a c. di A. D'Amico, con la collaborazione di A. Tinterri, vol. III, «I Meridiani» Mondadori, Milano 2004, p. 259.

[3] *Ivi*, p. 263.

formula l'ambizioso progetto di sfidare il potere della morte, ostinandosi in una finzione che appare scandalosa e sacrilega a chi, come Don Giorgio e Donna Fiorina, si fa portavoce della morale comune.

Sul personaggio eslege che agendo «diversamente dagli altri»[4] entra in conflitto con la realtà esterna e con le norme comportamentali codificate, ricade inevitabilmente la condanna alla solitudine e all'emarginazione. Se il parroco Don Giorgio manifesta il timore che «a sviarsi così dagli altri, dagli usi, ci si possa smarrire, e... e senza neanche trovar più compagni al dolore nostro»[5], Donna Fiorina rimane addirittura inorridita dai farneticamenti della sorella.

L'isotopia semantica del testo si avvia a una svolta fondamentale a metà del secondo atto, con l'entrata in scena della compagna di Fulvio, Lucia Maubel, che attende un bambino da lui. Donn'Anna la coinvolgerà nella sua strategia di iperdeterminazione del ruolo materno e la utilizzerà come polo necessario per stabilire la tensione fantasmatica in forza della quale far rivivere il figlio.

Dal personaggio di Donn'Anna a questo punto si sprigiona una complessa trama di allusioni e rimandi decifrabili in relazione al codice assiologico in cui si riassume un superbo e disperato ateismo materialistico e a quello mitico-archetipico che conferisce al contesto situazionale un'aura di sacralità attribuendo, in chiave simbolica, valenze ctonie alla protagonista.

Complementare e integrativa rispetto al ruolo detenuto dalla Madre in lotta contro la Morte, appare la funzione assegnata a Lucia, donna fragile, educata all'accettazione della supremazia

[4] *Ivi*, p. 255.
[5] *Ibidem*.

maschile, avvezza suo malgrado alla sottomissione e all'obbedienza. A lei, che da lunghi anni cova un «intimo e oscuro sentimento d'odio»[6] verso il marito «cinico»[7], «sprezzante»[8], «solo attento agli affari»[9], e che ha resistito all'inferno della prigione coniugale soltanto perché Fulvio le «dava aria da respirare fuori di quella bruttura»[10], la nuova maternità frutto dell'adulterio appare adesso come strumento privilegiato con cui approdare all'individuazione di una prospettiva liberatoria. A differenza di Donn'Anna, Lucia si piega di fronte alla realtà della morte di Fulvio, ma proprio questa realtà le consente di infrangere le norme della moralità borghese: «Ma là, io non torno! non torno, sai! – Non è più possibile per me! – Non posso! Non posso e non voglio! Come vuoi che faccia più, ormai?»[11].

Sono parole da cui trapelano i segni di una consapevolezza acquisita. La decisione di evadere dal ghetto familiare traduce l'esigenza, sollecitata in Lucia dal colloquio con Donn'Anna, di recuperare la propria autenticità esistenziale, prima annullata nella silenziosa acquiescenza alle convenzioni, ora siglata nella sacralità di un ruolo materno totalmente sganciato dalle strutture socio-giuridiche, risolto in se stesso e alimentato da un sentimento panico, primordiale, cosmico della natura femminile. I personaggi di Donn'Anna e di Lucia perdono gradualmente il loro spessore di reale fisicità e assurgono a paradigmi, si spostano verso il piano dell'esemplarità simbolica. Il senso profondo dell'opera va colto pertanto nel vagheggiamento di una materni-

[6] *Ivi*, p. 289.
[7] *Ibidem*.
[8] *Ibidem*.
[9] *Ibidem*.
[10] *Ivi*, p. 290.
[11] *Ivi*, p. 302.

tà affrancata dall'istituto della famiglia e dal sistema delle forme organizzative imposte dalla società di tipo patriarcale.

È significativo che la struttura topografica del testo privilegi lo spazio chiuso, limitato, di una villa isolata da cui spira – come leggiamo nella prima didascalia – «*un senso di pace esiliata dal mondo*»[12]: il *milieu* che fa da sfondo al dramma sembra propiziare una magica regressione all'alveo materno, a un'intimità calda e viscerale che protegga dalle aggressioni del mondo esterno e dal distruttivo fluire del tempo.

«*Anche la luce che entra da un'ampia finestra*», avverte l'autore, «*pare provenga da una lontanissima vita*»[13]. L'opposizione iconografica e semica luce *vs* buio ha un evidente valore metafisico. Al regime notturno corrisponde in questo caso l'immersione nel profondo, la catabasi verso il luogo della primigenia armonia cosmica. A segnalare il processo psichico di ritorno alla «Grande Madre» concorre anche l'immagine della luna, contemplata con incantato stupore dal vecchio giardiniere Giovanni che, come già aveva fatto Fulvio prossimo alla morte, cerca di carpirle messaggi arcani.

La presenza della luna, non riducibile a semplice stereotipo letterario associato all'idea dell'abbandono ipnagogico all'abbraccio rassicurante della quiete serotina, transcodifica un apporto simbolico e rimanda a quella forma metastorica dell'immaginario antropologico che anticamente si era concretizzata nel culto misterico di Iside, dea della maternità e custode del regno dei trapassati: unica intermediaria, pertanto, tra la vita e la morte[14].

---

[12] *Ivi*, p. 251.

[13] *Ibidem.*

[14] Con l'avvento dell'età tolemaica il culto di Iside, divinità egiziana, si diffuse in tutto il bacino del Mar Mediterraneo. In Sicilia le pratiche cultuali

A materializzarsi nella figura di Donn'Anna e per riflesso in quella di Lucia, è l'emblema della femminilità primordiale intesa come fonte dell'esistenza, come incarnazione umana dell'energia vitale della natura, anteriore a ogni principio della coscienza morale e sociale. Il dissidio tra la Madre Assoluta, sentimentalmente dominatrice, possessiva fino ad assumere una statura mitica, e l'ordine dei valori costituiti in cui tutti sogliono riconoscersi, può essere interpretato come opposizione di un *mutterrecht* a una «cultura del padre», nella prospettiva ormai vulgata di Johann Jacob Bachofen. L'opera del giurista svizzero (*Das Mutterrecht*, Stuttgart 1861) e, negli anni immediatamente successivi, i contributi degli antropologi John Ferguson McLennan (*Primitive Marriage*, London 1865) e Lewis Henry Morgan (*Ancient Society*, New York 1877), ipotizzando l'esistenza di una primitiva organizzazione fondata sul diritto materno e sulla discendenza matrilineare, avevano impresso una svolta innovativa alle indagini scientifiche sul problema del matriarcato, accendendo una *querelle* destinata a protrarsi sino ai primi decenni del nuovo secolo. Le tesi di Bachofen penetrarono, seppure con notevole ritardo, anche in Italia, dove furono strumentalizzate in senso politico. A rinfocolare le dispute su un supposto, antico primato della madre ctonia, contribuì soprattutto padre Agostino Gemelli, francescano di fede fascista, medico psicologo, rettore dell'Università Cattolica del Sacro Cuore da lui fondata nel 1921. Proprio all'altezza di quella data Gemelli, contestando energicamente una proposta di introduzione del divorzio in Ita-

riferite alla dea si assimilarono a quelle relative alla venerazione di Cibele, Demetra, Cerere resistendo fino al III secolo d.C. e configurandosi come ultimo baluardo pagano contro il cristianesimo. A Demetra furono dedicati nell'isola siti religiosi in cui si celebravano annualmente le feste antesforie, anacalutterie e tesmoforie, di origine eleusina.

lia, insorse contro le giustificazioni scientifiche addotte da pensatori socialisti, sulla scia di Friedrich Engels e August Bebel, a sostegno delle loro teorie concernenti l'origine della famiglia e il potere femminile[15].

Il personaggio di Donn'Anna Luna impone quindi il riferimento a coordinate culturali, storiche, ideologiche all'interno delle quali il dibattito sul matriarcato, intenso e molto acceso negli anni Venti, si pone come dato emergente e immediatamente rilevabile. Ma per chiarire le istanze genetiche profonde della *pièce* pirandelliana sarà opportuno osservare anche che il prototipo della donna-madre, già operante nell'opera di Verga (dove però la figura materna, depositaria di valori salvifici e redentivi, si lega indissolubilmente alla religione del focolare domestico), è insistentemente evocato nella letteratura siciliana del Novecento: basti pensare, per esempio, a *Conversazione in Sicilia* (1937) di Elio Vittorini, percorso – come è stato ben mostrato da Antonio Di Grado – da un'intensa nostalgia per il mondo delle Madri e per i suoi contenuti astrattamente pre-storici e pre-politici[16]; al *Ratto di Proserpina* (1954) di Pier Maria Rosso di San Secondo; o, ancora, alle zone più innovative della produzione di Giuseppe Bonaviri (*L'enorme tempo*, 1976; *L'incominciamento*, 1983), dominate dalla mitica presenza di una 'Madre Tempo' di illimitata potenza, incarnazione della memoria universale, emblema dell''incominciamento' di tutte le cose.

A prescindere dalle suggestioni che Pirandello può aver tratto dal dibattito teorico sulla civiltà matriarcale, la tendenza a imprimere una forte connotazione simbolica alla figura materna e

[15] A. Gemelli, *L'origine della famiglia. Critica della dottrina evoluzionista del socialismo ed esposizione dei risultati delle ricerche compiute secondo il metodo psicologico-storico*, Vita e Pensiero, Milano 1921.

[16] A. Di Grado, *Il silenzio delle Madri*, Prisma, Catania 1980.

ad accentuarne le valenze archetipiche rappresenta nell'ambito della produzione letteraria isolana una costante, un *Grund Thema* che affonda le sue radici in credenze religiose ataviche e nel patrimonio etnico, folclorico, mitologico, oltre che nelle stesse strutture psicologiche, del popolo siciliano.

Con *La vita che ti diedi* la drammaturgia pirandelliana si apre già a quella prospettiva irrazionalistica ed esoterica che qualificherà il Teatro dei Miti, in cui confluiranno valori arcaico-rurali e superstizioni magico-religiose connesse ai simboli ancestrali della donna-madre, fascinosa entità ctonia che antepone alle leggi patriarcali del dovere il principio naturale della forza generatrice. L'archetipo della 'Madre Assoluta', già affiorante nel personaggio di Donn'Anna Luna, acquisterà un altissimo potenziale semantico nei Miti pirandelliani, caricandosi di nuovi e più arditi investimenti magico-sacrali[17].

Spera, nella *Nuova colonia*, sopravviverà solo perché riscattata dalla maternità. Quando l'amante, nell'intenzione di abbandonarla, le vorrà strappare il figlio dalle braccia, la natura si leverà in difesa della donna e con una potente suggestione scenografica il dramma si chiuderà sull'isola scossa dal terremoto e sull'effigie dell'unica superstite, la madre, freneticamente avvinghiata al suo bambino. Come la protagonista del primo Mito, anche Sara nel *Lazzaro* e la Madre nella *Favola del figlio cambiato*, approdando alla totale identificazione con la germinalità procreatrice e con la vittoriosa integralità agreste, celebreranno il trionfo di quel «principio tellurico» che Bachofen aveva posto a fondamento della civiltà matriarcale di tipo demetrico[18].

---

[17] Su questo argomento cfr. S. Micali, *Miti e riti del moderno. Marinetti, Bontempelli, Pirandello*, Le Monnier, Firenze 2002.

[18] «Nel compiere la sua funzione la donna rappresenta dunque la terra. Essa è la materia terrena stessa. […] La materia della terra, intesa nella sua

La scelta "mitica" scaturisce nel Pirandello maturo dall'intensificarsi dell'esigenza di esplorare «il mistero stesso ed il senso ultimo della vita e della morte»[19]. Un'esigenza che il cataclisma generato dalla conflagrazione bellica ha certamente rafforzata. È stato acutamente osservato da Gaspare Giudice che la guerra «tocca l'arte di Pirandello in profondità. Non è ardito affermare che gli esiti estremi del suo teatro avranno la loro segreta origine storica nel capovolgimento di valori prodotto dalla strage inutile e irragionevole. *Così è (se vi pare)* nasce nel pieno della guerra e i *Sei personaggi* seguiranno di poco la sua fine»[20].

Almeno in un caso, il primo conflitto mondiale è la fonte tematica alla quale l'invenzione drammaturgica dello scrittore attinge direttamente. La trama della commedia in tre atti *Come*

---

funzione materna, è il luogo della generazione […]. Il diritto materno è il diritto della vita materiale, il diritto della terra, dalla quale la vita deriva la sua origine. Viceversa il diritto paterno è il diritto della nostra natura immateriale, incorporea. […] Il diritto materno caratterizza l'umanità e la sua concezione religiosa in un periodo che concepiva la materia, ossia la terra, come la sede più certa della forza materiale. Il diritto paterno caratterizza invece un periodo in cui, secondo quanto Plutarco ascrive a merito di Anassagora, accanto alla materia si è posto un artefice», in E. CANTARELLA (a c. di), *Il potere femminile. Storia e teoria*, trad. di A. MAFFI, Il Saggiatore, Milano 1977, pp. 77-80. Il volume offre una parziale traduzione in italiano di *Das Mutterrecht*.

[19] A. MEDA, Lazzaro *e la riscrittura pirandelliana del mito biblico*, in «Quaderni d'italianistica», XIV, 1, 1993, p. 54.

[20] G. GIUDICE, *Luigi Pirandello*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a c. di N. BORSELLINO e W. PEDULLÀ, vol. XI, prima parte, Motta, Milano 2004, p. 314. A tal proposito Guido Nicastro ha recentemente ricordato che in un'intervista a Marcello Gallian apparsa il 18 novembre 1934 sul periodico romano «Quadrivio», alla quale Gaspare Giudice fa riferimento nel suo volume del 1963 (*Luigi Pirandello*, UTET, Torino), lo scrittore affermò: «Il mio è stato un teatro di guerra. La guerra ha rivelato a me stesso il teatro», in *Introduzione*, a PIRANDELLO, *Maschere nude. Opere teatrali*, tomo I, a c. di G. NICASTRO, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 2011, p. 24.

tu mi vuoi, scritta nel 1929 in Germania, si colloca infatti «*dieci anni dopo la grande guerra europea*», come l'autore precisa nella didascalia posta in calce all'elenco dei personaggi. Ne è protagonista 'L'Ignota', ballerina dai facili costumi che si esibisce in equivoci locali notturni berlinesi. In questa donna misteriosa, di cui si ignora lo *status* sociale e anagrafico, l'ufficiale italiano Bruno Pieri crede di riconoscere la propria moglie Lucia, svanita nel nulla dopo essere stata violentata dai soldati che avevano occupato la sua villa in seguito all'invasione austriaca del Friuli durante la ritirata di Caporetto («Immaginò lo scempio che dovettero far di lei gli ufficiali che s'insediarono nella villa […] supponendo che la fiumana dell'esercito nemico, ritirandosi in fuga, l'avesse trascinata con sé»[21]). Si ripropone in quest'opera teatrale

> il dramma della ricerca di identità ampiamente presente nella prima drammaturgia pirandelliana: l'Ignota, che ognuno afferma o nega essere la moglie di Pieri secondo la propria momentanea opinione, fa pensare alla signora Ponza di *Così è, (se vi pare)*, a Fulvia Gelli di *Come prima, meglio di prima*. Però qui c'è qualcosa che in quelle commedie non c'era. Anzitutto l'ambiente del primo atto, senza dubbio il più nuovo e coinvolgente dei tre: siamo nella Germania pre-nazista degli anni Trenta che vive uno sconvolgimento sociale e morale senza precedenti[22].

---

[21] L. PIRANDELLO, *Come tu mi vuoi*, in IDEM, *Maschere nude. Opere teatrali*, tomo III, cit., p. 327.

[22] Citiamo osservazioni che Nicastro formula presentando *Come tu mi vuoi* nel terzo tomo della menzionata edizione delle opere teatrali pirandelliane da lui recentemente curata per la UTET. Il passo da noi riprodotto si legge a p. 310.

Accettando di calarsi nella parte assegnatale dal destino, la sconosciuta danzatrice si sforza di annullare se stessa nella personalità dell'«altra», in ciò aiutata dal diario di colei che Pieri per oltre un decennio non ha mai smesso di credere in vita e di cercare. Ma, incapace di perseverare nell'«impostura» protratta per quattro mesi, ad epilogo della commedia L'Ignota sceglie di allontanarsi, di smarrirsi nuovamente in una dimensione di grigio anonimato e di desolante incertezza ontologica. Si profila per lei all'orizzonte quella «soglia del nulla» a cui allude il titolo di una pregevole ricognizione critica pubblicata nel 2003 da Raffaele Cavalluzzi, a giudizio del quale «l'attitudine di Pirandello a penetrare nel fondo dell'animo dei suoi personaggi con lunga e sottile indagine lo porta a verificare che vivere significa *costringersi in forme* […] e, in tal guisa, *dare realtà illusoria* alla stessa realtà interna»[23].

Sul crinale della narrativa pirandelliana, il tema della guerra si correla ai motivi della morte e della maternità in una serie di testi novellistici ai quali lo scrittore siciliano affidò le sue riflessioni sul primo conflitto mondiale a partire dal 1914. Il 25 settembre di quell'anno egli pubblicò sulla «Rassegna contemporanea» *Un'altra vita*, ispirata al frangente eccezionale dell'evento bellico[24]. Seguirono, incardinate sullo stesso tema, *Jeri e oggi* (compresa nella raccolta *Il carnevale dei morti*, del 1919[25], ma redatta già nel '15; i due *Colloquii coi personaggi* apparsi sul quotidiano «Il Giornale di Sicilia» tra l'agosto e il settembre del

---

[23] R. CAVALLUZZI, *Pirandello: la soglia del nulla*, Dedalo, Bari 2003, p. 95.

[24] Il testo narrativo del '14 confluì poi in *Erba del nostro orto*, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1915 e in *Berecche e la guerra*, Mondadori, Milano 1934.

[25] Battistelli, Firenze.

1915[26]; il *Frammento di cronaca di Marco Leccio e della sua guerra sulla carta nel tempo della grande guerra europea*, composto probabilmente nel 1916[27]; *Quando si comprende* (in *Un cavallo nella luna*, Treves, Milano 1918)[28].

Alla meditazione sull'insensatezza della guerra si aggiungono penetranti considerazioni sul ruolo materno in *Jeri e oggi* e nei *Colloquii coi personaggi*, del 1915. Nel primo testo, l'autore pone l'accento sullo «scompiglio tumultuoso dei pensieri e dei sentimenti», sul «curioso stordimento» dei giovani ai quali un colonnello «con voce dura e urtante» ha impartito l'ordine di raggiungere immediatamente «una tra le più aspre e difficili posizioni, sul Podgora»[29]. Allo sbigottimento dei soldati in procinto di affrontare quello che per molti di loro sarà l'ultimo viaggio fa riscontro lo «strazio» dei genitori ai quali è concesso di rivedere per «pochi momenti appena» i figli in partenza («Più che un distacco, fu uno strappo, una furia, un precipizio»[30]). Nel gran «tumulto di gridi, di pianti, d'augurii, tra uno svolazzio di fazzoletti e cenni di mani e di cappelli», le lacrime versate dalla mamma del giovane ufficiale Marino Lerna, protagonista del breve racconto, si confondono con quelle di «una giovine bionda […]

---

[26] Pubblicati sul quotidiano di Palermo in due puntate, nei numeri del 17-18 agosto e dell'11-12 settembre 1915, i *Colloquii coi personaggi* furono successivamente ospitati nell'edizione Facchi di *Berecche e la guerra* (Milano 1919).

[27] Lo si legge nella sezione *Note ai testi e varianti*, in L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a c. di M. COSTANZO, con una *Premessa* di G. MACCHIA, vol. III, tomo II, «I Meridiani» Mondadori, Milano 1990, p. 1408.

[28] Successivamente in *Donna Mimma*, Bemporad, Firenze 1925 (nono volume delle *Novelle per un anno*).

[29] L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a c. di M. COSTANZO, intr. di G. MACCHIA, vol. II, tomo I, «I Meridiani» Mondadori, Milano 1987, p. 556.

[30] *Ivi*, pp. 561.

molto scollata e vestita alla bizzarra; occhi e labbra dipinti; ma che piangeva anche lei perdutamente»[31]. Al rituale degli addii partecipa anche la prostituta Ninì, che a mezzogiorno era stata a tavola con i militari in partenza e «[…] li aveva lasciati fare, perché si stordissero come tanti matti, […] perché se lo portassero, sì, vivo lassù, quell'ultimo ricordo della sua carne d'amore; lassù dove forse a uno a uno tutti que' bei giovani di vent'anni sarebbero morti domani»[32]. Il giorno successivo, viaggiando in treno con il marito per tornare a casa, la signora Lerna, ancora sotto l'effetto del terribile 'schianto' provato alla partenza del figlio, scorge la bionda Ninì ridere allegramente in compagnia di un giovanotto. Alla mamma di Marino che la osserva straziata dal dolore, la ragazza lancia uno sguardo 'senz'ira, senza sdegno' mentre formula la lapidaria considerazione a cui il titolo della novella allude: «E non capisci che la vita è così? Jeri ho pianto per uno. Bisogna che oggi rida per quest'altro»[33].

Sul filo di un dolente ripiegamento intimistico si muove il Pirandello dei *Colloquii coi personaggi.* Incalzato dal «profondo oscuro se stesso», egli rivela il suo modo più autentico e segreto di fronteggiare l'«orrendo e miserando scompiglio» in cui si trova l'Europa nei «giorni di torbida agonia» precedenti «la dichiarazione della nostra guerra all'Austria»[34]. Al «travaglio violento» che consuma il narratore nell'attesa che «tutto questo scompiglio sia finito, compiuta la strage» e che si faccia «la storia, domani, dei guadagni e delle perdite, delle vittorie e delle

---

[31] *Ivi*, pp. 561-562.

[32] *Ivi*, pp. 563-564.

[33] *Ivi*, p. 565.

[34] IDEM, *Novelle per un anno*, a c. di M. COSTANZO, con una *Premessa* di G. MACCHIA, vol. III, tomo II, cit., p. 1139.

sconfitte»[35], un anonimo, evanescente personaggio di fantasia contrappone la sua singolare capacità di dislocare i fatti in un'atemporalità distanziata dal flusso e dalla consistenza della storia, di fissare gli eventi in un eterno presente, senza possibilità di distinzione fra lo ieri, l'oggi e il domani:

> Noi non sappiamo di guerre, caro signore. E se lei volesse darmi ascolto e dare un calcio a tutti codesti giornali, creda che poi se ne loderebbe. Perché son tutte cose che passano, e se pur lasciano traccia, è come se non la lasciassero, perché su le stesse tracce, sempre, la primavera, guardi: tre rose più, due rose meno, è sempre la stessa; e gli uomini hanno bisogno di dormire e di mangiare, di piangere e di ridere, d'uccidere e d'amare: piangere su le risa di jeri, amare sopra i morti d'oggi. Retorica, è vero? Ma per forza, poiché lei è così, e crede per ora ingenuamente che tutto, per il fatto della guerra, debba cambiare. Che vuole che cambi? Che contano i fatti? Per enormi che siano, sempre fatti sono. Passano. Passano, con gli individui che non sono riusciti a superarli. La vita resta, con gli stessi bisogni, con le stesse passioni, per gli stessi istinti, uguale sempre, come se non fosse mai nulla: ostinazione bruta e quasi cieca, che fa pena[36].

Nel secondo dei *Colloquii coi personaggi* l'autore entra ancora una volta in contatto con una figura irreale. Appare qui il fantasma della madre da poco morta, tenue ombra che guida «i viaggi dell'anima tra le memorie lontane»[37] private e collettive. Tale situazione comunicativa consente a Pirandello di recuperare le «radici antropiche e parentali, oltre che culturali e intellettive

[35] *Ivi*, p. 1142.
[36] *Ivi*, p. 1141.
[37] *Ivi*, p. 1145.

della propria vita», di compiere un viaggio a ritroso prospettato «in forma personale e familiare, bensì, ma dentro il più generale momento di prova e di "olocausto", di elaborazione del lutto e del cordoglio, e della pulsione collettiva di morte che è la guerra»[38]. Pur traendo spunto dall'immediatezza scottante della cronaca («tu l'hai voluta questa guerra, contro tanti che non la volevano e lo sapevi che se poco ti sarebbe costato sacrificare in essa la tua vita, tanto, troppo invece ti sarebbe costato il solo rischio di quella del tuo figliuolo»[39]), lo scrittore preferisce in questo caso proiettarsi verso il passato sul filo di ricordi familiari nei quali rivive l'epopea eroica del Risorgimento:

> Eh sì, troppo veramente mi doleva d'essere donna allora e di non poter seguire i miei fratelli! Io la cucii quasi al bujo, in un sottoscala, la bandiera tricolore con cui il mio più piccolo fratello insieme con gli altri congiurati, il 4 aprile 1860, uscì armato incontro al presidio borbonico, nella stess'ora che a Palermo un altro dei miei fratelli doveva irrompere dal convento della Gancia; e qua da noi, in provincia, di tanti che avevano giurato di scendere in piazza armati si trovarono in cinque soltanto contro duemila borbonici[40]!

---

[38] M. Tropea, *Colloqui con i morti, colloqui con la madre: iconografia della morte ed elaborazione del lutto e del cordoglio dagli antichi a Pirandello*, in «Siculorum Gymnasium», rassegna semestrale della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Catania, n.s., a. XLVIII, n. 1-2, gennaio-dicembre 1995, p. 639. Sui confronti inscenati da Pirandello con le ombre dei morti, è utilmente consultabile anche il recentissimo A. Cedola, «Pensionati della memoria». I volti *della morte e le maschere del riso nelle novelle di Pirandello*, Pozzi, Ravenna 2011.

[39] L. Pirandello, *Novelle per un anno*, a c. di M. Costanzo, con una *Premessa* di G. Macchia, vol. III, tomo II, cit., p. 1151.

[40] *Ivi*, p. 1150.

In *Quando si comprende*, del 1918, prende corpo la figura di una madre in viaggio, ansiosa di abbracciare forse per l'ultima volta il figlio che sta per recarsi al fronte. La carica di affettività istintiva, fortissima, irrefrenabile della donna che nessun ragionamento potrebbe indurre a rassegnarsi «non già alla morte, ma a un probabile rischio di vita» della sua creatura è specularmente contrapposta al labile schermo di giustificazioni, di motivazioni, di valori e principi dietro il quale un occasionale compagno di scompartimento cela la disperazione per la morte in combattimento del proprio figlio. Una domanda tanto banale quanto atroce candidamente formulata dalla madre in pena («Ma, dunque... dunque il suo figliuolo è morto?»[41]) riduce all'improvviso in frantumi la maschera indossata dal suo interlocutore, che fino a quel momento si è imposto il ruolo "sociale" di patriota fiero di aver messo al mondo un eroe.

La parola «morto», pronunciata con semplicità dalla madre incapace di accettare anche la sola ipotesi del lutto da lei più temuto,

> è l'atto trasgressivo che restituisce sostanza vera, sostanza di perdita, di dolore, di scialo, al destino di chi a vent'anni ha perduto la vita, e che fa crollare tutte le finzioni difensive dell'uomo, costringendolo a riconoscere la sciagura e a fare esperienza del «lutto»[42].

La forza stupefacente di un amore teso, al di là di ogni logica, a contrastare e a neutralizzare la realtà della morte è il filo invisibile che lega la protagonista di *Quando si comprende* a

---

[41] *Ivi*, p. 680-681.

[42] L. Martinelli, *Lo specchio magico. Immagini del femminile in Luigi Pirandello*, Dedalo, Bari 1992, p. 28.

Donn'Anna Luna e alla «povera mamma inferma» di una novella del 1916, *La camera in attesa*, a cui si ispira *La vita che ti diedi.* Nella *Camera in attesa* ci troviamo ancora una volta in presenza della madre di un giovane caduto sui campi di battaglia (libici, in questo caso) ma vivo e dotato di «consistenza di realtà […] nel cuore e nella mente» di chi sa bene che

> la realtà non dipende dall'esserci o dal non esserci d'un corpo. Può esserci il corpo, ed esser morto per la realtà che voi gli davate. Quel che fa la vita, dunque, è la realtà che voi le date. E dunque realmente può bastare alla mamma e alle tre sorelle di Cesarino Mochi la vita ch'egli seguita ad avere per esse, qua nella realtà degli atti che compiono per lui, in questa camera che lo attende in ordine, pronta ad accoglierlo tal quale egli era prima che partisse[43].

Nella *Camera in attesa* è la vita che si arresta: «E la mamma, dal letto, dice di sì, che muore di questa pena; […]. S'è arrestata d'un giorno, e pare per sempre, nella camera, quell'illusione di vita»[44]. Nell'opera drammatica della quale la novella del '16 costituisce l'antecedente diretto, è la recita che giunge al termine con l'abbassarsi del sipario a conclusione del terzo atto.

Questa specularità obliqua ci introduce nel cuore della poetica pirandelliana: vita reale e finzione si sovrappongono e confondono, sino alla definitiva interruzione dell'una o dell'altra.

---

[43] L. PIRANDELLO, *La camera in attesa*, in IDEM, *Candelora*, a c. di S. COSTA, Mondadori, Milano 1993, pp. 27-28.

[44] *Ivi*, pp. 32-33.

Figura della madre in Giovanni Pascoli (e in alcune poesie del Novecento)

Mario Tropea

Io sto, vedi, al cancello

Il rapporto con la madre è il rapporto primo (primitivo) dell'uomo con il "da sé" e insieme con l'altro da sé, con gli altri; con la propria nascita, cioè, e con il significato della propria venuta al mondo.

Rapporto viscerale, in senso letterale del termine, dunque, e rapporto "culturale", cioè rapporto di crescita e conoscenza, della vita e della morte («nasce l'uomo a fatica,/ ed è rischio di morte il nascimento», come scrive Leopardi[1]).

Ed è questo, pertanto, in arte e letteratura, se si vuole esaminare tal campo, uno dei filoni, dei temi più immediati e più diretti, più intensamente frequentati, per così dire, come anche più elaborati, nei secoli, dagli antichi fino a noi: un filone "classico" e al tempo stesso esistenziale, da Omero al Novecento, dal principio della nostra letteratura, quella occidentale, ai nostri giorni.

Il secolo che più vi si sofferma, tuttavia, sembra essere l'Ottocento, dalla seconda metà, specialmente, con le atmosfere tardoromantiche del *pathos* elegiaco e procelloso (o, prima, con le

[1] Cfr. G. Leopardi, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, vv. 39-40. È con la nascita che inizia il processo vitale dell'uomo fino alla maturazione, al declino e alla morte: cioè, nascendo, si comincia a morire.

propaggini della poesia sepolcrale cimiteriale settecentesca), e il culto familiar-patriarcale, data la struttura sociale ed economica di dipendenza quasi sempre esclusiva dal padre o maritale, ma in cui, bensì, la madre è il nume tutelare, presente sempre e silenziosa, quasi idolo totemico del focolare, e depositaria degli affetti, il centro referenziale, per così dire, dei sentimenti.

La forma letteraria di espressione di questo rapporto è quella elegiaca, di effusione lirica e devota (devozionale) e celebrativa, o di ricorso e di rimpianto, di esaltazione iconica ritualizzata e ricorrente, che si organizza su uno stereotipo prevalente che è quello del colloquio, dell'incontro accorato ed esaltato con la madre da parte del figlio, e di scongiuro e di preghiera.

In Omero l'incontro con la madre è incontro con le proprie radici parentali, ma anche di conoscenza e di compianto, in un luogo che è un "altro mondo", il mondo dei morti, l'Ade, luogo oscuro e di non-ritorno, che rende amara, irredimibile, ma affascinante da sempre la visione degli antichi, dagli Egizi a Gilgamesh, a Virgilio[2], con la discesa agli Inferi, che è anche confronto, indicazione di vita e di missione, di diramazioni genealogiche e di derivazioni future e cognitive.

Un "altro mondo" speculare e inesplorabile, se non per sondaggi e per saggi, per ipostasi e illazioni di veggenza e profezia, ma che così solo dà il senso, e un completamento di sapere, se non di misura, al mondo dei viventi[3].

---

[2] In Virgilio l'incontro è col padre: «Enea tremanti di gioia entrambe le mani gli tese […] tre volte allora volle gettargli al collo le braccia,/ tre volte, invano afferrata, sfuggì dalle mani l'immagine», Virgilio, *Eneide*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Oscar Mondadori, Milano 1978, VI, vv. 685 e 700-701, p. 289.

[3] Il rapporto con gli Inferi (la discesa agli inferi) è, con diverse significazioni, e con diversi eroi, con diverse "guide", come si sa, luogo ricorrente

Ulisse scende all'Ade e, per conoscere il proseguo della sua esistenza, deve sacrificare le vittime, aspettare che Tiresia ne beva il sangue e gli riveli il suo futuro cammino, tenendo lontane le ombre che si affollano vampirescamente gementi, anche quella della madre con esse, che dapprima non lo riconosce, e poi, dopo aver bevuto, palesa anch'essa al figlio il suo destino e la misura disperata del suo affetto:

> mi riconobbe e gemendo parole fugaci diceva:
> Creatura mia, come venisti sotto l'ombra nebbiosa
> vivo? […]
> Diceva così e io rispondendole dissi […]
> Così chiedevo, e subito mi rispondeva la madre sovrana […]
> Così parlava […]
> E mi slanciai tre volte, il cuore mi obbligava a abbracciarla;
> tre volte dalle mie mani, all'ombra simile o al sogno,
> volò via, strazio acuto al cuore mi scese più in fondo,
> e a lei rivolto parole fugaci dicevo […][4].

Si costituisce così, a livello della letteratura occidentale cui si è accennato, quel *topos* del colloquio con la madre (del figlio con la madre e della madre con il figlio) che avrà le più diverse e spesso rilevanti forme di manifestazione lungo il corso dei seco-

---

di poemi e narrazioni, di esplorazioni in prosa e in versi di tutte le età, da Omero a Luciano, *topos* costituito (anche nei poemi di Ariosto e Tasso, per esempio), fino all'Illuminismo e alle 'Visioni' di Varano e Monti. Nel mondo teologale del Medioevo, dominato dai due 'fari', il temporale e l'ultraterreno, è chiaro che la guida alla discesa (e all'ascesa) di quell'altro mondo, non può essere, comunque, una madre terrena, ma un lume di ragione, Virgilio, e una illuminazione superiore, la Fede (Beatrice).

[4] OMERO, *Odissea*, versione di R. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1963 e 1989, XI, vv. 154-209, pp. 301-303.

li, da Foscolo ai moderni[5], a Pascoli, a d'Annunzio, a Pirandello, in prosa o in versi, in rappresentazioni iconiche e ipostatizzazioni di questo rapporto, e fino alle liriche più vicine a noi, di più confidente e accorato sviluppo, da Ungaretti a Quasimodo, a Cardarelli, a Gatto, a Betocchi a Luzi, a Pasolini, a Caproni, a Bertolucci...

Elegiaco e monumentale, ancora, per così dire, questo rapporto, in alcuni: da Ungaretti («In ginocchio, decisa,/ sarai una statua davanti all'Eterno...»), in cui la madre si erge come atteggiata e incrollabile nella sua certezza di *pietas* perorante per il figlio:

> Alzerai tremante le vecchie braccia,
> […]
> dicendo: mio Dio, eccomi.
> E solo quando m'avrà perdonato,
> ti verrà desiderio di guardarmi[6]

---

[5] In Foscolo l'apostrofe è, in verità, rivolta al fratello, alla presenza della madre che colloquia col suo «cenere muto»: «La madre or sol, suo dì tardo traendo,/ parla di me col tuo cenere muto:/ ma io deluse a voi le palme tendo», in *In morte del fratello Giovanni*, vv. 5-7. Lo stereotipo delle mani tese (e deluse: tre volte in Omero, tre volte in Virgilio, se pur col padre), si instaura e si ripete, come si vede, in varianti sempre riproposte, simbolo di quel rapporto illusorio, se pur inquietante e straziato, tra morti e viventi, che ha una delle esplicazioni più frequentate, come si è detto, nel tema del colloquio con l'ombra, con il simulacro materno, con la "presenza" della madre. Ho trattato questo altre volte, cfr. M. Tropea, *Colloqui con i morti, colloqui con la madre: iconografia della morte ed elaborazione del lutto e del cordoglio dagli antichi a Pascoli, a d'Annunzio a Pirandello*, in AA. VV., *Studi in ricordo di Rosario Contarino*, «Siculorum Gymnasium», XLVIII, 1-2, 1995, pp. 623-642, a cui rimando anche per alcuni spunti svolti in questo saggio. Ora si può leggere anche in, M. Tropea, *Giovanni Pascoli. Tra simbolismo e problemi dell'Italia post-unitaria*, Bonanno, Acireale-Roma 2012, pp. 35-56.

[6] G. Ungaretti, *La madre*, in *Sentimento del tempo* (la poesia porta la

a Quasimodo, in una poesia che è anche, di per sé, quasi una prosopopea del poeta stesso:

> «*Mater dulcissima*, ora scendono le nebbie,
> il Naviglio urta confusamente sulle rive
> […] ora sono io
> che ti scrivo». Finalmente, dirai, due parole
> di quel ragazzo che fuggì di notte con un mantello corto
> e alcuni versi in tasca. Povero, così pronto di cuore
> […] O morte di pietà,
> morte di pudore. Addio cara, addio mia *dulcissima mater*[7]

a Vincenzo Cardarelli, in un'altra lirica per la madre in cui l'*horror* pagano/contadino per la terra, per il caos, l'"ule" informe che invischia nel senso della bruta materia primigenia, si ridimensiona dentro la placabilità "classica" del verso del figlio e nella riconquistata quiete di una tomba:

> Tutto un inverno ho sofferto
> Pensando alla fredda zolla dove tu riparavi
> […] o madre,
> cui non piacque la terra
> per ultima dimora,
> la terra faticosa,
> la terra che patisti oltre la morte.
> Ora esaudita, emersa
> Dal confuso elemento,
> tu sei come redenta.
> Non più l'informe grembo
> Travaglierà le tue spoglie[8]

---

data 1930).

[7] S. Quasimodo, *Lettera alla madre*, in *La vita non è sogno*, Mondadori, Milano 1949.

[8] V. Cardarelli, *Sopra una tomba* in *Poesie*, Mondadori, Milano 1942.

ad Alfonso Gatto, con più smarrito senso di questo rapporto («Dai campi eterni ove sei morta, madre,/ e dalle nebbie della pioggia aperta […] madre di mia tristezza/ povera e delicata come terra,/ ritorni a me nel primo/ freddo novembre»[9]); a Carlo Betocchi, con più sottile sentimento di un varco metafisico e sentori di campagna autunnale, al tempo stesso, di vita quieta pur nel dolore come è il fondo di queste liriche di una temperie (e di un'Italia) ancora umile e di lavoro che quasi tutte le sottende («mamma, la vigna muore,/ ecco i ginepri, duri/ e stillanti, ai giorni oscuri/ della fuggiasca lepre […] te beata che il piede/ inacerbito ed erto/ pianti in seno alla fede/ nell'asciutto deserto […] Guarda che a specchi brilla/ sulle zolle la traccia/ del vomere: come lascia/ la coscienza tranquilla!» [10]); a Attilio Bertolucci («Sei tu, invocata ogni sera, dipinta sulle nuvole/ che arrossano la nostra pianura […] sei tu, madre giovane eternamente in virtù della morte/ che ti ha colta, rosa sul punto della sfioritura/ tu, l'origine d'ogni nevrosi e ansia che mi tortura,/ e di questo ti ringrazio per l'età passata, presente e futura»[11]); a Mario Luzi, con più acerbo rovello, forse, nello slancio («Mia madre, mia eterna margherita/ che piangi e mi sorridi/ viva ora più di prima,/ lo so, lo so quel che dovrei […] Ma ormai i tuoi occhi mi s'aprono/ solamente nell'anima, due punti/ tenaci dal fondo del braciere/ con cui guardare tutto il resto, o santa,/ […] è un altro il segno/ a cui dovrò tener fronte, segno/ che ferisce, passa da parte a parte»[12]).

---

[9] A. Gatto, *Elegia del lago*, in *Osteria flegrea (1954-1961)*; si può leggere in *Poesie (1929-1969)*, scelte dall'autore, intr. di L. Baldacci, Mondadori, Milano 1972.

[10] C. Betocchi, *Te beata*, in *Poesie*, Vallecchi, Firenze 1967.

[11] A. Bertolucci, *Giovane eternamente*, in *La capanna indiana*, Sansoni, Firenze 1951.

[12] M. Luzi, *Per il battesimo dei nostri frammenti* [1967], Garzanti, Mi-

In Caproni il motivo della madre giovane (che è in Bertolucci e sarà in Pascoli, come vedremo, o che, anzi, a Pascoli si può forse in gran parte far risalire), diventa un canzoniere ilare e inquieto, e perturbante (la madre come «fidanzata»[13]), nella sua leggerezza gaia e d'aria fina, di aria pulita di città di mare che lo involge («Anima mia, leggera/ va a Livorno, ti prego [...] fa'un giro; e, se n'hai il tempo,/ perlustra e scruta, e scrivi/ se per caso Anna Picchi/ è ancor viva tra i vivi […] Anima mia, sii brava/ e va' in cerca di lei/ Tu sai cosa darei/ se la incontrassi per strada»)[14].

Motivo, questo del rapporto con la madre, quindi, che penetra sempre più per le sottese vie della modernità e del profondo, dalla serena disperazione, come si potrebbe parafrasare, fino allo strazio indicibile, all'inconfessabile tabù dell'atto d'amore, al pudore estremo e lacerato, al tempo stesso, in Pasolini, che non per nulla, del resto, è uno degli interpreti più penetranti dell'opera di Pascoli:

> Tu sei la sola al mondo che sa, del mio cuore,
> ciò che sempre è stato, prima di ogni altro amore.

---

lano 1985.

[13] Cfr. la dichiarazione, dello stesso poeta, «[Nei miei versi] Anna Picchi non è presente come madre, ma come ragazza da me vezzeggiata e vagheggiata»; si legge in *Apparato critico* a *Il seme del piangere* in G. Caproni, *L'opera in versi*, ed critica a c. di L. Zuliani, «I Meridiani» Mondadori, Milano 1998, p. 1318. In *Ultima preghiera*: «Anima mia, fa' in fretta […] Dille chi t'ha mandato: suo figlio, il suo fidanzato», in *Ivi*, pp. 216-218; «Staremo alla ringhiera/ di ferro-saremo soli/ e fidanzati, come/ mai in tanti anni siam stati», cfr. *L'ascensore*, in *Il passaggio d'Enea*, in *Ivi*, p. 169.

[14] G. Caproni, *Preghiera*, in *Il seme del piangere (1950-1958)* Garzanti, Milano 1959; ora in Idem, *L'opera in versi*, cit., p. 191. È la prima delle 22 poesie dell'intero ciclo *Versi livornesi* dedicato: «*a mia madre, Anna Picchi*».

Per questo devo dirti ciò che è orrendo conoscere:
è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia.

Sei insostituibile. Per questo è dannata
alla solitudine la vita che mi hai data.
[…]
Perché l'anima è in te, sei tu, ma tu
sei mia madre e il tuo amore è la mia schiavitù[15].

La misura classica che resta sempre in Pasolini, pur nella disperazione del dolore, si scioglie in Zanzotto in qualcosa di generale, nell'«ombra di qualcosa di profondo: il fattore costitutivo della natura umana», come ha scritto U. Mora a proposito di questo finissimo, insinuante poeta. E si pensa all'inquietante, e pur serena, a suo modo, *Da un'altezza nuova*:

Madre ignorai il tuo volto ma non l'ansia
proliferante sempre
in ogni piega in ogni bene in ogni
tuo rivelarmi,
ma non l'amore senza riparo
che da te, mostro o spirito, m'avvolge
e aridamente m'accalora[16].

Il modulo passa, dunque, dal livello antico genealogico e di destino, a uno individualistico e personale, pur non perdendo il crisma di importanza tematica e di attrazione nell'ambito del percorso letterario che stiamo esaminando.

Da Ulisse (e Enea) che trovano nelle loro radici il segno della predestinazione del loro fatale andare, a Foscolo, per esempio, in

[15] P. P. Pasolini, *Supplica a mia madre* [La poesia è datata 1962], in *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 1964.

[16] A. Zanzotto, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1999, p. 171.

cui persiste l'indicazione del compito eroico-civile tipico ancora dell'età neoclassica e romantica («sento gli avversi Numi, e le secrete/ cure...»; «a noi prescrisse/ il fato illacrimata sepoltura»), che bilancia di perfetta misura l'accento solipsistico della *pietas* verso la madre la quale qui parla dell'un fratello con il cenere muto dell'altro («la madre or sol, suo dì tardo traendo...»[17]).

Nell'Ottocento familiaristico, ma che pur attinge, verso la tarda metà del secolo – e fino alle propaggini dei primi decenni del Novecento –, i termini della cognitività spiritica delle dottrine parascientifiche e del metapsichico, le poesie per la madre si possono estendere dall'ambito di devoto conformismo della rappresentazione di essa come immagine santificata e del dovere, a quello stupito e di sconfortato nichilismo di un incontro con il "Di là", con "l'uscita", in Pirandello, per esempio[18].

---

[17] Le citazioni, canoniche, del resto, sono tratte dai ben noti sonetti di U. FOSCOLO, *In morte del fratello Giovanni*, cit. e *A Zacinto*.

[18] *All'uscita* è un atto unico di Pirandello in cui i personaggi sono "anime", parvenze di defunti, che parlano all'uscita, appunto, del cimitero. Novella di rivisitazione spiritica è quella in cui lo scrittore rievoca, "rivede" il fantasma della madre morta: «Nell'ombra che veniva lenta e stanca dopo quei lunghissimi afosi pomeriggi estivi […] non mi sentivo più solo. Qualcosa brulicava in quell'ombra in un angolo della mia stanza. Ombre nell'ombra, […] Mi guardavano, mi spiavano. Mi avrebbero guardato tanto, che alla fine, per forza, mi sarei voltato verso di loro. […] Ma come, Mamma? Tu qui? È seduta, piccola, sul suo seggiolone, non di qui, non di questa mia stanza, ma ancora su quello della casa lontana, ove pure gli altri ora non la vedono più seduta e donde neppur lei ora, qui, si vede attorno le cose che ha lasciato per sempre», in L. PIRANDELLO, *Colloquii coi personaggi*, in *Novelle per un anno*, a c. di M. COSTANZO, Mondadori, Milano 1990, vol. terzo, tomo II, p. 1144-1145. Rimando ancora, per parte di queste considerazioni, al mio scritto *Colloqui con i morti, colloqui con la madre: iconografia della morte ed elaborazione del lutto*, cit.

La documentazione della tendenza precipuamente ottocentesca sentimental/elegiaca, per così dire, sopra menzionata, sarebbe lunga e di altrettanto corriva dimostrazione: in Giuseppe Giusti, per esempio, che in questi termini fa parlare una madre sedente «in dolce atto d'amore» presso la culla del figlio bambino e futuro uomo nel mondo («gioir, pianger con te; beata e pura/ si fa l'anima mia di cura in cura […] Io della vita nella dubbia via/ il peso porterò delle tue pene […] Oh, se per nuovo obietto/ un dì t'affanna giovanil desio,/ ti risovvenga del materno affetto!/ Nessuno t'amerà dell'amor mio»[19]); mentre Edmondo De Amicis vorrebbe avere il pennello di un pittore per ritrarre la madre quando china il viso perché lui le baci la sua treccia bianca, o quando «inferma e stanca,/ nasconde il suo dolor sotto un sorriso»[20]; e a Giovanni Prati, cui rimorde d'aver lasciata la madre ('Or passeggi solinga', come è il titolo della lirica in questione) sembra di sentirne i 'gemiti fiochi' quando ella contempla il letto del figlio o non lo vede più con gli altri al banchetto («Sì, vederti mi par, parmi d'udirti/ povera madre! e rimaner lontano,/ tal rimorso è per me che non so dirti»[21]).

---

[19] G. GIUSTI, *Affetti d'una madre*, in *Le poesie di Giuseppe Giusti con un discorso sulle opere dell'autore*, Firenze 1873, pp. 316-317. La poesia porta la data 1839; è, come avverte la nota, una 'riduzione' di un contiguo componimento datato 1937 che si intitola *All'Amica Amalia Rossi-Restoni. Per la nascita del di lei primo figlio* [Il 'discorso', menzionato nel sottotitolo, è lo scritto del 1859 di Giosuè Carducci *Della vita e delle opere di Giuseppe Giusti*]. In altre edizioni più recenti il titolo è *Tacita siede*, cfr., per esempio, IDEM, *Poesie*, Paravia, Torino 1928.

[20] E. DE AMICIS, *Se fossi pittore*, in *Poesie*, Treves, Milano 1881. Si può leggere in IDEM, *A mia madre e altre poesie*, Colonnese, Napoli 1989.

[21] G. PRATI, *Or passeggi solinga*, in *Poesie scelte*, a c. di F. MARTINI, Sansoni, Firenze 1892; si può leggere in *Poeti italiani dell'Ottocento*, Utet, Torino 1986.

Nei più sofisticati climi della temperie decadente il colloquio con la madre si tinge dei toni crepuscolari, o quanto meno attenuati, dell'estenuazione "paradisiaca" e degli affetti: in Gabriele d'Annunzio, per esempio, che declina lo stereotipo nei termini del "ritorno" alla sua terra e alle origini buone della natura materna (nella lirica *Consolazione*, a citare forse la più nota in questo senso, e cui si farà fra poco un breve riferimento).

E, più avanti, i versi del civile poeta torinese Guido Gozzano mascherano gaiamente (canonicamente, in aggiornati termini moderni) l'"assenza" (un "lutto", un disagio), pur temporanea e mondana, della madre: una "deprivazione" in cui la forma alleggerita del quadretto brillante non nasconde la sostanza elegiaca e nostalgica di fondo (nella poesia dal titolo *L'assenza*, appunto, inclusa nei *Colloqui*; la quale a tutta prima sembra essere la doglianza di abbandono di un "fidanzato" da parte di una amica frivola e galante: «Un bacio. Ed è lungi. Dispare/ già in fondo […] Mi piego al balcone. Abbandono/ la gota sopra la ringhiera./ E non sono triste. Non sono/ più triste. Ritorna stasera»)[22].

[22] Vv. 1-2 e 9-12. Si possono leggere in G. GOZZANO, *Poesie*, a c. di G. BÀRBERI SQUAROTTI, Rizzoli, Milano 1977, p. 150. Nell'autografo compaiono i seguenti versi, solo leggendo i quali si evince che la donna assente è la madre, poi eliminati nella versione definitiva, che risulta, così, leggermente enigmatica e inquietante: «Che dice alla mamma che va/ per una giornata in città / che dice colui che rimane?/ Le cose più semplici e strane: […] Ma il vetturale ci mozza/ le voci. È tardi. C'è fretta./ Mia madre balza in carrozza/ più svelta d'una giovinetta», in *Ibidem*. La poesia è del 1907, come risulta dall'autografo (dopo *Casa mia*; *Mia Madre* ecc... di Pascoli, naturalmente, che esamineremo). Il gioco si complica se nell'impaziente vetturale, "in attesa" anch'egli, che 'mozza/ le voci', si ravvisa la figura di un dimidiato Caronte cittadino, per così dire, che aspetta (la mamma 'va', come è nei versi non accolti, 'per una giornata in città'); e se nell'enorme Papilio che si libra nel finale e, in fondo, su tutta la poesia definitiva ('fremendo le ali caudate') si coglie, ancora una volta, quel simbolo domestico della morte che aleggia su tutte le poesie

***

Ci si può chiedere, allora, quale è la posizione di Pascoli in tutto questo, la capacità di riflessione, cioè, in lui, di questo mito; o, per meglio dire, quale la quantità di poesia che esso produce nella sua opera, la valorizzazione massima che egli ne attua nelle sue poesie.

Si sa che Pascoli elabora quella condizione di orfanità (dal padre, specialmente e *in primis* nel dettato, ma dalla madre, anche, nel profondo) che è in tutto il processo delle sue raccolte: dalla famiglia e dalla società, di separatezza dal mondo, in definitiva, di distacco e "smarrimento", di perdita di una "patria", della casa e di un luogo (San Mauro), e di rifugio in un altro (Castelvecchio), di una condizione, quella tutelata e al tempo stesso insidiata del fanciullo. Posizione esistenziale, insomma, e "culturale" nella elaborazione mitica che ne opera, "storica", in definitiva, da intellettuale, da uomo virgiliano che nella perdita del mondo primitivo della campagna, nella "modernità", individua il male del mondo.

Si produce così quel "romanzo dei lutti familiari" – indicato da sempre dalla critica – come condizione umbratile precipua,

---

di Gozzano da *La via del rifugio* alle *Epistole entomologiche* [*Le farfalle*]: «E intorno declina l'estate./ E sopra un geranio vermiglio,/ fremendo le ali caudate/ si libra un enorme Papilio...», vv. 13-16. Anche nell'acceso guizzo di brace del 'martin pescatore', nello splendere dello stagno, nel tacersi sopravvenuto della rana delle tre quartine finali, si può rilevare, pur nella situazione di sfalsamento ironico e disilluso proprio dello scaltrito poeta "crepuscolare", la precisione ornitologico/floreale – e la suggestione simbolica, ormai ineliminabile – pascoliana, in cui il poeta adulto e mondano si sorprende a ritrovarsi in uno stadio di stupore regressivo («stupito di che? non mi sono/ sentito mai tanto bambino... […] i fiori mi paiono strani:/ ci sono pur sempre le rose,/ ci sono pur sempre i gerani...»).

ma come condizione generale globale di riflesso, anche, al di là dello stesso accoglimento, per esempio, che è nell'amato Leopardi; e quindi di cognizione animistica e sentimentale, al tempo stesso, irrazionalistica e senza tramiti di riscatto se non quelli del compianto querulo e ostensibilmente autoconsolatorio, irredimibile ed esteso come termine assoluto della condizione umana.

La madre, allora, come causa prima, genitoriale, della vita, è la prima responsabile del contraccolpo luttuario, del rifiuto che si diceva («La vita/ che tu mi desti – o madre, tu! – non l'amo»[23]).

La elaborazione ottocentesca, poi, affettiva e devozionale, tipica della concezione del secolo, involge tuttavia, anche, quel radicalismo disperato in una iconologia rispettosa e costante che costituisce una specie di funzione cautelativa, un involucro protettivo, per così dire, di quel lutto.

Resta l'ambivalenza (l'ambiguità) che rende, tuttavia, affascinante questa figura della madre, in Pascoli, e la seduzione che ancora ne viene, pur con l'annesso senso di dubbio che nelle poesie più tradizionali e insistite dell'intero percorso si può individuare, e che da questo promana.

L'Ottocento fu il secolo dei valori della famiglia (delle grandi famiglie patriarcali ricche di discendenza, di disgrazie e scompensi di *status* e di condizioni affettive e di retaggio, di conflitti interni ereditari, agnizioni e riconoscimenti, riparazioni estreme, infiniti pianti, culti cimiteriali)[24].

---

[23] G. Pascoli, *Colloquio*, in *Myricae*, I, vv. 13-14.

[24] Fondamentali, per una ricostruzione in questo senso, i libri di Ph. Ariès, *Storia della morte in Occidente*, Ed. du Seuil, trad. it. Rizzoli, Milano 1978; M. Vovelle, *La morte e l'Occidente*, trad it. Laterza, Bari 1993; Ph. Ariès, G. Duby, *La vita privata. L'Ottocento*, trad. it. Laterza, Bari 1988. Si aggiungano le morti giovani per la malattia del secolo che mieteva eroine

Pascoli, per questa parte, pertiene all'Ottocento (nel senso del limite dei valori costituiti che ancora al termine si attribuisce), come anche, viceversa, è un maestro del Novecento, a considerare la definizione quale espressione di un tempo e inizio del sentire moderno[25]. In lui il percorso va dallo stereotipo devoto, a un Ade irrazionalistico pagano, dalla requisitoria inappagata e querimoniosa al lieve delirio allucinato dell'"incontro" con la madre morta.

---

romantiche come vite di famiglie borghesi o popolari, gli stenti, le miserie, gli orfani, i mendichi, la povertà dei tuguri, come il decente, risicato decoro degli interni abitativi, in genere, nelle città, lo sfruttamento dell'infanzia nel lavoro minorile, gli storpi, le degenerazioni fisiche e morali, le sofferenze sociali e le sopportazioni nella versione intima (intimista) dei ceti intermedi, o proclamate nei drammi sulle scene, o quelle a cielo aperto delle strade e dei sobborghi malfamati... Un ampio quadro di rappresentazione se ne ha nei grandi libri come nella letteratura di appendice e a larga diffusione di tutto il secolo, da Dickens (*Oliver Twist*; *David Copperfield*; *Nicholas Nickleby*...) a Hugo (*I Miserabili*), come è appena il caso di ricordare, a Hector Malot (*Senza famiglia*) a Eugène Sue, ai nostri Matilde Serao, Carolina Invernizio, Francesco Mastriani, Giulio Carcano. Il riflesso di tutto ciò, in Pascoli, è in quel campionario a suo modo patetico e partecipativo che si trova specialmente in *Myricae* (*Il morticino*, *Fides*, *Ceppo*, *Morto*, *Orfano*, *Abbandonato*, *Mistero*, *Vagito*, *I ciechi*, *Notte dolorosa*, *Il bacio del morto*, *La notte dei morti*, ecc...). La madre, naturalmente, ha un largo ruolo in quei romanzi che si diceva: edificante e alto, per restare a nostri scrittori e a un esempio "sublime" (la madre di Cecilia in Manzoni), o di presenza defilata, ma sempre importante e di riferimento educativo (la madre di Enrico nel libro *Cuore* di De Amicis, alla quale il ragazzo viene spinto dal genitore a scrivere una lettera di contristato pentimento per averle mancato di rispetto in presenza della maestra di suo fratello: «O Enrico, bada: questo è il più sacro degli affetti umani; disgraziato chi lo calpesta», in E. DE AMICIS, *Cuore*, a c. di L. TAMBURINI, Einaudi, Torino 1972, p. 49).

[25] Non trovo altri termini più significanti di questi, "Ottocento" e "Novecento", per esprimere i due concetti ormai costituiti con tale tipo di definizioni.

Egli esperisce i temi e le varianti di quel filone, da partecipe coinvolto, naturalmente, ma da *artifex*, anche, coniugando l'ispirazione col disegno – che interverrà a un certo tempo – di costituire un ciclo di affetti celebratorio e funebre della sua famiglia, della *pietas* parentale, dell'attrazione luttuaria, sua tipica per la perdita del padre e la singolare catena di sciagure che quella sua famiglia aveva decimato, e che ora diventava, con la rimemorazione e col ricordo, col "ritorno" ancestrale, locale e devozionale al tempo stesso, motivo di riconquista e rivendicazione, ma che era anche motivo generale della sua età, delle grandi famiglie, per esempio, le quali, con le cappelle gentilizie e i fasti tombali commissionati ad architetti di nome e ad artisti famosi, ambivano tradurre il loro vanto anche nella perpetuazione monumentale dei cimiteri con la ricostituzione di tutti i membri lì raccolti, oltre la morte[26].

Questo, al di là della componente libera e preziosa di liricità singola quasi sempre alta delle poesie di Pascoli, organizza il tutto (da *Myricae* ai *Canti di Castelvecchio*, cioè per quella parte campestre e intima, più autobiografica, della sua produzione) in una linea di sviluppo ordinato lungo quel filone rispettoso e mortuario che si diceva. (Ne fanno fede, come si sa, già ad apertura, le epigrafi corrispondenti e speculari dei due libri: «A Ruggero Pascoli mio padre»; «A Caterina Alloccatelli Vincenzi mia madre», programmatiche e devozionali, secondo il costume e la convenienza, certo, quanto "tematiche" e del profondo).

Nella struttura definitiva, le *Myricae*, come ho scritto altre volte, si possono leggere come una giornata (la vita di un uomo)

[26] Camposanto, nel senso letterale più campestre e familiare del termine, è, al di là di cimitero, la parola più frequentata in senso affettivo da Pascoli in queste sue rivisitazioni di un "Di là", appunto, di campi seminati di croci e infinitamente piante sepolture.

trascorsa in campagna in cui si compie la passeggiata dall'alba al tramonto, tra piccole gioie e piccole pene, ricordi elegiaci e mesti, e fino a notte[27].

Ma a questa idea originaria si aggiunse – organizzandovisi poi il tutto all'interno – la cornice celebrativa dei lutti familiari, con la *Prefazione* alla terza edizione rimasta poi definitiva; con l'inaugurale poemetto *Il giorno dei morti* messo all'inizio a incorniciare il tutto; e con la catena di *Anniversari* rivolti alla madre, datati rispettivamente 31 dicembre 1889, 1890, 1891, per la ricorrenza natale del poeta, che punteggiano la sezione *Ricordi*; fino a *Colloquio*, datato 31 dicembre 1892-93, collana di cinque sonetti di dialogo, o meglio di domande senza risposta di lui ancora con la "presenza" muta e accorante della madre che conclude idealmente l'intera raccolta[28]. (*In cammino* serie di sestine, e *Ultimo sogno*, quartine di endecasillabi, che si trovano, di fatto, a chiusa del libro, possono considerarsi, in realtà, un finale "aperto", per così dire, con l'immagine del pellegrino che ha ripreso «il suo bordone e il suo destino» nel primo di questi

[27] Si veda, in filigrana, la sequenza dei titoli delle sezioni dell'intera raccolta: *Dall'alba al tramonto*; *L'ultima passeggiata*; *In campagna*, intramezzate da: *Ricordi*; *Pensieri*; *Le pene del poeta*; *Le gioie del poeta*; *Elegie* ecc..., e fino al "notturno" di *Finestra illuminata*. Per una lettura in questo senso della raccolta rimando a M. Tropea, *Classicismo e iconografia "liberty" in Pascoli: da* Myricae *ai libretti musicali*, in «Le Forme e la Storia», 1-2, 1981, pp. 15-47, poi in Idem, *Giovanni Pascoli. Tra simbolismo e problemi dell'Italia post-unitaria*, Bonanno, Acireale-Roma 2012, pp. 7-34 e cfr. anche l'altro mio studio *Il vagito del pavone. Lettura di una poesia poco nota di Giovanni Pascoli*, in R. Aymone (a c. di), *Giovanni Pascoli a un secolo dalla sua scomparsa*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2013, pp. 455-469.

[28] Rimane fondamentale l'edizione critica di *Myricae* a c. di G. Nava, con la storia delle varie edizioni, il commento al testo e le note, seconda edizione rivista e accresciuta, Salerno editore, Roma 1991.

componimenti, e con quella, nel secondo, del sogno di se stesso del poeta guarito dalla malattia, peraltro dove non manca, ancora una volta, la apparizione onirica della madre («... e vidi la mia madre al capezzale:/ io la guardavo senza meraviglia// Libero!... inerte sì, forse, quand'io/ le mani al petto sciogliere volessi:/ ma non volevo...»).

In questa piccola 'tomba di famiglia', come la definì confidenzialmente il poeta stesso, e sulla linea del "memento" celebratorio e rivendicativo sopra accennato («Uomo che leggi, furono uomini che apersero quella tomba. E in quella tomba finì tutta una fiorente famiglia»[29]), in questa specie di "memorie d'oltretomba" domestiche e disperate, o di italica *Spoon River Anthology* lacrimevole e familiare, si ritrovano alcune delle più memorabili messe in scena, per così dire, della figura della madre. Nel poemetto *Il giorno dei morti*, come in una novella romantica (in un racconto gotico), i familiari si presentano a turno a parlare nel luogo della loro tomba davanti al figlio e fratello rimasto («... a ora a ora in pianto/ sciogliesi l'infinita nuvolaglia […] A ogni croce roggia/ pende come abbracciata una ghirlanda/ donde gocciano lagrime di pioggia [...] Sazio ogni morto, di memorie, posa.// Non i miei morti […] Levano bianche mani a bianchi volti,/ non altri, udendo il pianto disusato,/ sollevi il capo attonito ed ascolti.// Posa ogni morto; e nel suo sonno culla/ qualche figlio dei figli ancor non nato», vv. 56; 13-19; 31-35).

Pascoli utilizza senza cautele, si direbbe, ma con abilità suggestiva, naturalmente, qui, e nei sonetti per *Anniversari*, quelle vistose tracce che aveva lasciato in Europa l'età della poesia sette-ottocentesca sepolcrale e quella dei vampiri[30]; avvolte co-

[29] Nella *Prefazione* alla terza edizione, rimasta definitiva, di *Myricae*.

[30] Pascoli, come si sa, in gioventù aveva amato Poe e tradotto una delle poesie sue più famose, *Il corvo*.

munque, queste reminiscenze, in altre dantesche, foscoliane, leopardiane ecc. addirittura corrive nelle scuole del tempo, come è noto, a non dire di quanto restava dal magistero metrico e retorico giovanile degli anni bolognesi all'ormai maturo poeta delle Romagne e Castelvecchio: nella foscoliana presentazione del padre che parla ai figli, per esempio («E voi le braccia dall'asil lontano/ a me tendete, siccome io le tendo,/ figli, a voi, disperatamente invano», vv. 70-73)[31]; o nella perorazione di Margherita, la sorella morta giovane essa pure come gli altri («... la pia fanciulla che sotterra, al verno/, si risvegliò del sonno della vita», vv. 38-39), la quale si rivolge alle ombre vicine dei fratelli, quelli morti fanciulli e i sopravvissuti, cui era stata a sua volta piccola madre («E voi fratelli, o miei minori, nulla!.../ voi che cresceste mentre qui per sempre,/ io son rimasta timida fanciulla […] se vi fui madre e vergine sorella:/ ditemi: Margherita, dormi in pace», vv. 52-57)[32]. Dove val meglio rilevare, comunque, il motivo della vergine rimasta sotterra eternamente giovane (motivo del secolo che si ritrova in certi quadri dei preraffaelliti, per esempio, o in tanti componimenti dell'area decadente)[33], con l'insinuante

[31] Più in là sarà Giacomo a ricalcare lo stereotipo («Ma se vivete, perché, morti cuori,/ solo la nostra tomba è illacrimata,/ solo la nostra croce è senza fiori?», vv. 139-141), con quell'«illacrimata» di incancellabile impronta del poeta di Zacinto.

[32] «I' fui nel mondo vergine sorella […] ma riconoscerai ch'i' son Piccarda,/ che, posta qui con questi altri beati,/ beata sono in la spera più tarda», Dante, Par. III, 46; 49-51. Piccarda, fattasi suora, era stata sforzata dal fratello Corso Donati a uscire fuori dal convento e a sposarsi.

[33] Il quadro più famoso rimane quello di John Everett Millais, *Ofelia* [1851] morta fluttuante sulle acque cosparse di fiori; ma con una serie infinita di altre opere su questo episodio dell'*Amleto* di Shakespeare, come anche sulla *Signora di Shalott*, per esempio, relativamente alla poesia di Tennyson; episodi che ispirarono tele e versi di imitazione di pittori e poeti del secolo

tema dell'*eros* sotterraneo perverso e dei rimpianti connessi di cui Pascoli non si lascerà sfuggire le consonanze in poesie successive come *Lapide* per Pia Gigli fanciulla rimasta per sempre giovane e pura nella tomba[34]; o come *I due cugini*, con la rove-

(per cui si veda, fra i tanti libri sul tema che si potrebbero citare, B. DIJKSTRA, *Idoli di perversità. La donna nell'immaginario artistico, filosofico letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, trad. it. Garzanti, Milano 1988, ed. originale 1986). Di Pascoli si può menzionare *Crepereia Tryphaena* nei *Carmina* («*vitrea virgo sub aqua latebas,/ at comans summis adiantus undis/ nabat. An noctui dederas opacae spargere cinis?*» «Ti celavi, o fanciulla nell'acqua cristallina; al sommo dell'acqua ondeggiava il chiomato adianto. Avevi forse consentito alla buia notte di sciogliere i tuoi capelli?», cfr *Carmina*, a c. di M. VALGIMIGLI, Mondadori, Milano 1951, p. 504). Per fanciulli e fanciulle, medici e spose morte giovani, Pascoli compose anche epigrafi cui ho accennato varie volte nei miei scritti, cfr *Giovanni Pascoli. Tra simbolismo e problemi dell'Italia post-unitaria*, cit.

[34] Nella sezione *Elegie* (cfr., per esempio: «... quanto, o Pia, si morì da che dormi/ tu! Pura di vite create/ a morire, tu, vergine, dormi,/ le mani sul petto incrociate», vv. 13-16). Sezione nella quale sono contenute alcune delle poesie più scopertamente indiziarie del repertorio pascoliano. Vi si trovano *X agosto* e *Agonia di madre* (che non riguarda, però, la madre propria), con una scena di "Maternità" dolente, per così dire, in cui l'un figlio fanciullo è morto, l'altro, più piccolo e cieco, ignaro piange mentre lei «... tra la culla e la bara s'arresta/ la mano sua, rigida. Muore», vv. 19-20; anche *L'anello*, poesia nella quale un po' di ruggine del castone si configura come il sangue dell'uccisione del padre («L'anello/ lo tenne sul cuore mia madre.../ o mia madre!», vv. 5-7); e *Sorella*, dedicata «a Maria», scritta al tempo del matrimonio di Ida, nel 1895 («Io non so se più madre gli sia/ la mesta sorella o più figlia: […] A lui preme i capelli, l'abbraccia/ pensoso, gli dice, Che hai?/ lui cela sul petto la faccia/ confusa, gli dice, Non sai?», vv. 1-2; 5-8), dove compaiono quelle ambivalenze affettive e parentali tra sorelle e fratello che avranno più dichiarata, a volte straziata espressione nelle lettere, e, per la madre, anche nel ciclo *Ritorno a San Mauro* nei *Canti di Castelvecchio*. In *Ida e Maria*, poesia posta immediatamente dopo questo ciclo di elegie, le sorelle sono viste come tessitrici di un sudario funebre per il fratello, quasi un lascito di attrazione

sciata situazione dei due bimbi che si amavano, fidanzatini di cui l'uno muore restando fanciullo nel sepolcro mentre lei cresce e si fa donna («... man mano intrecciavi i capelli,/ man mano allungavi le vesti»)[35].

Ultima a comparire, in questa trenodia funebre inaugurale del *Giorno dei morti* che scorre come in un film allucinato di memoria dolente e di veggenza («io vedo, io vedo, io vedo...»,

---

obbligativa della madre («... o mani d'oro di cui l'opra alterna/ sommessamente suona senza posa,/ mentre vi mira bionde la lucerna/ silenzïosa:// or m'apprestate quel che già chiedevo/ funebre panno, o tenui mani d'oro,/ però che i morti chiamano e ch'io devo/ esser con loro, […] teli onde grevi a voi lasciò la pia/ madre i forzieri [...] che a notte biancheggiar sul fieno/ vidi […] ne' prati al plenilunio sereno/ riscintillanti», vv. 9-15; 19-20; 25, 27-28; 'teli', questi, pur se a data alta – la poesia è del 1889 – già involti nel motivo funebre, ma con l'"attenuante", a dirla così, della citazione dantesca di rito («Quale ne' plenilunïi seren / Trivia ride tra le ninfe etterne», Par. XXIII, 26-27). La documentazione del trauma che fu il matrimonio di Ida si può seguire nelle lettere riportate in A. Andreoli, *Il nido infinito. Lettere alle sorelle (Aprile-Settembre 1895)*, in R. Aymone (a c. di), *Giovanni Pascoli a un secolo della sua scomparsa*, Edizioni di Sinestesie, Avellino 2013, pp. 21-85. L'appellativo di figlia/madre per Maria si trova ripetutamente nelle lettere a lei inviate quando era lontano, le rare volte, per qualche incarico di insegnamento o ministeriale in M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*. Memorie curate e integrate da A. Vicinelli, Mondadori, Milano 1961, *passim*.

[35] «Tu l'ami, egli t'ama tuttora;/ ma egli col capo non giunge/ al seno tuo nuovo, che ignora// egli esita: avanti la pura/ tua fronte ricinta d'un nimbo,/ piangendo l'antica sventura// tentenna il suo capo di bimbo», vv. 24-30. Davanti a questa e ad altre poesie del genere Benedetto Croce, al quale non sfuggiva certo l'ambiguità, si poneva le false domande ('mi piacciono? Non mi piacciono?') del suo famoso primo saggio su Pascoli. Sarebbe poi abbastanza facile, anche qua, vedere, in trasparenza, riflessi della vita affettiva e sentimentale del poeta. Un altro di questi morti giovani è Placido, nella poesia omonima posta dopo *Il bacio del morto* e *La notte dei morti*, il cuginetto che era venuto per qualche tempo a stabilirsi a Livorno presso il poeta e la sorella e che egli aiutava negli studi.

vv. 1-2; 164; 181; 186...), in mezzo al gruppo statuario e mesto familiare, è la madre (« Piangono. Io vedo, vedo, vedo. Stanno/ in cerchio, avvolti dall'assidua romba./ Aspetteranno, ancora, aspetteranno.// I figli morti stanno avvinti al padre/ invendicato. Siede in una tomba/ (io vedo, io vedo) in mezzo a lor, mia madre»):

> Solleva ai morti, consolando, gli occhi,
> e poi furtiva esplora l'ombra. Culla
> due bimbi morti sopra i suoi ginocchi
> […]
> e dice: – Forse non verranno. Ebbene,
> pietà! Le tue due figlie, o sconsolato,
> dicono, ora, in ginocchio, un po' di bene.
>
> Forse un corredo cuciono, che preme:
> per altri: tutto il giorno hanno agucchiato[36]

[36] Vv. 187-189; 193-194. Faccio mia propria qui, estendendola all'indietro, la parola "film" che C. Garboli adopera nell'importante introduzione e commento a *Pascoli. Il ritorno a San Mauro*, «Oscar classici» Mondadori, Milano 1995, a c. di G. LEONELLI. Il percorso di tutto il poemetto si sviluppa tra l'apertura "visiva" iniziale protratta («Io vedo (come è questo giorno, oscuro!),/ vedo nel cuore, vedo un camposanto», vv. 1-2), e l'apostrofe scenografica di chiusura alla madre («O madre! Il cielo si riversa in pianto/ oscuramente sopra il camposanto», vv, 211-212). Lo scenario ha un corredo di lugubri sequenze di palese antico retaggio, cfr, per esempio: «Chiama. Oh! poterle carezzare i biondi/ riccioli qui, tra noi; fuori del nero/ chiostro, de' sotterranei profondi!» (vv. 121-123), «...Oh! che notte di tempesta/ piena d'un tremulo ululo ferino!/ Non s'ode per le vie suono di pesta.// Uomini e fiere, in casolari e tane,/ tacciono. Tutto è chiuso. Un contadino/ socchiude l'uscio del tugurio al cane» (vv. 175-180); e riprese paesistiche anch'esse ad effetto (il cipresso fumido che «si scaglia allo scirocco» fra «l'infinita nuvolaglia» (vv. 3-5), le «nere sibilanti acquate» (v. 69), il «sibilar di […] truci venti» e «rombar di […] acque» (vv. 151-152) ecc...

Si instaura così in questi "colloqui", come determinata celebrazione e tema patetico assunto fino alla fine, la religione della madre morta, cui si rivolge il poeta, e quella delle sorelle/figlie vive da proteggere – quiete Parche domestiche agucchianti, ma non esenti anch'esse da quei sentori funebri ineliminabili che vi circolano. Per esempio in *Anniversario* '31 di dicembre 1890', dove oltre che a Foscolo e a Leopardi ('erma famiglia') si sentono ancora, a questa data, punte non del tutto obliterate da melodramma («Sappi – e forse lo sai, nel camposanto –/ la bimba dalle lunghe anella d'oro,/ e l'altra che fu l'ultimo tuo pianto,/ sappi ch'io le raccolsi e che le adoro […] io le guardo – o mia sola erma famiglia! –// e sempre agli occhi sento che mi viene/ quella che ti bagnò nell'agonia/ non terminata lagrima le ciglia», vv. 1-4; 11-14)[37].

La catena di cinque sonetti *Colloquio*, scritti tra il 1892 e il 1893, ma posti alla fine del libro, come si è accennato, porta al vertice, a un'acme sommessa, dal basso ma non pertanto meno risentita, tutti i temi elencati: l'apostrofe diventa requisitoria, la confessione un'accusa amara e un rifiuto («Io devo dirti cosa da molti anni/ chiusa dentro. E non piangere. La vita/ che tu mi desti – o madre, tu! – non l'amo», già cit. I, vv. 13-15):

> Tu non dovevi. Con quegli occhi in pianto!
> con quella bimba che parlava appena!
> Dovevi, o madre pia, dirlo a Dio padre,

[37] Cfr. le tante esibite o furtive lagrime dei libretti d'opera dell'Ottocento. «Una furtiva lagrima» è quella che spunta negli occhi di Adina nell'*Elisir d'amore* di Gaetano Donizetti (Atto secondo). Per il destino (il fato degli antichi, scaduto a *pathos* borghese nella società tardo-ottocentesca) basti citare *La forza del destino* di Verdi del 1862. In *Anniversario* «31 di dicembre 1890»: «Come col dolor tuo mi consolavi,/come, o cuore vivente oltre il destino!», vv. 5-6.

che non potevi; e ti lasciasse; e in tanto
te la guarisse Dio quella tua vena
che ci si ruppe nel tuo cuore, o madre!

Con l'alibi mimetico, tuttavia – di copertura, diremmo –, del quadretto pietoso («parlavi, ancora, delle due bambine;/ cui non potevi, non potevi, in tanto,/ cucire i piccoli abiti di lana», IV, vv.13-15), e del fratello-padre per le sorelle che accudisce e da cui è accudito («È certo/ Ida tua che sfaccenda, oggi, in cucina./ E Maria? Maria prega oggi per me», V, vv. 13-15)[38]. Ma con

[38] «Il Pascoli considerava le sorelle con un simbolismo un po' ovvio: Ida la vita attiva, Maria la vita contemplativa», n. di P. V. Mengaldo, in G. PASCOLI, *Myricae*, BUR, Mondadori, Milano 1981, p. 360. Ben altra sarà, a matrimonio avvenuto di Ida, la rappresentazione riflessa di quel dramma, per esempio nel mito della digitale purpurea, il fiore che gustato dona l'estasi e la morte, con le due educande, una che ne esperimenta l'attrazione, l'altra che si conserva pura e se ne ritrae. Infinite sono le interpretazioni di *Digitale purpurea*; col suo acume casalingo (candidamente connivente) Maria informava così sulla ispirazione della rischiosa poesia del fratello: «... noi educande […] ci incamminammo per un sentiero che aveva ai lati due giardini [...] scorgemmo una pianta nuova che non avevamo mai veduta […] la digitale purpurea […] la Madre Maestra ci intimò […] di non appressarci a quel fiore che emanava un profumo venefico e così penetrante che faceva morire […] io rimasi per un pezzo con la paura di quel fiore velenoso […] Questo puerile e insignificante mio racconto ispirò a Giovannino il poemetto. Il dialogo tra le due ex compagne di collegio, Maria e Rachele […] è di sua immaginazione. In Maria ha voluto raffigurare me, ma Rachele l'ha creata lui», cfr. M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 133-134. Alla evidente individuazione delle due protagoniste con le sorelle – con l'altrettanto indicativa omissione del nome dell'una sostituito da un nome di antichi sentori biblici, Rachele, nel poemetto –, non mi pare siano da aggiungere commenti. Mi sento ancora di rimandare alla mia antica lettura di questa poesia inserita in M. TROPEA, *Giovanni Pascoli*, in *La Letteratura Italiana*, diretta da C. MUSCETTA, *Il Novecento. Storia e Testi*, vol. I, t. I, Laterza, Bari 1976, poi *Giovanni Pasco-*

quella parvenza della madre come fantasma inappagato («lieve come un sospiro, entra: poi sola,/ bianca, le mani al cuore, ristà ansando;/ gira gli occhi – dov'è la famigliola? –», I, vv. 5-7); o ferma al cancello («Ma rasentando il muto cimitero,/ ti fermeresti tacita al cancello...», III, vv, 7-8). Simbolo, questo, di una perdita, certo, ma anche di un varco precluso, di un divieto, di una proibizione che ha pure una sua misteriosa allusività enigmatica; e che avrà più alta realizzazione in poesie come *Mia madre*; *Casa mia*; *Commiato...* nei *Canti di Castelvecchio*, svolte in quell'atmosfera crepuscolare precipua di Pascoli, la quale anche qua, comunque, già con forte suggestione si definisce («brulli i pioppi nell'aria di vïola/ sorgono sopra i lecci sfavillando/ come oro: sopra il tetto della scuola/ si sfrangia un orlo a fiocchi rosei; quando...», I, vv. 1-4)[39].

---

li, in G. SAVOCA, M. TROPEA, *Pascoli, Gozzano e i crepuscolari*, («Letteratura Italiana», 59; II ed. ampliata e con aggiornamento bibliografico), Roma-Bari, Laterza 1988.

[39] Le movenze colloquiali sommesse e consolatorie («Non piangere...»; «O madre seppellita,/ che gli altri lasci, oggi, per me; parliamo.// Io devo dirti...»; «Non piangere... sarebbe così bello...»; «...ricordi? [...] Sorridi?...», rispettivamente II, v. 11; I, vv. 11-12; III, v. 1; V, vv. 11-12), che, estrapolate, fanno pensare al d'Annunzio "paradisiaco" di *Consolazione*, appunto, e a questo ciclo di sonetti come a un contraltare di Pascoli al tema della corrispondenza familiare-parentale estenuata verso la madre, sono da vedersi tuttavia dentro un ormai costituito timbro pascoliano («Dai sogni, oh! brevi, della vita desto/ io mi ritrovo a piangere infinita –/ mente con te: morire! Così presto!», II, vv. 5-7). Anche per la *Prefazione* ai *Canti di Castelvecchio*, ho parlato di alcune, quasi sorprendenti, ma incidentali, credo, analogie con d'Annunzio (e si veda G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, a c. di A. ANDREOLI e N. LORENZINI, «I Meridiani» Mondadori, Milano 1982, nelle note a *Consolazione*, vol. secondo, pp. 1175-1175). Ma vale considerare i condizionamenti ai quali obbligava la stessa oggettività del tema e il comune *cliché* della tradizione su cui si innestano invece le differenti, spiccate personalità

Il senso della organizzazione poematica intervenne, dunque, lungo la linea delle sequenze campestri cui si intreccia la melopea funebre dei lutti familiari. In definitiva, cioè, conservando il senso tradizionale della devozione alle figure genitoriali – il padre in *Myricae*, la madre in *Canti di Castelvecchio* – ma anche con volontà narrativa, includendo il frammento, l'emozione capillare e il fremito esistenziale in un *continuum* assiduo che diventa il fondo sotteso di tutta questa parte dell'opera di Pascoli: in forma più diretta nella produzione miricea e dei *Canti di Castelvecchio*, criptica nei *Poemetti* e nei *Poemi Conviviali* [40]. Quasi a far pensare a una poesia intesa come continuo dialogo e al tempo stesso a una forma – abbastanza canonica, del resto, in età decadente – di vagheggiamento e di esorcizzazione, insieme, della morte, che in nessun autore più che nel poeta di Castelvecchio assume le forme ossessive della metafora continua, del mito personale.

Nella età della narrativa e del romanzo che volgeva al termine, o meglio che mutava le sue forme, Pascoli lascia la sua traccia di un percorso narrativo, di una rivisitazione elegiaca (in sonetti, strofi saffiche, distici, piccole ballate...) lacrimosa e ebra al contempo, tutta personale, sotto il segno dei suoi familiari, del *pater familias* come luogo deputato, e della madre. Il "romanzo" di un compositore di miti, di colui che ripresentava temi e figurazioni classiche, bensì, ma come poteva avvenire in questa ripresa, rivivendoli straniati e dissacrandoli. E facendo una sua "narrazione", un suo percorso memoriale di coinvolgimento della psiche e dell'angoscia, come non poteva non essere, ormai, in quella che era diventata l'età di Proust e della *Décadence*, l'età

dei due scrittori e i risultati diversi nelle loro poesie.

[40] Si veda, per questo, qualche riferimento più avanti.

del poema lirico didascalico rivisitato (dei *Poemetti*, 1897-1909) e delle patrie perdute dell'anima (San Mauro, Castelvecchio...), delle ansie domestiche e delle altrettanto godute – e straziate – felicità intime e del cuore[41].

Myricae sono un piccolo libro agghindato nel dolore, si può dire, col filone portante della vita dei campi, la sequenza implacata di colloquio coi morti, le piccole gioie e le pene del poeta, gli orfani, i nidi insidiati nella bufera, e pur tutelati dalle maternità affettive e proteggenti, gli alberi e fiori che lo adornano[42].

I maturi *Canti di Castelvecchio* ripetono lo schema, semplificato e essenzializzato, individualizzandolo sul tema funebre, e quasi in progressione regressiva – se vale l'espressione –, di approfondimento ilare e acuminato, al tempo stesso. Donde la

[41] In un'intervista a Ugo Ojetti del 1894, Pascoli parlava di forma 'epica', ma di 'soggetto umile' che riteneva 'non sarebbe stato disdegnato nell'età moderna'. Non è da escludere, a parte l'evidente suggestione del modello dell'epillio didascalico classico variamente rilevata, anche quella da Tennyson cui accennava lo stesso poeta, e quella del famoso poema epico-narrativo, allora, *Mirèio* del poeta provenzale Frédéric Mistral.

[42] La sezione *Alberi e fiori*, (*Fior d'acanto*; […] *Rosa di macchia*; *Pervinca*; *Il dittamo*; *Edera fiorita*; *Viole d'inverno*; *Il castagno*; *Il pesco...*), posta quasi alla fine della raccolta, al di là delle derivazioni botanico-naturalistiche (positivistiche) risapute del poeta di Castelvecchio, risponde a un criterio ornamentale dove non sembra improprio cogliere precorrimenti del gusto *Liberty* rilevati anche da altri critici nella raccolta. «Nel '91, insieme, escono le *Myricae* di Pascoli e viene esposto il dipinto di Previati *Maternità*: due opere che si integrano, nella cultura e nello spirito, e segnano una delle direttrici più valide e discusse del simbolismo italiano», cfr. R. BOSSAGLIA, *Il Liberty in Italia*, Il Saggiatore, Milano 1968, pp. 33-34; «Il *Liberty* italiano per molti anni si identifica con il tema del fiore, il quale ha ricche possibilità di interpretazioni formali e una forte carica di allusività simbolica», in IDEM, *Il Liberty. Storia e fortuna del Liberty italiano*, Sansoni, Firenze 1974, p. 86. Per una periodizzazione del movimento cfr. P. PORTOGHESI, *Così la borghesia scoprì il piacere*, in «La Repubblica», 11 dic. 1980.

unificazione a dittico dei due nuclei: dei brividi agresti notturni e crepuscolari (*Canti di Castelvecchio* veri e propri), e ciclo memoriale con madre – e padre – dominanti nel *Ritorno a San Mauro*. E anche in essi, naturalmente, il radicato motivo parentale costituisce la linea indicativa, il tema profondo della vita poetica e biografica del solitario cultore virgiliano antico e nuovo dei classici e delle memorie invendicate.

Si veda, per esempio, *La voce*, posta a un terzo dei *Canti di Castelvecchio*, con la madre immagine benigna, salvifica ma inquietante, e voce ferale, appunto, *flatus vocis* mai intermesso nella vita del poeta, che pervade tutta la parabola del suo percorso giovanile, maturo e presente:

> C'è una voce nella mia vita,
> che avverto nel punto che muore;
> voce stanca, voce smarrita,
> col tremito del batticuore

Fantasma ammonitorio e ricattante che richiama il figlio ai doveri del suo compito, e gorgo, al tempo stesso, piccolo *gouffre* esistenziale di attrazione della morte[43], col reiterato richiamo del nome ('*Zvanî...*') ripetuto come una esorcizzante clausola finale a ogni gruppo di tre quartine («non sento che un soffio... *Zvanî...*», v. 12; «quel soffio di voce... *Zvanî...*», v. 24; «che te lo porti... *Zvanî...*», v. 36; «e che agli uomini, la mia vita,/ volevo lasciargliela lì.../ risentii la voce smarrita/ che disse in un soffio... *Zvanî...*», vv. 45-48, ecc...)

E ancora la madre si ritualizza in una rappresentazione ieratica e solenne del motivo domestico, come idolo totemico e sacer-

[43] Cfr. «una notte, su la spalletta/ del Reno, coperta di neve,/ dritto e solo (passava in fretta/ l'acqua brontolando, Si beve?)», vv. 17-20.

dotessa di quel rito nella poesia in distici *La cavalla storna* – che è anch'essa un "colloquio", un dialogo di serrate interrogazioni, di reiterate apostrofi da parte di lei alla cavalla – collocata quasi alla fine del nucleo *Canti di Castelvecchio* («Con su la greppia un gomito, da essa/ era mia madre; e le dicea sommessa […] la scarna lunga testa era daccanto/ al dolce viso di mia madre in pianto […] stava attenta la lunga testa fiera./ Mia madre l'abbracciò su la criniera», vv. 9-10; 34-35; 45-46). E la cavalla risponde col nitrito finale, un "grido" e una sentenza inequivocabile, su chi era stato, con l'assassinio del padre, l'origine di quei lutti, con cui si conclude la poesia: 'Mia madre alzò nel gran silenzio un dito:/ disse un nome... Sonò alto un nitrito'. Ancora un esercizio di alto *pathos*, come si vede, elaborato e commosso, ma fermo e sacrale, da parte del figlio[44].

La confessione più diretta della importanza che ha la madre nella poesia di Pascoli, del resto, si trova nella *Prefazione* a tutto il libro, sotto forma di quella criptica semplicità dichiarativa che era l'*habitus* dell'umanista e cultore moderno poeta umbratile e orgoglioso non solo di myricae, ormai, e di canti di Castelvecchio – e con l'immancabile attrazione di regresso tanatologico che vi si riflette:

> Io sento che a lei devo la mia abitudine contemplativa, cioè, qual ch'ella sia, la mia attitudine poetica […] Ella stava seduta sul greppo: io appoggiava la testa sulle sue ginocchia. E così stavamo a sentir cantare i grilli e a

[44] Cfr. vv. 61-62. Di «scena atroce [...] di una religiosità del sangue, della terra, della faida familiare, della memoria viscerale» parla G. Bàrberi Squarotti a proposito di questa poesia in *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, D'Anna, Messina-Firenze 1966, libro che resta fondamentale nell'ambito della critica pascoliana.

> veder soffiare i lampi all'orizzonte. Io non so più a che cosa pensassi allora: essa piangeva. Pianse poco più di un anno, e poi morì.

La madre come ragione della poesia stessa, dunque, di quelle istanze di vita e di morte da cui si esprime l'identità poetica, oltre che biologica, dell'esistenza e, in definitiva, della intera opera di scrittore di Pascoli. Con quel sotteso motivo di rivendicazioni ancestrali che è il tema profondo di tutta la sua poesia – i propri morti come quelli di risultanze tribali e folcloriche contadine, per esempio – funzionali in poesie come *La tovaglia*, («Le dicevano: -Bambina!/ che tu non lasci mai stesa,/ dalla sera alla mattina […] Bada, che vengono i morti!/ i tristi, i pallidi morti! […] Entrano, ansimano muti […] E si fermano seduti/ la notte intorno a quel bianco», vv. 1-3; 9-12); o, come, aggiornato alle ricorrenze più sotterranee del tema di *eros* e *tanatos*, in *Il gelsomino notturno*, poesia di omaggio galante umanistico a una coppia di sposi per la notte nuziale, come si sa, ma col controcanto di quelle memorie ineliminabili («Dai calici aperti si esala/ l'odore di fragole rosse […] si cova,/ dentro l'urna molle e segreta,/ non so che felicità nuova», vv. 9-10 e 22-24; ma, per contro, «... nell'ora che penso a' miei cari», v. 2; «Nasce l'erba sopra le fosse», v. 12)[45].

Libro inquietante di segni simbolici e presenze agresti che si sviluppano lungo l'asse di tutta l'opera, dunque, i *Canti di*

[45] Nella lettera che accompagnava la poesia ai due sposi Pascoli raccomandava di non leggere subito la poesia 'alla gentile sposina', 'domani se mai'; che mostra come, sullo sfondo della cautelosa moralità d'epoca, l'autore avesse la precisa coscienza delle analogie floreal/sessuali che aveva messo nella sua poesia. Cfr. M TROPEA, *Giovanni Pascoli*, in G. SAVOCA, M. TROPEA, *Pascoli, Gozzano e i crepuscolari*, cit, pp. 48-49.

Castelvecchio, ma di pervadente presenza della madre, come indicava l'epigrafe di dedica, del resto.

Pascoli vi riprende (vi perpetua, è il caso di dire), nella essenziale situazione crepuscolare del colloquio, il *topos* dell'incontro onirico con essa, con le varianti minime di inarrivabile pateticità e tormento che si trovano nelle bellissime liriche *Casa mia*; *Mia madre*; *Commiato...* del ciclo *Il ritorno a San Mauro*, finale di tutto il libro. Si veda, per esempio, *Casa mia*:

> Mia madre era al cancello.
> Che pianto fu! Quante ore!
> Là, sotto il verde ombrello
> della mimosa in fiore!
>
> M'era la casa avanti,
> tacita al vespo puro,
> tutta fiorita al muro
> di rose rampicanti.
>
> Ella non anche sazia
> Di lagrime, parlò:
> […]

Come per le *séances* spiritiche, qui è il momento crepuscolare il punto necessario, quasi il momento magico perché si compia la apparizione spettrale:

> Una lieve ombra d'ale
> annunziò la notte
> lungo le bergamotte
> e i cedri del viale

Né la struggente soavità dell'ora, né la dolce pervasività del colloquio fanno dimenticare il disagio in cui è avvolta la scena di evocazione irreale, l'avvertimento di quel perturbante, lirico 'Di là', che è l'evocazione dal suolo dei morti, l'insolito di una 'patria' di cui si rinvengono le radici in queste sommesse, e pur drammatiche, presenze funebri familiari.

MIA MADRE

Zitti, coi cuori colmi,
ci allontanammo un poco.
Tra il nereggiar degli olmi
brillava il cielo in fuoco.

... Come fa presto sera,
o dolce madre, qui!

Vidi una massa buia
di là del biancospino:
vi ravvisai la thuia,
l'ippocastano, il pino...

... Or or la mattiniera
voce mandò il luì;

Tra i pigolii dei nidi,
io vi sentii la voce
mia di fanciullo... E vidi,
al crocevia, la croce.

...sonava a messa, ed era
l'alba del nostro dì:

E vidi la Madonna
dell'Acqua, erma e tranquilla,
con un fruscìo di gonna,
dentro, e l'odor di lilla.

... pregavo... E la preghiera
di mente già m'uscì!

Sospirò ella, piena
di non so che sgomento.
Io me le volsi: appena
vidi il tremor del mento.

... Come non è che sera,
madre, d'un solo dì?

Me la miravo accanto
esile sì, ma bella:
pallida sì, ma tanto
giovane! una sorella!

bionda così com'era
Quando da noi partì.

Se perturbante è il massimo di straniamento (di smarrimento) nella domesticità, in nessun autore meglio che in Pascoli si può riscontrare questa situazione di umbratile rappresentazione – (castelvecchiesca, ma dai confini cosmici astrali, e dei luoghi di dismemoramento della "patria" ancestrale di San Mauro) – che si coglie in poesie di alta qualità come queste[46], in cui il rilievo

[46] Per lo smarrimento «domestico» cfr. *Patria*, in *Myricae*, per quello astrale *Il ciocco*, in *Canti di Castelvecchio*; *La morte del Papa* (Sirio Aldebaran le costellazioni....) in *Nuovi Poemetti*, e i versi di chiusura in *Tra San Mauro e*

intimo si trasfonde in idillio funebre angosciato, in pervadente turbamento metapsichico pur sotto il brivido simbolistico floreale:

> S'udivano sussurri
> cupi di macroglosse
> su le peonie rosse
> e sui giaggioli azzurri[47].

La tessitrice – terza poesia del ciclo dopo *Le rane* e *La messa*, la quale è poesia peraltro assai lodata in tutte le antologie –, resterebbe irrelata se non si rinvenisse ancora una volta, dietro questa figura del ricordo di donna che tesse, quell'archetipo attraente e funerario della madre in attesa ('al cancello', in *Colloquio* III; in *Casa mia...*) delle liriche sopra riportate: ritornante, accorato fantasma di Parca domestica, Circe o Penelope che sia della tradizione, parvenza speculare derivante da tutti questi modelli e dalla Silvia leopardiana, anche, o da quell'una sorella tessitrice regina della casa (Reginella) poi andata via col matrimonio («Mi son seduto sulla panchetta/ come una volta... quanti anni fa?/ Ella, come una volta, s'è stretta/ su la panchetta [...] quindi la cassa/ tira del muto pettine a sé./ Muta la spola passa e ripassa […] Morta! Sì, morta!/ Se tesso, tesso/ per te soltanto..., vv. 1-3; 10-12; 21-22)[48]. Tanto più che conforta il richiamo

---

Savignano: «Oh padre!... Gli astri... Vega, Aquila, Arturo.../ splendono sopra il camposanto scuro»; in *Il bolide*: «... e la terra sentii nell'Universo./ Sentii, fremendo, ch'è del cielo anch'ella./ E mi vidi quaggiù piccolo e sperso// errare, tra le stelle, in una stella».

[47] *Casa mia*, vv. 61-64.

[48] Inutile ricordare che Circe è in Omero (*Odissea*, X) e in Virgilio (*Eneide*, VII, v. 14: «*arguto tenuis percurrens pectine telas*»); per Silvia si vedano almeno i versi: «D'in sui veroni del paterno ostello/ porgea gli orecchi al suon

all'altra panca (la stessa?) de *La messa* che precede questa poesia («La panca vedrai dove un giorno/ veniva coi piccoli intorno/ tua mamma: venivi anche tu», vv. 13-15; anche qui un rito regressivo che presto diventa morte, dove parla la squilla: «Sonai per tua mamma.../ ma grave, ma dolce, ma pia, come un'Ave./ sonai per la madre che fu!», vv. 23-25).

Non vale tanto, a questo punto, insistere sulla riconosciuta raffinatezza tecnica e suggestiva di queste poesie (l'andante da canzonetta sfalsata, con l'intreccio di strofette descrittive e strofette colloquiali in *Casa mia*, per esempio; o il "pianissimo" svagato, "a bocca chiusa", si direbbe, dei distici a rima ripetuta a controcanto delle strofette narrative, ancora, in *Mia madre...*)[49], quanto riconoscervi quei toni di affinamento rispetto agli stessi temi di *Colloquio*, degli *Anniversari*, o del poemetto *Il Giorno dei morti* in *Myricae* (il tema della madre giovane, della madre "fidanzata", della "sorella"...) che fanno di Pascoli un autore di sensibilità novecentesca e, se lo si vuol riconoscere, un "archetipo", riguardo a questi temi – avvertita o obliterata che ne sia la coscienza in loro stessi – per quegli autori, da Gozzano a Pa-

---

della tua voce,/ ed alla man veloce/ che percorrea la faticosa tela», vv. 19-22. Si pensa anche a *O reginella* in *Myricae*, probabile prefigurazione di quella che era stata la regina della casa, la sorella Ida poi andata in matrimonio nel 1895.

[49] Settenari a rima alterna nelle strofe dispari, a rima incrociata in quelle pari (*Casa mia*); strofette di settenari a rima alterna chiuse da due settenari a rima costante in *Mia madre*. Letture eccellenti di queste liriche sono in G. NAVA, Casa mia *e il simbolismo onirico del Pascoli*, Quaderni Pascoliani, tip. Gasperetti, Barga 1980; G. PASCOLI, *Il ritorno a San Mauro*, introduzione e commento di C. GARBOLI, a c. di G. LEONELLI, cit.; IDEM, *Dai Canti di Castelvecchio*, a c. di M. PERUGI, Il Saggiatore, Milano 1982. Di «donna più affascinante e più vera della nostra letteratura poetica» parla, a proposito di *Mia madre*, in *Ivi*, p. 155.

solini, a Caproni a Bertolucci, le cui poesie alla madre abbiamo prima considerato.

(*Commiato*, se pure si volesse istituire una serie di punti avanzati e interferenze in questa rete di raccordi per la madre, si configura, visto sotto questo aspetto, come una specie di controcanto, determinato o inconsapevole da parte di Pascoli, alla poesia 'paradisiaca' del ritorno *Consolazione* di d'Annunzio).

Nell'ambito dell'ulissismo moderno quello di d'Annunzio è ulissismo, come è risaputo, mondano e cosmopolita per eccellenza, arieggiante ai modelli preraffaelliti («Non pianger più. Torna il diletto figlio/ a la tua casa. È stanco di mentire/ Vieni; usciamo. Tempo è di rifiorire», vv. 1-3 »), quello di Pascoli un ulissismo domesticissimo e ferale, localistico e onirico al tempo stesso, e anelante alla patria perduta: un *nostos*, un "ritorno" infinitamente dilatato e astrale, come si è visto, anche, o meglio una "nequia", una discesa agli inferi parentale e purificatoria, ma di vietato ricongiungimento:

> - È ora, o figlio, ora ch'io vada
> […]
> ... Venir con te? Ma non è dato!
> […]
> ...Tu venir qui? Viene chi muore...
> E tu vuoi dunque venir qui.
> Sei stanco: è vero? Hai male al cuore.
> Quel male l'ebbi anch'io, *Zvanî*
> […]
> - Ma dimmi, o madre, dimmi almeno,
> se nel tramonto del suo giorno
> tuo figlio si deve sereno
> preparare per un ritorno![50]

[50] Cfr. *Commiato*, vv. 5; 11; 17-20; 27-30. L'ulissismo di Pascoli è, sullo

Affermazioni come quella confidenziale di Pascoli all'amico Caselli, quando, parlando delle poesie del ciclo di San Mauro, le definiva «la novena del ritorno»[51], mostrano quanta parte di meditato candore ci sia nella insospettabile ironia con cui vanno letti questi atroci, compiutissimi idilli in tutto il loro strazio di dolcezza serotina e tombale[52].

Quasi non ci sarebbe bisogno di quelle dichiarazioni o primi abbozzi autografi pubblicati in *Appendice* alla antica prima lettura di Nava e riproposti dalla vena filologica di Garboli («La

sfondo, quello "storico" e reale degli andanti per sentieri e strade, girovaghi e pellegrini o barocciai e lavoranti che traversano impervi l'Appennino e popolano le sue liriche (cfr. per tutti, *La partenza del boscaiolo*, *I due girovaghi*, *Il mendico* nei *Canti di Castelvecchio*; *il bordone* nei *Primi poemetti*; *Il mendicante*, *I ciechi*, *In cammino* in *Myricae* ...), viandanti di un paese campestre e ignoto, al tempo stesso, che, pur nei contorni delle cerchie casalinghe, non consente rassicurazione e ha all'interno il senso di ciò che turba ed accora. Va sottolineata ormai comunque, dopo le letture di Bàrberi Squarotti, Nava, Garboli, Perugi cit., la cifra "ironica" di questo ritorno in patria, come quella pia dello stridente stereotipo convenzionale («Vidi nel mio cammino/ al sangue del trifoglio/ presso il celeste lino», in *Casa mia*, vv. 35-36). Deluse e dissacratorie, in altro momento, saranno le peripezie dei propri viaggi nella rivisitazione che ne fa Ulisse (nei *Poemi Conviviali*, cfr. *L'ultimo viaggio*, in ventiquattro distesi episodi: ... *Il timone*; *La partenza* […] *Il pitocco*; *La procella*; *L'isola di Eea* […] *Il Ciclope*; *La gloria*; *Le Sirene* […] *Calypso*, ventiquattro capitoli o "stazioni", per così dire, come i XXIV libri dell'*Odissea*); o nella rimemorazione del condottiero Alessandro cui resta solo il mondo della luna davanti, dopo che è giunto al termine di tutto il mondo conquistato (cfr. *Alexandros*, in *Ivi*).

[51] *Lettere del Pascoli ad Alfredo Caselli (1898-1910)*, a c. di F. DEL BECCARO, Mondadori, Milano 1968 (lettera del 18 aprile 1903), cit. in G. PASCOLI, *Il ritorno a San Mauro*, introduzione e commento di C. GARBOLI, *Op. cit*., p. 3.

[52] Cfr. M. Perugi nel commento introduttivo a *Casa mia*: «Pascoli ha indicato una volta per tutte il tono di recitazione che compete a poesie come questa: un falsetto da idillio edulcorato, dove ogni parola s'incrina in un sogghigno stridulo», in G. PASCOLI, *Dai Canti di Castelvecchio*, cit. p. 148.

mamma e la casina»; «la mammina piccola e giovane»; «Mamma giovane»; «O mamma, ma io voglio rimanere con te. Io non sono potuto crescere»; «Sono morto anch'io...»[53]), né di collegarli alle liriche già segnalate quali *I bimbi cugini*, *Lapide*, anche *Placido*, per rinvenirvi i tramiti sotterranei che si individuano negli sviluppi della poesia di Pascoli[54]. «Io sono solo solo... E così posso sfogarmi un poco», scriveva in una lettera a Ugo Brilli del 13 settembre 1897, dicendo di voler tenere celati a Maria i suoi 'segreti dolori e presentimenti':

> Vedi: sarà *neurastenia*, sarà *autosuggestione*, sarà effetto della vita forzatamente casta e orribilmente mesta, ma io passo certe ore, meglio certi giorni, in cui mi pare di dover morire […] perché il cuore mi si frange all'improvviso. Batte, batte, mi pare di sentire da un momento all'altro l'ultimo scricchiolio e poi più nulla[55].

La trama di una situazione esistenziale, come si vede, che si sublimava, a dirla canonicamente, nell'avvertimento di quei bri-

---

[53] Cfr. la documentazione in Nava, cit., sotto gli autografi riprodotti: «IL RITORNO A SAN MAURO, III e IX», p. 37 e «LA MAMMA», p. 38. In C. GARBOLI, *Op. cit*., p. 6 e tavole f. t., p.12 e *passim*.

[54] «Un momento di intimità irraggiungibile fra una madre morta, ma rimasta giovane, e il figlio vivo e invecchiato» definisce Garboli l'incontro in *Mia madre*, (cit., p. 7). È facile aggiungere che vi si può vedere, chiasmicamente, il riflesso di quella situazione inquietante, e invertita, della ragazza viva che cresce e si fa donna, e del bimbo morto "fidanzato" che resta sempre fanciullo nella tomba, nella poesia *I due cugini* citata. Con quell'ottica narcisistica identificativa del veder se stesso morto che si avrà anche in *Il bolide* (cfr sotto), o, in misura eroica, in *La piccozza* («Ma per morire dove me placido/ immerso nell'alga/ vermiglia ritrovi chi salga», vv. 46-48).

[55] Cfr. il mio *Giovanni Pascoli*, in G. SAVOCA – M. TROPEA, *Pascoli, Gozzano e i crepuscolari*, cit., p. 47.

vidi, 'dei trasporti o delle comunioni che passano', come scriveva nella bellissima prefazione ricordata ai *Canti*; di quelle voci e "presenze" che sentiva nelle cose a Castelvecchio, nella vita degli uccelli e delle bestie, dei fiori e delle piante ma anche in tutto il tramonto positivista del secolo, nelle risorgenze intimistiche, radicali e atee, cosmiche e astrali che pur traversavano quella sua vita, e che l'alta perizia dello scrittore avvolgeva nelle raffinatezze disperate del colloquio sommesso, come a renderne meno teso l'acume e più cantabile la tragedia.

In fondo è come se Pascoli, in questo ciclo, ordisse (e occultasse, al tempo stesso) la trama di un percorso, la confessione di un "varco" intrasgredibile, come di un raccapriccio della morte e di un tabù (indicibile) dell'*eros*, ma anche di un Ade di felicità e sgomento che si acuisce da *Casa mia* a *Mia madre*, quasi in continuazione, fino a *Commiato*, con le doppie quartine di domande e risposte alternative di madre e figlio di chiarimento che s'è visto.

E si vedano, altresì, quel 'tremor del mento' da innamorati, quel 'fruscìo di gonna' misterioso e conturbante tra Madonna dell'Acqua e croce del crocevia in *Mia madre* (vv. 16; 19-20; 28); o la simbologia elementare di sangue del trifoglio e celeste lino, del chicco mistico e delle spighe, come nota sacralizzante di religione del lavoro e del sacrificio, ad attenuazione – in tono di falsa antifona ormai –, di quanto di ansioso, di sospeso, si può nascondere nell'incontro d'amore tra madre e figlio (in *Casa mia*: «Vidi nel mio cammino/ al sangue del trifoglio/ misto il celeste lino […] Lavorerò di lena/ tutto il gran giorno […] E sarò lieto e ricco/ io delle mie fatiche,/ quando ogni tenue chicco/ germinerà tre spiche.// E comprerò leggiadre/ vesti alle mie fanciulle,/ e l'abito di tulle/ alla lor dolce madre», vv. 34-36; 41-42; 49-56); o, ancora, nei versi finali di *Mia madre* («pallida […] ma

tanto/ giovane! una sorella!», cit., vv. 33-34), la sovrapposizione di madre a sorella e viceversa, quali figure di devianza e "sostituzione" in quel concentratissimo universo femminile familiare di Pascoli che è ben noto.

Ché, in fondo, questo è lo scandalo del fanciullo il quale non riesce ad emanciparsi dal legame parentale (ancestrale) attanagliante con la madre (con la "patria")[56]; con, ancora, la figura di riferimento (di copertura) del padre a presiedere, in quel "giallo" sempre ripetuto e *avant lettre* della uccisione invendicata, e figura in cui la voce narrante del figlio chiaramente si identifica. (Qui in sostituzione di se stesso al padre in quel martirio, quando pensa di ricevere la morte da dietro un cespuglio dall'assassino, e la consolante, ineffabile carezza della madre: cfr. in *Il bolide*: «Ricordavo. A' miei verdi anni, mal vivo,/ pensai tramata anche per me la morte/ nel sangue […] E che dunque? Uno schianto;/ e su la terra rantolerei, solo.../ no, non solo! Lì presso è il camposanto,/ con la sua fioca lampada di vita./ Accorrerebbe la mia madre in pianto./ Mi sfiorerebbe appena con le dita:/ le sue lagrime come una rugiada/ nell'ombra, sentirei su la ferita», vv. 7-9; 17-24).

* * *

C'è, come si vede, una linea di sequenza in questo continuo ripresentarsi a Pascoli dei suoi morti, della madre, della morte, che è linea non intermessa da *Myricae* ai *Canti di Castelvecchio*, e linea la quale il poeta implicitamente demarcava quando, alla sua maniera apparentemente casuale ed emotiva, ribadiva, per

[56] *Patria*, prima *Estate*, in *Myricae*, come più volte da tante parti è stato indicato, è poesia emblematica di questa alienazione.

esempio, invece, i diversi propositi che, sulla via del nuovo impegno civile, la sua poesia allora andava prendendo: «E perché far conto che la *Myricae* e i *Canti* siano l'unica opera mia?», come scriveva in un passo di lettera alla sorella in uno sfogo estemporaneo contro i redattori del «Marzocco» e della «Tribuna», il quale va preso, in verità, come dichiarazione di poetica, di chiusura, per così dire, di quella vena esclusivamente campestre e familiare che aveva caratterizzato tutta la sua fase creativa fino ad allora: «Perché non dire: Queste sono le poesie della sua vita, dirò così, materiale? Della sua casa, della sua famiglia, delle sue vicende? Altrove e altra è la poesia del suo pensiero politico e sociale e artistico?»[57].

Modo comunque, quello della linea materna che si è detto, sentito al livello lancinante e più intimo, e il più consono, naturalmente, ai riflessi della vita biografica che Pascoli portava, nella tecnica e nei modelli tematici così effusi, al grado non più ripetibile di questi suoi lirici, quasi efferati compimenti.

Si va dalle parvenze scarmigliate e romantiche del poemetto *Il giorno dei morti* e degli *Anniversari*, dai fantasmi perscrutanti e queruli di quei componimenti, dalla figura di devota ritualità o di custode delle memorie invendicate della madre, al brivido inquietante, al simbolismo candidamente alluso del cancello, dell'*impasse* segreta e dell'*eros* nascosto...[58]. Il poeta Pascoli rappresenta qui, e perpetra, il massimo e il più innocente degli scandali: che il fanciullo sia innamorato della madre, che in essa veda 'una sorella', una donna giovane in cui porre la sua devozione e le sue confidenze; crea (ricrea) su liberissimi moduli

[57] In M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, cit., p. 717.

[58] Di «perversione» parla a proposito di questa situazione C. Garboli (cit., p. 57), e prima, ancora per il colloquio, di tema intermedio fra idillio e incubo (p. 5).

moderni una sua tipologia dell'incontro e del colloquio di antica tradizione con la madre, e un incontro di cuori deliranti, di cuori 'colmi', quale può avvenire solo in uno spazio onirico, in quelle allucinazioni evocative che la nuova scienza degli spiriti che percorreva l'Europa, al tempo, aiutava a raggiungere. E sullo sfondo, anche, di quella dimensione infera classicistica che il saputo cultore di studi e metri degli anni giovanili, professore e finissimo poeta di quelle archeologie poi, da sempre pertrattava nel suo magistero universitario e di creatore di miti.

Ugualmente il percorso formale andava dalle misure più convenzionali del sonetto, del poemetto in terzine, della ballata piccola, della elegia, dei madrigali, ai più liberi intrecci di settenari e novenari che sembrano essere il metro più precipuo della modernità pascoliana. Dalla narrativa memoriale (*Ricordi*, *Anniversari*...) alla pura liricità ebra di questi idilli del ciclo del "ritorno" di un poeta di vena flebile e crudele, compunta e disperata al tempo stesso.

L'attrattiva luttuaria che contrassegna la linea di ricerca che si è seguita in questo percorso del rapporto con la madre (con la madre morta, la madre giovane e "sorella"...), vale come indagine specifica, ma come indicazione di un percorso, di metafora generale, anche.

Ne *I due fanciulli* (nei *Primi Poemetti*), per esempio, altro mito filosofico, apologo irenico e non placato dei due fanciulli (degli uomini) che si accapigliano e poi, nel sonno, tornano in pace, si può cogliere ancora dietro le righe, e al di là delle intenzioni palesi stesse del poeta, la ricorrenza in parallelo della figura tanatologica della madre nella sua funzione di guardiana e accompagnatrice, e della morte («Dopo breve ora, tacita, pian piano,/ venne la madre, ed esplorò col lume/ velato un poco dalla rosea mano», vv. 26-28; «...quando non intesa,/ quando non

vista, sopra voi si chini// la Morte con la sua lampada accesa», vv. 46-48).

Il grande ciclo stagionale dei *Primi* e *Nuovi Poemetti* contiene anche, socializzandoli al ciclo di vicenda umana della famiglia e delle condizioni del lavoro, temi di nascite e morti; Rosa, per esempio, la neo-sposa figlia del capoccio che ha perso un figlio, sente ora di nuovo in grembo rispuntare il germe della sua funzione di madre, e battere i palpiti della vita di un nuovo essere[59].

I *Poemi Conviviali*, al di là dello splendente rimpasto archeologico/estetizzante che rappresentano, contengono miti di declino e di suggestione mortuaria (Achille e la sua ultima notte di vita terrena – *La cetra d'Achille*; *Le Memnonidi* –; i vecchi atleti cercanti le cicute sul monte – *I vecchi di Ceo*; la morte di Socrate nel carcere – *La civetta*; Alessandro davanti alla sua delusione di conquistatore ai limiti del mondo conosciuto – *Alexandros*; la fine di Ulisse vecchio sulle orme ripercorse dei suoi viaggi – *L'ultimo viaggio*). E anche qui, naturalmente, la funzione della madre fa da perno, o da contorno ineliminabile, per così dire, alle figurazioni funebri o vitali in cui viene iscritta («In tanto nell'Epiro aspra e montana/ filano le sue vergini sorelle/ pel dolce Assente la milesia lana [...] torcono il fuso con le ceree dita [...] Olimpiàs in un sogno smarrita/ ascolta il lungo favellìo d'un fonte,/ ascolta nella cava ombra infinita// le grandi quercie bisbigliar sul monte», *Alexandros* VI, vv. 1-3; 5; 6-9). In *Tiberio*, mentre i seguaci di Antonio fuggono in rotta, Livia, futura madre dell'imperatore «... tranquilla, indomita, ribelle,/ tra i rossi òmeri de' gladïatori// nutre Tiberio con le sue mammelle», IV, vv. 8-10. Nella sezione *Poemi di Ate* degli stessi *Conviviali*,

[59] Una lettura recente in chiave dell'*eros* è quella di G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Pascoli: la Rosa e la Viola*, in R. AYMONE (a c. di), *Giovanni Pascoli a un secolo dalla sua scomparsa*, cit., pp. 109-130.

L'etera è il poema della cattiva madre, Myrrhine, che nell'Ade incontra le ombre dei suoi figli non voluti, i figli non usciti dal suo grembo, i figli dell'aborto; *La madre* è, invece, il poema della genitrice che perdona, nel profondo del Tartaro, l'offesa del figlio, anche quella più atroce delle percosse e della morte.

Tutte figurazioni affascinanti, queste, che mostrano la capacità di articolazione di Pascoli su un tema che toccava il più profondo della sua persona (della sua ispirazione), ma che non riguardano direttamente la linea di indagine della propria madre a cui ci siamo attenuti nello sviluppo di questo saggio.

Serve piuttosto riportare i versi de *La piccozza*, poesia che Pascoli mise all'inizio della raccolta *Odi e Inni*, ad avvalorare quel programma che aveva abbracciato a un punto maturo della sua arte, della sua volontà di intervento intellettuale e umanitario:

> Da me!... Non quando m'avviai trepido
> c'era una madre che nel mio zaino
> ponesse due pani
> per il solitario domani.
>
> Per me non c'era bacio né lagrima,
> né caro capo chino su l'omero
> a lungo, né voce
> pregante, né segno di croce.
>
> Non c'eri! E niuno vide che lacero
> fuggivo gli occhi prossimi, subito,
> o madre, accorato
> che niuno m'avesse guardato.
>
> Da me, da solo, solo e famelico,
> per l'erta mossi rompendo ai triboli

i piedi e la mano,
piangendo, sì, forse, ma piano

Una lacerazione e uno strappo, insomma, che suona ancora come lamento, ma una dichiarazione di poetica, al tempo stesso, sulla linea di lettura indicata anche da sfoghi e affermazioni come quella sopra trascritta: una dichiarazione di emancipazione dalla madre, che sembrava esser necessaria perché si incrementasse quella nuova fase della poesia civile ed impegnata la quale portava a far diventare poeta della nazione il poeta umile e familiare della patria di San Mauro e Castelvecchio.

Quale madre? Presenze materne fra auto-bio-grafia e strategia della dissoluzione famigliare ne *Il conformista* e ne *La noia* di Alberto Moravia

Angelo Fàvaro

L'*imago* prima, mirabile e ambigua, sedimentata nell'inconscio collettivo dal tempo delle origini selvagge[1], raffigura una madre che cerca di salvare il proprio figlio da un padre divoratore, il quale vuole tenere lo scettro del potere e teme d'essere detronizzato: è per evitare che l'infante venga fagocitato che la madre lo allontana drammaticamente da sé, lo nasconde in un altrove isolato, lo fa accudire da altri. Dalla *Teogonia* esiodea la letteratura evoca, con la potenza vitale e virale del mito[2], la violenza e la dismisura come modi razionali per mantenere l'ordine, e invece l'affettività e il sacrificio come espedienti istintuali per sovvertirlo e instaurarne uno nuovo. È sempre la madre colei che "misura"[3] i rapporti e colei che forma il figlio, e, in

[1] W. Burkert, *Origini selvagge. Sacrificio e mito nella Grecia arcaica*, Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 83-108.

[2] C. G. Jung, K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Bollati Boringhieri, Torino 1979, pp. 112-114.

[3] La parola 'madre' deriverebbe dalla radice sanscrita √MÂ che contiene intrinsecamente il principio della misurazione, della valutazione, dunque per estensione della formazione, della distribuzione, della ripartizione: 'madre' in sanscrito equivarrebbe a colei che misura, che forma, che dispone. Alla medesima radice si devono far risalire i lemmi: mestruo, mese, misura, mene, Moire. Si vedano a tal proposito: F. Rendich, *L'origine delle lingue indoeuro-*

tale direzione, il padre sembra non essere contemplato, almeno linguisticamente, nella civiltà indoeuropea[4], in cui sussiste originariamente il destino di *mater* (*matrimonium*) e non di *mulier*.

La relazione essenziale-esistenziale che si può osservare nel "matrimonio" appare, dunque, quella che si instaura fra madre e figlio, nell'esclusiva ed escludente disfunzione paterna, contemplando, tuttavia, con la pregnante carica metaforica di cui è intriso, il necessario connotante complementare dell'allontanamento, della privazione, dell'in-comprensione fra madre e figlio, in un processo dinamico di attrazione-repulsione reciproca e iterata[5].

---

pee. Struttura e genesi della lingua madre del sanscrito, del greco e del latino, Palombi, Roma 2007; Idem, *Dizionario etimologico comparato delle lingue classiche indoeuropee: indoeuropeo, sanscrito, greco, latino*, Palombi, Roma 2010; E. Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, II voll., Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1976, in particolare I vol., pp. 161-194.

[4] Si consideri che «[…] il vocabolario indoeuropeo della parentela ha insegnato, da quando lo si studia, che, nella coniugalità, la situazione dell'uomo e quella della donna non avevano niente in comune, e che anche i termini per designare la loro reciproca parentela erano del tutto diversi», e dunque il lemma "matrimonio", che deriva da *mater* (madre) e da un'antichissima radice «significa 'condizione legale di *mater*', conformemente al valore di derivati in *-monium*, che sono tutti termini giuridici. […] Questo è quanto il '*matrimonium*' significa per lei [la madre – la donna] non un atto, ma un destino», in *Ivi*, pp. 183-187.

[5] «La trasposizione sul piano mitico di un evento attuale si trasfigura immediatamente in un fenomeno universale, mentre l'attualità assume valore esemplare e paradigmatico nello stesso tempo in cui assurge a dimensione mitica» così A. Granese, *Menzogne simili al vero. Epifanie del Moderno: il mito, il sacro, il tragico*, Edisud, Salerno 2010, p. 65 e si leggano con attenzione anche le pagine seguenti, nelle quali si affronta il discorso della presenza dei mitemi e della loro risemantizzazione all'interno della civiltà occidentale in forme creative differenti: dalla poesia alla narrativa, dalle arti visive fino al cinema.

Nella vasta e variegata produzione narrativa di Alberto Moravia, che dall'inizio del XX secolo giunge fino a inaugurarne l'ultimo decennio, fra le pagine più inquietanti e più inquinanti la coscienza, non è infrequente accertare nella rappresentazione della famiglia la *praesentia* o l'omologa *absentia* della *madre*. Tale *praesentia* o *absentia* della madre nelle famiglie, delle quali il narratore si occupa, palesa una condizione irrinunciabile sia per la diffrazione della poetica moraviana, nella sua prismatica complessità, sia per il processo diegetico autoriale, con le varie implicazioni inerenti alle differenti forme d'intreccio narrativo. Ove c'è, così come è, o manca, con un inconfondibilmente perfetto non-esserci, la madre è il personaggio che incarna e assolve l'oneroso dovere di partecipare alla dissoluzione, volta a volta, dell'ambizione, del sentimento, della rivolta dei figli e dell'istituzione famigliare. Tutta l'*Opera* di Alberto Moravia si volge a indagare le dinamiche della famiglia borghese e a proporre un'impietosa analisi anatomica delle patologie virulente che affliggono quel corpo corruttibile e in una fase di progressiva dissoluzione, ma non mai cadavere:

> La famiglia è l'argomento principe di tutta la letteratura occidentale […]. [La letteratura si occupa della famiglia] perché il nucleo familiare è un microcosmo in cui, come si dice, si specchia il macrocosmo. Cioè nel quale tutto ciò che è particolare e privato è costretto dal carattere dell'istituzione familiare a convivere con tutto ciò che è sociale e pubblico. Convivere, naturalmente, non vuol dire andare d'accordo, tutt'altro. D'altra parte la natura fa sì che nella famiglia si raggiunga facilmente il massimo di tensione vitale, cioè la tragedia. Ora, secondo me, la tragedia è la più alta espressione della letteratura[6].

[6] A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 2007, p. 276.

Il teorema moraviano risulta facilmente dimostrabile: la famiglia borghese è lo spazio dove si raggiunge il massimo di tensione "vitale", di tragedia, e la famiglia è fondata sul matrimonio, ovvero sulla presenza cardinale e centrale della madre, ergo il corollario: dall'analisi del personaggio della madre si deve partire, e ad essa si deve tornare per cogliere «il processo della formazione creatrice»[7] nelle narrazioni moraviane al cui centro si pone un dramma famigliare[8].

Sin da *Gli indifferenti* (1929)[9] si incontra, elemento motore delle vicende narrate e degli eventi, Mariagrazia, madre di Carla e Michele. A partire da quell'opera prima, la madre è ritratta come una donna egotica e fatua, scioccamente e superficialmente distratta sia nei confronti dei figli, sia rispetto al patrimonio di famiglia. Non v'è ombra di padre ne *Gli indifferenti*. Procedendo, le madri sono presenti e talvolta si moltiplicano nei romanzi maggiori: a volte sono morte, come la madre di Andreina ne *Le ambizioni sbagliate* (1935) e la madre di Sebastiano ne *La mascherata* (1941), e tuttavia, benché assenti, cooperano comunque alla definizione del carattere e del modo d'essere dei

[7] Utile leggere l'intero saggio, per comprendere la definizione offerta: C. G. Jung, *Psicologia e poesia*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, pp. 19-46.

[8] Si veda, a complemento del presente discorso e di questo studio, anche il mio saggio nel volume miscellaneo *Strategie del moderno: narrativa, teatro, critica*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2012, A. Fàvaro, *Declinazioni e variazioni di un paradigma letterario fra moderno e postmoderno. Il personaggio della madre nell'opera narrativa di Alberto Moravia*, pp. 23-72.

[9] A. Moravia, *Gli indifferenti*, in *Opere/1. Romanzi e racconti 1927.1940*, a c. di F. Serra, Bompiani, Milano 2000, pp. 5-301. Si rileggano le parole che per Mariagrazia, nella sua acuta critica, impiegò G. A. Borgese, *Gli indifferenti*, in «Il Corriere della Sera», 21 luglio 1929, p. 3: «Soprattutto si pensi al mirabile ritratto di Mariagrazia, l'amante sciocca; ritratto piatto, rosa, idiota, una cosa da Goya».

figli; altre volte sono vive e attivamente implicate nella tessitura della struttura romanzesca, come in *Agostino* (1942-1944), *La romana* (1947), *La disubbidienza* (1948), *Il conformista* (1951), *La ciociara* (1957), *La noia* (1960), *L'attenzione* (1965), *La vita interiore* (1978), *L'uomo che guarda* (1985). Peculiare il *Viaggio a Roma* (1988): ad una madre morta si espone specularmente e in modo allusivamente incestuoso l'incontro di Mario, l'orfano, con una differente figura femminile, anch'ella madre, ma viva.

La polivalenza simbolica della relazione madre-figlio[10] nei romanzi di Alberto Moravia significa la complessità della figura-personaggio materno, ed è tale da richiamare numerosi altri elementi di poetica e di estetica, auto-bio-grafici ed esistenziali dell'autore. Ne *Gli indifferenti*, in *Agostino*[11] prima come poi ne *La romana*[12], è assente la figura paterna (padri morti, fuggiti): nella realtà romanzesca moraviana si rappresenta l'istituzione della famiglia vacillante e moribonda, disgregata nell'elemento simbolico, il padre – *pater familias* – o in quello maggiormente identificante la modernità occidentale: il patriarcato; al contempo quel residuo di nucleo famigliare viene sacrificato a madri che iterano il disfacimento: Mariagrazia quello intellettuale, eco-

[10] C. G. Jung, *L'archetipo della madre: 1938-1954*, Bollati Boringhieri, Torino 1981. Si è consultata, altresì, l'acuta ricerca di L. Parisi, *L'archetipo di Moravia*, in «Studi e problemi di critica testuale», n. 78, 2009, pp. 147-174; oggi parte di un interessante volume: *Uno specchio infranto. Adolescenti e abuso sessuale nell'opera di Alberto Moravia*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2013, e anche se non si concorda con le conclusioni e le prospettive di analisi critica, tuttavia pregevole e completo appare lo studio.

[11] A. Moravia, *Agostino*, in *Opere/2. Romanzi e racconti 1941.1949*, a c. di S. Casini, Bompiani, Milano 2002, pp. 327- 415.

[12] Idem, *La romana*, in *Opere/2. Romanzi e racconti 1941.1949*, cit., pp. 645-1069.

nomico, esistenziale e della morale borghese; la madre di Agostino la corruzione della moralità proba incarnata dalla *mater familias*, secondo i canoni borghesi; la madre di Adriana, invece, è espressione di una sorta di differente a-moralità della classe popolare, del tutto incapace di interrogarsi sul senso, perché attanagliata dalla lotta per la sopravvivenza. Adriana, *La romana* appunto, emblematicamente, nei momenti di scoramento, cerca conforto rivolgendosi a una statua della Madonna – madre per antonomasia – e confidandosi con colei che la giovane donna dice d'amare come «fosse lei la… vera madre»[13].

La prima ad accorgersi, con la sensibilità e la sincerità che ne distinguono gli scritti e gli studi, dell'indispensabile e insostituibile presenza della figura materna nei romanzi e soprattutto ancor più della consonanza fra quelle narrazioni e l'esperienza biografica di Moravia, è stata Dacia Maraini. Narra:

> Non si soffermava mai […] a rammentare qualcosa di suo padre o di sua madre. Come se scrivendo *Gli indifferenti* e *Agostino* e *Inverno di malato* si fosse liberato una volta per tutte di quei sacchi pesanti e invadenti che costituivano la sua adolescenza in famiglia. Non ne voleva più sentire parlare. Eppure io insistevo, leggendo i tuoi libri si può ritrovare sempre una madre che sembra il ritratto della tua, una madre molto amata ma anche disprezzata, una madre sensualmente vicina, ma nello stesso tempo ripudiata agli estremi margini della immaginazione infantile. La sua risposta invariabilmente era un: «No, sono tutti personaggi inventati», contro ogni evidenza, «non c'è niente di personale nei miei libri. Mia madre è diversa da tutte le madri che io ho descritto. Non è lei ti dico,

[13] *Ivi*, p. 736.

> non insistere», quasi avesse paura di mettere il piede su una mina emotiva[14].

Il personaggio della madre, nei romanzi di Moravia, ricorre con medesime caratteristiche: fortemente distorto rispetto alla tradizione cristiana e sociale italiana, e duramente inetto all'amore[15], capace di errori-orrori inconciliabili con lo *status* sociale e famigliare che le è assegnato dalla società civile.

Non si può tacere, a tal proposito, del personaggio di Cora, ne *L'attenzione*[16]: ella persuade la propria figlia Baba alla prostituzione, inducendola quasi fino ad un presunto incesto; necessario menzionare anche il caso di Viola, ne *La vita interiore*[17]: ella agisce nei confronti della propria figlia Desideria in modo non meno perversamente e subdolamente violento di Cora.

La narrativa di Moravia affonda le proprie radici nella realtà, dalla realtà prende le mosse, e racconta una porzione di società

---

[14] D. Maraini, *Il bambino Alberto*, Rizzoli, Milano 1986, p. V. A lei va la mia gratitudine per questo prezioso libro che restituisce il bambino Alberto vivace e offre la freschezza della sua infanzia difficile e dolorosa ai lettori appassionati e agli studiosi infaticabili dell'opera di Moravia, da questo volume, molti anni or sono, è iniziato il mio lavoro di ricerca intorno alle *Madri Moraviane*, di cui il presente saggio costituisce poco più di un lacerto compiuto, e tuttavia da compiersi.

[15] Anche ne *La ciociara*, il personaggio di Cesira non solo definisce reificandola la propria figlia Rosetta 'figlia d'oro', con un sintagma che evidenzia non tanto l'affetto quanto il valore economico, ma nella vicenda romanzesca sono le scelte intempestive della madre che provocano la rovinosa esperienza di stupro della figlia.

[16] A. Moravia, *L'attenzione*, in *Opere/4. Romanzi e racconti 1960.1969* , a c. di S. Casini, Bompiani, Milano 2007, pp. 827-1160.

[17] Idem, *La vita interiore*, Bompiani, Milano 1978. Si veda anche il bel film *Desideria, la vita interiore* (1980) regia di G. Barcelloni, sceneggiatura G. Barcelloni e E. Ungari.

(popolo o borghesia), nelle sue fasi di trasformazione, attraverso il XX secolo; delinea precisamente le dinamiche interne-esterne delle componenti essenziali della società occidentale, fondata sulla famiglia (borghese o del popolo), pone al centro dei singoli romanzi i molteplici *fragmenta* delle relazioni dell'uomo e della donna con se stessi, e invitabilmente nella reciprocità dell'interazione famigliare e parentale con in figli.

> Donne e uomini non sono semplicemente creature biologiche; sono attori sociali che interpretano molti ruoli – in realtà li vivono – sono in relazione ai differenti gruppi nell'ambito dei quali interagiscono e con i quali si identificano. La costituzione di modelli di relazioni tra donne, uomini e bambini non è fissata dalla biologia, ma viene piuttosto organizzata a livello sociale dalle istituzioni e dai ruoli. Ogni bambino ha due genitori biologici, ma non è da questo fatto che dipende direttamente il modo in cui i rapporti tra loro e con la parentela si struttureranno socialmente[18].

Dall'interazione, nell'ambito del discorso romanzesco moraviano, uomo-donna-bambino, che disfunzionalmente non riescono ad incontrarsi nella completezza del nucleo familiare/matrimoniale, si può identificare la difficoltà a strutturare rapporti parentali, fondati sulla reciprocità affettiva e relazionale sia fra padre e madre, sia fra genitori e figli. Se si può accogliere il principio che «da un punto di vista strutturale, le istituzioni matrimoniali sono solitamente dominate dall'uomo e servono a

[18] M. M. Johnson, *Madri forti, mogli deboli. La disuguaglianza del genere*, Il Mulino, Bologna 1995, p. 12.

tenere sotto controllo e ad assicurare le cure materne»[19], si dovrà, allora, constatare con ancor maggiore evidenza l'assenza del padre o la sua inconsistenza sociale e relazionale, pedagogica, quando presente, nei romanzi di Moravia. Questi padri moraviani non solo non possono istituzionalmente assumere alcun dominio sulla famiglia, ma non sono neppure in grado di assicurare alcuna cura, né affettiva né biologica, alle loro mogli.

Aveva confessato Moravia che, a partire da *Gli indifferenti* nei suoi scritti narrativi: «le esperienze di fondo sono autobiografiche, ma i personaggi non lo sono»[20]: autorizzando una chiave di lettura che dalle cosiddette esperienze auto-bio-grafiche[21] si riverberasse sulla genesi dei personaggi e delle situazioni famigliari e romanzesche.

A distanza di poco meno di un decennio l'uno dall'altro, Alberto Moravia pubblica due romanzi molto differenti: *Il conformista* e *La noia*. In entrambi, la presenza del personaggio della madre appare sostanziale a decretare la disfatta esistenziale e sociale del figlio protagonista, attivando il conflitto per antonomasia: quello fra madre e figlio come situazione fondante e sollecitante l'intreccio, secondo una teoresi per cui: «Le situazioni

---

[19] *Ivi*, p. 13.

[20] E. SICILIANO, *Alberto Moravia: vita, parole e idee di un romanziere*, Bompiani, Milano 1982, p. 39.

[21] Dagli anni Trenta, Alberto Moravia aveva concepito una teoria del personaggio in relazione all'autore, che aveva espresso affermando: «I personaggi del romanzo possono essere la maschera mascherata della maschera dell'autore» e proseguendo aveva chiarito: «scrivo questa brutta frase per suggerire le delicatezze e le prodi gioiose inversioni alle quali deve ricorrere il romanziere prima di mettere se stesso o una parte di se stesso in un qualsiasi personaggio della sua opera», in A. MORAVIA, *Appunti sul romanzo*, in «L'Italia Letteraria», II, n. 13, 30 marzo 1930, p. 3.

[nel romanzo] sono conflitti di personaggi. Se vengono a mancare i personaggi, svaniscono le situazioni: quindi non c'è più romanzo»[22]. La madre di Marcello, *Il conformista*, e quella di Dino, il protagonista de *La noia*, vivono in due famiglie dell'alta borghesia romana, in epoche contigue: la prima viene ritratta negli anni Venti, ancora giovane e bella, benestante e mondana, e poi negli anni Quaranta, con lo sperpero del patrimonio, in una situazione di decadenza; l'altra, al contrario, nell'immediato dopoguerra, grazie a opportuni investimenti e acquisti, è stata capace di accumulare un consistente patrimonio, che le consente di vivere con ogni agio, in una splendida villa sull'Appia antica. Rimane indubitabile, sia per *Il conformista* sia per *La noia* che «nei romanzi di Moravia, le madri risiedono […] al centro del dramma»[23].

Nel 1951, giunge in libreria *Il conformista*[24]. Dall'analisi della

[22] E. Siciliano, *Alberto Moravia: vita, parole e idee di un romanziere*, cit., p. 120.

[23] R. de Ceccatty, *Pasolini e Moravia: artisti fratelli*, in A. Fàvaro (a c. di), *Alberto Moravia e gli Amici*, Atti del Convegno, Sabaudia, 30 novembre 2010, Edizioni Sinestesie, Avellino 2011, p. 73. Ma si consulti altresì la bella biografia dello stesso R. de Ceccatty, *Alberto Moravia*, Bompiani, Milano 2010, soprattutto le pp. 33-67 inerenti all'infanzia, alla prima fanciullezza e alla vita in famiglia dello scrittore.

[24] Per necessaria sintesi documentaria si riporta l'intreccio romanzesco così come offerto da O. del Buono: «Marcello Clerici, il protagonista, s'accorge già da ragazzo di essere anormale per la sua inclinazione alla crudeltà e alla pederastia, la sua presunta innocenza si frantuma addirittura in un delitto che lui crede di commettere contro un attentatore alle sue virtù, da allora ogni suo sforzo sarà lucidamente e dolorosamente teso a conquistare la normalità, a confondersi con gli altri, e, siccome quello dei suoi tempi è il conformismo fascista, il fascismo diventerà la sua ragione e il suo modo d'esistere, ma il fascismo finirà per esigere da lui lo scotto d'un delitto per la causa, a cosa approderà, dunque, la lotta del nostro eroe? Caduto il regime,

ripartizione della materia romanzesca, l'opera sembra assumere la forma di una tragedia: un prologo (tre capitoli); una parte prima (quattro capitoli); una parte seconda (undici capitoli); un epilogo (tre capitoli). Così Moravia stesso giustifica il ricorso al genere tragico: «Scrissi il romanzo [*Il conformista*] non 'per' i Rosselli ma 'su' i Rosselli. E questo pensai che doveva essere una tragedia sia pure a fondo storico e non una storia agiografica edificante»[25]. Una tragedia a fondo storico, al cui inizio c'è la ribellione di un ragazzo preadolescente (come Agostino dell'omonimo romanzo e Luca de *La disubbidienza*), e la scelta di aderire ad un presunto conformismo, perché il fanciullo non è capace di accogliere la propria diversità, o meglio il proprio essere così come è. La vicenda romanzesca si declina nell'ambito di una situazione famigliare, come nella tragedia greca antica: dapprima nella famiglia di Marcello, poi in quella della fidanzata-moglie Giulia, infine nella nuova famiglia che forma dal matrimonio con Giulia. Il dramma del protagonista, lo si può affermare senza dubbio, è generato e si sviluppa dalla noncuranza e dalla distrazione di sua madre. La funzione preponderante della famiglia[26] e la centralità del personaggio della madre si desumono esattamente dal riassunto approntato dallo stesso Moravia per gli editori stranieri:

---

mentre cerca scampo in macchina con la moglie e la figlia, Marcello muore lontano dalla capitale in un mitragliamento aereo», in *Moravia*, Feltrinelli, Milano 1962, p. 58. Nonostante le evidenti differenze fra il romanzo e l'opera filmica, da segnalare: *Il conformista* (1970), regia e sceneggiatura di Bernardo Bertolucci.

[25] A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 109.

[26] Le famiglie nel romanzo sono tre: quella di Marcello Clerici, quella della fidanzata Giulia, la cui madre è la signora Delia Ginami, infine quella Cleirici-Ginami che si forma dal matrimonio di Marcello e Giulia.

> Nel prologo il protagonista, Marcello Clerici, ha tredici anni. È un ragazzo timido, eccitabile, fantasioso, di aspetto delicato e quasi femmineo. Figlio unico, vive in una villa circondata da un giardino, insieme col padre, uomo quasi anziano, e con la madre, di vent'anni più giovane del marito, quasi una fanciulla. Il padre e la madre non vanno d'accordo: il padre è un nevrastenico demente, la madre è una creatura frivola e sventata[27].

La madre di Marcello potrebbe essere sorella della madre di Michele de *Gli indifferenti* e di quella di Agostino: dalle prime pagine del romanzo è transitivamente presente-assente nell'incapacità di fornire un modello etico di riferimento al proprio figlio. Quando Marcello esorta un suo amichetto, Roberto, a far del male ad una lucertola, Roberto risponde che la sua mamma dice che non si deve fare del male agli animali. Marcello non sa ribattere altro che le mamme dicono tante cose[28]. Se Roberto può citare l'*auctoritas* etica materna, Marcello invece cerca un confronto con la madre per essere condannato o assolto da quell'azione, l'uccisione delle lucertole, che a lui appare un *adiaforon* né *bonum* né *malum*:

> Marcello pensò che si sarebbe appellato anche lui a sua madre. Lei soltanto poteva condannarlo o assolverlo e, comunque, far rientrare il suo atto in un ordine purchessia. Marcello che conosceva sua madre, prendendo questa decisione, ragionava in astratto, come riferendosi ad una madre ideale, quale avrebbe dovuto essere e

[27] A. Moravia, *Il conformista*, in *Opere/3. 1950.1959*, II tomi, a c. di S. Casini, Bompiani, Milano 2004, tomo II, p. 2073.

[28] *Ivi*, tomo I, p. 13.

> non qual'era. In realtà, dubitava del buon esito del suo appello. Ma tant'era, egli non aveva che quella madre e d'altronde il suo impulso a rivolgersi a lei era più forte di qualsiasi dubbio[29].

Il fanciullo è consapevole di non poter contare sulla madre, non prova in lei «d'istinto molta fiducia»[30] e tuttavia a lei, naturalmente, si rivolge: perché «voleva rivelare alla madre la strage delle lucertole e domandarle se aveva fatto male»[31]. Cambia invece idea sollecitato dall'impazienza materna. Nell'incapacità di leggere i segnali inequivocabili del malessere di Marcello, che richiama la madre a voce alta, che si solleva sul letto e le chiede direttamente attenzione e un poco d'ascolto, si constata quel che poche righe prima Moravia, con abilissima strategia diegetica, agìta nell'analessi sul matrimonio e sul carattere della madre di Marcello, attraverso la voce narrante di un narratore onnisciente aveva riferito della donna, quasi a giustificarne gli atteggiamenti e le sue modalità relazionali: «la madre di Marcello, che si era sposata giovanissima, era rimasta moralmente e anche fisicamente una fanciulla; inoltre, pur non avendo alcuna confidenza con il figlio di cui si occupava pochissimo a causa dei numerosi impegni mondani, ella non aveva mai separato la propria vita da quella di lui»[32]. Marcello si autoaccusa di aver ucciso un gatto. Ma la distrazione della madre, che sta tentando di chiudere il fermaglio della collana che porta al collo, non provoca altro che un 'Ah, sì', pronunciato con voce "incomprensiva": e non appe-

[29] *Ivi*, p. 16.
[30] *Ivi*, p. 17.
[31] *Ivi*, p. 18.
[32] *Ivi*, p. 17.

na ella, aiutata dal fanciullo sente scattare il fermaglio, finalmente chiuso[33], «prim'ancora che Marcello avesse potuto trattenerla con un gesto o con un grido era già scomparsa»[34].

Dall'impossibilità del dialogo fra il fanciullo e la propria madre consegue la presa d'atto della sua anormalità[35]. La famiglia Clerici è una non-famiglia: una madre troppo giovane, che potrebbe sembrare la figlia del marito, per i venti anni di differenza, un padre incapace di gestire sentimenti e relazioni, violento e cupo, un fanciullo irriconoscibile che, duplicando fisicamente l'aspetto femminile della madre, assomiglia ad una bambina "vestita da maschio". Il bambino non riesce ad identificarsi con le figure genitoriali: è solo. Il prologo si conclude con due eventi, entrambi di alto valore simbolico e necessari ai fini degli sviluppi romanzeschi e del carattere del personaggio. La madre di Marcello torna a casa dal teatro e trova una fotografia, che ritrae lei e il figlio di due anni, con fori al posto dei suoi occhi e di quelli del bambino, fori effettuati con un temperino, e poi con una matita rossa qualcuno disegna, sulla foto, gocce di sangue. Marcello osserva la fotografia e viene informato dalla cuoca del fatto che la notte precedente i genitori hanno litigato lungamente: è il padre che ha sfigurato i volti della moglie e del figlio ritratti nella foto. Il richiamo all'archetipo di Edipo è evidente, ma non si spiegherebbe se il padre non provasse l'assurdo ma in

[33] Si pensi al simbolo archetipico originario dell'Uroboros: manifesta l'unità primordiale con il tutto, il ritorno all'utero materno, la condizione di vita allo stato primigenio, e si legga lo scattare del fermaglio della collana, che la madre non riesce a chiudere se non con l'aiuto del figlio, esattamente con il valore opposto: è quello il momento dell'abbandono, dell'incomprensione, della chiusura del rapporto fra i due.

[34] A. Moravia, *Il conformista*, cit., p. 19.

[35] *Ivi*, p. 22.

qualche modo motivato sentimento di gelosia nei confronti della propria moglie e odio nei confronti del figlio, poiché dubita della sua paternità genetica. L'altro è il presunto assassinio che Marcello è convinto d'aver compiuto sparando all'autista che avrebbe potuto abusare di lui. I rapporti di questa famiglia-non famiglia Clerici si dispongono a sadiche ritorsioni e manifestazioni violente.

La madre di Marcello ne *Il conformista* è un personaggio chiave, per la penetrazione nello svolgersi del carattere e dei modi d'essere del protagonista, e può dirsi strategica per la dissoluzione della famiglia. Nuovamente si ritrova la donna nel quarto capitolo della prima parte, in un momento nodale: Marcello si reca da lei per annunciarle il matrimonio con Giulia. Viene accolto al suo arrivo alla villa, ormai in totale abbandono, dall'autista della madre, il giovane Alberi, descritto nella sua orientale avvenenza come un ragazzo dell'età di Marcello, molto sensuale[36]. Marcello, entrando in casa, viene colpito da un fastidioso odore, provocato dai dieci pechinesi della madre: va subito in salotto, dove, dopo aver fatto luce, si accorge del fatto che tutto il mobilio è coperto da fodere grigie e i tappeti sono arrotolati, come se non vivesse nessuno in quella casa. Di lì, si dirige verso la camera da letto della madre: che lo chiama con tono interrogativo, accertandosi che sia proprio lui. Quando apre la porta, i cani escono tutti insieme dalla stanza. L'aria è irrespirabile a causa del tanfo provocato dagli animali, dal chiuso della notte, dai profumi della donna: la camera è perfettamente in

[36] Viene in mente per tutta la sequenza romanzesca un passaggio in una lettera di Alberto a Elsa (1944): «Sono stato a vedere mia madre: era a letto malata, la casa in un indicibile squallore (mi è venuto mal di stomaco) servita da un curioso cameriere», in E. MORANTE, *L'amata. Lettere di e a E. Morante*, Einaudi, Torino 2012, p. 143.

disordine e fra il cibo dei cani sui vassoi in terra si distinguono gli indumenti e le scarpe della madre sparsi ovunque. «Dalla camera, il suo occhio freddo e pieno di ripugnanza passò al letto sul quale giaceva sua madre. Al solito ella non aveva pensato a ricoprirsi al suo ingresso ed era seminuda»[37]: Marcello la osserva e il suo aspetto «lo [fa] pensare piuttosto che alla donna matura che era, ad una bambina invecchiata e insecchita»[38]. Il giovane uomo esamina la madre con fastidio, si accorge dei segni lasciati sul suo corpo dall'amante, l'autista Alberi, ma quel che lo sconcerta maggiormente è il suono della voce arrochita dall'alcol e dagli strapazzi. Quando la esorta a vestirsi per andare alla clinica a trovare il padre malato di mente, ella risponde con indifferente noncuranza, quasi la cosa non la riguardasse: in quel momento, invece, Marcello recupera la necessità dell'istituzione della famiglia, nonostante tutto, affermando: «egli è pur sempre mio padre e tuo marito»[39], con l'implicazione dei ruoli che concettualmente superano le singole vicende e le persone in quanto tali e i loro comportamenti. La risposta della madre dimostra invece inequivocabilmente la dissoluzione famigliare e insieme l'incapacità di rimanere all'interno del proprio ruolo e di integrarlo con quello paterno: ella si lamenta della scarsità di denaro e di non poter continuare a tenere la macchina e con quella l'autista, che assolve anche ad un'altra funzione[40], almeno. «Mamma non parlarmi dei tuoi amanti» interviene Marcello, dissimulando una relativa calma: in tal modo emblematicamente la ricerca della normalità, tanto pervicacemente perseguita dal giovane uomo, riceve la più dura dichiarazione d'inammissibi-

[37] A. Moravia, *Il conformista*, cit., p. 133.
[38] *Ivi*, p. 134.
[39] *Ibidem*.
[40] *Ivi*, p. 135.

lità proprio dal comportamento della madre, che non falsifica, ma afferma: «I miei amanti… è il solo che abbia… se tu mi parli di quella gallina della tua fidanzata, ho ben io il diritto di parlare di lui, povero caro, che è tanto più simpatico e più intelligente di lei»[41]. La madre in modo competitivo genera un confronto fra il suo amante e la fidanzata del figlio: Marcello non cade nella ricattatoria trappola affettiva e psicologica, egli vorrebbe invece, preda di «un vivo, accorato sentimento di ribellione contro la decadenza e la corruzione»[42], e contro ciò che aveva cambiato la giovane madre in quella donna, capire a chi o cosa avrebbe dovuto imputare quella degenerazione. La signora Clerici riproduce costantemente l'urto con la realtà, obbliga alla presa d'atto dell'inconsistenza ritorsiva del conformismo, ella rivela, con il suo stesso essere al mondo così come è, l'ostacolo primo alla presunta riappropriazione di una normalità ideale da parte del figlio. Il personaggio materno è Erinni che scuote la vendetta per la mancata accettazione dell'essere così come ella è da parte del figlio, e per l'assurda determinazione di quel giovane uomo a volersi conformare ad un modello paradigmatico inesistente di normalità. Il momento più lacerante, nel romanzo, si consuma di fronte al cancello della clinica psichiatrica dove è ricoverato il padre[43] del protagonista. Alla fine del capitolo, che conclude anche la prima parte del romanzo, ecco la rivelazione da parte della donna: ella confessa al figlio che non solo lei aveva già amanti da quando Marcello aveva due anni, ma anche che il marito aveva forato gli occhi a lei e al figlio ritratti nella fotografia, poiché era persuaso che la moglie lo tradisse e che Marcello non fosse suo figlio. Si affretta tuttavia a confermare drammatica-

[41] *Ibidem*.
[42] *Ivi*, p. 136.
[43] *Ivi*, p. 142.

mente che ciò non sarebbe stato possibile, perché padre e figlio si assomigliavano, avendo entrambi la medesima fissazione per la politica: «L'idea di somigliare a suo padre gli ispirava un fastidio intenso. I rapporti familiari riferiti al sangue e alla carne, gli avevano sempre ripugnato, come una determinazione impura e ingiusta. Ma la somiglianza cui alludeva sua madre oltre che ripugnargli, lo spaventava oscuramente»[44].

Il percorso di Marcello, pagina dopo pagina, è un approssimarsi inesorabile alla verità come l'inchiesta di Edipo, tragica appunto. Come Adriana, *La romana*, anche a Marcello accade di cercare nella figura materna per antonomasia la soluzione ai propri tormenti, al punto che vorrebbe affidarsi alla «Vergine così materna»[45], quando si accorge che: «la normalità […] era ormai altrove o, forse, era ancora da venire e andava ricostruita faticosamente, dubbiosamente, sanguinosamente»[46]. Giulia dopo essere divenuta moglie di Marcello diverrà madre. Ella nel vagone letto del treno, che conduce i coniugi a Parigi per il loro viaggio di nozze, confessa al marito di non essere più vergine, perché per sei anni è stata violentata dal sessantenne avvocato Fenizio[47], palesando così la sua non-conformità, l'inadempienza al conformismo. Tuttavia Giulia, quando si è ormai all'epilogo della tragedia, si rivela la madre amorevole conforme-conformista di Lucilla, mentre preda del tormento rimane Marcello: la sequenza in cui Giulia e la figlia Lucilla recitano l'*Ave Maria*, mentre entra il padre, e si siede con loro, è indicativa d'una pur remota e brevissima possibilità di vita in una famiglia

[44] *Ivi*, pp.152-153.
[45] *Ivi*, p. 161.
[46] *Ibidem*.
[47] *Ivi*, pp. 167-171.

"normale"[48], conforme alle convenzioni borghesi. Giulia è per sé e agli occhi di Marcello la madre 'perfetta', che si sente come Eva cacciata dall'Eden quando deve abbandonare Roma per recarsi precipitosamente in fuga a Tagliacozzo[49]: tutto sta crollando dopo l'otto settembre. La conclusione è nota: rimane quella preghiera inascoltata che si spegne fra le labbra di Marcello morente[50]. Il carattere del protagonista, le sue scelte, la sua vita si svolgono in una stretta e forse ingenua correlazione reattiva con il carattere, le scelte e la vita della madre. Infine, se ella salva il bambino prima e il giovane uomo poi dall'identificazione con la problematica presenza paterna, quando si rende conto che il figlio non sa amarla e accoglierla così come ella è, allora, è al padre che lo riporta, in un'assimilazione dell'uno con l'altro dolorosissima e inaccettabile per il giovane: si assiste, in quel momento, alla dissoluzione definitiva della famiglia di provenienza di Marcello. Anche per questa ragione, forse, il giovane non riuscirà, alla fine, a salvare la moglie e la figlia dalla morte, come avesse ereditato e dovesse espiare tragicamente le colpe del padre e della madre.

Con *Il conformista* la tragedia è condotta fino in fondo, ne *La noia*[51] invece anche la tragedia rimane inattuabile e inaccet-

---

[48] *Ivi*, pp. 303-207.

[49] *Ivi*, p. 326.

[50] *Ivi*, p. 335.

[51] L'intreccio romanzesco è narrato brevemente da Moravia nella presentazione stampata sulla sovracoperta della prima edizione: «*La noia* è la storia di un pittore che cessa di dipingere nella prima pagina del primo capitolo, e la storia di un rapporto amoroso spinto agli estremi della disperazione. Ma è soprattutto un ritratto dell'uomo d'oggi senza strutture e senza appoggi, un contemporaneo della pittura informale che sperimenta l'inaderenza alla realtà fino alla tragedia e fino alle soglie dell'illuminazione morale», in IDEM, *La noia*, in *Opere/4. 1960.1969*, cit., pp. 1620-1621. La vicenda di Dino, un

tabile, perché inutile. Nel romanzo del 1960, risiede un ulteriore esempio di quel processo degenerativo della famiglia e della conseguente distorsione del personaggio della madre. La madre di Dino è la compiuta esponente di un'alta borghesia, donna ricca, disfatta, un'altra madre non madre, incapace non solo di comunicare, ma anche di proporre una interazione affettiva e sociale con il proprio figlio. Perché piace definire il romanzo tragedia anti-tragica? Perché se nella tragedia l'eroe si trova ad attraversare, sempre con una medesima rispondenza strutturale, una situazione di felicità per approdare ad una situazione di angoscia, e infine affrontare e subire una *catastrophè*: con una morte riparatrice per l'eroe e catartica per gli spettatori/lettori; al contrario nella vicenda di Dino tutto rimane congelato, in una stasi insuperabile e invincibile. *La noia* fu definito fin dal suo primo apparire romanzo-saggio[52], e Alberto Moravia contribuì non poco, ponendo il testo in relazione alla sua personale lettura del *Tractatus* di Wittengstein e al principio dello spostamento

pittore che vive una crisi creativa e smette di dipingere, si svolge fra il rifiuto degli agi offerti dalla madre e la storia d'amore con una giovane sfuggente e inafferrabile Cecilia, in un andirivieni di avvicinamenti e allontanamenti, fino a quando non scopre che la ragazza frequenta anche un altro uomo, un attore, e allora la gelosia induce Dino ad appostamenti, inseguimenti, desiderio di possedere completamente la donna. Quando ella gli dirà che sta per partire con l'attore, non riuscendo a risolversi se amare l'uno o l'altro, Dino tenterà 'comicamente', senza riuscire nell'impresa, un suicidio; resterà invece ad attendere il ritorno di Cecilia in una stanza d'ospedale. Molto suggestivo, proprio nelle divergenze rispetto al romanzo, il film *La noia* (1963), regia di Damiano Damiani, sceneggiatura a cura dello stesso Damiani coadiuvato da Tonino Guerra e Ugo Liberatore.

[52] R. Paris, *Moravia. Una vita controvoglia*, Mondadori, Milano (nuova edizione riveduta) 2007, p. 224: «Quando uscì *La noia* (1960), si parlò di romanzo-saggio, un romanzo cioè in cui si sviluppavano i temi come se si trattasse di un saggio».

dell'azione a favore della contemplazione[53], a rafforzare l'opinione che non ci si trovasse a leggere semplicemente un romanzo, ma qualcosa di più articolato e complesso. Opportuna si ravvisa, in questo contesto, la considerazione sulla studiatissima struttura elicoidale della concezione romanzesca: la noia è radicale condizione di partenza, che si avvolge, a seconda del punto di vista, risalendo o scendendo, alla vita del protagonista: al punto che neppure l'innamoramento, la gelosia e il tentato suicidio sottraggono il giovane da quello stato insuperabile, permanente in modo pressoché inalterato fino alla fine della narrazione.

Dall'analisi della incidenza della presenza e dell'azione materna ne *La noia* si può giungere ad affermare che la madre di Dino è costruita in modo diametralmente opposto alla madre di Marcello: una donna concreta, attenta al patrimonio, perfettamente adeguata ad ogni circostanza e non più la vanitosa e superficiale giovane moglie prima e cadente amante poi.

Ne *La noia* compaiono almeno due madri consimili, nonostante la differenza di classe sociale alla quale appartengono, alla guida di due famiglie-non famiglie: la madre di Dino, che vive in una splendida villa sull'Appia antica, sola, abbandonata dal figlio e dal marito, e la madre di Cecilia, una donna della piccola borghesia, che possiede un negozio di pelletteria e convive con un marito afflitto da un male incurabile, quasi incapace di parlare, di esprimere sia il proprio disappunto sia le proprie esigenze. Il primo capitolo del romanzo si apre, quasi fosse cronotopo insostituibile per una corretta lettura del carattere e della deprivazione di volontà ambiziosa, con l'arrivo di Dino alla villa materna. Immediatamente si esplicita il tenore

[53] Fra i numerosi testi e interviste nei quali Moravia richiama la genesi e i riferimenti de *La noia* si consulti: A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 191.

del rapporto madre-figlio, per ragioni differenti, tuttavia Dino si esprime come Marcello: «Dopo essermi trasferito nello studio di via Margutta, riuscii a sormontare la ripugnanza irragionevole e quasi superstiziosa che m'ispirava la villa della via Appia e a stabilire un rapporto abbastanza regolare con mia madre»[54]. Le visite si limitano ad una, una volta alla settimana, quando la donna è sola, per non più di due ore, il figlio la ascolta parlare dei soliti argomenti: la botanica inerente al giardino e degli affari di famiglia. E anche la madre in un contesto differente, tuttavia parla a Dino come a Marcello la propria madre: «Ti accorgerai un giorno […], che tua madre non è una signora qualsiasi alla quale si fa una visita per dovere di cortesia e che la tua vera casa è qui»[55]. Il giorno del suo trentacinquesimo compleanno, Dino raggiunge la madre, essendo dalla donna invitato a pranzo. La osserva: «si vestiva sempre così, con vestiti molto attillati, che rendevano ancor più smilza, rigida e burattinesca la sua persona piccola e rachitica. […]», e prosegue rilevando «Mia madre adorava adornarsi di gioielli vistosi: anelli massicci che le ballavano intorno alle dita magre, braccialetti enormi carichi di amuleti e di pendagli […], spille troppo ricche per il suo petto, orecchini troppo grandi»[56]. Dopo il primo saluto, e l'augurio del compleanno, la donna rivela al figlio che ella era intenta ad osservare i grappoli d'uva rovinati dalle lucertole, animali che andrebbero eliminati (il riferimento alle lucertole uccise e ai grappoli d'uva richiama il dialogo fra i bambini Marcello e Roberto de *Il conformista*). E avanza narrando d'aver visto una gallina dei vicini letteralmente bersi una lucertola. La gallina mangia la

[54] A. Moravia, *La noia*, Bompiani, Milano 2007, p. 23. Per comodità si citerà dall'edizione tascabile Bompiani, e quando diversamente si segnalerà.

[55] *Ivi*, pp. 24-25.

[56] *Ivi*, pp. 26-27.

lucertola e l'immagine fortemente simbolica e archetipica, che segue alla presentazione della madre, definita come una sorta di figura stregonesca, induce ad una considerazione junghiana: «simboli nefasti sono la strega, il drago (ogni animale che divori o avvinghi, come un grosso pesce o il serpente)», e, proponendo una serie di esempi, Jung conclude: «l'elenco non pretende di essere esaustivo; esso si limita a indicare le caratteristiche essenziali dell'archetipo della madre»[57]. La madre di Dino si manifesta come una figura-presenza archetipica: nel giardino, mentre osserva le piante, raffigurata rachitica e solitamente adornata da molti e pesanti monili, attende il figlio e il primo argomento che affronta nella conversazione con lui è quello della gallina che divora una lucertola, ovvero della maternità che vorrebbe ingoiare colui che fugge, riportarlo al ventre materno. Il padre viene evocato subito: il suo è un essere assente anche nella sua presenza: un viaggiatore, uno che vuole star altrove lontano dalla famiglia e dalla donna che ha sposato. «Tuo padre» dichiara la donna al figlio «non scappava da me […], gli piaceva viaggiare, ecco tutto. Queste rose, non sono belle?»[58]. Nel proseguire la conversazione sul padre di Dino, la madre (come quella di Marcello) sostiene l'identificazione similare padre-figlio ("tu sei come lui"): e il figlio riconosce perentoriamente: «Lo sai perché ti faccio tutte queste domande su mio padre? […] Perché mi è venuto in mente che, almeno per un aspetto, io gli rassomiglio. Anch'io scappo continuamente via da te»[59]. Il principio della fuga di Dino rivela quello della fuga di Marcello: per ragioni differenti, comunque entrambi scappano via dalla madre, da quel

[57] C. G. Jung, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, in *Opere*, vol. 9, parte I, Bollati Boringhieri, Torino 1980, p. 83.

[58] A. Moravia, *La noia*, cit., p. 29.

[59] *Ivi*, p. 30.

modus vivendi et agendi che *ab origine* ha condizionato le loro vite e in qualche modo contribuisce ad orientare le loro azioni. In tal senso, numerosi sarebbero ancora i passi che si potrebbero riportare a riprova d'una madre-non madre, incomprensiva nei confronti del figlio, ella è capace di instaurare una relazione madre-figlio fondata semplicemente sulla possibilità di comprare con il denaro la presenza e l'ascolto del giovane, sa trattenerlo con sé attraverso una pressione economica variamente esercitata. Dino resiste e consiste in opposizione, per quanto può, alle pressioni materne e le sue azioni-decisioni scaturiscono da una reazione ai comportamenti e alle richieste della madre: in una relazione antagonistica ricerca la propria autonomia, fragile tuttavia perché l'uomo, nel 'mezzo del cammin di [sua] vita', non sa procurarsi i mezzi per allontanarsi-distaccarsi definitivamente dalla madre, lacerando un legame che su altro non si fonda che sulla necessità economica. Più che evidente risulta, anche nel caso de *La noia*, che il personaggio della madre è necessario, fin dalla prima pagina del primo capitolo, non solo per delineare i caratteri del protagonista del romanzo, ma soprattutto per offrire una giustificazione alle sue proposizioni e meditazioni nel corso di tutta la narrazione. Che il personaggio della madre sia consustanziale e imprescindibile, lo dimostra altresì un fatto centrale nel romanzo: nel quarto capitolo, Dino ritorna alla villa per chiedere denaro alla madre. La donna è nel suo studio fra le sue carte. Quel che più conta nel dialogo fra i due è che ella ricorda al figlio la sua ricchezza, che lui è e rimane ricco anche se vuole vivere così come vive, e il figlio ribadisce alla madre che se vuole che vada a trovarla deve smetterla di ripetergli che è ricco[60]. Si concerta, dopo varie trattative fra madre e figlio,

[60] *Ivi*, p. 130.

che il giovane andrà in montagna per riposare, ma gli occorrono duecentomila lire. Si recano, allora, a prendere i soldi, attraversando la casa, nella camera da letto della madre, unica stanza arredata con mobili in uno stile moderno e che contrasta con tutte le altre stanze riccamente arredate con mobili antichi, da lì si va nel bagno e dietro quattro mattonelle c'è il forziere con il denaro. Dino entra nel luogo più intimo e privato invitato dalla madre[61]. Dopo una lunga discussione, dalla quale emerge ancora più fragile e prepotente la personalità della madre e il carattere sfuggente e iracondo, dunque egualmente fragile di Dino, egli va via con i soldi. In quella stessa camera da letto compare un semema-oggetto essenziale per la comprensione della relazione madre-figlio, e che complica, proprio con la sua presenza, anche la relazione Dino-Cecilia. Verso la fine del romanzo, Dino, nel corso di una festa in villa, conduce Cecilia nella stanza da letto di sua madre, e, mentre la ragazza si reca in quel medesimo bagno in cui è il forziere, rimane a osservare un grande quadro antico, a cui non aveva fatto caso precedentemente, raffigurante una Danae fecondata dalla pioggia d'oro:

> Danae vi era raffigurata distesa su un letto molto simile a quello di mia madre, basso e ampio, con le testiere ornate di bronzi. Appoggiata con la schiena ad un mucchio di guanciali, il petto tirato indietro e il ventre proteso in avanti, una gamba allungata sul materasso e l'altra ripiegata e pendente nel vuoto, Danae guardava con compiacimento al proprio grembo nel quale, dall'ombra dei pesanti cortinaggi, cadeva la pioggia di monete, di un oro altrettanto chiaro e luminoso che quello dei suoi capelli di peccatrice sparsi sulle spalle bianche e sul seno

[61] *Ivi*, pp. 133-138.

> roseo. […] In quel momento mi colpì in maniera indiretta e oscura. Presi, dunque, a contemplare il quadro domandandomi perché mi incuriosisse e quale fosse il significato di questa curiosità[62].

La breve e precisa metalessi ekfrastica di Dino persuade a numerose inferenze: il quadro della Danae invita a istituire immediatamente un parallelo fra il denaro della madre del protagonista e la pioggia d'oro; l'assenza della figura paterna tanto nella vicenda mitologica quanto in quella romanzesca è palese ed esemplare. Inoltre, non si può non rilevare per contrasto che se la figlia di Acrisio, fecondata da Zeus in forma di pioggia d'oro, genera Perseo, l'eroe agente che annienta la gorgone Medusa, Dino, al contrario, non riesce ad agire e rimane oscuramente a contemplare quel che accade, quasi fosse pietrificato dallo sguardo meduseo, inabile ad affrontare gli eventi e a provare sentimenti, inetto a prendere qualsivoglia decisione. Uscendo dal bagno, Cecilia propone di fare l'amore nella camera da letto della madre di Dino: egli in quel momento si dimostra ossessionato dall'idea del matrimonio e chiede in sposa la donna, prima di fare l'amore. Cecilia si dispone inconsapevolmente e naturalmente duplicando l'immagine rappresentata nel quadro di Danae[63]: si distende sul letto di fronte a Dino, che le propone un dono per distoglierla dal progetto di partire con Luciani (l'altro uomo, l'attore spiantato di cui Cecilia dice di essere innamorata come di Dino). Le offre del denaro. Inizia in tal modo a ricoprirla, con intenzionale riflessione o libera associazione analogica dell'allegoria derivata dal quadro, di biglietti di banconote da diecimila lire. La donna, nonostante l'eccitazione provocata dal

[62] *Ivi*, p. 322.
[63] *Ivi*, p. 326.

gioco, non riesce ad accettare. Dopo aver fatto l'amore, Dino ha l'impulso di strangolare Cecilia. La sequenza romanzesca nella camera da letto della madre si chiude con una osservazione di Dino che riporta inevitabilmente, secondo la coerente costruzione del personaggio, l'orizzonte della relazione al rapporto con la propria madre: «mia madre protesterebbe non tanto per la cosa quanto per il modo.[…]» e confida ingenuamente alla ragazza: «Mia madre tiene molto a quello che lei chiama forma», ma alla domanda di Cecilia su cosa sia la forma, egli risponde semplicemente: «Non lo so. Probabilmente quello che rimane quando si pensa molto al denaro»[64].

Quel quadro di Danae potrebbe aver colpito l'immaginazione di Alberto Moravia, forse, sin da giovane, perché sembra essere la *Danae* di Correggio che si trova alla Galleria Borghese[65], dunque una reminiscenza autobiografica, già apparsa ne *La romana*, molti anni prima. Se si dovesse andare a ricercare il modello di molte delle madri moraviane, soprattutto di quelle che hanno un rapporto genitoriale con i protagonisti dei romanzi, non sarebbe del tutto incongruo cominciare l'inchiesta dalla madre dell'autore, così come ha suggerito Dacia Maraini. Brevemente, se si mettessero in correlazione le descrizioni e le affermazioni inerenti a Igina Teresa de Marsanich, rilasciate da Alberto Moravia, nel corso di tutta la sua vita ai vari intervistatori, insieme a quelle raccolte dai biografi del romanziere, con i personaggi

[64] *Ivi*, p. 333. Molto importante la lettura, a tal proposito, del saggio pubblicato da E. SANGUINETI, *Alberto Moravia*, Mursia, Milano 1962, in particolare pp. 124-130.

[65] *Danae*: dipinto, olio su tela (161x193 cm) di Antonio Allegri detto Correggio, databile al 1531-1532 circa, e conservato nella Galleria Borghese di Roma, fa parte di una serie di opere realizzate per il duca di Mantova Federico II Gonzaga.

delle madri borghesi variamente e differentemente descritte e agenti nei vari romanzi, si resterebbe sorpresi dalle numerose precise rispondenze, non solo nel carattere e nei comportamenti, ma anche nel modo di intendere la vita sociale e rispetto alla formazione umana e culturale di quelle donne, con la madre del romanziere. L'ambivalente atteggiamento di repulsione (ripugnanza) e al contempo di ritorno alla madre da parte dei suoi personaggi (Michele, Agostino, Marcello, Dino), sembra essere ricalcato sul comportamento di Alberto Moravia nei confronti della propria madre. Se il rapporto dialettico famigliare fra padre e madre, profondamente differenti e distinti anche per età («mia madre aveva più di vent'anni meno di [mio padre]»)[66], può aver colpito e fatto soffrire Alberto, tuttavia egli rileva, per la «solita infelicità che è propria di ogni rapporto coniugale», che la madre «non era una moglie contenta»[67], dunque non si stupisce del fatto che possa aver avuto degli amanti[68]. Chiarisce, ribadendo il concetto, che sua madre era una donna che «avrebbe voluto una vita mondana, elegante. Andava molto dalle sarte». E come non tornare con il pensiero, a tal proposito, insieme alla differenza d'età e al carattere collerico e nevrotico paterno[69], al comportamento della madre di Marcello che conduce con sé il bambino dalle sarte?[70] Così, quella madre «molto attenta alle convenzioni […]. Alta, elegante», che portava con sé il bambino Alberto, indossava «grandi cappelli di paglia nera», era «una signora borghese convenzionale […]. [Calzava] scarpe col tacco,

[66] A. Moravia, Elkann, A. *Vita di Moravia*, cit., p. 9.
[67] *Ivi*, p. 11.
[68] *Ivi*, p. 12.
[69] *Ivi*, pp. 11-15, p. 20.
[70] A. Moravia, *Il conformista*, cit., p. 17.

alla Luigi XV», e soprattutto aveva molti gioielli che metteva regolarmente (come la madre di Dino), usava inoltre profumi forti e sensuali e una cipria bianco-rosa[71] (come le madre di Marcello), Igina Teresa de Marsanich si trasforma da persona, nella sostanza auto-bio-grafica moraviana, a personaggio romanzesco, interpretando la parte d'altre madri in altre narrazioni. Quella donna che lo aveva generato rappresentava, in qualche modo e suo malgrado, agli occhi del figlio ciò che egli rifuggiva e rifuggirà per tutta la sua vita; ella stessa era l'emblema di quel che il giovane romanziere aveva aspramente stigmatizzato, avversato e criticato nella borghesia ritratta impietosamente a partire da *Gli indifferenti*, e tuttavia, nonostante tutto, ella era la medesima donna, la madre, che gli aveva fatalmente salvato la vita. «Mia madre mi ha salvato»[72] accertò a Enzo Siciliano, confidandogli che la decisione di portarlo al Codivilla di Cortina, come aveva consigliato la zia Amelia Rosselli[73], era stata presa proprio dalla madre, probabilmente in urto con la timidezza del padre, incapace, forse per educazione, di sottrarre il bambino Alberto alle cure di un medico romano, per affidarlo alle cure di un altro medico (del Rizzoli di Bologna), che visitava e operava al Codivilla. Ma è storia nota.

Un padre divoratore nel mito preolimpico viene neutralizzato-evirato dal figlio, salvato dalla madre con il tradimento e l'allontanamento: la famiglia non si può ricomporre nel *matri-*

---

[71] D. Maraini, *Il bambino Alberto*, cit., pp. 18-23.

[72] E. Siciliano, *Alberto Moravia: vita, parole e idee di un romanziere*, cit., p. 35.

[73] A. Moravia, *Lettere ad Amelia Rosselli*, a c. di S. Casini, Bompiani, Milano 2009: necessaria la lettura del saggio introduttivo (pp. 5-88) per la ricostruzione della malattia e della degenza di Alberto Moravia al sanatorio Codivilla di Cortina.

monium. L'esperienza della famiglia, nei romanzi di Alberto Moravia, si sostanzia della presenza e dell'azione dei personaggi di madri-non madri, traendo linfa narrativa dal "romanzo" della propria famiglia, e dalla salvezza offerta e dall'incomprensione inferta egualmente dalla propria madre.

> Sì, di madri ne ho create tante. La madre c'è in quasi tutti i miei libri, invece il padre fino a questi ultimi anni per me era un tabù. Perché poi non saprei dirlo. Certo che si potrebbe spiegare tutto con la psicoanalisi, dicendo che per me la madre è un problema e il padre no, ma a che servirebbe? In realtà il risultato estetico nel momento stesso che si verifica in tutta la sua interezza annulla ogni spiegazione[74].

[74] A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia*, cit., p. 275.

La madre ne *Il giorno del giudizio*, ovvero Donna Vincenza nel labirinto

Andrea Cannas

Da alcune pagine più o meno celebri della nostra letteratura, vergate da un gruppo autorevole di scrittori sardi il cui credito deriva se non altro dall'ampia ricezione delle rispettive opere, affiora come una costante, pur nei diversi contesti culturali e quadri storici di riferimento, la lunarità[1] dei personaggi femminili, e in particolar modo delle "madri", un'invariante che smentisce di fatto lo stereotipo radicato in una perspicua solarità mediterranea. Consideriamo tre capolavori esemplari di altrettanti grandi narratori[2] del Novecento: *La madre*, *Il disertore* e *Il giorno del giudizio*. Le tre madri protagoniste tendono a una espressività afasica, e tuttavia sono incaricate con il loro mutismo di governare intere e complesse trame[3]: possono costituire

[1] Si veda in proposito P. Mura, *La certezza del figlio meraviglioso*, in «Ciminiera», 2003, 2, pp. 60-71.

[2] Rispettivamente Grazia Deledda, Giuseppe Dessì e Salvatore Satta.

[3] Basterebbe considerare se, a livello di scioglimenti narrativi, prevalgano i distacchi traumatici e le separazioni sui rassicuranti abbracci materni e relative ricomposizioni: quel che è facile registrare, perché *topos* ideologicamente connotato, è la reazione sempre negativa alla guerra – che comporta prima il distacco e quindi la morte dei figli, e dunque la drammatica (perché non è una circostanza naturale che sia il vecchio a seppellire il giovane) sopravvivenza della madre. Questo è un punto nevralgico tanto nel *Disertore* quanto negli ultimi capitoli de *Il giorno del giudizio*.

un centro di gravità che attrae il movimento degli altri personaggi oppure a loro volta inseguono affannosamente un'assenza, il vuoto determinato eventualmente dalla morte di un figlio; da un punto di vista simbolico, fanno pulsare il cuore più antico dei luoghi e della stessa identità isolana.

Tra i segni narratologicamente rilevanti della lunarità, riscontriamo ad esempio una prevalenza di interni, spesso umbratili, come sfondo più adeguato a ospitare l'epifania della madre: e questo è il caso di Donna Vincenza, la protagonista – insieme alla controparte, il marito Don Sebastiano – del romanzo *Il giorno del giudizio*, alla quale è dedicato il nostro lavoro[4]. Il silenzio deliberato della madre, per cui banalmente si registrano a livello testuale poche battute dirette, non è ancora rassegnazione ma dà corpo a una forma di ribellione, per quanto frustrata, al potere del padre/marito e alle convenzioni sociali che ne fanno una predestinata al lutto. La reclusione domestica è già una modalità della resa o comunque un rifiuto del mondo.

Una emblematica teoria di madri sarde viene rappresentata nel pieno della decadenza fisica[5]: sono vecchie a prescindere dall'anagrafe reale, sformate dai figli e dal dolore. Da ciò può discendere ovviamente la percezione di una metafisica mutilazione della loro sessualità. Se vengano rievocati nel racconto momenti relativi alla giovinezza, la tecnica del *flash back* è funzionale a

[4] Fondamentali, per un quadro esauriente degli studi più recenti su Salvatore Satta, il convegno sassarese del 2003 dal quale trae origine il volume A. Delogu, A. M. Morace (a c. di), *Nella scrittura di Salvatore Satta: dalla* Veranda *al* Giorno del giudizio*, Atti del Convegno nazionale di studi nel centenario della nascita di Salvatore Satta*, Magnum, Sassari 2004, e la monografia dal titolo Il giorno del giudizio*. Ambiti e modelli di lettura*, a c. di M. Masala e V. Serra, Aipsa, Cagliari 2012.

[5] Circostanza particolarmente marcata dalla voce narrante ne *Il giorno del giudizio*.

rappresentare la stagione del rimpianto, quella della piena maturità che osserva da una lontananza di tempo le premesse/promesse di una primavera tradita. Indossano panni scuri perché sono vedove di fatto o nascondono nell'animo l'inutilità della loro esistenza, o perché perderanno i loro figli in corso d'opera. Quando ci appaiono vestite a lutto fin dalla prima pagina, quel nero è una prolessi e getta un'ombra ineluttabile su tutto il prosieguo della narrazione.

Il labirinto

Nelle prime righe del romanzo *Il giorno del giudizio*, fa una rapidissima comparsata un'altra madre, quella di Don Sebastiano Sanna Carboni, della quale si conserva come un relitto archeologico solo un cognome (appunto Carboni) che si può allegare al primo secondo l'usanza spagnola: «e di lei non ricordavano neppure il nome di battesimo»[6]. Poco dopo il lettore ha modo di inquadrare lo spazio che si ritaglia sulla scena Donna Vincenza, moglie e madre. La contrapposizione fra i due coniugi, la legge del contrasto, 'sarà gran parte della nostra storia':

> […] stava in un angolo, avvolta nei suoi panni neri, come si conveniva ai suoi cinquant'anni, esausta, ingrossata dalle maternità, il capo sempre chino sul petto. Ciascuno di quei figli era ancora come dentro le sue viscere, e nel suo silenzio ascoltava le loro voci come i moti segreti e

[6] La prima edizione de *Il giorno del giudizio*, postuma, è quella CEDAM (Padova) del 1977. La piena consacrazione del capolavoro si ha con la pubblicazione del romanzo da parte della casa editrice Adelphi nel 1979. Qui utilizzo l'edizione del 1990 (la citazione è a p. 13). D'ora in avanti verrà data indicazione solo della pagina, di seguito alle citazioni.

> misteriosi di quando erano nel suo seno. Essi erano la sua vita, non la sua speranza. Perché Donna Vincenza era una donna senza speranza. (p. 15)

Il seguito della narrazione definisce gli equilibri in gioco nel microcosmo domestico: la madre è il cuore della casa, nel senso che su di lei convergono le principali linee di forza interne al nucleo familiare[7], in opposizione al padre a partire dal quale si diramano, anche per via della professione di notaio che lo rende socialmente autorevole, le direttrici che conducono al mondo esterno.

È relegata in un angolo, Donna Vincenza, eppure è fin da principio associata al camino, la fonte essenziale di luce e calore nella sala da pranzo che è l'unica stanza viva, dove si svolgeva una buona parte dell'esistenza quotidiana – con l'eccezione del padre che nel frattempo svolge le sue mansioni in un altro piano della casa. L'assenza del padre è però di fatto una presenza fantasmatica e severa, tant'è che la discesa di Don Sebastiano nella stanza dei figli 'spegne in un mormorio le loro grida e le loro risate'. Com'è tipico delle culture agropastorali, ma qui in una veste parodica alto borghese, l'assenza del capofamiglia è associata alle pratiche da sbrigare che consentono il sostentamento dei figli, ma almeno in questo caso, con una precisa strategia

[7] In proposito la critica ha oscillato fra una lettura psicanalitica e un'interpretazione che definisce la madre, anche all'interno del piccolo borgo nuorese, come l'elemento conservativo e come una manifestazione di renitenza alla modernità. Ovviamente la compattezza del nucleo familiare dura fintantoché i figli vivono l'adolescenza: superate le prove che comportano la loro avvenuta iniziazione sociale – fondamentalmente, in questo caso, gli studi superiori – anch'essi abbandonano la casa, si concedono al vasto mondo e sostanzialmente fuggono dalla madre. Ciò che inquieta, ne *Il giorno del giudizio*, è che il superamento del rito iniziatico possa configurarsi, più che come anabasi, come l'inizio di una vera e propria catabasi.

testuale, confuta in modo paradigmatico la persistente vicinanza della madre con una costanza che già comporta il rischio della reclusione. Il fatto che Don Sebastiano rediga atti notarili non modifica nella sostanza la questione, il lavoro si protrae fino a tarda sera, nello spazio inviolabile dello studio, e comporta una sorta di quotidiana e aggiornata transumanza che lo conduce dal piano di sopra fino alla sala del camino: «Così anche quella sera si avviò al caminetto, e passando mise due dita gelate tra la camicia e il collo d'uno dei figli» (p. 16). Il gesto vale quasi a rinfacciare le circostanze di una vita trascorsa all'addiaccio, proprio come il pastore: le membra gelide sanciscono, perentoriamente come un rito, richiamano il «sacrificio» del padre che patisce il freddo per sfamare quella figliolanza che se ne sta rincantucciata al tepore del camino. Trattandosi appunto di una liturgia, che rievoca forse inconsciamente una tradizione atavica, si capisce perché cada nel vuoto l'assennata obiezione di Donna Vincenza: 'Basterebbe che ti facessi portare un braciere'. Intanto la moglie può solo patire la sensazione di un 'vuoto intorno' che si faceva sempre 'più ampio'. La misura del vuoto è il silenzio, e difatti Donna Vincenza al limite lancia 'strida' che sono vane bestemmie rivolte contro l'autorità del marito, che si manifesta non a caso – e di nuovo giorno per giorno – nell'atto di prendere la parola appena rientrato all'"ovile". Quando assume una forma verbale, la protesta comporta la feroce riprensione di Don Sebastiano che «volgendosi verso quella massa scura dimenticata in un angolo»[8] le rivolge il più crudele riscontro: «Tu stai al mondo soltanto perché c'è posto» (p. 24). Oltre che lapalissiana, l'obiezione[9] appare del tutto fuori contesto in un luogo dove (come

[8] E forse, in un'ipotesi di intertestualità, si riaffacciano alla memoria del lettore i versi della poesia *Natale* di Giuseppe Ungaretti.

[9] Si tratta di un'immagine «lontanissima dalla gloriosa figura della donna

notava lo stesso Don Sebastiano) ricco era soltanto il cimitero, e dove ogni anima stava al mondo solo perché c'era posto[10]: se in effetti consideriamo, dalla prospettiva dell'autore, che Nuoro era un «paese che non ha motivo di esistere» (p. 41) e insieme il centro del mondo, allora Donna Vincenza nel suo essere inessenziale è il vero cuore del borgo estatico, del luogo e del tempo del giudizio.

Come si è detto poc'anzi, tutto ciò è nitido fin dal principio e viene dunque anticipato nel primo capitolo[11]. Don Sebastiano

sarda matriarcale, dea del focolare rispettata e temuta», in N. De Giovanni, *La scrittura sommersa. Itinerari su Salvatore Satta*, Gia Editrice, Cagliari 1984, pp. 83-84. Si veda anche Idem, *"Tu sei al mondo perché c'è posto". La figura della donna nel romanzo* Il giorno del giudizio *di Salvatore Satta*, in «L'Isola», inserto «Speciale donna», 25 novembre 1981. Riprendo invece da S. Brugnolo: «Si può dire di più: tutti i nuoresi a un certo punto ci appaiono come gente "che sta al mondo solo perché c'è posto", tanto che si può supporre che questa formula icastica stia probabilmente alla base della ispirazione stessa del romanzo, della cupa visione del mondo che esso ci trasmette», in *L'idillio ansioso.* Il giorno del giudizio *di Salvatore Satta e la letteratura delle periferie*, Avagliano Editore, Cava de' Tirreni 2004, p. 15. Come giustamente rileva M. Pittau, la formula di Don Sebastiano «in nuorese suona così: *Muda tue ca ses in su mundu solu ca b'at loccu*. Ed è una frase con la quale si mira a tacitare una persona giudicandola ed apostrofandola come del tutto inutile e buona a nulla», vedi Il giorno del giudizio *di Salvatore Satta. Commento glotto-filologico*, in U. Collu (a c. di), *Salvatore Satta giuristascrittore. Atti del Convegno internazionale di studi "Salvatore Satta giuristascrittore", Nuoro, Teatro Eliseo, 6-9 aprile 1989*, Comitato per la pubblica lettura «S. Satta», Nuoro 1990, p. 348.

[10] L'ormai anziano Don Sebastiano, sul quale si esercita, soprattutto nelle ultime pagine del romanzo, l'odio vendicativo della moglie, «non si rendeva conto che per tutti giunge il momento in cui si sta al mondo perché c'è posto, e quel momento ora era giunto per lui», (p. 240).

[11] «Donna Vincenza personaggio fisicamente statico presenta tutto lo sviluppo narrativo successivo fin dal *portrait* d'ingresso […]. La fecondità, che è il tratto distintivo del femminile sia psicologico sia biologico, è la prima

percorre il solito corridoio per raggiungere la famiglia raccolta presso la stanza del focolare e nel contempo il lettore può farsi un'idea della pianta apparentemente inesplicabile della casa, che forse prefigura, a livello simbolico, le corsie di un labirinto. Afferra il lume a petrolio[12] e s'«inoltra» per il vano della scala dove «il buio era immenso» (p. 13), cioè agisce in quello che possiamo considerare, in un quadro fortemente polarizzato fra luce e ombra, un denso regime notturno[13]: la fioca luce del lume a petrolio con tutta evidenza non è in grado di dissolvere le tenebre. D'altra parte l'ingegnere/progettista, una sorta di Dedalo ironicamente degradato, aveva concepito la casa come un'enorme unica «scala, un vano immenso nel quale a ogni piano si aprivano dei buchi che erano stanze, una dentro l'altra[14] […]. Per questo, la discesa serale dallo studio al piano terreno era quasi un viaggio» (pp. 14-15). Il movimento del padre è vanamente proteso verso una socialità magari effimera ma in origine perfettamente solidale, quella costituita dal legame che i figli nutrono nei confronti della madre. Donna Vincenza è a sua volta un'immagine di alterità che gli risulta in definitiva inafferrabile: Don Sebastiano è un estraneo e come tale verrà risospinto verso una condizione di perfetta solitudine. La disposizione antinomica degli spazi potenzia il senso, inoltre non è un caso che

peculiarità che la connota», in N. De Giovanni, *La rivolta di Cassandra. Tipologia del personaggio femminile nell'opera creativa di Salvatore Satta*, in U. Collu (a c. di), *Salvatore Satta giuristascrittore*, cit., p. 85.

[12] In alcune varianti arcaiche del mito, Arianna riceve da Dedalo una corona di luce che possa guidare Teseo, attraverso i corridoi del labirinto, fino al Minotauro.

[13] Tradizionalmente associabile al mondo infero.

[14] La casa-labirinto si estende con tutta evidenza alla corte e alle casette rustiche dove venivano lavorati o raccolti i prodotti della terra: la casetta della frutta, del grano, dell'olio e, come una 'tomba etrusca', la casetta del forno.

la struttura della casa venga significativamente duplicata nella dimensione labirintica del libro. In effetti, a partire dal nucleo relativo alle vicende della famiglia Sanna-Vugliè[15], che possiede il respiro più ampio – ma possiamo considerare, in alternativa, il circuito innescato dalla visita del narratore presso il cimitero di Nuoro, un sopralluogo che vale come ingresso nel labirinto della memoria[16] – si diparte senza alcun ordine cronologico la moltitudine di episodi, spesso contenuti uno dentro l'altro, che propongono altri protagonisti ma si richiamano specularmente, quei brevi lacerti di storie che riaffiorano all'improvviso e conducono all'epilogo, cioè alla disgregazione della stessa famiglia Sanna-Vugliè.

Quando abbandona lo spazio consacrato al lavoro, Don Sebastiano esegue dunque una sorta di liturgico pellegrinaggio verso il luogo che forse costituisce il cuore del labirinto, dove si trova la sala con il camino. Qui si nasconde Donna Vincenza, o viene

[15] La data di matrimonio è forse l'unica incisa nelle pagine del romanzo e nella fede di Donna Vincenza: 5 maggio 1883.

[16] Il labirinto è associato, fin dall'epoca antica, a una dimensione infera. In proposito, riporto un'osservazione di G. Contini sul prologo del romanzo: «Il "viaggio" all'interno della casa ha subito il suo doppio nell'itinerario dalla casa al cimitero», si veda *Il primo capitolo de* Il giorno del giudizio, in U. Collu (a c. di), *Salvatore Satta giuristascrittore*, cit., p. 177. La vena fantastica, che pure è vitale in seno alla famiglia, pulsa nella stanza del camino, quella dove nella tradizione sarda si generano i racconti che verranno poi tramandati per via orale. Nella stessa raccolta, M. Pomilio fa riferimento a «i due epicentri, sentimentali e fantastici, dai quali come a macchia d'olio s'espande la narrazione. L'uno è la casa dei Sanna, con al centro le due memorabili figure di don Salvatore e di Donna Vincenza sua moglie, l'altro è il vecchio cimitero di Nuoro», nel saggio *Uno scrittore di stirpe omerida*, in U. Collu (a c. di), *Salvatore Satta giuristascrittore*, cit., p. 44. I due epicentri, il labirinto della casa nel suo cuore pulsante e il cimitero, sono i luoghi d'accesso alla realtà perfettamente adempiuta dei regni inferi.

comunque sottratta al mondo di fuori[17]. Eppure il centro della casa corrisponde anche all'indefinita dimensione della poesia, che contraddice quella dell'utile e fa scaturire il prodigio, l'evento portentoso: davanti al focolare si svolgono difatti quei riti atavici – in Sardegna, tradizionalmente, e non solo – che si fondano sul racconto e sulla condivisione di valori ed esperienze comuni. Se il mondo fantastico di una narrazione tramandata oralmente può competere con la concretezza della scrittura notarile, volta alla definizione e quindi alla costruzione del patrimonio, tutti i movimenti e i gesti del padre in verità suggeriscono una reiterata confutazione dei valori/segni custoditi nella grande sala: la luce del lumino a petrolio già si contrapponeva al fuoco del camino, e richiamava la solitudine di Don Sebastiano che deve fronteggiare la comunità familiare, all'interno della quale i figli ricercano manifestamente la protezione della madre[18]; il lavoro come sacrificio ritualmente esibito confligge, in quella stessa stanza, col piacere ludico che i figli ricavano dalle loro letture[19].

---

[17] Sorte che Donna Vincenza pare condividere, nelle pagine del romanzo, con buona parte del mondo femminile nuorese. Più avanti al valore simbolico del labirinto, sempre prospettato da un punto di vista ironico, si sovrappone quello sacralizzante del tempio: «in Sardegna la donna non esiste […]. Per il sardo, parlo del sardo di allora, s'intende, prima che fosse un semplice inquilino di un'isola, com'è adesso, la donna, la moglie era come l'oggetto di un culto silenzioso» (pp. 50-51). Infine, nelle ultime tristi stagioni della vita di Donna Vincenza, la casa diviene un «sepolcro», (p. 239).

[18] Tutti i lettori del romanzo ricorderanno la ribellione dei figli, a difesa di Donna Vincenza e contro le ingiurie del padre, da cui prende le mosse il X capitolo. L'altra ovvia antitesi è quella, di cui si è parlato, tra il freddo dello studio notarile e il calore della sala del camino.

[19] Anche la "cura" che i genitori riservano ai libri dei figli, con particolare riferimento al più piccolo Sebastiano – che è possibile identificare con lo stesso narratore –, è sintomatica: a partire da un comune «rifiuto della

In definitiva, il lavoro contende lo spazio della casa all'amore: «Chi lavora come egli aveva lavorato ha diritto di essere amato, ma non ha tempo per amare» (p. 148).

Dal canto suo Donna Vincenza è perennemente chiusa nel labirinto: 'da vent'anni non usciva più di casa' è il pensiero insofferente del marito ma anche il reale stato d'animo della donna. La soglia di casa «nella quale a poco a poco si andava rinchiudendo» rappresenta «l'orlo di un abisso»[20] (p. 152). La sorprendiamo a osservare il mondo dalla finestra[21], forse per il timore che la realtà del fuori possa avere accesso al dentro, alla casa di cui è 'padrona', immersa in una 'solitudine disperata' dalla quale solo l''immensa cura dei figli'[22] può distrarla. Con scarso costrutto si sforza di proteggere persino Don Sebastiano da tutti quei 'furbi', quegli 'estranei' che gli ronzavano attorno per interesse: «Era arrivata persino a cacciarli via di casa» (p. 148).

---

fantasia», la madre «guardava con amore i libri che i figli raccoglievano con amore», anche se non dava credito a quelle pagine che non raccontavano «cose vere»; il padre «non viveva che della verità, e il suo mestiere era proprio quello di registrare la verità» (pp. 65-66).

[20] Addirittura «le era impossibile varcare la soglia», (p. 152).

[21] Precisa la voce narrante che quello «era il suo modo di partecipare alla vita», (p. 150).

[22] L'esistenza di Donna Vincenza è interamente dedita alla tutela dei figli rispetto alle insidie del mondo esterno: «Il mondo le appariva nemico, un teatro dove solo pochi iniziati potevano recitare. E i suoi figli non erano certamente tra questi», (p. 174). Il motivo è ricorrente nel romanzo, basti pensare alla madre di Fileddu che va a riprendersi il figlio che è lo scemo (o il buffone, o il matto) del villaggio, oggetto del ludibrio dei signori del caffè Tettamanzi: avvertendo «l'ingiustizia che si consumava là dentro, sentiva che doveva salvare suo figlio» e aspettava per ore guardando il supplizio da dietro i vetri della porta, fino a quando non riusciva a «riportarselo gelosamente nella spelonca, dove l'avrebbe sentito sicuro almeno fino all'indomani», (p. 160).

D'altra parte, estendendo il discorso all'universo femminile, il celibato ostentato dai nuoresi è per Salvatore Satta una sorta di esorcismo per sfuggire alla donna o, meglio ancora, per spezzare la continuità della vita. I forestieri riuscivano a irrompere dentro la 'città murata' attraverso un 'varco invisibile' che era costituito dalle ragazze in età da marito, che si «intristivano nella clausura e apparivano qualche volta dietro i vetri come fantasmi»[23] (p. 19). Fortezza la città – ma espugnabile – e labirinto la singola abitazione[24]: Nuoro s'identifica in definitiva con quanto viene recluso nel cuore pulsante della casa, «Nuoro era per i nuoresi una di quelle grandi e tristi donne». Lo straniero è ironicamente sospeso, deve possedere le qualità di un Teseo e il fiuto di un

[23] Altrove sono «fioche ombre di donne», (p. 28).

[24] È invece esplicitamente evocata, nella pagina sattiana, l'immagine della scacchiera, dove i percorsi dei pezzi in gioco sono altrettanto vincolati, se non all'interno dell'unico corridoio che porta al centro del labirinto, da regole inderogabili: «la vita allora era statica, simile al piano di una scacchiera su cui si possono giocare migliaia di partite, ma le combinazioni non sono infinite. L'infinito era forse […] in quella povera donna senza speranze che ascoltava dal suo silenzio le chiacchiere di Don Sebastiano», (p. 23). La metafora degli scacchi non è casuale, se consideriamo che il Re (il Padre) è certamente il pezzo attorno al quale ruotano tutti gli altri, ma è pure quello che ha meno capacità di movimento (solo un "passo" alla volta) sul piano del gioco; mentre la Regina (la Madre) ha la più ampia facoltà di spostarsi – ma una volta inquadrata entro le sessantaquattro caselle è comunque costretta dentro il piano generale delle mosse condivise dai giocatori, ed è al limite sacrificabile. Non a caso nel governo di quel piccolo stato che è la famiglia, la casa, la donna «non poteva né doveva entrare, più di quanto non possa entrare la regina nel governo del re […] quel che fa il padrone è ben fatto. Se con ciò si vuol pensare che la moglie era una schiava, allora è schiava anche la regina: e del resto la differenza tra la regina e la schiava corre sul filo del rasoio», (p. 51). In quanto regina di un regno ontologicamente limitato, anch'ella aveva la sua 'piccola corte', che si componeva ovviamente delle comari del rione e di un'altra protagonista del romanzo, la cugina Gonaria.

tombarolo che riesca a tirar «fuori le donne dai loro sepolcri» (pp. 20-21).

I fiammiferi

Il contrasto su cui si fonda la narrazione, il dissidio fra i due coniugi, raggiunge uno dei momenti più ideologicamente pregnanti nel VII capitolo, dove viene beffardamente celebrata una conquista di civiltà, seppure di una civiltà marginale, ovvero l'epoca dell'illuminazione elettrica a Nuoro: il tessuto simbolico anche in questo caso non può prescindere dall'antinomia luce/ombra, e tuttavia qui la trama è insidiosamente complessa. La 'luce elettrica era venuta a Nuoro incredibilmente presto': prima di allora spettava a Maestro Ferdinando l'incarico di far bruciare ogni sera, allo spuntare della prima stella, i fanali a petrolio nelle vie del borgo estatico. I ragazzini, di qualunque ceto sociale, gli correvano dietro 'compresi di quella pubblica e solenne cerimonia'. Coglievano l'attimo in cui l'uomo gettava via i fiammiferi strofinati per l'accensione del lume, e si fronteggiavano per accaparrarsene il mucchio più grande. Sebastiano, il più piccolo dei figli di Donna Vincenza, la proiezione letteraria dello stesso autore e di una stagione che appartiene al passato, affidava alla madre la tutela del tesoro. Era il più svelto, fra i ragazzini, il suo era il tesoro più grande:

> Ella sapeva, nella sua ignoranza, quel che Don Sebastiano, con tutti i suoi studi, non avrebbe capito: e cioè che dietro quelle cose morte c'era una vita immensa, uno sconfinato mondo d'amore, assai più che dietro i giocattoli, se mai in casa di Don Sebastiano si fosse potuto concepire un giocattolo. C'era l'idea di una terra, della terra

> per noi arida e avara, piena di doni meravigliosi; c'era la fantasia del gratuito, che ha mosso il creatore alla sua creazione: la gioia di sentirsi partecipe di questa creazione e di questo dono. Il senso dell'utile e dell'inutile è estraneo a Dio e ai bambini: esso è l'elemento diabolico della vita. (pp. 93-94)

Se Giacomo Leopardi è, com'è noto, una delle letture predilette dal Nostro, questa parte della narrazione si giova delle relazioni intertestuali che chiamano in causa proprio la poetica e alcune delle più belle pagine del recanatese. Sempre a partire dall'opposizione fra Don Sebastiano – modernamente votato alla filosofia dell'utile – e Donna Vincenza, la quale non aveva gli studi del marito alle spalle, era probabilmente incolta e tuttavia è connotata come donna sapiente («Donna Vincenza sapeva tutto della vita»[25]), nella sua veste di custode delle illusioni dei bambini e di un rapporto ancora privilegiato con le meraviglie della terra e della natura[26]. Qui non si fa riferimento alle opere della giovinezza di Leopardi, quando la natura è ancora (appunto) madre benigna:

> […] in effetti la cognizione del vero non è altro che lo spogliarsi degli errori, e sapientissimo è quello che sa vedere le cose che gli stanno davanti agli occhi, senza prestar loro le qualità ch'esse non hanno. La natura ci sta tut-

[25] Cfr. p. 163.

[26] «Donna Vincenza, insieme alle altre donne, è il simbolo al femminile del luogo. […] nella madre si concentra e simbolicamente si esprimono l'intelligenza e la capacità di comprendere gli uomini e la natura, la capacità d'amare e di contestare l'altro che è la vita e la poesia di Nuoro», in G. Cerina, *Nuoro: mito e storia di un'identità*, in Idem, *Deledda ed altri narratori. Mito dell'isola e coscienza dell'insularità*, CUEC, Cagliari 1992, p. 170.

> ta spiegata davanti, nuda ed aperta. Per ben conoscerla non è bisogno alzare alcun velo che la cuopra: è bisogno rimuovere gl'impedimenti e le alterazioni che sono nei nostri occhi e nel nostro intelletto; e queste, fabbricateci e cagionateci da noi col nostro raziocinio. Quindi è che i più semplici più sanno: che la semplicità, come dice un filosofo tedesco, (Wieland) è sottilissima, che i fanciulli e i selvaggi più vergini vincono di sapienza le persone più addottrinate. (*Zibaldone*, 2710)

È una riflessione, che s'inserisce in un disegno articolato, del 21 maggio 1823, a ridosso della scrittura delle *Operette morali*. Leopardi sarà sempre più volto a svelare i perfidi (dal punto di vista dell'uomo) meccanismi della natura imperniati sulla distruzione/ricomposizione delle forme individuali. Tuttavia, resta attiva l'opposizione fra la sapienza degli antichi e gli errori dei moderni, le fallaci illusioni ispirate dal progresso delle tecniche e della scienza, che viene interpretato come imminente conquista di una felicità a uso e consumo delle masse. Il senso dell'utile ha soppiantato l'azione magnanima, e Leopardi fa "penitenza di virtù". L'umanità bambina, primitiva, ha in comune con l'età della fanciullezza una sapienza ingenua e non artefatta, mentre i sistemi filosofici non sono altro che successive stratificazioni di errori o, nel migliore dei casi, parziali recuperi di verità. Cionondimeno Leopardi sa che non è possibile arrestare quel processo evolutivo e che la civiltà costituisce un distacco irreversibile rispetto allo "stato di natura". E lo ha perfettamente compreso anche Salvatore Satta. Una volta definito lo spazio circoscritto dalla 'grazia' di Donna Vincenza[27] – che peraltro «non sapeva

[27] La contrapposizione fra i due coniugi è veicolata anche dall'immagine della notte (la malattia) che vela lo sguardo della profetica Donna Vincenza,

nulla di filosofia, anzi non l'aveva mai sentita nominare» (p. 170) – e dalla 'fantasia del gratuito' del piccolo Sebastiano[28] – forse una precoce vocazione poetica[29] del futuro autore de *La veranda* –, *Il giorno del giudizio* racconta la fine dell'antico mondo nuorese. La mutazione del cuore dell'Isola è prospettata, e verrà poi ribadita da più drammatici accadimenti[30], proprio dall'irrompere della luce elettrica[31]:

---

la quale «vedeva con gli occhi spenti quello che Don Sebastiano non vedeva», (p. 227).

[28] Quello fra il Padre e la Madre è anche uno scontro fra le due anime di Salvatore Satta, fra le due scritture e le differenti ambizioni, al di là di un possibile compromesso, fra letteratura e diritto. Ma si veda anche P. MANINCHEDDA, *L'alterità mancata, l'eredità rifiutata*, in U. COLLU (a c. di), *Salvatore Satta giuristascrittore*, cit., pp. 295-296: «Le donne, dunque, ma la madre nella fattispecie, come antitesi dell'utile come ipostasi del poetico, cioè del precario, incerto, ma soddisfacente senso che supera la presunta evidenza delle cose. A nostro parere tutti i momenti lirici del romanzo, frequenti nelle descrizioni dei fenomeni naturali, sono riconducibili a questa funzione simbolica della madre, la quale rappresenta un'alterità, o meglio la possibilità di un'alterità la quale, se accolta, avrebbe consentito di costruire al di sopra del paradigma paterno la trascendenza del senso che nasce dalla consapevolezza del valore strumentale dello stesso codice paterno, dalla certezza della sua inadeguatezza a soddisfare il desiderio».

[29] Altrove viene rappresentato in compagnia del fratello Peppino, il preferito, intento a comporre «mondi lontani iridescenti, nei quali sarebbero vissuti da grandi. È quello che fanno tutti i ragazzi, solo che questi sogni si facevano a Nuoro, dove nessuno sognava», (p. 209): per Donna Vincenza si trattava di alcuni rari «momenti di felicità». A proposito della madre, significativa, in una prospettiva leopardiana, anche l'infelice contraddizione fra l'«acutissima intelligenza» e l'«abbandono» del corpo, (*Ibidem*).

[30] Si pensi agli effetti devastanti del primo conflitto bellico sul borgo estatico.

[31] Mercé la 'vocazione dell'industria' di un altro personaggio del romanzo, Don Pasqualino.

> Ma il fatto è che i lampioni a petrolio, e maestro Ferdinando e i fiammiferi e i sogni avevano le ore contate […] e fu fatta la luce per tutte le strade, proprio da San Pietro a Sèuna, un fiume di luce, tra le case che restavano immerse nel buio. Un urlo immenso si levò per tutto il paese, che sentiva misteriosamente di essere entrato nella storia. Poi, gli occhi stanchi di guardare, la gente infreddolita rientrò piano piano nelle proprie case o nei propri tuguri. La luce rimase accesa inutilmente […] rendendo angosciosa la notte. Questo coi fanali a petrolio non avveniva […]. L'illuminazione elettrica era un evento, come oggi si usa dire, irreversibile, cioè ai lampioni non si sarebbe tornati mai più. (p. 96)

Se irradiata da un fiume di luce Nuoro entra, tardivamente, nella Storia, e dunque la vita del borgo viene irreggimentata dentro un percorso incontrovertibile[32], alla madre resta il compito di prendersi cura dei fiammiferi del piccolo Sebastiano: Donna Vincenza ipostatizza il tempo della memoria ed è la principale referente della circolarità del mito[33], in opposizione alle lacerazioni che opera la Storia. Il padre, in un certo senso isti-

[32] Che Don Sebastiano si illude di poter dominare, «perché viveva nell'avvenire», (p. 171).

[33] Ovvio che, nel momento in cui il mondo, il piccolo microcosmo nuorese, resta 'sconvolto' per i mutamenti imposti dalla modernità – o per i traumi successivi alla Grande Guerra –, quando il tempo circolare del mito si spezza, o il circolo diventa vizioso («Donna Vincenza trasferiva il passato nell'avvenire», p. 174), ovvero più semplicemente quando la giovinezza scivola pesantemente verso una maturità senile, Donna Vincenza resti sola – vista anche la 'diaspora' dei figli – a sprofondare e contemplare il 'baratro del tempo' che è anche la fine del mondo, il Giorno del Giudizio. La visita al cimitero di Nuoro da parte del narratore contrassegna tuttavia il ritorno al tempo della madre.

tuzionalmente, in quanto notaio che verga atti che sanciscono lo sviluppo diacronico del diritto e del possesso della "roba", è invece garante del tempo lineare. Non è di poco conto, in questa ipotetica prospettiva intertestuale[34], la clausola del capitolo. I vecchi fanali a petrolio alla città non servono più, per cui vengono ceduti dagli amministratori nuoresi a uno dei paesi del circondario. Le 'fiammelle preistoriche' rischiareranno d'ora in poi le notti degli abitanti di Oliena, i quali peraltro – ammette la voce narrante – sono uomini e donne insolitamente felici, o meglio ancora sono 'i soli sardi allegri'. Al punto che gli altezzosi vicini li «tengono un po' in dispregio, o li considerano come grandi bambini» (p. 97). E tuttavia, chiariva lo *Zibaldone*, la vera sapienza è dei bambini, o dei selvaggi: 'e chissà se anche là i ragazzini non correvano appresso al lampionaio, a raccogliere i fiammiferi spenti'.

Il viatico

> […] la madre gli preparò il viatico con le buone bistecche impanate, e le frittelle spolverate di zucchero. Sebastiano lasciò tutto lì, vergognoso di sua madre, che pure adorava, e partì nel buio della notte, come uno ansioso di appartenere agli altri […]. Il problema era il rifiuto di un atto d'amore. Il figlio l'avrebbe capito molti anni dopo, lo avrebbe ricordato tutta la vita. Ma questo Donna Vincenza non lo sapeva. Sentiva il vuoto intorno a sé. La

[34] Leopardiana è anche la concezione della noia, quel tedio che avvolge gli ultimi giorni di Donna Vincenza e che risulta definibile in quanto cessazione di ogni sensazione, piacevole o dolorosa: il fatto che il «rimuginio» dei soliti pensieri, e cioè «il ricordo di un breve passato felice» e la «progressiva distruzione di se stessa», si fosse assopito genera appunto noia (p. 239).

> vecchia ferita riprendeva a sanguinare. Era tornata quella giovinetta che Don Sebastiano aveva condotto in sposa, e non poteva varcare la porta di casa perché non c'era una mano che l'aiutasse. (pp. 227-228)

Il brano, riferito all'ultimogenito, porta a compimento la 'diaspora' dei figli. Se il rifiuto di un gesto d'amore materno[35] comporta un senso di colpa[36] che dura tutta una vita, fare ritor-

[35] «È un episodio di grandissima suggestione, dove in un silenzio di parole e di sentimenti, i gesti essenziali, persino scarni, rallentati, tendono, quasi a contrasto, una trappola emotiva coinvolgente e focalizzano, in un gesto apparentemente casuale, il significato di una crisi ricondotta al nucleo originario […]. Sul tronco del tempo dell'infanzia a Nuoro si è innestato ed è cresciuto il tempo della giovinezza e della maturità in altri luoghi, con un'altra appartenenza», in G. Cerina, *Nuoro: mito e storia di un'identità*, cit., p. 148.

[36] «In effetti il romanzo va letto come una sorta di grande atto di riparazione nei confronti della madre, verso cui il figlio ha coltivato nel tempo un inestirpabile senso di colpa, dovuto alla consumazione di un tradimento originario, il "rifiuto di un atto d'amore" […]. Rifiutando il "viatico", il figlio in fondo aveva tentato di distaccarsi da quei legami viscerali […] aderendo in definitiva alla modernità, che è sempre inevitabilmente abbandono, rifiuto delle Madri […]. Libro che perciò per molti aspetti è un omaggio alla madre, ma anche una resa incondizionata alle sue oscure ragioni. Sì, perché in definitiva la madre […] aveva *ragione*. In questo romanzo dove nessuno si rende conto di ciò che sta per accadere, è infatti Donna Vincenza l'unico personaggio dotato di una cognizione, o, per meglio dire, di una premonizione della catastrofe incombente», in S. Brugnolo, *L'idillio ansioso*, cit., pp. 109-111. Brugnolo fa riferimento a un conflitto edipico che contrappone il Figlio al Padre, dalla parte della Madre, da intendere in senso allegorico, e l'allegoria farebbe riferimento alla Storia: Donna Vincenza è d'altra parte «una Cassandra che dà voce alla saggezza paralizzante di una Sardegna senza speranza». Così chiude il suo ragionamento: «È dunque sotto il segno di un regressivo ritorno alla madre che si afferma il pessimismo storico dimostrato dal narratore», (p. 114). Tuttavia, se la prospettiva è davvero, come abbiamo

no a Nuoro significa evocare il peccato originale e sottomettersi al giudizio, che è la vera pena: comunque il *nostos* vorrebbe, ma non può e l'autore ne è perfettamente consapevole, tendere alla madre. Intanto questa liturgia domestica, l'offerta del cibo per la partenza, è significativamente duplicata. Un altro triste viatico la madre l'aveva approntato per Peppino, il compagno di giochi e di sogni di Sebastiano, quando questi si accingeva a partire per la Guerra, dalla quale farà ritorno, se si escludono gli ultimi giorni di agonia, per essere sepolto nel cimitero di *sa' è Manca*. Viatico è anche, nel linguaggio ecclesiastico, la comunione amministrata ai fedeli gravemente infermi, in un certo senso l'alimento spirituale per l'ultima catabasi, il viaggio senza ritorno nell'ultramondo. I gesti legati ai preparativi e la particolare cura a essi dedicata agiscono davvero profeticamente, e ovviamente innescano una prolessi narrativa che anticipa il finale della triste vicenda di Peppino: al fronte «lo volevano proprio per ammazzarlo» (p. 216)[37].

---

provato ad argomentare, leopardiana, ha senso fino a un certo punto parlare di regressione – la memoria non rinuncia a denunciare la frattura del tempo circolare e l'irreversibilità dei processi storici – e, se già in Leopardi l'etichetta del "pessimismo storico" appare un po' didascalica e talvolta fuorviante, d'altra parte nel nostro romanzo l'apparato scenico che illustra i fasti progresso, e l'idea stessa di modernità, può apparire – con intenzione e ironia da parte dell'autore – se non altro vacuo e mistificante .

[37] Si è già detto che Donna Vincenza è stata definita una Cassandra, per la sua capacità di predire sventure senz'essere creduta. Ma qui non agisce il Fato: in realtà il vero demonio che Dio non riesce a distruggere è, secondo Satta, l'umanità, ed essendo la guerra un prodotto conseguente all'azione dell'uomo, allo scoccare della Prima guerra mondiale le precognizioni della madre scaturiscono dal buon senso: «nel fondo del suo buio, capì una cosa semplicissima: che in guerra si muore, e che dei sette figli cinque erano esposti a morire […] la guerra non sarebbe durata due mesi come dicevano quegli impostori […]. L'Italia non può fare la guerra in queste condizioni»,

All'idea della colpa dovrebbe accompagnarsi il mito di un'innocenza primigenia. Ora, in origine Donna Vincenza è innocente[38], forse perché di origini non sarde[39] almeno da parte di padre, e dunque potrebbe essere immune al sentimento della colpa che investe individualmente (si veda *Spirito religioso dei Sardi*[40]) qualunque autoctono nuorese. Quel che premeva a Donna Vincenza, spiega la voce narrante, era l'amore, e questo accadeva in una piccola società nella quale ciascuno viveva d'amor proprio e per puro spirito di autoconservazione: invece «l'amore non è volontà, non è studio, non è quel che si dice genio, è intelligenza», la vera misura degli uomini, e «Donna Vincenza era intelligentissima, anche se sapeva appena leggere e scrivere, e perciò traboccava d'amore, senza saperlo» (p. 49).

Come in un'assurda *Commedia* dantesca, l'amore si volge all'odio, o meglio ama il male, anche in questo caso con una manifestazione rituale, e reiterata, che ha valore simbolico e reclama l'oggettività di un contrappasso, e inoltre si concentra in modo ossessivo su una "creatura" di Don Sebastiano: Donna Vincenza getta una pentola di lisciva sull'oleandro prediletto dal

(pp. 213-214).

[38] Come una madonna, la sua purezza è tale anche dopo il concepimento del primogenito: «era tanto pura che, quando era rimasta incinta, credeva che le avrebbero aperto il ventre per estrarre il bambino», (pp. 150-151). Quando è destinata a sposare Sebastiano Sanna Carboni, il suo stato d'animo è quello di «una madonna che sa che l'angelo deve venire», (p. 47).

[39] Se, dunque, «nelle vene di Donna Vincenza scorreva mezzo sangue piemontese», questo «operava sulla volontà e le impediva di non esistere […] operava sull'intelligenza, che era superiore a quella della razza vecchia e stanca dei Sanna e dei sardi in genere», (p. 52).

[40] Cfr. *Spirito religioso dei Sardi*, in S. Satta, *Soliloqui e colloqui di un giurista,* CEDAM, Padova 1968.

marito[41] così come la controparte aveva distrutto (venduto) il suo angolo di paradiso perduto, l'orto di Vugliè ereditato dal padre, che costituiva una esclusiva ipotesi di felicità. Nel frattempo Don Sebastiano accumula una fortuna che deriva esclusivamente dal proprio lavoro e dalle prospettive professionali di quei figli maschi che avevano ridotto la moglie a un 'ingombro'. L'intelligenza della donna, che è fatta di amore e buon senso, è anche opposizione al potere[42] fondato sul denaro e sul prestigio

[41] Proprio quella Donna Vincenza che era stata 'un fiore nel giovanile costume'. In diverse occasioni il narratore rimarca lo "sfiorire" di Donna Vincenza, il corpo 'enorme' nelle sue «povere forme di donna che a quarant'anni era già vecchia […] sulle ginocchia rigonfie dall'artrite» (p. 151), dovuto alla mancanza di cure e di protezione da parte del marito e che è volutamente messo in risalto rispetto all'epoca felice della fanciullezza: «Ma non era stato sempre così, perché era stata bella, coi suoi capelli biondi di continentale, con le membra agili, con la gioia immensa di vivere che era nella sua natura».

[42] È lo stesso potere che marca i diversi ruoli sociali: significativamente Donna Vincenza e la cugina Gonaria sono definite «deboli entrambe perché donne e perché soggette naturalmente al dominio altrui», (p. 241); e non a caso il destino dei personaggi femminili sui quali si sofferma il romanzo, a prescindere dalla nostra madre, è tragico: Giggia, la 'puttana senza malizia', e Gonaria la santa vivranno uno stesso incubo, e non fa differenza che si siano dedicate a un amore sacro o a un amor profano. A proposito dell'esercizio del potere del Padre a detrimento del ruolo della Madre, riporto le annotazioni di L. Muoni: «Donna Vincenza è la personalità condannata alla pena sacrificale. È il capro espiatorio sul quale si esercita la crudeltà mentale del capofamiglia: come tale, ella concorre alla realizzazione e compimento del fantasma sadico, che si attua nella complementarità del potere e della morte. Satta dimostra e celebra così letterariamente la sua teologia drammatica: potere e morte sono dunque i poli di riferimento: rispettivamente la Legge e la Natura, il Padre e la Madre». Di grande interesse, nella nostra prospettiva di studi, il riferimento a Giuseppe Dessì a proposito della donna-madre come «trasgressione all'ordine utilitaristico della disciplina tribale» e quindi ipo-

sociale[43] e radicato sul pieno possesso del destino degli eredi. Il viatico, il cibo dei defunti, è il segnale estremo che la Madre predispone con cura per avvertire un'ultima volta, per salvare i figli dalla morte che incombe, è il supremo gesto di ribellione, perché atto d'amore, contro il Fato e contro il Padre.

---

stasi della fantasia o «implicita denuncia della mancanza di "fantasia" nella vita sociale sarda […]. Come ogni buon cultore di scritti dessiani ricorderà, per il Dessì la fantasia si sarebbe storicamente rivelata in Sardegna solo presso i "geroglifici" delle donne, quei segni di un "alfabeto" in potenza che sono le figure dei tappeti sardi, allusivi di qualche profonda concomitanza con la scrittura e il mare, il senso dell'ignoto e la sua esplorazione simbolica ed espressiva; in una parola, mitica […] ma il Satta si spinge più a fondo nell'enigma della fantasia. Essa […] è questo paradosso: una doverosità gratuita, lo spirito irriducibile della creazione, agitato da impulsi diabolici ovvero divini, il che è lo stesso», in L. Muoni, *L'identità processata. Immagine e coscienza della cultura sarda nel Giorno del Giudizio di Salvatore Satta*, in U. Collu (a c. di), *Salvatore Satta giuristascrittore*, cit., pp. 132-133.

[43] Cfr. le pagine 52-53 del romanzo. Donna Vincenza rifiuta di chiedere quei pochi spiccioli «per i minuti bisogni della casa» a Don Sebastiano: se il potere, secondo Satta, si mostra col dare più che col ricevere, Donna Vincenza preferisce prendersi il denaro dai taschini del panciotto del marito mentre questi dorme.

Lei *è* l'acqua. La madre-mondo ne *I passeri* di Giuseppe Dessì

Piero Mura

Bisogna alimentare il desiderio,
dobbiamo tirare l'anima da tutte
le parti come se fosse un lenzuolo
dilatabile all'infinito.
[A. A. Tarkovskij, *Nostalghia*]

Sarebbe forse riduttivo e limitante ricercare nei soli dati biografici dell'autore – l'aver perduto la madre, dopo una lunga agonia, durante la giovinezza o i due matrimoni e lo sradicamento[1], geografico ma non solo, legato agli studi prima, alla professione poi – quelle ragioni che giustifichino la forza e la centralità dei personaggi femminili nella narrativa di Giuseppe Dessì. Queste «Penelopi senza Ulisse»[2], come tutte le donne sarde,

[1] «Il sardo che vive sul continente ha sempre alle spalle il mare, una zona di silenzio e di buio che lo separa dal mondo materno della sua isola», come riportato in C. Varese, *Introduzione*, in G. Dessì, *Paese d'ombre*, Mondadori, Milano 1972, p. VI.

[2] G. Dessì, *Le sarde*, in *Donne italiane*, Eri, Roma 1949 (titolo poi corretto a mano, nella personale copia del volume ritrovata in casa Dessì, in *La donna sarda*). Per una breve e ragionata "storia" delle pubblicazioni di questo articolo, oltre che per il testo integrale, si rimanda al volume Idem, *Un pezzo di luna. Note, memoria e immagini della Sardegna* [1987], a c. di A. Dolfi, Della Torre, Cagliari 2006, dove è pubblicato con il titolo *La donna*

possono apparire talvolta come comprimarie ma certo non sono mai semplici comparse, anche quando il ruolo di protagonista sia stato, nella scrittura, diversamente assegnato. Sono infatti proprio le donne a misurare il tempo, ad abitare e dare senso alle pagine più poetiche e rilevanti delle sue opere. Ad esse l'autore conferisce il ruolo di Parche, le chiama a filare i destini del libro e del mondo, a conservare la memoria e proiettarla verso il futuro, a raccontare la storia con il loro alfabeto minuto e segreto di simboli, a condurre alla vita e accompagnare alla morte[3]. Curiosamente sembra invece affrancarle da quello che è, per quasi tutta la Letteratura sarda di quegli anni, il rito femminile per antonomasia: la panificazione. La preparazione del pane casalingo, alla quale gli uomini non erano ammessi, costituiva una fondamentale occasione sociale "femminile" per conoscersi e informarsi della vita del paese e dei dintorni: la "infornatrice", figura quasi professionale presente in numerose opere deleddiane, soprattutto nei testi brevi[4], girava infatti per diversi borghi a portare, insieme al proprio mestiere, *sas novas* ("le novità"), tutti i fatti rilevanti accaduti nel circondario. Un rito che si carica

sarda, rispettivamente alle pp. 221-223 e pp. 46-51; è a quest'ultima edizione che faccio riferimento.

[3] «Le donne comandano in casa. Si occupano di ciò che compete alle donne. Quando in casa c'è qualcuno che nasce o qualcuno che muore, gli uomini si levano di torno e le donne tengono il campo, con quel loro modo strano, complicato e senza conseguenze», in Idem, *I passeri* [Nistri-Lischi, Pisa 1955], Mondadori, Milano 1965, pp. 185-186.

[4] Mi sia consentito il rimando a P. Mura, *Il ciclo del pane nelle opere di Grazia Deledda*, in G. Pirodda (a c. di), *Dalla quercia del Monte al Cedro del Libano. Le novelle di Grazia Deledda*, Atti del Convegno Internazionale di Studi svoltosi a Cagliari dall'8 al 10 novembre 2007, ISRE-AIPSA, Nuoro-Cagliari 2010, pp. 71-81.

anche di forti connotazioni religiose e sensuali. È probabile che Dessì operi tale scelta per sottolineare maggiormente il carattere "lunare" dei suoi personaggi femminili, costretti da scelte e circostanze a una sostanziale e silenziosa solitudine, opposta alla gaia e faticosa leggerezza di un lavoro che non può svolgersi se non in compagnia e scandito da chiacchiere e caffè, i segni della socialità nel povero ambiente rurale isolano. Un rito nel corso del quale le donne avevano l'opportunità di raccontarsi. Dessì chiama invece le sue donne a raccontare e spiegare soprattutto egli stesso, se è vero, come scrive Satta, che «Per conoscersi bisogna svolgere la propria vita fino in fondo, fino al momento in cui si cala nella fossa. E anche allora bisogna che ci sia uno che ti raccolga, ti risusciti, ti racconti a te stesso e agli altri come in un giudizio finale»[5].

A queste sue donne, e solo a loro, lo scrittore attribuisce l'arte del sapere pratico, che è poesia delle mani[6], in un percorso

---

[5] S. Satta, *Il giorno del giudizio*, Cedam, Padova 1977, p. 283.

[6] Cfr. G. Dessì, *La mano della bambina*, in «Il tempo», 14 febbraio 1956, il racconto che ora apre la raccolta Idem, *La ballerina di carta*, Cappelli, Bologna 1957, del quale si segnala una pubblicazione successiva («Il punto», 6 aprile 1957) con la significativa variante del titolo in *La mano è una bambina*. Qui la bambina protagonista si identifica con la propria mano che sembra vivere di vita autonoma. La contrapposizione fra la comprensione afasica della bimba (che pronuncia, in tutto il racconto, una sola parola) e l'ottusità verbosa della madre sembra suggerire che per comprendere non sono necessarie parole ma empatia. Per una suggestiva lettura del racconto si rinvia a S. Lombardi, *La conquista di uno sguardo cubista.* La mano della bambina *di Giuseppe Dessì*, in V. Pala, A. Zanda (a c. di), *Narrativa breve, cinema e tv. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, Bulzoni, Roma 2011, pp. 159-169.

che da un «dio distratto»[7] attraverso api[8] e *janas* ("fate"), possa condurre alle donne, gradino più alto dell'evoluzione umana[9]. Mi pare rilevante e da sottolineare il fatto che Maria Lai[10], la grande artista sarda così legata a Dessì e talvolta sua fonte d'ispirazione, arrivi a chiudere la propria personale linea evolutiva con la figura del 'poeta', unico essere vivente posto al di sopra della donna della cui sensibilità è necessario partecipi. Di una donna, Eleonora d'Arborea, Dessì arriva persino a far metafora dell'intera Sardegna, riconoscendo nel suo dolore di madre che ha subìto la perdita dei figli la spinta più alta al sacrificio e all'amore per l'Isola[11].

Pur nel tentativo di tracciare un percorso "al femminile"[12]

---

[7] Si veda M. Lai, *Il dio distratto*, ArteDuchamp, Cagliari 1994, che rielabora e illustra un racconto (con il titolo *La leggenda del Sardus Pater* in G. Dessì, *Un pezzo di luna. Note, memoria e immagini della Sardegna*, cit., pp. 52-56, volume al quale si rimanda anche per la storia delle pubblicazioni, pp. 224-225) scritto da Dessì per la stessa artista, sua dirimpettaia a Roma, osservata lavorare con l'alacrità e la solerzia delle api.

[8] Riguardo alla similitudine sardi = api (o formiche) cfr. *Introduzione*, in F. Pinna, G. Dessì, A. Pigliaru, *Sardegna, una civiltà di pietra*, Lea, Roma 1961.

[9] «[…] le cose più belle e delicate, da noi, sono opera di mani, di intelligenza femminile, mentre gli uomini sono rimasti rozzi e irsuti guerrieri», in G. Dessì, *La leggenda del Sardus Pater*, cit., p. 56.

[10] Cfr. M. Lai, *Il dio distratto*, cit.

[11] «Eleonora si identifica con la Sardegna. La Sardegna è come una donna fecondata, gravida, che porta avanti faticosamente la gravidanza. È secondo la sua mentalità di donna e di madre che è stata fecondata e che ha partorito che pensa alla "politica"», in G. Dessì, *Quaderno di Eleonora d'Arborea*, in appendice a *Eleonora d'Arborea. Racconto drammatico in quattro atti*, edizione introduzione e commento a c. di N. Tanda, EDES, Sassari 1995, p. 161.

[12] E ancor più specificamente nell'ottica di quella maternità, in atto o in

che tenga conto, se non di tutta, almeno della parte più rilevante dell'opera dessiana, per ragioni di spazio concentreremo la nostra attenzione principalmente (ma non esclusivamente) sul romanzo *I passeri*[13], sfiorando a volo radente anche *Il disertore*[14] e *Paese d'ombre*[15], opere fra le sue più note e tradotte.

Il grillo legato con lo spago

Quale fosse e sia stato per Dessì il ruolo della donna in Sardegna e come la sua presenza sia stata in ogni tempo esclusa dalla Storia risulta chiaramente da un articolo del 1949, più recentemente intitolato *La donna sarda*[16]. Insieme a quella femminile, risalta l'eterna esclusione dalla Storia dell'intera Sardegna, per Dessì forzatamente e forzosamente annessa a un'Italia con la quale poco aveva in comune[17], ancora terra di rapina per le sue risorse (gli alberi e le foreste decimati senza criterio da carbonai e boscaioli toscani e piemontesi per rifornire la nascente

potenza, che spesso caratterizza i personaggi femminili in Dessì.

[13] Cfr. G. Dessì, *I passeri*, cit.

[14] Cfr. Idem, *Il disertore* [Feltrinelli, Milano 1961], Feltrinelli, Milano 1962[3].

[15] Cfr. Idem, *Paese d'ombre* [Mondadori, Milano 1972], Mondadori, Milano 1974[10].

[16] Cfr. Idem, *La donna sarda*, cit., p. 49.

[17] «Intanto era stata proclamata l'unità del Regno, e Fulgheri non si stancava di ripetere che si trattava dell'unificazione della burocrazia dei diversi stati italiani; perché l'unità vera, quella per la quale tanti uomini si erano sacrificati, si sarebbe potuta ottenere soltanto con una federazione degli Stati italiani», in Idem, *Paese d'ombre*, cit., p. 17; «[…] l'unificazione non era stata altro che l'unificazione burocratica della cattiva burocrazia dei varii stati italiani», in *Ivi*, p. 117.

industria delle fonderie nazionali[18]) e i suoi uomini (il tributo di sangue pagato dalla regione per lontane e insensate guerre[19]). Esclusione dalla Storia che è insieme la debolezza e la forza della sua gente, il segreto dell'Isola[20], poiché questa «era una terra nella quale la storia doveva cominciare – e questo a dispetto della sua apparente decrepitezza»[21]. Nell'articolo *La donna sarda* Dessì polemizza con il ritratto che della Sardegna tracciano i viaggiatori, in particolare David Herbert Lawrence che nel suo *Sea and Sardinia*[22] dichiara – mostrando di non aver del tutto compreso – di aver trovato proprio in quest'Isola: «[…] il tipo virile ideale secondo la sua concezione che esalta le forze primigenie della razza quali si manifestano nella distinzione e insieme nell'armonia dei sessi»[23].

[18] «"Un tempo era tutto foresta", diceva Urbano. "I carbonai toscani hanno tagliato tutto, alberi vecchi e alberi giovani, dalle radici. A volte non lasciavano nemmeno le radici. Guarda queste buche! I sassi, hanno lasciato», in Idem, *Il disertore*, cit., p. 129; «La salvaguardia delle foreste sarde non interessava ai governanti piemontesi. La Sardegna continuava ad esser tenuta nel conto di una colonia da sfruttare, specialmente dopo l'unificazione del Regno, e i suoi abitanti eran considerati alla stregua dei briganti calabresi», in Idem, *Paese d'ombre*, cit., p. 184.

[19] «Poiché nessuno ammetteva che i suoi figli erano morti ingiustamente e inutilmente, Mariangela preferiva non sentirne parlare, e non ne parlava mai, nemmeno con don Pietro, se non in confessione», in Idem, *Il disertore*, cit., p. 13; «La colpa è di chi vuole la guerra, di chi non sa evitare la guerra», in *Ivi*, p. 102.

[20] «Eleonora è convinta di aver scoperto un segreto dell'Isola. Il segreto: in Sardegna non è ancora successo niente. Non vi è storia. Vi è soltanto una imponente, misteriosa preistoria, in cui uomini e terra si compenetrano», in Idem, *Quaderno di Eleonora d'Arborea*, cit., p. 160.

[21] *Ivi*, p. 161.

[22] Cfr. D. H. Lawrence, *Sea and Sardinia*, Thomas Seltzer, New York 1921.

[23] G. Dessì, *La donna sarda*, cit., p. 46.

E riconosce che, nonostante le qualità morali e la finissima intelligenza che è manifesta nei suoi abitanti, la Sardegna non abbia «avuto nessun grande uomo» poiché la fantasia necessaria per esser tali è nella nostra Isola appannaggio esclusivo del sesso femminile[24]. È grazie alla fantasia che le donne hanno potuto persino, attraverso l'invenzione di un alfabeto di simboli (i cervi, i colombi, i galli e le altre numerose e minute figurette dei tappeti, dei dolci e dei pani), costruire una sorta di linguaggio ideografico che i loro uomini non sono stati capaci di trasformare in scrittura. Simboli grazie ai quali tramandare se stesse e reiterare la preistoria che in questa terra non può fare a meno di convivere con l'oggi. Forse è proprio la discriminante della fantasia ad aver generato, in quest'Isola che è stata definita «quasi un continente»[25], l'esistenza di due mondi paralleli e distinti, profondamente diversi, nei quali persino il tempo scorre in maniera differente:

> L'armonia tra i due sessi, che Lawrence esaltò parlando della Sardegna, in realtà non esiste. In Sardegna la società è formata da due parti che legano male, come una medaglia fusa in due metalli diversi. Se noi consideriamo la vita di qualunque villaggio sardo [...] vediamo che esiste una differenza profonda tra la vita degli uomini e quella della donna; tra la concezione del tempo che ha

[24] «Solo due personaggi della storia sarda hanno questo carattere di fantasia: Eleonora d'Arborea e Grazia Deledda. Ma sono donne, non uomini. Sarebbe interessante studiare il carattere di queste due donne per arrivare a stabilire fino a che punto la loro forza riposi su una concezione matriarcale della vita che solo in parte contrasta con la famosa irsuta virilità degli uomini sardi./ Perché una specie di matriarcato vige, in realtà in Sardegna. Direi un matriarcato clandestino», in *Ivi*, p. 47.

[25] Cfr. M. SERRA, *Sardegna quasi un continente*, Fossataro, Cagliari 1970.

> l'uomo e quella che ha la donna. E vediamo che tutto ciò che dipende dalla donna *funziona*, mentre tutto ciò che dipende dall'uomo *funziona male*[26].

Sono questi due mondi, separati e intangibili, al centro del romanzo *I passeri*[27], ben oltre la trama di superficie che vede raccontate le storie, asintotiche nella sostanza, di Massimo Scarbo – costretto a letto da vecchiezza e malattia – e Rita, in attesa del figlio meraviglioso[28] che dovrà nascere. Una vita che finisce

[26] G. Dessì, *La donna sarda*, cit., p. 47; i corsivi sono miei.

[27] Numerose – e non sempre coerenti con la poetica dell'autore – le interpretazioni di questo titolo, dall'incarnazione del popolo al cicaleggio delle chiacchiere di paese, o ancora la leggerezza di chi attraversa fatalisticamente la vita con un frullo, spensierato perché estraneo all'aspetto razionale del vivere. Mi pare da rimarcare la persistenza letteraria di questa figura simbolica che da Dante (massime le gru) attraverso Petrarca (la colomba nel *Rerum vulgarium fragmenta*, LXXXI, 12-14) e Leopardi (nell'*Elogio degli uccelli* delle *Operette morali* gli uccelli rappresentano tutto ciò che l'uomo "civile" vorrebbe ma non può essere giacché agiscono con lietezza oltre ogni contingenza) giunge fino alle molte e varie occorrenze novecentesche (dal 'pettirosso da combattimento' di De André e '*les oiseaux bleus dans l'air*' di Queneau, fino al corvo, ai passerotti e i falchi di *Uccellacci e uccellini* di Pasolini). Da sottolineare che, in ambito romanzo, «gli uccelli sono stati esplicitamente paragonati agli angeli […]: si pensi al simbolismo delle ali dell'anima in Platone» (C. Galimberti, in G. Leopardi, *Operette morali*, a c. di C. Galimberti, Guida, Napoli 1977, p. 299), dal che azzarderei l'ulteriore ipotesi – tutta da verificare – che "il passerotto", "l'implume", "l'angioletto" possa essere anche il bimbo atteso da Rita. Emblematica della similitudine "uccello = bambino" mi pare la scena della Madonna del Parto in *Nostalghia*, che riprende un suggestivo rito mariano: a un simulacro da processione della vergine mani femminili aprono le vesti sopra il ventre gravido a liberare un volo di passeri fra le volte della cattedrale.

[28] Il rimando è alla serie delle "madri" di Costantino Nivola (1911-1988), artista oranese trasferitosi negli Stati Uniti nel 1939 insieme alla moglie Ruth Guggenheim, in particolare la scultura intitolata *La madre sarda e la speranza*

e insieme una che arriva, a sancire il rapporto che il presente non può fare a meno di avere tanto con il passato quanto con il futuro, granelli di sabbia di una eterna clessidra nella quale ogni essere umano è intrappolato[29]. Un mondo, quello "femminile" di Rita e dell'amica Susanna, della solidarietà della zia Leonia, che 'funziona', che trova – oltre il tessuto di solitudini e violenze – una sua armonia, si compone nel segreto della speranza, silenziosa, del domani e nella certezza, leggera e allegra, semplice, del miracolo del figlio; l'altro, quello "maschile" di padri e parenti, fidanzati, amanti e stupratori, che più che 'funziona[re] male' sembra non funzionare affatto. Ma persino il suo non funzionare diviene funzionale alla narrazione e alla vita giacché questi personaggi – sovente oscuri, come Timoteo De Luna – esercitano con forza e leggerezza solo il loro diritto a esistere[30].

---

del figlio meraviglioso. Riguardo queste opere Nivola scrisse: «Qui spirito e sensi collaborano nell'impegno di dare forma e significato alla materia. L'ideale e il contingente vengono a concludersi con la realtà nel suo manifestarsi. C'è una forma femminile come risultato, ma non necessariamente come punto di partenza. Il muro panciuto [*Su muru pringiu*, "Il muro gravido", è oggi una scultura conservata presso il Museo Nivola di Orani. Qui il "costruire" (maschile) si fonde con il "generare" (femminile)] della casa rustica, nella mia età magica dell'infanzia, nascondeva sempre un tesoro: il pane piatto e sottile che si gonfiava al calore del forno, promessa di appagare la fame di sempre. Allo stesso modo la donna incinta nasconde nel suo grembo il segreto di un figlio meraviglioso». Mi piace ricordare che, nelle sue opere pittoriche, Nivola dotava di ombra esclusivamente i personaggi femminili giacché solo alle donne riconosceva la capacità di lasciare un segno nel futuro.

[29] «Tutto il paese con le sue case era come una clessidra di cui si poteva percepire lo scorrere lento della sabbia», in G. Dessì, *Paese d'ombre*, cit., p. 149; «[…] le pareva che il tempo scorresse come la sabbia nel vetro trasparente della clessidra», in *Ivi,* p. 202.

[30] «Ogni diritto è crudele, ed essi, esercitando il proprio diritto ad essere ciò che furono i loro padri e le loro madri, non fanno altro che confermare,

Susanna e insieme a lei Rita appaiono svincolate dal ruolo di personaggi di romanzo, sono donne vere e non stereotipi utili a trasmettere al lettore un'idea. Non sono eroine di maniera, delle quali non hanno il ribellismo consapevole o la moralità aggressiva. Non hanno neppure un progetto o un fine da perseguire se non la vita stessa[31], che affrontano – la vita, non il sostituto edulcorato e condensato oppure forzato e ingigantito, comunque stereotipato, che riesce a essere collocato nella scatola stretta della pagina –, condotte solo dal loro istinto, dal loro essere donne, e donne sarde, di un tempo che in Sardegna è la somma algebrica di presente e passato[32]. Un tempo che apparentemente

---

cari come sono alla vita, la lietezza e l'innocenza della vita», in P. P. Pasolini, *Comizi d'amore*, testo non pubblicato come sceneggiatura ma dedotto dalla banda sonora del film del 1963, ora in Idem, *Per il cinema*, a c. di W. Siti e F. Zabagli, vol. I, coll. "I Meridiani" Mondadori, Milano 2001, pp. 473-474.

[31] Così ancora Pier Paolo Pasolini nel 1963: «Ma davvero agli uomini interessa qualcos'altro che vivere? […] È soprattutto quando è lieta e innocente che la vita non ha pietà», in Idem, *Comizi d'amore*, cit., p. 473. Lieta e innocente come la vita dei passeri.

[32] «La realtà, per Dessì, è sempre dietro le cose e le loro cause apparenti, rimanda costantemente, come la storia delle famiglie sarde che va dal bisnonno al mitico Adamo, ad oscuri e lontani motivi che si collocano in un tempo remoto, ma non per questo meno vero ed essenziale alla comprensione dell'oggi», in A. Dolfi, *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessì*, Vallecchi, Firenze 1977, p. 9, nota 1. A differenza di Proust, per il quale il passato può essere recuperato al presente solo dal tratto unificante del ricordo (M. Proust, *Il tempo ritrovato*, in Idem, *Alla ricerca del tempo perduto*, Mondadori, Milano 1970) e più vicino ad Heidegger («L'essere è sempre comprensibile solo in riferimento al tempo», M. Heidegger, *Essere e tempo*, a c. di A. Marini, coll. "I Meridiani" Mondadori, Milano 2006) il tempo dessiano sembra essere maggiormente influenzato da Leibniz («Il tempo e il luogo, ben lungi dal determinare le cose, hanno bisogno essi stessi delle cose che contengono per essere determinati», in G. W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, Utet, Torino 1968, p. 417), come nota A. Dolfi, *Il luo-*

è fisso come all'interno di un buco nero supermassivo ma che nel romanzo è proiettato verso il futuro dal motore più potente della natura: il figlio che lievita nel ventre. È questa forza lieve e potente che conduce Rita sulle strade del mondo, e con lei noi lettori, a scegliere la vita poiché nessun'altra scelta è possibile. Si rammenti il dialogo fra Rita e Susanna e la proposta che quest'ultima fa di 'cavarsi il *dente*' e 'leva[rsi] il pensiero', ovvero di abortire, argomento che, 'in età pacelliana' – come rimarca Carlo Alberto Madrignani[33] – denota la modernità e il coraggio dell'autore, non meno testimoniati dalla scelta di inserire nella narrazione una coppia lesbica formata dal medico Ottavia e dalla cugina Giacinta[34]. Anche l'apparentemente disinibita Susanna[35] è "dovuta" passare attraverso la dolorosa esperienza dell'aborto, ma la decisione di Rita di rifiutarlo[36], di scegliere attraverso la vita del bambino il proprio percorso, diviene per lei l'unica possibile, leibnizianamente sospesa fra l'«*arbitrium in-*

go e la percezione dell'istante, in IDEM, *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessì*, cit., pp. 399-425).

[33] C. A. MADRIGNANI, *Nota introduttiva*, in G. DESSÌ, *I passeri*, Ilisso, Nùoro 2004, p. 7.

[34] «Cosa vuoi che ti dica? Si sono innamorate […]. Mi passano davanti a questa porta tutte le mattine e tutte le sere, e di notte poi, se vado nella torre (perché loro hanno la camera da letto proprio sotto la torre, al primo piano della torre), le sento bisbigliare come passerotti», in G. DESSÌ, *I passeri*, cit., p. 29.

[35] «"[…] Me lo hai detto tu che sei andata da quella Barbara, e che ti sei levata il pensiero"./ "Sì, mi sono levata il dente […]"./ "Beh, non importa" disse Susanna buttando indietro la testa con un gesto di noncuranza. "E lo sai" disse poi "che cosa era?"./ Rita non capiva./ "Era" proseguì abbassando la voce "una bambina…"», in *Ivi*, p. 25.

[36] «A Ordena non l'avrebbero vista con la pancia, no. Ma col bambino in collo ci sarebbe tornata senza vergogna. "Io voglio il mio bambino…" fece sul tono della canzone», in *Ivi*, p. 40.

differentiae» e la costrizione morale[37]. Così nell'universo pulsante, che eternamente si dilata fino al suo limite massimo per poi contrarsi nuovamente fino a condensarsi in un solo punto matematico dal quale espandersi di nuovo, il tempo lineare della Storia si piega su se stesso divenendo ciclico, come nel mito: gli eventi verificatisi si verificheranno nuovamente, le apparenti opzioni di scelta renderanno possibile ancora e per sempre la medesima scelta. Rita per sempre sceglierà il bambino perché scegliere di essere "nella" vita è «una strada di donne, non di uomini»[38].

Eppure Dessì non abbandona i suoi personaggi al mare del 'lasciarsi vivere': li guarda vivere e li costringe con la scrittura a osservarsi vivere quasi sattianamente "da fuori". Si è spesso tracciata una linea che ponesse in relazione le scritture di Dessì e Borges. Ma mentre il tempo borghesiano, che 'non esiste esistendo' e duplica se stesso all'infinito, nega proprio con questa sua stessa natura una realtà unica e definitiva e fa del suo relativismo "assoluto" uno «strumento di gnosi»[39], il tempo di Dessì, sottratto anche all'assoluto proustiano della *Recherche*, si costituisce come "assoluto" e "relativo" contemporaneamente. Le scelte sono fatte non perché la realtà non sia molteplice e poliedrica ma perché, fatta la scelta, inveratosi il reale, ogni altra opzione si allontana, manca del principio di ragion sufficiente dell'esistenza. La scrittura di Dessì sembra in questo modo sottrarsi al territorio del fantastico per costruire una storicità

[37] «[…] è la sorte dei personaggi di Dessì, che avrebbero potuto essere diversi e non lo sono stati perché il loro destino, determinato dalla volontà e dal fato, ha alla fine prospettato un'unica soluzione, liberamente scelta e insieme fatalisticamente accettata», in A. Dolfi, *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessì*, cit., p. 41.

[38] G. Dessì, *I passeri*, cit., p. 34.

[39] A. Dolfi, *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessì*, cit., p. 17.

profonda e consapevole: dei destini possibili uno solo diviene reale e questo suo inverarsi lo distingue profondamente dagli altri che mancano necessariamente del principio di realtà, di una ragion determinante[40]. L'universo borghesiano, racchiuso in solo punto nell'*Aleph*[41], diviene in Dessì il luogo nel quale da ciascun punto si arriva all'intero universo del quale ogni punto è il centro[42]. Rita, proprio a causa del suo essere madre, è, e non solo rappresenta, tale centro: il suo ventre che lievita è l'orologio che marca il tempo della narrazione, è l'unico granello di sabbia della clessidra. Il suo spostarsi nello spazio, volare alla ricerca di Giovanni, trasferirsi nella casa di Leonia prima in quella del conte Scarbo governata da Susanna poi, correre con la jeep del soldato americano di Ordena per far ritorno, ferita ma indomita, al punto di partenza non può essere scisso dal traghettare con sé il centro dell'universo perché sono e saranno una cosa sola. Il superamento della concezione dualistica tipicamente occidentale e della frammentazione dicotomica fra materia e spirito, corpo e anima è tema ricorrente nel Novecento[43], ritengo massimamente

[40] «Il possibile non è sufficiente a chiarire il reale, nel reale c'è qualcosa che manca al possibile, cioè la scelta di una determinazione tra le molteplici che avrebbero potuto essere», in *Ivi*, p. 44.

[41] J. L. Borges, *L'Aleph*, a c. di T. Scarano, traduzione di F. Tentori Montalto, Adelphi, Milano 1998.

[42] «Perché in Sardegna? Mi si chiederà ancora una volta. Perché, a parte le ragioni storiche e artistiche che richiederebbero un troppo lungo discorso, come ci insegnano Spinoza, Leibniz, Einstein e Merleau-Ponty, ogni punto dell'universo è anche il centro dell'universo», in G. Dessì, *Prefazione*, in Idem, *I passeri* cit., p. XI). Per una lettura filosofica del tempo in Dessì si rimanda al fondamentale A. Dolfi, *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessì*, cit., in particolare al cap. I, *L'ordine e la combinazione delle possibilità incostanti*, pp. 9-45.

[43] Tarkovskij in *Nostalghia* arriva a schematizzarlo nella scritta «1 + 1 = 1», concetto che si ritrova anche in *Deserto rosso* di Antonioni.

sentito in culture che, come quella sarda, si trovano a cavallo fra più tempi e più mondi: il presente e la preistoria mitizzata, l'occidente e l'orientalismo dei personaggi deleddiani che tanto peso hanno avuto nel costruire lo sguardo attraverso il quale ancora i sardi osservano se stessi. Tale superamento mi pare significativamente già in atto nella consapevolezza di Rita – mai esplicitata in parole – che lei e il bambino sono un "tutt'uno", e lo saranno per lei anche dopo il parto. Un centro, racchiuso nelle viscere, intangibile e non turbato dal male del mondo, dalla violenza, dalla solitudine, dall'abbandono e dal tradimento, che è fisso come può esserlo solo il centro; non segno esteriore della perdita dell'innocenza ma mezzo che ne consenta, al contrario, il ritorno attraverso l'attesa che si realizzi la promessa meravigliosa, che veda la luce e dia luce al mondo il nascituro. Il tempo delle madri in Dessì è sempre un tempo di attesa, un'attesa che dalla gravidanza si estende all'intero arco della vita. Così Mariangela Eca nel *Disertore*, che attende l'improbabile ritorno del figlio e dopo la sua morte aspetta il silenzio della fine della propria esistenza. Così Sofia in *Paese d'ombre*, che aspetta il tempo in cui Angelo realizzi il futuro che i suoi sogni promettono, così la madre del protagonista de *L'isola dell'angelo*[44], unica a non aver mai creduto alla scomparsa del figlio. Così pure la fidanzata Maria nello stesso racconto, che attende la rinascita di un sentimento che la guerra aveva perduto e al quale concedersi malgrado il matrimonio con un altro. Attese che vengono raccontate dai silenzi più che dalle parole. Attese che sono di pietra, come l'Isola, come il sacrificio che è loro richiesto dallo stesso mestiere di madri che viaggiano nella narrazione dalla speranza del

[44] G. Dessì, *L'isola dell'angelo*, in Idem, *Lei era l'acqua*, Mondadori, Milano 1966.

figlio meraviglioso atteso alla certezza della meraviglia del figlio perduto. Allo stesso modo mestiere dei figli è il ritorno, reale o metaforico, tentato o riuscito, vano o proficuo, da tutte le guerre della vita. Ritorno alla madre che è la Sardegna, utero e avello delle loro esistenze[45].

Ma per Rita, che attende con il figlio un futuro luminoso, solare, di là da venire, forse più sentito che creduto, è dato un presente lunare, cupo, giocato in interni. Il sole, la luce – ovvero la salvezza, la guarigione – sono sempre osservati dall'esterno, dal buio, come un luogo metaforico al quale tendere, prossimi eppure irraggiungibili. Una primavera dell'anima guardata dal cuore dell'autunno. Nella luce la pace della normalità: le porte delle case aperte sulla strada oscura proiettano insieme alla luce dei poveri interni le voci delle famiglie riunite alla sera come bestie mansuete nel sicuro della stalla[46]. Da questa atmosfera umbratile, che riflette checovianamente lo stato d'animo della protagonista, è necessariamente amputato quel meraviglioso paesaggio che tanto ha caratterizzato la narrativa otto-novecentesca di ambientazione isolana. Pur scegliendo luoghi geografici

[45] Metafora che mi pare perfettamente incarnata dalla capanna de *Il disertore*, buia e umida, entro la quale Saverio, scampato alla guerra, sta rannicchiato e dal cui limitare si affaccia al mondo e al sole della rinascita; e ancora pozzo entro il quale, avvolto dal silenzio dei monti che prefigura la morte, chiede di essere tumulato in segreto.

[46] «E per questo Susanna la stava guardando a quel modo nel buio – benché poi fosse anche possibile che in quel paese in salita, con quelle case basse e alte, già chiuse per la sera umida di primo autunno, nell'odore degli alberi bagnati, ci fosse quella signora che lei non aveva mai visto, ci fosse, e le avesse detto di entrare e l'avesse invitata. Se la mano di un santo l'avesse guidata nella luce di una di quelle case e le avesse fatto trovare quella signora… Ma non c'era nessun santo per lei. C'erano fatti accaduti, che non potevano essere cambiati», in G. Dessì, *I passeri*, cit., pp. 91-92.

e sociali già consolidati, Dessì si affranca così dal deleddismo: l'isola non è più la protagonista incontrastata a motivo della sua lussureggiante natura, ma diviene una quinta teatrale, una cornice entro la quale collocare l'universalità del dolore – che è e resta un fatto individuale – e delle vicende umane, seppure connotate da un endemismo antropologico che le renda uniche. Mentre la Sardegna deleddiana è una terra che ci invita a visitarla, quella dei *Passeri* è da abitare, e con l'anima più che con il corpo[47], una terra che sfugge ai tentativi novecenteschi di 'trasfigurazione mitica' e si rifiuta al folclorismo del "pittoresco"[48]. Allora, oltre alla Deledda – presente se non altro attraverso il primo tentativo di distanziarsene[49] e il successivo opposto giudizio che arriva ad accomunarla a Eleonora d'Arborea[50] –, traspaiono in filigrana

[47] Scrive Salvatore Cambosu a conclusione del suo capolavoro, peraltro recensito da Dessì: «Terra antica e giovane, isola della resistenza; della quale persino Giacomo Quesada, che pendeva alla malinconia e vi conobbe più dolori che gioie, ebbe a dire negli ultimi suoi giorni che non sapeva andarsene senza esprimere un ultimo desiderio che riconosceva, con suo rammarico, impossibile: quello di nascervi un'altra volta, anche a costo di molto soffrire», in S. Cambosu, *Miele amaro*, Vallecchi, Firenze 1954, p. 326. Alla memoria di Cambosu, amico dello scrittore e maestro di Maria Lai, Dessì pensava di dedicare *La leggenda del Sardus Pater*, cit., come attesta il dattiloscritto *Storia di un vecchio dio* menzionato in G. Dessì, *Un pezzo di luna*, cit., p. 224.

[48] Oltre al già citato *Sea and Sardinia* di Lawrence si rimanda almeno a Vittorini (E. Vittorini, *Sardegna come un'infanzia*, coll. "La Medusa degli Italiani" Mondadori, Milano 1952[2]) e Levi (C. Levi, *Tutto il miele è finito*, Einaudi, Torino 1964) in ambito novecentesco; per una divertente antologia dello "sciocchezzario" letterario sulla Sardegna dei viaggiatori in tempi meno recenti (Sette-Ottocento) è utile e divertente la lettura del volumetto di Sergio Atzeni *Raccontar fole* (S. Atzeni, *Raccontar fole*, Sellerio, Palermo 1999).

[49] Cfr. G. Dessì, *Il verismo di Grazia Deledda*, in «L'Orto», Roma, gennaio 1938, pp. 35-45.

[50] Mario Massaiu, riportando una lettera, allora inedita, che lo scrittore gli aveva indirizzata, pone in epigrafe di un suo noto lavoro: «I soli grandi

gli autori amati e le opere studiate: *La ciociara*[51] di Moravia (la scena terribile dello stupro) e *Resurrezione*[52] di Tolstoj (nel *topos* ricorrente della giovinetta sedotta e abbandonata a un presente solitario e violento), per non richiamarne che alcune, già suggerite per cenni da Carlo Alberto Madrignani[53].

A questo mondo femminile si accede solo per nascita o attraverso la perdita delle caratteristiche considerate prettamente maschili quali la razionalità, spesso violenta o interessata[54]. Così l'originalità di Ninniu, il conte Massimo Scarbo, che rasenta la pazzia con il suo ostinarsi a credere che il figlio Giacomo sia ancora in vita oltre tutte le possibili tangenze testimoniali della sua morte[55] e possa alla fine ritornare dalla guerra, è il lasciapassare per il mondo femminile che è fatto di tenerezza[56], a ribadire

---

uomini che la Sardegna abbia mai avuto sono proprio queste due donne: Eleonora [d'Arborea] e Grazia [Deledda]», in M. MASSAIU, *Sardegnamara. Una donna, un canto*, Istituto Propaganda Libraria, Milano 1984.

[51] A. MORAVIA, *La ciociara*, Bompiani, Milano 1957.

[52] L. N. TOLSTOJ, *Resurrezione*, introduzione di S. Vitale, traduzione di E. Guercetti, coll. "Grandi Libri" Garzanti, Milano 1976.

[53] C. A. MADRIGNANI, *Nota introduttiva*, cit., p. 7.

[54] Persino Ottavia, il medico che ha una relazione omosessuale con Giacinta, sembra esserne esclusa quando, nel tentativo di recuperare i soldi che considera rubati, parla alla protagonista del comportamento presunto che condurrà Susanna in prigione, cfr. G. DESSÌ, *I passeri*, cit., pp. 195-196.

[55] «"Lui pensava al figlio. Diceva che il figlio non è morto, che deve tornare"./ "Gesù!" disse Leonia./ "Così diceva. E Susanna ci doveva invecchiare, in quella casa, aspettando Giacomo Scarbo"./ "Che sia nella pace!", sospirò Leonia. "Vedi", disse dopo un po', "lui non era più lui. Cos'è quest'idea pazza? Dentro c'è il peccato e la pazzia"», in *Ivi*, p. 207.

[56] «"Mi ero coricata, ma sulle coperte. Lui sotto le coperte ed io sopra, per fargli un po' di caldo […]"./ "Per questo dicono che siete amanti […]. Dicono che vai a letto con lui"./ "Sì, qualche volta, è vero, ci vado, per fargli un po' di caldo, lui sotto le coperte ed io sopra, come si fa coi bambini per farli addormentare. È peccato? Io non lo so. Se è peccato, pazienza!"», in

che la cosiddetta "follia" è solo abitare un diverso sentire, un essere «più vicino alla verità»[57]. È grazie a questo che Massimo Scarbo è liberato dal peso di dover essere un uomo, che può abbandonarsi al dolore – materno – generato dall'assenza del figlio e sottrarsi all'obbligo di esercitare la propria virilità. Questa "pazzia" – che è un rinsavimento – gli garantisce l'ammissione – almeno come testimone – al mondo femminile dal quale sarebbe altrimenti stato escluso a motivo del proprio sesso. Esclusione che Dessì autore riesce ad aggirare grazie al «grillo legato a uno spago», talismano dell'invisibilità, che gli consente «di vivere in mezzo agli uomini, isolato da essi e autonomo»[58], segno concreto di una stagione, che è quella della fanciullezza, connotata magicamente. Egli non fa altro che servirsi ancora, in età adulta, di questo talismano – la scrittura stessa – che gli permette una ricognizione "dall'interno" nel mondo magico delle donne, osservato con la lievità di un passero che in qualunque momento può «levar[si] con un frullo e sparir[e] dietro il muretto»[59].

Ivi, pp. 115-116.

[57] Sul rapporto che intercorre fra la pazzia e gli uccelli si rammenti la lettera dello pseudo-Ippocrate citata nel *Traité du ris* di Joubert (L. Joubert, *Traité du ris, suivi d'un dialogue sur la cacographie française*, Slatkine, Genève 1973, ristampa anastatica dell'edizione parigina del 1579) ove la follia ridente di Democrito si manifesta appunto nell'ascoltare il canto degli uccelli.

[58] G. Dessì, *Prefazione* in *I passeri*, cit., p. XI.

[59] *Ivi*, p. 211.

La figura della madre nella poesia di Mario Luzi: una presenza viva e costante

Rosario Vitale

Introduzione

La figura della madre caratterizza sin dall'inizio la poesia di Mario Luzi[1]. Non a caso *Il giusto della vita*, la prima delle tre parti nelle quali si articola il Meridiano Mondadori dedicato nel 1998 alla sua opera poetica, che abbiamo adottato come *corpus* di riferimento, presenta un'epigrafe in corsivo che recita: «Alla memoria di mia madre».

Le altre due parti sono: *Nell'opera del mondo* e *Frasi nella luce nascente*. I titoli *Il giusto della vita* e *Nell'opera del mondo*,

[1] Mario Luzi nasce a Castello, nei pressi di Firenze, il 20 ottobre 1914 (da Ciro Luzi e Margherita Papini) e finisce la sua esistenza a Firenze il 28 febbraio 2005. È considerato uno dei "maestri" della poesia italiana del secondo Novecento [cfr. M. Cucchi, *La presenza dei maestri*, in M. Cucchi - S. Giovanardi (a c. di), *Poeti italiani del secondo novecento*, («I Meridiani», 1996) «Oscar Classici Moderni» Mondadori, Milano, 2004, vol. 1, pp. 3-66] insieme ad Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni e Vittorio Sereni: poeti che appartengono tutti alla *Terza generazione* secondo la "Teoria generazionale" di Oreste Macrì. Si veda O. Macrì, *Le generazioni nella poesia italiana del Novecento*, in «Paragone-Letteratura», 42, 1953, poi in *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, Vallecchi, Firenze, 1956, pp. 75-89. Cfr. pure Idem, *La teoria letteraria delle generazioni*, a c. di A. Dolfi, Cesati, Firenze 1995.

già presenti nelle edizioni Garzanti, sono tratti dai versi finali della poesia *Augurio* (vv. 26-28, p. 279):

> Sia grazia essere qui,
> nel giusto della vita,
> nell'opera del mondo. Sia così[2].

Invece *Frasi nella luce nascente* è un titolo scelto da Luzi stesso in occasione della pubblicazione del volume[3].

---

[2] Questi versi compongono pure l'epigrafe iniziale de *Nell'opera del mondo* (p. 255).

[3] M. LUZI, *L'opera poetica*, a c. e con un saggio introduttivo di S. VERDINO, «I Meridiani» Mondadori, Milano 1998 (da cui citiamo i versi luziani). La sezione *Il giusto della vita* comprende le pubblicazioni degli anni 1935-1957: *La barca*, *Avvento notturno*, *Un brindisi*, *Quaderno gotico*, *Poesie sparse*, *Primizie del deserto* e *Onore del vero*. La sezione *Nell'opera del mondo* comprende le raccolte degli anni 1963-1978: *Dal fondo delle campagne*, *Nel magma*, *Su fondamenti invisibili*, *Al fuoco della controversia*. La sezione *Frasi nella luce nascente* comprende le raccolte degli anni 1985-1994: *Per il battesimo dei nostri frammenti*, *Frasi e incisi di un canto salutare*, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* e la *suite* intitolata *Un mazzo di rose* che raccoglie alcune poesie posteriori. Segue un'*Appendice* costituita da *Perse e brade*, *Semiserie ovvero versi per posta*, *Sia detto* e *Torre delle ore*. In *Nota all'edizione* (*Ivi*, p. CXI) si legge: «Per questo volume l'autore ha operato una completa revisione della sua produzione già pubblicata in *Tutte le poesie* dall'editore Garzanti, eliminando i refusi e operando minimi restauri (soprattutto nella spaziatura delle strofe). Luzi ha inoltre dato una nuova articolazione all'insieme dei suoi libri, ora per la prima volta scanditi in tre cicli: *Il giusto della vita*; *Nell'opera del mondo*; *Frasi nella luce nascente*. Il titolo *Frasi nella luce nascente* è stato da lui scelto in occasione dell'uscita di questo Meridiano per caratterizzare la sua ultima fase poetica e raggruppare in unità tematica i volumi *Per il battesimo dei nostri frammenti*, *Frasi e incisi di un canto salutare* e *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*. Le pubblicazioni poetiche successive al Meridiano sono: *Sotto specie umana* (1999), *Parole pellegrine* (2001), *Poesie ritrovate* (2003), *Dottrina dell'estremo principiante* (2004), *La-*

Augurio chiude la sezione *Questione di vita e di morte*, contenuta in *Dal fondo delle campagne*[4], una raccolta preceduta da un'introduzione nella quale l'autore ne spiega la genesi:

> I versi che raccolgo in questa *plaquette* li ho scritti tra il 1956 e il 1960 e sono dunque, per chi avesse interesse a questa così poco "storica" ricostruzione, da collocarsi tra *Onore del vero* e *Nel magma*. Il tema insistente, in virtù del quale sono stato indotto a isolarli, è dei più elementari. Il confronto, il rapporto, la "questione" tra morte e vita sono infatti connaturali con il poetare stesso, tautologici in qualche modo. Ma in quegli anni mi si riproponevano concitati da trapassi violenti di forme civili, si associavano alla consapevolezza di trovarsi a una discriminante dei tempi, a un salto della civiltà prodigo di lacerazioni. La morte di mia madre, nel 1959, dette come un crisma di religioso dolore a quell'ordine di pensieri […][5].

Ai fini del nostro discorso questo passo è molto interessante, perché se da un lato la 'morte della madre' rappresenta per il poeta, come rileva Giovanni Fontana: «[…] in certa misura, la conferma dell'imperfezione insita nelle cose […]»[6], e dall'altro la 'questione' tra 'morte' e 'vita' – come la definisce Luzi – è

sciami non trattenermi. Poesie ultime (2009; postuma).

[4] Sulla scelta del titolo della raccolta Luzi dichiara a Mario Specchio: «[…] questo titolo, *Dal fondo delle campagne*, non riuscirei a isolarlo dall'altro titolo che è *De profundis*, la preghiera che si recita per i morti; il titolo *Dal fondo* viene da *De profundis*, ha significato una specie di recessione alla profondità dell'origine ed è appunto legato alla morte di mia madre […]», in M. Luzi, *Colloquio. Un dialogo con Mario Specchio*, Garzanti, Milano 1999, p. 111.

[5] Idem, *Dal fondo delle campagne*, Einaudi, Torino 1965, p. 5.

[6] G. Fontana, *Il fuoco della creazione incessante*, Manni, Lecce 2002, p. 28.

'connaturale' al poetare stesso, è chiaro che si tratta di una "questione" che investe in particolar modo una 'figura fondamentale' nella poesia luziana quale quella della 'madre', sul cui "ruolo poetico" focalizzeremo la nostra analisi.

La perdita della madre: la proiezione nel futuro

Si cominci con l'osservare che se in *Primavera degli orfani* (vv. 9-15, p. 24), un componimento della raccolta d'esordio *La barca*[7], nel quale Luzi ricorda le sue visite con la madre nella *Casa degli Orfani* di Rifredi, nei pressi di Firenze, che accoglieva molti orfani di guerra[8], la figura materna – connotata positivamente grazie alla radiosità dell'«[…] oro di cui splende il suo sorriso» (v. 15) – prende corpo attraverso l'impiego del tenero ed affettuoso sintagma «viso di mamma» (v. 14):

> Dentro ai puerili occhi sorride
> l'incolta povertà, l'amore muto
> da lunghi anni nel petto e la tristezza
> smisurata del rifiuto
> a sognare più. Alto e sconosciuto
> viso di mamma palpita per loro
> nell'oro di cui splende il suo sorriso

[7] La raccolta – pubblicata inizialmente col titolo *La barca. Canti* (Guanda, 1935); dall'edizione successiva col titolo *La barca* (Parenti, 1942[2]) – è stata recensita per la prima volta da Giorgio Caproni su «Il Popolo di Sicilia». Cfr. G. Caproni, *Poesia di un uomo di fede*, in «Il Popolo di Sicilia», 29 novembre 1935, ora in C. Pirozzi (a c. di), *«La poesia – si sa – si affida al tempo». Rassegna stampa sul primo ermetismo fiorentino*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2004, pp. 19-23.

[8] Cfr. S. Verdino, *Apparato critico*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, cit., p. 1329.

Il lemma 'madre', che costituisce il perno attorno al quale ruota il campo semantico relativo alla figura materna, occorre nel titolo di una poesia inserita nella raccolta post-bellica *Un brindisi*[9] (1946) – scritta[10] però nel 1942, quando la guerra ancora imperversava – che recita significativamente: *Alla madre* (p. 105), nella quale la 'madre' – seppur ancora in vita – attraverso l'immaginazione poetica: «nel chiarore/ del mio ricordo» (vv. 1-2), è ritratta da Luzi «prossima al candore/ del cielo» (vv. 7-8), tant'è che appare «[…] quasi in una proiezione metafisica della sua semplice figura terrena […] capace di trasfigurare il paesaggio in luce celeste e a sussistere come tale oltre il progressivo spegnersi della luce […] "un ago di luce rossa"»[11]. Infatti in questo componimento dall'"attacco poeticissimo" per quel 'Forse' in posizione iniziale che sembra richiamare l'*incipit* del noto sonetto *Alla sera* del Foscolo:

> Forse perché della fatal quïete
> Tu sei l'immago a me sì cara vieni
> O sera! […][12]

---

[9] Con riferimento alla scelta del titolo dell'omonimo poemetto ivi contenuto, Luzi dichiara: «Composi questo poemetto in una specie di eccitazione quasi deliberatamente orgiastica che mandava a rovescio le strutture disciplinari del poema e lo feci perché si trattava di un momento in cui tutto ciò che era stato costruito era vacillante e allora volevo dare il senso di questo sconquasso […] Sentii che quello era un modo e lo usai, in questo senso è "un brindisi". Un brindisi in genere è un saluto e un augurio, ti fai gli auguri per qualcosa che non sai come sarà. Benché abbia tutto un altro senso, io già lo conoscevo, l'avevo letto in *Toast* di Mallarmé», in M. Luzi, *Colloquio*, cit., p. 37.

[10] Cfr. S. Verdino, *Apparato critico*, cit., p. 1390.

[11] M. Luzi, *La porta del cielo. Conversazioni sul cristianesimo*, a c. di S. Verdino, Piemme, Casale Monferrato 1997, p. 11.

[12] U. Foscolo, *Tutte le poesie*, BUR, Milano 2003, p. 18. Si noti, sotto il

seguito dall'«infranto […] mistero» (v. 1) in posizione mediana e isolato tra virgole, la 'figura materna' è vista dal poeta sì «non diversa» (v. 4), sì «identica» (v. 7) ma passare «senza parole» (v. 8):

> Forse, infranto il mistero, nel chiarore
> del mio ricordo un'ombra apparirai,
> un nonnulla vestito di dolore.
> Tu, non diversa, tu come non mai:
>
> solo il paesaggio muterà colore.
> In un nembo di cenere e di sole
> identica, ma prossima al candore
> del cielo passerai senza parole.
>
> Io ti vedrò sussistere nel vago
> degli sguardi serali, nel ritardo
> dei fuochi che si spengono in un ago
> di luce rossa a cui trema lo sguardo.

Luzi commenta:

> Mia madre aveva un fisico molto delicato e una sensibilità acuminata; l'essere esposta alle immagini e alle notizie della guerra e poi trovarsi dentro la guerra quando la guerra si avvicinava, mi mise in allarme. La poesia nasce in questo stato di tensione e persistenza della sua figura. Il nembo di cenere (che può essere immagine suggerita dai bombardamenti e le rovine di guerra) è il mondo che a un certo punto si vanifica; quando le cose si vedono a

profilo intertestuale, anche l'occorrenza del pronome personale 'Tu' in prima sede in entrambi i testi.

rischio di perdita, allora diventano più incisive, le vedi periclitanti, ma anche più nette e forti[13].

Il legame semantico tra la madre e la vita

Il lemma 'madre' occorre pure nel titolo di un componimento di *Onore del vero*: *A mia madre dalla sua casa*, nel quale il poeta per sottolineare il forte e intimo rapporto che lo lega alla madre, non solo lo fa precedere dal possessivo 'mia', ma vi accosta (anticipato dal possessivo 'sua') il lemma 'casa'[14], ponendo quest'ultimo all'interno della sfera semantica che ruota attorno alla figura materna, come si deduce dal seguente luogo poetico (vv. 1-13, p. 243) che si apre con il suggestivo lemma verbale 'accogliere':

M'accoglie la tua vecchia, grigia casa
steso supino sopra un letto angusto,
forse il tuo letto per tanti anni. Ascolto,
conto le ore lentissime a passare,
più lente per le nuvole che solcano
queste notti d'agosto in terre avare.

Uno che torna a notte alta dai campi
scambia un cenno a fatica con i simili,

[13] M. Luzi, *La porta del cielo*, cit., p. 12.

[14] Sul significato della "casa" nella poesia luziana, Philippe Renard sottolinea: «Simbolo della famiglia matriarcale unificata, la casa è un significante determinante: permette a Luzi di rappresentare l'amore della madre […]», in P. Renard, *Mario Luzi. Frammenti e Totalità. Saggio su* Per il battesimo dei nostri frammenti, Bulzoni, Roma 1995, p. 82.

infila l'erta, il vicolo, scompare
dietro la porta del tugurio. […]

Non dormo, […]

La «[…] tua vecchia, grigia casa» del verso iniziale (si colga anche qui l'impiego del possessivo come nel titolo) richiama *Parca-villaggio* (p. 9): un testo in corsivo di tre quartine del 1951 che Luzi pone *in limine* a *La barca* a partire dall'edizione definitiva della raccolta presente nel volume garzantiano *Il giusto della vita* (1960) che raccoglie le sue pubblicazioni poetiche precedenti, nel quale troviamo una 'vecchia donna' in una 'vecchia casa' (v. 9), ovvero la madre di Luzi, raffigurata come una Parca "buona", perché con il suo lavoro non determina la lunghezza e la fine dell'esistenza[15] – come narra Platone nel decimo libro della *Repubblica*[16] – ma è "amorevolmente" intenta a 'cucire' e 'intessere' il «passato col presente» (v. 10), l''infanzia' del poeta ormai trascorsa con quella odierna del figlio[17], in modo da dare 'continuità alla vita', al «[…] rituale della vita» (v. 7):

A lungo si parlò di te attorno ai fuochi
dopo le devozioni della sera
in queste case grige ove impassibile
il tempo porta e scaccia volti d'uomini.

[15] Com'è noto le tre Parche hanno compiti ben distinti: Cloto è la filatrice; Lachesi svolge il filo nel fuso e la lunghezza del filo determina la durata della vita; Atropo, invece, taglia il filo della vita. Si noti che il nome *Lachesi* occorre in relazione al sintagma 'il filo della vita' in un componimento di *Frasi e incisi di un canto salutare*: «"Non perderlo il filo della vita" –/ sembra dirmi una pensierosa Lachesi/ in quel volto di gitana –» (vv. 1-3, p. 799).

[16] Platone, *Repubblica*, Newton & Compton, Roma 2009, pp. 611-623.

[17] Si riferisce al figlio di Mario Luzi, Gianni, nato nel 1943 dal matrimonio con Elena Monaci.

Dopo il discorso cadde su altri ed i suoi averi,
furono matrimoni, morti, nascite,
il mesto rituale della vita.
Qualcuno, forestiero, passò di qui e scomparve.

Io vecchia donna in questa vecchia casa,
cucio il passato col presente, intesso
la tua infanzia con quella di tuo figlio
che traversa la piazza con le rondini.

L'apparizione della madre ritratta dantescamente[18] come «ombra»[19] nel componimento *Alla madre* sopra citato è rievo-

[18] Per il significato del lemma 'ombra' ne *La Divina Commedia*, basti ricordare il seguente luogo poetico del primo canto dell'*Inferno* (vv. 64-67) nel quale Dante incontra Virgilio: «Quando vidi costui nel gran diserto,/ "*Miserere* di me", gridai a lui,/ "qual che tu sii, od ombra od omo certo!"./ Rispuosemi: "Non omo, omo già fui"», cfr. D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Inferno*, in IDEM, *Tutte le opere*, Newton & Compton, Roma, 2010[4], p. 34.

[19] Sulla relazione tra "ombra" e "morte" nella poesia luziana, Anna Dolfi – che cita il verso: «Ombra, non più che un'ombra è la mia vita» della poesia *Maturità* (v. 11, p. 80), l'ultima della sezione *Dell'ombra* contenuta in *Avvento notturno* – precisa che: «[…] entrare nell'ombra è avvicinarsi alla morte […]». Cfr. A. DOLFI, *Mario Luzi. "Invocazione": identità e immagine in* Primizie del deserto, in *De la fêlure à la fracture. Hommage à Philippe Renard*, textes réunis par C. AMBROISE et J. SGARD, Ellug, Grenoble 1993, ora in A. DOLFI, *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Bulzoni, Roma 1997, p. 16. Si veda pure il capitolo intitolato *L'ombra* in A. PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, Garzanti, Milano, 1987, pp. 49-58. Si tenga presente che *Avvento notturno*, pubblicato da Vallecchi nel 1940, rappresenta il testo canonico dell'ermetismo fiorentino – del quale Luzi è considerato il maggiore esponente – una sorta di "manifesto poetico" che «[…] nasce in singolare sintonia e felicemente a contatto con le posizioni teoriche enunciate da Carlo Bo nel celebre manifesto critico di *Letteratura come vita* – apparso sul "Frontespizio" nel settembre 1938 – relative ai caratteri della nuova poesia, inoggettualità e analogismo: un testo dunque esemplare della fenomenologia

cata nella poesia *Incontro* (vv. 10-29, pp. 215-216), in *Onore del vero*, dove il poeta immagina di incontrare una donna[20], una 'madre' ormai divenuta «ombra che muta luogo nella fiamma/ della morte perpetua […]» (vv. 14-15) e ne fissa un 'istante di vita': «[…] è un istante della nostra vita» (v. 29). Lo sguardo del poeta si sofferma sulla figura femminile colta in un particolare momento della sua esistenza: «[…] mutata di fanciulla in madre» (v. 20), di una 'madre' per di più consapevole della necessità che «[…] il figlio deve apprendere la vita» (v. 23):

Il tempo,
dici, compie la sua opera,
lacera il vello dei viali, accende
il rogo. Vana sono divenuta,
ombra che muta luogo nella fiamma
della morte perpetua. E tu chi sei,
una persona vera o uno spirito
che torna in sogno a questa volta?

Vedimi:
resto di tanti o pochi anni passati,
sono mutata di fanciulla in madre
e una madre anche vinta tiene fede,
sta salda o finge sulla terra
ché il figlio deve apprendere la vita
e suggere dal campo, anche sfiorito.
Questa fatica non avrà mai fine.

---

tipica dell'ermetismo, in cui poesia e critica risultano esperienze letterarie strettamente collaboranti e interagenti», in M. MARCHI, *Invito alla lettura di Mario Luzi*, Mursia, Milano 1998, p. 34.

[20] Cfr. S. VERDINO, *A Bellariva. Colloqui con Mario*, in M. LUZI, *L'opera poetica*, cit., p. 1250.

Il vento che disvia di rovo in rovo
la palla e imbroglia i giuochi del bambino,
le braci sparse; e tu che ora parlavi
taci… è un istante della nostra vita.

L'ultimo verso riecheggia – con una variazione della percezione del tempo: 'istante' *vs* 'giorno' – in quelli conclusivi: «È un giorno dell'inverno di quest'anno,/ un giorno, un giorno della nostra vita» (vv. 25-26) della poesia *Come tu vuoi* (vv. 15-26, p. 222) contenuta nella stessa raccolta, dove occorrono ancora una volta sia il sostantivo 'casa' (v. 19) sia l'aggettivo 'grigio' (v. 20) riferito in questo caso ai 'battenti della porta' (v. 20) che – si presti attenzione – sono "parte integrante" della 'casa':

[…] Tu che per lunga promessa
vieni ed occupi il posto
lasciato dalla sofferenza
non disperare o di me o di te,
fruga nelle adiacenze della casa,
cerca i battenti grigi della porta.
[…]

È un giorno dell'inverno di quest'anno,
un giorno, un giorno della nostra vita.

Lo stretto legame semantico tra la 'madre' e la 'vita' si sostanzia pure in *Come deve* (p. 219), un altro componimento della stessa raccolta, nel quale il poeta sottolinea che la «vita come deve si perpetua» (v. 5) e dove ritroviamo contestualmente il lemma in punta di verso 'madre' (v. 6) e il lemma 'forestiero' (v. 9), un 'forestiero' che 'arriva' e 'parte' (v. 9) che richiama il

verso: «Qualcuno, forestiero, passò di qui e scomparve» (v. 8) della poesia *Parca-villaggio*:

> Che vuoi che vieni da così lontano
> ed entri a volo cieco nella nebbia
> fin qua dove gli uccelli anche di nido
> da ramo a ramo perdono la traccia?
>
> La vita come deve si perpetua,
> dirama in mille rivoli. La madre
> spezza il pane tra i piccoli, alimenta
> il fuoco; la giornata scorre piena
> o uggiosa, arriva un forestiero, parte,
> cade neve, rischiara o un'acquerugiola
> di fine inverno soffoca le tinte,
> impregna scarpe ed abiti, fa notte.
>
> È poco, d'altro non vi sono segni.

Sullo sfondo di questo ritratto femminile, con calco dantesco[21] de «l'etterna margarita» del secondo canto del *Paradiso* (vv. 34-36):

> Per entro sé l'etterna margarita
> ne recepette, com'acqua recepe
> raggio di luce permanendo unita[22]

[21] Per calchi, allusioni ed echi danteschi nella poesia luziana si veda L. Gattamorta, *La memoria delle parole. Luzi tra Eliot e Dante*, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 282-295. Cfr. pure M. S. Titone, *Cantiche del Novecento. Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*, Olschki, Firenze 2001; D. M. Pegorari, *Vocabolario dantesco della lirica italiana del Novecento*, Palomar, Bari 2000, pp. 497-555.

[22] D. Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso*, in Idem, *Tutte le opere*,

aleggia la madre di Luzi, Margherita Papini, l'"eterna margherita' della poesia *Siesta* contenuta nella raccolta *Dal fondo delle campagne* (24-27, p. 285), una figura che il poeta considera – nonostante sia ormai deceduta – «viva ora più di prima» (v. 26):

> Mia madre, mia eterna margherita
> che piangi e mi sorridi
> viva ora più di prima,
> lo so, lo so quel che dovrei: pazienza

ovvero la 'voce materna' della poesia *Parca-villaggio*, presente esplicitamente in un luogo poetico della poesia *Alla vita* (vv. 24-27, p. 29; il cui titolo richiama quello del componimento *Alla madre*, così da rinsaldare il nesso tra i due sostantivi) – contenuta nella raccolta *La barca* – nel quale non solo «[…] la voce materna» (v. 24) assuona "positivamente" con 'bella' (v. 26), considerato che sembra essere l'origine di tutto: «e tutto par nato da quella» (v. 27), ma dove occorre pure il lemma 'stanza' (v. 24) da interpretare – per sineddoche[23] – come 'casa':

> Nelle stanze la voce materna
> senza origine, senza profondità s'alterna
> col silenzio della terra, è bella
> e tutto par nato da quella.

Del resto, come afferma Luzi in sede d'intervista: «Quando una cosa era detta da mia madre e aveva ricevuto questa specie

---

cit., p. 444.

[23] Cfr. B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 2000, pp. 152 sgg.

di sanzione dalla voce materna, per me diventava già una cosa con cui dovevo fare i conti»[24].

Si aggiunga che l'importanza del "valore della casa" in relazione alla figura materna è corroborata sia dal componimento (*La casa*), in *Frasi e incisi di un canto salutare* (vv. 1-10, p. 922), ispirato[25] al ritorno del poeta nel paese natale, Castello, dove non ritrova più la 'casa' (v. 5) nella quale è cresciuto con i suoi familiari, perché è ormai ridotta in macerie… in «[…] minimi frantumi» (v. 7):

> Si spinge fin sotto *quelle* mura
> con le sue maree
> d'erba, lei
> ventosa primavera,
> non ritrova quella casa,
> si urta a uno sfacelo
> di minimi frantumi
> ammucchiati là dov'era
> al centro del terreno...
> Consummatum.

sia dalla seguente dichiarazione tratta dal suo "colloquio" con Mario Specchio, nella quale Luzi ricorda la sua infanzia trascorsa felicemente a Castello:

> […] quella casa tranquilla, insieme a degli amici, a dei piccoli coetanei, mi sembrava che fosse un luogo e un tempo molto sereno, e serenamente vissuta anche dagli adulti… Può darsi che su questo la memoria lavori molto,

[24] M. Luzi, *Conversazione. Interviste 1953-1998*, a c. di A. Murdocca, prefazione di S. Verdino, Cadmo, Fiesole 1999, p. 220.

[25] Cfr. S. Verdino, *Apparato critico*, cit., p. 1736.

> insomma faccia il suo lavoro di trasformazione, però ero molto innamorato di mia madre, mi piaceva mia madre, tutto quel che faceva mi incantava, come usava le mani, come cuciva, come sorrideva, e quando poi era triste, perché mia madre aveva anche dei periodi di malinconia: questo mi abbatteva moltissimo, io ero molto legato ai suoi sentimenti, si riflettevano molto su di me, mi era impossibile essere allegro quando la vedevo così. Questo mi è accaduto anche con altre persone, che in un certo senso ripetono mia madre come femminilità, ho molta dipendenza da queste immagini, da questi segnali[26].

Madre e figlio

Il rapporto che possiamo definire "poeticamente privilegiato" di Luzi con la propria madre trova conferma in un testo di *Al fuoco della controversia* (vv. 1-12, p. 452) nel quale 'madre' e 'figlio' (v. 10) s'intendono a tal punto da riuscire a comunicare solo con «[…] un'occhiata/ sfuggente, senza farne parola...» (vv. 11-12):

> Detto? non taciuto appena. Duro
> traversa le epoche il patema,
> duro e fermo,
> all'interno delle cose,
> più profondo degli avvenimenti.
> Rare le tracce nei libri,
> nulle, o quasi, le impronte,
> e se mai troppo nascoste, nella materia dell'arte.
> Sconosciuto in ogni scuola, trasmesso

[26] M. Luzi, *Colloquio*, cit., p. 115.

dalla madre al figlio
in un'occhiata
sfuggente, senza farne parola...

Non solo. A suggellare il forte legame tra i due, la raccolta *Per il battesimo dei nostri frammenti* contiene due sezioni che s'intitolano *Madre e figlio*. Nella prima il lemma geminato 'madre' accompagnato ancora una volta dal possessivo 'mia' – in questo caso posposto rispetto al sostantivo, a differenza del titolo del componimento *A mia madre dalla sua casa* – è presente nell'*incipit* della seguente poesia (p. 555), nella quale con una sorta di *climax* positivo si passa dalla relazione intima e affettiva tra 'madre' e 'figlio' dei primi versi a quell'"amore universale" che ammanta l'umanità, come risulta dalla lettura del testo:

Madre, madre mia
l'essere molto amati
non medica la solitudine,
la affina
anzi, la escrucia in un limìo
d'inanità e di rimorso –
Posso,
sì, averlo udito
perdutamente
parlare così il discorso...
E intanto
taceva il suo contrario
in ogni lingua
ma io lo ricordavo,
per me era presente:
«Amare,
questo sì ti parifica al mondo,
ti guarisce con dolore,

ti convoglia nello stellato fiume

e sono
dove tu sei, si battono
creato ed increato,
allora, in un trepidare unico.
Allora, in quel punto». Lo ricordavo.

Invece, in un componimento della seconda sezione, il lemma 'madre' è sostituito dal corrispondente termine francese nell'invocazione finale isolata: «O mère» (v. 26, p. 671).

Si noti che nella stessa raccolta vi sono altre tre poesie con un ricorso al francese nel verso finale, pertinenti alla "muliebrità" che occupa un posto rilevante nel poetare luziano[27]. Le prime due figurano nella stessa sezione: nella prima troviamo in punta di verso: «[…] O femme» (v. 24, p. 675); nella seconda si legge in sede iniziale: «O notre dame, […]» (v. 19, p. 678). La terza poesia, *In Italia*, contenuta nella sezione *Inseguimenti*, si conclude con il vocativo in posizione isolata: «O Reine» (v. 27, p. 688).

Maternamente essere preso

Un'altra spia testuale davvero significativa dell'intenso rapporto tra 'madre' e 'figlio' è costituita dall'avverbio 'maternamente' che rappresenta a nostro avviso una sorta di "abbrac-

[27] Con riferimento alla "figura femminile" nella poesia luziana si consideri quanto dichiara lo stesso Luzi: «La donna è stata per me nelle sue varie forme: la madre, mia madre, la donna, la Madonna, la natura e l'arte che l'ha perpetuata», in IDEM, *La porta del cielo*, cit., p. 19. Si veda pure il capitolo X intitolato *L'immagine della donna*, in G. MAINO, *Mario Luzi. La visione sapienziale del mondo*, Edizioni il Messaggero, Padova 2006, pp. 183-214.

cio protettivo" come rivela lo splendido verso: «maternamente essere preso…» (v. 13) del seguente componimento di *Frasi e incisi di un canto salutare* (p. 746); un verso che termina con i puntini di sospensione, come quello conclusivo della poesia *Simone*: «il filo inafferrabile dell'universa vita…» (v. 18, p. 967), in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, probabilmente perché per Luzi «[…] il poeta moderno è solo con sé e nei puntini di sospensione sta la grave incognita che l'accompagna e convive con lui»[28]:

Luoghi della mia anima – li ho,
ora, di fronte,
nudi,
[…]
Potessi in quelle azzurre cune
rientrare,
in quella
montuosità infinita
ancora
maternamente essere preso...
ma senza questo crepacuore, prego,
né questa inarginata
esondazione di dolore.

Il lemma 'maternamente' (v. 42) ricorre nel seguente luogo poetico di *Maternità*, ancora in *Frasi e incisi di un canto salutare* (vv. 42-56, p. 859), nel quale il rapporto tra il 'poeta' e la 'madre' è rivisitato, o meglio reinterpretato, attraverso quello che intercorre tra la "madre-natura" e il "figlio-fiume", definito da Luzi un «[…] adolescente figlio» (v. 55):

[28] M. Luzi, *Un'altra lettura del mondo*, in «Il Corriere della Sera», 15 febbraio 2004.

Ne soffre lei maternamente,
però poco, la prole,
lo sente, si fortifica
e per questo la alimenta
montagna e nube
nube e montagna
sempre, continuamente.

Così le entra
in cuore il mondo, la invade,
lei lo incamera e lo prende
via via che il respiro cresce
e quel flusso avanza.

Va lui, fiume, sua inesauribile profferta,
ma sempre adolescente figlio,
per lui risale fino a lei, la cerca

Si osservi che nella poesia luziana il valore della 'maternità', ovvero del 'miracolo' (v. 30) della 'vita' legato alla figura femminile, alla 'donna' (v. 30) *tout court*, è ribadito anche in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* – un'opera nella quale Luzi immagina il ritorno del celebre pittore medievale Simone Martini (*alter ego* del poeta) ormai al termine della vita, accompagnato dalla moglie Giovanna, dal fratello Donato, e da altri personaggi, tra i quali un *estudiant* da presupporre di teologia, da Avignone alla città natale: Siena – in un testo della sezione *Carovana* (p. 994) nel quale il lemma 'maternità' è posto in relazione a Giovanna: «[…] la mancata/ maternità la affanna […]» (vv. 3-4) e dove la 'vita' è talmente forte da prendere su di sé «la forza del suo fato» (v. 26) perché, come chiosa il poeta: «Si afferra/ la vita a se medesima» (vv. 17-18), tant'è che l'ampia e

franta spaziatura dei versi sulla pagina vuol rendere anche visivamente la sua "forza espansiva":

Si agita Giovanna.
Nel sonno,
agro rimorso, la mancata
maternità la affanna, procellosa
è la sua traversata verso l'alba.
[…]
Ma, eccolo,
le scoppia dentro
ansioso, il tempo del risveglio. Ora
non meno di lei egli si meraviglia.
È *oggi,* lo è nitidamente
in lui, fuori di lui. Eppure
da che cielo piove questo presente?
Si afferra
la vita a se medesima,
si apprende
ad ogni briciola,
prolifera
si espande, avara e prodiga,
nello spazio che le è dato
o si crea
lei, si prende
la forza del suo fato.
Vaso d'oscurità,
bacino celeste inesauribile.
Chi lo nomina, chi gli dà grazia e persona,
donna, tu sola, a questo miracolo.

Il dialogo sempre vivo con la madre

Nei testi poetici luziani la *figura della madre* – di colei che dà la vita – rappresenta la 'continuità dell'esistenza', come abbiamo già notato in *Parca-villaggio* e come appare chiaramente nella poesia *Erba* (vv. 10-47, pp. 283-284), in *Dal fondo delle campagne*, che contiene non soltanto il verso: «e vita che perduri nella vita» (v. 41) – che si apre e chiude con lo stesso lemma 'vita' preceduto dalla congiunzione 'e' che rafforza il "desiderio di continuità" – ma anche quel «[…] filo d'arianna d'una vita» (v. 11), che richiama la nota vicenda di Arianna, raccontata da Ovidio nell'ottavo libro delle *Metamorfosi*[29], che con il 'suo filo' permette all'amato Teseo di uscire dal 'labirinto' (altro lemma che Luzi pone in relazione a 'casa' in una poesia di *Per il battesimo dei nostri frammenti* che incontreremo più avanti): un 'filo' che simboleggia il 'filo della salvezza', quindi della 'vita':

> Se ritorno quaggiù è che ti seguo
> dove il filo d'arianna d'una vita
> fitta e umile, fitta ed amorevole
> come poche, gugliata su gugliata
> mi fa toccare molte soglie povere
> e ad una d'esse trattenere il fiato.
>
> Nel punto in cui più gonfio il mare d'erba
> si rompe contro gli steccati, freme,
> estua, copre la voce da uscio a uscio
> da crocchio a crocchio di lavoratrici
> del tuo mancare a questa vita, madre,

[29] P. OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a c. di P. BERNARDINI MARZOLLA, con uno scritto di I. CALVINO, Einaudi, Torino 1994, pp. 302-303.

oso, guardo tra lampo e lampo d'erba
la casupola che ci tenne uniti
anni e anni che sembrano uno solo.

Case come questa sono ricoveri
o poco più per gente di passaggio,
ma se la madre di famiglia nutre
il fuoco, aggiunge rovere sottile,
la casa di fortuna non più alta
del noce che le dà un po' d'ombra, scarsa
a contenere il poco che contengono
di più destini quattro mura, basta
a fonderli in uno quanto è lunga
questa vita, quanto spazia la speranza di un'altra.
[…]

Mentre son qui nell'ora che sul viottolo
vanno e vengono i ferrovieri, prima
o dopo il loro turno, quasi ora
di cena che la casa è anche più casa,
so che non vuoi lamento, ma preghiera
e vita che perduri nella vita,
fuoco nel fuoco sempre acceso. Tanto
è ancora opera tua, tu devi compierlo.

Non lasciare il governo della casa,
apri le sue finestre dall'interno,
fa' che esali ed inali in questo vento
l'eternità che tu respiri. […]

Si rilevi, in questi versi pervasi dalla "presenza della madre" alla quale il poeta associa un'alta frequenza del lemma 'casa' – in un "crescendo affettivo" che parte dalla «[…] casupola che ci

tenne uniti» (v. 22); attinge ad espressioni versali quali: «Case come questa sono ricoveri/ o poco più per gente di passaggio» (vv. 24-25) e «la casa di fortuna» (v. 28); si rafforza grazie alla *geminatio* inserita nello stesso verso: «[…] la casa è anche più casa» (v. 39); per giungere all'esortazione: «Non lasciare il governo della casa» (v. 44) – che quel «[…] tuo mancare a questa vita, madre» (v. 20), che sottolinea con grande sensibilità artistica il nesso tra la 'madre' e la 'vita' (i due lemmi sono collocati… dolcemente adagiati dal poeta uno accanto all'altro), trova rispondenza in questo breve componimento di *Frasi e incisi di un canto salutare* (p. 798):

> Incolmabile il vuoto, irriducibile l'assenza?
> Non sa il cuore la legge che lo governa.
> Ricchezza è inopia,
> penuria sovrabbondanza –
> sì, ma quando? a che limite
> d'aridità, madre,
> a che grado dell'infinita mancanza?

caratterizzato sì da alcuni lemmi "negativi" quali 'vuoto' (v. 1), 'assenza' (v. 1), 'mancanza' (v. 7), ma dove Luzi, attraverso l'impiego delle interrogative, realizza un contesto poetico nel quale l''assenza della madre' – così fortemente avvertita – riteniamo possa richiamare i versi iniziali di una poesia di Attilio Bertolucci contenuta in *Sirio* (1929) che s'intitola *Assenza*: «Assenza,/ più acuta presenza»[30].

[30] Cfr. A. BERTOLUCCI, *Sirio*, in *Opere*, a c. di P. LAGAZZI e G. PALLI BARONI, «I Meridiani» Mondadori, Milano 1997, p. 22. Si consideri che Attilio Bertolucci, come Luzi, intitola una poesia *Alla madre* contenuta in *Lettera da casa*, pubblicata ne *La capanna indiana* (1951) dove occorre il lemma 'casa': «Se tu torni fra noi/ è un caldo e grigio/ giorno di marzo, è l'ora del riposo/

Del resto tra i due poeti[31] vi è sicuramente un'affinità tematica relativa al profondo legame che hanno con la propria madre[32], al punto che Bertolucci, con riferimento alla stesura del romanzo in versi *La camera da letto*[33], afferma: «Ricordo la risposta di Proust a chi gli chiedeva perché avesse scritto la *Recherche*: "Perché la mamma non muoia". Anch'io voglio che non muoia, voglio vederla viva: voglio vederla guidare la pistoiesa, eccetera»[34].

In parallelo si consideri quel che Luzi confida a Stefano Verdino, quando ricorda la scomparsa della madre:

> Io ho sentito la sua morte come una mia seconda nascita. La sua agonia, lunga e dolorosa, fu per me una sorta di incubazione. Fu esperienza di separazione e lacerazione, ma poi di ritrovamento totale, perché c'è una sorta di riflusso nella nostra storia, domestica e familiare in un momento. Tu senti che questa persona non sarà

---

per noi rimasti nella casa, in pace.// Così lungamente/ abbiamo aspettato nel silenzio/ delle stanze assopite, ora i bambini/ sono andati per viole.// Oh, poterli cercare con te/ fra le gaggìe nude del sole». Cfr. A. BERTOLUCCI, *La capanna indiana*, in IDEM, *Opere*, cit., p. 88.

[31] Mario Luzi conosce Attilio Bertolucci a Parma alla fine degli anni Trenta, durante il periodo d'insegnamento in quella città.

[32] Sul "rapporto poetico" tra madre e figlio nella poesia di Attilio Bertolucci rinviamo a R. VITALE, La camera da letto *di Attilio Bertolucci, ovvero il battito intermittente del cuore*, in «Le Forme e la Storia», n.s., anni XII-XVI (1999-2003), numero unico, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003, pp. 199-227.

[33] Si veda R. VITALE, *Attilio Bertolucci. Da* La capanna indiana *a* La camera da letto*: una (ri)costruzione poematica*, in «Revue des Études Italiennes», n. s., 55, 1-2, 2009, pp. 153-188.

[34] A. BERTOLUCCI - P. LAGAZZI, *All'improvviso ricordando. Conversazioni*, Guanda, Parma 1997, p. 109.

> più distinta da te. È il momento in cui tu interiorizzi la persona assente. Non ci sono più due persone distinte e due mondi, ma c'è una compenetrazione interiore. Per questo ti dico seconda nascita, perché sei tu coronato sopra te stesso: tutto quello che c'è stato tra noi, nelle varie occorrenze della vita di due persone, ora è in te[35].

Infine, nella prima sezione intitolata *Madre e figlio*, contenuta nella raccolta *Per il battesimo dei nostri frammenti*, è presente una poesia (pp. 553-554) nella quale il poeta immagina di dialogare con la propria madre non più in vita – si notino il lemma 'mancanza' (v. 10) e l'anadiplosi di 'morte' (vv. 29-30) – dove occorrono i lemmi 'figlio' (v. 25) e 'casa', quest'ultimo seguito dal possessivo plurale 'nostra' (v. 15 e v. 16), che fa da contrappunto alle forme singolari che abbiamo evidenziato in precedenza in unione con lo stesso lemma.

Il testo presenta anche l'occorrenza di 'labirinto' (v. 13) con il chiaro intento – come nella storia di Teseo e Arianna – di «ritrovare/ la strada di casa […]» (vv. 14-15):

> Passato o futuro? –
> conosce il desiderio
> la sua unica natura, la sua
> doppia fonte,
> […]
>
> e tu ora ripieno
> di una incolmabile mancanza
> da essa vinto
> farnetichi: potessi
> nel turpe labirinto

[35] M. Luzi, *La porta del cielo*, cit., p. 15.

ritrovare
la strada di casa nostra –
ma che casa era la nostra?
non era la promessa *abitazione*,
era come le altre
una tenda poco ferma
piantata nel deserto
durante l'esodo
se non che con molto amore
con molte lacrime.
Non può essere quello,
figlio, il luogo
del nuovo incontro,
non è lì
che consuma il desiderio
la propria morte –
morte del desiderio per supremo esaudimento,
e lo sai da tempo.

E conosci il «dove». È vero,
non lo nomini, però non lo dimentichi.
Non lo dimentichi.

Ora, che il 'dialogo'[36] di Luzi con l' "interlocutrice privilegiata", la 'madre', sia sempre "vivo" è confermato dalla presenza in alcuni suoi componimenti di inserti dialogici virgolettati come quello che apre (vv. 1-3) e chiude con doppio spazio tipografico (vv. 41-43) il componimento intitolato *Il duro filamento* (pp. 287-288), in *Dal fondo delle campagne*, nel quale il poeta ricor-

[36] In proposito Luzi dichiara: «C'è questo dialogo ininterrotto con mia madre da viva e poi con la memoria di mia madre, con la presenza postuma di lei», in M. Luzi, *Conversazione. Interviste 1953-1998*, cit., p. 216.

dando la propria madre (si noti l'occorrenza del lemma 'casa': v. 1, v. 16, v. 41) scrive:

> «Passa sotto la nostra casa qualche volta,
> volgi un pensiero al tempo ch'eravamo ancora tutti.
> Ma non ti soffermare troppo a lungo.»
>
> La voce di colei che come serva fedele
> chiamata si dispose alla partenza,
> pianse ma preparò l'ultima cena
> poi ascoltò la sentenza nuda e cruda
> così come fu detta, quella voce
> con un tremito appena più profondo,
> appena più toccante ora che viene
> di là dalla frontiera d'ombra e lacera
> come può la cortina d'anni e fora
> la coltre di fatica e d'abiezione,
> cerca il filo del vento, vi s'affida
> finché il vento la lascia a sé, s'aggira
> ospite dove fu di casa, timida
> e spersa in queste prime albe dell'anno.
>
> […]
>
> Udire voci trapassate insidia
> il giusto, lusinga il troppo debole,
> il troppo umano dell'amore. Solo
> la parola all'unisono di vivi
> e morti, la vivente comunione
> di tempo e eternità vale a recidere
> il duro filamento d'elegia.
> È arduo. Tutto l'altro è troppo ottuso.

«Passa sotto la nostra casa qualche volta,
volgi un pensiero al tempo ch'eravamo ancora tutti.
Ma non ti soffermare troppo a lungo»[37].

Inoltre, che nella poesia luziana quello tra 'madre' e 'figlio' sia un rapporto "vero", "intenso", come rivela lo stesso Luzi quando afferma:

> Questa prova della morte della madre che per me oltre che dolorosa è stata grandiosa […] La madre che ti dà la vita, ma nello stesso tempo assorbe tutto il senso delle epoche proprio nel suo costume semplice, nella sua educazione, nella capacità di educarti. Io ero sempre stato molto affezionato a mia madre, molto intimo con lei, quasi sempre, salvo qualche piccolo malinteso, però la sostanza di questo rapporto io la ricevo e la realizzo, cioè le do la sua necessaria realtà solo quando mi si presenta come temporalmente defunta […] però non muore per nulla, anzi è dentro il futuro […][38].

è provato anche dal fatto che i due a volte non vanno d'accordo, come si riscontra in un luogo poetico di *Frasi e incisi di un canto salutare* (vv. 20-40, pp. 808-809), nel quale la 'madre' (v. 34; si rilevi ancora una volta la presenza del possessivo «mia») si "dissocia" dal poeta:

---

[37] Con riferimento alla morte della madre di Luzi, Verdino evidenzia che nella poesia *Il duro filamento*: «[…] il senso di giustizia da lei generato consente di superare, o "recidere" appunto "il duro filamento" dell'elegia, del luttuoso compianto, a cui chiama naturalmente l'esperienza della perdita […] solo così, recisa l'elegia, ti è stato possibile […] rinascere con lei in una nuova esperienza della comunione […] siglare il senso della sua eredità», in M. Luzi, *La porta del cielo*, cit., pp. 15-16.

[38] Idem, *Colloquio*, cit., pp. 112-113.

O tu che mi hai onnipresente
(in ogni forma pensabile)
a troppe metafore mi chiami,
a troppi emblemi mi sollevi,
lasciami, ti prego,
alla mia creaturale oscurità,
non può essere mio
come tu pensi
tutto
il celestiale ed infernale carico
della significazione che desideri,
sogno
che mi dica
dissociandosi da me
mia madre
e in lei l'eterna donna
della preghiera e del poema
rientrando solitaria
nell'oceano della muliebrità…
Ma solo per un attimo. Poi vince
ancora la pazienza. Ancora la necessità.

Conclusioni

Alla luce del nostro itinerario interpretativo riteniamo di poter concludere che nella poesia luziana la 'madre' – simbolo della continuità dell'esistenza – costituisca una 'presenza viva' e 'costante', con la quale il poeta "dialoga" sia quando ancora in vita la proietta nel futuro come "ombra", sia quando, dopo la sua scomparsa, la considera "viva più di prima".

Inoltre, poiché Luzi «[…] non dubita della parola. Insieme alla madre, è una stella fissa»[39], come suggerisce Philippe Renard, siamo convinti che attraverso la sapiente alchimia dei suoi versi sia riuscito a trasformare la madre… 'sua madre', da persona concreta e reale, in una figura altamente poetica… immortale.

[39] P. Renard, *Mario Luzi. Frammenti e Totalità*, cit., p. 115.

La figura della madre e le rinascite nell'opera di Goliarda Sapienza

Cinzia Emmi

L'opera di Goliarda Sapienza è piuttosto complessa per diverse ragioni e può essere suddivisa in due parti: il ciclo *L'autobiografia delle contraddizioni* composto da sei romanzi e alcuni racconti brevi che si ispirano all'autobiografia dell'autrice in senso lato[1] e rientrano in un filone di neorealismo che definirei descrittivo, psicologico e sentimentale ad un tempo; e il romanzo creativo *L'arte della gioia*[2], che rispecchia il genere del grande

[1] Si tratta di: G. Sapienza, *Lettera aperta*, Garzanti, Milano 1967; Sellerio, Palermo 1997 (sigla LE); Idem, *Il filo di mezzogiorno*, Garzanti, Milano 1969; La Tartaruga, Milano 2003 (sigla FI); Idem, *L'università di Rebibbia*, Rizzoli, Milano 1983 e 2006 (sigla UR); Idem, *Le certezze del dubbio*, Rizzoli, Milano 1983 e 2006 (sigla CE); Idem, *Io, Jean Gabin*, Einaudi, Torino 2010 (sigla IO); e Idem, *Destino coatto*, Empirìa, Roma 2000; a c. di A. Pellegrino, Einaudi, Torino 2011 (sigla DE; i racconti ed i frammenti ivi raccolti si ricollegano essenzialmente a *Lettera aperta*). Risultano ancora inediti il romanzo *Appuntamento a Positano* (cfr. A. Pellegrino, *Postfazione*, in IO, pp. 111-124, part. p. 124) e tre romanzi incompleti *Carluzzu*, *Amore sotto il fascismo* e *L'uomo Luchino Visconti* (cfr. G. Providenti, *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*, Villaggio Maori Edizioni, Catania 2010, p. 5; Idem, *Introduzione*, in G. Providenti (a c. di), *«Quel sogno d'*essere*» di Goliarda Sapienza*, Aracne, Roma 2012, pp. 13-30, a p. 25). Per una biografia esaustiva e con documenti inediti, cfr. G. Providenti, *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*, cit.

[2] Cfr. G. Sapienza, *L'arte della gioia*, Stampa Alternativa, Roma 1998 e

romanzo epico novecentesco. La sua opera, inoltre, ha avuto scarsa fortuna in Italia fino al 2008 e la sua riscoperta recente nasce dall'impulso del grande successo editoriale seguito alle traduzioni in tedesco e in francese[3], un successo tale da rendere Goliarda Sapienza un'autrice tutta da approfondire su parecchi fronti critici. Questa riscoperta ha favorito anche una rilettura critica[4] e ha prodotto due miscellanee recenti[5] che offrono un inquadramento ricco della sua opera, anche se ancora vanno investigati numerosi aspetti dell'arte poetica e creativa di Goliarda Sapienza, e soltanto quando saranno pubblicati tutti i suoi inediti e tutti i taccuini[6] sarà possibile avere una visione d'insieme.

Senza voler qui ripercorrere le vicende biografiche ed editoriali della scrittrice, né tanto meno la lenta ristampa delle opere per i tipi di Einaudi e la pubblicazione degli inediti, si approfondiranno due aspetti della sua opera: il rapporto tra Goliarda personaggio e Maria Giudice (la madre)[7] personaggio, tenendo

---

2003; Einaudi, Torino 2008 (sigla AR). Sulla sua complessa vicenda editoriale, cfr. A. Pellegrino, *Lunga marcia dell'*Arte della gioia, in AR, pp. V-X; D. Scarpa, *Senza alterare niente*, in *Ivi*, pp. 513-538.

[3] M.B. Hernández Gonzáles, *La fortuna letteraria de* L'arte della gioia *in Europa*, in G. Providenti (a c. di), *«Quel sogno d'*essere*» di Goliarda Sapienza*, cit., pp. 99-130.

[4] Cfr. C. Imberty, Gender *e generi letterari: il caso di Goliarda Sapienza*, in «Narrativa», Presses Universitaires de l'Université Paris-Ouest, Paris 2008, n. 30, pp. 51-61.

[5] Cfr. Aa.Vv., *Appassionata Sapienza*, a c. di M. Farnetti, La Tartaruga, Milano 2011; e G. Providenti (a c. di), *«Quel sogno d'*essere*» di Goliarda Sapienza*, cit.

[6] Una breve scelta dai taccuini è pubblicata in G. Sapienza, *Il vizio di parlare con me stessa*, a c. di G. Rispoli, Einaudi, Torino 2011.

[7] Codevilla, 1880-Roma, 1953. Sulla figura di Maria Giudice, cfr. V. Poma, *Una maestra fra i socialisti: l'itinerario politico di Maria Giudice*, Laterza, Bari-Roma 1991, pp. 11-89; S. Lupo, *Maria Giudice (1880-1943)*, in M.

conto della tendenza artistica a trasfigurare il reale vissuto nello scritto d'arte, e il dualismo madre/figlia nelle rappresentazioni creative del suo capolavoro *L'arte della gioia.* La critica, pur avendo messo in evidenza un dato di fatto che ha condizionato tutta la vita personale e artistica di Goliarda, ossia l'essere figlia di due conviventi anarchici *sui generis* quali Maria Giudice e Giuseppe Sapienza[8] che hanno contribuito enormemente all'emancipazione femminile e alla lotta antifascista (clandestina e non) nell'Italia degli anni Venti-Quaranta, non ha ancora analizzato in maniera dettagliata il rapporto madre/figlia di cui si tratterà di seguito[9]. L'immagine duplice della figura materna e la forza propulsiva alla rinascita creativa[10] che la scrittrice trova negli anni sono tracciate in diverse parti della sua opera e vanno individuate tra il gioco di detto e non detto, di detto e ridetto che emerge proprio in vari passaggi della sua produzione.

Il tema della maternità si snoda in tutte le opere dell'autrice: in veste palese nel ciclo autobiografico, e nel prisma di tre figure-madre della protagonista Modesta ne *L'arte della gioia*, le quali le doneranno

> […] una preziosa tessera del ricco e complicato mosaico identitario che la vedrà padrona di sé e della propria

---

FIUME, *Siciliane. Dizionario biografico*, Romeo, Siracusa 2006, pp. 636-638.

[8] Catania, 1884-1949. Per alcune notizie biografiche, cfr. G. PROVIDENTI, *Peppino Sapienza*, in IDEM, *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*, cit., pp. 40-43.

[9] Alcuni spunti interpretativi si trovano nei saggi di Trevisan e Cagnolati, di cui si dirà oltre.

[10] Il primo romanzo segna una rinascita nella vita della scrittrice, come sostiene Providenti (*Introduzione*, in IDEM (a c. di), *«Quel sogno d'*essere*» di Goliarda Sapienza*, cit., p. 14).

> esistenza: in primo luogo la mamma, poi madre Leonora e infine la principessa Gaia. Le tre donne rappresentano altrettanti spazi formativi: la casa, il convento, la dimora nobiliare: da ognuno la nostra protagonista trarrà linfa vitale per il suo faticoso ma ineluttabile percorso di redenzione[11].

Anche la scrittura è una forma di creazione di un essere, una forma particolare di parto delle idee, e la lunga gestazione de *L'arte della gioia* è emblematica delle vicissitudini che l'autrice ha affrontato e affronterà prima di scoprirsi scrittrice, prima di rendersi conto di essere nata per scrivere. I continui rifiuti del dattiloscritto di questo romanzo da parte di diverse case editrici sono come un aborto doloroso che lascia piaghe profonde nella psiche, come ha spiegato Angelo Pellegrino, marito e curatore dell'opera di Sapienza, a Marongiu: «les refus se sont accumulés. On l'a ressenti comme un avortement de notre collaboration, le refus d'un fils»[12]. Proprio il tema dell'aborto, con la sottintesa polemica con la legislazione italiana dell'epoca, ritorna nell'universo multiforme delle prigioniere romane rappresentate ne *L'università di Rebibbia*, in cui Giovannella, una giovane di borgata, si fa arrestare per poter abortire – atto che turba la narratrice che si è volontariamente messa nella condizione di farsi imprigionare per provare l'esperienza carceraria,

---

[11] A. Cagnolati, *Una "tosta carusa": la formazione di Modesta*, in G. Providenti (a c. di), *«Quel sogno d'*essere*» di Goliarda Sapienza*, cit., pp. 61-68, a p. 63.

[12] J.-B. Marongiu, *Légataire universel*, in «Libération», 6 ottobre 2005. Si usano alcune recensioni e alcuni articoli apparsi in Francia che presentano notizie e riflessioni interessanti. Cfr. anche A. Pellegrino, *Lunga marcia dell'*Arte della gioia, cit., pp. V e VIII-IX.

come era accaduto alla madre durante il fascismo[13]. Se è vero che le condizioni storiche sono completamente mutate rispetto alla lotta politica della prima metà del XX secolo, l'autrice sente l'impulso – dopo il decennio trascorso a scrivere la sua epopea – di gettarsi nella Storia, di rinascere con-fondendosi con la realtà, una realtà nuova come quella delle drogate e delle immigrate che vivono nel coacervo umano della prigione romana. L'amore per l'arte di scrivere avrebbe dovuto culminare nella pubblicazione e nel successo di pubblico de *L'arte della gioia*, ma quando quest'evento non si realizzerà, il vuoto dello scacco si tradurrà nell'amore per il mondo e gli altri, o meglio per le altre personagge[14] forgiate dopo la reclusione in carcere ne *L'università di Rebibbia* e ne *Le certezze del dubbio.* Questi due romanzi sono una rinascita della propria arte, e con un linguaggio fluido che si allinea alla medietà dell'italiano neostandard la scrittrice riesce a tracciare un nuovo percorso di scrittura.

Goliarda Sapienza, nata a Catania negli anni Venti[15], si forma in maniera autonoma e da autodidatta[16], leggendo i testi della biblioteca di famiglia in maniera disparata, guardando i film

[13] Cfr. UR, pp. 30-34. La legge sull'aborto in Italia è stata regolamentata nel 1978 (L. 194/78), ma la pratica dell'aborto clandestino era ancora molto diffusa. Nel caso delle prigioniere, per evitare di far nascere i figli in carcere, si poteva scegliere la soluzione dell'aborto.

[14] L'uso di questo neologismo di genere è stato introdotto dalla Società Italiana delle Letterate (Roma), anche se non è stato ancora accolto nei dizionari; cfr. url. www.societadelleletterate.it/personagge (consultato il 30 gennaio 2014).

[15] Catania, 1924-Gaeta, 1996.

[16] La fanciulla lascerà la scuola all'età di quattordici anni (cfr. G. Providenti, *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*, cit., p. 67) e brucerà la divisa della piccola italiana, come si legge in LE, pp. 150-151. Tra le sue letture preferite: Dostoievskij, Kuprin, Leopardi, Verga, Pirandello, Capuana, Sterne, Ariosto, i fumetti de «L'Avventuroso».

americani e francesi dell'epoca al cinema Mirone[17], e quando giunge a dedicarsi completamente all'attività di scrittura ha quasi quarant'anni: nella maturità della vita, Goliarda è ancora "una scrittrice in erba", che percepisce l'arte dello scrivere come una "cura dell'anima" tramite la parola. Proprio la parola, declassata al minimo valore all'inizio del Novecento e rivalutata solo nella prosa d'arte, può salvarla dall'indecisione e dall'inerzia del vivere e farle scoprire il senso dell'esistere, le ragioni della propria arte e il proprio progetto artistico: l'arte della parola le permetterà di scoprire la verità, il senso del proprio passato o di ricostruirlo, di diradare le nebbie dell'ipocrisia e di preparare il lettore a spazzare qualunque pregiudizio. L'*incipit* di *Lettera aperta* chiarisce questo intento e la necessità di mettere ordine nella propria vita e nelle forme del dire, e indirettamente – una volta che l'inchiostro nero sarà sul foglio bianco – si palesa il desiderio di spingere il lettore a riflettere e a vedere l'esistenza in modo nuovo:

> […] non vorrei buttare discredito sui morti e sui vivi che ho incontrato, ma visto che mi sono state dette, come a tutti del resto, più bugie che verità, come potrei io, ora, sperare di parlarvi illudendomi di arrivare ad un ordine-verità? E no: credo proprio che questo mio sforzo per non morire soffocata nel disordine, sarà una bella sfilza di bugie. Pazienza! Speriamo, almeno, di riuscire a districarle[18].

Sul filo della letteratura che gioca tra finzione e verità portata avanti da Sterne a Borges e Manganelli, autori ben noti alla

[17] Cfr. LE, pp. 36-37, 126, 136, 151-155.
[18] *Ivi*, p. 16; e cfr. *Ivi*, p. 21.

scrittrice come si evidenzia nel riferimento di un appunto del 1966[19], Sapienza si inserisce con una riflessione clamorosa che le fa attribuire un valore alto alla letteratura in sé e che cancella qualunque incertezza sulle proprie possibilità espressive – né superficiali, né ingenue, né pompose. Questa stessa riflessione ritornerà nel romanzo *L'arte della gioia*, allorché – sulla scia della poetica degli ermetici – la protagonista Modesta cerca di scoprire il significato delle parole in sé, oltre il velo polveroso delle stratificazioni di accezioni secolari, oltre l'allusività e l'ideologia:

> […] il male sta nelle parole che la tradizione ha voluto assolute, nei significati snaturati che le parole continuano a rivestire. Mentiva la parola amore, esattamente come la parola morte. Mentivano molte parole, mentivano quasi tutte. Ecco che cosa dovevo fare: studiare le parole esattamente come si studiano le piante, gli animali... E poi, ripulirle dalla muffa, liberarle dalle incrostazioni di secoli di tradizione, inventarne delle nuove, e soprattutto scartare per non servirsi più di quelle che l'uso quotidiano adopera con maggiore frequenza, le più marce, come: sublime, dovere, tradizione, abnegazione, umiltà, anima, pudore, cuore, eroismo, sentimento, pietà, sacrificio, rassegnazione[20].

L'arte come maieutica e come medicina riporta indietro le lancette del tempo della vita di Goliarda Sapienza fino alle sue origini, agli anni vissuti a Catania nel quartiere povero e peri-

---

[19] Il riferimento riguarda il personaggio di Tristam Shandy pubblicato da Laurence Sterne nel 1759 e citato da Providenti (seconda epigrafe di «*Quel sogno d'*essere» *di Goliarda Sapienza*, cit.), con erronea grafia (diversamente da LE, p. 37).

[20] AR, pp. 134-135.

coloso della Civita[21], gli anni degli studi all'Accademia di Arte drammatica a Roma, dove poi resterà per buona parte della sua vita. La piccola Iuzza, come viene chiamata da amici e familiari in *Lettera aperta*, *Il filo di mezzogiorno* e *Io, Jean Gabin*, scende negli inferi del ricordo e della propria mente – turbata da alcuni lutti significativi, tra cui quello dei genitori, ad un tempo modelli amati e "rifiutati" – e si rappresenta tra finzione e realtà, proiettando un'immagine contraddittoria di Sé, che risponde al titolo complessivo del ciclo autobiografico – *L'autobiografia delle contraddizioni.* Per comprendere a fondo questa rappresentazione di Goliarda personaggio occorre districare il bandolo del rapporto di odio/amore con il padre e la madre e notare fino a che punto entrambi l'abbiano influenzata nella sua vita futura.

Maria Giudice viene rappresentata in anticipo con le caratteristiche tipiche della madre come appare nel secondo Novecento: da un lato, la figura di donna attiva in politica e nella vita sociale, affermata; dall'altro, la procreatrice e la mamma. Queste due funzioni assunte dalla madre Maria Giudice non sono perfettamente bilanciate e, a discapito dell'amore filiale, la prima prevale sulla seconda e lascia conseguenze soprattutto nella vita di Goliarda. Maria, descritta nel suo ruolo sociale principalmente in *Lettera aperta*, era una donna sempre impegnata: attivista in politica, trascorreva ore a leggere e studiare, aveva scritto per il giornale «Il grido del popolo», redigeva il foglio clandestino «Unione» col compagno Peppino, organizzava la lotta antifascista, e, piuttosto che dedicarsi ai figli, nonché alla neonata Goliarda, svolgeva il proprio ruolo politico con fervore. Questa

[21] A Catania la casa della scrittrice, che non appartiene più alla famiglia Sapienza, può essere ben individuata in via Pistone n. 20, anche grazie all'apposizione di una targa avvenuta il 15 settembre 2012 con la collaborazione della Società Italiana delle Letterate.

donna, «Maria l'impareggiabile, intelligente più di un uomo»[22], è oggetto di ammirazione e rappresenta l'espressione massima del coraggio delle idee, della donna libera dai preconcetti e dai tabù rispetto all'immagine della regina del focolare, della "canna non pensante" proposta dal fascismo[23]. La madre, inoltre, organizza le proteste contadine a Lentini, ospita alcuni perseguitati politici a casa propria, e, insieme al compagno, è oggetto di inchiesta da parte della polizia fascista[24], che spesso irrompe in casa, come ricorderà Ilio Blasi in un'intervista del 1974[25]. Goliarda stessa sarà traumatizzata dai pestaggi e dalle frequenti perquisizioni che avvenivano in casa, e all'età di sei anni in un pomeriggio piovoso resterà sul balcone per ore, sotto lo sguardo vigile di Ivanoe, fino a che la polizia non fosse andata via.

La piccola Goliarda, come scrive anche in *Io, Jean Gabin*, cresce senza essere seguita direttamente dalla madre: sarà allattata artificialmente dal fratello Ivanoe, patendo l'assenza della mamma nutrice, e scoprirà che questo sentimento può essere definito in termini psicanalitici con "il meccanismo abbandonino" o abbandonismo[26], un meccanismo emotivo contraddittorio

---

[22] LE, p. 156.

[23] Sulla condizione femminile dell'epoca, cfr. L. CAPEZZUOLI - G. CAPPABIANCA, *Il regresso della condizione femminile nel periodo fascista*, in L. CAPEZZUOLI, *Storia dell'emancipazione femminile*, Editori Riuniti, Roma 1964, pp. 125-134; S. LUPO, *Il fascismo. La politica in un regime totalitario*, Donzelli, Roma 2000.

[24] Si vedano i fascicoli del Casellario Giudiziario dell'Archivio nazionale di Roma: la busta n. 4.599 concerne Giuseppe Sapienza, quella contrassegnata n. 2.450 riguarda Maria Giudice.

[25] Cfr. F. PEZZINO, *Testimonianza del senatore Ilio Bosi*, in IDEM, *Per non dimenticare. Fascismo e antifascismo a Catania (1919-1943)*, C.U.E.C.M., Catania 1992, pp. 157-161.

[26] FI, p. 81. Questo neologismo tecnico è entrato nell'uso solo nel 1980,

che spinge il soggetto ad abbandonare gli altri per provare emozioni, perché da piccoli si è stati abbandonati da persone amate (genitori, fratelli). Per ripresentare quella sensazione in un suo personaggio, ne *L'arte della gioia* le cure della nascitura Bambolina (figlia di Beatrice e Carlo) saranno affidate alla nutrice Stella, che l'allatterà artificialmente[27].

Ricostruendo i tasselli presenti in *Lettera aperta*, *Il filo di mezzogiorno*, *Destino coatto* e *Io, Jean Gabin*, «son enfance et son adolescence sont tracées à grands traits, souvent délibérément obscurs, parfois remarquablement mis en scène»[28] e, in parallelo, il ritratto di Goliarda Sapienza personaggio emerge pienamente: la scrittrice cresce da sola, si affida ai consigli dei fratelli Ivanoe e Carlo, alle compagne di giochi, alle domestiche, alla vicina Anna, alla sorellastra Nica, al professore privato Jsaya[29]. La madre, quindi, resta sempre dietro la cortina invalicabile della porta chiusa, sintagma il cui aggettivo è in antonimia con quello del titolo del romanzo. L'assenza della figura materna e il senso di protezione che questa le avrebbe offerto sono sostituiti da figure "altre", che spesso vengono idealizzate e sembrano colmare quella sensazione di vuoto, di incompletezza e imperfezione[30]: sono figure immaginarie, come i personaggi del grande schermo (in particolare Jean Gabin e Greta Garbo), o reali, come il brigante Giuseppe Musolino e le amiche. Da questo sentimento scaturisce anche la ricerca di un Io fittizio nel quale identificarsi[31] e tramite il quale nascondere le proprie paure, il desiderio

come attesta il dizionario *lo Zingarelli* (Zanichelli, Bologna 2007[12], p. 16).

[27] Cfr. AR, pp. 259-260.

[28] R. de Ceccatty, *Goliarda Sapienza, la folie en tête*, in «Le monde des livres», 4 aprile 2008.

[29] Cfr. ad es. LE, pp. 24-31; FI, pp. 83-84.

[30] Cfr. FI, pp. 155-156.

[31] Mi permetto di rimandare al mio scritto C. Emmi, *Goliarda Sapienza:*

di tenerezza e di amore, quello di essere protetta e di avere un figlio, il bisogno di trovare la perfezione in un uomo alternativo alla figura paterna[32], spesso esecrata per la sua promiscuità. Prima inconsciamente, poi palesemente, dopo il periodo di analisi seguito alla mancata elaborazione del lutto materno, Goliarda personaggio cerca di possedere una donna perfetta che racchiuda in sé tutte le qualità della madre. Chi più del possente Jean Gabin – baluardo delle donne disperate e sole, imperturbabile ma sensibile trasgressore delle regole – può rappresentare questa figura maschile ideale, e chi più della reale Maria Giudice può essere la donna perfetta, dalla quale "rubare" l'identità e cominciare col farsi chiamare Maria, invece di Goliarda[33]. Il proprio nome, infatti, raro nell'onomastica, eredita la mancata elaborazione di un lutto, ossia quello del fratellastro Goliardo Sapienza, morto a soli quattordici anni per mano dei fascisti o della mafia armata dai proprietari terrieri: il ragazzo era considerato da tutti un giovane incredibilmente bello e maturo, forte e attivo in politica[34]. Questo spettro di perfezione e di assenza pesa sulle spalle della piccola Goliarda che, se da una parte vorrebbe essere apprezzata e amata come Goliardo, dall'altra non si sente adeguata a sostituirlo.

La madre, inoltre, è un modello culturale e politico imponente, una figura schiacciante che annulla quella degli altri (marito e figli) per statura e cogenza, una madre evirante, «integra e

---

l'affirmation et les métamorphoses du Moi, in *Sicile(s) d'aujourd'hui*, a c. di D. Budor e M.P. De Paulis-Dalambert, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2011, pp. 159-172.

[32] Cfr. FI, pp. 126-127.

[33] Cfr. LE, pp. 46-47.

[34] Cfr. *Ivi*, pp. 38-40 e 56 e G. Providenti, *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*, cit., pp. 46-48.

disumana»[35]. Nonostante ciò, grazie alle sue capacità intellettuali, proprio la madre aiuterà Goliarda a scegliere una professione utile per l'umanità, come si legge nel primo romanzo:

> «Mamma, è importante: ho capito i miei limiti. Che posso fare? Se almeno mi insegnassi a fare l'uncinetto». «Certo Goliarda, te lo insegno. Non ti preoccupare: ognuno di noi ha tanti limiti, limiti dati dalla natura, dall'ambiente dove si è nati; ma se si ha la volontà, ognuno finisce col trovare la sua strada». [...]
>
> «[...] Non puoi sapere ancora cosa sei. Cerca. Potresti diventare medico, avvocato come tuo padre: preparati a diventare sindacalista come me, per quando il fascismo finirà. O anche a essere artigiano: vieni, vediamo se hai qualità almeno per questo». E, cosa strana, rideva. Il suo ridere – non rideva sempre di tutto come papà – mi rassicurò: se lei rideva, non doveva essere grave. Se rideva non ero ancora una fallita[36].

La scelta della professione sarà complicata per Goliarda, che dopo la carriera di attrice teatrale e cinematografica[37], passerà a quella di scrittrice in poltrona, non dietro lo scrittoio, come ricorda Angelo Pellegrino[38]. L'atteggiamento severo e censorio della madre[39] riappare in occasione delle prime trasgressioni

---

[35] LE, p. 158.

[36] *Ivi*, pp. 83-84. Roberta, un personaggio de *L'università di Rebibbia* e de *Le certezze del dubbio* le farà ricordare la madre per la sua risata strana e particolare; cfr. ad es. CE, pp. 8 e 13.

[37] Cfr. D. Maraini, *Ricordo di Goliarda Sapienza*, in LE, pp. 9-11, a p. 10; L. Cardone, *Goliarda attrice nel/del cinema italiano del secondo dopoguerra*, in M. Farnetti (a c. di), *Appassionata Sapienza*, cit., pp. 31-61.

[38] Cfr. A. Pellegrino, *Lunga marcia dell'*Arte della gioia, cit., p. VIII.

[39] Cfr. FI, pp. 112-113.

adolescenziali, come quando Goliarda viene scoperta a esplorare la sessualità con Nica[40]: in quest'occasione, non ci sarà nessuna punizione, ma soltanto due schiaffi che le faranno accrescere il senso di colpa, in parte superato dopo il periodo di analisi. Il sentimento di odio e amore per la madre viene chiarito in poche battute dallo psicanalista, in modo da fare affiorare ciò che era inconsapevole e parzialmente accettabile per la coscienza: «lei voleva essere come suo padre per possedere questa donna che non si concedeva e che l'opprimeva con la sua statura ferrea e la sua intelligenza»[41].

Per completare la personalità e l'equilibrio mente/corpo occorre un rapporto adeguato con la propria sessualità, che Goliarda raggiungerà negli anni maturi, dopo che quel senso di inibizione e autodifesa dagli uomini scomparirà. La madre, infatti, le trasmette l'avversione per la sessualità esibita e per gli uomini, simbolizzati – nella mente della piccola – nella figura del padre: si tratterà di un'autodifesa contraddittoria per raggiungere l'amore della madre, nel senso che la repulsione della sessualità le avrebbe permesso di conquistare il rispetto e l'amore della madre che finalmente avrebbe potuto considerarla degna di essere amata, come lo psicanalista rivelerà a Goliarda personaggio ne *Il filo di mezzogiorno*:

> […] questo ci dice un'altra ragione per la quale lei teme nelle sue emozioni di non essere donna, femminile; lei da bambina sentendo di non potere possedere sua madre – nel bambino essere accarezzato si raffigura coll'accarezzare, prendere possesso, possedere, così lei sentendo di

[40] Cfr. LE, pp. 96-97 e 106-107; FI, pp. 108-109.
[41] FI, p. 113.

> non potere possedere sua madre così potente e distante, si identificò con suo padre, e questo perché sentiva oscuramente che solo lui poteva possederla... questa è anche una chiave, ad un livello, del suo odio per suo padre, che altro non era che il desiderio di essere come lui[42].

La difesa dagli uomini si manifesta quando la giovane aveva trascorso un periodo di convalescenza vicino al mare, ed aveva subito il corteggiamento di Dino: i rimproveri del padre ed il putiferio suscitato dalla vicenda la metteranno in uno stato di inconsapevole imbarazzo[43]. La scoperta della sessualità arriverà, comunque, da sola e sarà una scoperta solitaria ma gradevole. Il tabù sessuale e il continuo tacere su quest'argomento si manifestano in quest'ambiente familiare così aperto culturalmente eccetto che su questo punto per la censura imposta dalla madre, ed i rapporti incestuosi tra i vari fratelli (figli di Peppino con altre donne e di Maria con l'anarchico Carlo Civardi), e di Peppino con la figliastra Cosetta[44], come quello della stessa Goliarda con Nica, o di un vicino con la propria madre sono occultati tra le pieghe delle parole. Quest'atmosfera che tende a velare la sessualità come peccaminosa e la proibizione rappresentata da essa faranno comprendere a Goliarda che occorre essere liberi di amare, senza interdizioni e pregiudizi, fuori dalla regola comune e ufficiale del matrimonio. I genitori, in generale, e soprattutto quelli siciliani, non sono pronti ad insegnare ai propri figli come comportarsi o a discutere sul sesso, e la massima dei "genitori che non insegnano nulla ai propri figli" appare sia in *Lettera*

---

[42] *Ibidem*.

[43] Cfr. LE, pp. 117-119.

[44] Cfr. G. Providenti, *La porta è aperta. Vita di Goliarda Sapienza*, cit., p. 62.

aperta che ne *L'arte della gioia*, a conferma del filo aureo che lega il ciclo autobiografico e l'epopea, anche se il trattamento tematico avviene in forma diversa. Allorché Goliarda personaggio incontra un gruppo di uomini affetti da tifo petecchiale che si incamminano verso l'ospizio di Santo Spirito, un uomo a cavallo caccia il gruppo di bambini che scorrazzano per la campagna e dice: «"Indietro: non avete sentito il fischio?" "Indietro: non vi insegnano niente vostro padre e vostra madre?"»[45]. Ne *L'arte della gioia* sarà Carmine, il supervisore delle campagne dei Brandiforte, mentre seduce Modesta, ad esclamare: «Niente vi insegnano le vostre madri, e tocca all'uomo poi...»[46]; e in seguito, Modesta stessa – che ha tanto imparato da sola – lo ripeterà a Carlo e si interrogherà sul futuro del figlio Prando[47]. Il monito dell'autrice è quello di istruire le nuove generazioni a superare i tabù della società occidentale dovuti sia alla censura culturale, che alle pressioni religiose, come si legge ancora:

> […] mi viene il dubbio di non aver mai capito niente dell'amore, perché di tutte le parole, essendo essa la più vitale e libera, può diventare una leva pericolosa per la ricerca di se stessi, e quindi lo strumento attraverso il quale si smascherano falsi concetti, false leggi, false limitazioni, fisiche e morali. È questa la ragione per cui "amore" è la parola più snaturata, incarcerata fra le sbarre dei codici legali, da censori, uomini politici e medici venduti all'*ordine*[48].

[45] LE, p. 101.
[46] AR, p. 109.
[47] Cfr. *Ivi*, p. 163.
[48] LE, pp. 130-131.

Compito della letteratura è anche quello di preparare le nuove generazioni ai cambiamenti epocali, e considerato che tra la metà degli anni Sessanta e la fine degli anni Settanta si verifica un cambiamento culturale notevole, l'opera di Goliarda Sapienza risulta altamente innovativa ed alcuni temi (aborto, divorzio, libertà sessuale, relazioni omosessuali)[49] sono presentati in anticipo nei primi due romanzi (*Lettera aperta* e *Il filo di mezzogiorno*) e sono in asse con la situazione sociale e storica negli altri. Occorrerà ancora un decennio per poter leggere un romanzo che narra apertamente questa situazione presente in Italia, ovvero *La mela e il serpente* di Armanda Guiducci[50].

Il rapporto madre/figlia si complica dopo il trasferimento a Roma e si complicherà sempre di più quando Maria Giudice si ammalerà gravemente. Come unico punto di riferimento familiare, a Roma Goliarda si lega alla madre; spesso regrediva alla posizione fetale e manifestava un ritrovato calore affettivo con Maria:

> […] mia madre, già a letto, leggeva, per fortuna, perché feci molta fatica a richiuderle [le cerniere della bocca], e mi infilai nel lato del letto che lei mi aveva scaldato: era del nord e non soffriva il freddo: entrava prima lei dal mio lato e scaldava, anzi asciugava, i lenzuoli umidi. Ero proprio una bastarda: a Catania avevo troppo caldo e lì nel continente troppo freddo. Da bastarda, sospirando rassegnata, mi raggomitolai nel calore di mia madre senza guardarla: temevo che vedesse le lacrime che mi scen-

[49] Questo trattamento di tematiche di attualità per l'epoca è condiviso da A. Trevisan, *"La gioia è più che ogni voluttà"*, in G. Providenti (a c. di), *«Quel sogno d'*essere*» di Goliarda Sapienza*, cit., pp. 53-60, part. p. 55.

[50] A. Guiducci, *La mela e il serpente. Autoanalisi di una donna*, BUR, Milano 1976, part. parti I e II, pp. 5-169.

> devano dagli occhi per quel dolore. Confortata dal suo calore, che asciugava piano piano anche le mie lacrime, mi stesi[51].

Affetta da schizofrenia e paranoia, la madre comincia a regredire sempre più psicologicamente e a chiudersi nel mondo del passato: compito della figlia diventa quello di assisterla, un compito «attraente e pauroso»[52], che comporta l'assunzione di responsabilità di "madre della propria madre"[53]. Goliarda, infatti, che aveva avuto due figli immaginari quando era bambina, quasi due compagni di gioco che avevano i nomi dei suoi due fratelli Goliardo e Licia[54], diventa mamma di una donna adulta e cerca di dimostrarle che cosa significhi prendersi cura di una figlia, diversamente da quello che Maria aveva fatto con Goliarda stessa, come si legge angosciosamente in un altro passo di *Lettera aperta*:

> […] davanti alla tua carne lacerata, mi chiedo oggi, con timore: sono stata una buona madre per mia madre quando lei – per magia di quell'antico gioco – regredì a cinque, sei anni, quasi demente, paralizzata su una poltrona? Ho assolto il mio compito? Mentre la lavavo, le pettinavo i capelli, le tagliavo le unghie, rispondevo alle sue domande sempre uguali come se fosse la prima volta che me le poneva, per non umiliarla; quando portavo l'urina e il sangue per le analisi? [...] Ma quando morì, il rimorso di non averla curata abbastanza mi assalì notte e

---

[51] FI, p. 19.

[52] LE, p. 41.

[53] Cfr. *Ibidem*.

[54] Cfr. LE, pp. 53-54 e 72-73; e il frammento *La bambola era incinta anche lei come la mamma* (DE, p. 33).

> giorno. [...] Mi vendicavo facendole vedere com'è che si cura una figlia: facendolo vedere a lei, che occupandosi solo della mia mente mi aveva per il resto trascurata in tutti i modi[55].

Quel senso di affetto e amore che prova una madre per i propri figli era mancato a Goliarda, al punto che la sua essenza femminile era stata schiacciata nell'inconscio. Durante quel periodo romano, eppure, nutrire la madre significa farla vivere ancor di più nella sofferenza delle tenebre della follia, tenerla in vita egoisticamente. Questa situazione straziante condizionerà la lucidità di Goliarda stessa che si specchia in un'immagine deformata di sé, quella di Maria Giudice malata e incosciente, e come scrive Tramuta «la recherche de l'autre, de l'inquiétante étrangeté tapie au cœur de la romancière [...] l'a conduite vers la dépression, les tentatives de suicide avec séances d'électrochoc [...] ont, entre autres, gâté sa mémoire»[56]. Il limite tra consapevolezza e oblio, tra ritrovare il passato ambiguamente felice e contrastare il presente doloroso continuano a dilaniare la psiche della scrittrice e la sua autonomia psicologica, al punto da spingerla ad accettare le cure psichiatriche e la pratica dell'elettrochoc, come si narra nel romanzo inquietante *Il filo di mezzogiorno*.

Per liberarsi dalle scorie del passato e finalmente assumere la piena autonomia non basterà il periodo di analisi, né l'accettazione dei lutti genitoriali. La morte dei suoi genitori sembra un vuoto incolmabile che andrebbe supplito da un grande amore, ma il compagno di quel momento, Citto Masiello, non pare essere l'uomo giusto. La morte dei genitori riporterà la scrittrice

[55] LE, p. 148.

[56] M.-J. Tramuta, *Le gai savoir entre ombres et lumières*, in «La quinzaine littéraire», 1-15 maggio 2008.

al sentimento del bastardo, a quell'appellativo che riceveva da piccola e di cui suo padre era il capostipite[57]. Adesso che è rimasta veramente orfana, Goliarda si sente sopraffatta dal peso dei fantasmi del passato e vive in un garbuglio di sentimenti e ricordi contraddittori: l'amore e l'ammirazione per entrambi i genitori, l'odio per liberarsi dal loro modello e dalla loro notorietà che offusca qualunque sua azione, il rimorso di provare questi sentimenti, il senso di insoddisfazione personale, la paura di restare sola e di non poter avere figli, gli incubi dell'infelicità, il timore di non raggiungere mai la perfezione. Gli anni di analisi e la purificazione nell'autobiografia trasfigurata dei romanzi aiuteranno la scrittrice a comprendersi, ad accettarsi per sé, a separarsi dai modelli genitoriali, in un continuo gioco di detto e non detto, di verità e menzogna, di affermazione della coscienza e di negazione dell'inconscio:

> «Senta, sicura o no, io mio padre lo odiavo, solo perché ho sempre avuto paura di somigliargli».
>
> «E invece a chi voleva somigliare?»
>
> «A nessuno. Volevo e voglio diventare un'attrice e col tempo incominciare a scrivere».
>
> «Scrivere come sua madre? È sicura di non volere assomigliare a lei, a sua madre?»
>
> «Sì, mia madre scrive, ma lei scrive di politica. Io voglio raccontare: è diverso». Somigliare a mia madre. Aveva capito qualcosa? Io non volevo somigliare a mia madre, ma purtroppo era chiaro che le assomigliavo se ero stata pazza come lei[58].

[57] Cfr. LE, pp. 17-19.

[58] FI, p. 47.

Questo dialogo con lo psicanalista, insieme alle ripetizioni lessicali che attestano la difficoltà ad esprimersi su un argomento così delicato, chiuso nel rimosso, mostrano tutto il profondo dilaniamento interiore, la mancanza di lucidità, il timore di rimanere folle e di morire. Il ruolo di scrittrice salverà Goliarda che, sin da piccola, amava inventare storie, raccontare le trame dei film visti al cinema Mirone più e più volte, sul cui schermo scorrevano i personaggi in cui si identificava e di cui assumeva spesso le sembianze, come accadeva di fronte ai fratelli, a casa della famiglia Bruno, nel cortile del palazzo: tutti ricordi ripresi in *Lettera aperta* e in *Io, Jean Gabin.* L'arte di scrivere ha dunque salvato Goliarda, ma – dopo la composizione del ciclo autobiografico – bisognava superare anche questo stadio e lanciarsi nella composizione de *L'arte della gioia.*

Proprio in questo romanzo epico il desiderio di maternità si manifesta nella presenza di un nido di bambini che vivono a casa di Modesta e che vengono accolti con gioia: Modesta genera Prando, Beatrice dà alla luce Bambolina, e nella terza parte e nella quarta de *L'arte della gioia* arrivano i figli delle nuove generazioni: 'Ntoni, Jacopo, Carluzzu, Crispina, Mela. Se la vita è nascita e rinnovamento, a volte la nascita è dolore e porta via una vita, come nell'ammonimento della *Genesi* (3.16). La natura prepara al parto il fisico delle donne, come spiegherà il narratore autodiegetico de *L'arte della gioia*: «[…] quel prepararsi del corpo e della mente all'impresa più segreta e rischiosa che l'essere umano possa affrontare come poteva non fare apparire, a lungo andare, tutto il resto inutile e senza interesse?»[59].

Il parto viene presentato come una lotta implacabile tra la madre e il nascituro, durante la quale entrambi oppure uno dei due sopravviveranno:

[59] AR, p. 121.

> […] il suo corpo lottava con l'altro corpo che, come un masso di ferro, batteva al muro della pancia per uscire. Era lì il nemico, in quel masso che batteva per uscire dalla prigione, e vivere a costo di lacerare, distruggere il suo corpo che, anche se preparato, non ce la faceva a espellere quel nemico per non soccombere. [...] Sì, doveva spingerlo a uscire quell'estraneo già forte di una sua volontà di vita autonoma. Lo sentiva che era deciso a vivere a costo di uccidere. E con un'ultima spinta, che dalle spalle la percorse fino a tagliare con un colpo secco il bassoventre, le cosce, lo sentì cadere da sé con un tonfo muto, nel vuoto[60].

Modesta, che proverà questa sensazione di distruzione corporea quando Mattia le sparerà perché ha scoperto che è antifascista[61], sopravviverà al parto di Prando, invece Stella soccomberà alla nascita di Carluzzu mentre si trova in Svizzera per nascondere la gravidanza[62]. La nascita di un figlio e la possibilità di creare una vita umana sono un evento importantissimo nella vita di una donna, anche se l'autrice mette in guardia il lettore sul futuro dei propri figli: con lungimiranza, Modesta pensa che il corpicino, una volta venuto alla luce, acquisirà una vita tutta sua e, generato da due esseri che sono già essi stessi molto diversi, sarà indipendente a costo di deludere i genitori. Tutto ciò significa che esiste una separazione corpo/spirito che è presente nello stesso essere che nasce dalla carne materna, e pertanto il neonato potrà dare amore per sempre o per un solo secondo, oppure potrà odiare per un secondo o per sempre. Per questa ragione, Prando viene rappresentato anche in maniera ambigua

---

60 *Ivi*, p. 122.
61 Cfr. *Ivi*, pp. 263-264.
62 Cfr. *Ivi*, p. 412.

e proverà un sentimento di odio/amore per Modesta: se, a tratti, Prando è cordiale con la madre e le si affida totalmente, in altri momenti si vorrà allontanare da lei. Sarà Bambolina a prendere l'eredità di Modesta[63], a restare un faro d'amore costante, a continuare la generazione dei Brandiforte. Lo stesso sentimento di separazione dalle proprie radici aveva provato Goliarda, quando aveva deciso di partire per Roma, quando aveva voluto abbandonare la famiglia per "crearsi" un destino autonomo, quel destino che qualcuno assegna ai nascituri, come si legge in un pensiero di *Destino coatto*: «il destino te lo mettono accanto nella culla»[64].

Le tre madri di Modesta (una naturale, due spirituali) ne *L'arte della gioia* mostrano tratti caratteriali di Maria Giudice, e si completano a vicenda: la madre di Modesta, di cui non viene mai detto il nome come per cancellarne l'identità, è indifferente con la piccola, non l'accarezza mai e si dedica alle cure della sorella Tina[65]; madre Leonora, a volte glaciale, a volte dolce e generosa, abbandona la figlia naturale Beatrice che è nata dall'amore colpevole con Carmine[66] e cerca di trasferire tutto il suo amore a Modesta; nonna Gaia, autoritaria e ottima economa, non si cura dei propri figli e, più di tutto, ignora Ippolito; Modesta e Beatrice affidano i propri figli alle cure di Stella; Beatrice impazzisce dopo la morte di Carlo; Modesta teme di morire alla notizia della fine del fascismo che tanto aveva combattuto, anche dal carcere.

Nel gioco per affermarsi ed emanciparsi dalla povertà[67], Mo-

[63] Cfr. *Ivi*, p. 265.
[64] DE, p. 21; cfr. AR, pp. 122-123.
[65] Cfr. AR, pp. 5 e 13-15.
[66] Cfr. *Ivi*, p. 105.
[67] Come evidenzia Cagnolati, la povertà e l'odio per la madre naturale

desta è pronta anche a commettere l'omicidio, e uccidere le tre madri sarà il prezzo da pagare per la propria indipendenza. Questi tre omicidi sono tutti ben pianificati, come sostiene Monica Farnetti[68]: la madre e la sorellina saranno arse nel rogo della catapecchia all'inizio del romanzo (I. 4); Modesta segherà la ringhiera della rampa della torretta dove madre Leonora andava a osservare le stelle (I. 17), con una passione che si richiama a don Ferrante di Manzoni e a don Fabrizio di Tomasi di Lampedusa. La caduta di madre Leonora sembrerà accidentale, come casuale sembrerà la morte di nonna Gaia. In effetti, il medico arriverà in ritardo, perché Modesta ha lasciato passare molto tempo prima di chiamarlo, e Gaia esalerà l'ultimo respiro da sola (I. 36).

Alla fine della prima parte, Modesta completa la sua scalata sociale: divenuta principessa con il matrimonio di facciata, avuto il figlio con lo stesso uomo di madre Leonora, sarà ricca e libera di prendere tutte le decisioni che vorrà. Adesso il personaggio è pronto per affrontare la vita in società, la politica, la guerra, la prigione, l'amore e le sue delusioni, il compagno e le compagne che arriveranno. Se *L'arte della gioia* è stato definito un romanzo di formazione, lo è nella prima parte, perché nelle seguenti la protagonista vive e decide il proprio destino, segue i propri ideali. Questo romanzo simboleggia quello che si intendeva con il titolo primordiale *Una donna del Novecento*: la vita speciale di una donna che attraversa il Novecento, che è nata simbolicamente il primo giorno di gennaio del 1900, e che giunge alle

---

porteranno Modesta a volersi emancipare, perché «[…] un simile squallore non può e non deve darsi *ab imis*, non deve diventare assoluta condizione umana senza possibilità alcuna di redimersi», in A. Cagnolati, *Una "tosta carusa": la formazione di Modesta*, cit., p. 62.

[68] Cfr. M. Farnetti, *"L'arte della gioia" e il genio dell'omicidio*, in Aa.Vv., *Appassionata Sapienza*, cit., pp. 89-100.

soglie della rivoluzione giovanile (anni Sessanta). Modesta segue le tracce delle madri adottive, e – soprattutto nella fase matura – asseconda una riflessione più profonda prima di agire, poiché teme il giudizio dei giovani, di suo figlio e dei suoi nipoti, e prima di tutto quello delle figlie, coloro le quali aiutano gli anziani a sopravvivere[69]. Questa donna ormai avanti negli anni si rende conto che i figli criticano sempre i genitori, come si nota nel comportamento di Prando negli ultimi capitoli del romanzo: questo figlio tanto amato, ma tanto libero di scegliere ciò che desidera, vivrà lontano dalla villa, ossia lontano dal controllo materno, per vendicare la sofferenza di essere stato abbandonato nelle mani di Stella da bambino, e ritornerà solo quando la malattia (una cardiopatia) lo riporterà al grembo materno. Modesta, generosa e forte come quando all'età di cinque anni trascinava «in uno spazio fangoso [...] un pezzo di legno immenso»[70], non tremerà di fronte alla sfida del ritorno di Prando e, durante la festa in suo onore, dominerà le proprie emozioni[71].

Goliarda Sapienza rappresenta nella propria opera artistica il rapporto madre/figlia in due fasi: nel ciclo autobiografico trae spunto dalla propria esperienza personale e rende omaggio alla madre, offrendone al lettore un ritratto complesso e problematico. Maria Giudice personaggio è una donna ferrea e colta, forte e battagliera, prolifica ma riluttante nel trasmettere amore e passione, poco materna ed effusiva. Questa persona così ela-

[69] Cfr. AR, pp. 412-414.

[70] *Ivi*, p. 5. Il brano continua e mostra la volontà ferrea della piccola, nonostante lo sforzo: «[…] non ci sono né alberi né case intorno, solo il sudore per lo sforzo di trascinare quel corpo duro e il bruciore acuto delle palme ferite dal legno».

[71] *Ivi*, pp. 490-499.

borata si sfaccetta nelle tre madri di Modesta e si sintetizza in Modesta stessa, anzi Modesta la supera perché riesce a stabilire il giusto equilibrio con il figlio Prando: anche se la protagonista de *L'arte della gioia* è una madre ingombrante, in età matura riesce ad assecondare i desideri del figlio. Alla ricerca delle stesse esperienze della madre, come la lotta antifascista e la prigionia, come la perdita di coscienza nel mondo della follia, Goliarda Sapienza riesce a superare quel modello e si apre alla vita degli altri, dei numerosi personaggi presenti negli ultimi due romanzi editi quand'era in vita (*L'università di Rebibbia* e *Le certezze del dubbio*). Sopra tutte le esperienze della maternità si staglia l'amore, libero e naturale, privo di pregiudizi religiosi, sociali e borghesi. L'amore presentato da Sapienza migra oltre le barriere del sesso e della religione, è slegato dalle ipocrisie sociali, è uno slancio del cuore di un essere verso un altro essere che aiuta a completare l'altro e a raggiungere l'integrità primordiale. In *Lettera aperta* Goliarda si domandava il senso della parola "amore" senza tuttavia comprenderne il significato perché era ancora inesperta della vita, e sosteneva:

> […] non so cosa sia amore fra uomo e donna: non so come nasce, perché nasce, come muore. So solo che ci sono molti fraintendimenti in questa parola. Moltissimi. Sta seppellita sotto montagne di detriti. Dovrei essere un archeologo, e non lo sono, per ripescarla nella sua purezza. Oltre tutto per parlarne, dovrei inventarmi qualche bugia in più di quelle che già vi dico: e una, due, tre, quattro bugie sono la vita, la chiarezza. Ma dieci, cento sono il regno dei sogni, il paradiso, l'evasione nella fantasticheria, la menzogna sistemata in ideologia. No, non sono bugiarda fino a questo punto[72].

[72] LE, p. 68.

Grazie alla catarsi della scrittura, l'autrice riesce a difendere la libertà d'azione individuale nella società, a sconvolgere i tabù del mondo in cui viveva, a raggiungere un certo equilibrio prima di aprirsi a nuove esperienze: ogni istante viene assaporato da Goliarda personaggio e da Modesta in modo da vivere sempre in continua rinascita. Modesta, a disagio nel ruolo di figlia, sembra a suo agio in quello di madre, e simboleggia un'immagine sublimata della donna contemporanea: intelligente, colta, attiva in politica, libera da qualunque preconcetto, pronta a lasciare che il figlio segua la propria strada da solo o torni da lei. Modesta è pronta anche per tutte le forme di amore: sensuale, materno, amichevole, passionale, eterosessuale e omosessuale. La scoperta del piacere sessuale era avvenuta con Tuzzu in un campo di grano simile a una distesa marina fino all'orizzonte; Carmine le aveva fatto scoprire il sesso e la maternità; in riva al mare aveva conosciuto Carlo, l'amore intellettuale; Mattia, figlio di Carmine, le aveva dato la passione carnale e totalizzante; Beatrice e Joyce erano state amiche e amanti e le avevano insegnato l'amore regressivo, senza pericoli, eterno.

Madri nella narrativa di Leonardo Sciascia

Giuseppe Traina

Nella produzione narrativa di Sciascia le madri sono tutt'altro che numerose. Ma, quando compaiono, sia pure nelle vesti di personaggi di contorno, sono importanti per i riflessi che i loro comportamenti hanno nei confronti dei figli. Si tratta, nei quattro casi più significativi, di figli maschi: l'avvocato Francesco Paolo Di Blasi, protagonista giacobino del *Consiglio d'Egitto* (1963); il professor Laurana, protagonista di *A ciascuno il suo* (1966); Candido Munafò, protagonista dell'eponimo *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia* (1977); il figlio del console Roccella, personaggio secondario di *Una storia semplice* (1989).

Se è vero che l'orizzonte letterario di Sciascia rimane, in prevalenza, a dominanza maschile[1], le figure femminili, sia pure un po' di sbieco, assumono un rilievo interessante[2]: sia nella loro componente erotica, che non è da trascurare (senza per questo negare che Sciascia sia, quanto il "suo" Manzoni, «uno scrittore

[1] Mi riferisco non solo alle sue creazioni narrative ma anche al gioco saggistico, a lui molto caro, del saldo di debiti culturali: tuttavia, scrisse parole d'elogio per Virginia Woolf, per Anna Maria Ortese. E scelse di recuperare, per la "sua" collana "La memoria" di Sellerio, le opere di Maria Messina e di Irene Brin.

[2] Cfr. A. Amaduri - A. Carta (a c. di), *La donna, le donne nell'opera (e nella Sicilia) di Leonardo Sciascia*, Bonanno, Acireale-Roma 2013.

pudico»[3]), sia nella loro componente materna. Alle spalle di tutto questo non si può non vedere il portato di quella sorta di "religione" siciliana della famiglia, su cui riflette amaramente il capitano Bellodi nel *Giorno della civetta*[4], e che è stata giustamente rubricata all'insegna della nozione di "familismo amorale".

In questa prospettiva, *A ciascuno il suo* si può leggere come una piana dimostrazione dell'equivalenza tra familismo e mafia: d'altronde, il panorama antropologico, il sistema di valori su cui i rapporti uomo-donna si reggono, nella Sicilia rappresentata nel romanzo, non potrebbe essere più desolante, nella misura in cui l'occhio dell'autore opta per una restituzione disincantata delle dinamiche in corso. Lo stesso autore che, nelle *Parrocchie di Regalpetra*[5], aveva scelto l'uso recente delle calze di nylon come emblema di un possibile riscatto della giovane donna siciliana rispetto alla condizione di subalternità in cui mariti, padri e soprattutto madri e suocere continuavano a tenerla[6], in *A ciascuno*

---

[3] O. Barbella, *Le pagine erotiche di Sciascia,* in *Leonardo Sciascia. Un uomo che non si stancò di ragionare*, "Segno", XXV, 209, settembre - ottobre 1999, p. 151.

[4] Cfr. L. Sciascia, *Opere. Volume I. Narrativa - Teatro - Poesia*, a c. di P. Squillacioti, Adelphi, Milano 2012, p. 322.

[5] Libro, si badi, pubblicato nel 1956, quando il *boom* economico è alle porte.

[6] E altrove ha scritto: «Molte disgrazie, molte tragedie del Sud, ci sono venute dalle donne, soprattutto quando diventano madri. Le donne del Mezzogiorno hanno questo di terribile. Quanti delitti d'onore sono stati provocati, istigati o incoraggiati dalle donne! Dalle donne madri, dalle donne suocere. Eccole di colpo capaci delle peggiori nefandezze per rifarsi delle vessazioni da esse stesse subite durante la giovinezza, col ricorso a uno spaventoso conformismo sociale. "Ah, sì", sembrano dire, "sei la moglie del mio ragazzo? Ebbene, se hai osato sposarlo, devi pagarne lo scotto". Queste donne sono un elemento di violenza, di disonestà e di abuso di potere nella società meridionale, anche se qualcosa di questo antico potere è stato intaccato in

il suo – romanzo che, non dimentichiamolo, ambiva anche ad essere «il resoconto di un fallimento storico, il fallimento del centrosinistra»[7] – mette in bocca al padre del defunto farmacista Roscio la definizione della nuora come di una donna «di quelle che, quando io ero giovane si dicevano da letto»[8]. Non ci stupiremo, allora, di leggere che la madre del professor Laurana non trovi strano il fatto che la bella vedova Roscio si risposi con un cugino, perché è giusto che il matrimonio riunifichi, verghianamente, la 'roba' della famiglia[9]; e se poi ci fosse qualche sospetto che i due cugini fossero stati amanti già da tempo, in ogni caso – conclude, «senza minimamente scandalizzarsi» la vecchia signora Laurana – «se ne sono viste di più grosse»[10].

A ciascuno il suo è, tra i romanzi di Sciascia, quello che forse merita, ancora oggi, ulteriori ripensamenti e riletture, innanzitutto per la tessitura ironica che è sottesa ad ogni sua pagina, anche alle più tragiche, e che ne moltiplica, ambiguamente, intenzioni e significati. Si dovrebbe, in sostanza, sviluppare la densa indicazione di Calvino che, in una sua celebre lettera editoriale a Sciascia scritta immediatamente dopo la lettura del manoscritto, indicava che «la commedia di caratteri e la saggistica storico-letteraria-sociologica trovano un punto di fusione di cui tu solo,

---

seguito allo sbarco degli americani […]. Se questo fatto ha arrecato un duro colpo al matriarcato, è stato generalizzando e diffondendo il "consumismo", il materialismo, il gusto per il benessere e per il possesso della casa. A partire dal momento in cui in Sicilia si è cominciato a costruire case nuove, i figli (e le nuore) hanno abbandonato i vecchi focolari tirannici delle madri minandone, almeno in parte, il sistema di potere», in IDEM, *La Sicilia come metafora. Intervista di Marcelle Padovani*, Mondadori, Milano 1989[3], p. 14.

[7] *Ivi*, p. 70.

[8] IDEM, *Opere. Volume I*, cit., p. 550.

[9] Cfr. *Ivi*, p. 589.

[10] *Ivi*, p. 590.

nella narrativa d'oggi, possiedi la formula»[11]; e si potrebbe, inoltre, riflettere sui possibili legami tra *A ciascuno il suo* e due film di Pietro Germi che, non da molto, avevano fornito un "punto di fusione" non meno efficace, soprattutto quel *Divorzio all'italiana* che a Sciascia stesso era parso «[…] il suo film migliore, il più felice; in cui la materia passionale è deliziosamente rovesciata sotto i segni dell'eros comico brancatiano; in cui la Sicilia si fa teatro di una commedia della società italiana»[12].

Il muoversi di Laurana – un po' felpato, un po' a tentoni – tra le pericolosissime spire del "contesto" in cui è maturato il duplice delitto Roscio-Manno è anche, per lui, un muoversi tra due femminili Scilla e Cariddi: tra l'avvolgente potere edipico della madre, che ne tutela la dimensione grigia e virginale[13], e la grossolana seduttività della vedova Roscio[14]. E così quest'uomo in-

[11] Dalla lettera di Calvino a Sciascia del 10 novembre 1965, citata in P. Squillacioti, *Note ai testi* di L. Sciascia, *Opere. Volume I*, cit., p. 1820.

[12] L. Sciascia, *La Sicilia nel cinema* (1963), in Idem, *Opere 1956-1971*, a c. di C. Ambroise, Bompiani, Milano 1987, p. 1215.

[13] «Il pensiero della madre, di quel che avrebbe detto, del giudizio che avrebbe dato sulla donna da lui scelta, della eventuale convivenza delle due donne, della possibile decisione di una delle due di non fare vita in comune, sempre interveniva a spegnere le effimere passioni, ad allontanare le donne che ne erano state oggetto come dopo una triste esperienza consumata e quindi con un senso di sollievo, di liberazione. Forse ad occhi chiusi avrebbe sposato la donna che sua madre gli avesse portato; ma per sua madre lui, ancora così ingenuo, così sprovveduto, così scoperto alla malizia del mondo e dei tempi, non era in età di fare un passo tanto pericoloso», in Idem, *Opere. Volume I*, cit., p. 533.

[14] «Parlava con una volubilità svagata e sciocca, da far sanguinare le orecchie. E Laurana davvero aveva la sensazione che le orecchie gli sanguinassero, come quando dalla cima di una montagna si scende di colpo a valle. Non che lui scendesse da una cima: scendeva dal sonno, dal malumore della sveglia, dalla tazza di caffè dilavato che sua madre gli aveva preparato. Ma

torpidito, questo «giovan*e* che ormai sfior*a* il "climatérico lustro de la vida" (quando, aggiunge Góngora, il piede messo in fallo è caduta e la caduta è precipizio)»[15], questo personaggio abitatore di «una realtà caotica, imprevedibile e folle che mai è riuscita a costituirsi in società»[16], si avvia, con ostinazione masochistica, verso la morte da «cretino» che troverà «sotto grave mora di rosticci, in una zolfara abbandonata»[17]. Eppure noi lettori sappiamo che, a dispetto della tragica fine che inesorabilmente lo attendeva, nel suo improvvisarsi *detective*, nel suo dipanare un filo di ragionamento (di razionalità) seguendo sottilissimi indizi (per scoprire quello che tutto il paese, *naturaliter*, già sapeva), il grigio professor Laurana è stato vivo, attivo, a suo modo eroico, mentre si dimostrava "cretino" per l'infallibile giudizio di chi nell'acqua amniotica e "materna" della Sicilia mafiosa nuota, secondo natura, come un pesce, mentre l'intellettuale Laurana dimostra di essere, come tutti gli intellettuali sciasciani, un "pesce volante", un po' dentro e (almeno idealmente) un po' fuori da quell'acqua.

Dalle non molte cose che dice al figlio, deduciamo che la madre di Laurana è una donna caratterizzata da una "normalità" piccolo-borghese che il figlio non si azzarda a mettere in discussione. Ben diversa la situazione dell'avvocato Francesco Paolo

---

veniva anche, la sensazione, propriamente dal sangue che vicino a lei gli si accendeva; e più il giudizio si faceva su di lei affilato e spietato, a coglierne lo squallore umano, a intravederne la perversità, più l'abbondante grazia del corpo, il volto in cui le labbra disegnavano broncio ed offerta, la massa dei capelli, il profumo che appena velava un afrore di letto, di sonno, suscitavano in lui un desiderio doloroso, fisicamente doloroso», in *Ivi*, p. 592.

[15] L. Sciascia, *Don Giovanni a Catania*, in *Ivi*, p. 1122.

[16] *Ivi*, p. 1123.

[17] Idem, *Opere. Volume I*, cit., p. 607.

Di Blasi, riformatore illuminista e congiurato giacobino ma figlio di un'aristocratica, con la quale vive nel palazzo di famiglia. Personaggio ben diverso da Laurana, certamente: intelligente, coraggioso, *tombeur de femmes*. Un uomo d'alto sentire, molto legato alle proprie idee e fermamente deciso a testimoniarle nei comportamenti. Eppure, proprio a causa della madre, Di Blasi vedrà umiliati i principi di uguaglianza in cui crede: egli, infatti, vorrebbe morire impiccato come gli altri congiurati, senza essere distinto per la sua origine aristocratica, però il tribunale deciderà per lui un'esecuzione diversa (la decapitazione anziché l'infamante impiccagione); e la decapitazione sarà eseguita con tutta la pompa della tradizione, come si conviene al suo rango, evidentemente su richiesta della madre:

> Il palco era addobbato di nero, c'erano pronte le nere candele che sarebbero state accese intorno al suo cadavere. Avevano apparato la morte in condecenza al suo rango. C'era anche il servo in livrea, la livrea di lutto della sua casa, che teneva in mano il grande bacile d'argento in cui la sua testa sarebbe caduta. [...]. «Nemmeno mia madre ha saputo comprendermi, nemmeno lei ha saputo ascoltare il mio cuore: se mi manda questo povero ragazzo in livrea, il bacile d'argento, le candele nere»[18].

Questo particolare doveva essere per Sciascia assai importante, perché l'ha inventato e aggiunto alla narrazione della decapitazione, evidentemente ricavata da una delle sue fonti preferite, i diari del marchese di Villabianca[19]: quest'ultimo, testimone ocu-

[18] *Ivi*, p. 498.

[19] Sulle fonti del *Consiglio d'Egitto* vorrei rinviare al mio saggio *Impostura e verità nel* Consiglio d'Egitto, in G. Traina, *In un destino di verità. Ipotesi*

lare dell'esecuzione (e di solito molto preciso e perfino pedante nelle sue note diaristiche), riferisce infatti che la testa recisa del Di Blasi fu raccolta da un povero staffiere sprovvisto di padrone, procurato dal presidente del tribunale. Il riferimento alla madre è dunque tutto farina del sacco di Sciascia e ci riporta a quanto di tragico e funereo abbiamo già letto, al momento dell'arresto dell'avvocato, su questa *mater dolorosa*, appena sbozzata ma già tanto inquietante:

> Si diresse allo studio. C'era sua madre: *ferma al centro della stanza, la mano sul cuore; una statua di cenere che di vivo aveva la febbrile ansietà dello sguardo*. C'era odore di carta bruciata: quando il Damiani era venuto a cercarlo e non l'aveva trovato, sicuramente lei aveva intuito la ragione per cui cercavano il figlio; ed era scesa nello studio a bruciare quelle carte che aveva creduto potessero compromettterlo. Ma compromettterlo in che? Lei non sapeva niente della congiura, né c'era nello studio una sola carta che con la congiura avesse relazione. 'Chi sa che cosa ha bruciato: e ora costui si mette in diffidenza': ché già il Damiani levava le nasche come un bracco.
>
> Di Blasi ne ebbe irritazione: 'Le nostre mamme che hanno presentimento di tutto, che sanno tutto: e non fanno che complicare le cose'[20].

E tuttavia, a questo personaggio materno, così tragicamente ottuso, l'autore regala anche una sorta di intelligenza emotiva, una capacità di leggere nel cuore, nei silenzi del figlio, e di rispondere ad essi con la stessa sobrietà:

---

su Sciascia, La Vita Felice, Milano 1999, pp. 35-86.

[20] L. SCIASCIA, *Opere. Volume I*, cit., p. 460. Il corsivo è mio.

> «Questi signori debbono perdere un po' di tempo qui, tra queste cose: è il loro dovere… Una perquisizione, insomma».
>
> Donna Emmanuela annuì: guardava negli occhi il figlio e scuoteva la testa grigia a dire di sì, che capiva, che aveva sempre capito. 'Il destino' pensò il figlio 'ecco quel che ha sempre capito: il destino, il dolore e la morte cui la sua vita è stata sempre legata'. Ma donna Emmanuela capiva anche che il figlio voleva in quel momento allontanarla, che un uomo ha diritto di star solo quando è di fronte al proprio destino; quand'è di fronte al tradimento, allo sbirro, alla morte. Disse: «Vado di là: mi farai chiamare, se avrai bisogno di me».
>
> Si voltò per uscire. «Grazie» disse il figlio. E fu la parola che per gli anni che le restarono da vivere nel suo cuore germogliò di un lungo, interminabile, folle colloquio[21].

Il 'folle colloquio' che 'germoglia' negli anni a venire deposita sulla pagina sciasciana un'eco della vicenda di un altrettanto tragico personaggio del *Decameron*, quella Lisabetta da Messina segnata indelebilmente prima dal lutto, poi dalla follia. E tuttavia, come s'è visto, il personaggio materno risulta pernicioso, perché al momento dell'esecuzione l'oppressività materna si salderà all'oppressione violenta del potere, che non solo dà a Di Blasi la morte, ma, per dargliela, sceglie il modo più offensivo per lui, per le sue idee.

Ci si può chiedere, allora, cosa ci sia da salvare nelle figure materne coniate da Sciascia. Forse, radicalmente, la capacità di eclissarsi, di scegliere una vita felice (nel segno della sensuale

[21] *Ibidem*.

felicità egoistica, storicamente negata alle donne siciliane), liberando i figli del fardello rappresentato dalle proprie infelicità e frustrazioni: liberandoli, alla lettera, da se stesse. È la scelta che compie Maria Grazia, la madre di Candido Munafò, presentata da Sciascia come l'emblema della donna postbellica che si emancipa dalla matriarcale schiavitù siciliana abbandonando la Sicilia, il marito mai amato e perfino il figlio neonato, senza rimpianti né scrupoli, per seguire in terra d'America un amore rapinoso[22]. Scelta che, è appena il caso di precisarlo, appartiene al campo della felice utopia letteraria, ma può a buon diritto abitare le pagine di *Candido*, romanzo filosofico al quale Sciascia affida la sua felice utopia del non coltivare più utopie o ideologie.

Candido, che è – com'è noto – l'unico personaggio di Sciascia che raggiunga la felicità[23], deve anche alla libertà ("della" madre e "dalla" madre) la sua precocissima libertà interiore[24], presup-

[22] «Che lasciasse il bambino, nessuno degli amici e dei conoscenti glielo avrebbe perdonato: ma lei trovava sufficienti motivi per perdonarselo», in *Ivi*, p. 949; «Si abbracciarono, si baciarono sulle guance e poi, dopo un momento di luminosa esitazione, lungamente sulla bocca. Come in un film, pensò Maria Grazia: un film americano. E tutto avvenne così semplicemente, così naturalmente, che lo spogliarsi, il mettersi a letto, il fare all'amore fu nell'ordine delle cose, nell'ordine dell'esistere, dell'esser vivi. E così, per la prima volta, Maria Grazia seppe dell'amore», in *Ivi*, p. 950.

[23] Si rilegga la celebre conclusione del romanzo: «Davanti alla statua di Voltaire don Antonio si fermò, si afferrò al palo della segnaletica, chinò la testa. Pareva si fosse messo a pregare. "Questo è il nostro padre" gridò poi "questo è il nostro vero padre". Dolcemente ma con forza Candido lo staccò dal palo, lo sorresse, lo trascinò. "Non ricominciamo coi padri" disse. Si sentiva figlio della fortuna; e felice», in *Ivi*, p. 1048.

[24] «Sempre più roseo, sempre più biondo, tranquillo e sorridente, Candido non sentiva la più lieve puntura dal nido di spine in cui si trovava. Pareva potesse fare felicemente a meno di una madre e di un padre», in *Ivi*, p. 953.

posto e fondamento della libertà interiore di cui gode da adulto: non a caso madre e figlio si incontreranno dopo tanti anni in una più che mai simbolica Parigi[25], entrambi felici dei rispettivi rapporti di coppia liberamente scelti. Ma Candido Munafò è uomo del Novecento, del dopoguerra, ed è uomo *graziato* da una madre di nome Maria Grazia[26]: Francesco Paolo Di Blasi, uomo del XVIII secolo, non poteva che sognare Parigi, morendo poi nella matriarcale e luttuosa Palermo.

Candido Munafò è un personaggio che, come si è visto, fin da bambino «pareva potesse fare felicemente a meno di una madre e di un padre»: per la precisione, riesce a rimanere (felicemente) indifferente tanto all'assenza della madre quanto alla presenza del padre: e della morte del padre sarà, indirettamente, responsabile, a sorniona (e ironicamente fin troppo scolastica) applicazione del dettato freudiano.

Ma *Candido ovvero Un sogno fatto in Sicilia* nella produzione sciasciana è un libro di quasi eccezionale levità e ironica gio-

[25] «Una delle ragioni del loro amore a Parigi – oltre quelle dell'amore all'amore, dell'amore alla letteratura, dell'amore alle piccole e vecchie cose e ai piccoli e antichi mestieri – stava nel fatto che vi si poteva ancora camminare, ancora passeggiare, ancora svagatamente andare e fermarsi e guardare. Soltanto a Parigi, per esempio, camminavano tenendosi per mano; soltanto a Parigi il loro passo assumeva una goduta lentezza. Vi si sentivano insomma sciolti e liberi», in *Ivi*, p. 1036. Ma si veda anche *Cruciverba*: «Questa è l'umana dimensione di Parigi: la dimensione che approssimativamente possiamo dire dell'ozio attivo, dell'ozio che è conoscenza. E per quanto possa cambiare, per quanto possa subire devastazioni e intrusioni, è una dimensione – almeno fino ad oggi o almeno per me – indistruttibile», in IDEM, *Opere 1971-1983*, a c. di C. AMBROISE, Bompiani, Milano 1989, p. 1280.

[26] Nome tanto più significante in quanto modificato rispetto al primo capitolo del dattiloscritto originale inviato all'Einaudi, in cui il personaggio si chiamava Maria Luisa. Cfr. P. SQUILLACIOTI, *Note ai testi*, cit., p. 1907.

condità, frutto (o "figlio") di un periodo di leggera e beffarda sconfessione di tutte le fedi[27], di tutti i padri.

Dopo verranno altre fasi storiche, altre cupezze esistenziali, altri disamori e delusioni: talché, proprio nella sua ultima opera narrativa, *Una storia semplice*, Sciascia ci presenta un altro (ben diverso, e sia pur secondario) esemplare di figlio, l'anonimo figlio del console Roccella: ostile alla madre (che ha lasciato il marito e che dopo la morte di quest'ultimo fa capire di averlo concepito con un altro uomo) tanto da rivendicare orgogliosamente il padre anagrafico ma non naturale come vero padre, come padre "scelto", visto che «le madri non si possono scegliere, che io di certo non ti avrei scelto […] Ma i padri si scelgono: e io ho scelto Giorgio, l'ho amato, piango la sua morte. Era mio padre. Tu attribuisci troppa importanza al fatto di essere andata a letto con un altro; o con altri».

Un ragionamento che avrebbe potuto benissimo fare, con dolorosa freddezza, proprio un personaggio di Pirandello. E questa dolente rivendicazione della ricucitura di un rapporto, non solo col padre ma con la terra d'origine, espressa da un giovane che vive a Edimburgo[28], si può ricondurre alla contemporanea

---

[27] Emblematico, a tal proposito, il saggio *Luciano e le fedi*, non casualmente posto ad apertura di *Cruciverba*, dove tra l'altro si legge: «Non si vuole qui, ovviamente, togliere Luciano da quella sua sublime indifferenza nei riguardi del cristianesimo, da quella sua per noi inconcepibile e invidiabile libertà di non averne subito il fascino e di non essersene fatto un problema: che è come immaginare l'impossibile esistenza, oggi, di un uomo intelligentissimo, coltissimo e curiosissimo che riesca ad emarginare, o almeno a non sentire come problema, il grande sommovimento marxista», in IDEM, *Opere 1971-1983*, cit., p. 972.

[28] «Non vendo: io forse resto qui. Ci sono venuto, e sono stato a lungo, molti anni fa: c'erano ancora i miei nonni. Ne ho un ricordo bellissimo… Sì, forse ci resto… Con mio padre spesso pensavamo di tornare, di far vita qui»,

e definitiva scelta dell'agrigentino Pirandello come proprio 'padre spirituale'[29], padre elettivo. In questo moto, che è insieme del cuore e della ragione, e che sembra informare complessivamente anche il tardo capolavoro narrativo di Sciascia, *Il cavaliere e la morte*, non pare proprio esserci spazio per le madri, nemmeno quando sono emancipate come la vedova Roccella, che «evidentemente, era venuta [da Stoccarda] per arraffare del patrimonio quel che poteva» e non vede l'ora di vendere tutto e andarsene, convinta com'è che la morte del marito sia da attribuirsi al fatto che «era siciliano e i siciliani, ormai da anni, chi sa perché, si ammazzano tra loro»[30].

Non è di tale stolta e cinica superficialità che i figli, nel 1989 (l'anno che sancisce definitivamente la crisi delle ideologie, con il crollo del Muro di Berlino), hanno bisogno. Dopo il rifiuto dei padri, dei padri-ideologia, pronunciato da Candido Munafò, ora è il tempo della difesa 'paterna' della memoria[31], della dife-

in Idem, *Opere. Volume I*, cit., p. 1217.

[29] Si veda, fra i tanti testi saggistici che si potrebbero ricordare, quel *Pirandello, mio padre* (uscito, con diversi titoli, sul «Giornale di Sicilia» dell'11 dicembre 1986 e su «Sipario» del 1987) pubblicato su «Micromega», n. 1, gennaio-marzo 1989, pp. 31-36 (cfr. I. Pupo, *Contributo alla bibliografia degli scritti di Sciascia*, in Idem, *In un mare di ritagli. Su Sciascia raro e disperso*, Bonanno, Acireale-Roma 2011, p. 219). Sul complesso rapporto Sciascia-Pirandello, caratterizzato da fasi alterne, testimoniate da una cospicua produzione saggistica, si veda l'analisi paziente e approfondita di P. Milone in *L'udienza. Sciascia scrittore e critico pirandelliano*, Vecchiarelli, Manziana 2002, nonché i supplementi d'indagine contenuti in Idem, *Sciascia: memoria e destino. La musica dell'uomo solo tra Debenedetti, Calvino e Pasolini*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma 2011.

[30] L. Sciascia, *Opere. Volume I*, cit., p. 1218.

[31] Confermata non tanto dal titolo scelto per l'estrema raccolta di pagine polemiche *A futura memoria (se la memoria ha un futuro)*, quanto piuttosto dalle splendide pagine sul tema della memoria contenute nel *Cavaliere e la*

sa di quelle 'scelte del padre' – scelte paterne anche in quanto razionali, estranee alla sfera prettamente materna del biologico («Tu attribuisci troppa importanza al fatto di essere andata a letto con un altro; o con altri») – che Sciascia ha pazientemente costruito nel suo sistema intertestuale di riferimento (Borges, Brancati, Borgese, Stendhal, Courier, Manzoni, etc. etc.) e ha definitivamente riassunto nel nome di Pirandello. Per le madri – moderne sì ma stupide, avide e manesche[32] – non sembra esserci più posto.

---

morte.

[32] «La mano laccata e inanellata della madre lampeggiò sulla guancia del figlio. Il ragazzo le voltò le spalle mettendosi a guardare lo scaffale dei libri come se davvero lo interessassero. Stava piangendo», in IDEM, *Opere. Volume I*, cit., p. 1218.

La voce del sangue: maternità e paternità mancata nell'opera di Goffredo Parise

Carolina Pernigo

> «Onora il padre e la madre» è una delle più grosse puttanate che esistono al mondo. Onori chi ti piace, chi ti è simpatico. Perché non è mica obbligatorio che il padre ti sia simpatico. Il padre è un fecondatore, la madre è una contenitrice… Poi c'è la tua vita[1].

Con queste parole, apparentemente dure, di certo volutamente provocatorie, si apre un'intervista a Goffredo Parise che rivela molto sul suo modo di intendere la genitorialità. Non più semplice biologia, dunque, ma affinità elettiva, simpatia nel senso etimologico del termine. Si avvertono già in questo esordio tutte le ferite della sua storia personale, mai pienamente sanate.

Lo scrittore vicentino nasce infatti a Vicenza l'8 dicembre 1929, figlio illegittimo di Ida Wanda Bertoli, mai riconosciuto dal padre naturale. Questo rifiuto risalente alle origini lascia in lui una cicatrice incancellabile, come ricorda l'amico Raffaele La Capria nella sua opera commemorativa:

> Una sera stavamo chiacchierando del più e del meno […] quando all'improvviso Goffredo s'interruppe e […]

[1] G. Micali (a c. di), *Col silenzio ha riempito la mia vita di freddezza*, in «Oggi», anno XXXIX, n. 37, 14 settembre 1983.

> mi sussurrò all'orecchio: Voltati senza farti notare. Lo vedi quel signore corpulento e volgare con quella specie di puttana tutta truccata a fianco? […] Quello è mio padre. Mio padre naturale, aggiunse. Gli domandai perché non lo salutava. Era andato una volta a trovarlo, una visita formale per domandargli se c'era in famiglia l'eventualità di malattie ereditarie, e poi gli aveva tolto il saluto: lui non mi ha riconosciuto, e allora ho deciso anch'io di non riconoscerlo quando lo incontro. Ci scherzava su col suo umor nero, ma non essere riconosciuto era stato un trauma tremendo per lui, in una piccola città dove tutti amano spettegolare[2].

E, in effetti, la bigotta e ultracattolica Vicenza non perdona. Il piccolo Goffredo vive in casa con la madre e gli zii di lei, che saranno i suoi nonni putativi: lui fabbricante di biciclette, figura amatissima e ricorrente in tutti i romanzi parisiani; lei donna volitiva, saggia, dagli immancabili motti proverbiali[3]. Per proteggere il bambino dalle dicerie e dalle maldicenze derivanti dalla sua condizione, i parenti lo tengono in uno stato di isolamento, al limite della segregazione: Goffredo osserva i suoi coetanei giocare per la strada, ma non può unirsi a loro e le sue uniche uscite sono legate alla presenza rassicurante del nonno. Grande ideatore di passatempi solitari[4], il suo massimo rifugio è l'imma-

---

[2] R. La Capria, *Caro Goffredo. Dedicato a Goffredo Parise*, Minimum fax, Roma 2005, pp. 21-22.

[3] Cfr. D. Maraini (a c. di), *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia*, Bompiani, Milano 1973, pp. 63-73.

[4] «Ero un bambino sempre solo, senza amici, custoditissimo. Per sfuggire alla solitudine inventavo un mucchio di giochi che prevedevano l'intervento di altri bambini, ma ero costretto a fingere la presenza di tanti compagni

ginazione: «Vivevo quasi esclusivamente della mia fantasia. […] La mia è stata un'infanzia astratta, reclusa»[5].

Neppure il matrimonio della madre con il giornalista Osvaldo Parise, che, nel 1937, adotta il bambino e gli dà il suo cognome, serve a riabilitare completamente la reputazione della famiglia. Nel ricordare il padre putativo, Parise descrive un uomo integro e severo, autorevole e parco nelle manifestazioni d'affetto. È a lui che si deve il primo interesse di Goffredo per la letteratura: il patrigno racconta al figliastro i romanzi di Salgari per poi invitarlo a leggerli personalmente. La freddezza e il distacco che separano i due, marcati durante i primi anni della convivenza, si sgretolano nel corso del tempo per tramutarsi progressivamente in stima e rispetto reciproco. Emerge poco a poco quella simpatia che nell'ottica parisiana è la condizione necessaria per una relazione affettiva, per «onorare il padre». Quella stessa simpatia che sarà invece sempre negata al genitore biologico.

Vicenza, ormai immemore del passato di grandezza della Repubblica Veneziana, è ridotta al suo rango di città di provincia, marginale nel panorama culturale italiano. «Scrivere qui […] è ancora un modo di conoscere e di riconoscersi[,] di prendere parte alla vita sociale»[6] e per l'ancor giovane Goffredo Parise è anche il tentativo (sempre vano) di riscattare la propria condizione di figlio del peccato di fronte agli occhi dei concittadini. In questo senso, la sua produzione letteraria – pur nella stra-

---

che in realtà non c'erano. Giocavo da solo in compagnia di amici immaginari», in R. M. (a c. di), *Il Sillabario degli scrittori italiani. Goffredo Parise racconta la sua vita*, in «Novella», anno XLVII, n. 7, 13 febbraio 1966, p. 64.

[5] D. Maraini (a c. di), *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia*, cit., p. 67.

[6] M. Allegri, *Venezia e il Veneto*, in Aa.Vv., *Letteratura Italiana. Geografia e Storia*, a c. di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1989, vol. III (L'età contemporanea), p. 318.

ordinaria varietà tematica e stilistica – ripropone quasi ossessivamente gli stessi motivi, molti dei quali legati alla sua storia biografica e al suo privato.

Uno dei temi che tocca più da vicino l'opera di Parise è proprio quello della maternità, nei confronti della quale lo scrittore assume posizioni di volta in volta differenziate, quasi a indicare un radicato conflitto interiore. Non serve chiamare in causa Freud per capire che, alla base di questa incertezza, si celano i rapporti del piccolo Goffredo con Ida Wanda, giovane madre possessiva e lunatica, amata e temuta al tempo stesso:

> Era […] una donna bionda, severa, con gli occhi chiari. […] Era egoista, infantile, bizzarra […]. Si arrabbiava per delle cose prive d'importanza. Era impetuosa. […] La sua violenza mi traumatizzava. Ne ero spaventato fino alla paralisi. […] Mi teneva chiuso in casa. Mi impediva di uscire. Una volta sono scappato a fare una gita coi pattini. Ero terrorizzato dall'idea che lei mi cercasse. Mi cercava sempre. A un certo momento infatti l'ho vista arrivare in bicicletta. Ho avuto una paura tremenda. Ma non mi ha picchiato. Mi ha solo riportato a casa in silenzio e chiuso in una stanza a chiave. Quello che mi spaventava era la sua possessività. Era aggressiva e possessiva[7].

L'episodio rievocato nell'intervista rilasciata a Dacia Maraini è rimasto come un marchio indelebile nella memoria dello scrittore, se quasi dieci anni dopo lo ritroviamo, letterariamente trasfigurato, nel *Sillabario n. 2* (1982).

La storia del *Sillabari* è cosa nota: in anni in cui l'Italia è travagliata da un violentissimo conflitto politico e ideologico, Gof-

[7] D. Maraini (a c. di), *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia*, cit., p. 66.

fredo Parise sceglie di andare controcorrente. Come il 'fanciullino' pascoliano, vuole tornare alla purezza dello sguardo, alla genuinità del sentimento, riscoprendo il valore essenziale delle parole non meno che delle relazioni umane. Lo fa componendo, tra il 1971 e il 1982, una serie di brevi apologhi, *exempla* universali e ad un tempo narrati e sentiti come qualcosa di fortemente intimo e personale, 'poesie in prosa', secondo la definizione data nell'*Avvertenza* incipitaria al secondo volume[8].

Non è un caso se questo ritorno alle sensazioni primigenie è anche in parte ritorno alle origini, attraverso lemmi significativi che svelano i nodi irrisolti nell'animo dello scrittore. Sotto la voce 'Madre' ci viene raccontata la storia di un ragazzino, Giannetto, che potrebbe tranquillamente chiamarsi Goffredo: «Un primissimo pomeriggio d'estate del 1940 […] un bambino di undici anni […] figlio unico e sempre tenuto d'occhio dalla madre fu tentato da un amico più libero di lui e scappò di casa per qualche ora con i pattini a rotelle»[9].

La gioiosa fuga infantile al campo d'aviazione tedesco – negli occhi il miraggio dei cacciabombardieri e degli Stukas – viene rovinata però dal pensiero ossessivo della madre, che il figlio immagina ansiosamente alla sua ricerca. Le nubi che si affastellano nel cielo, sempre più cupe e minacciose, fungono da correlativo oggettivo per le paure del bambino, che già si prefigura le conse-

---

[8] Lasciamo pure che Mengaldo contesti questa definizione, nella sua analisi linguistico-stilistica dell'opera parisiana (cfr. P. V. MENGALDO, *Dentro i* Sillabari *di Parise*, in IDEM, *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 392-409), per rilevare piuttosto l'altissima cifra poetica che caratterizza l'intera produzione di Goffredo Parise, a partire dal precocissimo esordio con *Il ragazzo morto e le comete* (1951).

[9] G. PARISE, *Sillabario n. 2* [SILL2], in IDEM, *Opere*, a c. di B. CALLEGHER e M. PORTELLO, Mondadori, Milano 2006[4], vol. II, p. 393.

guenze nefaste della sua scappatella. Nel momento del supremo scatenarsi degli elementi, il terrore di Giannetto è tutto rivolto all'angosciante presenza-assenza materna:

> […] la grande paura, quella che si faceva sempre più grande era sua madre di cui gli pareva di intravedere la sagoma celeste ingigantita, dai capelli biondi appiccicati alla fronte rosea e bombata, gli occhi celesti, in bicicletta all'inizio del ponte. Gli parve di sentir chiamare "Giannettooooooo". (SILL2, 396)

E in effetti, al ritorno a casa, la mamma è lì, con la sua bicicletta e il vestito azzurro, «con gli occhi celesti sbarrati e scintillanti» (SILL2, 397). Il bambino le si getta ai piedi, implorando il suo perdono, convulsamente e in preda alla disperazione, ma non ottiene sconti: «sculacciato a tutta forza» (SILL2, 397) e messo forzatamente a letto, nella stanza buia, anche in piena notte è perseguitato dallo sguardo della donna. Uno sguardo che non l'abbandona per il resto della vita e che lo accompagnerà fino ad un altro letto, ben più luttuoso: «[quegli occhi Giannetto] non li dimenticò mai più, né il vestito celeste, né la bicicletta, né le gote rosse e sudate, né la paura di tutto ciò: nemmeno il giorno in cui morì, febbraio 1957, di una malattia simile alla nefrite, in presenza appunto della madre» (SILL2, 397). Quella che viene descritta in queste pagine è una genitrice tiranna e vampiresca, legata indissolubilmente al figlio nella vita e nella morte, un peso che condiziona l'esistenza ma di cui non ci si può (e forse non ci si vuole) sgravare. A Dacia Maraini, che gli chiede quale fosse la sua reazione di fronte alla possessività di Ida, Goffredo risponde: «Non reagivo. Ero soggiogato da lei. Ero un suo possesso. Sapevo di esserlo e non tentavo nemme-

no di ribellarmi»[10]. Parise porta su di sé il peso dell'illegittimità come quello di aver in qualche modo rovinato la vita della madre, che non esita a rinfacciarglielo nel corso degli anni. A tal proposito, lo scrittore racconta:

> Avevo allora un anno e mezzo [e p]robabilmente attraversavo un periodo di crisi. […] Agli occhi di chi non mi conosceva dovevo apparire una piccola peste. Un giorno un uomo disse a mia madre: «Quando sarà grande, questo bambino la picchierà». Mia madre prese l'osservazione sul serio e in seguito, per anni e anni, ogni volta che voleva rimproverarmi qualcosa, mi rinfacciava quelle parole. Era una specie di alibi, per lei. «Vedi» diceva, «lo portavi scritto in fronte che saresti stato la mia croce»[11].

Ma, come si è detto, le incarnazioni del materno non sono descritte in maniera univoca nell'opera parisiana. In altre voci dei *Sillabari* la cifra autobiografica ritorna prepotente e la maternità assume una dimensione meno negativa, fino a diventare quasi presenza consolatoria e complice.

In *Allegria* si narra della villeggiatura mal riuscita di una madre e del suo figlio diciottenne. La dimensione personale del racconto viene svelata quasi subito, nella riflessione del padre che accompagna i due alla stazione: «[egli] si commosse anche un po', tra sé e sé, senza dirselo (aveva due baffetti sottili sottili) perché ricordò la moglie quando era ragazza-madre molto povera, ricordò il figlio non suo che lo chiamava "zio", e in-

---

[10] D. Maraini (a c. di), *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia*, cit., p. 66.

[11] R. M. (a c. di), *Il Sillabario degli scrittori italiani. Goffredo Parise racconta la sua vita*, cit., p. 64.

somma ricordò l'intera faccenda familiare»[12]. La vacanza tanto desiderata, immaginata fin nei minimi dettagli, delude però ogni aspettativa: tutto è squallido e insoddisfacente, gli altri ospiti dell'albergo sono figure grottesche e caricaturali, l'atmosfera è claustrofobica. In un unico tratto si descrive la madre, ma il riconoscimento per il lettore risulta immediato: «la madre [scontenta della misera cena] prima sibilò tra i denti, dopo divenne furiosa, della sua furia infantile» (SILL1, 225). Questa volta, però, la donna non è più in un rapporto di antagonismo con il figlio, ma ne cerca il conforto e la solidarietà: in piena notte, si reca nella sua stanza, incapace di resistere un secondo di più in quel luogo infausto. I due parlano a lungo, si confrontano, elencano i mille motivi per cui sarebbe opportuno restare per tutta la durata del soggiorno. Eppure, nel confronto reciproco, nella condivisione del comune scontento, ecco che il loro umore pian piano si risolleva (e da qui l'allegria del titolo, che come spesso nei *Sillabari* trova un senso solo *in extremis*). La mattina seguente, la donna e il giovane fanno i bagagli e ripartono: «non importava un fico secco che [il gestore] scrivesse o non scrivesse a Mario [il padre], tanto era bella la vita» (SILL1, 226). La gioia condivisa dunque, leopardianamente nata da una superiore in-

[12] G. Parise, *Sillabario n. 1* [SILL1], in Idem,*Opere*, cit., vol. II, p. 223. Il lettore si ricorderà di questo passo quando, proseguendo la sua esplorazione dei *Sillabari*, arriverà alla voce *Carezza*, in cui si narra dell'ingresso – nel 1937, data non casuale – di un uomo alto e severo nella casa (e nella vita) di «una signorina ancora giovane con un figlio di sette anni e una coppia di parenti anziani che il bambino chiamava nonni» (p. 263). Si deve ricordare a tal proposito che Ida Wanda Bertoli, rimasta orfana in tenera età, era stata adottata da degli zii, gli unici nonni che Goffredo abbia mai conosciuto. Alla fine del breve racconto, l'uomo – che dopo una breve frequentazione si è proposto alla signorina nella commozione generale – carezza rudemente la guancia del bambino e gli dice: «D'ora in poi mi chiamerai zio» (p. 266).

felicità, riscatta all'apparenza un legame parentale altrove connotato in modo assai più negativo.

Ma è forse in *Famiglia* – ultima voce del *Sillabario n. 1*, voluto *pendant* della *Felicità* che apre il *n. 2* –, che gli aspetti più toccanti di questa relazione emergono, tradendo con delicato struggimento il rimpianto di Parise nei confronti di ciò che gli è stato negato. L'*incipit*, come di consueto, riesce a condensare in poche parole un'intera situazione esistenziale: «un giorno, anni fa, un uomo che non aveva mai nessuno che girava per casa conobbe una famiglia di nome Tommaseo piena di genitori, figli, zii e nipoti che stavano attenti uno all'altro in una villa di campagna» (SILL1, 311). Il protagonista è dunque "un" uomo che potrebbe essere "qualsiasi" uomo, sempre più consapevole del passare degli anni e della propria solitudine. Per un attimo, nell'arco di un'intera vita, l'incontro casuale con una famiglia di sconosciuti sembra restituire un significato allo scorrere inane di giorni sempre uguali. E tutta la gioia, tutto il senso dell'esistenza, si concentrano in un unico atto, il più intimo abbraccio possibile tra una madre e il suo bambino, il momento dell'allattamento. L'uomo chiede a una giovane mamma, Grazia (nome parlante, come tanti altri negli scritti parisiani), di poter assaggiare il suo latte, simbolo sincretico di tutti i fluidi corporei che rendono possibile la procreazione e il succedersi delle generazioni. Il legame intimo e indissolubile che attraverso il latte, come attraverso il sangue, si crea tra colei che genera e colui che è generato diventa la cifra di superiorità dell'essere umano rispetto alle altre creature e il pretesto per uno spontaneo, straordinario inno al privilegio dell'esistere:

> Il pranzo finì, tutti si trasferirono a casa di Grazia e Giorgio (l'uomo era ansioso), Grazia andò in camera a

> spremere il suo latte per il bambino e Giorgio arrivò con un cucchiaino d'argento che porse all'uomo. L'uomo lo sorbì con molta attenzione e con il cuore che batteva, sentì prima il tepore e la densità del latte e poi stando attentissimo sentì il sapore che era di latte, di miele, di margherite piccole o erba e di persona umana. Poi il latte si sciolse in bocca e tutto scomparve ma gli bastò per capire fino a che punto l'uomo era privilegiato fra tutti gli animali e quale è la sua fortuna di nascere, di allattare e di vivere (SILL1, 314).

Ecco allora la straordinaria vitalità di Parise, che riemerge al di là delle ferite e dei traumi irrisolti. Poco conta che, alla fine, l'uomo sia solo e la sua stessa storia si dissolva nell'oblio («di lui non si ebbero più notizie, se non per sentito dire», SILL1, 314). Come giustamente osserva La Capria, «Goffredo era un pessimista, dicono, ma io non ho mai incontrato un pessimista così innamorato della vita come lui. La vita, l'amata vita, lo aveva tradito. Quel broncio, quella smorfia amara e non rassegnata, quel rancore che appare nel suo sguardo e vien fuori in tutte le sue ultime fotografie, sono dovuti a quel tradimento sleale»[13].

È questo un cambiamento radicale rispetto al più uniforme, ma anche malinconico quadro che era stato delineato molti anni prima ne *Il prete bello* (1954), considerato da molti il primo *best-seller* del dopoguerra. Con questo testo, dopo la visionarietà chagalliana e poliedrica de *Il ragazzo morto e le comete* (1951) e il fiasco de *La grande vacanza* (1953), Parise recupera le forme e i modi del romanzo tradizionale, senza peraltro rinunciare ad un certo gusto per tutto ciò che è caricaturale e grottesco. La storia è narrata in prima persona da un ragazzino, Sergio, che

[13] R. La Capria, *Caro Goffredo. Dedicato a Goffredo Parise*, cit., p. 23.

l'autore vorrebbe presentare come un io autobiografico. L'intera opera si configura quindi come una reinvenzione da parte di Goffredo Parise della propria infanzia, immaginata non più in un contesto piccolo-borghese, ma in un ambiente sottoproletario, dominato dalla povertà, dalla fame dilagante e dai piccoli conflitti di potere che hanno luogo in un grande caseggiato della periferia vicentina. Attraverso una sistematica e consapevole opera di falsificazione della propria vicenda personale, lo scrittore riesce a costruire un universo ricco di autenticità, governato da profonde istanze morali, in cui lo sguardo dei bambini (non solo Sergio, ma anche l'amico Cena, o gli altri compagni della "naia") filtra la realtà adulta e ne smaschera meschinità e ipocrisie. Funzionale a questo obiettivo è anche la riscrittura patetica della storia del protagonista: figlio di N.N., Sergio vive con la madre e i nonni. Ma anche queste figure, che pure hanno molti punti in comune con i parenti di Parise, sono in qualche modo abbassate, rese più commoventi: il nonno, gravemente malato per un cancro alla prostata, quasi paralizzato dai dolori e dal degenerare delle sue condizioni, sopporta stoicamente la sofferenza per salvaguardare quel che resta della dignità; la nonna è figura sentenziosa, ma devota; la madre invece – questa volta sì, irriconoscibile – viene descritta come una persona modesta, perennemente umiliata e prossima al pianto, gravata dalla vergogna per la propria miseria[14]. Sergio non può che essere protettivo nei confronti di questa donna che «aveva fatto uno sbaglio soltanto e dopo quello non aveva sbagliato più» (PB, 454) e si sente direttamente responsabile delle sua sorte infelice:

[14] Cfr. ad es.: «L'avvilimento della mamma che aveva desideri e ambizioni per me ma non possedeva che il suo disonore di donna non maritata e neppure un quattrino in borsetta», in G. PARISE, *Il prete bello* [PB], in IDEM, *Opere*, cit., vol. I, p. 391.

> Queste erano le serate invernali a casa mia; certe volte sentivo la mamma piangere: aveva le mani gonfie come vesciche, col dorso cosparso delle piaghe prodotte dai geloni: eppure con quelle mani andava ogni giorno al fiume a lavare biancheria. Quando la udivo piangere in silenzio, nel buio, per tutte le sue sventure, una delle quali, la maggiore, ero io, anche allora alzavo gli occhi alla bicicletta (PB, 434).

Nella sua ottica ingenua di bimbo, la bicicletta – una Bianchi rossa tutta cromata, regalatagli dalla benestante signorina Immacolata – è la panacea universale, ciò che consentirà al nonno di guarire miracolosamente, a lui e Cena di evadere dalla magra esistenza che conducono, ma soprattutto che laverà finalmente via l'onta dalla sua famiglia: «pensavo alla mamma; non si sarebbe più vergognata di me, ora, con una bicicletta simile. Un figlio con una bicicletta così era un trionfo della maternità e ne sarebbe stata felice e orgogliosa» (PB, 426).

Una descrizione pietosa che a fatica rispecchia la realtà effettiva che abbiamo a poco a poco imparato a conoscere. Gli elementi ritornanti sono certamente molti, a partire dalla comparsa del fidanzato della mamma, che anticipa di diversi anni la voce *Carezza* del *Sillabario n. 1* (pubblicata per la prima volta sul «Corriere della Sera» il 28 novembre 1971). Ancora una volta, però, i toni sono toccanti, lacrimevoli:

> La mamma venne a chiamarmi e mi presentò:
> «Questo è Sergio» disse arrossendo.
> Come sempre sentii che tutto intorno a me, le persone e gli oggetti, i letti, la mamma, il fidanzato, le fotografie dei nonni alle pareti, le lettere d'amore e le cartoline del padre sconosciuto nascoste nel comodino, tutto gridava

> vendetta al peccato, alla assurda e ingiustificata nascita di Sergio, figlio senza nozze.
>
> «Dai la mano allo zio» mi sollecitò la mamma non sapendo che dire (PB, 451).

La maternità che traspare dal *Prete bello* è fatta di dolore e sacrificio, di silenzi sofferti e di colpe inespiabili. È una maternità che ha poca attinenza con il reale, ma che seduce e commuove, finendo col divenire più vera del vero. Forse anche per questo lo scrittore vicentino ha scelto di tagliare dall'edizione a stampa l'ultima scena del romanzo, presente però nelle carte autografe, in cui si narra del funerale di Cena (piccolo martire di un mondo ingiusto) e del matrimonio della madre e del fidanzato[15]. È come se a questa altezza l'unica forma di relazione possibile tra madre e figlio sia quella che trova un senso nella sofferenza condivisa, nello stato derivante dall'illegittimità. Abbiamo già visto come, negli anni, le idee di Parise in merito a questo argomento si siano andate complicando e abbiano assunto sfumature nuove e configurazioni più complesse.

Tuttavia il testo più significativo è forse anche il meno noto nell'*opera omnia* parisiana: *Arsenico* è un romanzo breve, o un racconto lungo che dir si voglia, composto da Parise nel 1962 e rimasto incompiuto, riposto per anni sul fondo polveroso del suo archivio. Riscoperto da alcuni studiosi nel novembre del 1985, viene pubblicato con il beneplacito dell'autore (per nulla

---

[15] «Prima di Natale mia mamma, senza dir niente a nessuno, si sposò col fidanzato. E io senza saperlo divenni figlio di padre vero. […] Dopo la cerimonia seppi che io avrei avuto un altro cognome e il "moroso" mi disse: Ora, oltre a una mamma, avrai anche un papà, ma preferisco che tu mi chiami zio», da *Notizie sui testi. Il prete bello*, a c. di M. Portello, in G. Parise, *Opere*, cit., vol. I, p. 1584.

entusiasta dell'iniziativa, a dire il vero) nel febbraio dell'anno successivo, pochi mesi prima della sua morte prematura. Come anche *L'odore del sangue*, ugualmente accantonato dopo la stesura del 1979 e stampato postumo solo nel 1997, questo scritto si colloca al cuore della produzione parisiana e ne mette definitivamente in luce i nodi psicologico-esistenziali ancora insoluti.

Già il nome del protagonista, Arsenio, risulta sintomatico: rimanda infatti al titolo di uno dei componimenti più famosi della seconda edizione degli *Ossi di Seppia* (I ed. 1925; II ed. 1928) di Eugenio Montale, definito apertamente da Parise «sola grande voce amica»[16]. L'antieroe montaliano, proiezione e controfigura del poeta stesso, è un ossimoro vivente, un viaggiatore immobile che si lascia agire dalla vita piuttosto che affrontarla di petto, in prima persona. La sua esistenza non è altro che l'«anello d'una catena, immoto andare, oh troppo noto delirio […] d'immobilità»[17]. Nello sconvolgimento improvviso della natura ad opera di una violenta tempesta estiva, egli intuisce una speranza di salvezza, una possibilità di evadere dal male di vivere che lo attanaglia, dall'apparenza vuota e insensata delle cose del mondo. Eppure, la sua ricerca è vana: Arsenio è un «giunco […] che le radici con sé trascina, viscide, non mai svelte»[18]. Trema, freme di vita, si protende sull'abisso, ma finisce per essere trascinato indietro da un'onda metaforica che è come un cordone ombelicale mai reciso:

> […] la tesa ti ringhiotte
> dell'onda antica che ti volge; e ancora

[16] *Ivi*, p. 1577.

[17] E. Montale, *Arsenio*, *Tutte le poesie*, a c. di G. Zampa, Mondadori, Milano 1984, p. 83.

[18] *Ivi*, p. 84.

> tutto che ti riprende, strada portico
> mura specchi ti figge in una sola
> ghiacciata moltitudine di morti[19].

Lo scatenarsi degli elementi ha prodotto per un istante uno squarcio nella finzione in cui l'uomo è immerso quotidianamente. Per un breve attimo rivelatore è stato possibile guardare al di là, scorgere la vera essenza delle cose. Alla fine però, inevitabilmente, la realtà degli oggetti consueti (muri, strade, portici) riprende il sopravvento e la speranza sfuma lontana, mentre «il vento la porta con la cenere degli astri»[20]. Dal canto suo, Parise ci presenta il suo protagonista, omonimo dell'*alter ego* montaliano, in termini che rimandano direttamente al modello:

> Bisogna tornare un momento indietro: laddove «la realtà era dolore per Arsenio». Realtà dei fatti, di ciò che si compie, dell'esterno tutto: l'apparire delle cose, alla luce solare, cioè la loro realtà vivente, tangibile, visibile, sperimentabile. Il rapporto tra la realtà delle cose e la realtà di se stesso, quella interna e ramificata nel suo essere, […] era per Arsenio, appunto, dolore. O per meglio dire, scontro deflagrazione, esplosione: tra la realtà e l'idea della realtà. Che non combaciano mai, che non coincidono, non solo: ma stridono, lottano, urlando si azzuffano e combattono per la sopravvivenza, per la scelta[21].

L'Arsenio di Goffredo Parise è un irredimibile nichilista, un uomo che, un tempo feto ostile, riottoso, costretto suo malgrado a venire al mondo, ne disprezza adesso, in età adulta, ogni aspet-

---

[19] *Ibidem*.
[20] *Ibidem*.
[21] G. Parise, *Arsenico* [AR], in Idem, *Opere*, cit., vol. II, p. 544.

to. La sua rabbia cieca, ammantata di cinismo, si riversa su tutto l'ambiente circostante, sulla società delle industrie e del capitale, colpevole di fagocitare e annientare l'individuo in favore di superiori istanze economiche[22]. Anche il titolo dell'opera, *Arsenico*, giocando con l'archetipo montaliano rimanda allo sguardo velenoso del protagonista, al miasmatico flusso di negatività che da lui scaturisce e che non risparmia nulla e nessuno. Principali destinatari del suo astio sono i 'megalomani', borghesi ambiziosi e arrivisti senza scrupoli, ma soprattutto le loro mogli, definite impietosamente «le Sante Giovanne d'Arco della riproduzione, le moraliste del vivere, cioè le depositarie della virtù prolificante (come se fosse una virtù, quello che sanno fare anche i cani)» (AR, 537). Queste donne – le prime madri descritte da Parise nel romanzo – sono disprezzate perché gettano i loro figli in un mondo abietto, di consumismo e ipocrisia, in cui la spersonalizzazione e la reificazione dell'essere umano sono le cifre dominanti[23]. La procreazione diventa nell'ottica avvelenata di Arsenio soltanto un atto meccanico e convenzionale, imposto dalla società non meno che da una «cieca, ottusa, sorda casualità del vivere» (AR, 537-38). E se l'esistenza – nel suo eterno perpetrarsi – è paragonata ad una vecchiaccia laida, che tenta di sedurre l'uomo con le sue unghie laccate e le sue moine da postribolo, lo sperma non è altro che «lo schifoso germe che era

[22] Non si dimentichi che proprio in questi stessi anni sta maturando la disillusione di Goffredo Parise, che culminerà con la pubblicazione nel 1965 de *Il padrone* e nel 1969 de *Il crematorio di Vienna*.

[23] Altrove sono dette anche, con tono fortemente dispregiativo, «le rimproveranti, le fautrici della prospettiva futura, le flutulantes and meteorismiche madri-collettività, le pianificatrici dell'oggi materialistico, […] il puro ottuso caso fatto femmina, la vera realtà, che tanto dolore dava ad Arsenio» (AR, 543).

stata la causa di tutto, di tutto lui, di tutto Arsenio» (AR, 538), o ancora «il suo serpentello caput mundi, […] il germe della morte, altro che della vita» (AR, 539)[24].

Non valgono a convertire il riluttante protagonista alle ragioni della riproduzione le torme di puerpere che lo fissano con sguardi accusatori, o le donne gravide che incedono «lente e solenni» per le strade, esponendo orgogliosamente al mondo «l'anguria massimo bene» (AR, 541). Arsenio le osserva da lontano e alimenta in sé l'atavica consapevolezza che il loro desiderio di generare prole non nasce da nobili intenti, ma incarna semplicemente la «mai sazia aspirazione megalomane piccolo borghese» (AR, 541). Queste «cotonate sudaticce» (AR, 541), perse nella loro mediocrità, sognano di dissipare le proprie frustrazioni e di realizzare se stesse attraverso i figli, assolutizzando il proprio impulso egoistico e rendendolo icona di una presunta normalità.

Il pessimismo e l'amarezza del protagonista, resi attraverso una continua focalizzazione interna della narrazione, dilagano e appesantiscono il testo, rendendolo cupo e claustrofobico. Il lettore è portato a chiedersi come si sia giunti a un tale livello di esasperazione esistenziale e Parise glielo mostra aprendo uno squarcio sul passato. Con un rapido *flashback*, i fili del tempo si riavvolgono e ci riportano a molti anni prima, al momento del concepimento di Arsenio, quando lui stesso – «glomerulo tenero e sprovveduto», ma già pensante, già senziente – si formava nel grembo della «povera madre sedotta» (AR, 544-545). Vorrebbe essere ancora sdegnoso, il protagonista, nei confronti

[24] E ancora, in seguito: «quell'odioso realista, quell'astuto nuotatore sott'acqua, venefico arrivista. […] Ignobile, meschino personaggio, un mussolinino catastrofico. Uno che va avanti a spinte e calci, […] cupo e testardo fecondatore» (AR, 544).

di colei che l'ha generato. Eppure quanta tenerezza e quanto affetto emergono nel ritratto di questa ragazzina ingenua, ancora ignara del mondo, precocemente infettata «d[a]l germe, d[a]l cancro che non si tenta nemmeno di pensare di poter guarire, d[a]l virus unico, rarissimo, del dolore» (AR, 546): «*In paradisium deducant te angeli*, fanciulla pura e di poco comprendonio, che giocava con le bambole fino all'età dei venti[:] in paradisium. Perché non sapevi quel che facevi» (AR, 545). Il biasimo allora si può rovesciare tutto sul padre assente, «allora dottore, laureato, diplomato» (AR, 545), come si sa essere stato quello di Goffredo Parise stesso.

Ma vediamo meglio come viene descritta questa madre, così diversa dalle altre presenti nell'opera parisiana. Una madre-bambina, dalla risata libera e spontanea e dalle molte speranze, ostinata amante della vita:

> La povera illusa madre, asina a scuola per risate omeriche e senza costrutto o ragione, asina per vitalità allegria prorompente, la povera di spirito, cioè di comprendonio, credeva, supponeva, insomma si illudeva di avere là dentro, là sotto, un dottore, un laureato […]. E si vedeva già nonna, lei che non era ancora madre. Vedeva, […] nella vergogna della luna crescente, della futura anguria d'agosto, non sancita dalle leggi, irregolare, illegittima dunque, vedeva le visioni, le pazze forsennate convenzioni della gente perbene, il figlio nascere, nell'amore sopravvenuto fin dai primi sotterfugi, fin dal primo darsi da fare del germe traffichino, nascere e apparire, bello, sano, vivo e urlante (AR, 547).

Giovanissima, gravida e senza marito, la ragazza non può che incorrere nel giudizio inappellabile dei benpensanti borghesi

e conservatori di una provincia bigotta e dominata dal clero. Tra tutti la sorella, «zia serva, realistica-cattolica», incarnazione vivente di questa mentalità retrograda, non sa darsi pace:

> «Ah, Gesù, Gesù». Sospirava. Dove il Gesù sospirante, corredato dall'interrogatorio oculare verso il cielo, gli infiniti spazi, stava a significare il perché di quell'anguria crescente, della luna sul nascere: il perché primo in lista di tutti i perché, il perché dilemma, trattandosi di persona non consacrata da contratto matrimoniale (AR, 547).

È il 1929 (data di nascita dello stesso Goffredo), un anno infelice sotto molti aspetti: la crisi economica globale, il fallimento del capofamiglia e della sua fabbrica di biciclette, il discredito derivante dallo scandalo. Le donne di casa si stringono intorno alla ragazza, non già per supportarla, ma per rovesciarle addosso accuse e recriminazioni, «lamentazioni e geremiadi» (AR, 552). A nulla servono gli appelli al padre del bambino per avere un matrimonio riparatore, un riconoscimento del nascituro, o più concretamente un aiuto economico.

> Il dottorino non solo non rispose neppure (fece rispondere a mezzo maresciallo Carabinieri) si dichiarò estraneo[,] non solo negò, […] non solo alla fine si seccò, lui e la famiglia di onorati maschi[,] ma scomparve, fu trasferito, il più lontano possibile e cioè, per allora, in Africa (AR, 552-553).

Ancora una volta nell'opera di Parise il tema della maternità va di pari passo con quello della paternità mancata. Come rilevato acutamente da Andrea Zanzotto, uno dei primi critici di questo romanzo incompiuto dello scrittore vicentino, in *Arsenico* i personaggi

> […] fanno parte […] dell'inconscio personale dell'autore. […] Si può dire che in nessun altro scritto Parise ci abbia dato tanti indizi e tracce, consapevoli o no, intorno ad un'anamnesi dei propri traumi più antichi: padre assente, madre vicina-lontana, andirivieni pieni di lacune intorno all'identificazione di una deprecata e pur ferocemente amata Origine[25].

Risulta allora emblematico che proprio in questo testo – pubblicato controvoglia e solo alla fine della vita – la tematica della genitorialità, con tutti i problemi che vi sono connessi, assuma uno spessore nuovo e sorprendente.

La zia del nascituro, mossa più dalla vergogna che da affettuosa sollecitudine, propone di risolvere la faccenda alla radice, tenta «amorosamente di indurr[e la sorella] alla sparizione del fagottino che andava formandosi, al totale annullamento di tutto […] mediante intervento» (AR, 553). Forse la negatività che circonda il feto penetra i tessuti e lo contagia, o forse al contrario è il suo rifiuto ostinato di crescere nel grembo materno a diffondere nell'aria un umore mortifero. Fatto sta che «oggettivamente non si sa, non si può stabilire se fosse la sorella-intuito a determinare tale aspirazione nel nascituro o il nascituro nel suggerirla a lei, nel mistero dei casi, nel buio della sua disperazione. Nel suo desiderio di buio di sonno e di morte, che si mischiava a calci e fosfati, ad acidi e globuli, un desiderio di restar chiuso nella tomba materna [c]he gli sarebbe rimasto tutta la vita» (AR, 553).

Ma a questa acredine nei confronti dell'esistenza, a questo malessere che domina il piccolo Arsenio come già l'*alter ego* montaliano, si contrappone l'amore caparbio della madre, fragi-

[25] A. Zanzotto, *Introduzione*, in G. Parise, *Opere*, cit., vol. I, p. XXXII.

le e forte ad un tempo, dominata da una volontà di vita che travolge e annienta ogni impulso contrario. La vediamo così, con il ventre proteso al sole sull'angusto balcone di casa, a ricamare vestine per il nascituro, immaginando per lui un radioso futuro:

> La puerpera ricamava i suoi punti arzigogolati da mesi, nelle camicine, nelle sottanine, nelle cuffie. Coi suoi occhi di fanciulla, celesti veramente, e onesti veramente; anzi infantili, nel mostrare l'attenzione massima, la massima dedizione a quei pezzetti di lino. Cioè ricamando come una azione parallela e subconscia, al ricamo interno che si stava costruendo da sé; o ancora meglio ricamando in organico parallelismo, come spontaneo effetto fisico di una necessità di ricami e di camicine, sottanine e cuffiette dell'altro: ricamando come allattando, come facendo, spingendo alla nascita. Senza i dubbi della non nascita, senza le prudenze, le attese, le riflessioni e le pigrizie o i vittimismi del caso. A dominare, a proteggere gli avvenimenti interni stava la volontà assoluta, totalitaria di essere, di divenire madre. Volontà dell'essere, oltre che del volere. Gli occhietti celesti e il mento e le labbra piccole gonfie e molli, col broncio dell'attenzione, dell'interesse massimo […] mostravano la tenacia, la cocciutaggine infantile nel costruire senza ben capire (che gli edifici crollano) senza voler spiegare, senza i perché delle filosofie, ma per religiosa necessità (AR, 554-555).

Quanto diversa questa figura da quella autoritaria e minacciosa di *Maternità*, nei *Sillabari*. La madre di Arsenio è unica nel suo genere perché,

> […] quasi animalesca nella sua cupa innocenza, persiste in un maniacale e stupendo dir di sì alla vita, nonostante

> tutte le difficoltà e le assurdità ambientali che si affollano intorno a lei, e gli ostacoli che le si frappongono, a cominciare da quelli subliminali insufflati dall'ospite, dal feto che crescendo pare cresca anche in distruttività ed ira[26].

Totalmente sovvertito è allora il rapporto descritto da Baudelaire in *Bénédiction*:

> Lorsque, par un décret des puissances suprêmes,
> Le Poète apparaît en ce monde ennuyé,
> Sa mère épouvantée et pleine de blasphèmes
> Crispe ses poings vers Dieu, qui la prend en pitié:
>
> — «Ah! que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères,
> Plutôt que de nourrir cette dérision!
> Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères
> Où mon ventre a conçu mon expiation!
>
> Puisque tu m'as choisie entre toutes les femmes
> Pour être le dégoût de mon triste mari,
> Et que je ne puis pas rejeter dans les flammes,
> Comme un billet d'amour, ce monstre rabougri,
>
> Je ferai rejaillir ta haine qui m'accable
> Sur l'instrument maudit de tes méchancetés,
> Et je tordrai si bien cet arbre misérable,
> Qu'il ne pourra pousser ses boutons empestés!»[27]

Non più una madre che – prescelta tra tutte le donne, quasi vittima di un'Annunciazione non voluta – leva al cielo le sue

---

[26] *Ivi*, p. XXX.

[27] C. Baudelaire, *Bénédiction*, in Idem, *Poesie e Prose*, a c. di G. Raboni, Mondadori, Milano 1984, p. 12.

maledizioni per un figlio, il Poeta, perennemente aborrito e rifiutato, ma al contrario il trionfo delle ragioni del sangue e della carne su quelle del buonsenso e della razionalità. Quello che viene delineato, nella parte conclusiva di *Arsenico*, è uno scontro tra titani, tra due istanze di uguale entità e potenza che si oppongono l'una all'altra:

> […] vi era nella fanciulla (e lei […] non lo sapeva) una lotta, una religiosa lotta feroce e crudele, tra due forze fisiche, tra due volontà non fisiche; la forza somatica, di mastodonte della fanciulla, composta della suprema armonia fisica degli organi e della religione della vita; e quella negativa, atea, disgregatrice, mortale (non meno potente) del venefico figlio, del Mago del Nulla (AR, 555).

Alla fine, la donna avrà la meglio. Arsenio nascerà, dominato dall'odio nei confronti del mondo. Eppure nelle pagine finali del romanzo – che seppur incompiuto riesce ad apparire concluso in se stesso – si inizia a sospettare una realtà diversa. E gli indizi per questa possibile lettura alternativa sono da rintracciare proprio nella descrizione della ragazza-madre, una delle figure più belle e toccanti dell'intera opera parisiana.

Di fronte alle continue insistenze della sorella, in piena sintonia con i desideri del nascituro nel suggerire un aborto sempre più tardivo, la giovane reagisce col pianto dirotto di chi non riesce neppure a concepire l'ipotesi che le viene suggerita[28]. Le

[28] «Vagava con gli occhi la madre, nei giardini, finché si velavano; le piccole labbra e il mento tremavano, […] annunciavano il dolore, il viscerale dolore di non capire, del non poter capire, vedere ammettere, il distacco, la scomparsa del principino. E del resto non capiva davvero, credeva impossibile, credeva uno scherzo. […] "Ma perché… ma cosa ho fatto… ma perché?"

sue lacrime, copiose e irrefrenabili, invadono il testo e lavano via l'atmosfera luttuosa che si era andata creando nelle pagine precedenti. La vita ha la meglio, ostinata, insopprimibile. La felicità della fanciulla gravida del suo figlio illegittimo, a dispetto del disonore, del pubblico scherno e delle malelingue, mostra chiaramente che esiste un tipo di maternità positivo, apprezzato e apprezzabile:

> «Cosa fai? Piangi?»"
>
> A quel dolore, a quel gemito strizzato dall'ombelico, ecco la didascalia della sorella Jago. E nella didascalia, nel pronunciarla, un sorriso, di compatimento, non di pietà, di autentica ignoranza di ogni dolore possibile, di non comprensione assoluta del problema.
>
> «Cosa fai? Piangi?» come dire: «Guarda me: ho un vestitino bianco tutto plissé, un cappellino bianco di Lenci, scarpe bianche di capretto, calze di seta pura, […] e tu resti incinta?» Rafforzava la didascalia: «Che ebete che sei!»
>
> E la madre, a quell'ebete, trovava l'istante di un sorriso tra le lacrime, un sorriso a sottolineare, a testimoniare la propria ebetudine che per lei era immensa gioia. Che sì, era ebete, ma il principino doveva nascere, e nasceva, anche per lei che era ebete (AR, 556-557).

Si conclude quindi che non è la maternità in generale l'oggetto dell'astio di Arsenio, ma la maternità dell'età moderna, capitalistica, la maternità degli oggetti, delle merci che vengono

---

E siccome i perché aggiungono dolore al dolore, le lacrime sorgevano dalle azzurre polle senza più attenzione, volontà, forza, e sgorgavano, sgorgavano, correvano, zampillavano sulle guance, si infilavano tra le labbra, saltellavano sul seno al borotalco, sul gonfiore della luna pulsante, inzuppavano il lino del re dei lilliput, e ancora sorgevano, con lieve, lungo gemito» (AR, 556).

acquistate, consumate e sostituite senza soluzione di continuità; la maternità sterile e interessata di chi mette gli interessi del denaro prima di quelli della vita. Una maternità rappresentata perfettamente dalla zia ignorante, avida e materialista, contrapposta nel modo più radicale alla sorella nella sua tenace e irriducibile innocenza. Con una feroce invettiva il figlio insorge dunque in difesa della madre, unico personaggio che si salva nella barbarie della società industriale:

> Ebete sarai tu, merdosa sorella Jago: di nome Efa. Efa. Efa Lenci, Efa capretto, Efa pelliccetta, Efa soldini, Efa calze di seta. Efa ruffiana. Efa puttana. [T]u che credi, che ami, che sei la mamma degli oggetti, la più gran mamma degli oggetti che sia mai esistita, mamma di scarpe, di borse di coccodrilli, di pellicce di visone, lontra, leopardo e cincillà, mammina di ville, villette, appartamenti, […] mammissima di brillanti, smeraldi, rubini, che ami e soffri per i tuoi figli viscerali di moquette, di doppi servizi, di once, grammi e carati, tu Efa bella […] sarai a porta inferi prima del previsto. [Perché] sei corruttibile, di dentro e di fuori. Di dentro perché sei nata corrotta, sei nata con fame mai sazia dei grammi e dei carati (AR, 557).

Non meraviglia, giunti a questo punto, che *Arsenico* termini con un'altra madre, la bisnonna Regina, figura silente e profetica, che con il suo occhio strabico e lattiginoso sembra poter vedere oltre la superficie delle cose. La vecchia allunga la sua mano adunca sul ventre della nipote, quasi a imporre la propria benedizione: il suo sguardo, «contemplando le parabole del ventre, pareva ridere; di un suo riso perlaceo, di sfida, di feroce gioia di vivere» (AR, 559).

Nella Prefazione alla prima edizione, Parise definisce l'opera «un tentativo stilistico: riuscito, come si vede, per poche pagine. […] Non è il mio genere perché non ha la semplicità e la verità che richiedo a me stesso fluisca dalla scrittura»[29]. Risulta tuttavia difficile non scorgere, al di là delle sue affermazioni, la profonda cifra di sincerità, di contenuto umano e personale, che emerge dalle righe di questo breve scritto. Una riflessione sulle problematiche della genitorialità, e della maternità in particolare, che dopo aver percorso l'opera di una vita trova qui il suo massimo sviluppo e forse la sua chiave di lettura definitiva.

Si può concludere allora con le illuminanti e illuminate parole di Andrea Zanzotto:

> […] tutta l'opera narrativa di Parise vive nella meravigliosa e terribile diplopia, nello sguardo che trapassa la realtà e in essa rientra quasi attraverso l'allucinazione, ardendo di un amore "incontentabile" per la vita, per il suo donarsi e sottrarsi continui che lasciano, rispetto a questa immensa capacità di amare, un margine ineliminabile di frustrazione[30].

[29] *Notizie sui testi. Arsenico*, a c. di M. Portello, in G. Parise, *Opere*, cit., vol. II, p. 1648.

[30] A. Zanzotto, *Introduzione*, cit., pp. XXXII-XXXIII.

Le madri di Antonio Tabucchi: figure dell'incompiuto e dell'assenza[1]

Judith Obert

Nell'opera di Antonio Tabucchi le donne sono spesso figure di sfondo. Lo stesso autore riconosce che le donne di rado hanno una posizione di primo piano e, per di più, che quasi sempre sono estremamente infelici. Tabucchi non sviluppa questa convinzione, non chiarisce le ragioni per cui secondo lui l'infelicità è legata alla condizione femminile e questo silenzio è in sé rivelatore dell'aspetto viscerale di questa quasi certezza.

Estelle Ceccarini[2] mostra con acutezza che le donne tabucchiane sono legate alla passione amorosa, come anche alla Storia e all'impegno, due sfere a priori incompatibili ma che nei due casi fanno appello al dono di sé. E quale dono di sé più totale del dono della vita? Nel caso oggetto del suo studio, Ceccarini dimostra che siano esse innamorate e/o impegnate nell'azione politica, le donne non danno la vita, e questo contribuisce a forgiare la loro infelicità. Ma questa incompiutezza non è generalizzata poiché le pagine dell'autore pisano propongono alcune

[1] Vorrei ringraziare Katiuscia Floriani, ricercatrice presso l'Université Aix-Marseille, per le sue riletture e il suo prezioso aiuto linguistico nella stesura del mio articolo.

[2] E. Ceccarini, *Des femmes tabucchiennes entre l'intime et le politique*, in *Echi di Tabucchi/Échos de Tabucchi*, Actes du colloque international d'Aix-en-Provence, 12-13 janvier 2007, «Italies», 2007, pp. 251-267.

figure di madri: certe sono solo di passaggio, ma altre hanno un ruolo effettivo nella trama dei racconti e "figurano" uno o più temi cari a Tabucchi.

Mi interesserò evidentemente al secondo tipo di madri. La mia analisi si concentrerà su diversi testi, raggruppati in due grandi categorie e tratti da tre raccolte. Il primo gruppo è composto da novelle che sfiorano il tema della maternità e costituiscono una sorta di introduzione alla riflessione dell'autore sulla madre; in un secondo tempo mi interesserò a tre racconti che formano una trilogia della maternità: *I pomeriggi del sabato*, *Gli incanti* e *Capodanno*; propongono una visione ampiamente sviluppata della madre e dei rapporti filiali, e si incrociano rispondendosi. Questo procedimento, caratteristico della scrittura tabucchiana, prende tutto il suo senso: il tema della trasmissione della carne ripete la trasmissione della scrittura e vi si sviluppa; la nozione di stirpe e di generazione viene chiarita in una prosa che fa riferimento ai suoi ascendenti e nasce da un testo-matrice.

Lo studio di brani scelti vuole mostrare che l'autore s'interroga sulla figura della Madre così piena di simboli proponendone una lettura personale che uccide gli stereotipi abusati; attraverso queste figure eteree e inafferabili, Tabucchi offre una variazione sui temi della colpevolezza, del ritorno del passato, dell'assenza e dell'incompiuto.

I racconti che sfiorano il motivo della madre sono i seguenti: *Il rancore e le nuvole*, *Staccia buratta*, *Voci portate da qualcosa impossibile dire cosa*, *Lettera da Casablanca* e *Dolores Ibarruri versa lacrime amare*. Nei primi tre, si assiste a diverse forme di rinuncia che segnano un compimento incompiuto o un'incompiutezza compiuta; in *Lettera da Casablanca* si assiste alla storia di amore "personificata" di un figlio e di sua madre, infine,

nell'ultimo testo, incontriamo la madre sconsolata di un terrorista morto.

Ho scritto rinuncia: rinuncia scelta o imposta che priva certe donne di essere madri, di inserirsi nel tempo attraverso l'altro. Ho iniziato la breve classifica senza importanza con un racconto, *Il rancore e le nuvole*[3], in cui però una donna diventa madre. Cecilia, personaggio insignificante, oggetto di un marito ambizioso che non ha nessuna attenzione per lei, sembra essere interessata alla vita solo per il cordone della maternità e per tutto quello che questo statuto implica per lei: abnegazione, sacrificio, incompiutezza personale. Il suo primo bambino è suo marito a cui lei permette di nascere cancellandosi, è un bambino ingrato che non ha nessuna gratitudine per chi lo sfama, e vede il rancore negli occhi nebbiosi della sposa che si nega come donna permettendogli di dedicarsi pienamente ai suoi studi. La paternità è considerata chiaramente un ostacolo sul cammino della riuscita, una perdita di tempo nel pieno significato della parola, mentre la maternità è un fuoco ardente, un'oasi di pace che, apparentemente, riempirà la vita della giovane donna pronta ad accettare un avvilente patto pur di avere la pancia rotonda. La bambina che nasce da questo contratto è la copia conforme di sua madre: la carne si trasmette, la catena della vita si perpetua e soggioga il giovane ricercatore. Molto presto la giovane donna e sua figlia spariscono dalla vita del protagonista che all'improvviso le abbandona. La paternità non lo ha trasfigurato e getta l'arancia che ha spremuto per raggiungere lo scopo e partorire la sua grande opera. Neanche Cecilia è realmente metamorfosata: la maternità la colma, ma resta incompiuta in quanto individuo. La

[3] A. Tabucchi, *Il rancore e le nuvole*, in Idem, *Piccoli equivoci senza importanza*, Feltrinelli, Milano 1992 [1985].

"scomparsa" di questo binomio femminile è solo il punto finale della loro invisibile presenza. Così in questo testo il dono della vita si vela di rinuncia e di un lieve tocco di egoismo, ma mostra anche che la trasmissione della carne somiglia ad un'inesorabile fatalità. Una delle prime figure di madri nell'opera di Tabucchi è segnata dalla sua natura modesta, che è di per sé caratteristico del modo che l'autore ha di abbordare questa categoria umana.

Staccia buratta è un altro caso di rinuncia, ma questa volta viene scelta consapevolmente. La protagonista sembra essere l'*alter ego* del personaggio de *Il rancore e le nuvole* ma, diversamente da lui, la colpevolezza la rode e la sua vita ha un sapore di rivincita: dopo essere stata vittima consenziente di un uomo a cui ha dato tutto, ha deviato il corso della sua vita e ha basato la sua esistenza sullo 'scherzo' per cavarsela abilmente. L'accostamento tra questi due personaggi chiarisce quello che Tabucchi ha scritto a proposito delle donne: a parità di situazione, sono più infelici degli uomini; infatti la giovane intellettuale non è soddisfatta della sua 'storia', come lei chiama la sua vita, e si chiede dove ha iniziato: si pone quindi la domanda del suo "concepimento"; si può quasi dire che è la genitrice di questa creatura apparentemente senza scrupoli. Questa autofecondazione l'ha resa sterile: avendo scelto la via dell'illusione e del compimento fittizio, non ha potuto dare la vita a un essere di carne che, pure, le sembra l'unica cosa che conta: «E infatti, che cosa contava? […] che cosa conta? Una vocetta infantile e beffarda che saliva dal gelo che sentiva nello stomaco disse: contano i bambini. E per un attimo rivide se stessa bambina […]. Avrei sempre voluto un bambino, si disse, perché non l'ho mai voluto?»[4].

[4] Idem, *Staccia buratta*, in Idem, *L'angelo* nero, Feltrinelli, Milano 1991, p. 63.

La realtà della sua rinuncia, che finora era vista come una sorta di radicamento nell'esistenza, è lampante. Generando la sua opera, si è separata da se stessa ed è passata accanto alla vita: glielo ricorda la voce-fantasma di lei ragazzina. Anche qui si può parlare di sacrificio che illumina di nuova luce la rinuncia come scelta trionfante. Le certezze della giovane donna scricchiolano e la sua fragilità torna a galla anche se la maternità mancata non è l'unico elemento che spiega questo malessere crescente e questa colpevolezza invadente che tenterà di cancellare, inutilmente, fra le braccia di un anziano vedovo[5].

Dopo il rifiuto di concepire, Tabucchi abborda la questione dell'aborto. Come al solito i non detti, le allusioni sono ammessi e mettono maggiormente in evidenza la portata di questo dramma. In *Voci portate da qualcosa impossibile dire cosa* incontriamo Isabel che appare nel testo tramite il ricordo mentre il protagonista corre dietro la voce malefica di Tadeus per sapere ciò che quest'ultimo non è mai riuscito a dirgli e che sembra fare riferimento a un romanzo e/o a Isabel:

> E pensi: si riferisce al romanzo […]. Fu solo colpa tua oppure qualcosa fece in modo che quel romanzo facesse una brutta fine? […] Ma no, il romanzo non c'entra […]. Ma era giusto buttare via una *creatura* a quel modo? Non era giusto, lo sai, fu solo un capro espiatorio, una strana vendetta[6].

---

[5] A proposito di questo racconto, rinvio al mio articolo: J. OBERT, *L'obscure voix des anges. La figure du mal dans* L'angelo nero, in *Echi di Tabucchi/Echos de Tabucchi*, cit., pp. 235-239.

[6] A. TABUCCHI, *Voci portate da qualcosa impossibile dire cosa*, in IDEM, *L'angelo nero,* cit., p. 22. Il corsivo è mio.

Il termine 'creatura' crea confusione: può trattarsi del romanzo come "creazione", ma anche di un bambino, di una "creaturina"; anche l'espressione 'buttare via' è ambigua e molto violenta se fa riferimento a un aborto. In ogni caso, si ha a che fare con una forma o a un'altra di "procreazione" letteraria o carnale che si chiude con una distruzione irrimediabile, una vita che oscilla dalla parte della morte. Più avanti nel testo, il mistero che coinvolge i personaggi senza dissolversi si chiarisce un pochino e si capisce che si tratta proprio di un aborto nascosto e passato sotto silenzio. Non viene quindi data nessuna spiegazione su questo atto tragico, e questa omissione/assenza, lungi dal chiudere il dramma, lo rafforza e accresce la sventura di Isabel che resta per sempre chiusa in questa rinuncia imposta; il rimorso e la colpa la colpiscono con forza e schizzano sul protagonista che conoscerà una triste fine "buttandosi giù" dall'alto di una torre. Così la non trasmissione della carne genera morti in serie e si trasmette il male. In *Requiem*, il segreto che pesa sulla strana coppia a tre viene in parte svelato quando il protagonista discute con il fantasma di Tadeus: anche se quest'ultimo chiarisce il fatto che c'è stato aborto, non vengono menzionati i veri motivi, il che segna la continuità dell'incompiutezza di Isabel che, anche se si viene a sapere che si è uccisa, rimane una vittima enigmatica inchiodata nell'infelicità e nell'incompiuto. La donna appare a questo punto come origine di morte (quella del bambino, la sua e quella del protagonista). Tabucchi spiega perché in *Requiem* ha mantenuto il silenzio su Isabel: Tabucchi non ha voluto convocare il suo fantasma per fargli sputar fuori la verità affinché la giovane donna potesse conoscere la pace nell'aldilà; a causa di ciò la sua storia è incompiuta, e la colpevolezza del protagonista non può trovare via di uscita. In questo racconto, sicuramente la maternità non è al centro della trama ma Tabucchi la usa

per parlare del rimorso, della colpevolezza e della vigliaccheria per mostrare che sono generati da una matrice e si trasmettono come una malattia congenita.

Lettera da Casablanca rivela una traiettoria esistenziale che mette in scena il problema dell'identità, del doppio e, in un certo qual modo, la reincarnazione, forma estrema di trasmissione della carne. Un travestito scrive a sua sorella alcuni giorni prima di un'operazione che deve permettergli di diventare donna, per comunicarle la sua volontà di essere sepolto(a) vicino a sua madre se l'operazione dovesse finire male. Benché sia morta da anni, la presenza della madre è forte e illumina la vita e lo scritto dell'artista. Questa missiva che dà direttive per il futuro, si volge verso il passato e fa ricomparire all'improvviso i ricordi di infanzia in cui questa madre luminosa e determinata rallegrava con le sue canzoni la famiglia e gli amici[7]. Spesso in Tabucchi la memoria è accompagnata e deformata dall'immaginazione che crea una memoria inventata: non solo il giovane ricorda i giorni felici della sua infanzia ma "ricorda" i ricordi di sua madre o, più precisamente, usa i ricordi delle vacanze di sua madre per lasciare libero sfogo alla sua "fantasia" che si vela di magia: immagina di viverli e vede se stesso giocare con sua sorella che ha preso le fattezze di sua madre piccola ma che ridiventa adulta nel momento cruciale del sogno/ricordo/immaginazione:

> Il terreno era in pendio e cominciavamo a rotolare e allora io ti abbracciavo e ti sussurravo "mamma, mamma,

[7] I ricordi risalgono da soli ma nascono anche grazie alle foto: ritroveremo questo ruolo preponderante della foto nei racconti della Trilogia. Il tema della foto è stato affrontato in diversi studi, tra i quali quello di N. Trentini, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, Bulzoni, Roma 2003, pp. 75-121.

> stringimi forte, mamma", e tu mi stringevi forte, mentre rotolavamo eri diventata la mamma come io l'ho conosciuta, sentivo il tuo profumo, ti baciavo i capelli, tutto si confondeva, erba, capelli, cielo[8].

Questo "rapimento" è la prima tappa della reincarnazione di sua madre; questa idea viene rafforzata dal fatto che la sorella prende le fattezze di sua madre, una sorta di fase intermedia della metempsicosi; infine, la scena del rotolamento nell'erba è chiaramente una fantasticheria, quella di possedere sua madre e quindi di diventare Lei, cosa che farà più tardi diventando in un primo tempo un grande cantante travestito in Argentina, facendosi poi operare e desiderando di farsi seppellire accanto a lei con, scritto sulla lapide il suo nome da "donna", Giosefine. Cambiando nome, prima di cambiare sesso, si avvicina alla femminilità ma soprattutto si lega a lei e inizia la sua rinascita che si svolge anche in più tappe: il cambiamento di nome, il travestimento in scena e l'operazione che deve esserci. Tuttavia l'episodio del travestimento somiglia di più a una "liberazione": Ettore/Giosefine nasce realmente in scena mentre le luci sono puntate su di lui/lei, e questa seconda nascita è tanto più forte e totale perché è il frutto di una coincidenza, di un'assenza totale di decisione: è una cosa naturale, come la vita che sboccia. La gestazione è durata anni, è stata necessaria la morte della madre e l'esilio perché nascesse la nuova Creatura nel momento cruciale delle notti argentine:

> Allora non so cosa mi prese, non fu una cosa pensata, sentii una forza che mi spingeva dentro il camerino, acce-

[8] A. TABUCCHI, *Lettera da Casablanca*, in IDEM, *Il gioco del rovescio*, Feltrinelli, Milano 1991 (1981), p. 30.

> si le luci da trucco attorno allo specchio, scelsi un vestito molto attillato, di lustrini, con uno spacco sul fianco, tipo finto volgare, delle scarpe bianche col tacco altissimo, guanti neri da sera a mezzo braccio, una parrucca rossa coi riccioli lunghi. […] E allora mi salì un'ispirazione, una follia, andai dal pianista, mi feci dare la giacca, la indossai sul mio vestito e come per scherzo, ma con molta malinconia, cominciai a cantare una romanza […] come se fosse indirizzata a una donna immaginaria per la quale sospiravo d'amore; e man mano che andavo cantando, quella donna che evocavo veniva da me richiamata dal mio canto, allo stesso tempo mi sfilavo lentamente la giacca, e mentre sussurravo nel microfono l'ultima strofa […], mi abbandonavo al mio amante, ma il mio amante era il pubblico, […] io ero di nuovo io[9].

Giosefine partorisce da se stessa spinta da questa 'forza' sconosciuta che scaturisce dal ricordo di sua madre che in questo preciso momento si reincarna nel corpo del figlio effeminato a oltranza. Questa donna che egli rievoca, incanta come una sirena e riporta dall'aldilà, è ancora sua madre, il suo doppio, questa immagine riflessa di se stesso. Il ricordo immaginario in cui tutti e due si rotolavano nell'erba si ripete, sotto un'altra forma come l'abbandono-estasi in cui si attorcigliano virtualmente. Prendendo il posto di un'altra (Carmen e sua madre), diventando Altro, Giosefine è, diventa ossia ridiventa («ero di nuovo io») ciò che è sempre stata.

Certi elementi avvicinano *Lettera da Casablanca* a *Dolores Ibarruri versa lacrime amare*[10] e sono in parte invertiti. Sono due

---

[9] *Ivi*, pp. 38-39.

[10] IDEM, *Dolores Ibarruri versa lacrime amare*, in IDEM, *Il gioco del rovescio*, cit., pp. 93-100.

confessioni ma in una è il figlio ad esprimersi, nell'altra è la madre. Nel primo racconto la madre è morta e il figlio ricorda, nel secondo si verifica il contrario. In un caso il figlio è diventato una diva di cabaret (mondo del divertimento e dello spettacolo), nell'altro è diventato un terrorista (universo dell'impegno e della clandestinità); una madre è solare e ricolma di vita, l'altra è grigia e sprofondata nel dispiacere e nell'incomprensione. Nei due testi si sente lo stesso affetto tra madre e figlio, ma in *Dolores Ibarruri* la madre constata dolosamente il fallimento del suo amore e della sua educazione, un fallimento che sembra aver portato al terrorismo il figlio o almeno di non averlo protetto dalla durezza della società. Tabucchi interroga quindi i limiti dell'educazione nello sviluppo dell'identità e i limiti della trasmissione: siamo responsabili di ciò che diventano i figli, e fin dove? Cosa trasmettiamo loro? La trasmissione di questa Mater Dolorosa ha un sapore d'incompiuto, si interroga sulla vera identità di suo figlio che non può riconoscere in questo terrorista. Come per Ettore/Giosefine ma con modalità e un risultato diversi, ci sono capovolgimenti di identità e nuova nascita: il bambino non diventa il doppio di sua madre ma di suo padre, un doppio estremo e "eccessivo" (come il trucco di Giosefine). La madre non può spiegarsi questa metamorfosi e accumula i teneri ricordi in cui lei e il suo 'Piticche' giocavano insieme. Questo unico esempio di madre-narratrice è rivelatore: questa donna annientata dal dispiacere non parla di sé, è di fronte al giornalista solo per tentare di riabilitare suo figlio; è l'immagine quindi di una madre totale che si cancella per la carne della sua carne scomparsa. Il racconto è stato spesso studiato a proposito del tema dell'impegno[11], ma questa rappresentazione di madre

[11] Vedi a questo proposito C. KLOPP, *La violenza collettiva e il senso del*

è piena di insegnamenti in quanto alla visione tabucchiana della maternità e delle donne che sembrano dover essere fatalmente avvolte dall'infelicità, quand'anche avessero conosciuto momenti di felicità passeggeri. Infatti, la madre del terrorista racconta i suoi ricordi felici, sprizzati di un alone di meraviglioso in cui lei e il figlio erano la Fata turchina e Pinocchio. Queste belle righe in cui lei spiega lo svolgimento del gioco delle parti mostrano la gioiosa semplicità della loro complicità; per la prima volta si incontra in Tabucchi un vero e proprio rapporto madre-figlio, sereno e puro; nel loro gioco si può vedere l'anticipazione del loro destino, se non che le lacrime della madre non basteranno per fare risuscitare il figlio, avendo il mondo reale fatto tabula rasa del meraviglioso universo dell'infanzia in cui tutto è possibile e in cui le madri sono fate che curano con i loro baci magici. La madre può sostenere il proprio ruolo unicamente nel passato e in un tempo in cui il Gioco e la Favola hanno una bella parte; nel suo presente la madre viene mutilata dall'azione del figlio che ha sfidato un altro tipo di autorità.

Mondo strano e nimbato di meraviglioso, il padre legato alla Storia e alla violenza, la madre segnata dall'infelicità e incompiuta: tanti elementi che si ritrovano nei testi raggruppati sotto il titolo di Trilogia della maternità, ma che sono combinati diversamente e in cui la figura della madre prende un'altra levatura. Parlando di questi racconti, lo stesso Tabucchi li avvicina e lascia capire che si tratta di una trilogia: quella dell'infanzia in cui l'elemento catalizzatore è la perversità.

---

male nella narrativa di Antonio Tabucchi, in *Novecento… e dintorni. Images littéraires de la société contemporaine*, «Cahier d'études italiennes», GERC, Université Stendhal Grenoble III, 3/2005.

Benché divisi dagli anni e pubblicati in raccolte diverse, questi tre testi si fanno eco e si completano. Sono una variazione sullo stesso tema. Da un racconto all'altro gli stessi elementi non sono ripresi tali e quali o con semplici modifiche, Tabucchi è molto più sottile e fa funzionare i suoi testi per binomi: su certi punti, *Capodanno* e *I pomeriggi del sabato* si rispondono, su altri *I pomeriggi* e *Gli incanti* si incontrano, infine su altri *Gli incanti* e *Capodanno* si avvicinano. La scrittura tabucchiana utilizza il chiasmo per creare una forma particolare di palindromo letterario.

Il contesto storico è simile: anche se non viene fornita nessuna data, si capisce bene che il teatro dei tre drammi è il secondo dopoguerra. Questo ambito non è l'obiettivo principale della riflessione di Tabucchi che vuole certamente affrontare il Male storico, senza però trasformarsi in uno storico; prima di tutto si interessa alle conseguenze di una tragedia sul nucleo familiare, sulla psicologia dei bambini e affronta ancora i temi della colpa, del rimorso e della vigliaccheria nati dal segreto.

Perché si tratta proprio di segreti, e il primo tra loro gravita attorno alla figura del padre: nei tre casi il padre è morto tragicamente per i suoi maneggi durante la guerra ma è ammesso l'implicito più totale, e questo aumenta l'effetto del segreto. In questa atmosfera opprimente e immobile, vivono i bambini che spiano, origliano e non capiscono ciò che li domina: le madri saranno percepite attraverso il loro prisma deformante. Sono quindi punti di vista che non sono neutrali perché coinvolti nel dramma familiare, ereditano un male che li ha contaminati e perché si tratta della loro madre. La rappresentazione della figura materna è anche segnata dalla natura stessa dei personaggi-narratori: in quanto bambini, la loro visione è specifica, il reale

e il meraviglioso si mescolano, le frontiere della realtà sono porose; il sogno non è distinto dal tangibile, il ricordo si aggiunge al presente per creare un nuovo tempo. Questo strano modo di guardare al mondo con apprensione è, in un certo qual modo, quello di ogni personaggio di Tabucchi, ma viene decuplicato nei suoi giovanissimi personaggi.

Nella nostra trilogia, i veri protagonisti sono i ragazzi, tuttavia si ignora il loro nome (tranne in *Capodanno* in cui il figlio ha dei diminutivi, Duccio e Cino) e la loro età rafforza l'impressione che si tratta di tre faccette di uno stesso personaggio; non tutti occupano però la stessa posizione, né per quanto riguarda i legami familiari né per quanto riguarda la loro funzione nella narrazione: ne *I pomeriggi del sabato*, il personaggio-narratore è figlio della famiglia ed è accompagnato dalla sua sorellina Nena, vive dall'interno le vicende di questa estate cupa e li riferisce in modo molto allusivo. Ne *Gli incanti*, il giovane narratore è nipote di Ester, la madre 'stupida' ma 'buona' di Clelia presso la quale egli trascorre l'estate; parla una sola volta, di sfuggita, della propria madre; anche suo padre è assente/morto; subisce l'ascendente di sua cugina, personaggio "stregato" che tiene le fila dei loro giochi più o meno tragici; infine in *Capodanno*, il protagonista è più grande, tra adolescenza e mondo adulto e non ha né sorella né cugina; è solo in un mondo adulto e oscilla costantemente tra fantasticheria e realtà in un'atmosfera ovattata. Se Tabucchi non sceglie di mettere in scena grandi fratelli e sorelle, è per concentrarsi meglio su ogni individuo e aumentare l'impressione di soffocamento, di non-vita. Propone varie combinazioni[12], e questi accostamenti permettono di proporre

[12] Due figli unici (una ragazza, un ragazzo); un fratello e sua sorella; una ragazzina e suo cugino; un bambino unico, solo, senza nessun'altra presenza

rapporti e sguardi diversi ma incrociati sulla figura della Madre che è sempre vedova ed è la grande Assente.

Le madri sono sempre accompagnate da una zia o da persone di servizio: sono tante figure femminili che sostengono la figura barcollante della madre. Ne *Gli incanti*[13] la solida Flora manda avanti la famiglia, bada ai bambini, è vittima nella sua cucina di un infortunio-attentato non destinato a lei, e scoprirà il corpo senza vita di Ester; un'altra Flora percorre le pagine di *Capodanno*, svela una parte del segreto che si aggira nella casa ed è involontariamente legata agli intrallazzi del giovane personaggio. Queste due donne rappresentano il buonsenso, la materialità e sono l'opposto delle vedove eteree che servono. Ne *I pomeriggi del sabato* un'altra donna anima la casa-mortorio: Zia Yvonne trabocca di energia, è leggermente fuori norma ma finisce con l'andarsene con il marito; questa partenza suggella la fine della felicità e il ritirarsi definitivo in questa proprietà dal portale sempre chiuso a chiave. Lei è anche il riflesso invertito della madre dei due orfani: incarna la vita ma non può darla perché è sterile. Il suo dramma consiste in questa fatalità mentre quello di sua sorella sta nella vedovanza. Nei due casi c'è frattura, incompiutezza. Yvonne è una madre per sostituzione ma non lo è puntualmente perché questo non è il suo posto. È sempre in movimento, appare, scompare, riappare mentre la madre si isola: entrambe sono una sorta di "apparizioni", di fantasmi personificati, l'uno piroettante, l'altro irrigidito.

Gli uomini non sono del tutto assenti da questo cerchio chiuso, anche se i Padri sono tutti morti. Anche qui i personaggi si incrociano. Ne *Gli incanti* la madre-zia si è rifatta una vita

infantile.

[13] A. TABUCCHI, *Gli incanti*, in IDEM, *Piccoli equivoci senza importanza*, cit., pp. 47-62.

con Tullio che, secondo Clelia, è responsabile della morte di suo padre e per questa ragione deve morire. Quest'uomo ha una funzione simile a quella della Zia Yvonne: porta regali e soprattutto la gioia in casa, trascina tutti fuori dalle quattro mura del santuario familiare; ridà la vita a Ester, la rende bella e felice come un tempo. La sua azione è positiva perché la rende di nuovo Donna e non la confina nel suo ruolo di madre che lei del resto non sostiene più. In *Capodanno* si ritrova un altro Tullio che è un conte. La sua situazione è meno chiara di quanto lo sia nel primo racconto, non si sa se ha sostituito il padre defunto, ma in ogni caso conta molto a questa famiglia colpita dal 'fattaccio'; forma un binomio con un altro uomo, lo Zio Jacopo (il fratello del padre) che riprende il personaggio di Zia Yvonne: anche lui rappresenta la gioia e la vita, sradica il ragazzo dalla sua camera offrendogli momenti 'fauneschi' nella meravigliosa natura. Lo zio Jacopo fa da tramite tra questo racconto e *Gli incanti* perché somiglia stranamente al padre sognato e assente del giovane protagonista: mentre quest'ultimo immagina che il padre, a cui ha scritto lettere mentali (come quelle che l'adolescente di *Capodanno* manda al padre sostituto che si è scelto nella persona di Nemo), verrà a prenderlo a bordo di un'Aprilia rosso acceso, Jacopo possiede proprio questa straordinaria automobile. In *Capodanno* la presenza maschile è decisamente più segnata mentre l'immagine della madre è più scolorita, come se il fatto che il protagonista sia alle soglie dell'età adulta potesse comportare la cancellazione progressiva della presenza materna e maternizzante delle donne[14].

[14] Nel racconto l'impronta del male storico è decisamente più segnata. Il giovane è più vicino alla comprensione dei suoi fratelli di carta e vuole scoprire il segreto che circonda la morte di suo padre. Diventa un uomo, e questo spiega quindi la presenza massiccia di personaggi maschili (reali o

Le madri dei tre racconti presentano numerose somiglianze e permettono così di tracciare i contorni della figura materna. Si ritrovano, aumentate e portate avanti fino alle estreme conseguenze, alcune caratteristiche messe in rilievo nei precedenti testi.

Chi dice madre dice famiglia; nei tre racconti le famiglie sono particolari: il padre manca sistematicamente e questo provoca uno squilibrio tanto più grande in quanto queste scomparse sono tragiche e circondate di vergogna. La famiglia è scoppiata e, per rimediare a questa distruzione, i familiari tendono a raggomitolarsi, a chiudersi sotto una campana di vetro. In realtà, le madri impongono, senza crudeltà né violenza, un imprigionamento definitivo per proteggersi da questo esterno che ha causato la loro perdita, e sono responsabili della lacerazione che subiscono tutti. Le case, circondate da grandi giardini, sono tante prigioni in cui gli esseri si murano. Le madri si escludono dal mondo e trascinano con loro la prole. Ne *I pomeriggi del sabato* questa sensazione di chiusura è maggiore, mentre la madre paradossalmente è la più presente, la più attiva; Tabucchi insiste sul fatto che dopo la tragedia paterna una cappa di piombo è caduta sulla casa, che una 'campana di vetro' intrappola tutti. L'espressione "nucleo familiare" prende qui un senso molto particolare: da questo nucleo non esce nessuna vita perché rinchiude un germe di morte, è un nucleo duro da cui gli altri vengono esclusi e diventa un nodo scorsoio che soffoca tutti. Anche se i bambini a volte escono nella natura, tutto accade essenzialmente all'interno, nelle stanze immerse nella penombra e nel silenzio, ambiente naturale di queste madri a loro modo spente e castratrici, che non sostengono più i ruoli a loro generalmente attribuiti: nes-

fantasticati), anche se le donne non vengono per questo escluse.

sun affetto o quasi, nessuna partecipazione all'educazione dei figli, nessun accompagnamento nell'apprendimento, nel gioco, nessun interesse per i compiti quotidiani… Questo distacco potrebbe essere percepito come quello di molte donne della borghesia fino all'inizio del Ventesimo secolo, ma certamente non è questo il caso; anche se la presenza dei domestici giustifica che le madri non sono sempre al fianco dei figli, le ragioni di questa indifferenza sono del tutto diverse. La perdita del loro sposo ha generato la perdita del loro posto di madre; diventando vedove sono state strappate alla vita e hanno quindi smesso di essere madri. Ecco perché sono "non-compiute": sotto le spoglie della madre si scoprono donne innamorate a cui la morte ha dato il colpo di grazia. Hanno abdicato al loro ruolo, non si dedicano più ai loro figli e dimostrano la falsità dello stereotipo della donna forte che prende in braccio il corpo della sua famiglia dopo un disastro: nessuna immagine di madre coraggio attraversa le pagine di Tabucchi. A proposito dei personaggi di Asmara (*Piazza d'Italia*) e di Marylin (*Tristano muore*), Ceccarini stima che la non procreazione è l'incompiutezza della loro passione; per i casi in questione, si può capovolgere il problema e affermare che se il parto ha potuto partecipare al compimento dell'amore, non è bastato e non ha potuto imporsi: morto il padre, scomparso l'oggetto del desiderio, l'interesse della madre diminuisce; mutilata, si disimpegna per ridiventare semplicemente Donna: l'impossibilità della passione rivela simbolicamente l'incompiutezza del ruolo di madre.

Si pone nuovamente il problema della trasmissione della carne e di ciò che essa comporta: qui c'è stata proprio procreazione e vita felice fino al dramma, ma la morte violenta sembra aver provocato una nuova trasmissione e, nello stesso tempo, aver dato una battuta d'arresto alla vera trasmissione della carne.

Questi decessi hanno suscitato una forma tangibile di infelicità che è stata trasmessa ai figli, come si può constatare ne *Gli incanti* e *Capodanno* in cui i due figli dei morti e delle innamorate "morte" sono diventati altri, hanno assimilato nelle loro vene il male ereditato dai loro padri: la piccola Clelia-Melusina vuole uccidere il suo patrigno utilizzando una sorta di vudù infantile; il ragazzo di *Capodanno* prepara di nascosto dei 'pacchetti' avvelenati destinati a sua madre. Il male, anche se è diverso da quello degli adulti, è passato di generazione in generazione. Nello stesso tempo, questa trasmissione si ferma, nel senso che i bambini smettono di essere bambini e sono strappati alla vita, viene loro impedito di vivere, per il peso che ereditano ma anche per l'atteggiamento delle loro madri che non li "vedono" più. Se, come Tabucchi fa dire a Calipso[15], «nella trasmissione della carne [si intuisce] la sostanza del tempo», queste madri uccidono il tempo poiché lo fermano per loro stesse e i loro figli fossilizzando la vita. Rovesciano quindi le leggi naturali perché dare la vita significa inserirsi nella vita e nel tempo futuro, mentre loro si inseriscono nella morte e nel tempo passato.

Così Tabucchi propone la figura di una madre morta benché in vita e questa immagine risalta dalle pagine in diversi modi: innanzitutto dallo spazio che, come abbiamo già visto, è sepolcrale, soffocante. Le madri non vengono mai viste in pieno giorno, ma furtivamente mentre si rintanano nella loro camera, un luogo protetto, tramite con l'amore scomparso. Sono anche legate alla malattia che prende l'aspetto del male di vivere che le sminuisce; sono senza forza, colte da nausee, senza appetito e, quando godono di qualche piacere, non si sentono bene, si direbbe che

[15] A. Tabucchi, *Lettera di Calipso, ninfa, a Odisseo, re di Itaca*, in Idem, *I volatili del Beato Angelico*, Sellerio, Palermo 1987, p. 33.

il rimorso e il senso di colpa le hanno infettate e, aiutati dalla tristezza, hanno tolto loro ogni gioia di vivere mentre in passato erano raggianti e sorridenti. Adesso, si chiudono nel silenzio e nei singhiozzi, e sembrano sempre guardare "oltre" quello che hanno sotto gli occhi: il loro sguardo non è sfuggente ma tenta di vedere al di là il mondo visibile per andare dall'altra parte. Infatti, sono mezze morte e non appartengono più del tutto al qui e all'adesso. Sono ombre che non si radicano più nel presente ma si proiettano verso un altro tempo e un altro spazio; sono là pur non essendo là, il loro corpo e la loro anima sono come staccati e la loro presenza è un'assenza. Quello che Gérard Vittori scrive a proposito dei personaggi tabucchiani si applica perfettamente alle madri dei tre racconti: «La contingence de l'être là est à tout instant dépassée, car le sujet humain n'est jamais totalement là où est son corps […], il est toujours ailleurs par la pensée, ailleurs dans le temps, tourné vers le passé […] ou projeté vers l'avenir»[16], un avvenire che qui fa lega con l'eternità e non con un futuro terrestre. Queste figure di spettri sono più o meno segnate e si combinano diversamente. In *Capodanno*, la madre, costretta spesso a letto, viene raramente percepita direttamente: la sua presenza è svelata dal ragazzo dietro il muro della sua camera, dietro le persiane, quando è a pianterreno della casa e lei è in alto. C'è quindi sempre una barriera tra loro e lei rimane invisibile come se già non fosse più là. Ne *Gli incanti*, anche Ester è evanescente, partecipa raramente alla vita familiare, è tra due mondi, due modi di essere, un'oscillazione che somiglia a una rincorsa per fare il grande salto verso la morte; in realtà, dopo una serata e una giornata meravigliose,

[16] G. Vittori, *L'être-là ou la contingence dans l'oeuvre de Tabucchi. Hypothèse pour une lecture victimaire*, in «Chroniques italiennes», Edition Web, n. 13, 1/2008, pp. 4-5.

mentre la pace e la serenità regnavano in casa, Ester viene ritrovata morta nella sua camera da Flora. L'ambiguità è ammessa perché dall'inizio del racconto sua figlia, streghetta in erba, vuole eliminare il patrigno: il suo piano sarebbe fallito e avrebbe involontariamente ucciso sua madre? Anche se Ester non aveva nessuna ragione apparente di suicidarsi, malgrado tutto sembra plausibile che abbia posto fine ai propri giorni per raggiungere il marito: le parole che rivolge a suo nipote lasciano trasparire una totale disperazione: si ha l'impressione che prepari la sua partenza, che affidi la figlia fragile a suo cugino, che cerchi di attenuare il dolore futuro. Infine, ne *I pomeriggi del sabato*, la madre è a priori meno fantomatica: condivide più momenti con i figli, si occupa del giardino, del suo interno, ma tutte le sue attività sono sospese, meccaniche, perché lei non è già più là e quando è in subbuglio somiglia a un'anima in pena; come Ester, si torce frequentemente le mani, piange in silenzio e si ritira in camera sua. Il figlio, che la spia di nascosto, la vede spesso nella stessa posizione: «La mamma si metteva sulla poltrona del salotto con un fazzoletto umido sugli occhi e reclinava il capo sullo schienale»[17]. Si capisce bene che tenta di nascondere il suo dolore ai figli, ma le vengono meno le forze. Come il ragazzo di *Capodanno*, il figlio intuisce la presenza della madre dietro i muri, le imposte, la penombra, non discute mai con lei e si sente escluso dal duo segreto e complice che la madre forma con Nena: infatti, tramite questa ragazzina, una sorta di oggetto mediatore, succederà l'impossibile, la rottura cara a Caillois avverrà nel paradigma della realtà. Nena ha incontrato davanti al portale della casa un uomo; quando riferisce i fatti, le reazioni di suo fratello e di sua madre sono significative:

[17] A. Tabucchi, *I pomeriggi del sabato*, in Idem, *Il gioco del rovescio*, cit., pp. 61-62.

> […] all'improvviso sentii una vampata di calore che mi saliva alla fronte, poi cominciai a tremare e mi accorsi che le mani mi tremavano […]. Dal mio tavolo riuscivo a vedere la mamma che si era alzata dalla poltrona e stava appoggiata al davanzale della finestra, pallidissima, il fazzoletto le era caduto sul pavimento, si sorreggeva al davanzale come se stesse per cadere e la vedevo muovere la bocca parlando con la Nena, ma per uno strano sortilegio non sentivo niente, le sue labbra si muovevano lentamente mi parevano la bocca di un pesce agonizzante. […] la voce inespressiva della mamma, automatica e distante, che diceva ora vieni in casa, amore[18].

Mentre la ragazzina non sembra aver capito del tutto quello che sta succedendo, la madre e il figlio sono impietriti. Nel racconto non verrà detto nulla ma quest'uomo che è apparso in modo inconsueto e che i lettori non "vedono" mai, è il fantasma del padre[19] che viene a prendere sua moglie, come un Orfeo invertito. Questa "ri-venuta" sconvolge la madre che proverà un ritorno di vita e si lancerà fra le braccia del fantasma invisibile per andare dall'altra parte dello specchio e dare un senso alla sua vita di morta innamorata, ritrovando anche la sua giovinezza e bellezza e trascurando del tutto i figli:

> […] la mamma sbucò dall'angolo, veniva avanti a testa alta, guardava fisso davanti a sé […] e sulle labbra le aleggiava un sorriso. Aveva infilato la borsa a tracolla, il che le dava un'aria ancora più giovane. A un certo punto si fermò, aprì la borsetta, ne trasse la scatolina rotonda del-

[18] *Ivi*, pp. 67-68.

[19] R. Ceserani, *Tabucchi e l'esperienza postmoderna*, in Idem, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna 1996, pp. 140-143.

> la cipria […] si incipriò leggermente gli zigomi. E allora io sentii un enorme desiderio di chiamarla, di dirle sono qui io mamma, ma non riuscii a pronunciare una parola[20].

Il grido muto del figlio è lacerante, manifesta il suo sconforto e il suo amore viscerale; mostra che sua madre non può più vedere il reale («sono qui *io* mamma»), ma si è definitivamente rivolta verso il passato, ha reintegrato il suo presente e ha perso le sue caratteristiche di madre per ridiventare una donna amorosa anche oltre la morte. Quindi non muore, diversamente dalle altre due madri, ma è come se lo fosse perché abbraccia il morto e si abbandona a lui, riconciliando *Eros* e *Thanatos*. Questa madre propone una versione originale del conflitto tra pulsioni di vita e pulsioni di morte. La perdita dello sposo e dell'amore sessuale ha comportato un'entrata fragorosa della pulsione di morte che ha ridotto «le vivant organique à l'inanimé»[21], la sposa a uno stato di intensa apatia. Non avendo più nessun impulso vitale, la giovane donna è vissuta in stato di imponderabilità, non ha più mantenuto la vita in vita (la sua come quella dei figli) fino a quando la Morte rimette paradossalmente in moto il suo istinto di vita con l'apparizione di un Eros fantomatico e fantasticato. *Thanatos* e *Eros* si ricongiungono, le pulsioni distruttive e le pulsioni vitali si incrociano.

Così, i figli dei racconti hanno madri assenti, diluite nello spazio e nel tempo. Le uniche immagini materne positive e vive appartengono al passato, il passato familiare quando erano tutti riuniti, ma soprattutto il passato che ha preceduto la nascita dei figli. I ricordi non sono quindi sempre puri, ossia diretti: i figli non ricordano la propria madre, ma ricamano sui ricordi incor-

[20] A. Tabucchi, *I pomeriggi del sabato*, cit., p. 76.
[21] S. Freud, *Le Moi et le Ça*, Editions Payot, Paris 1968 (1923), p. 201.

niciati in alcune foto. Infatti, l'immaginario dei figli entra in attività a partire da *clichés* presi mentre i genitori erano fidanzati o sposi novelli. Ne *I pomeriggi del sabato* e *Capodanno* si ritrovano gli oggetti mediatori che sono le foto e queste si somigliano moltissimo: il luogo è lo stesso (Venezia), le date sono vicine (14 aprile 1942 e 12 aprile 1941) e in questa occasione si ha una descrizione delle madri. Ne *I pomeriggi*, la foto non viene descritta: quando il figlio vede sua madre andare all'appuntamento amoroso, ripensa a questa foto e ha l'impressione di vedere non la madre ma la ragazza del 1942, come se fosse uscita dalla cornice, avesse preso vita e sostituito la madre assente e disincarnata[22]. Si ha la conferma che questa donna vive realmente nel passato che viene di nuovo a prenderla dall'aldilà. D'altronde non è un caso che il riferimento alla foto sia in questo preciso momento del racconto, mentre avverrà l'epilogo fantastico e i due tempi si scontreranno.

In *Capodanno* la foto viene descritta dopo una visione molto strana che contribuisce ad allontanare la madre e a confinarla nel campo della fantasticheria. Il fatto di incontrare la madre per la prima volta nel testo tramite queste due "immagini" è anche sintomatico. Nel primo capitolo, il ragazzo sogna di essere sott'acqua in mare in compagnia di Nemo, in mezzo agli abissi incontra una croce di corallo su cui è agganciata una foto, quella di suo padre vestito della divisa fascista; più tardi penetra in una cripta in cui riposa un'enorme ostrica che Nemo apre:

[22] A. TABUCCHI, *I pomeriggi del sabato*, cit., p. 75: «Da principio non mi parve neppure lei, che strano, era la mamma di quella fotografia del comò dove lei era sottobraccio a papà, dietro di loro c'era la basilica di San Marco e sotto c'era scritto *Venezia 14 aprile 1942*. Aveva lo stesso vestito bianco con dei grandi pois neri, le scarpe con un buffo cinturino allacciato sulla caviglia e una veletta bianca che le copriva il viso. Sul bavero della giacca aveva una camelia blu di seta e infilata al braccio portava una borsetta di coccodrillo».

> Allora le valve si spalancarono lentamente ed egli vide, adagiata nelle viscide coltri del mollusco, la mamma, biancheggiante come una perla […], che cercava di nascondere con le mani la sua nudità e cantava. Avrebbe voluto coprirla, avrebbe voluto strapparla da quelle valvole mostruose e portarla con sé sul Nautilus, avrebbe voluto chiedere come poteva essere rimasta lì, nascosta per tanto tempo […] ma in quel momento le valvole dell'ostrica cominciarono inesorabilmente a richiudersi[23].

Questa fantasticheria è molto strana e può essere interpretata in vari modi. Prendiamo in considerazione diversi elementi: la madre pare prigioniera ma non è impaurita, è piuttosto lasciva e sensuale, anche se tenta di nascondere la sua nudità; è preziosa, rara e unica come una perla; è una sorta di incrocio tra Venere e una sirena dal canto ammaliante: fa quindi lega con l'amore e la bellezza ma anche con il pericolo; viene associata al mondo delle profondità in cui regna l'ignoto e rappresenta quindi il mistero, ma si può anche avvicinare questa scena al segreto che ostacola la famiglia e si nasconde nei sotterranei della casa, che nel sogno sono ripresi sotto forma di cripta sottomarina; infine, si nota che il figlio desidera salvarla ma non ci riesce poiché l'ostrica si richiude sola, come se il destino della madre fosse quello di essere rinchiusa, e questo riflette bene la sua realtà di donna prigioniera del passato e della sua casa. Nel capitolo successivo, quando il giovane adolescente penetra con l'immaginazione nella camera-santuario della madre, il sogno marino è completato: la vede stesa sul letto, la paragona a una bella Dama dei tempi antichi e, potremmo aggiungere, a una Dama morta perché non è rilevabile nessun segno di vita; lo scenario, per la sua solenni-

[23] Idem, *Capodanno*, in Idem, *L'angelo nero*, cit., pp. 111-112.

tà, somiglia a una camera mortuaria. Il ragazzo prosegue la sua fantasticheria, e percorre mentalmente la camera della madre, immersa nella penombra, e si ferma su due foto: come ne *I pomeriggi del sabato*, il personaggio viaggerà nel tempo e ritroverà un altrove che non ha conosciuto. Neanche qui la visione della foto è diretta, e questo crea un doppio distanziamento. Sulla prima foto, i suoi genitori si trovano a Venezia e formano una coppia sorridente. La descrizione della madre è meno improntata di gioia e di felicità di quella del racconto precedente: è certamente giovane e snella ma il suo corpo è incerto, il viso fanciullesco e il sorriso colto dal fotografo è un sorriso morente che lascia il posto al vero volto apatico, malinconico. Questa donna è caratterizzata da una forma di incompiutezza, logica poiché è giovane, ma malgrado tutto sembra essere la sua natura profonda anche definita da una forma di assenza quasi ontologica; la donna porta in sé il destino infelice, a meno che non siano gli occhi del figlio a leggere nel suo viso stanchezza e malinconia, perché questi sono i tratti principali che lui conosce. Infine, sogno, immaginazione e foto sono seguiti da un ricordo che completa il ritratto della madre: Duccio ricorda il giorno in cui venne mandato un pacchetto anonimo a sua madre. In questo capitolo la madre è caratterizzata da malattia e debolezza e sembra la preda di una vendetta crudele e ripugnante. Cino le porta il pacchetto in camera:

> Sentì l'urlo […]. Sul viso della mamma c'era disgusto e meraviglia. Fra le mani teneva un pesce, un luccio col ventre gonfio e la boccaccia spalancata che aveva un biglietto appeso a un amo conficcato in una branchia. *Non seppe mai se la mamma avesse avuto tempo di leggere quel biglietto.* Vide solo che le sue mani si aprivano lascian-

> do cadere la bestia nel vassoio […] osservò la macchia sanguigna dell'aranciata che si allargava sulle lenzuola mentre la mamma si stringeva la gola come se soffocasse e gridava, gridava. Poi ci fu un ciabattio frettoloso nel corridoio, la Flora che faceva vane domande, il suo aiuto gridato alla finestra, i gemiti della mamma riversa sui guanciali[24].

L'identità del mittente non viene mai rivelata: l'ipotesi più probabile è che il pesce avariato sia stato mandato da un ex-partigiano per fare pagare alla vedova le atrocità di suo marito. Non viene descritta la reazione del ragazzo e questo silenzio lascia perplessi. Si ha l'impressione che una tappa sia superata, che questo fatto sia stato scatenante: da ragazzino innocente, diventa figlio perverso che se la prenderà con la madre per ragioni oscure mandandole a sua volta un pacchetto avvelenato. Rispetto a *Gli incanti*, il male e la perversità vanno oltre: Clelia si limitava a banali malefici e altri sortilegi senza conseguenze mentre Cino organizza realmente un piano che mira ad eliminare sua madre. Il racconto di Tabucchi si ferma sulla preparazione del velenopesce, non si sa quindi quale uso ne farà il ragazzo e se passerà realmente all'azione, ma sembra evidente che il meccanismo del male non si fermerà. Il matricidio non si è mai appurato, ma il dubbio si insinua: da salvatore, nei suoi sogni, l'adolescente diventerebbe omicida nella realtà; il complesso di Edipo si guarda in uno specchio: non solo il figlio è "innamorato" di sua madre (riferimento al primo sogno), ma vuole addirittura ucciderla e non uccidere suo padre (che, del resto, è già morto), riversa sullo stesso genitore i sentimenti che generalmente vengono rivolti ad entrambi. La trasmissione del male diventa quindi patente:

[24] *Ivi*, p. 140. Il corsivo è mio.

la madre non è l'unica a essere all'inizio di questa trasmissione, tutta la famiglia vi partecipa attraverso il segreto; il bambino sembra voler porre un termine a questa maledizione, ma lui stesso diventa un anello della catena del male. In questo racconto, la morte incombe ancora una volta e l'immagine della madre è più fortemente segnata dal suo aspetto evanescente: appare solo attraverso alcune visioni (sogno, immaginazione, ricordi, foto), viene associata al mondo marino ricco di simbologie e generalmente portatore di vita; non spinge suo figlio a vivere, a uscire dal circolo vizioso del passato e del segreto. In questo ultimo racconto l'immagine di una madre murata viva ma già "al di là", non compiuta e assente, raggiunge il suo grado più alto.

Così, nei racconti studiati, Tabucchi offre un'immagine della Madre sempre più scolorita e tragica. Non utilizza mai gli stereotipi che circondano questa figura così presente nella letteratura e crea una visione della madre che fa lega con l'incompiutezza e l'assenza, concreta ma soprattutto simbolica. Il termine Visione è scelto di proposito perché queste madri sono visioni, apparizioni fantomatiche per i loro figli. Pur essendo là, sono altrove, e portano il loro destino di angoscia, malessere, rimorso e colpevolezza. In realtà, sembrano incarnare questi tormenti che le hanno disincarnate e rese non compiute. Non portano la loro colpa, non sono responsabili dei diversi drammi che Tabucchi riferisce, ma ne pagano il prezzo, sono il ricettacolo del male che le distrugge come donne e come madri. Non si può parlare né di sacrificio né di eroismo ma piuttosto di rinuncia, di incapacità ad agire con risolutezza, e questo a poco a poco le allontana dalla vita. La strategia di scrittura di Tabucchi è al servizio del suo pensiero: utilizza l'ellissi per significare la presenza-assenza di queste madri; in realtà, non si sa niente o quasi, e questo silenzio

narrativo sembra essere «l'expression stylistique d'une occultation de la conscience liée au remords»[25]; queste donne sono una forma umana di *herpes zoster* che si nasconde e resta latente. Benché riservate, occupano un posto preponderante perché, al di là della loro persona spossata dalla disperazione, rappresentano l'inconscio dei loro congiunti con tutto quello che c'è di poco chiaro. Inoltre, le madri brillano per pallore e assenza sentimentale perché in Tabucchi «la hantise du thème de l'absence dans le monde affectif des personnages est cruciale»[26]. Ma nell'autore non si tratta semplicemente di un'assenza di sentimenti, dell'assenza dell'altro come fonte di sofferenza: affronta, da diverse prospettive tra cui la rappresentazione della madre, il problema della nostra presenza nel mondo, della nostra compiutezza in quanto individui smarriti in un labirinto calviniano e della trasmissione dei nostri esseri.

[25] P. Abbrugiati, *Les diaphragmes du monde. Interstices et interfaces dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi*, in «Chroniques italiennes», cit., p. 1.

[26] *Ibidem*.

Dalla difficoltà all'impossibilità di diventare madre nella letteratura femminile contemporanea[1]

Nathalie Marchais

Dalla realtà delle madri alla letteratura

Secondo i recenti censimenti europei, l'Italia è classificata tra i paesi con il tasso di fertilità più basso, con una media di 1,42 bambino per donna[2] – un fatto di società importante ma ciò nondimeno costante dagli inizi del ventesimo secolo[3]. Diverse

[1] Questo articolo riprende in parte il terzo capitolo della mia tesi di dottorato *Des années quatre-vingt-dix à nos jours. Dépasser les tabous*. Per un'analisi letteraria più dettagliata, mi permetto di rinviare a N. Marchais, *La figure maternelle dans la littérature féminine italienne des quarante dernières années*, (sotto la direzione di S. Contarini), Paris Ouest Nanterre La Défense, Dicembre 2010.

[2] Cfr. Statistiche Eurostat: http://epp.eurostat.ec.europa.eu/tgm/table.do?tab=table&init=1&language=fr&pcode=tsdde220&plugin=0: «Le donne residenti in Italia hanno in media 1,42 figli: la fecondità italiana è scesa sotto il livello di sostituzione (2 figli per donna) dalla metà degli anni Settanta, toccando un minimo di 1,19 nel 1995. Il valore del tasso di fecondità totale è sceso da 3,2 figli per donna della generazione del 1935 a 1, 83 per quella del 1955, fino a 1, 43 figli per donna per le nate nel 1996 e le tendenze più recenti non lasciano supporre un'inversione di tendenza. A diminuire sono stati innanzitutto al Nord e al Centro dove si è largamente diffuso il modello del figlio unico», in ISTAT, *Rapporto annuale 2012. La situazione del Paese*, in http://www.istat.it/it/files/2012/05/Rapporto-annuale-2012.pdf, p. 62.

[3] Cfr. M. P. Sorvillo - V. Terra Abrami, *La fécondité en Italie et dans*

spiegazioni sono state esposte dai sociologi, tra le quali una politica familiare «non interventista», a cui l'Italia consacra solo il 4% della spesa nazionale[4]. Un tasso minimo se si considera il 12% che questa stessa spesa occupa in Francia, dove la stima è di due bambini per donna. La spesa raggruppa gli assegni familiari, la creazione e il mantenimento di strutture d'accoglienza, i nidi, le scuole materne, l'accoglienza prescolare che favoriscono la socializzazione dei bambini e permettono alle madri che lo desiderano di proseguire una carriera professionale[5]. Questo non interventismo, comune ai paesi che hanno conosciuto nella prima metà del ventesimo secolo un sistema totalitario dove lo stato si faceva carico dell'istruzione dei bambini[6], produce effetti negativi sulla natalità. È ormai noto che nei paesi dove non si

ses régions : analyse par période et par génération, in «Population», 1993, n. 3, pp. 735-751.

[4] Cfr. M. Jansen, *Precariato al femminile: una scelta di parte?*, in *Femminile/Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000*, in «Narrativa», Nuova serie, n. 30, Presses universitaires de Paris Ouest, Nanterre, 2008, pp. 333-345.

[5] Vedere in proposito il resoconto redatto dalla *sécurité sociale* francese (equivalente dell'INPS italiano). http://www.securite-sociale.fr/IMG/pdf/fiche_eclairage_famille_politique-familiales_sept_2011.pdf, sito consultato il 6 ottobre 2013, «Degli studi e delle inchieste internazionali, condotti nel quadro di lavori dell'OCSE dimostrano il legame tra il dinamismo delle politiche pubbliche a favore delle famiglie e un tasso di fecondità alto così come una partecipazione importante delle donne sul mercato del lavoro». Tutte le traduzioni sono mie.

[6] Cfr. J. Damon, *L'Europe des politiques familiales: la convergence dans l'hétérogénéité*, in «Revue de droit sanitaire et social», vol. 44, n. 4, 2008, pp. 601-618, consultabile su internet in http://eclairs.fr/wp-content/uploads/2012/06/EuropePolFamDamonRDSS.pdf, sito consultato il 6 ottobre 2013. «L'Italia, il Portogallo e la Spagna, dopo il loro accesso alla democrazia, si sono rifiutati di investire in questo senso, associando questa pratica al loro passato totalitario e patriarcale».

favorisce l'accesso al mercato del lavoro alle madri di famiglia, il tasso di natalità è in diminuzione.

Tuttavia, il disinteresse dei poteri pubblici di sostegno alle famiglie e alle madri dipende anche da una concezione specifica del ruolo materno. L'Italia, paese di tradizione cattolica, ha forgiato l'immagine della madre sul modello della Vergine Maria[7]. Nell'immaginario collettivo, la madre è ancora percepita e descritta come un essere asessuato, unicamente incentrato sui suoi figli, dotato di un 'istinto materno', vale a dire naturalmente buono e generoso, e pronto alla rinuncia di sé per consacrarsi corpo e anima alla sua prole[8]. La sociologa Chiara Saraceno sottolinea, a giusto titolo, che l'Italia rimane una nazione molto incentrata sulla figura materna e che la responsabilità quasi esclusiva che l'educazione e la cura dei figli fanno pesare sulle donne spiegherebbe il timore e il rigetto della maternità fra le giovani generazioni[9]. Saraceno constata inoltre che la presenza dei padri e il loro ruolo in seno alla famiglia sono questioni ancora poco sviluppate in Italia rispetto ad altri paesi europei[10].

---

[7] Cfr. A. BRAVO, *La Nuova Italia. Madri fra oppressione ed emancipazione*, in M. D'AMELIA (a c. di), *Storia della maternità*, Editori Laterza, Bari 1997, p. 151. «È la Madonna della Controriforma, potente e redentrice, che riversa un'aura sacra su tutte le madri e nello stesso tempo ne fa figure asessuate, oracolari, inibite a provare rancore, pronte a soffrire illimitatamente per e a causa della propria creatura [...]».

[8] Tra gli stereotipi materni, quello della mamma italiana è stato oggetto di studio nel 2005. Cfr. M. D'AMELIA, *La mamma*, Il Mulino, Bologna 2005. La studiosa rintraccia ciò che chiama 'l'invenzione di un mito', che situa storicamente nella seconda metà del diciannovesimo secolo, al momento dell'Unità italiana.

[9] Cfr. C. SARACENO, *Verso il 2000; la pluralizzazione delle esperienze delle figure materne*, in M. D'AMELIA (a c. di), *Storia della maternità*, cit., pp. 318-351.

[10] C. SARACENO, *Paternità e maternità. Non solo disuguaglianze di genere*,

Eppure, l'onda di femminismo che si è proiettata sul mondo occidentale negli anni Settanta ha rappresentato una presa di coscienza molto forte nelle generazioni nate nel dopoguerra. Sensibili al ruolo della madre nella società, le femministe si sono battute affinché la maternità diventasse una scelta e non un obbligo dettato dalla pressione sociale. La differenza biologica, anatomica, fisiologica, 'sessuale' nel senso letterale, aveva fino ad allora giustificato il dominio maschile e imposto alla donna un ruolo subalterno[11]. Il pensiero femminista sottolinea l'inadeguatezza tra "sesso" anatomico e il "genere" nel senso di ruolo sociale, invita a considerare la maternità in quanto ruolo sociale e non più in quanto vocazione naturale. Esso dissocia – fenomeno nuovo – sessualità e riproduzione sessuale riconoscendo alle donne il diritto di disporre del loro corpo, vale a dire il diritto

consultabile su Internet http://www.sociologia.unimib.it/DATA/Insegnamenti/4_3011/materiale/saraceno%20paternita%20e%20maternita%2005.pdf, sito consultato il 6 ottobre 2013.

[11] «Si è infatti ormai mostrato come il pensiero occidentale fin dalle sua origini (l'antica Grecia) abbia consegnato o relegato le donne, proprio in quanto madri, alla natura, alla casa, alla riproduzione, in una parola alla passività, all'accoglimento e alla reiterazione di gesti non scelti ma dettati dall'istinto; riservando solo agli uomini l'azione, lo spazio pubblico, la cultura, la storia e la produzione (o la trascendenza). Si è così negato alle donne non solo l'accesso alla sfera pubblica, o alla cittadinanza, ma anche lo statuto di agenti o soggetti, ovvero la possibilità di produrre pensiero sulle loro esperienze, sedimentarle e dare luogo a riflessioni e teorie, o più semplicemente di esserne e sentirsene responsabili. Si è cioè negato alle donne l'accesso a ogni forma di realizzazione di sé, se non quella di fare figli, e al contempo si è connotata la maternità non come campo di azione o di scelte ma come un processo biologico, naturale, di cui le donne sono tramite e non motore, quindi qualcosa di molto diverso da altre forme di realizzazione di sé», in C. Botti, *Madri cattive. Una riflessione su bioetica e gravidanza*, Il Saggiatore, Milano 2007, p. 28.

di scegliere o meno di essere madri, e il diritto di rivendicare il godimento sessuale. Le femministe italiane hanno così ottenuto che fossero legalizzati il libero accesso alla contraccezione così come all'aborto. Ciò significa dare alle madri la possibilità di realizzare le proprie ambizioni professionali e sfuggire ai pericoli della segregazione in casa. Insomma, un ricercato equilibrio della vita sociale tra femminile e maschile. Il pensiero femminista si è diffuso attraverso la filosofia, la psicoanalisi o la politica ma occorre precisare che la letteratura femminile, e soprattutto femminista, ha svolto un ruolo fondamentale in quanto ha accompagnato questo movimento sociale, documentandone lo sviluppo e le diverse tappe. In tal modo, le donne hanno, da un lato, preso parte al movimento sociale e politico come protagoniste pubblicamente parlanti e, dall'altro, hanno potuto raccontare la realtà femminile attraverso i loro romanzi.

Quarant'anni dopo, si parla di «post femminismo»[12] sottolineando così che la causa delle donne è stata accolta e che non c'è più ragione di combattere affinché i loro diritti siano riconosciuti. Eppure le contraddizioni sociali rimangono forti. L'immagine della donna continua a subire numerose distorsioni nella società italiana. Esibita nei media come un animale da circo[13], e santificata non appena diventa madre, essa è dilaniata

[12] Cfr. R. BRAIDOTTI, *L'importanza della nozione di genere nelle problematiche relative a "donne e scienza"*, in M. S. SAPEGNO (a c. di), *Donne in rete. La ricerca di genere in Europa*, Casa editrice Università degli Studi di Roma La Sapienza, Roma 2004, p. 41.

[13] Un documentario realizzato quattro anni fa sullo sfruttamento del corpo delle donne nei *mass media* espone in modo critico l'immagine attualmente veicolata in Italia. *Il corpo delle donne*, film documentario di L. ZANARDO e M. MALFI CHINDEMI, visibile su Internet all'indirizzo: http://www.ilcorpodelledonne.net/documentario/. Inoltre, ha dato luogo a una pubblicazione nel maggio del 2010, che riprende il titolo del reportage. L. ZANARDO, *Il corpo*

tra due modelli contraddittori e difficilmente conciliabili. Nella sfera privata, la ripartizione dei ruoli in seno alla famiglia è ancora molto marcata dal peso della tradizione: molte donne abbandonano il lavoro o passano al part-time dopo una gravidanza, i lavori domestici e la cura dei bambini sono ancora largamente considerati mansioni femminili, mentre sono gli uomini a provvedere finanziariamente ai bisogni della famiglia. Tra l'esaltazione della femminilità fisica, vissuta come una sorta di *diktat* e la maternità esaltata come un sacerdozio, esiste un divario che solo poche figure marginali riescono a conciliare. La gravidanza di Monica Bellucci, fotografata nuda qualche anno fa e pubblicata sulla copertina di «Vanity Fair»[14], è un esempio significativo di questo paradosso italiano.

L'evoluzione della condizione femminile e della maternità è stata oggetto di numerosi studi storici, sociologici e psicologici[15] ma anche la letteratura costituisce una risorsa preziosa di informazioni: luogo dell'immaginario e della creazione, essa non si sostituisce alla realtà ma propone il suo contributo per leggere e vivere il mondo che si impone a noi. I personaggi di madri proposti dalla letteratura permettono al lettore di capire meglio e di avvicinarsi all'esperienza delle donne nella vita reale. Che il ritratto sia un riflesso realistico della condizione delle madri o che sia l'espressione di una fantasia, esso fornisce un supplemen-

delle donne, Feltrinelli, Milano 2010.

[14] Cfr. «Vanity fair», Milano, 30 aprile 2010.

[15] Per un approfondimento della storia delle donne, cfr. tra l'altro, G. Duby - M. Perrot (a c. di), *Storia delle donne in occidente. Il Novecento*, Laterza, Roma-Bari [1992] 2002; sulla storia della maternità in Italia, cfr. M. D'Amelia, (a c. di), *Storia della maternità*, cit. Si può anche consultare il saggio della psicanalista S. Vegetti Finzi, *Il bambino della notte. Divenire donna, divenire madre*, Mondadori, Milano [1990] 1996.

to d'informazione che altri campi scientifici non possono dare. Lo scopo di questo studio è dunque di esaminare la letteratura femminile odierna per vedere come le scrittrici percepiscono il mondo femminile, come lo esprimono e, nel contempo, valutare se si possono ancora considerare le portavoci delle generazioni attuali e infine evidenziare le peculiarità dei temi affrontati. Il paragone tra le letterature femminili degli anni settanta e degli ultimi vent'anni ci consente inoltre di rendere conto dell'evoluzione della condizione delle madri, dal rifiuto della maternità-obbligo fino al rigetto del ruolo di madre. Per questo motivo, verranno in un primo tempo abbozzati gli aspetti maggiori della letteratura femminista sbocciata negli anni Settanta e, in seguito, attraverso l'analisi delle opere pubblicate nel corso degli ultimi vent'anni, si evidenzieranno le tematiche che emergono, verificandone il rapporto (se esiste) con quelle precedentemente evocate e mettendo in evidenza i nuovi aspetti.

A. La madre nella letteratura femminista

I temi sviluppati nella letteratura cosiddetta femminista degli anni Settanta riflettono la realtà emergente della condizione femminile poiché il romanzo si nutre dell'«humus socioculturale attraverso cui la lotta per la liberazione della donna diviene espressione letteraria»[16]. Ritroviamo così nei romanzi di Dacia Maraini, Carla Cerati, Giuliana Ferri, Gabriella Magrini, Oriana Fallaci, Gina Lagorio e ancora Lidia Ravera, per citarne solo alcune, temi quali le relazioni uomo-donna, il matrimonio, i conflitti, il divorzio, l'aborto e la maternità. La letteratura fem-

[16] A. Nozzoli, *Sul romanzo femminista italiano degli anni settanta*, in «Nuova DWF», n. 5, 1977, p. 57.

minista è principalmente rappresentata dal romanzo in prima persona, d'ispirazione autobiografica, per non dire totalmente autobiografica. Si tratta, secondo il precetto femminista, di «partire da sé»[17], per formulare una realtà e trovare le parole per esprimere la propria verità. Questi romanzi militanti sono apertamente critici verso la società italiana. Emblematico del romanzo femminista, l'uso dello *stream of consciousness*, associazione libera, come quella che si ritrova nei gruppi di presa di coscienza che si creano un po' dappertutto in Italia negli ambienti femministi. La scrittura è impregnata di un 'realismo femminista' come ben precisa Anna Nozzoli. Questo tipo di realismo designa uno stile inizialmente criticato dalla tradizione letteraria maschile che lo considerava grezzo e strutturalmente disorganizzato. Infatti, veniva interpretato come un espressionismo linguistico spesso ripetitivo e poco sofisticato. Invece, questa forma letteraria disorganica mira consciamente a rappresentare la percezione frammentata e altrettanto disorganizzata che le donne hanno di se stesse e della loro vita[18]. La letteratura femminista aveva lo scopo di mettere un risalto personaggi femminili di cui si descriveva la quotidianità, spesso limitata all'ambiente domestico e ai membri della famiglia. Infine, si tratta, nella maggior parte dei casi, di romanzi di formazione[19] caratterizzati dall'evoluzio-

[17] Cfr. Diotima, *La sapienza di partire da sé*, Liguore Editore, Napoli 1996.

[18] Cfr. A. Giorgio, *From Little Girls to Bad Girls: Women's writing and experimentalism in the 1970s and 1900s*, in A. Cento Bull - A. Giorgio (a c. di), *Speaking out and silencing. Culture, society and politics in Italy in the 1970s*, Legenda, Moderna Humanities Research Association and Maney publishing, Londra 2006, pp. 95-114

[19] Cfr. C. Lazzaro-Weis, *The female bildungsroman*, in *From margins to mainstream. Feminism and fictional modes in Italian women's writing 1968-1990*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1993, p. 95.

ne del personaggio principale attraverso un percorso iniziatico, in questo caso la moglie-madre, confrontata ad una quotidianità immobilizzante. Attraverso la presa di coscienza della sua condizione di donna, essa rimette in questione la società, in particolare l'educazione che ha ricevuto da ragazza, insorge contro un marito autoritario e qualche volta violento e si rende conto che la maternità è causa d'alienazione. Al termine di una lunga riflessione, le mogli prendono la decisione di lasciare il marito. Ecco in poche parole la trama di romanzi come *Un matrimonio perfetto* di Carla Cerati[20], *Un quarto di donna* de Giuliana Ferri[21], o ancora in una certa misura *Donna in guerra* di Dacia Maraini[22]. Tuttavia, l'epilogo di certi romanzi, pur proponendo una fine aperta e positiva, non costituisce un vero *happy end* e tanto meno si traduce in una qualunque forma di trionfalismo. Le "eroine" del romanzo femminista spesso constatano amaramente la necessità di ricostruirsi, dopo aver messo in questione la loro intera vita. Si tratta, infatti, di una letteratura di transizione, che decostruisce più di quanto proponga alternative.

Bisogna sottolineare che ben pochi romanzi degli anni Settanta incarnano la maternità felice. In linea di massima, ci troviamo confrontati a casi di maternità non scelta, vissuta come una fatalità. L'arrivo del bambino in seno alla coppia è percepito come un peso che giustifica la dipendenza finanziaria e materiale delle donne. Le madri rinunciano alle loro ambizioni professionali, non ricevono nessun aiuto da parte del compagno e fanno fronte, da sole, ai lavori domestici. I romanzi di Gina Lagorio, quali *Un ciclone chiamato Titti*[23] o ancora in una certa

[20] C. Cerati, *Un matrimonio perfetto*, Frassinelli, Venezia [1975] 1990.
[21] G. Ferri, *Un quarto di donna*, Einaudi, Torino [1973] 1976.
[22] D. Maraini, *Donna in guerra*, BUR, Milano [1975] 1998.
[23] G. Lagorio, *Un ciclone chiamato Titti*, BUR, Milano [1969] 2003.

misura *La spiaggia del lupo*[24], fanno eccezione, poiché, pur evocando la liberazione femminile, non rigettano la maternità come freno alla libertà ma la considerano come una delle possibilità di realizzazione dell'io delle donne. Altri romanzi come quello di Oriana Fallaci, *Lettera a un bambino mai nato*[25], pongono la questione dell'aborto e della scelta della non-maternità. Infine, uno dei temi regolarmente evocati nei romanzi riguarda la sessualità femminile e il diritto al godimento. La sessualità vissuta dalle donne come vettore di sentimenti diventa spesso l'elemento rivelatore di relazioni disequilibrate in seno alla coppia. Essa sottolinea il dominio maschile e la sottomissione femminile, situazione contro la quale le mogli si ribellano.

B. La madre nella letteratura degli ultimi vent'anni

Da una ventina d'anni, le nuove generazioni di scrittrici prendono le distanze dalle loro antenate. Meno vicine ai movimenti o ancora nate dopo le grandi conquiste, sono certamente debitrici di una tradizione, seppure di recente esistenza, ma esse affermano altri valori e la loro identità non è più marcata unicamente dalla loro appartenenza sessuale[26]. Poco a poco, temi come l'u-

---

[24] IDEM, *La spiaggia del lupo*, Garzanti «Elefanti», Milano [1977] 2006.

[25] O. FALLACI, *Lettera a un bambino mai nato*, BUR, Milano [1975] 2009.

[26] Cfr. C. BERNARDI, *Recalcitrant daughters : the search for literary mothers in Italian women's fiction of the 1990s*, in A. GIORGIO - J. WATERS (a c. di), *Women's Writing in Western Europe, Gender, Generation and Legacy*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2005, pp. 69-84. Delle scrittrici come Silvia Ballestra, Isabella Santacroce o Simona Vinci citano tra i loro modelli letterari numerosi scrittori. Anche se disseminano nei loro scritti dei riferimenti a certe scrittrici, non rivendicano più unicamente la loro appartenenza al genere femminile.

guaglianza uomo-donna scompaiono. Non si parla più di divorzio e la coppia non rappresenta più l'ideale femminile. L'aborto rimane un tema sottorappresentato nella letteratura, come precisa Silvia Ballestra[27]. Le giovani scrittrici affrontano il mondo in maniera meno militante e talvolta in modo disfattista. Il genere letterario che sembra imporsi è il realismo nero, riflesso di un certo pessimismo. Si parla ugualmente, tra le giovani generazioni, di una letteratura detta trasgressiva[28], che evoca temi quali la pornografia, l'incesto, la violenza e il sesso. Se le loro antenate hanno combattuto per cause come il divorzio e la legalizzazione dell'aborto, le nuove generazioni incarnano personaggi in rapporto con l'epoca nella quale vivono: ci sono spesso donne che incontrano difficoltà a trovare l'uomo giusto e a stabilire relazioni durevoli. Quanto ai bambini, non sempre se ne parla.

Risulta tuttavia sorprendente constatare che gli ultimi anni sono apparse nella letteratura femminile nuove figure di madri angosciate, instabili, suicide, che mettono in pericolo tanto la loro vita quanto quella della loro prole, o addirittura figure di donne incapaci di affrontare le responsabilità proprie all'essere madre. Sembrano perdute in una società che, pur esaltandole, non solo non le sostiene ma pretende anche un loro totale sacrificio. Per quanto riguarda i padri, sono il più delle volte assenti, affrancati da implicazioni genitoriali.

Queste tendenze sembrano indicare che le scrittrici inseguano, proprio come le loro antenate, la decostruzione dello stereotipo della madre. Se negli anni Settanta, le autrici ricordavano che la madre è anche una donna, che ha esigenze affettive e sessuali e ambizioni professionali, rimettendo così in discussione

---

[27] Cfr. S. Ballestra, *Piove sul nostro amore*, Feltrinelli, Milano 2008.

[28] Cfr. C. Bernardi, *Recalcitrant daughters: the search for literary mothers in Italian women's fiction of the 1990s*, cit.

l'immagine della madre asessuata e unicamente centrata sui suoi figli, quelle degli anni Novanta/Duemila rimettono in causa il carattere disinteressato, buono e generoso della madre. Esse affermano, sul modello delle precedenti scrittrici, la dimensione sessuale delle madri e orientano ormai i loro scritti verso nuove contraddizioni, centrando il dibattito non più sul diritto al godimento, ma sulla sessualità come pulsione incompatibile con la maternità.

Si potrebbe quasi stilare una sorta di catalogo di "cattive madri", che vanno da quelle che, abbandonate e sole, non arrivano a svolgere il loro ruolo e vivono un malessere esistenziale profondo, a quelle "mostruose" che mettono in pericolo la vita del loro bambino per interesse personale. Tra le opere pubblicate durante gli ultimi vent'anni, è utile distinguere quelle, poco numerose, che sposano il punto di vista della madre e privilegiano la prima persona da quelle che adottano il punto di vista del bambino (sempre in prima persona o attraverso un narratore extradiegetico). Quest'ultima categoria è centrata sugli effetti devastatori delle madri nevrasteniche, "inadatte" o indifferenti, sui bambini, facendo talvolta sorgere un tema nuovo: l'attaccamento alla madre e la sua uccisione.

1. Il punto di vista della madre

Il conflitto tra il femminile e il materno

Riprendendo la narrazione in prima persona che caratterizzava la letteratura femminista degli anni Settanta, Elena Ferrante firma con *I giorni dell'abbandono*[29] un romanzo sulla difficoltà

[29] E. Ferrante, *I giorni dell'abbandono*, Edizioni e/o, Roma 2002.

di essere madre negli anni Duemila quando la vita amorosa rende precaria la maternità. In questo romanzo, Olga viene a sapere un giorno che suo marito la lascia per andare a vivere con una donna molto più giovane di lei. Olga, madre di due bambini piccoli, prova a riconquistare suo marito. Ma invano. Mario si è rifatto un'altra vita e non intende tornare a casa dalla moglie. Così per Olga comincia la depressione, una lunga discesa negli inferi, descritta tramite un'introspezione psicologica intensa ma allo stesso tempo in senso metaforico[30]. Le confessioni alle quali Olga si abbandona durante i suoi monologhi fanno emergere dei sentimenti contraddittori e talvolta inconfessabili, nello specifico quelli che prova nei confronti dei suoi figli. La loro nascita ha costretto Olga a rinunciare alla sua attività professionale. Abbandonata dal marito, non si sente più donna ma solamente madre e lotta contro questa amputazione della sua personalità. I figli rappresentano un freno alla sua femminilità, alla sua sessualità, in particolare quando lei si rammenta gli anni sacrificati alla loro educazione; il suo corpo di madre viene metabolizzato al punto tale da perdere la sua stessa sostanza: «[...] un grumo di cibo che i miei figli masticavano in continuazione; un bolo fatto di materia viva che amalgamava e ammorbidiva continuamente la sua sostanza vivente per permettere a due sanguisughe voraci di nutrirsi lasciandomi addosso l'odore e il sapore dei loro succhi gastrici»[31].

[30] Diversi eventi surrealistici irrompono nel corso di una stessa giornata, la cui descrizione occupa un terzo del romanzo. In questo tempo dilatato, l'appartamento viene invaso dalle formiche, il cane Otto viene avvelenato e Gianni, il figlio minore, si ammala. Olga non riesce più ad aprire la porta dell'appartamento, non ha più nessun telefono, né cellulare a disposizione e si ritrova rinchiusa – in tutti i sensi – condannata a far fronte al proprio passato, alle angosce e alla solitudine.

[31] E. FERRANTE, *I giorni dell'abbandono*, cit., pp. 101-102.

Da qui, essa conclude di non essere stata, agli occhi di suo marito, un'amante ma una madre da violentare[32]. La disperazione amorosa nella quale sprofonda a causa dell'allontanamento del marito esacerba i suoi sentimenti. Olga arriva a desiderare di abbandonare i suoi figli e confessa anche di avere voglia talvolta di picchiarli e di farli soffrire perché loro rappresentano il costante ricordo del legame che la unisce a suo marito: «Ah sì, desideravo ferirli, i miei figli, desideravo ferire soprattutto il bambino che aveva già l'accento piemontese, anche Mario torineggiava cancellandosi ad arte la cadenza napoletana»[33].

Nel corso di tutto il romanzo, l'equilibrio psicologico della madre oscilla tra il bisogno di affermarsi in quanto donna e la necessità di assumere il suo ruolo di madre, le sue identità non riescono a coabitare serenamente in lei. Alla fine del romanzo, essa ritrova una forma d'equilibrio ma si rende conto che la maternità non rappresenta l'essenziale della vita e accetta il fatto di non essere una madre perfetta.

Nel romanzo successivo di Elena Ferrante *La figlia oscura*[34], la situazione è capovolta. È la madre, questa volta, a lasciare il marito e le sue figlie di quattro e sei anni, per proseguire la sua carriera universitaria e vivere una storia d'amore senza futuro con un professore d'inglese all'università. Il rovesciamento dei fatti crea un'altra forma di racconto nel quale percepiamo un prolungamento della riflessione iniziata nel romanzo precedente. La crisi che vive Leda, la protagonista, non è dovuta solo a problemi di coppia, ma anche alla difficoltà di occuparsi dei figli. Si sente una 'cattiva madre' poiché non è stata in grado di conciliare le proprie aspirazioni con la vita di madre e ha scelto

[32] Cfr. *Ivi*, p. 102.

[33] *Ivi*, p. 71.

[34] Idem, *La figlia oscura*, Edizioni e/o, Roma 2006.

di abbandonare le figlie piuttosto che rinunciare alle sue ambizioni. Quando percorre i ricordi d'infanzia delle figlie, le vengono in mente episodi dolorosi in cui, in preda alla disperazione, all'inerzia e alla noia, non riusciva più ad assumere il proprio ruolo. Le bambine vengono così percepite come la causa della sua fatica, del suo isolamento sociale e della sua nevrastenia:

> Ero così desolata, in quegli anni. Non riuscivo più a studiare, giocavo senza gioia, mi sentivo il corpo inanimato, senza desideri. Quando Marta cominciava a strillare nell'altra stanza, per me era quasi una liberazione. Mi tiravo su bloccando in malo modo i giochi di Bianca, ma mi sentivo innocente, non ero io che mi sottraevo a mia figlia, era la mia secondogenita che mi strappava alla prima[35].

E, peggio ancora, esse sono altresì all'origine di atteggiamenti di rabbia e violenza inspiegabili. Leda non sopporta di non corrispondere a un modello di madre dolce, paziente, pronta ad occuparsi dei figli e a rinunciare a se stessa, alla sua carriera, ai suoi interessi per la ricerca universitaria. È la ragione per cui decide di lasciare la sua casa.

Leda e Olga sono sorelle letterarie: hanno entrambe ambizioni professionali che possono realizzare solo abbandonando la loro famiglia. Peraltro Leda, proprio come Olga, è una donna sessuata, i cui desideri la spingono incessantemente a rigettare la maternità e i figli, perché questi desideri non sono soddisfatti, perché la vita sessuale e amorosa non può fiorire in seno all'ambiente domestico, soprattutto quando questo è abbandonato dal marito. Le narratrici di Elena Ferrante esprimono sentimen-

[35] *Ivi*, p. 44.

ti ambivalenti, sottolineano il paradosso dell'attaccamento al figlio e l'incapacità di dedicarsi interamente a lui. Osano dire che i figli possono talvolta essere assillanti, tirannici, detestabili e che la loro compagnia può a volte scatenare violenza[36]. Questo discorso, già presente nel 1975 nel romanzo di Giuliana Ferri, *Un quarto di donna*, o anche in *Un matrimonio perfetto* di Carla Cerati, è qui rinforzato dalla tematica dell'abbandono. Le narratrici di Ferri e Cerati si rendono già conto che i figli possono essere dei veri tiranni ma rimangono, malgrado tutto, delle buone madri. Le protagoniste di Elena Ferrante vanno oltre e alla fine abbandonano l'idea della «buona madre». La presenza/assenza dei padri appare tra le righe nei romanzi di Ferrante ma non è molto menzionata e mai veramente chiamata in causa. Le eroine di Ferrante, come quelle degli anni Settanta, sono donne che crescono quasi da sole i loro figli e non hanno nessun supporto familiare poiché la coppia non rappresenta più un'entità stabile.

Diventare madre

'Diventare madre' è uno dei problemi sollevati anche da Alina Marazzi, già autrice di un medio metraggio sulla propria madre[37], nel racconto *Baby blues.* La narratrice scrive sotto forma

[36] In un articolo apparso sul «Corriere del Mezzogiorno» del 7 novembre 2006, intitolato *L'"ustione Napoli" di Elena Ferrante*, la giornalista Mirella Armiero riporta l'aneddoto seguente, rivelatore di questo tabù che Elena Ferrante affronta nelle sue opere: «Tre anni fa un'importante casa editrice svedese acquistò i diritti di traduzione del romanzo della Ferrante *I giorni dell'abbandono*, ma poi il libro fu censurato perché giudicato immorale. Non per eccessi sessuali o per immagini violente, ma per il tema della maternità rifiutata».

[37] Cfr. A. Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, 2002, ripercorre a partire da

di diario personale l'evoluzione di una gravidanza, dalla prima ecografia al parto, poi dalle prime poppate al ricovero in ospedale del suo bambino, all'età di 13 mesi a causa di un'intossicazione da sonniferi. Progressivamente, il lettore scopre la realtà materiale e psicologica di una giovane madre, premurosa e desiderosa di dare la vita, ma che incontra gradualmente delle difficoltà: dapprima, l'assenza del compagno, da subito esasperato dalla nascita del neonato, e che se ne va regolarmente via di casa; poi, la stanchezza fisica della madre che diventa un *leitmotiv* costante a causa delle notti accorciate dalle poppate e i pianti del lattante che la angosciano. Il bambino è un angelo quando dorme e un demone quando piange. Talvolta la madre sogna di ucciderlo soffocandolo. Per di più, è condannata all'isolamento perché le sue amiche non le sono accanto per sostenerla e la sua stessa madre non risponde alle sue richieste di aiuto e consigli. L'isolamento e la chiusura progressiva della giovane madre espressi tramite una narrazione in prima persona, soffocante e univoca, diventa alla fine una scelta. La madre rifiuta di uscire, di vedere altre persone o di accettare inviti e si chiude attorno al suo bambino. Il racconto è volontariamente pieno di lacune; non sappiamo mai perché il bambino pianga, se sia malato o se siano i sonniferi la causa del suo malessere. La giovane madre, lasciata sola in questa prova e progressivamente confinata in casa, perde ogni punto di riferimento e frammenti di identità. In questo vortice di isolamento, aumentano le domande sulla sua condizione di donna ancora più turbata dall'inquietudine di fronte a un corpo trasformato dalla maternità, dall'assenza di libido e di vita sessuale. Tutti questi elementi sottolineano an-

filmini di famiglia in super 8, la vita di Liseli Hoepli Marazzi, madre della cineasta, colpita dalla depressione e ricoverata in un ospedale psichiatrico in Svizzera alla fine degli anni Sessanta. La donna si è poi suicidata nel 1972.

cora una volta l'opposizione tra maternità e femminilità. Essere madre significa rinunciare alla propria vita di donna?

La narrazione è interrotta nell'ultima pagina da un articolo di giornale, che riferisce brevemente il fatto di cronaca: un bambino intossicato da sua madre è stato ricoverato d'urgenza all'ospedale da suo padre[38]. Questo finale suggerisce che non si tratta di un caso isolato, poiché conclude sinteticamente che si constatano in Italia, durante l'anno 2008, trentuno casi simili d'intossicazione da sonniferi. Dietro il titolo disinvolto di *Baby blues*, che designa comunemente la depressione passeggera delle giovani madri, si nasconde quindi un fenomeno sociale più inquietante che può mettere in pericolo la vita di un bambino e la salute mentale di una madre. Così riassunto, questo dramma si presenta in effetti come un fatto di cronaca inquietante, ma poi quando viene raccontato dall'interno, la ragione di agire di questa 'cattiva madre' trova una spiegazione. Non c'è nulla di malvagio, né di diabolico nei suoi atteggiamenti, ma solitudine, desolazione e enorme fatica. Marazzi sembra essersi ispirata ai problemi psicologici che ha avuto la sua stessa madre negli anni Settanta[39] per scrivere questo racconto, segno che, forse, durante gli ultimi trent'anni, le cose non sono tanto cambiate per le giovani madri. L'assenza dei legami affettivi tra madre e figlia, nel momento in cui la figlia diventa madre, l'assenza del compagno, che rifiuta di addossarsi la paternità, i servizi sanitari incapaci di rassicurare la giovane madre sono tra le tante ragioni

[38] Il bambino non ha nessun nome, il giornale indica solo le iniziali, anche il padre viene menzionato solo con le iniziali; per quanto riguarda la madre, non ha nessun nome, viene solo designata da 'la madre'.

[39] Rimandiamo al libro venduto con il DVD, A. Marazzi, *Un'ora sola ti vorrei*, Rizzoli, Milano 2006, in cui figurano certe lettere di Liseli alla propria madre e alcuni commenti di Alina Marazzi sullo stato di salute di sua madre.

che spiegano il suo gesto insensato. La madre 'inadatta' appare dunque come la prima vittima d'un sistema che non adempie ai suoi obblighi[40].

I tre romanzi che abbiamo evocato denunciano, proprio come lo facevano quelli degli anni Settanta, la maternità come causa di regressione e di alienazione. Le madri incontrano sempre tante difficoltà a vivere serenamente la loro maternità perché la vivono da sole. Ma paragonate alle figure materne della letteratura femminista, quelle degli anni Duemila non identificano più nella "società patriarcale" la causa dei loro problemi. Di fronte alle stesse difficoltà delle loro antenate, esse esprimono sentimenti più estremi, come il desiderio dell'abbandono o addirittura l'assassinio del figlio. La maternità non appare più come una capacità naturale delle donne a generare e a educare i figli.

Si nasce madre oppure lo si diventa? Questa potrebbe essere la domanda che pone Valeria Parrella ne *Lo spazio bianco*[41]. Questo romanzo ha come tema principale la difficoltà di diventare madre quando la gravidanza si interrompe troppo presto e il bambino è mantenuto in incubatrice. Oltre al sentimento di colpevolezza che invade la madre di fronte alla sua incapacità

[40] «Le madri soffrono e non lo dicono. Questa non è una novità e ogni periodo ha costruito il suo silenzio, rinchiudendo una parte dell'umanità in un universo senza parola. Sono le donne senz'altro ad aver taciuto di più quel vissuto di sé stesse, su quel momento così condiviso e insieme così solitario della nascita di un bambino. Se il bambino è quello della coppia che lo aspetta, della società che lo vuole perché ha bisogno di riprodursi e di mantenere un elevato tasso di natalità, allora il momento di metterlo al mondo, grazie a quel passaggio corporeo che s'iscrive nell'anima di ciascuna, e l'incredibile sconvolgimento più o meno felice che lo accompagna, sono votati a rimanere nel silenzio», in S. MARINOPOULOS, *Dans l'intime des mères*, Fayard, Paris 2005, p. 14.

[41] V. PARRELLA, *Lo spazio bianco*, Einaudi, Torino 2008.

fisica a portare a termine una gravidanza, l'attaccamento al bambino è impedito dalla distanza fisica e dall'assenza del contatto corpo a corpo. Maria, insegnante di quarantadue anni, è una 'ragazza madre' che è stata lasciata dal suo compagno quando lo ha informato di essere incinta. Partorisce una bambina prematura di sei mesi e si vede obbligata ad aspettare la 'maturazione' di sua figlia nell'incubatrice, prima di poter stringere dei legami affettivi con lei. L'incubatrice diventa come un utero artificiale che prolunga le funzioni della madre. Tuttavia la separazione fisica e brutale tra la madre e il neonato crea in lei un malessere psicologico. Maria ha partorito e si sente vuota come molte madri, ma il vuoto non viene compensato dal legame con il bambino né da un suo riconoscimento sociale in quanto madre. Maria vive in un'attesa incerta e angosciante, non sa se e quando il suo bambino uscirà dall'ospedale e non riesce a concepire il suo ruolo di madre perché è ancora troppo astratto. Dopo qualche settimana, sua figlia Irene comincia a respirare da sola senza assistenza. Maria può finalmente darle il biberon per la prima volta. Un giorno, una chiamata telefonica le annuncia che Irene è uscita dall'incubatrice e quindi potrà portarla a casa: Maria può finalmente diventare madre.

La situazione estrema nella quale si trova questa madre porta il lettore a domandarsi che cosa ci sia effettivamente di naturale nella maternità e interroga la dialettica dell'innato e dell'acquisito. L'attaccamento, l'amore, la mancanza sono sentimenti spontanei di una madre verso il suo bambino? Quale alchimia permette a certe donne di adottare i gesti giusti? Ogni donna prova gli stessi dubbi e le stesse paure di Maria quando diventa madre per la prima volta?

Inoltre, l'incubatrice alla quale la medicina ricorre per mantenere in vita questi neonati fa pensare alla procreazione medi-

calmente assistita. Quale impatto psicologico possono causare le nuove tecnologie quando si sostituiscono al corpo della donna? Nel romanzo di Valeria Parrella, il personale medico non ascolta sempre le madri in difficoltà e le cure impartite ai lattanti sono calchi maldestri delle tecniche psicologiche americane. La scienza, sembra dirci Parrella, fa enormi progressi ma la dimensione umana non è abbastanza efficiente nel sostegno delle madri e dei loro bambini.

La madre incestuosa

Le madri non sono dunque naturalmente materne, amorevoli e buone per i loro figli. Senza essere per forza dei mostri, non è detto che abbiano i buoni gesti e sentimenti e non sono, in ogni caso, esseri perfetti. A partire da questa constatazione, la letteratura propone anche personaggi di madri mostruose, proiezioni di fantasmi che sembrano così terrificanti da opporsi allo stereotipo della madre benevola. Il personaggio di Tea, la madre di Pietro, in *Come prima delle madri*[42] mostra la figura della 'cattiva madre'. Pubblicato nel 2002, questo romanzo *noir* di Simona Vinci si situa nel periodo della seconda guerra mondiale, all'epoca della guerra civile in Italia. Mischia diversi stili letterari, spazzando dal riferimento al neorealismo[43], al thriller *noir* americano, in particolare attraverso il personaggio di Tea.

[42] S. VINCI, *Come prima delle madri*, Einaudi, Torino 2003.

[43] L'adozione dell'ottica di un bambino per raccontare la prima parte del romanzo «l'accosta al Calvino del *Sentiero dei nidi di ragno*» come precisa M. JANSEN, in *Il mondo salvato dai ragazzini: un'ottica infantile sulla guerra e sulla violenza in* Come prima delle madri *di Simona Vinci*, in «Cahiers d'études italiennes» 3/2005, messo in rete il 15 dicembre 2006, consultato il 1 marzo 2014: http://cei.revues.org/268

È stato qualificato «Thriller edipico»[44], termine che si adatta perfettamente al personaggio di questa madre omicida che domina il romanzo.

Tea incarna il male, è una madre mostruosa, una *femme fatale* nel senso di irresistibile ma anche fatale come la morte. Lei uccide. Tea non vuole procreare come tante donne in quel periodo. Troppo giovane ancora per trovarsi confrontata alla gravidanza, scappa da casa per sfuggire alla riproduzione del modello materno. Ma rimane incinta per ignoranza. Cosciente di non essere una buona madre, è tentata dall'idea di sbarazzarsi del neonato nella foresta:

> Quando il bambino è pronto, esco di notte e cammino nel bosco, lo metto in una coperta leggera tutto avvolto, cammino avanti e vado dentro il bosco, sopra la neve, cammino cammino e poi lo appoggio per terra. Lo lascio lì. Nessuno lo trova. Diventa rigido e freddo. Poi non c'è più.
>
> Io non lo so se sono capace di fare la madre.
>
> Io non lo so se voglio[45].

È una madre poco affettiva, che affoga la sua noia nell'alcol e nella droga, abbandona suo figlio di tredici anni al collegio senza dargli notizie e continua a comportarsi con lui come se fosse ancora piccolo. Il suo comportamento atipico si rivela essere incestuoso quando dorme con il figlio di tredici anni senza preoccuparsi dei turbamenti che crea in lui. Infatti dorme con

---

[44] S. LUCAMANTE, *Prima delle madri: un thriller edipico dai toni noir?*, in *Trent'anni di giallo*, «Narrativa» n. 26, Presses Universitaires de Paris X, Nanterre 2004, pp. 81-96.

[45] S. VINCI, *Come prima delle madri*, cit., p. 244.

lui nuda e si espone alla sua vista come quando dorme con altri uomini:

> Il ragazzo ha sempre dormito nel letto di sua madre tutte le volte che il padre era via per lavoro. È successo tante volte. Ha dormito stretto a lei. Il suo respiro contro l'orecchio : odore di sigaretta e dentifricio, qualche volta di cognac. Poi quest'estate una volta ha spinto la testa verso il suo seno e l'ha lasciata affondare. Ha spinto forte, con gli occhi chiusi e dalla bocca gli è uscito un suono strano. Tra le gambe, ha sentito un calore intenso. Lei se n'è accorta. La sua mano è scivolata lì, lo ha accarezzato e all'improvviso lui ha urlato. Lei ha riso. Si è addormentato di colpo. Non è più successo. Forse, l'ha sognato. Forse. Però da quella volta nel suo letto non l'ha più voluto. Ha detto che ormai era troppo grande[46].

Così come non ha alcuna nozione del bene e del male nel suo rapporto con il figlio: uccide, a varie riprese e in maniera violenta. Iniziata dapprima dal suo compagno all'omicidio e all'uso delle armi, si rende colpevole dell'assassinio della piccola Irina, la figlia del suo ex compagno Leòn, gettandola in un pozzo. Poi ammazza anche l'ex compagno fracassandogli la testa con una pietra. Sospettata dal suo stesso figlio di aver ucciso la cameriera con la quale lui aveva avuto i primi contatti sessuali, è infine punita per un delitto che forse non ha commesso. Il romanzo si conclude quando Pietro, deciso a vendicarsi di sua madre, la denuncia ai partigiani.

Tea è, come fa notare Stefania Lucamante, agli antipodi dello stereotipo materno[47] e incarna l'opposizione tra la maternità,

[46] *Ivi*, pp. 71-72.

[47] «Distante, sofisticata, drogata e peccaminosa, Tea vive un'esistenza da

come simbolo di purezza e la *femme fatale*, attraente sessualmente. Ciò che la caratterizza come cattiva madre è prima di tutto il suo comportamento incestuoso nei confronti del figlio ed è ciò che la condanna, senza alcun dubbio, agli occhi di Pietro.

Quando le scrittrici danno la parola alle madri, queste osano esprimere i loro timori e malessere, mettono in causa le loro stesse capacità psicologiche ma puntano timidamente il dito contro i disfunzionamenti della società che le ostacolano nei loro compiti quotidiani. Altre opere, come il romanzo di Cristina Comencini, *Quando la notte*[48], la raccolta di racconti di Annalisa Bruni e Saveria Chemotti, *M'ama? Mamme, madri, matrigne oppure no*[49] o ancora quella di Concita de Gregorio, *Una madre lo sa*[50], prolungano questa stessa visione spesso disfattista della maternità. Le madri descritte in questa narrativa di finzione o di cronaca (come nel caso di Concita de Gregorio) portano in sé sentimenti contraddittori. Esse hanno coscienza dell'immagine della madre perfetta, interamente devota ai suoi figli e aspirano a modellare il loro comportamento secondo questo ideale. Così Olga e Leda, i personaggi dei romanzi di Elena Ferrante soffrono di non riuscire a mobilitarsi per prendersi cura dei loro figli, i personaggi di Alina Marazzi non sono per forza delle cattive madri ma madri che vorrebbero trovare nella maternità un'immagine positiva di sé. Maria, la madre di Valeria Parrella ne *Lo spazio bianco* rimpiange di non essere capace di portare la gra-

---

cui è assente il concetto stesso di maternità», in S. Lucamante, *Prima delle madri: un thriller edipico dai toni noir?*, cit., p. 90.

[48] C. Comencini, *Quando la notte*, Feltrinelli, Milano 2009.

[49] A. Bruni - S. Chemotti, *M'ama? Mamme, madri, matrigne oppure no*, Il Poligrafo, Padova 2008.

[50] C. de Gregorio, *Una madre lo sa,* Mondadori, Milano 2006.

vidanza a termine e non riesce a proiettarsi nel ruolo di madre. Ognuna testimonia i suoi dubbi e le sue inquietudini di fronte alla maternità, persino Tea, il personaggio malefico di Simona Vinci. Eppure le circostanze della vita, le loro stesse debolezze così come l'assenza di sostegno contribuiscono ad allontanarle da questo ruolo. Esse falliscono ai loro stessi occhi e agli occhi della società.

In questi romanzi, è la famiglia ad essere spesso denunciata come primo fattore della deriva della madri e in particolare i mariti assenti o i padri incapaci, ma anche le madri che non circondano sufficientemente le loro figlie di affetto nel momento in cui diventano madri a loro volta. Un ulteriore problema è rappresentato dal mancato appagamento personale delle madri nei confronti della vita sessuale, questa pulsione vitale messa in sofferenza che destabilizza le madri e le fa vacillare senza tregua tra il desiderio e la rinuncia di sé. Le madri sembrano combattute in questa lotta permanente tra pulsione di vita e pulsione di morte.

2. Il punto di vista dei bambini

Nei racconti che prendono il punto di vista del bambino, i ritratti proposti non offrono sempre delle chiavi di comprensione alla psicologia delle madri. Ritroviamo sotto un'angolatura diversa madri depresse che badano poco ai figli, si sentono alla deriva e non svolgono il ruolo genitoriale. Ma l'accento è posto piuttosto sul modo in cui le madri influiscono e determinano la vita dei figli. Appaiono, quindi, non come vittime ma spesso come carnefici.

Perdere i punti di riferimento

Dei bambini non si sa niente[51], primo romanzo di Simona Vinci, narra la storia di un gruppo di ragazzi, dai sei ai quindici anni, che si ritrovano d'estate in una capanna nella zona periferica di Bologna dove si dedicano a giochi sessuali. L'autrice ha scelto un narratore esterno con una focalizzazione interna, principalmente incentrata sul personaggio di Martina per raccontare questo sordido fatto di cronaca. In uno stile descrittivo, crudo e realista[52], Simona Vinci sviluppa a poco a poco la storia di questo gruppo lasciato senza sorveglianza, perché i genitori sono assorbiti dal quotidiano e l'appartenenza ad un gruppo rassicura i bambini. L'autrice adotta il tono del romanzo *noir*, fa galleggiare sopra i bambini un'atmosfera minacciosa. Vengono formate diverse coppie, i ragazzi giocano e scoprono la loro sessualità, una sessualità senza tabù, da cui traspare malgrado tutto il disagio, la vergogna, anzi la paura. L'innocenza dei bambini terrifica il lettore che occupa, suo malgrado, il posto del *voyeur*, un posto scomodo che crea presto malessere. A poco a poco, i bambini vengono disorientati e pervertiti da adulti malevoli, amatori di *snuff movies*, riviste pornografiche e pratiche sessuali masochiste. La contaminazione del mondo dell'infanzia dalla perversione adulta fa nascere l'angoscia. Il giovane Mirko, manipolato da adulti senza scrupoli, utilizza il suo potere di capo per costringere i ragazzi a praticare dei giochi sadomasochisti per poterli fotografare e vendere le fotografie a dei clienti. I bambini lasciano fare e si lasciano fare, fino alla morte della piccola

[51] S. VINCI, *Dei bambini non si sa niente,* Einaudi, Torino 1997.

[52] Sul "realismo" di Simona Vinci, cfr. F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 282.

Greta, il che trasforma le vittime mute in complici di omicidio. I bambini si sbarazzano del corpo di Greta, rinchiudendo il cadavere in un sacco di plastica che buttano poi in una discarica.

La domanda principale che questo racconto suscita, riguarda il ruolo svolto dai genitori. Non sono loro a dover sorvegliare i bambini e a vegliare sui più giovani? Non è forse loro il compito di proteggere la prole? E al di là di questo, l'educazione non è un'arma che i genitori devono trasmettere ai loro figli affinché sappiano difendersi e non mettano la loro vita in pericolo? Dove sono i valori morali che permettono ai bambini di distinguere tra il bene e il male? Sta di fatto che i genitori occupano una posizione marginale nell'economia del racconto, tutt'al più tre pagine. La famiglia non è un punto fermo per i bambini, non è un rifugio né ci trovano le attenzioni di cui hanno bisogno. La famiglia di Martina è, ad esempio, una famiglia stereotipata e convenzionale. La madre cucina, apparecchia e sparecchia la tavola, si lamenta mentre il padre alza la voce per farsi rispettare. Ma più del padre, la madre fallisce nei suoi doveri. Martina formula delle aspettative nei confronti della madre mentre non si aspetta niente dal padre. Nel romanzo di Simona Vinci, la madre sembra designata come colei che minaccia l'identità della ragazza. È una donna autoritaria che bada materialmente alla figlia ma non intrattiene un rapporto affettivo con lei. In nessuna parte del racconto, Martina si confida con sua madre. A tavola regna il silenzio. E tuttavia, Martina si trova a un momento cruciale della sua vita, da una parte a causa del dramma che ha vissuto e dall'altra perché comincia a crescere. È il periodo della preadolescenza durante la quale le prime trasformazioni perturbano e interrogano. Martina scopre da sola i cambiamenti del corpo e la sensualità, diventa consapevole di essere come sua madre. Ma il modello materno non è invidiabile. Martina ha un

corpo magro come lo sono tutti i corpi delle ragazze nei romanzi di Simona Vinci[53], dei corpi al limite dell'anoressia. Martina non mangia e non ha mai fame. L'assenza di appetito sembra legata al malessere che prova ma è anche l'unica possibilità di opporsi alla madre che si rivela essere solo una madre nutrice.

Attraverso questo racconto sordido, Simona Vinci si unisce all'analisi di Chiara Saraceno sulle "cattive madri", la cui influenza sulla formazione identitaria delle ragazze sarebbe ben più profonda di quella dei "cattivi padri"[54]. Questa madre, fredda e indifferente nei confronti di sua figlia sembra indicata come responsabile dell'ignoranza e della passività della figlia. Martina è vittima, così come Greta, di abusi sessuali e se non muore alla fine del racconto, è condannata comunque al silenzio e alla prostrazione.

In *Brother and sister*[55], breve racconto della stessa autrice pubblicato qualche anno dopo, i bambini sono di nuovo al centro della storia, soli e abbandonati. Cate, diciassette anni, Mat, quattordici anni e Billo, sei anni, sono fratelli e trascorrono l'ultima notte insieme prima di essere affidati dai servizi sociali a un nucleo familiare o ad una famiglia di accoglienza. La loro madre, vedova, si è suicidata e ha lasciato dietro di sé i tre orfani. Depressa e perciò incapace di mantenere la famiglia, rovinata dalla morte del marito, dalla solitudine e dalla precarietà

[53] Sul tema del corpo femminile nelle opere di Simona Vinci, si veda N. MARCHAIS, *Bambine, ragazze, donne nella narrativa di Simona Vinci*, in *Femminile/Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000*, cit., pp. 141-150.

[54] «L'immagine della "cattiva madre", o anche solo della madre inadeguata, è non solo socialmente più elaborata e consistente ma soggettivamente più minacciosa per l'identità e integrità personale, di quella del "cattivo padre"», in C. SARACENO, *Verso il 2000; la pluralizzazione delle esperienze delle figure materne*, in M. D'AMELIA (a c. di), *Storia della maternità*, cit., p. 319.

[55] S. VINCI, *Brother and sister*, Einaudi, Torino 2003.

materiale (era cassiera in un Despar), scompare lasciando alla figlia maggiore la responsabilità della casa e dei fratelli. Durante l'ultima notte in cui i ragazzi vivono l'ultima illusione di essere una famiglia, Cate e Mat svolgono il ruolo di padre e madre con il loro fratello minore Billo. Non succede niente di particolare nel corso della notte; e tuttavia, l'atmosfera tipica delle favole sui bambini abbandonati fa ancora qui incombere un pericoloso potenziale. All'alba, il sole si leva e il racconto finisce, lasciando in sospeso l'arrivo dell'assistente sociale. In questo breve racconto, la madre è assente e la sua mancanza fa scivolare la vita dei bambini verso il baratro. Il racconto svela poche cose sul suo suicidio ma essa rimane presente come un fantasma attraverso indumenti appesi qua e là nella casa. La morte della madre viene percepita dai figli come una confessione della sua incapacità di amarli. Realtà difficile da accettare.

Lasciati da soli, Cate e Mat si comportano come giovani adulti e adottano i ruoli prestabiliti di madre e padre. Tuttavia, questo gioco di ruolo incide sulle relazioni tra fratello e sorella. Tra Cate e Mat si stabilisce un amore quasi incestuoso. Il fratello guarda sempre sua sorella come si guarda una donna, prova dei sentimenti ambigui verso di lei come se la struttura famigliare non avesse fissato abbastanza bene delle regole morali. Senza che esista veramente nel racconto un rapporto di causa e effetto, non si può non pensare che il fallimento e l'assenza della madre siano all'origine di questa relazione ambigua tra fratello e sorella. Il disgregarsi della cellula famigliare, una delle costanti della narrativa di Vinci, provoca una perdita di riferimenti e di valori nei più giovani.

In uno stile letterario molto diverso, *La casa madre*[56], racconto di Letizia Muratori, è incentrato sulla storia di Irene, ragazzina di nove anni, che riceve per Natale una bambola di stoffa, della marca *Cabbage Patsh Kiss*. È da notare che la parola *cabbage* significa cavolo in inglese e si riferisce al luogo in cui «nascono» queste bambole[57]. Gioco molto in voga negli anni Ottanta, la bambola *cabbage* era commercializzata con una lettera d'impegno che ogni bambina poteva compilare e mandare alla 'casa madre' per testimoniare l'attenzione che avrebbe rivolto alla bambola, che diventa un bambino. A partire da questo momento, la vita di Irene, come quella delle sue compagne di scuola, gravita solo attorno alla maternità e alle cure da dare al bambino. Irene fa ormai parte del mondo delle madri in cui impara a prendersi cura della "figlia". La comunità delle madri di *cabbage* è retta da regole strette, da comportamenti codificati, insegnati dalla compagna di scuola più esperta e calcati su dei modelli adulti. Tuttavia la realtà adulta attorno a Irene è ben diversa. Suo padre e sua madre vivono separati e la loro vita amorosa tumultuosa impedisce loro di mantenere il contatto con la figlia. Irene si comporta da madre attentissima e consapevole, mentre sua madre, costretta dal marito a rinunciare al proprio lavoro, soffre di depressione e non riesce a svolgere il proprio ruolo con la figlia. Irene si rende, suo malgrado, complice del rapimento di una bambola e viene denunciata dalle compagne di scuola senza potersi giustificare. Lo stesso giorno, l'annuncio del suicidio di

[56] L. Muratori, *La casa Madre*, Adelphi, Milano 2008.

[57] Questa storia spesso raccontata ai bambini per spiegare l'origine dei neonati (i ragazzi nascono sotto i cavoli e le ragazze nascono nelle rose) elude la dimensione sessuale della procreazione. Contribuisce a rinforzare l'immagine asessuata della madre, smaterializza la maternità, fa scomparire la gravidanza e il legame carnale tra madre e figlio/a.

sua madre provoca in Irene una regressione mentale e psicologica. Tornando a casa, non riconosce più l'appartamento in cui viveva e non si riconosce nemmeno nello specchio. Il corto circuito prodotto dall'annuncio della morte della madre sancisce definitivamente il divario, percepibile lungo il testo, tra la realtà infantile e quella adulta.

Questo racconto pone uno sguardo nuovo sulle relazioni madre-figlia e affascina per la sua struttura. Scritto in tono spesso umoristico (i codici delle mamme di *cabbage* sono estremamente elaborati e denunciano i tratti più ridicoli dei gruppi di madri), stupisce e sorprende per la sua capacità di rintracciare, non per forza l'innocenza e il candore dei bambini ma, al contrario, la loro serietà e il loro convenzionalismo di fronte alle regole stabilite, a tal punto che Irene non sembra veramente essere una ragazzina. La maternità, trasmessa alle ragazze attraverso quel gioco, esige una devozione totale al bambino. Tutti i riti propri alla maternità sono presenti nel gioco, gravidanza, parto, rottura del cordone ombelicale. Perfino il padre è presente sotto i tratti di Xavier Roberts, una specie di Dio Padre, genitore di tutte le bambole *cabbage*, che dà un nome ad ogni bambola e richiede in cambio un impegno totale da parte delle giovani madri tramite la firma di un patto.

Il conflitto latente tra madre e figlia poggia sull'antagonismo tra "buona madre" e "cattiva madre" e, diventando "madre", Irene percepisce le mancanze della propria madre, anche se non è sempre in grado di capire il suo atteggiamento. L'energia che mobilita per badare al bambolotto è direttamente proporzionale all'apatia di sua madre. Irene è completamente condizionata dalla società in cui vive, contrariamente a sua madre che ha preso le distanze da ogni tipo di vita sociale e vive rinchiusa nel suo appartamento. La madre di Irene trascura i suoi obblighi, si di-

mentica le riunioni a scuola, non svolge né il ruolo di confidente con sua figlia, né quello di "nonna" che sua figlia vorrebbe farle svolgere. La relazione madre-figlia non si iscrive in un *continuum* femminile, la madre delusa non trasmette a sua figlia l'abilità materna. Alla fine del racconto, Irene sembra destinata, come sua madre, a vivere la maternità come uno stato patologico da cui non si esce mai indenni.

Tanto nei romanzi di Vinci quanto in quelli di Muratori, le madri non hanno nessuna vitalità e nessuna pulsione sessuale. Sono delle donne che hanno rinunciato a sé, prima di rinunciare ai figli. Non rappresentano più un modello positivo in cui le ragazze vorrebbero identificarsi.

La madre complice d'incesto

La madre complice d'incesto s'inserisce nella categoria delle madri mostruose, la cui sessualità può essere messa in causa dall'atteggiamento del marito. La troviamo nel romanzo di Cristina Comencini, *La bestia nel cuore*, pubblicato nel 2004 e adattato per il cinema nel 2005[58]. Sabina, giovane attrice, vive con Franco, suo fidanzato, una vita amorosa serena, fino al giorno in cui comincia a fare degli incubi strani in cui suo padre abusa di lei. Quando cerca di ricordare il passato, viene invasa dall'angoscia e dall'impossibilità di rammentare l'infanzia. I suoi genitori sono deceduti a due anni d'intervallo e hanno lasciato solo una casa vuota. Suo fratello Daniele, più grande di lei di otto anni, ha lasciato l'Italia da una decina d'anni e vive negli Stati Uniti con moglie e figli. Sabina vorrebbe scoprire il mistero famigliare, anche perché ha appena scoperto di essere incinta. Decide di

[58] C. Comencini, *La bestia nel cuore*, Feltrinelli, Milano [2004] 2006.

recarsi a Washington per le vacanze di natale e di ritrovare suo fratello a cui confida le sue angosce e la sua recente gravidanza. Daniele svela a Sabina che loro padre era un malato sessuale che abusava dei suoi figli, sotto lo sguardo pauroso ma consenziente di sua moglie. Sabina torna in Italia, tormentata dalle rivelazioni del fratello, e prosegue la gravidanza. Nel timore di mettere al mondo un figlio che assomigli a suo padre e nell'angoscia di comportarsi come sua madre, mantiene un rapporto distante e asessuato con il fidanzato Franco a cui non riesce a rivelare il segreto famigliare. Ma il parto segna un'ultima prova di ribellione contro i suoi genitori e ciò che le hanno fatto subire. Sabina si libera dal peso di questa tragedia nel momento preciso in cui partorisce e diventa madre a sua volta.

Non a caso, la gravidanza di Sabina ha provocato il riemergere di eventi traumatizzanti. La corrispondenza tra la gravidanza e il sospetto dell'abuso sessuale mettono in risalto l'identificazione tra madre e figlia. In questo caso, il modello materno diventa problematico. Solo dopo un lungo percorso psicologico che dura tutta la gravidanza, Sabina riesce a distanziarsi non solo dal trauma ma anche dalla madre mostruosa. Il parto si rivela nel testo come una messa a morte simbolica dei genitori, è un atto salvifico che permette a Sabina di espellere il bambino e di porre fine a ciò che sembrava una fatalità. In un dialogo immaginario, che poggia sull'alternanza dei pronomi personali "tu" e "voi", s'indirizza a ambedue i genitori:

> Tu e mia madre dovete morire insieme, di nuovo, per sempre! Voi che ci avete fatti osato questo! Dovevate proteggerci e ci avete assalito nel sonno, uccisi, mutilati! Mi hai partorito per questo, madre! Maledetti, esseri abietti, orrori della notte, non voglio piangere, salterò e

> riderò sulla vostra tomba con il mio bambino in braccio! Lo farò, smetterete di tormentarci, non siete degni di abitare i nostri sogni, noi siamo senza genitori, nati dal nulla, figli di noi stessi, unici genitori dei nostri figli[59].

Dopo il parto, Sabina è ormai pronta per accogliere il bambino e riprendere la sua nuova vita con Franco.

Rispetto alla tematica che ci riguarda, l'atteggiamento della madre di Sabina e Daniele non è priva di interesse. Difatti, non interviene per salvare i suoi figli. È una madre rassegnata e silenziosa, che è sempre indaffarata, trascorre il tempo a correggere i compiti (è insegnante alle elementari) in cucina e chiude gli occhi sui vizi del marito. Donna asessuata, si comporta verso il marito come una madre e non come una moglie. Questa madre estremamente passiva e comprensiva nei confronti di un marito malato, appare infine agli occhi dei suoi figli colpevole come il padre. È una donna arretrata, una «donna delle caverne»[60] come la descrive Daniele, è inconsapevole delle conseguenze dei suoi atti e del silenzio complice che ha distrutto la vita dei suoi figli. Attraverso l'assenza di una condanna aperta del marito, fosse solo per spingerlo a curarsi, la madre svela i propri interessi. Il giudizio di Comencini, espresso nel romanzo attraverso il personaggio di Emilia, l'amica di Sabina, è che una madre può convincersi che l'incesto non sia una cosa così terribile e sacrificare i figli, solo per preservare la famiglia sulla quale esercita il suo potere. La madre complice d'incesto non è una madre amorevole che protegge, è invece una donna che sacrifica la prole per il conforto personale del suo statuto sociale.

[59] *Ivi*, p. 207.
[60] *Ivi*, p. 167.

Il breve racconto di Dacia Maraini *Ha undici anni, si chiama Tano*, pubblicato nel 1999, nella raccolta di racconti *Buio*[61], mette ugualmente in scena una madre complice d'incesto, le cui ragioni di agire non divergono da quelle della madre del romanzo della Comencini. Tuttavia, il racconto di Maraini si presenta come un'indagine poliziesca che consente uno sguardo altro, quello della giustizia che tenta di capire prima di giudicare. La presenza di dialoghi durante gli interrogatori offre una prospettiva più intima della madre mostruosa rispetto al romanzo di Comencini, perché i genitori sono già morti quando l'abuso sessuale viene scoperto. Giuseppa Togneto, donna di origine paesana e limitata intellettualmente, è una casalinga che cresce cinque bambini e sembra oberata da questo carico. Prova un'ammirazione illimitata per suo marito e rifiuta di fare fronte alla realtà. Suo marito, sospettato di stupro dei figli, si rende colpevole dell'omicidio del figlio minore. È peraltro un marito amorevole e un vicino di casa al di sopra di ogni sospetto. I figli sono condannati al silenzio e non riescono ad accusare il padre poiché la madre fornisce al marito un alibi. Ma se, da un lato, sostiene il marito, dall'altro non esita a fare condannare suo figlio di undici anni, Tano. Giuseppa Togneto si rivela stupida e odiosa per il suo accecamento a lasciare che suo marito distrugga la vita dei figli. Questa madre mostruosa non adempie al ruolo attribuitole dalla società. Non cresce e non protegge i figli e li sacrifica per la propria sopravvivenza.

Si evince, attraverso l'espressione letteraria di queste madri mostruose, la trasgressione di un tabù. Le madri, complici di abuso sessuale all'interno della famiglia, rappresentano l'esatto

[61] D. MARAINI, *Buio*, BUR, Milano 1999.

contrario dello stereotipo materno. Non sono "naturalmente" buone, generose e benevole con i figli ma si rivelano calcolatrici, vigliacche, deboli ed egoiste. Nei due testi sopraccitati, sono forse più incriminate dei padri colpevoli d'incesto e condannate sulla base di qualità che vengono loro implicitamente attribuite e che non possiedono. Sono delle madri "snaturate". Viene da chiedersi allora se questi libri, invece di decostruire il mito della madre, non rafforzino l'idea di una bontà materna naturale.

Il corpo della madre

Un ultimo aspetto della letteratura incarnante lo sguardo dei figli riguarda la relazione edipica tra madri e figlie. La relazione madre-figlia, che ha conosciuto negli anni Ottanta uno sviluppo importante, tra le altre nelle opere di Fabrizia Ramondino, Clara Sereni, Fausta Cialente, e Carla Cerati[62], trova qui un modo di esprimersi più radicale attraverso ciò che Adalgisa Giorgio chiama «l'attaccamento furioso» al corpo della madre[63]. Nei romanzi di scrittrici abbastanza diverse come Elena Ferrante,

[62] Si veda tra l'altro F. CIALENTE, *Le quattro ragazze Wieselberger*, Mondadori, Milano [1976] 1980, F. RAMONDINO, *Althénopis*, Einaudi, Torino [1981] 1995; C. CERATI, *La cattiva figlia*, Frassinelli, Venezia 1990; C. SERENI, *Il gioco dei regni*, BUR, Milano [1993] 2007. Per un'analisi letteraria più approfondita della relazione madre-figlia nella letteratura femminile degli anni Ottanta, rimando al capitolo secondo della mia tesi di dottorato *Les années quatre-vingt: la mère dans l'Histoire, l'histoire de nos mères*, in N. MARCHAIS, *La figure maternelle dans la littérature féminine italienne des quarante dernière années*, cit.

[63] Cfr. A. GIORGIO, *The passion for the mother. Conflicts and idealizations in contemporary Italian narrative*, in IDEM (a c. Di), *Writing mothers and daughters, Renegotiating the mother in Western European narratives by Women*, Berghahn Books, New York Oxford 2002, p. 122.

Elena Stancanelli o Isabella Santacroce, la relazione edipica con la madre permane all'origine di rapporti conflittuali, di amore e di odio. Al centro della discordia, il sospetto della vita sessuale della propria madre crea la gelosia della figlia. Nei tre romanzi di cui ci occuperemo, la relazione edipica si risolve tramite o dopo la morte della madre.

L'amore molesto[64], primo romanzo di Elena Ferrante, si configura come un thriller psicologico che mescola intrigo, *suspense* e psicanalisi. Delia, una donna di 45 anni, viene a sapere il giorno del proprio compleanno che sua madre è annegata. Incidente o suicidio, Delia decide di tornare sui luoghi, geografici e psicologici, del proprio passato per scoprire il mistero della madre e capire cosa le sia successo. In un lungo percorso attraverso le vie di Napoli, città natia, Delia risale il tempo e riesuma ricordi d'infanzia parzialmente o totalmente rimossi. Mentre la relazione con Amalia, sua madre, si è sciolta negli anni, lasciando il posto all'ostilità e al rancore, Delia ricorda la propria infanzia e si rammenta dell'amore esclusivo e geloso che dedicava alla madre. All'origine della discordia tra madre e figlia vi è il padre che sospetta costantemente sua moglie di essergli infedele, a tal punto da insinuare il dubbio anche nella figlia. L'esistenza di un tale Caserta, amico di famiglia e certamente non indifferente al fascino di Amalia, catalizza la gelosia del marito. Nello stesso tempo, Delia è vittima di attenzioni sessuali da parte del nonno Caserta ma, incapace di esprimere ciò che ha appena vissuto, denuncia a torto l'infedeltà di sua madre e rompe con lei ogni legame. Questa falsa rivelazione pone fine al matrimonio di Amalia che lascia il marito per andare a vivere con le sue figlie. Delia che aveva rimosso questo trauma fino al funerale di sua madre,

[64] E. FERRANTE, *L'amore molesto*, Edizioni e/o, Roma 1992.

prende coscienza dell'ingiustizia fatta ad Amalia e può finalmente riconciliarsi con lei e assumere la propria vita di donna.

In questo romanzo teso e inquietante, l'attaccamento alla madre, caratterizzato dalla descrizione costante del suo corpo, si scontra con il sospetto permanente dell'esistenza della vita sessuale della madre che suscita la gelosia della figlia. Delia adulta non riesce ad accettare che sua madre possa essere anche una donna. La persistenza nel racconto di un ideale materno asessuato trova origine nella società patriarcale e fortemente sessuata di Napoli. Il romanzo di Elena Ferrante è, come fa notare Margherita Marras, «un'operazione, benché narrativa, di decostruzione/critica dell'immaginario e delle rappresentazioni del femminile prodotte dal patriarcato»[65]. Questa società patriarcale, presente attraverso lo sguardo intransigente e geloso del padre, è ugualmente personificata dai passeggeri dei trasporti pubblici, che scrutano ai semafori le gambe delle donne nelle loro macchine oppure da un Caserta, invecchiato che molesta Delia, dicendole delle oscenità. La società meridionale così caricaturale, rappresenta un quadro sclerotizzante in cui le donne sono, sia degli oggetti di cupidigia, sia delle madonne asessuate e intoccabili. L'incapacità ad affermare serenamente la propria femminilità è la sorte che accomuna madre e figlia. Delia non ha mai avuto figli, vive delle storie amorose senza futuro e senza entusiasmo e sa di essere frigida.

In un registro più freddo e più violento, Isabella Santacroce sviluppa la tematica dell'attaccamento alla madre e l'impossibi-

[65] M. Marras, *Corporeità, femminile e femminismo in* Disìo *di Silvana Grasso e* L'amore molesto *di Elena Ferrante*, in *Femminile/Maschile nella letteratura italiana degli anni 2000*, cit., p. 155.

lità per una figlia di disfarsene, nel breve racconto *Zoo*[66]. Rinchiusi in un mondo a parte, tre personaggi senza nome, padre, madre e figlia vivono da reclusi, straziati dall'amore e dalla gelosia tra di loro. In un lungo monologo melanconico, la ragazza/narratrice ricorda la propria vita, descrive il dramma dei suoi genitori che si sbranano e si distruggono. Fin dall'infanzia, è stata una bambina, morbosamente attaccata al padre romantico e disperato (artista mancato, uomo castrato e totalmente sottomesso ad una madre autoritaria e lunatica,), odia la madre che sembra non avere mai amato la propria figlia. Alla morte del padre, deceduto per un infarto, la figlia non riesce a vivere il lutto, si trova sola in preda alla disperazione di dover rimettere la propria vita nelle mani di sua madre. Mentre la madre prova a rifarsi una vita con un cliente del negozio di vestiti che lei gestisce, la figlia si oppone in modo violento a questa nuova relazione, provoca l'ira della madre che, in un gesto di furore, la spinge nelle scale. Divenuta paraplegica dopo l'incidente, la figlia decide di annientare sua madre, di farle pagare la mancanza d'amore nei suoi confronti. In un finale sordido, stupra la madre e la uccide soffocandola con un cuscino.

L'autrice prolunga a modo suo la visione ricorrente della madre peccaminosa, una donna più donna che madre, la cui vita sessuale disturba e turba i sentimenti della figlia per la madre. Isabella Santacroce esplora le zone d'ombra dell'incesto che può solo esprimersi attraverso la violenza. Lo zoo in cui vivono i protagonisti è la metafora della famiglia, dove gli istinti snaturati rimandano a quelli degli animali in gabbia. La madre viene principalmente descritta fisicamente, il suo corpo evoca la sensualità e il desiderio. Si mostra poco materna nei confronti di sua figlia

[66] I. SANTACROCE, *Zoo*, Fazi Editore, Roma 2006.

che denigra sempre. Dopo la morte del padre, l'attaccamento alla madre svela un bisogno d'amore, irrefrenabile e incomprensibile ma esigente e molesto. È solo l'altra faccia dell'odio. Le relazioni conflittuali tra madre e figlia trovano una spiegazione alla fine del romanzo. Al momento di morire, la madre confessa a sua figlia che avrebbe desiderato abortire quando ha saputo di essere incinta. Il rapporto incestuoso tra madre e figlia che conclude il racconto, si presenta come una regressione della figlia che cerca nel sesso di sua madre «il luogo dove è nata»[67]. Il matricidio si rivela l'unico modo di porre fine a questo amore impossibile.

Il romanzo di Elena Stancanelli, *Benzina*[68], pubblicato nel 1996 presenta anch'esso il matricidio ma sotto un aspetto più comico e grottesco. *Benzina* è una specie di *road movie* che s'ispira in parte al film americano *Thelma & Louise*[69]. Due ragazze, Lenni e Stella, gestiscono un'area di servizio alla periferia di Roma. Il romanzo inizia proprio quando la madre di Lenni, una borghese conformista toscana, venuta a trovare sua figlia, scopre che essa è omosessuale e ha una situazione professionale misera, insomma due campi in cui, per così dire, la riproduzione materna è fallita. La madre chiede a sua figlia di lasciare la propria compagna e di tornare con lei a Firenze ma Stella, l'amica di Lenni, afferra una chiave inglese e uccide la madre della compagna spaccandole la testa. Le due ragazze decidono di sbarazzarsi del corpo e di fuggire in Grecia, dove hanno progettato

[67] *Ivi*, p. 124. «[...] la prego di non muoversi, di farmi stare dove sono nata».

[68] E. STANCANELLI, *Benzina*, Einaudi, Torino 1998.

[69] *Thelma & Louise*, film americano di Ridley Scott, realizzato nel 1991, con Geena David e Susan Sarandon nei personaggi principali.

di trascorrere le vacanze. Ma le cose non vanno come avrebbero voluto. Durante una sosta in un autogrill, vengono rincorse da dei ragazzi che vogliono violentarle. Rinunciano finalmente al loro progetto, decidono di tornare all'area di servizio e di lasciare il corpo della madre, là dove è stata ammazzata. Quando la polizia arriva per fermarle, si uccidono provocando un incendio nell'area di servizio.

Questo romanzo a tre voci, che dà la parola a Lenni, Stella ma anche alla madre morta, presenta una relazione madre-figlia conflittuale. Il matricidio commesso dall'amica di Lenni è violento e radicale. Questo atto violento che apre il romanzo è un gesto simbolico forte. È infatti la morte della "cattiva madre", madre che ha sempre denigrato la propria figlia perché non le assomigliava, perché non le rimandava l'immagine consolatoria di figlia elegante, raggiante e sicura di sé. Infatti le si opponeva in tutto; la madre era snella e elegante, estremamente curata mentre la figlia è bulimica e grassottella, maldestra e piena di complessi. Lenni è omosessuale, il che costituisce, secondo la madre, una mancanza di maturità sessuale. Il conflitto madre-figlia si è cristallizzato nel rapporto con il corpo. Lo dimostrano le diverse peripezie con il cadavere della madre che possono essere interpretate come la desacralizzazione del corpo della madre. Sporca e maltrattata nel cofano della macchina, posizionata in modo indecente, con le gambe sempre scoperte, questa donna "rigida" è costretta ad adottare delle posture ridicole, viene manipolata come una marionetta disarticolata. Il cattivo trattamento inflitto al suo corpo impone alla madre una "presa di coscienza". Si stacca dal proprio corpo, si smaterializza, diventa un'anima e prende le distanze con ciò che le sta accadendo. Galleggia sopra la strada come un palloncino lanciato in aria e può finalmente vedere le cose in modo più oggettivo. Durante il

percorso nel limbo, in cui la madre rivisita il proprio passato, riconosce a poco a poco i propri torti, si rende conto di non essere stata una buona madre, sempre impegnata in mille piccole cose e di aver ignorato sua figlia. Quando la morte le unisce alla fine del romanzo, la madre spera solo di poter ritrovare sua figlia e diventare la sorella di Lenni e Stella. Per quanto riguarda la figlia, essa riesce ad esprimere il suo amore e il suo attaccamento alla madre solo dopo la morte.

Questi tre romanzi, dagli stili letterari molto eterogenei, incentrati sull'attaccamento delle figlie alla madre, pongono di nuovo la questione della sessualità materna. Le madri sono anche delle donne che hanno desideri sessuali. Ma come sottolinea Elena Ferrante ne *La frantumaglia*, «Nessuno a cominciare dalle sarte delle madri va a pensare che una madre abbia un corpo di donna»[70]. Sembra che il posto che occupa il padre nella triade madre-padre-figlia sia fondamentale per aiutare le figlie ad andare oltre lo stadio dell'amore edipico. Ora, in questi tre romanzi, osserviamo che i padri sono sia dei mariti gelosi, sia dei padri castrati, sia dei padri assenti, in altre parole dei padri che non legittimano la vita sessuale della madre. Di conseguenza, le madri che mostrano i loro desideri diventano *de facto* delle madri cattive.

Conclusione

Al termine di questo nostro studio sui temi sviluppati negli ultimi vent'anni dalla letteratura femminile, sembra possibile affermare che la figura materna abbia subito diversi cambiamen-

[70] E. Ferrante, *Le sarte delle madri*, in Idem, *La frantumaglia*, Edizioni e/o, Roma 2003, p. 15.

ti rispetto a quella incarnata dalla letteratura femminista degli anni Settanta. Il realismo femminista ha lasciato il posto a un realismo nero e spesso violento nel quale i racconti in prima persona sono diventati rari. Le madri letterarie di oggi sono donne che hanno ormai la possibilità di scegliere la maternità ma non per questo sono più felici. Le condizioni in cui vivono non sono del tutto diverse dalle condizioni denunciate dalle scrittrici degli anni Settanta: padri assenti, mariti che non assolvono al proprio dovere, famiglie poco presenti e al di là, strutture sociali carenti... Le madri sono sempre le uniche ad assumere la carica che le compete, vivono sempre rinchiuse nelle pareti domestiche, imprigionate in un ruolo sclerotizzante che ostacola il loro sviluppo personale. Ma contrariamente alle eroine degli anni Settanta, non identificano più nella "società patriarcale" le ragioni del loro malessere, questa capacità che conferiva alle madri fittizie degli anni Settanta una combattività e una forza che permetteva loro di evolvere. Anche se le scrittrici forniscono nelle storie narrate degli elementi di riflessione sulle ragioni del malessere materno, le protagoniste non esprimono apertamente i loro motivi di risentimento nei confronti della società. Si tratta inoltre di romanzi in cui le autrici non danno la parola alle madri e privilegiano i racconti extra diegetici. Le madri hanno interiorizzato il proprio malessere, si sentono in colpa e ripongono su se stesse la violenza muta che subiscono. Da qui delle protagoniste psicologicamente turbate o suicide. La letteratura femminile mette ugualmente in scena delle madri cattive, quelle che per debolezza mettono in pericolo l'integrità fisica e morale dei figli.

I diversi malesseri che le madri risentono hanno delle ripercussioni sui figli. Le madri inadatte, depresse, suicide, talvolta mostruose che la letteratura dipinge, non trovano in sé le risor-

se per badare a loro. Questi bambini, lasciati soli, non hanno più nessun punto di riferimento, si costruiscono da soli e si sentono spesso persi in un mondo pericoloso e minaccioso. Non distinguono più il bene dal male, confondono persino amore fraterno e incesto e si trovano inadeguati di fronte alla realtà degli adulti che li circondano. La madre, fin qui unica figura parentale ancora presente, vacilla e può anche essere nociva. Ma, paradossalmente, più si mostra distante con i figli, più suscita un attaccamento viscerale. Il matricidio rappresenta allora una delle forme di trasgressione della letteratura contemporanea. L'uccisione della madre, orchestrata dai figli, completa la decostruzione del mito.

È necessario infine aggiungere che una parte della letteratura femminile non tratta più la tematica della maternità, anche quando sceglie delle donne come protagoniste. Il rifiuto della maternità si esprime chiaramente nei racconti di Rossana Campo o Simona Vinci[71] ad esempio, in cui le donne si affermano prima di tutto attraverso una sessualità libera. Essere madri negli anni Duemila non fa più parte delle ambizioni di numerosi personaggi femminili, che non provano necessariamente il bisogno di giustificare la loro scelta[72]. La nuova coscienza femminile di cui testimoniano certe protagoniste assomiglia più spesso ad un modello di femminilità superficiale, estetica oppure a una specie di *machismo* rovesciato in cui l'uomo viene percepito come un oggetto sessuale. Le relazioni uomini-donne sono tanto cam-

[71] Cfr. R. Campo, *Mai sentita così bene*, Feltrinelli, Milano [1995] 2007; S. Vinci, *Stanza 411*, Einaudi, Torino 2006; Idem, *Strada Provinciale Tre*, Einaudi, Torino 2007.

[72] Sulla maternità scelta e la non maternità, si veda l'ultimo libro di Elena Stancanelli che mette in risalto i punti di vista di due amiche, l'una madre e l'altra no. E. Stancanelli, *Mamma e non Mamma*, Feltrinelli, Milano 2009.

biate da non permettere più di progettare una vita di coppia, e ancora meno una vita famigliare. Realizzarsi in quanto donna significa allora assecondare i propri desideri sessuali e amorosi, ma senza sognare una relazione durevole. La sessualità sembra definitivamente aver preso il sopravento sulla maternità.

Carmen Covito e il rapporto tra madre e figlia: il cordone ombelicale non reciso ne *La bruttina stagionata*

Roberta Sinyor

Che la madre sia una figura che, nella letteratura italiana contemporanea, non cessa di affascinare è un dato inconfutabile. La questione della madre e della maternità è dibattuta lungo tutto il Novecento: dall'inizio del ventesimo secolo, negli anni del fascismo e del dopoguerra, negli anni Settanta e, di nuovo, nell'ultimo ventennio del secolo. In quest'ultimo periodo c'è stata una grande fioritura di scrittura femminile, soprattutto nel campo della narrativa, nella quale molte autrici trattano il tema del rapporto madre-figlia. Basti pensare a scrittrici come Dacia Maraini, Carla Cerati, Fabrizia Ramondino, Elena Ferrante, Francesca Sanvitale e tante altre.

Una delle scrittrici che la critica non ha considerato in questo contesto è Carmen Covito. Tuttavia, il personaggio della madre è presente in molte delle sue opere. Nei romanzi della Covito la madre è una figura complessa, spesso stravagante, dai rapporti difficili con i figli adulti; i figli, a loro volta, sono esseri autonomi che non vogliono assoggettarsi al dominio materno. Non di rado essi sovrappongono l'immagine della madre com'era in passato a quella di come è al presente e ciò accresce la tensione fra madre e figli. Nei romanzi covitiani, il rapporto fra madre e figli è quindi complesso e si rivela spesso ambivalente e talvolta

contraddittorio. Si tratta di rapporti mutevoli le cui fila vengono tirate e allentate creando così nuovi *modus vivendi*. Questo contributo si propone di esaminare tale problematica e le conclusioni che ne trae la Covito nel romanzo d'esordio, *La Bruttina stagionata* (1992), che fa da base introduttiva ai numerosi temi e spunti che verranno successivamente sviluppati in altri suoi romanzi.

La trama principale di questo romanzo, vincitore del Premio Bancarella del 1993, consiste nel processo di autoliberazione compiuto dalla protagonista milanese, Marilina Labruna, ormai quarantenne, attraverso il quale si afferma come donna libera e indipendente sul fronte professionale, emotivo e, soprattutto, sessuale. Con la scoperta della propria identità, diventa, infatti, sicura di sé, capace di affrontare la relazione con un uomo, non più attraverso un rapporto di dipendenza ma di forza: «E, fingendo per amore di appoggiarsi alla mano di lui, Marilina è subito di nuovo in piedi da sola»[1]. La scoperta della sua identità e del suo essere avviene soprattutto tramite il corpo, il che le fa rivendicare l'appagamento della sua sessualità: «Marilina da *femme fragile* si evolve in sensuale femmina poliandra che non è né una morbosa ninfomane, né una corrotta prostituta, ma una donna che reclama per sé il diritto al pieno godimento sessuale»[2]. Questa nuova dimensione della donna è in netto contrasto con la descrizione iniziale, ironica e buffa, che di lei

[1] C. Covito, *La bruttina stagionata*, Bompiani, Milano 1992. Questa citazione si riferisce a Idem, *La bruttina stagionata*, Tascabili Bompiani, Milano 2006, p. 249. Le ulteriori citazioni si riferiscono a questa edizione.

[2] A. Neiger, *L'eroe femmina,* postfazione a C. Covito, *La bruttina stagionata*, cit., p. 254. Per un'analisi approfondita di questo processo subito da Marilina, si veda S. Kleinert, *I miti della Seduzione nei primi due romanzi di Carmen Covito*, in «Cahiers d'études italiennes», 2006, 5, pp. 139-150.

fa l'autrice. Marilina si trova dal parrucchiere per farsi fare la ceretta ai «baffetti» (p. 7) e così si vede: «Le è venuta una faccia da scema. Non se n'era accorta, l'ha vista stamattina nello specchio del parrucchiere...» (p. 7). È evidente che Marilina non si piace, come pure non le piacciono i suoi genitori. Detesta di somigliare fisicamente al padre pur riconoscendo che, per via della sua conformazione, ciò stabilisce un legame con lui: «tarchiato, basso, di ossa tozze, razza mediterranea trapiantata a Milano troppo tardi per sviluppare un po' di longilineità. Che guaio rassomigliargli in tutto, al femminile e senza alcuna grazia» (p. 8).

Marilina è negativa anche verso la madre, Ersilia, che le suscita «memorie sgradevoli» (p. 9) e mordaci:

> La mamma collezionava con accanimento le figurine della Mira Lanza, perdendo pomeriggi a suddividerle per punteggio (ce n'erano da cinque punti, dieci, venti, cinquanta) e, dopo averle ben legate a mazzetti con gli elastici scelti da una apposita biscottiera di latta con sopra scritto "elastici", ne faceva un pacchetto postale, le spediva a tariffa di campione senza valore e aspettava con ansia che arrivasse in compenso un frullatore, o un nuovo ferro da stiro o, nel caso che i punti non bastassero per tanto, sei cucchiaini in bachelite e acciaio: ne aveva già un cassetto pieno, ma sembrava contenta. (p. 9)

È il ritratto di una donna tutta assorbita nelle sue manie, su cui Marilina, da bambina, non poteva contare. La madre viene inoltre dipinta in modo beffardo e caustico come donna instabile, paranoica, capricciosa e bisognosa di attenzione:

> Poi capitava che, senza preavviso, desse fuori di matto: se ne usciva in vestaglia sul balcone a urlare le peggiori

> assurdità contro gli sconosciuti che passavano di sotto, e in due occasioni buttò dal quinto piano un vaso di gerani, della varietà che curava con più amore, quelli rosea, pelosi, puzzolenti. Per fortuna sbagliò la mira tutte e due le volte. E gridava che i bastardi volevano rubarle gli ori. Vero niente. A parte il fatto che possedeva in tutto tre o quattro spillettine in foglia d'oro, un paio di orecchini leggeri con la perla coltivata e un solo braccialetto di maglia a carrarmato, si immaginava lei chissà quali complotti, intrighi e agguati, forse per sentirsi nel centro di qualcosa almeno per un'ora e mezza, il tempo medio che le duravano le sue madonne di donna quasi in menopausa col marito commesso viaggiatore già provvisto di impegni improvvisi in un'altra città. (p. 9)

La descrizione della madre e del padre, sempre dal punto di vista della figlia, non è soltanto ironica; è anche il prodotto di una osservatrice che guarda i genitori con la lente d'ingrandimento in modo freddo e distaccato, e che non tollera l'idea di somigliare loro. Secondo l'autrice: «L'ironia è strumento di conoscenza, ci mostra la faccia nascosta delle cose, spesso fonte di geniali intuizioni come di inevitabili disillusioni»[3]. Marilina, infatti, disprezza Ersilia, «una bambina di sessant'anni» (p. 29), e disprezza anche lo stile di vita di sua madre ossessionata dalla pulizia: «era obbligatorio mettersi sotto i piedi i feltri e pattinare sui pavimenti a specchio» (p. 10) e dal collezionismo assillante delle figurine omaggio. Per reazione, la protagonista vive in un monolocale lontano dalla madre (una stanza tutta per sé) il cui pavimento è ricoperto di moquette, facile da mantenere e su cui si può camminare senza 'i feltri'. Il distacco fisico di Marilina

[3] M. Biglia, *Felicità. Magda Biglia intervista Carmen Covito scrittrice*, Vannini, Gussago (Brescia) 2000, p. 6.

da Ersilia è sintomatico di una presa di distanza esistenziale, in quanto la donna si rifiuta categoricamente di identificarsi con la madre anche se, suo malgrado, ne segue inconsapevolmente certi comportamenti[4].

L'atteggiamento di Marilina nei confronti dei genitori risale all'adolescenza che è ricordata con profonda amarezza e grande sconcerto:

> Quanta rabbia ha ingoiato, quanti torrenti d'odio ha soffocato allora, rivoltandosi dentro di sé contro quei genitori che le apparivano come un gigantesco carceriere a due teste sempre intente a dilaniarsi tra loro, eppure sempre pronte a sospendere o mascherare le ostilità reciproche per sputare sentenze comuni su di lei. (p. 31)

Molti dei colloqui tra madre e figlia si svolgono al telefono: la figlia dibatte con se stessa se sia meglio abbassare il ricevitore o continuare la conversazione. Tante volte, «Dalla sua distanza di sicurezza, […] Marilina si piega comprensiva, con un orecchio solo, verso le debolezze della testa sopravvissuta» (p. 31). Questi tentennamenti suggeriscono una certa ambivalenza nei riguardi della madre. Il rapporto con lei non è mai sereno eppure continua. In realtà, Marilina usa una strategia particolare nei rapporti con Ersilia, mantenendo un contatto con lei per tenerla a bada:

> Quella, dopotutto, è sua madre, e tenendola all'altro capo del filo a volte Marilina si sdilinquisce segretamente nella memoria di un passato che adesso può inventarsi meno truce di come lo vedeva quando, da adolescente si

[4] La Covito descrive la maniera in cui Marilina lavora «... precisissima, pignola...» (p. 10) e la sua scrivania che contiene «...tre scatole piene di elastici e di spaghi...» (p. 38).

> sentiva tarpata ingiustamente in ogni desiderio di uscire
> da quel nido di rancori domestici. (p. 31)

Allo stesso tempo, Marilina è, se non altro, una figlia ligia. Dopo la morte del padre, va spesso a trovare la madre. Anzi, quando Ersilia torna a casa dopo essere stata al pronto soccorso perché scippata per la strada, Marilina si trasferisce temporaneamente da lei per darle aiuto. Le conversazioni sono una riprova della conflittualità tra madre e figlia come, ad esempio, quando Ersilia lamenta il fatto che Marilina non le darà mai la soddisfazione di sposarsi: «l'eterno e solo peso di non essersi mai potuta mettere un cappellino da madre della sposa» (pp. 72-73).

La tensione fra le due donne si palesa anche nell'uso del linguaggio, o meglio, dei linguaggi all'interno del romanzo. «Covito assume […] come dato di fatto l'esistenza di una lingua letteraria, non da rifiutare, ma da arricchire e vivacizzare con prestiti e innesti di un parlato 'vitale'»[5] e «sceglie di caratterizzare ogni personaggio con qualche tic linguistico o elemento lessicale...»[6]. Mentre la madre parla usando malapropismi come per esempio «a svanvera» (p. 32) (invece di "a vanvera") o «occhiali da presbitero» (p. 55) (invece che da "presbite") e non sa formulare una frase ipotetica, «come se alla mia età gli potevo correre

[5] S. CONTARINI, *L'Eredità della neoavanguardia nei romanzi di Silvia Ballestra, Rossana Campo, Carmen Covito*, in «Narrativa», Presses Universitaires de Paris Ouest, Paris 1995, 8, pp. 75-99. In questo articolo, Contarini cita la Covito in proposito: «... Nella Bruttina io mi sono molto divertita a giocare sugli svarioni, sull'assenza del congiuntivo, sui gerghi, sui generi popolari come il fumetto, il cinema...», p. 95 (Intervista di Paolo Di Stefano a Carmen Covito in «Il Corriere della Sera», 2 agosto 1994, p. 11). Nell'articolo, Contarini si sofferma sul linguaggio usato dai vari personaggi. Per il mio scopo, mi soffermerò solo sulla lingua di Marilina e di sua madre.

[6] *Ivi*, p. 96.

dietro» (p. 55), Marilina, al contrario, adopera un linguaggio ricercato e colto, usando termini come «pretestuoso» (p. 242), «nonché» (p. 150), «dirompente» (p. 190), e ci tiene alla correttezza sintattica. Parlando infatti con Silvio, un personaggio del romanzo, gli dice: «Scommetto che lei pratica anche l'uso regolare dei congiuntivi» (p. 242). Il linguaggio da loro usato riflette non solo la tensione tra madre e figlia, ma perfino la mancanza di comunicazione e di comprensione tra le due donne, in quanto la madre, da un lato, non sa esprimersi bene e la figlia, dall'altro, si esprime perfino troppo bene.

Abbiamo già accennato al processo di autorealizzazione che Marilina compie nel romanzo. Ma sta di fatto che anche Ersilia si trova in una fase di trasformazione, dopo essere rimasta vedova del marito che l'aveva abbandonata parecchi anni prima per una donna molto più giovane di lei. Ersilia, in realtà, non si era arresa subito alla fuga del marito; anzi, aveva cercato:

> […] di mettergli il sale sulla coda con tutti gli espedienti a cui arrivava la sua immaginazione (fattucchiere rionali, lettere minatorie, un pretino mandato a far la spola tra Milano e la villa sul Garda dove il fuggiasco, che da tempo copriva la zona Bergamo-Brescia per una ditta del ramo maglieria, si era accasato con la figlia di una facoltosa famiglia di industriali)... (p. 29)

È da notare che nessuno dei mezzi di comunicazione di cui Ersilia dispone nel suo tentativo di riacchiappare il marito richiede che lei gli parli a viva voce. E ciò appunto perché a lei manca la capacità di esprimere oralmente le cose importanti, cioè perché a Ersilia manca la voce.

Si può dire che Ersilia è in una fase liminare della sua vita[7], in quanto non è più moglie e non ha ancora stabilito un nuovo *status* sociale per se stessa. Conosce, però, dopo la morte dell'ex-marito, Pucci Stefanoni, infermiera zitella e *medium* che conduce sedute spiritiche nelle quali in lei si manifestano lo spirito di Pippo Labruna, il marito defunto, e quello di un certo don Disparì. Pucci è una figura alquanto insolita: trovandosi in stato interessante, dopo essersi innamorata del primario della sala operatoria in cui lavora, va a consultarsi con un *medium* e scopre di avere «un potentissimo talento naturale per la trance» (p. 35). Le partecipanti alla seduta spiritica rimangono così impressionate dalle sue manifestazioni che abbandonano il *medium* e formano un nuovo gruppo con Pucci che funge da tramite fra loro e gli spiriti dell'aldilà. Si viene a sapere in seguito che la sua è una gravidanza isterica e quindi non si concretizzerà la sua fantasia di diventare madre. Ovviamente lei non partorisce nel senso biologico, cioè non ha prole ma, invece, nel suo ruolo di *medium* emette i messaggi degli spiriti che vogliono esprimersi tramite il suo. Anche Pucci, come Ersilia, è una figura liminare in quanto non ha un ruolo tradizionale; infatti l'essere *medium*, occupazione inconsueta, la relega ai margini della scala sociale.

[7] Per "liminare" s'intende una fase di transizione, dal latino *limen*, in cui qualcuno che ha terminato una fase della vita, non ne ha ancora iniziata una nuova. Il concetto apparve per la prima volta nel 1909 in un'opera di antropologia di Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, É. Nourry, Paris. In seguito il termine "liminare" venne diffuso da Victor Turner in una serie di studi: V. Turner, *Betwixt and Between: The Liminal Period in* Les rites de passage *in The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, Cornell University Press, Ithaca 1967; Idem, *Liminality and Communities*, in *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Aldine, Chicago 1969; Idem, *Passages, Margins, and Poverty* in *Drama, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, Ithaca 1974.

Marilina, inizialmente, approva l'amicizia che si sviluppa tra le due donne e che rincuora Ersilia a tal punto che incomincia a vestirsi meglio e a truccarsi:

> Nella stanza da bagno, pur sempre lucidata a specchio con secchiate di lisoformio e Vim, apparve prima una boccetta di cremina antirughe, poi anche un tubettino di idratante, poi un piccolo flacone di *Arrogance*, e poi di botto tutto un campionario di rossetti, di fard, di ciprie e ombretti in colori pastello. Marilina non obiettò alcunché. (pp. 29-30)

Da questa descrizione, si capisce che il romanzo non presenta soltanto il processo di autoliberazione della protagonista, Marilina, ma rivela anche la riscoperta da parte di Ersilia, la madre, del proprio corpo, della propria femminilità, del proprio élan *vital*. Marilina si pone la domanda: «Una mamma sedotta e innamorata può diventare inoffensiva? Forse» (p. 105). Ma la risposta sembra dover essere negativa perché Ersilia, influenzata da Pucci, vende il suo appartamento ma non ha il coraggio di comunicarlo alla figlia. È Pucci che racconta a Marilina della vendita dell'immobile, venduto da Ersilia con lo scopo di aumentare le sue entrate, mantenendone l'uso per il resto della vita e con la clausola che, dopo la sua morte, Marilina avrebbe potuto riacquistare la proprietà a prezzo ridotto. Marilina, disgustata, minaccia di fare causa a Pucci «per circonvenzione di incapace» (p. 123).

In seguito a questo scontro fra Pucci e Marilina, Ersilia non vuole più vedere la figlia, che rimane infastidita e amareggiata. L'intensificazione del vecchio conflitto con la madre porta Marilina al rifiuto dell'idea di mettere al mondo dei figli:

> Quando qualcuno le domanda perché non ha voluto figli, Marilina di solito risponde che non le va l'idea di imporre questo mondo a chi non ha nessuna possibilità di scegliere se starci o no, e a volte si premura di aggiungere argomenti più accettabili, come l'entropia del sistema terracqueo, lo squilibrio nord-sud, il costo di un bambino occidentale. Ma la vera ragione è che ha avuto paura di rispecchiarsi in un nuovo corpo infelice. (p. 130)

Questa affermazione della protagonista è una terribile accusa al concetto di maternità in quanto distrugge la figura della madre come datrice di vita in senso positivo. Marilina pensa di essere un cattivo prodotto, il prodotto di una maternità percepita negativamente. L'amarezza di queste osservazioni è rilevante, in quanto vi si presenta il concetto di maternità come generatrice di infelicità. L'ambiguità e la contraddittorietà del rapporto madre-figlia si ripresentano in una descrizione della madre da parte di Marilina:

> L'ultima volta che l'ha vista, Ersilia era supina nel letto, e, a bocca spalancata, russava forte. Senza dentiera e senza trucco, le sue guance vizze si increspavano in dentro, disegnando sacche d'ombra nel grigio mortuario della pelle; i bargigli del collo tremolavano vizzi e a ogni rantolo un fiotto di saliva le gorgogliava in gola. D'istinto, Marilina aveva fatto un passo indietro e c'era stato in lei come uno strappo, come l'avvio di uno srotolamento. Era qui, ancora, il vecchio cordone ombelicale tante volte reciso, e la teneva unita senza scampo a quel corpo terribile, presente, confortante a suo modo. Aveva dopotutto qualcuno al mondo. Quella era sua madre. E fu quasi dispiaciuta di aver stroncato volontariamente una genealogia che aveva avuto lunghe radici e rami fitti di uomini e

> donne, zii, cugini, bisavoli, trisavoli, e adesso aveva solo un ramo secco che non avrebbe mai gemmato, lei, sterile per orgoglio, per odio, per ribrezzo. (p. 129)

Siamo di fronte alla figura di un'Ersilia fragile e vulnerabile, cadente e grottesca. Marilina prova l'impulso di respingerla, ma si rende conto di non poterlo fare. Ciò che tiene la figlia legata alla madre «senza scampo» (p. 129), non è qualcosa di razionale o di emotivo ma è qualcosa di viscerale. Malgrado il cordone ombelicale sia stato reciso tante volte, in realtà, altrettante volte è stato ricollegato [8]. C'è, però, da parte di Marilina il rifiuto della maternità come procreazione feconda. Si tratta, quindi, di un rapporto paradossale il cui singolare equilibrio va mantenuto perché Marilina «aveva dopotutto qualcuno al mondo» (p. 129).

È ambiguo anche il comportamento della madre nei riguardi della figlia. Malgrado il suo desiderio di troncare il contatto con Marilina, Ersilia comincia a farle telefonate anonime quotidiane nelle quali non dice nulla. Durante una di queste telefonate, Marilina finalmente capisce che chi chiama è sua madre e si mette a parlarle dicendole che le fa piacere ricevere le sue telefonate e che apprezza il suo interesse e che non le importa affatto dell'eredità. Ersilia si commuove e Pucci, che stava ascoltando la conversazione, dice che hanno qualcosa da rivelarle e che accompagnerà Ersilia a casa di Marilina. Marilina si sente «interdetta e ansiosa» (p. 234) e decide di rassettare il soggiorno. A Marilina:

[8] «That a daughter never relinquishes her primary attachment to the mother is a widely accepted psychological/psychoanalytic notion, which is borne out by women's narratives of different cultures», in A. GIORGIO, *The Passion for the Mother. Conflicts and Idealizations in Contemporary Italian Narrative,* in IDEM (a c. di), *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, Berghahn Books, New York e Oxford 2002, p. 122.

> La sua stanza le appare grande, calda, accogliente. Riordina senza fretta le carte sulla scrivania, passa l'aspirapolvere, sistema in bella vista a lato del divano l'unico cesto [di fiori] che le è rimasto [...] poi si cambia, vestendosi con una cura e un'attenzione insolite, perché una mamma che viene, o è portata, a far pace non è cosa di tutti i giorni. (p. 236)

Ersilia, una volta arrivata a casa della figlia, è «ingrugnita e taciturna, come se avesse perso l'abitudine e non sapesse più che cosa dire. È [stata] Pucci a salvare la situazione...» (p. 237) con una farsa divertentissima in cui appare lo spirito di don Disparì che comunica a Marilina che sua madre ha bisogno di trascorrere la vita con Pucci («Messaggio ricevuto» (p. 239) risponde Marilina) e che le due signore vogliono fare dei viaggi insieme e che hanno fatto un testamento in cui lasciano tutto a lei. Marilina si rende conto di essere in trattativa con Pucci e ne accetta le condizioni. Marilina è soddisfatta e offre alla *medium* e alla madre delle guide turistiche per il viaggio. Anche le due signore sono contente di questo esito: «Le due vecchie ragazze partiranno lunedì, e per il resto della settimana lei è invitata tutte le sere in via Bezzecca per cenare con loro e "dare una manina" con i preparativi» (p. 240).

Madre e figlia hanno finalmente legato, per cui la tensione stabilitasi anni prima si scioglie e nasce un nuovo *modus vivendi* in cui ognuna di loro è libera di vivere la propria vita come le pare ed è disposta a mantenere un rapporto di parità e di rispetto reciproco.

L'amicizia e l'eventuale convivenza di Pucci con Ersilia sono fondamentali in quanto Pucci riesce a dare "voce" ad Ersilia ed Ersilia, a sua volta, riesce a fornire a Pucci una struttura fami-

liare che la libera dall'emarginazione, inserendola in un quadro sociale più accettabile. Durante l'ultima *trance*, Pucci, come mediatrice di Don Disparì dice: «io me ne andrò lontano di nuovo, e la mia permanenza altrove sarà lunga» (p. 239). Quest'affermazione di Don Disparì-Pucci vuole significare che la donna abbandonerà l'attività di *medium*. Infatti, l'essere *medium* non le serve più, poiché ha ottenuto ciò che desiderava, cioè condividere la sua esistenza con Ersilia. Con lo stabilirsi di questo rapporto simbiotico, le due amiche non sono più figure liminari ma diventano figure autonome: sono ormai una coppia di donne, sulla soglia della vecchiaia, che trovano un modo soddisfacente di vivere la loro vita. Nel romanzo non solo Marilina compie un processo di autorealizzazione, ma Ersilia, costruendosi una nuova vita vicino a Pucci, inizia il cammino verso un legame meno ambiguo e più sereno con la figlia.

Pucci si rivela di importanza fondamentale per il ruolo materno di Ersilia, perché diventa il *medium* attraverso il quale si aprono canali di comunicazione tra madre e figlia che prima non esistevano. Essa, infatti, diventa lo strumento di mediazione fra le due donne in quanto, con la sua capacità di dare voce ad Ersilia, riesce a stabilire per lei il contatto con la figlia. La situazione di alienazione fra madre e figlia si risolve, il cordone ombelicale non viene 'reciso' e la loro relazione non solo si ricompone, ma anzi persiste e si fortifica. La Covito, contrariamente a ciò che accade in altre scrittrici, limita la sua indagine alle circostanze che si riferiscono alla relazione tra Marilina ed Ersilia senza esorbitare da quest'ambito. Ciò potrà sembrare limitato ma non è privo di una sua notevole profondità psicologica.

Donne, madri, figlie e… femminismi (Michela Murgia, Savina Dolores Massa)

Margherita Marras

In un convegno tenutosi in Olanda nel 2004, fui colpita dalla frase di una collega che concluse la sua comunicazione, su un'autrice contemporanea, asserendo che le scrittrici non potevano che trattare soggetti quali la maternità, gli ambienti domestici, i figli. Mi sono interrogata a lungo su questa affermazione. Non tanto sulla sua validità o meno, ma sul cosa la collega avesse voluto realmente intendere: mi sono chiesta se tale laconica considerazione fosse legata a una sua idea riduttiva della scrittura femminile, e quindi a un suo pregiudizio, o se invece con essa avesse voluto rivendicare un diritto alla differenza. Tuttavia, in ambedue i casi, dalla conclusione così profilatasi a emergere era il suo intento di adottare delle tematiche su base differenziale che, implicitamente e pericolosamente, rimandavano a una fisiologia femminile associata a condizioni particolari dell'esistenza della donna (maternità, ambiente domestico ecc.), non di raro oggetto, come ben si sa, di strumentalizzazioni atte ad affermare il (pre)dominio maschile. Menzionando e affermando la specificità radicale della scrittura femminile contemporanea, la collega, maldestramente, la presentava sotto il segno della chiusura e affermava l'esistenza di ghetti intra-letterari (donne e uomini), una specie di segregazione letterariamente sessuata,

obbligandomi a rispolverare questioni e domande per me abbondantemente superate e a cui credevo che, seppur nella diversità delle posizioni, fossero già date delle risposte evidenti. Ma così, apparentemente, non era per tutti. Chiaramente le mie perplessità riguardo a questo restringimento tematico della letteratura femminile si fondavano su più assunti e fattori e su quella che mi appariva essere oramai un'obsoleta risposta alle classiche questioni che sono state il fulcro di molti dibattiti e critiche femministi.

Esiste qualcosa di specificamente maschile e femminile nelle modalità di pensiero, nelle pratiche, nelle relazioni? Esistono un linguaggio e dei temi tipicamente diversi e se sì come si configurano nella scrittura? Insomma, esiste una letteratura al "femminile" che possa indurre a pensare a un modo, a uno stile, a una sensibilità o a un senso estetico proprio alle donne?

Tutte interrogazioni, queste ultime, che portano inevitabilmente a (ri)evocare le prese di posizione teoriche di celebri femministe (Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Josephine Donovan, ecc.) e femminismi che, in buona parte del Novecento, hanno mostrato o sollecitato la necessità nelle scrittrici di sviluppare uno stile e dei tropi conformi e in grado di esprimere una specifica "mente" o una consapevolezza femminili, orientati a sottolineare la diversità dell'esperienza del mondo delle donne rispetto a quella dell'uomo. Naturalmente, tutto ciò avveniva senza esacerbare l'invasività giustificazionista della componente biologica, o detto altrimenti, senza aprioristiche restrizioni di campo, di dominio o di mansioni. La palese impronta essenzialistica insita in tali formulazioni, rette dalla secca logica binaria uomo-donna, comincia, però, a venir meno nei discorsi femministi già negli anni '70, segnati dall'abbandono progressivo

dell'idea di una soggettività femminile che riconduceva le donne a un unico livello interpretativo. E, in effetti, alla luce di importanti posizioni prese dalla critica femminista di e da questo periodo appare evidente il superamento, se non l'archiviazione, della prescrizione e della dogmaticità nel delineare stili e/o argomenti tipicamente femminili (anche in letteratura).

Dice Myra Jehlen:

> […] tesi come quella che oppone intuizione e ragione, parallelamente all'opposizione di femminile e maschile, se da un lato possono esercitare forza di assioma nella nostra cultura, dall'altro costituiscono proprio quelle tesi che le femministe devono mettere in discussione o finiranno per ridursi a controllare l'aritmetica quando il problema è l'analisi matematica[1].

E afferma Annette Kolodny:

> Che le donne scrivano mosse da quella prospettiva e di esperienza diversa e talvolta "altra" è ormai diventato pressoché luogo comune presso i circoli critici femministi. Ciò che non riconosciamo pienamente è che le differenze fra le singole donne possono essere tanto grandi quanto quelle fra donne e uomini – e forse in alcuni casi le differenze possono essere più grandi all'interno dello stesso sesso che fra due particolari scrittori di sessi differenti[2].

---

[1] M. JEHLEN, *Archimede e il paradosso della critica femminista*, in R. BACCOLINI, M. G. FABI, V. FORTUNATI, R. MONTICELLI (a c. di),*Critiche femministe e teorie letterarie*, CLUEB, Bologna 1997, p. 65.

[2] A. KOLODNY, *Alcune considerazioni sulla definizione di una "critica letteraria femminista* [1975]", in *Ivi*, p. 42.

> Una buona critica femminista […] deve prima riconoscere che la scrittura maschile e femminile nella nostra cultura inevitabilmente hanno qualcosa in comune […]. La ricerca di denominatori comuni nello stile o nell'argomento fra le donne scrittrici naturalmente continuerà, come giustamente deve: ciò che si deve evitare, comunque, è sia la tendenza a divenire prescrittivi, nel suggerire che le donne *dovrebbero* scrivere, sulla base di ciò che hanno scritto, sia la tendenza a istituire autorità […]. Lo scopo principale di una critica femminista teoricamente fondata come io la intendo, deve perciò essere quello di addestrarsi in metodi rigorosi per analizzare stile e immagini e poi, senza pregiudizio o conclusioni preconcette, di applicare tali metodologie ad opere individuali[3].

Nel corso del tempo, e soprattutto a partire dagli anni '80, i femminismi affacciatisi sulla scena mondiale hanno contribuito a scardinare e rendere ancora più instabili i confini della differenza sessuale.

Il dibattito sul *gender* ha sancito la comparsa di nuovi postulati che, inseriti in metodi critici e militanti, integrano la necessità di una più vasta definizione di strutture e reti di categorie di genere fondata su una molteplicità di incroci e combinatorie possibili (provenienza, età, stili di vita, esperienza individuale, classe, ecc.). Così è stato ed è per i femminismi postcoloniali[4] e

[3] *Ivi*, pp. 53-55.

[4] Il femminismo postcoloniale si iscrive in una serie di femminismi altri che riscrivono la grande narrazione del femminismo bianco, eterosessuale, di classe media. Tale femminismo propone come fondamenti metodologici e di pratica politica l'impiego dell'intersezionalità e della politica del posizionamento.

intersezionali[5] che rimettono in causa sia la classica ottica essenzialistica uomo/donna sia la visione monolitica della donna occidentale – bianca, di classe media, eterosessuale –, decentrando la differenza di sesso/genere per lungo tempo restata prioritaria nel discorso dei femminismi bianchi della sorellanza globale.

Sulla base di queste considerazioni diventano ancora più evidenti le falle riscontrabili nelle affermazioni perentorie di chi, ancora negli anni 2000, ostenta la pretesa di estendere le caratteristiche proprie a un'autrice all'insieme delle scritture femminili odierne. Una genericità che può solo denotare l'adozione di un "metodo" poco circostanziato e poco ortodosso, le cui conseguenze immediate sono percettibili nell'assunzione banalizzante di una particolare tipologia di tematiche ritenuta distintiva del genere letterario femminile che, di fatto, invece di sovvertire o di rimettere in causa gli stereotipi di un ideale estetico diffuso, continua impropriamente (e forse inconsciamente) a segnare una mutilante complicità con i ruoli ascritti e con le radici strutturali del sistema patriarcale.

La stessa definizione di genere femminile in letteratura è stato ed è oggetto di un continuo rimaneggiamento, giacché un genere o un canone critico, per gli stessi presupposti epistemologici contenuti in essi, rimangono in costante evoluzione fino, talvolta, a cambiare di senso e/o a non trovare più nessun effettivo riscontro. Per di più, qualunque definizione del femminile (anche narrativamente parlando), proprio come la teoria, la critica o il ruolo politico del femminismo, è caratterizzata dal mutamento del concetto di femminilità, che varia in funzione speculare ai

[5] L'origine del termine "intersezionale" si fa risalire alla giurista femminista Kimberlé Crenshaw.

cambiamenti sociali e storici. Ogni definizione letteraria che rimanda al femminile può, perciò, apparire fuorviante e limitativa, se non si tengono nel giusto conto la transitorietà e i cambiamenti che incidono, in un dato contesto, nella percezione del femminile e/o se si sottovaluta la necessità di una continua riesamina dei presupposti intrinseci che formano e supportano i metodi d'analisi (principi comuni a molta critica femminista). A questo punto è lecito interrogarsi sul posizionamento critico da adottare. Indubbiamente, risulta difficile stabilire esattamente su quali basi possa risiedere una specificità letteraria delle donne; una problematicità testimoniata tanto dalla vaghezza della terminologia critica e dalla pluralità di approcci teorici sulla questione quanto dalla varietà della narrativa odierna, contraddistinta da un sintomatico *bouquet* di differenze che rende impossibile una catalogazione univoca delle scritture a firma femminile. I rischi davanti a testi prodotti da donne e analizzati su base sessuata sono molteplici di cui due maggiori: da un lato (come si è visto), cadere nella trappola di oramai obsolete ipotesi sulla specificità della consapevolezza femminile per recuperare e postulare *à tout prix* una sensibilità, un'esperienza del mondo o un senso estetico comune alle donne; dall'altro, applicare la radicale strategia decostruttivista che preclude qualsiasi intervento di tipo storico e politico nell'analisi testuale (indispensabile per una valutazione differenzialista e evolutiva) che scade spesso negli estremismi di negazione, ossia nella frantumazione e all'annientamento del soggetto donna.

E allora, come porsi davanti ai testi scritti da donne? La proposta di Kolodny sull'attitudine critica da seguire, seppure dati degli anni '70, mi sembra ancora la più convincente: lasciarsi guidare dalle prospettive che impone il testo per scoprire ciò che è diverso o specifico nella produzione letteraria femminile

(«se invero qualcosa di diverso vi *esiste*»[6]): «cominciare con il trattare ogni autore e ogni sua singola opera come entità separate con una loro specificità. Poi, lentamente, potremmo scoprire nel corso del tempo e dopo molto studio quali elementi ricorrono e, più importante ancora, *se* gli elementi ricorrono»[7].

Questa lunga premessa permette di introdurre e spiegare il titolo di questo saggio che, rinviando alle donne, alle madri e alle figlie, non può sfuggire da aporie e da un'implicita differenziazione con il mondo maschile. È dunque d'uopo un ulteriore breve preambolo. "Donne, madri e figlie" non sottende il fatto che le donne (visto che l'analisi porta sull'opera di due autrici) non siano capaci, come diceva la mia collega, di trattare altri soggetti, né è mia intenzione affermare con questa tematica un concetto di genere se non quello fluido e plurale di intendere il femminile.

A questa triade ho voluto associare i femminismi. Le ragioni di questa mia scelta rimandano a un'evidenza: infatti, se con il materno, da intendersi come relazione madre-figlia, si viene a toccare uno degli elementi fondativi del pensiero della differenza femminile, è altrettanto vero che, grazie all'elaborazione di questo enigma, i femminismi recenti (nazionali e internazionali) hanno potuto ribaltare l'accezione negativa del modello materno, liberandolo da vincoli ordinari e trasformandolo in un punto di forza su cui ridisegnare la struttura stessa dei rapporti sociali, nonché il significato di libertà femminile[8]. Le valenze assunte

---

[6] A. Kolodny, *Alcune considerazioni sulla definizione di "critica letteraria femminista [1975]"*, cit., p. 42.

[7] *Ibidem*.

[8] «[Sul] legame materno […], si è giocato nel passato recente il significato stesso di libertà femminile», in C. Zamboni Robotti - L. Muraro Brunello, *Prefazione*, in *L'ombra della madre*, «Diotima», Liguori, Napoli 2007,

dal materno nel dibattito femminista sono estremamente varie (e talvolta non esenti da contraddizioni): ricordiamo gli studi sul legame figlia-madre di Luce Irigaray o di Adrienne Rich[9] che sottraggono la figura della madre dall'immaginario maschile aprendola a nuovi significati, o ancora il pensiero della differenza e le pratiche politiche di questi ultimi decenni che, dice Diana Sartori, anche se non privi di difetti e di esiti negativi, hanno sempre avuto al loro cuore «la madre nel pensare la politica, vuoi tematizzandola come fattore di rottura dell'ordine politico patriarcale, vuoi di correzione o trasformazione delle regole e dei modelli della politica»[10]. Ciò ha portato, come fa notare Lea Melandri, a un sostanziale cambiamento nel modo di intendere il materno che, dapprima considerato come condizione della oblatività femminile («luogo in cui si è giocata l'esclusione delle donne dalla res *publica*»), si ritrova oggi a essere «"un requisito essenziale per la piena assunzione dei diritti", oltre che un "valore civile" capace di creare forme più umane di sociabilità»[11].

---

p. 1; «La relazione Madre-Figlia è una delle esperienze più attentamente elaborate. Per molte donne è stato il punto che ha orientato lo sguardo nel cammino personale di maturazione», in D. Lusiardi Sassi, *Demetra e il figlio della regina*, in *Ivi*, p. 143.

[9] Da *Speculuum* a *Etica della differenza sessuale* di Luce Irigaray, *Nato di donna* di Adrienne Rich. Si vedano anche gli studi portati avanti dal gruppo Diotima.

[10] «La politica della differenza sessuale come teorizzata e praticata nel femminismo italiano si è mossa in direzione diversa, ed è sempre stata attenta a tenere unite queste due istanze, avvertendo di come la libertà femminile non implicasse rinnegare la madre, al contrario, e d'altra parte come il riconoscimento della madre non andasse confuso con l'esaltazione del tradizionale ruolo materno», in D. Sartori Ghirardini, *Con lo spirito del materno*, in *L'ombra della madre*, cit., p. 42.

[11] L. Melandri, *Differenza. E le sue aporie*, in S. Marchetti - J. M. H.

Un ribaltamento reso possibile tanto dall'emancipazione da taluni vincoli storici che hanno pesato sul corpo e sulla sessualità, quanto dall'attenzione costante ai segni che la storia vi ha impresso: «Se in passato l'emancipazione è stata "fuga dal femminile", oggi è il femminile a prendersi la sua *rivincita*. Sono le stesse donne che decidono di impugnare attivamente quelle che sono state le ragioni della loro sottomissione: la seduzione e le doti materne»[12].

La valorizzazione delle differenze va dunque di pari passo con un rinnovo della figura materna, una madre simbolica che sfugge «all'ordine della necessità»[13] ma che è integrata a un immaginario vasto, politico. Il risultato è una soggettività femminile non asservita che «rende forza e consapevolezza dai rapporti tra donne, e la differenza si pensa secondo una dimensione orizzontale e verticale insieme»[14].

Dice Laura Colombo:

> […] alcuni collettivi femministi operano un radicale spostamento di paradigma: non solo valorizzano la differenza femminile, ma mettono al centro il rapporto con la madre, luogo dell'origine e contemporaneamente di una censura che non ha permesso la libera significazione di sé. Si sottraggono in questo modo alla relazione di produzione e riproduzione patriarcali, e si pongono nella situazione materiale che permette di dar vita a una rappresentazione autonoma e più autentica della femminilità. La valorizzazione della differenza femminile e della

---

Mascat - V. Perilli (a c. di), *Femministe a parole. Grobigli da districare*, Ediesse, Roma 2012, p. 73.

[12] *Ivi*, p. 77.

[13] L. Colombo, *La passione di esserci*, in *L'ombra della madre*, cit., p. 68.

[14] *Ibidem*.

> relazione con la madre sono due mosse che permettono l'apertura alle genealogie femminili e a una figura materna accettabile[15].

La scelta di questo soggetto è stata inoltre supportata da due particolari ragioni: la prima, è che la triade donne-madri-figlie sembrerebbe essere uno di quegli elementi federatori (di cui parla Kolodny) della narrativa italiana contemporanea (e non solo), per quanto ogni scrittrice l'abbia poi trattato in maniera del tutto originale. Circoscrivendo al solo lasso temporale che va dagli anni '80 ai nostri giorni, ricordiamo, per citarne solo alcune, Francesca Sanvitale, Elisabetta Rasy, Rosa Matteucci, Elena Ferrante, Silvana Grasso e, in maniera del tutto originale, anche Savina Dolores Massa; la seconda, è che trattare e problematizzare in una prospettiva più prettamente scrittoria questo nucleo tematico contribuisce a un'ulteriore verifica valutativa delle peculiarità, del peso e del senso che ricoprono attualmente il femminile e il materno.

La mia analisi sul rapporto femminile e materno attinge e si focalizza su due testi, ancora poco studiati, che lasciano emergere la complessità e le ambiguità del soggetto trattato: *Ave Mary. E la Chiesa inventò la donna*[16] di Michela Murgia e *Mia figlia follia*[17] di Savina Dolores Massa. Un saggio, il primo, in cui Murgia sceglie una figura sacra, la Vergine, per discutere di eredità che incidono pesantemente nella vita delle donne; un romanzo, il secondo, straordinariamente atipico tanto nello stile e nella for-

---

[15] *Ibidem*.

[16] M. Murgia, *Ave Mary. E la Chiesa inventò la donna*, Einaudi, Torino 2011.

[17] S. D. Massa, *Mia figlia follia*, Il Maestrale, Nuoro 2010.

ma quanto nel trattare le tematiche del materno e del femminile. Si tratta di testi diversissimi che, per di più, rimandano a generi molto distanti tra loro. Tuttavia, la comparazione trova una sua giustificazione nell'obiettivo prefissato: rilevare e stabilire le peculiarità e la portata dei posizionamenti autoriali sulla base di interpretazioni e/o di modalità di rappresentazione del materno e della femminilità. Inoltre, il fatto che Murgia sia una romanziera e solo un'autrice occasionale di saggi spiega l'interesse portato alle riflessioni relative alla triade donne-madri-figlie presenti in *Ave Mary*, seppure esse non siano centrate in seno a una narrazione finzionale.

Non un romanzo quindi quello della Murgia, ma una riflessione saggistica che ci viene proposta da una scrittrice cattolica, con alle spalle anni di militanza nelle fila dell'Azione cattolica e la cui formazione universitaria non si dissocia dal campo teologico (è laureata in Scienze religiose). Il titolo del libro tiene implicitamente in piedi una sfumata ambiguità che è la stessa autrice a svelarci: non è un libro sulla Madonna ma un libro sulle e per le donne. Ciononostante, è su questi due soggetti "Madonna e donne" che si delinea la particolarissima triade donne-madri-figlie, giacché si parla di donne e di figlie della Madre all'origine di tutte le Madri, almeno per la nostra cultura occidentale a maggioranza cattolica.

Il saggio è una sorta di studio in cui vengono messe a confronto evidenze sociali e rappresentazioni del femminile con l'esperienza di donna cattolica e praticante della Murgia, che si incrociano in continuazione con riflessioni che rimandano al pressante condizionamento esercitato dalle conservatrici posizioni ecclesiastiche e pastorali, passate e presenti. L'articolazione del libro conta sei capitoli, a cui corrispondono dei soggetti

strutturati senza nessuna divisione in veri compartimenti stagni, visto che le tematiche trattate si toccano e si completano in continuazione. Ad apparire costante è la rimessa in discussione della rappresentazione dei generi nella società odierna, che il più delle volte Murgia presenta come effetti nefasti dell'arbitraria interpretazione di alcuni importanti nodi teoretici e biblici formulata da Padri della Chiesa, teologi, alti prelati o esegeti[18], di cui sottolinea la tendenziosa propensione a un'ideologia e retorica della differenza sessuale che si conferma come una banale tecnica di assoggettamento della donna.

Come nella miglior tradizione della teologia femminista, anche Murgia (pur proclamandosi non femminista) si serve di Maria per cercare di dare un senso al tormentato e mai risolto enigma dell'identità femminile.

Se questo saggio dal ritmo avvincente è stato accolto con grande entusiasmo dall'opinione pubblica (diventando peraltro un *bestseller*), non ha però suscitato gradimento presso alcune addette ai lavori. A sollevare delle riserve sono state due giornaliste e teologhe della testata cattolica «L'osservatore romano», Cristiana Dobner[19] e Lucetta Scarrafia. Quest'ultima sottolinea il carattere menzognero dell'accusa sessuofobica che Murgia rivolge alla Chiesa, rimproverandole una narrazione teologica unilaterale, una preparazione insufficiente sulla storia e sulle donne della Chiesa e su certi passi della *Genesi*. Senza entrare nel merito delle debolezze storiche e teologiche presenti in *Ave Mary*, mi limiterò invece a evidenziare come l'uso della triade

[18] Da Sant'Agostino all'elaboratore del principio "petrino-mariano" Von Balthasar fino a Giovanni Paolo II.

[19] C. Dobner, *Quel sì che ci ha rese tutte protagoniste*, in «L'osservatore romano», 12 giugno 2011.

sia spesso all'origine o conseguenza diretta di evidenti contraddizioni e/o macroscopiche manipolazioni da parte dell'autrice.

Passiamo brevemente al setaccio alcune di queste. Nella parte relativa alla morte femminile, Murgia lamenta il fatto che il dogma della morte rimossa nello spazio pubblico non riguardi una certa tipologia di morte maschile, che è invece oggetto di sovraesposizione mediatica. Servendosi di una serie di esempi (eroi immolatisi nell'altare della patria, praticanti di sport estremi, boss mafiosi, giudici, ecc.), l'autrice afferma che se la dipartita dell'uomo è all'origine di monumenti mediatici, per converso, la morte femminile è caratterizzata da un livello di evidente subordinazione o di gregarietà rispetto a quella maschile. Per confortare la sua teoria porta come esempio il ruolo di vittime e comparse riservato nelle cronache alle donne ammazzate, a fronte del risalto che viene invece dato all'artefice della loro morte. Un ruolo secondario, sempre secondo la scrittrice, che trova conferma nelle spiegazioni sommarie con le quali si è motivato il decesso di donne, intervenuto a breve tempo di distanza da quello dei rispettivi coniugi, bruscamente liquidato adducendone le cause alla scomparsa del congiunto (Fellini-Masina e Vianello-Mondaini).

Murgia così ne deduce che:

> Perché sembra così importante omettere le donne dallo spazio pubblico di rappresentazione della morte e della sofferenza, se non in qualità di vittime? Da quale seme culturale nasce l'idea che l'estremo istante e i suoi dintorni debbano essere un luogo di soggettività soprattutto maschile, mentre alle donne spetti il ruolo passivo? E possibile che su questa idea "sessuata" della morte e

della sofferenza attive possa aver influito anche la rappresentazione che per secoli ne ha dato la fede cristiana[20].

In questo orizzonte solo l'uomo può "morire", la donna invece "viene uccisa". Perché questo squilibrio costante tra soggetto attivo e soggetto passivo sia possibile, spesso occorre che la narrazione neghi le evidenze contrarie, per giungere fino a mistificare la realtà, secondo un meccanismo che non è certo un brevetto dei media italiani[21].

Il racconto della Genesi è un potente generatore di immaginario: nel momento in cui descrive la vita della dome una derivazione della vita dell'uomo – la sua costola – apre la strada all'ipotesi che anche nella morte sia ancora una volta il maschio a "generare" per la donna una nuova condizione dell'esistere: la vedova, l'orfana, la vestale della memoria sono comunque un prodotto derivato[22].

L'assunzione al cielo di Maria ha infatti nella devozione popolare, o anche solo nell'immaginario culturale, una raffigurazione […] che nega implicitamente che la Vergine sia mai dovuta passare attraverso l'umiliazione del decesso corporeo: viva e vegeta, Maria sale al cielo incoronata in una profusione di luce, circondata da angeli e santi in una solenne cornice di nubi[23].

---

[20] M. Murgia, *Ave Mary. E la Chiesa inventò la donna*, cit., p. 18.
[21] *Ivi*, p. 14.
[22] *Ivi*, p. 49.
[23] *Ivi*, p. 33.

È dunque Maria di Nazareth a divenire il perno di riconduzione esplicativo di questa estromissione, che l'autrice motiva sulla base delle considerazioni espresse dal cattolicesimo (per il quale la Vergine risulterebbe «più che morta, diversamente viva»[24]) e tramite la tendenza di predicatori e pastori a non esprimersi mai esplicitamente sulla sua morte, indugi, sempre a detta della scrittrice, percettibili nello stesso dogma dell'Assunzione. Ciò spiegherebbe l'assenza di un particolare significato teologico attribuibile alla morte femminile e giustificherebbe la negazione e il non accesso per le donne credenti «all'immaginario della morte come luogo di protagonismo spirituale»[25], contrariamente agli uomini a cui il crocifisso[26], per duemila anni, avrebbe dato la possibilità di immaginare la propria fine. Questa secondarietà del femminile nella morte viene riportata alla rappresentazione evangelica del dolore mariano che

[24] *Ivi*, p. 32.

[25] *Ivi*, p. 29.

[26] «Laddove Cristo ancora oggi muore simbolicamente mille volte al giorno su tutti i muri delle nostre scuole, nell'intimità delle nostre case, dietro i banchi dei tribunali e sui petti siliconati delle soubrette, la morte di Maria è stata cancellata e sottratta alla rappresentazione, cristallizzando per tutte le donne un modello divinizzato a cui nessuna può accostarsi con qualche speranza di identificazione. Nell'iconografia dominante, quella che ha fondato il nostro immaginario collettivo, la madre di Cristo ha con la morte un rapporto di sola contemplazione: è la *Mater Dolorosa* ai piedi della croce, icona del dolore permanente al capezzale della fine di un altro. Questo silenzioso *Stabat Mater* è la pietra miliare della costruzione dell'idea di Maria come vestale afflitta e funzionale, predestinata a divenire il modello ferreo perla femminilità di quasi venti secoli. La donna ai piedi della croce non è solo l'eterna testimone della morte altrui. Una Madonna che non conosce la propria fine offre alle donne credenti un patto di mimesi insostenibile, perché stipulato con un soggetto simbolico dal corpo intangibile, sottratto al tempo e in definitiva privo di limite», in *Ivi*, p. 33.

> […] a differenza di quello di Cristo, non è mai personale ma è traslato, eco e conseguenza di quello del Figlio. È un dolore di servizio, che serve a rendere più evidenti le sofferenze del Crocifisso […]. La rappresentazione di Maria afflitta […], non serve a mostrare il dolore della donna Maria, ma a massimizzare l'effetto della morte di Gesù; nel momento in cui diventa modello rappresentativo per le donne, il processo finisce per consacrare definitivamente la sofferenza femminile come percorso obbligato verso l'annullamento sacrificale di sé – processo che con un termine tecnico nel cattolicesimo si definisce "oblazione"[27].

Strettamente legata al tema della morte e ancora una volta esplorata sul duplice binario petrino-mariano e uomo-donna, filo conduttore del saggio, è l'analisi proposta sulla bellezza (e la vecchiaia). Con taglio incisivo e assolutamente condivisibile, Murgia ne sottolinea l'importanza nella nostra società, mettendo in evidenza la differenza sostanziale della rappresentazione pubblica dell'uomo e della donna nella fase dell'invecchiamento: da un lato, l'uomo positivo e paterno, che viene socialmente posizionato nell'area delle seduzione a dell'autorevolezza; dall'altro, la donna che, non più giovane e non più fertile, viene rappresentata facendo leva sulle difficoltà dell'età e sul suo ruolo oramai "socialmente inutile". Si tratta di un ragionamento, almeno sin qui, accettabilissimo: le differenze esistono e pure le discriminazioni. Tale riflessione si complica, però, quando su queste basi l'autrice cerca di spiegare l'accanimento alla giovinezza delle donne, o detto altrimenti il loro ricorso a un «ter-

[27] *Ivi*, p. 45.

rorismo estetico»[28], rifacendosi all'«assenza di un immaginario di vecchiaia e di morte [della Madonna] che risulti sereno e dignitoso»[29] e alla ricorrente rappresentazione iconografica della Vergine perennemente giovane e bella[30], «poco funzionale a sostenere un'immagine spiritualmente accettabile della vecchiaia femminile»[31].

> Una Madonna che non conosce la propria fine offre alle donne credenti un patto di mimesi insostenibile, perché stipulato con un soggetto simbolico dal corpo intangibile, sottratto al tempo e in definitiva privo di limite. Se la "Maria che non muore" rappresenta la perfezione a cui non giungeremo mai, se è lei – l'Eternamente giovane – l'obiettivo a cui tendere, significa che in questo gioco siamo destinate a perdere comunque, a meno di non ricorrere a espedienti per ridurre la distanza dal modello […]. La chirurgia estetica in continuo sviluppo, la cosmetica *antiage* che ci lusinga dagli scaffali e la maniacale manutenzione da palestra a cui ci sottoponiamo non sono solo l'effetto del martellamento pubblicitario che denigra le nostre normalità, ma sono segnali di un desiderio di trasformare il corpo in santuario immutabile, l'indizio dell'incapacità di fare pace con la morte, la nostra[32].

> Maria è senza peccato originale, e dunque la si immagina naturalmente preservata dalle conseguenze della caduta che attanagliano tutti gli altri, costretti a vedere su se stessi i segni della lenta morte rappresentata dal

[28] *Ivi*, p. 90.
[29] *Ivi*, p. 92
[30] Cfr. *Ivi*, p. 96.
[31] *Ibidem*.
[32] *Ivi*, pp. 33-34.

> trascorrere del tempo. Per questo motivo la *Pietà* di Michelangelo ci mostra un uomo defunto di trentatré anni in braccio a sua madre cinquantenne che ne dimostra surrealmente sedici. Il genio dell'artista l'ha resa icona immutabile nell'istante esatto del divino concepimento, lasciandola per sempre figlia del suo Figlio anche nell'aspetto fisico. Ma il lifting teologico, per quanto mirabile, non è di nessun confronto spirituale alle donne che invecchiano avendo come unico riferimento lo specchio che le riflette[33].

Un terzo complesso e delicato punto trattato rimanda alle influenze determinate dall'educazione religiosa cattolica sulla consenzialità delle donne all'interno di un contesto coercitivo. Partendo da una riflessione sul celebre documentario *Il corpo delle donne* di Lorella Zanardo, che evidenzia «la strutturale resistenza psicologica delle donne a dire di *no*»[34], Murgia individua nelle disparità educative uomo-donna il radicarsi, presso gli uomini, della convinzione che le donne quando dicono no vogliano dire forse e che quando dicono forse vogliano invece dire di sì: rifiuti delle donne che, nel nostro quadro culturale, non sarebbero quasi mai considerati una cosa seria[35], ma piuttosto capricci, specialmente quando mirati a negare la disponibilità sessuale. Si rifà quindi alle dichiarazioni di alcuni stupratori nei processi per violenza sessuale che usano spesso la presunzione del consenso della donna, ponendo in relazione le difficoltà al diniego delle donne credenti di ogni latitudine, con l'interpretazione falsa e pregiudizievole di Maria (tratta dai Vangeli

[33] *Ivi*, pp. 96-97.
[34] *Ivi*, p. 110.
[35] Cfr. *Ibidem*.

e veicolata anche dall'iconografica), erroneamente considerata modello di docilità, di abnegazione e di passività rispetto alla volontà di Dio:

> Questo non dipende, anche se a molti piacerebbe continuare a pensarlo, da una inesistente ambiguità insita per cultura nell'animo femminile, che indurrebbe l'uomo all'equivoco. E piuttosto il frutto di una educazione alla compiacenza, all'idea che opporre un rifiuto, quale sia, rappresenti un venir meno al dovere tacito di sacrificare la propria volontà per far prevalere quella di un altro[36].

Da questi pochi esempi già si evince il ruolo fondamentale attribuito alla triade donne-figlie-madri, oggetto, nella sua analisi, della costante riconduzione della donna alla funzione di figlia che ha come modello materno (scelto o imposto) la Vergine. Modello costruito su un uso forzato delle plasticità e delle interpretazioni simboliche di Maria, che Murgia adatta, manipola e piega alle sue esigenze esplicative, adducendo a esso una connotazione primaria nel processo di strutturazione dell'identità culturale femminile. Come si è visto, è in nome di una Maria «diversamente viva» che si giustifica il ruolo secondario della donna nell'immaginario della morte[37] (con annesso disinvolto richiamo differenziale all'incarnazione dell'uomo-Cristo e alla

[36] *Ibidem*.

[37] Trascurando di fatto che i modelli di morte riprodotti nello spazio pubblico sono una proiezione diretta di quelli esistenti in vita, che il racconto della morte, per l'appunto, non fa che replicare. In percentuale, rispetto agli uomini, poche sono le donne soldato, poche le magistrate, le kamikaze o le lavoratrici clandestine esposte alle morti bianche, quasi inesistenti sono poi le "padrine" o i killer della mafia e numericamente inferiori in rapporto agli uomini sono le donne che praticano sport estremi.

disincarnazione della donna-Maria); altrettanto azzardata è la correlazione posta come consequenziale tra il ricorso alla chirurgia estetica da parte di una moltitudine di (pie?) donne e la ricerca di un inarrivabile modello estetico mariano: affermazioni effettuate ignorando una serie di congiunture socio-culturali (e peraltro trascurando le elevate percentuali di uomini che ricorrono a tali pratiche) che da decenni hanno sancito nella nostra società il predominio dell'apparenza sull'essenza, la dittatura della bellezza e del sempre giovane; senza sottovalutare che la volontà delle donne continui a porsi come elemento di conflitto[38] o la persistenza di vergognosi vincoli culturali che purtroppo ancora albergano in talune menti maschili, è altresì inquietante

[38] «L'educazione religiosa cattolica ha inciso grandemente sull'idea che una donna per bene sia per sua natura un essere consenziente all'interno di un contesto coercitivo. Il *si* delle donne è indispensabile alla sopravvivenza del sistema patriarcale: tanto nella società quanto nella Chiesa il loro corpo è materia prima del contratto. Nel sistema di cui gli uomini dettano le condizioni, il corpo delle donne è classificato a uso civico, condominio, possesso collettivo su cui si esercitano le volontà più diversificate. Difficile per la donna ribaltare le condizioni di un mondo dove basta la bellezza per presupporre la disponibilità sessuale, dove è sufficiente la gentilezza per dare per scontata la disposizione alla cura e dove, se c'è la fertilità, è sottintesa anche la fecondità. Metafora di questa negazione del valore del *si* e del *no* femminile resta la tragica ed estrema vicenda di Eluana Englaro, in cui il padre che provò ad appellarsi al rispetto assoluto della volontà della figlia – ricevette da Silvio Berlusconi la sconcertante risposta che, nonostante lo stato vegetativo, la ragazza tecnicamente avrebbe potuto ancora avere un figlio. A nessuno sarebbe mai venuta in mente la stessa immagine se sul letto d'ospedale ci fosse stato un ragazzo. Questa risposta, in tutto il suo osceno candore, rivela il pensiero patriarcale alla sua radice: non esiste la volontà femminile vincolante se c'è un corpo femminile vincolato, e il vincolo nella cultura in cui viviamo ha tante forme possibili. Finché la volontà dell'uomo continuerà a essere l'unica fonte di diritto, la volontà delle donne sarà costretta a porsi come elemento di conflitto», in M. Murgia, *Ave Mary. E la Chiesa inventò la donna*, cit., p. 112.

la spiegazione relativa alla negazione maschile del valore del "si" e del "no" femminile: un siffatto uso di argomentazioni mariane portano un sostegno, seppure inconscio e involontario, alle ragioni di stupratori che, spesso, utilizzano la presunzione di un non chiaro dissenso femminile come deterrente a una riduzione di pena.

Indubbiamente, la triade che Murgia propone in *Ave Mary* si nutre delle riflessioni di illustri e importanti teologhe femministe, tra cui Catharina Halkes, Kari Børresen, Mary Hines, Els Maeckelberghe, che hanno ampiamente contestato le proiezioni che sono confluite su Maria e che, a questo riguardo, hanno segnalato il disagio delle donne, la loro diffidenza e le loro reazioni di netto rigetto rispetto alla simbologia mariana[39]. Tali similitudini sono evincibili nel filo discorsivo e nelle argomentazioni del

[39] «Sono molte le teologhe che, vicino a Maria, hanno percepito questa sensazione di soffocamento […]. Inoltre molte teologhe non possono "tapparsi il naso" davanti alle innumerevoli proiezioni che sono confluite su Maria, trasformandola in vero e proprio strumento di conferma e di legittimazione dell'ordine androcentrico che le ha create e alimentate negando la libertà femminile. Spostamenti di senso che hanno affossato la soggettività di Maria confinandola in uno scenario chiuso nel registro dell'eccezionalità. Maria allora non può emergere come donna che decide liberamente di far parte, e un maniera non marginale, di quel progetto divino di salvezza che si era trovata in qualche modo a intercettare, ma solo come fanciulla debole e passiva, che dice di sì perché è ubbidiente e remissiva, umile custode dell'unicità di quel contatto esclusivo con il trascendente […] Maria diviene un archetipo di femminilità sottomessa che si staglia davanti a noi con tutta la sua insopportabile perfezione. Quella che tutte dovremmo imitare (aspirazione di per sé assurda). Nessun elemento negativo, o perlomeno ambiguo, le si addice né la riguarda in qualche modo. Modello irreale e fantastico, ci appare assolutamente priva di ombra. Tutti i difetti sono confluiti su Eva […] la madre amorosa da un lato e quella terribile dall'altro. Maria ed Eva», in L. VANTINI VIGNOLA, *Maria*, in *L'ombra della madre*, cit., pp. 102-104.

saggio, da cui emergono gli stessi limiti individuati da Elisabeth Gössmann[40] in alcuni studi della mariologia femminista contemporanea e kiriarcali: l'eccessiva concentrazione psicologica sul dato mariano che finisce per rimitologizzare Maria. A questo limite in *Ave Mary* se ne aggiungono degli altri. Difatti, per quanto furbescamente concepito tanto da generare consenso a chi ne faccia una "distratta" lettura, da una più attenta analisi ci si accorge che a fronte di molte idee condivise e condivisibili si stagliano una serie di categoriche dipendenze interpretative con il modello mariano che sortiscono un effetto perverso. Legare sistematicamente all'immaginario e microcosmo mariano il rapporto alla femminilità delle donne-figlie e mettere sul conto di Maria Nazareth la ruolizzazione funzionale al dominio maschile, la docilità, i desideri o le inibizioni delle donne moderne conduce inevitabilmente (e ancora una volta) a una pericolosa sottovalutazione degli ostacoli che oggi realmente intralciano il cammino all'evoluzione femminile e, soprattutto, porta a perennizzare le donne nel ruolo di eterne sottomesse. E il limite fondamentale di questo saggio è rilevabile proprio nell'inclusione costante delle donne-figlie nel circolo vizioso del vittimismo e, quindi, nell'omissione o nella banalizzazione delle variegate e nuove peculiarità strutturali del contesto nel quale certi disfunzionamenti si producono. Non è facile comprendere la logica di questo giustificazionismo a oltranza, né il ruolo della scrittrice che, da buona cattolica quale è, sembra ergersi a dispensatrice di assoluzioni in nome di Maria. Infatti, seppure contesti la strumentalizzazione a supporto della legge paterna della Ma-

[40] Cfr. E. GÖSSMANN, *Reflexionen zur mariologischen Dogmengeschichte*, in H. RÖCKELEIN, C. OPTIZ, D. R. BAUER (a c. di), *Maria – Abbild oder Vorbild? Zur Sozialgeschichte mittelaterlicher Marienverehrung*, edition diskord, Tübingen 1990, pp. 19-36.

dre di tutte le Madri, Murgia non esita, a sua volta, a sfruttare con un'esagerata facilità l'archetipo di Maria per spiegare la subordinazione, l'incapacità di affrancamento e l'impossibilità di azione delle donne. A delinearsi nel saggio è così un pensiero involontariamente fuorviante e poco emancipante, che scade in estremismi di negazione e riproduce le trappole e le insidie dello schema asfittico d'impronta mariana, «[che] priva le donne prima della voce, e poi della volontà»[41], denunciato dalla stessa scrittrice.

Indiscutibilmente, *Ave Mary* pone l'accento su problemi forti della società italiana, ma, a differenza di eminenti femministe che hanno lavorato sul legame materno, Murgia non riesce a sottrarre la figura della madre all'immaginario maschile e/o a problematizzare in chiave più ampia i legami relazionali tra le donne e neanche ad affrancarsi da modalità di pensiero e di esistenza lineari, teleologiche, gerarchiche. Difatti, a emergere in *Ave Mary* è la palese difficoltà della scrittrice di superare quel pericoloso assioma che incorpora il pensiero binario (uomo-donna) che struttura tutti gli ordini sociali conservatori e i modelli dominanti della femminilità del nostro occidente. La sua analisi supportata il più delle volte da azzardate ipotesi si riduce a isolare una sensibilità, un'esperienza del mondo e un senso estetico facendoli convergere con una generica consapevolezza femminile.

La sua posizione si allontana così dai dibattiti femministi progressisti che sottolineano, da tempo, la necessità di andare al di là delle categorie di "oppressione", "specificità", "identità" femminili, per costruire, senza ipoteche ideologiche, nuovi percorsi che superino la costrittiva impalcatura sociale del potere

41 M. Murgia, *Ave Mary. E la Chiesa inventò la donna*, cit., p. 114.

patriarcale e puntino a una presa di coscienza più sostanziale delle donne riguardo alla propria libertà di essere. Come ben precisa Delfina Lusiardi Sassi

> […] non si tratta più tanto di svelare (come il femminismo ha già fatto) le rappresentazioni del femminile prodotte dal patriarcato con un lavoro di decostruzione/critica dell'immaginario altrui, quanto di cercare dentro di sé immagini che bloccano il manifestarsi della libertà d'essere, andando più in profondità a dissodare, ciascuna, il proprio terreno[42].

L'allontanamento dalle classiche strutture delle rappresentazioni femminili appare invece fondamentale in *Mia figlia follia* di Savina Dolores Massa. Un romanzo di rottura, a più livelli, che opera un significativo distanziamento con le opere delle scrittrici italiane contemporanee che, come Massa, hanno trattato il tema del materno e del femminile. *Mia figlia follia* è diverso da *Madre e figlia*[43] in cui Francesca Sanvitale forgia una monumentale e celebrativa retorica "liturgica" del materno ideologicamente espressa al femminile; ed è pure differente da *Cuore di mamma* di Rosa Matteucci, in cui la relazione madre-figlia rimanda al complesso nodo psicoanalitico del «paradosso infelice»[44], ossia al transitare della responsabilità del vincolo dalla madre alla figlia, un rovesciamento della funzione che, già dalle prime battute del romanzo[45], è evidente nel peso alienan-

[42] D. LUSIARDI SASSI, *Demetra e il figlio della regina*, cit., p. 129.

[43] F. SANVITALE, *Madre e figlia*, Einaudi, Torino 1980.

[44] C. FACCINCANI GORRERI, *Paradossi del materno*, in *L'ombra della madre*, cit., p. 7.

[45] «Per il fine settimana Luce va sempre a casa di sua madre vecchia. Verso una resa dei conti, il giudizio universale dei vincoli del sangue», in R.

te, parassitario e tirannico esercitato dalla madre (che è però funzionale e consequenziale alla riconquista identitaria della figlia). Poche le similitudini anche con *L'amore molesto*[46] di Elena Ferrante o con *Disìo*[47] di Silvana Grasso, romanzi nei quali le autrici, partendo dal paradigma madre-figlia, (ri)formulano e ristabiliscono gli equilibri e i disordini psichici violati delle rispettive protagoniste, attraverso un processo di de-costruzione e (ri)strutturazione delle loro femminilità e identità.

Maddalenina, la protagonista del romanzo, non è una madre nella sua più tradizionale accezione, né è riconducibile a soggetti riconoscibili o a quelli rappresentativamente simbolici della condizione femminile che appaiono nei percorsi e discorsi psicanalitici o filosofici di brillanti femministe, come lo sono invece, per molti versi, i personaggi di Matteucci, di Grasso e di Ferrante.

Maddalenina è una diversa, una marginale nella piccola comunità in cui vive, cacciata e rifiutata da tutti, persino dalla propria madre e dalla maestra, ed è, almeno di primo acchito, espressione di una femminilità negata e mortificata fino alle sue più estreme conseguenze: sporca, sciatta, brutta, animalesca, pazza, graveolente.

Orfana di padre (morto prima della sua nascita) e tardivamente di madre (a quarantadue anni) decide, al suo cinquantesimo anno di vita fissato come «ultimo anno utile per riprodursi [giacché] poi il sangue sarebbe marcito»[48], «che è giunto il tem-

---

MATTEUCCI, *Cuore di mamma*, Adelphi, Milano 2006, p. 9; «A mano a mano che […] si avvicina alla meta un'esca avvelenata le serra l'esofago», in *Ivi*, p. 11.

[46] E. FERRANTE, *L'amore molesto*, edizioni e/o, Roma 1992.

[47] S. GRASSO, *Disìo*, Rizzoli, Milano 2005.

[48] S. D. MASSA, *Mia figlia follia*, cit., p. 7.

po di "figliare"»[49]. E per poter figliare, verbo non innocuamente utilizzato dalla Massa, Maddalenina si predispone all'innamoramento e affida la sua procreazione a un rapporto autoerotico con un cero, benedetto ma 'ateo', dopo essersi concentrata sul nome della Madonna e su quelli di tre uomini (designati dall'uccellino imbalsamato dell'orologio a cucù che si trova nella sua camera da letto):

> Tre nomi d'uomini l'abbracciarono, tre volti congestionati si contesero il posto più accanto al suo cuore. […] Con il cero che due decenni prima l'aveva delusa stretto in mano, pensò un attimo allo Spirito Santo che certo aveva ridotto la Madonna in quelle stesse condizioni di bestia, e, per istinto, ancora si penetrò[50].

In seguito a questo rapporto, Maddalenina si convince di essere gravida e attribuisce la responsabilità della sua condizione a tre fecondatori impossibili e improbabili, perlomeno nella prima versione dei fatti.

Il primo è Graziano Lucente, un bambino aspirante suicida di appena 11 anni, proveniente da un facoltosa famiglia segnata dalla morte che implacabile sopraggiunge la notte, sul finire del centesimo compleanno dei membri che la compongono, dopo un'abbuffata di torta ai pinoli; il secondo è Quintino Malannata un agricoltore continentale stabilitosi in Sardegna che, a trentuno anni, perde l'intero apparato genitale, la gamba sinistra (dal piede fino al ginocchio) e la «codarda chioma sotto la fuga di un toro del suo allevamento»[51]; il terzo è Rocco delle Spezie, an-

[49] *Ivi*, p. 5.
[50] *Ivi*, p. 23.
[51] *Ivi*, p. 31.

ziano «professore dal gusto rovesciato»[52], ovvero omosessuale, che per appagare i suoi piaceri si reca nel porto alla ricerca di uomini disposti a prostituirsi, per poi affidare e ricercare l'assoluzione al suo peccato in un confessionale.

L'originale visionarietà di *Mia foglia follia*, evidente sin dalle prime pagine del romanzo, è sostenuta da una narrazione compulsiva, per lo più bipolare (a cui si affiancano tuttavia sporadiche voci di narratori, talvolta inconsuete, quali il cero[53]): il racconto alla prima persona di Maddalenina e i suoi continui scambi con Maria Carta (vecchia guaritrice «di ossa fuori posto e ombrelli malmessi»[54]), una misteriosa interlocutrice e voce narrante, immobile nel suo cortile a guardare un susino (secco o forse no) e muta (perché non "udibile" a Maddalenina ma solo al lettore). Punti di vista differenti a cui corrispondono altrettante versioni sui destini e la sorte dei personaggi[55], la cui con-

---

[52] *Ivi*, p. 54.

[53] «[Parla il cero] E molto pulita adesso [Maddalenina], l'ultima merda attaccata alle natiche si è seccata, è caduta per terra l'altro ieri […]. So che cerca anelli, me l'ha detto: lei è una ingenua che ai miracoli ci crede. […]. Vent'anni fa era giovane, ma brutta come adesso. Era piombata sul sagrato della basilica, sudata e agitata, gridando, Voglio il cero più grosso che hai […]. La mia vita era costata due centrini: ciò mi aveva procurato molta umiliazione. Contrito ma duro nell'orgoglio, sono andato via con lei, sottobraccio. Non ho concesso una lacrima al sagrato. Pensavo fossero le mie ultime ore di vita. Non è entrata in chiesa dove è abitudine compiere il nostro sacrificio solenne. Mi ha portato qui […]. Sono entrato quasi subito nell'armadio […]. Così è andata la faccenda, oblio dorato fino a quando alla cretina le è esploso il prurito alla *natura*, mettendomi in uno svergognato pasticcio di sesso e di corna. La benedizione ricevuta per il mio battesimo ormai è vana: sono entrato nel peccato», in *Ivi*, p. 116 e pp. 118-119.

[54] *Ivi*, p. 10.

[55] Per esempio, i profili dei tre ipotetici mariti di Maddalenina sono declinati attraverso tre distinte versioni.

seguenza è una sostanziale incoerenza della trama corroborata altresì da un susseguirsi di colpi di scena che destabilizzano il lettore nello svolgersi e nel finale del romanzo. Ed è all'interno di questi grovigli narrativi e del susseguirsi di immagini dense, contraddittorie, oscure, che spengono ogni pretesa di verità ferma e irrevocabile, che Massa racconta di un rapporto madre-figlia che prende la forma di un'educazione pre-natale della pseudo-creatura che Maddalenina "porta" in grembo. Sebbene non convenzionale e fuori dagli schemi biografici o psicoanalitici conosciuti, la maternità in Massa, pur essendo il frutto di una nevrosi, diventa funzionale a una particolarissima ricerca dell'ordine, giacché permette a Maddalenina una discesa in sé per esorcizzare i mali che la affliggono, le frustrazioni infantili e le angustie con l'esterno. E poco importa se tale pacificazione si realizza con la follia e con l'auto-inganno:

> Io stanotte in un sogno mi sono ricordata perché avevo preso il cero benedetto. Ero molto giovanetta allora, anche nel sogno ero giovinetta e graziosa. Da poco tempo avevo iniziato a uscire da sola: mia mamma non parlava di niente, né in bene e neppure in male, io uscivo, lei non salutava. Non le raccontavo niente, non chiedeva. È passata, la sua brutta presenza vicino a me. Faceva reazione al profumo della mia cacca, questo sì, o quando mi scopriva a frugarla. La saliva della bocca le diventava schiuma arancione, quelle volte. Mi dava calci, io aspettavo che facesse il raglio. Quando stava morendo, ancora è riuscita a rimproverarmi, pensando ai fatti miei prima che ai suoi: era una noia proprio noiosa. Ti ho raccontato i difetti che aveva: è giusto che sei a conoscenza delle faccende della tua famiglia. Aveva anche un po' di buo-

no, tua nonna. Preparava solo per me le verdure con la pastella fritta[56].

C'è tanto da decidere di ammirare, se sei in giro, figlia mia. Mia mamma non era contenta quando io piangevo perché volevo andare fuori da casa nostra. Lei mi diceva, La gente è cattiva. Mi diceva, Stai seduta sulla sedia e fai un celtrino. Mi diceva, Quello che interessa a te puoi vederlo dalla finestra, ti basta […]. Mamma usciva solo per ritirare la mia pensione ogni due mesi e per fare la spesa […] qualche volta mi portava, più volte mi diceva. Stai seduta e fai un celtrino […]. Per colpa del silenzio che c'era a casa, io facevo cadere la sedia, o un cucchiaio. Per non credere che ero diventata sorda. Piangevo a voce alta e facevo le prove della mia voce con le parole che sapevo dire. A scuola mi ha mandato poco, mamma, le ho chiesto io di lasciarmi a casa: avevo paura di tutti. La maestra il primo giorno aveva detto, Siediti dove ti pare, ma per le altre il posto l'aveva scelto lei: a me era rimasto l'angolo più buio della classe, e nessuna seduta vicino […]. Non mi ricordo bene quanti giorni sono ancora andata per imparare a scrivere le aste; non ci ho neanche mai provato […]. Tu, figlia mia, imparerai a fare tanti celtrini e anche a fare le aste in un quaderno, se vuoi. Io ti sto raccontando queste cose perché è giusto che ci conosciamo con intimità e anche perché mi fa piacere, ogni tanto, ricordare come ero da piccolina[57].

La maternità è dunque un rifugio che consente alla protagonista di crearsi un mondo parallelo e a sua misura, di liberarsi

[56] *Ivi*, pp. 120-121.
[57] *Ivi*, pp. 76-80.

dalle immagini che bloccano la sua libertà di essere e di affrontare le ombre collettive e personali che ostacolano il suo cammino. Ma la maternità è soprattutto all'origine di un percorso iniziatico e di accettazione prima del dolore e poi della morte.

> La mia schiena […] mi fa troppo male, Maria Carta. Ogni tanto piango per il dolore, ma lo so: i dolori servono in sacrificio per avere la bambina[58].

> Figlia mia, stamattina la tua mamma non si sente molto bene: farti non è facile. Però non sentire colpa, io te lo sto dicendo solo per conversazione, non sono arrabbiata con te se ho i dolori. Ti voglio con tutto il mio cuore, credi a mamma. La contentezza per la tua nascita è molto più grande di tutti i soffrire che ho avuto stanotte[59].

Il corpo di Maddalenina viene ritrovato saponificato da alcuni ragazzini che giocano ogni tanto ad arrampicarsi su un susino secco che si trova nel cortile di una vecchia, morta anni prima (Maria Carta). E sappiamo che la morte sarà dolce, perché la sorprende mentre tiene tra le braccia la sua "bambina": «Maddalena era quasi irriconoscibile: seduta composta su una sedia pareva tenere in braccio un bambino»[60].

La fine del romanzo lascia perplessi. Non per la morte di Maddalenina, ma perché veniamo a scoprire, finzione nella finzione, che *Mia figlia follia* è un romanzo scritto da un uomo: il *Deus ex machina* è Rocco delle Spezie, professore sterile e sposato con una donna dal nome di Maddalenina, che lo lascia, dopo dieci anni di matrimonio, per andare a vivere con un allevatore

[58] *Ivi*, p. 110.
[59] *Ivi*, p. 120.
[60] *Ivi*, p. 181.

di tori e bestiame che la renderà madre. Un finale che, ancora una volta e per diverse ragioni, spiazza il lettore. *In primis*, per una questione prettamente stilistica e tonale: con «il ritorno alla *ratio*, alle motivazioni e al senso» si spezza la magia affabulatoria che regge la dimensione allucinatoria della storia e del discorso narrativo, un ritorno che, come ben osserva Viola Amarilli, «non può né potrebbe essere all'altezza del viaggio sciamanico che la precede»[61]. In secondo luogo, l'epilogo obbliga il lettore a rivedere le sue convinzioni, le sue interpretazioni e a constatare di essere stato vittima di un raggiro – di marca bufaliniana (cfr. *Tommaso il fotografo cieco*) –, preda e ostaggio di un'autrice che attribuisce il racconto di Maddalenina all'immaginazione ferita di un uomo nevrotico (nevrosi di cui ogni personaggio è un tassello), provato nella sua virilità e nei suoi sentimenti. Quasi una banale storia di tutti i giorni. Lo sconcerto di chi legge si affievolisce, però, se si riflette attentamente sui fatti: la storia di Maddalenina nasce fittiziamente da una fantasia malata (quella dello pseudo-romanziere) che, presumibilmente, ne distrugge la femminilità per riscattare la sua virilità ferita. Tuttavia, oltre al fatto che questo passaggio al "maschile" non cancella la differenza dell'autore in verità autrice, tale conclusione non è tanto funzionale alla trama quanto rivelatrice della potenzialità e molteplicità di senso e di valore che Massa attribuisce alla scrittura: una scrittura in perenne movimento, demoltiplicata nelle prospettive di racconto, così come nell'articolazione e valorizzazione continua dei tras-bordi (culturali, scritturali, linguistici). È in questo modo che la scrittrice afferma l'inalienabile diritto dell'immaginazione a trasformare la realtà ed è alla differenza,

[61] V. Amarelli, *Mia figlia follia, potenza visionaria, narrazione "sciamanica"*, 7/1/2011, in www.edizionimaestrale.com

alla fantasia e alla creatività che Massa affida un potere salvifico. Infatti, *Mia figlia follia* è un'opera estremamente complessa, dai toni fiabeschi, tragici, ironici, grotteschi, realistici e allucinatori, è spazio narrativo del disordine lucido e visionario, ma, soprattutto, è un romanzo in cui si afferma la potenza creativa della scrittura che abolisce, o meglio riunisce, le soglie tra vita e morte, tra materiale e immateriale, tra corporeo e spirituale, tra sacro e profano[62], tra follia e ragione, sancendo il loro continuo commutarsi e comunicare.

Per temi e modelli di immagini Savina Dolores Massa mette in atto in *Mia figlia follia* un vero e proprio gioco di identità/differenza, allontanandosi da ogni forma di idealizzazione del materno e contravvenendo a tutte le regole dell'etica e della morale. Nonostante le sue peculiarità estreme, Maddalenina risulta

[62] «Devo andare da tre maschi che so io a domandare, Ti vuoi accoppiare con me? […] So che devo aprire le gambe, ma poi? […] Che parole devo dire quando si fa la cosa degli innamorati, per farli restare attaccati a me? […] Dici che dovrei comprarmi una gonna con camicetta in tinta, per accalappiarli? […] Mi devo mettere profumo di violette dietro le orecchie? […] Sarà bene che guardi come lo fanno i cani? […] Mi toccherà morsicare e abbaiare? […]. La Madonna si è fatta tutto per conto suo senza contributi, ma secondo me non ci ha provato gusto […]. Io non è che ci creda molto a questa storia dello Spirito santo […] Un paio di volte l'ho chiamato, vieni, vieni nel mio letto, Spirito», in S. D. Massa, *Mia figlia follia*, cit., pp. 12-14; «Adesso ti dico un segreto […], solo la Madonna è informata. Io l'anello l'ho fatto in espulsione con dolore, per un Natale. Era tutto bellino, involto in un pacchetto rosso di carne e mi è sembrato giusto non aprirlo, per portarlo così com'era alla Madonna […]. L'ho lasciato vicino al serpente sotto il suo piede […]. Pensavo che la Madonna faceva più bella figura di me, con l'anello al dito. Che incontrava più gente per farglielo vedere […]. Regalare quel mio desiderio che aspettavo tanto alla Madonna per far tornare la mia amica [Maria Carta], ho pensato, è azione di stima della Madonna per me», in *Ivi*, pp. 162-163.

un personaggio positivo, è il simbolo di un mondo altro, dove esistono valori continuamente disattesi dalla "normalità". L'originalissimo modo di Massa di declinare e "liberare" maternità e femminilità da qualsiasi vincolo costrittivo fa pensare a un insieme di scrittrici statunitensi e canadesi che, negli anni '60 e '70, rovesciano le immagini letterarie tradizionali e stereotipiche delle donne o invertono immagini generalizzate e associazioni iconografiche convenzionalizzate: la Madonna gravida e bambini strumenti e portatori di morte in Sylvia Plath, l'amore violento e l'attrazione alla morte e al suicidio o la solitudine e isolamento come strumenti di conoscenza di sé e di auto-realizzazione in Kate Chopin e Sara Hochman. Una tecnica rilevata e definita «inversione» da Kolodny[63] che ne sottolinea la funzione di rovesciamento del concetto di normalità, di allontanamento da schemi coerenti e rassicuranti e di uscita da una realtà sociale e sessuale altamente canonizzata. Così è in *Mia figlia follia*: la diversità della protagonista permette a Massa di contraddire e superare i classici modelli femminili, tramandati sia per acquisizione che per contrapposizione (quelli riferiti al corpo femminile, il rapporto con il maschile, la sessualità, la procreazione, la maternità, il rapporto con la realtà ecc.), di scompaginare le classiche rappresentazioni prodotte dal patriarcato e di operare una decostruzione critica dell'immaginario materno, attraverso l'iperbolica quanto allucinatoria "variante" di una maternità indissolubilmente legata alla desacralizzazione, alla follia e alla morte.

Massa segue le tracce di un percorso femminista e di scrittura che abbandona il discorso della differenza sessuale e supera

[63] A. Kolodny, *Alcune considerazioni sulla definizione di una "critica letteraria femminista [1975]"*, cit., p. 45.

l'opposizione concettuale universale tra i sessi (la donna come differenza dell'uomo, tutti e due universalizzati), optando per «una favola poetica sul potere salvifico del narrare, contro l'indifferenza assassina» e perseguendo come obiettivo «la denuncia verso qualunque forma discriminatoria, assieme alla protezione delle differenze»[64].

I contenuti e gli argomenti trattati in *Ave Mary* e in *Mia figlia follia* non lasciano dubbi su concezioni e interpretazioni del materno e della femminilità che potremmo definire diametralmente opposte. Se Murgia s'ispira a un modello canonico per indicare e "costruire" i limiti di un recinto esistenziale, Massa si serve di una marginale per raccontare una maternità immaginaria e folle che apre le porte alla libertà[65]. Una visione classicamente binarista e essenzialista quella di Murgia che rischia di imprigionare le donne negli stessi termini in cui lo ha fatto il pensiero patriarcale; una visione fantasiosamente progressista quella di Massa che apre le porte alla libertà di essere. Due donne e scrittrici, Murgia e Massa, unite dalla provenienza da una stessa area geografica (la Sardegna), ma con due diversi modi di intendere il rapporto tra il femminile e il materno che diventano esemplificativi della pluralità di voci che, oggi, contraddistingue il panorama letterario italiano. Diversità che nonostante la comunanza di un nucleo tematico, come già precisato, si può riscontrare peraltro in

[64] S. D. Massa, "Vattene"*: una storia non solo sarda*, 13 aprile 2011, in http://danielebarbieri.wordpress.com/2011/04/13/vattene-una-storia-non-solo-sarda/

[65] «[Parla Maria Carta] La salvezza di Maddalenina è stata la sua indiscutibile fantasia nell'aver scelto come amante un cero, ad esempio. Nella costruzione immaginaria di rapporti affettivi con uomini dei quali conosceva solo i nomi e ben poco d'altro. Lei si protegge chiamando figlia un cancro che le lacera gli intestini? A modo proprio si è resa bella la vita, senza l'aiuto di nessuno», in S. D. Massa, *Mia figlia follia*, cit., p. 157

una comparazione più prettamente narrativa, e cioè ponendo a confronto il particolare significato che assume la triade donne-madri-figlie nell'opera di Massa e in quelle delle scrittrici precedentemente menzionate. Non basta quindi rifarsi al "cosa" si racconta (ossia il ricorrere delle tematiche) per giustificare una predisposizione scrittoria che si vorrebbe consequenziale all'esclusivamente e tipicamente femminile; il "cosa", in effetti, non può essere scisso dal "come" si racconta che, riportato alla triade come soggetto e oggetto letterario, lascia emergere nette differenze (estetiche, formali, di significato e di contenuti, ecc.) e, con esse, allontanamenti narrativi definitivi. Certo è che trattando di "donne, madri e figlie" in *Mia figlia follia*, Massa ci offre le finezze di un rinnovato pensiero della differenza che s'inserisce però nel vasto circuito di una letteratura al e del femminile sempre più contraddistinta da nuove e varie proposte ermeneutiche.

Specchi delle madri e madri-specchio: rifrazioni melanconiche della figura materna in alcuni scrittori italiani

Laurent Lombard

Nello spazio delle radicali trasformazioni socio-culturali che hanno caratterizzato il Novecento fino ai nostri giorni, si inseriscono le sorprendenti figure e le figurazioni di madri che emergono dalle scritture a firma "maschile". Sorprendenti perché, spesso consolidate da una lunga tradizione, adempiono a una funzione simbolica sempre però direttamente o indirettamente correlata alla storia, all'antropologia, all'ontologia, alla sociologia, alla psicologia e anche alla religione. Sorprendenti perché, in alcuni scrittori, di epoca e genere diversi, tali rappresentazioni abbandonano le immagini della donna-pellicano o della Regina soggiacenti a una raffigurazione del materno tradizionalmente costruita su sogni di quiete, di prosperità, di amore e di sicurezza, per affermare una più complessa ed enigmatica immagine materna capace di rinfrangere il senso di vuoto, di smarrimento, e quindi di melanconia[1], filo conduttore dei romanzi presi in

[1] Lungo questo mio studio intenderò la melanconia in riferimento all'analisi che ne fa J. Kristeva: «On appellera mélancolie la symptomologie asilaire d'inhibition et d'asymbolie qui s'installe par moments ou chroniquement chez un individu, en alternance. […] Tout en reconnaissant la différence entre mélancolie et dépression, la théorie freudienne décèle partout le même *deuil impossible de l'objet maternel*. Variable selon les climats religieux, la mélancolie s'affirme, si l'on peut dire, dans le doute religieux

esame in questo saggio.

Il primo punto essenziale da ribadire è che spesso queste rappresentazioni sono di carattere creativo/(auto)biografico, anche se non è sempre facile cogliere nei testi la veridicità rispetto ai presunti riferimenti alle vite autoriali. Comunque sia, i più espliciti frammenti autobiografici, pur non permettendo di trarre conclusioni precise, consentono di indicare il modo in cui l'elemento biografico si "muove" nel lavoro di scrittura, come nei casi di Luigi Pirandello[2], Federigo Tozzi[3], Carlo Emilio Gadda[4],

[…]. Les époques qui voient s'écrouler les idoles religieuses et politiques, les époques de crise sont particulièrement propices à l'humeur noire», in J. Kristeva, *Soleil noir*, Gallimard, Paris, 1999, coll. Folio/Essais, pp. 18-19.

[2] In una lettera d'addio a sua madre datata 11 agosto 1915, Pirandello ci descrive i suoi sentimenti dinnanzi alla morte della madre: «Mamma, io non stacco un solo momento il mio pensiero da te e ti vedo come se ti fossi davanti e mi struggo di non poterti baciare codeste sante mani, che tante cure e tante carezze diedero quando forse d'un tuo conforto e d'una tua carezza non sentivo il disperato bisogno che sento adesso!» Subito dopo la morte della madre, lo scrittore concepì la novella *Colloqui con i personaggi*, nella quale lo spettro di quest'ultima gli appare e gli narra le vicissitudini della famiglia, i moti del '48, l'esilio e la morte del padre a Malta, il Risorgimento.

[3] Sull'autobiografismo del racconto «la madre», cfr. R. Luperini, *La coscienza del moderno*, Liguori, Napoli, 2006.

[4] In alcune lettere, Gadda testimonia del dolore per la morte della madre: «La morte di mia madre mi ha completamente stroncato. Ora comincio a scrivere qualche articolo […]. Io sono molto abbattuto: la morte della mamma è un dolore lento e terribile, in me si è complicato di un lungo e doloroso tormento», in C. E. Gadda, *A un amico fraterno. Lettere a Bonaventura Tecchi,* Garzanti, Milano 1995, p. 126; «Il mio animo è sempre molto abbattuto dalla ambascia per la morte di mia madre e dai rimorsi che ho per il mio contegno verso di lei negli ultimi anni. Rimorsi che talora mi appaiono insopportabili», in *Ivi*, p. 127. Un anno dopo la morte inizia a scrivere *La cognizione del dolore*, dove riporta il contraddittorio amore-odio tra un figlio e una madre. Anche se sono reperibili numerosi tratti autobiografici,

Vasco Pratolini, Dino Buzzati[5] e più recentemente in Emanuele Tonon e Antonio Moresco[6].

In fondo, ciò che importa tener presente è lo sguardo che

---

questo libro non è prettamente autobiografico, ragion per cui l'ho inserito nella seconda parte del mio studio. L'interesse dello scrittore per l'argomento 'madre' si ritrova nella sua risposta del 1952 nel settimanale «Epoca» alla domanda: «Perché nella famiglia è sempre la donna, specialmente la mamma, la persona che più sacrifica desideri e aspirazioni?»; «Parliamo della 'mamma': per tante canzoni che volano forse qualche pensierino che resta», in IDEM, *Saggi, Giornali, favole*, vol. 1, Garzanti, Milano 1991, pp. 1007-1011.

[5] L'8 giugno del 1961 muore la madre di D. Buzzati e due anni dopo lo scrittore scrive la cronaca interiore del funerale nell'elzeviro *I due autisti* dove il protagonista, accompagnando la spoglia della madre, si pone una serie di domande e di riflessioni dove trasuda il sentimento del rimorso e il senso di colpa.

[6] Questi due autori hanno vissuto una esperienza simile come scrive lo stesso Moresco in una lettera-recensione indirizzata a Tonon: «Come sai, nelle nostre vite ci sono cose che ci rendono fratelli. Ma – ora lo capisco bene – ce ne sono altre che ci proiettano lontano l'uno dall'altro. Una, soprattutto, che è il centro ustorio e il buco nero del tuo indimenticabile libro: la madre. Ecco, io di fronte a tutta questa tua dolcezza (che pure mi arriva completamente, che è tutta dentro di me) rimango muto, impietrito. Tu porti sulle tue spalle il fardello e il trauma di un'accettazione totale. Io porto sulle mie spalle il fardello e il trauma di un abbandono. Tu hai cercato di fuggire da questo terribile vincolo, da questo buco nero e da questo destino. Io non ne ho avuto bisogno perché sono stato scacciato e abbandonato nel bosco. Tu sei stato amato. Io no. Avrei preferito il contrario? Che cosa è meglio? Qual è la madre migliore? Quella infinitamente buona o quella folle e feroce? Forse, tra noi due, sono stato io ad avere il dono più grande», in http://www.affaritaliani.it/culturaspettacoli/la-lettera-di-moresco-a-tonon-leggila210911.html. Esiste un corpo a corpo con la figura materna nei testi teatrali di Moresco *Merda e luce* e *Magnificat*, ambedue scritti pochi giorni dopo la scomparsa della madre dell'autore. In altri suoi testi fa apparizioni più rapide: in *Zio Demostene*, dove lo scrittore evoca la difficile vita della propria madre e ne *Gli esordi* dove è rintracciabile nella figura enigmatica della Dea.

gli scrittori portano sulla madre che, in linea di massima, non rientra in dinamiche di autobiografismo "vociano" e nemmeno di *autofiction*. Ma, in realtà, in dinamiche molto più complesse, poiché il tentativo e la tentazione di tradurre narrativamente la propria madre, implica, come ogni traduzione, anche un tradimento. Questa è l'arte. La finzione. Ciò significa che la costruzione della figura materna dovrebbe essere sempre una costruzione menzognera? Ma che tipo di madri vengono (ri)costruite nella scrittura? Dalla lettura di questi scritti orientati autobiograficamente, ad apparire come dato incontrovertibile è la ricorrente rappresentazione della madre legata alla reminiscenza e, più precisamente, a una sua evocazione *post-mortem*. Tale particolarità offusca ogni possibile riferimento realistico e porta *d'emblée* il personaggio materno in una dimensione poetica. Ed è a partire da questo posizionamento che si viene a creare una specularità tra madri reali e madri poetiche, tra uomini scrittori e madri, tra i narratori e le loro madri fittizie. Il risultato è nelle numerose rifrazioni che nelle scritture danno adito a tante superfici sfavillanti non esenti però, come vedremo, da una certa melanconia, generatrice di un male(ssere) oscuro, invisibile, che supporta una riflessione intimistica nei narratori e forse negli scrittori. Per questo motivo, non deve sorprendere il fatto che, nella maggior parte dei testi trattati, è nell'immagine della madre creata – allegoricamente legata alla melanconia – che, il soggetto narrante si profila come un "io" poetico, riflesso del dolore di un "io reale" addolorato.

Traducendo narrativamente o teatralmente le madri, gli autori le materializzano e soprattutto "si" materializzano tramite i narratori. Si viene così a creare un connubio tra i narratori e gli scrittori in cui i primi si fanno i portavoce del malessere dei secondi, malessere cagionato tanto dalla perdita dell'"oggetto

amato", la madre (che diventa "oggetto da tradurre"), quanto dai sensi di colpa di un rapporto segnato da un passato egoismo filiare che le scritture cercano di esorcizzare[7].

Esiste quindi una stretta relazione tra la madre e la morte, una tematica che coniuga "pensiero della madre" e "pensiero della morte". L'immagine della madre morta enuncia la posizione di colui che prova sentimenti e orrore, di colui che esclama o grida il suo dolore, la sua indignazione, la sua paura, il suo smarrimento, la sua interrogazione di fronte a un'incomprensione che supera i limiti della ragione umana. Così è per Buzzati: «Niente? Proprio niente rimane. Di mia mamma non esiste più nulla?»[8]. "Niente, nulla", il vuoto. Troviamo, dietro queste parole, l'espressione di uno stato d'animo melanconico, nonché una forma di accusa nei confronti dell'incomprensibile, che neanche la fede può placare[9], legato a un processo di cambiamento innescato dalla perdita della madre.

---

[7] Sulla questione della traducibilità rimando al saggio di Kristeva, dove si legge tra l'altro: «L'homme occidental, au contraire, est persuadé de pouvoir traduire sa mère – il y croit certes, mais pour la traduire, c'est-à-dire la trahir, la transposer, s'en libérer», in J. KRISTEVA, *Soleil noir*, cit., p. 78.

[8] D. BUZZATI, *I due autisti*, in IDEM, *Il colombre e altri racconti*, Mondadori, Milano 1966, p. 379. In questo grido, la madre nominabile si confronta con il Dio innominabile e quindi questo grido non è più un «Dio perché mi hai abbandonato?» ma un «madre, perché mi hai abbandonato?».

[9] Condivido l'analisi di Y. Bonnefoy per il quale: «[…] la mélancolie est peut-être ce qu'ont de plus spécifique les cultures de l'Occident. Née de l'affaiblissement du sacré, de la distance qui croît entre la conscience et le divin et refractée et reflétée par les situations et les œuvres les plus diverses, elle est l'écharde dans la chair de cette modernité qui depuis les Grecs ne cesse de naître mais sans jamais en finir de se dégager de ses nostalgies, de ses regrets, de ses rêves», in J. STAROBINSKI, *La mélancolie au miroir*, Julliard, Paris 1997, p. 7.

Essere con la madre viva è trovarsi ancora in quel "dentro" protettivo, vitale, di cui sono metafora il grembo, il seno, la gravidanza, la fertilità, lo spazio chiuso del corpo e della casa. Per converso, la perdita della madre è essere in quel fuori senza protezione, ostile, arido di cui è metafora lo spazio aperto, l'immobilità, il rimpianto, il rimorso, il vuoto in un certo senso. In alcuni scrittori, di cui parleremo, è questo vuoto infinito a portare a un sentimento di "esilio" dal materno, elaborato nella scrittura tramite il ricordare, il rielaborare momenti e spazi anteriori ideali o terribili dove l'autore/narratore potrà contemplare la madre rimemorata, ricreata, e tentare di ritornare, come il cigno baudeleriano, nel suo «lago natale» e farsi perdonare da lei[10].

[10] «Io sono il nemico, è in me che si compie la sua storia, io sono il figlio che ti ha abbandonato […] ma smetterai di farmi male […] ci abbracceremo, tu mi perdonerai per l'eternità […]. Ora tu sei nella Gioia e io posso vederti solo con gli occhi chiusi, cieco come te», in E. Tonon, *La luce prima*, Isbn edizioni, Milano 2011, pp. 107-108 e 116; «Lei tace, non mi rimprovera, probabilmente mi ha anche perdonato, perché sono suo figlio. Anzi, mi ha perdonato di sicuro. Eppure quando ci penso, non so darmi pace. Ogni vero dolore viene scritto su lastre di una sostanza misteriosa al paragone della quale il granito è burro. E non basta una eternità per cancellarlo. Fra miliardi di secoli, la sofferenza e la solitudine di mia mamma, provocate da me, esisteranno ancora. E io non posso rimediare. Espiare soltanto, semmai, sperando che lei mi veda. Ma lei non mi vede. Lei è morta e distrutta, non sopravvive […]», in D. Buzzati, *I due autisti*, cit., pp. 378-379. Da notare l'analogia dell'assenza di sguardo della madre sul figlio – allegoria della morte e della melanconia – che ritroviamo sia in Pirandello: «Io potrei ancora […] immaginarti […] seduta su questo seggiolone […]. Io piango perché tu, Mamma, tu non puoi più dare a me una realtà! […] Tu sei qui; tu m'hai parlato: sei proprio viva qui, ti vedo […]; ma che sono io, che sono io, per te? Nulla. Tu sei e sarai per sempre la Mamma mia; ma io? Io, figlio, fui e non sarò più, non sarò più…», in L. Pirandello, *Colloqui con i personaggi*, cit., p. 1153; che, con una certa assomiglianza, in Bufalino: «Un fiume. La voce di un fiume […]. Questo è il suono che mi sento brusire al fianco ogni sera da un rigido

Il vuoto significa la perdita, la separazione, la privazione, la solitudine, l'abbandono e, in certi casi, l'annientamento di sé. E questo spazio del vuoto diventa malinconico, luogo in cui si consuma il dramma della morte della madre, estremo e violento, che spingono sia l'autore che l'io poetico al sentimento di erranza, a causa degli abissi affettivi, dello scarto insormontabile tra i due momenti, i due tempi: il prima e il dopo la morte. È qui che ha inizio una sorta di percorso erratico, doloroso, evocativo, incantatore, imprecatorio che permette di convivere ancora, attraverso la scrittura, con la propria madre, rincorrendo l'impossibile certezza di poterla ritrovare e ricostruire là, nel corpo della scrittura e, allo stesso tempo, di mostrarle la propria arte, di cui essa è protagonista, instaurando pertanto un quasi dialogo ideale, immaginario[11] – e per forza un po' menzognero – in cui la carne si fa verbo: lamento, compianto, grido, preghiera.

Lo "smarrimento" che causa lo "smadrimento" si accanisce a dire la disperazione, la solitudine, la melanconia e dota la figura della madre di una sacralità che non cessa di rimandare a una tipologia mariana dal potenziale drammatico e da un'immortalità che rinvia a una dimensione di esaltazione verticale (tesa verso

---

seggiolone, e so che è mia madre, nel buio, che parla […]. Lei sembra non accorgersene, continua con gli occhi chiusi a parlare», in G. BUFALINO, *Intervista a mia madre*, in IDEM, *Opere*, Bompiani, Milano 2001, pp. 1278 e1282.

[11] Il dialogo, che evoca il meccanismo del dialogo psicanalitico e una sorta di proiezione nello specchio, è una forma narrativa ricorrente per evocare la madre come sottolinea M. Tropea riferendosi a diversi poeti del Novecento nel saggio di questo volume, e come lo esplicita la terminologia di alcuni titoli, per esempio: *Colloqui con i personaggi* di L. Pirandello, *Conversazione in Sicilia* di E. Vittorini*, Intervista a mia madre* di G. Bufalino. Il dialogo con la madre può essere anche sotto forma di corrispondenza epistolare, come si verifica nel romanzo di T. SCARPA, *Stabat Mater*, Einaudi, Torino 2008.

l'alto). Tuttavia, l'occhio malinconico degli scrittori, non potendo trovare risposta né riscontri in un cielo muto, si rivolge alla dimensione verticale (tesa, questa, verso il basso) e si focalizza sulla figura della madre immaginata nei ricordi della quotidianità. Ed è in questo frangente che la scrittura diventa un sudario in cui il figlio avvolge la madre, la cui evocazione si trova, in un certo senso, metaforizzata tramite una serie di binomi: carnale e spirituale, sacro e materiale, reale e irreale. In certi romanzi, in effetti, come vedremo più avanti, l'allegoria si manifesta secondo un doppio piano: da un lato essa permette di attribuire un senso spirituale, *ex*carnato, a scene di vita ordinaria; dall'altro conferisce a certi elementi astratti una figura materializzata, *in*carnata. Questa doppia direzione dà forma a una struttura speculare rovesciata, la sola forse a poter rendere il dolore dell'irrimediabile che il pensiero stenta a capire e quindi ad attenuare le cause del dolore. Ma vi è anche un'altra forma di rovesciamento che riguarda i ruoli proposti del tema cristiano della *Mater* dolorosa e delle rappresentazioni artistiche che ne derivano. Non è più il femminile a portare il lutto, come vuole la tradizione, ma il maschile, il «Filius doloroso». Inversione dei ruoli che sembrerebbe portare a un superamento di quegli essenzialismi di genere che hanno condizionato la percezione del materno e alimentato incessanti interrogazioni sulla realtà intima dell'essere maschile e dell'essere femminile (interrogazioni che peraltro si perdono nei meandri di una risposta impossibile).

Gli effetti speculari, fin qui elencati, sono idonei a indicare uno stato malinconico che cagiona disordine nell'anima dello scrittore e/o del soggetto poetico. La madre diventa figurazione di questo umore instabile e ambiguo che è lo *spleen*. Diventata specchio sul quale si pone lo sguardo dello scrittore, la madre

letteraria si trasforma così in spazio che riflette la potente simbiosi tra la vita e la morte, tra il silenzio della vita e il grido della morte e, inversamente, il grido della vita e il silenzio della morte, che spinge il soggetto verso la reiterazione del passato come ultima possibilità di resistenza al sentimento di esilio di un "io" frammentato e perduto. Le immagini speculari della vita e della morte danno luogo a un supplemento di crudeltà e allo stesso tempo di compassione quando, alla perdita della madre, si aggiunge l'umiliazione di un corpo profanato e umiliato. Ne troviamo un'eco rilevante nel romanzo d'ispirazione autobiografica di E. Tonon, *La luce prima*[12], in cui lo scrittore evidenzia la frammentazione dell'esistenza dell'io narrante in seguito alla morte della madre, attraverso il movimento virtuoso e tragico che ritma il vivere in-esistente e il morire esistendo-ne. È in questo movimento che si può osservare l'effetto di specularità del rapporto tra il figlio e la madre, prima e dopo la morte di quest'ultima. E. Tonon introduce così il rapporto all'esistente, il solo in grado di servire da termine di confronto con chi non esiste più (l'oggetto amato), quando evoca la storia e la figura della madre in vita e del suo rapporto con lei. Questa madre è descritta come una donna «schiva, tutta interiorità», dalla dedizione silenziosa, dalla sofferenza rassegnata e dalla «maternità ferita»: il figlio sa di essere il frutto di uno stupro, figlio non desiderato[13] ma che lei ha avuto il coraggio di far ugualmente nascere. Su questa

[12] E. Tonon, *La luce prima*, cit.

[13] Interessante a tal proposito l'immagine negativa della nonna: «Ma tu dovevi abbandonarmi, secondo la nonna, perché quell'io amniotico che ero non aveva un padre da mostrare agli occhi pieni di vino cattivo degli abitanti del paese in salita», in *Ivi*, p. 47; «[…] la nonna, che intanto continuava nella sua esibizione estrema di maternità eroica. La stessa nonna che aveva fatto di tutto per costringerti ad abbandonarmi in orfanotrofio, perché ero un figlio di puttana, agli occhi degli abitanti del paese in salita», in *Ivi*, p. 48.

ferita del/nel materno, il narratore si dilunga colpevolizzandosi per aver abbandonato colei che gli ha dato la vita. Abbandonata quando egli si ritira tra i frati, ma soprattutto abbandonata per aver preferito alla sua compagnia il vortice dell'effimero di una vita vissuta «in un modo precipitoso e superficiale […]», lasciandosi sfuggire «una moltitudine di sorgenti di senso e di felicità»[14] come è una madre. Da qui il sentimento di rimpianto, l'impressione di essere diventato «un figlio sbagliato», «un figlio tragico», «un nemico» della madre, ovvero colui che non ha potuto richiudere questa ferita – sua e della madre – e ha lasciato morire questa madre-sacrificio[15], questa Regina, che vuole ora, nella scrittura, incoronare[16]. In questa evocazione, è palese il parallelismo tra la madre e Maria che Dio privò di tutto ma non del dono dell'amore[17], come evidenzia l'immagine pietale.

[14] E. Ronchi, *Le case di Maria*, Paoline, Milano 2012, p. 85. Tema importante del romanzo è appunto l'opposizione tra il falso e il vero che si delinea tra la falsa gloria dell'io narrante nel voler diventare scrittore e la vera gloria che rappresenta sua madre umile; così come tra la madre di lei «che doveva far vedere al mondo, al paesello, il suo eroismo» (in E. Tonon, *La luce prima*, cit., p. 48), una donna che «non è mai stata capace di darti una carezza, in casa portava lei i pantaloni, era la matriarca svenevole ma marmorea di una famiglia orientale, dove tutto è in funzione di quanto gli altri devono vedere» (in *Ivi*, pp. 45-46) e lei donna vera che non si è «mai fatta fregare dalle seduzioni del mondo, dalle donne che non invecchiano mai e che si rammendano, dalle donne che sono vecchie da sempre» (in *Ivi*, p. 31).

[15] «I messaggi cifrati che mi mandavano il tuo amore, cui ero impermeabile», in *Ivi*, p. 14; «[…] non erano veri quegli amori, erano solo la sconfitta di tuo figlio, del tuo nemico, quel figlio che non ti ha salvato», in *Ivi*, p. 15; «Ti ho fatto male, ho calpestato il tuo amore come solo un nemico sa fare», in *Ivi*, p. 73.

[16] «Tu sei stata perfetta, ora lo sei ancora di più […], lasciandoti deporre in una bara in noce mentre eri già nientificata in questa vita, beatificata, quasi incoronata da me, il tuo nemico», in *Ivi*, p. 36.

[17] «Io e Paolo siamo venuti al mondo da atti sessuali privi di amore.

Nel romanzo trova spazio anche il rapporto con l'inesistente, ovvero del convivere del narratore con la morte, con una madre morta. E questa volta il sentimento si rovescia: è la madre ad abbandonarlo[18] ma, nel ricordarla, conserva tuttavia caratteristiche di ordine divino[19]. Quindi, come nella ricerca di una simmetria perfetta, è ora il figlio che si trova ai piedi della madre, la quale viene avvolta in una scrittura-sudario[20] che si fa canto, inno, incoronazione della figura materna ma anche grido di un

---

Siamo frutto di due sborrate che hai accolto in te. Noi siamo questo, ora, su questa terra: quello che resta di te. L'amore ce lo hai messo tu, pure in eccedenza. L'amore ce lo hai regalato tu, proprio perché il tuo piccolo corpo non poteva contenerlo tutto […]», in *Ivi*, p. 75.

[18] «Io sono il nemico, è in me che si compie la tua storia, io sono il figlio che ti ha abbandonato e tu, per troppo amore, hai fatto altrettanto, all'improvviso», in *Ivi*, p. 107.

[19] «Ora che anche Dio ha abbandonato la mia vita, resto solo a invocare il fantasma di te, amore, in questo tempo irredimibile. Tu sei l'istanza suprema delle mie notti, nel buio ti chiamo e tu, morta, mi parli solo nel sonno scemo che mi concede la chimica. Al Dio minore mi rimane da chiedere, come orfano impazzito, senza senno, senza ragione, di regalarmi il sonno vero e qualche sogno felice di te», in *Ivi*, p. 19; «Tu sei la conclusione della mia trinità cattolica, sei tu lo spirito santo consolatore che non consola, vita mia», in *Ivi*, p. 91.

[20] Il rovesciamento dei ruoli inizia sin dal momento transitorio tra l'esistente e l'inesistente, tra la vita e la morte, cioè il momento in cui la madre cade in coma: «Il medico non ha avuto pietà del figlio ai piedi della madre», in *Ivi*, p. 13; «Il tuo figlio ai piedi della croce sulla quale stai inchiodata», in *Ivi*, p. 64. Questa inversione dei ruoli è esplicita: «Eri una bambina quando mi hai partorito. Hai continuato a esserlo, ma sei diventata la mia bambina», in *Ivi*, p. 35. Inoltre si verifica dai termini con cui il narratore si indirizza alla madre, termini che usano di solito le madri per i figli: «Ma tu, amore mio, madre mia piccolissima […]», in *Ivi*, p. 17; «È tremendo, amore, aprire la porta di casa […]», in *Ivi*, p. 70.

uomo che vuole tornare da lei: ecco tuo figlio[21]! Perciò questo figlio in-esistente rinasce di fronte a chi non esiste più in quanto figlio esistente, come per ritornare nel ventre materno, alla luce prima: «Solo allora dalla vita dopo di te tornerò, finalmente, alla vita con te, ovunque tu sia o non sia, amore mio che devo incoronare, prima di lasciare questa casa. *Perché nudo sono uscito dal tuo ventre e nudo ci tornerò*»[22].

Riprendendo la citazione dal libro di Giobbe (1, 21), messa in esergo nel romanzo, Tonon intende porre il problema della partenza definitiva e quello della rinuncia, in un costante gioco di specchi tramite il quale offre lo spettacolo di due esseri oppressi, umiliati, profanati. Così la vita della madre è lo specchio della morte del figlio e la morte della madre è lo specchio della vita del figlio. Chi è lei? Chi sono io? Interrogazioni che trasudano da questo libro tese a effettuare, attraverso la madre, un ritorno dell'io poetico giacché comportano una ricerca di sé – una sorta di "ho bisogno di sapere chi sei per sapere chi sono" – quasi ossessiva che si trasforma nella condanna e nella segregazione del protagonista all'interno della sua *quête*, in altre parole, all'interno di sua madre, sino a una fusione totale[23]. La specularità dei ruoli significa anche questo e così facendo l'autore tende a rivelare che questi due personaggi, madre e figlio, sono legati come dei gemelli siamesi dalla stessa nudità e colpevolezza, dalla stessa sofferenza e dallo stesso essere vittime

[21] Altro rovesciamento poiché di solito è piuttosto un simbolo attribuito a Maria: «Maria, non più madre perché suo figlio sta morendo, ritorna a essere madre: "ecco tuo figlio"», in Gv. 19, 25-27.

[22] E. Tonon, *La luce prima*, cit., p. 110. Il corsivo è mio.

[23] «Io ho bisogno di fare memoria di te, di renderti la vita che mi hai dato, almeno così», in *Ivi*, p. 20.

sociali[24]. Il quesito di Tonon va in effetti al di là di questa relazione. È una interrogazione sugli umili[25] sotto forma di lamento, sui poveri e sull'ingiustizia, e sul male (tutte tematiche del libro di Giobbe). In questo libro, non bisogna quindi considerare la morte della madre all'insegna del pessimismo o del nichilismo, ma piuttosto come morale del tragico dell'abbandono – e cioè dell'esilio (dalla società, da Dio, dalla madre e da sé) – che si situa tra l'ingiustizia e la morte, tra le stratificazioni del tempo della vita e della morte. In questa irrisoluta interrogazione esistenziale, la madre merita l'immortalità e l'esposizione della sua Verità sull'altare degli umiliati e degli umili, fosse anche nella menzogna della finzione.

Queste tematiche le ritroviamo, sebbene esplicitate in una forma artistica differente, nel romanzo *Un altare per la madre* di F. Camon[26], pubblicato nel 1975. Qui si tratta di un'altra forma

---

[24] «Eravamo due solitudini comunicanti, due anime che potevano sopportare il silenzio solo perché in qualunque istante potevamo aprire una porta e incontrarci», in *Ivi*, p. 23.

[25] «[…] quel mondo che proiettava la tua mente lontano da quell'altro mondo arcaico e feroce dove eri costretta a esistere veramente. Non potevi nulla, in quel paese in salita. Tranne aspettare che qualcuno ti prendesse e ti riempisse il ventre di sperma. Solo quello, potevi e dovevi fare», in *Ivi*, p. 47; «Perché, e vorrei bestemmiare ora, se fosse possibile scrivere una bestemmia come fosse una preghiera, qui, in questo mondo, potrà mai andare da un dentista un povero? Potrà mai farlo? L'hai mai fatto tu, mamma, l'ho mai fatto io? È bene che le bocche dei poveri siano disfatte, è bene che ci sia questo segno distintivo, questo marchio apocalittico a distinguere i poveri dai ricchi?», in *Ivi*, p. 54; «[…] i poveri devono pagare sempre, tutto e subito, e tacere, pagare e tacere e lavorare, e benedire Dio per lavorare, per farsi ammazzare ogni giorno. Ti rinfacciavo tutto, che non mi avevi fatto studiare *perché quelle non sono cose da poveri*, dicevi […]», in *Ivi*, pp. 84-85.

[26] F. Camon, *Un altare per la madre*, Milano, Garzanti 2002.

di specularità dei ruoli, dove è evidente la santificazione di una madre umile e piena d'amore, che, da morta, viene avvolta in/da una scrittura-sudario che ne diventa, in un certo senso, anche l'altare[27].

In un primo momento, Camon ha cercato di descrivere lo stato d'inquietudine che può provocare la scomparsa della madre, la cui dimensione è rappresentata sotto il segno della pluralità. È ovviamente prima di tutto la scomparsa fisica dell'essere vivente, poi simbolo del declino del mondo rurale, evidenziato nei tratti di una Madre-Terra descritta con una scrittura piena di emozioni e nostalgia. Infine, è il punto di partenza per un'interrogazione (esistenziale, metafisica?) che ripercorre le tracce della memoria e dell'oblio per ricostruire la storia della madre che neanche le uniche foto esistenti, né i luoghi né i ricordi che il tempo offusca, possono far rivivere:

> Che strano, non avevamo neanche una foto della madre. Quel volto, che ricordavo in ogni particolare, in ogni ruga, in ogni capello, non era testimoniato da niente. Non c'era più. Di esso non esisteva ancora che il sorriso della bocca e, in qualche immagine, degli occhi. Non avevamo nessun mezzo per ricostruirlo, nessun punto da cui partire. Il volto più conosciuto, più presente della nostra vita era, come dire, il meno certo. Noi stessi, suoi figli, non avremmo saputo dire più di quanto dicevano quelle foto:

[27] «Con *Un altare per la madre* ho voluto realizzare un mio personale processo di santificazione, sostituendo quello della Chiesa: ho voluto fare la più grande esaltazione possibile del più miserabile dei personaggi, usare la santificazione come vendetta sociale», in *Intervista a Ferdinando Camon*, in «Libération», numéro special: *Pourquoi écrivez-vous?, 400 écrivains répondent*.

> era… aveva un sorriso… e gli occhi… Nient'altro. Cioè nulla. Avevamo bisogno di lei per descriverla[28].

Cosa resterà di questa donna, cosa resta di questa donna della bassa padana la cui unica verità è l'umiltà? Cosa rimarrà di questa donna che non ha esitato a mettere la sua vita in pericolo per salvare un uomo ricercato dai tedeschi? Cosa si salverà della storia di questa donna?

Interrogazioni sulla presenza e sull'assenza, sul fisico e sul ricordo, sulla materia e sull'immateriale che portano alla seguente identificazione: «Noi siamo nostra madre»[29]. Identificazione speculare e necessaria, sembra, al fine di evitare ogni forma di cancellazione e di vuoto.

In questo romanzo tutti sembrano lottare contro il vuoto di questa presenza, in particolare il padre e il narratore che erigono degli altari alla memoria della madre: uno, di pietra, costruito dal primo, «posto nel punto esatto in cui la genitrice aveva salvato un partigiano in fuga dai nazi-fascisti»[30]; di parole, invece, quello del secondo. L'edificazione di questi due altari è, in fondo, la sovrapposizione della stessa immagine che attesta una volontà condivisa della commemorazione materna, per «richiamar[e] in vita»[31] l'essere e l'essenza della madre perché non continui a cancellarsi. Costruire una barriera, una diga con-

---

[28] F. Camon, *Un altare per la madre*, cit., p. 18.

[29] *Ivi*, p. 19.

[30] *Ivi*, p. 82.

[31] *Ivi*, p. 37. Si noterà lo stesso bisogno espresso dal narratore nel libro di Tonon: «Io ho bisogno di fare memoria di te, di renderti la vita che mi hai dato», in E. Tonon, *La luce prima*, cit., p. 20. Inoltre, come nel romanzo di Tonon, c'è nel libro di Camon il rapporto tra esistente e inesistente.

tro l'ineluttabile[32] che non è solamente la morte ma, peggio, l'oblio, che trascina verso la perdita di sé, lo smarrimento, il malinconico: «Io vorrei pregarla di smettere di morire». Parole che richiamano il verso di Pasolini: «Ti supplico, ah, ti supplico: non voler morire»[33]. Stessa angoscia, stesso timore che Camon tenta di risolvere quindi nel secondo momento del libro attraverso la costruzione degli altari[34] che permette di far vivere per l'eternità questa madre che merita l'immortalità:

> Era proprio l'ultima creatura del mondo, la più povera di tutte. Credo sia per questo che scrivo di lei, perché se il destino di meritare l'immortalità (come sto raccontando) toccò a lei, può toccare a tutti, basta che siano abbastanza umili[35].

L'altare della scrittura salva ciò che c'è da salvare, ovvero, non più l'immagine della madre ma quello che rappresenta, la povertà (gli umili) che è al centro del libro tanto nella rappresentazione del ritratto della madre:

> Da marzo a settembre camminava scalza. Aveva la pelle sotto i piedi spessa e dura come cuoio, con larghi crepi. Nei crepi s'infilavano sassolini, erbe, stecchi. Li

[32] L'ineluttabile nel romanzo è anche la fine di una certa civiltà contadina, la fine di un tipo di mondo che rappresenta per metonimia la madre del protagonista.

[33] P. P. Pasolini, *Supplica a mia madre* [1964], in Idem, *Poesia in forma di prosa*, in Idem, *Tutte le poesie*, vol. I, «I Meridiani» Mondadori, Milano 2003, p. 1102.

[34] Come per i sepolcri foscoliani, gli altari sono l'incarnazione della memoria, l'unica a sopravvivere al cambiamento epocale, alla distruzione materiale.

[35] F. Camon, *Un altare per la madre*, cit., p. 63

> estraeva con un ago, uno alla volta, alla sera, prima di andare a letto, piantando sul pavimento una candela e accoccolandosi vicino, […][36]

quanto nella rappresentazione della vita quotidiana:

> Guardavamo i travi del tetto, da cui pendevano piccoli ghiaccioli bianchi, luccicanti: la sera prima non c'erano: era l'umidità che si era gelata durante la notte. Il primo che parlava, nessuno lo riconosceva: la voce del mattino era sempre diversa da quella della sera[37].

La ricostruzione della figura materna è nel romanzo di Camon supportata dall'interrogazione sulla Storia, sugli umili, così come sulla società odierna e la sua incapacità di dare un senso alla morte:

> Infine ho alzato un inno alla potenza epica del Cristianesimo della campagna, capace di affrontare la morte e darle un senso. Cosa che da mezzo secolo noi, nelle città, non sappiamo più fare. Allora morivano consolati. Oggi moriamo disperati[38].

---

[36] *Ivi*, p. 48.

[37] *Ivi*, p. 57.

[38] In «Giornale Ara», Barcellona, 22 ottobre 2006. Il punto di vista sulla morte è segno di un cambiamento più vasto letto con l'opposizione città/campagna; mondo antico/mondo nuovo: «Io non riesco, col mio nuovo mondo, di città, a ricostruire e a mantenere per sempre l'immagine del suo volto, qualcosa da contemplare. Nel suo vecchio mondo di terra, mio padre e mio fratello credo che patiscono per lo stesso scopo. Loro forse qualcosa lo possono inventare. Il loro mondo ha creato tutto, il mio non ha fantasia, non è fatto per superare la morte perché non è fatto per conservare la vita perché non è fatto per i bisogni dell'uomo. Che non hanno fine», in F. Camon, *Un*

> La morte è tante cose: silenzio di una voce, separazione per sempre, distanza senza fine. L'altare è una voce, è un ponte, una vicinanza […]. La morte è una scelta: basta non sceglierla. È un atto di volontà: basta non volerla […]. Si dice che la morte rovini la vita: al contrario, la salva[39].

La santità esemplare della madre, che rifulge di virtù e di umiltà, porta Camon, così come altri scrittori quali Tonon, a una sorta di glorificazione della figura materna. Gli scambi con la madre – oggetto amato e perduto – danno adito a un dialogo quasi irreale – sorta di paraclesi – in cui si realizza uno sdoppiamento, uno iato impossibile da colmare, che offusca e offende la coscienza e in cui si esprime la totalità di una imprescindibile verità: quella di un animo dolente. Questo punto inquieto dell'esistenza rimbalza senza sosta su delle territorializzazioni, tanto fisiche quanto spirituali (spazio geografico e spazio temporale, dell'infanzia e dell'essere adulto, della vita e della morte…), che si trasformano in luoghi di trasalimento del reale e della verità rispetto a una realtà che, con la morte della madre, perde ogni sua valenza. Si tratta allora di una (ri)costruzione attraverso la scrittura che diventa argine alla perdita del sentimento e dell'oblio, un baluardo contro l'inevitabile imprigionamento in un tempo e in uno spazio tormentati e chiusi perché circostanziati dal dramma del lutto. Dramma la cui portata si estende ancora di più quando si tratta di lottare contro la menzogna che mina la veridicità di una ricostruzione centrata sulla madre defunta. È il caso di *Cronaca familiare* di V. Pratolini[40] (1947), dove peraltro,

---

altare per la madre, cit., p. 38.

[39] *Ivi*, p. 105.

[40] V. Pratolini, *Cronaca familiare*, «Oscar Classici moderni» Mondado-

come in Camon e in Tonon, si realizza l'incontro di una tematica personale con una particolare sensibilità sociale: l'amore per i poveri a cui tutto è negato. Questo romanzo, dichiaratamente autobiografico, narra la separazione di due fratelli, uno dei quali infatti viene affidato a una famiglia benestante dopo il decesso materno. Tale morte diventa il punto di inizio di una serie di malintesi, di equivoci e di menzogne ossessive[41] che, almeno in un primo tempo, generano nel narratore un sentimento di violenza nei confronti del fratello minore ritenuto responsabile della morte della madre[42]. Da questo contesto nasce un doppio movimento di cancellazione del materno e simbolicamente del fratello (allontanamento)[43] – a cui segue però una ricostruzione che sottende un'inevitabile ricongiungimento. Questa ricostruzione si innesta nell'alveo di una precisa interrogazione: come poteva essere questa madre da viva[44]? La sua morte apre dunque un vuoto che porta in sé un lato del tutto misterioso: l'inesistente contro l'esistente. Poiché l'io narrante bambino non può fare

---

ri, Milano 1997.

[41] Nell'opera, la menzogna è anche il mondo borghese visto come una prigione.

[42] «Io sentivo molto la mancanza della mamma; l'unica associazione che facevo era questa: la mamma era morta per colpa tua. Tutti ripetevano che *la mamma era morta per colpa tua;* nessuno pensò mai al significato che quelle parole acquistavano dentro di me», in V. PRATOLINI, *Cronaca familiare*, cit., p. 15.

[43] «Mi ero assuefatto all'idea che la mamma aveva dovuto morire, che tu ne fossi stata la causa mi appariva fatale, faceva parte del mistero di cui era circonfusa la figura della mamma che io avevo visto la prima volta sul letto di morte. Tu, in questo senso, appartenevi a lei, *eri morto con lei*», in *Ivi*, p. 36

[44] «Io mi accorsi dunque che al mondo esiste la mamma il giorno in cui vidi la mamma nel suo letto di morte […] Ma viva la mamma com'era? Com'era la sua voce? Com'era il suo sorriso? La mamma poteva sorridere? […]», in *Ivi*, p. 17.

chiarezza sulle cose né sull'immagine di questa madre che non esiste più, la sua visione/percezione non cessa di proiettarsi nel turbinio infinito dell'affabulazione o dell'invenzione di ciò che lei era o sarebbe potuta essere[45]. Ricreare una madre a tutti i costi diventa un'operazione indispensabile per assicurarsi una verità e sfuggire, almeno in apparenza, al senso di abbandono, di solitudine che segna la sua esistenza. Così è anche per il fratello del narratore:

> Ho pensato alla mamma tutta la notte ed ho scoperto perché mi sono sentito sempre solo nella mia vita. Mi è mancata lei. Lei viva, tutta la mia vita sarebbe stata diversa… Tu l'hai conosciuta, com'era? Hai sempre la fotografia dov'è pettinata con la frangetta e i rigonfi sulle tempie? Te la ricordi pettinata così?[46]

Dialogo tra due fratelli, che è anche dialogo tra due solitudini, cresciuti in ambienti sociali diversi e riuniti grazie alla reinvenzione impossibile della figura materna e alla rievocazione o ricostruzione di quello stesso desiderio di madre, che oscilla costantemente tra la necessità della menzogna e la voglia di verità. A sottolineare questa peculiarità del libro, è la tematica della povertà e della miseria dell'uomo solo, abbandonato, alla quale tenta di rispondere la scrittura autobiografica che, tuttavia, non scade mai nel sentimentalismo, ma prende piuttosto la forma di un vero e proprio lavoro di scompaginamento delle frontiere tra la vita e la morte, l'immaginario e il reale. Si viene così a creare un'atmosfera segnata dal tragico che si trasforma in una scrittura funambolesca: nessun passo falso per lo scrittore, nes-

[45] «Già da allora io cominciavo ad inventarmi la mamma», in *Ivi*, p. 35.
[46] *Ivi*, pp. 123-124.

sun squilibrio né nel versante del patetismo o del sentimentalismo né in quello dell'ottimismo. Egli trascina il pensiero in una sospensione, in una indeterminazione. La scrittura tenta allora di svelare un mistero, forse quello stesso dell'esistenza, rielaborando, all'interno di un insieme di situazioni, la posizione dello scrittore e dell'io poetico che ricercano una collocazione per vincere il sentimento di esilio: dove mi posiziono? Dove sono? Chi sono?

Nei romanzi finora presi in esame, è inconfutabile che l'io narrante è preda della melanconia, e che la sua ricerca mira a un "situarsi", ossia a una stabilità emotiva. Ma, nei meandri della ricostruzione, tra verità e menzogna, tra tempo rimemorato e tempo presente, le possibilità di «situarsi» sono varie e complesse. La scrittura funambolesca rende conto di questa complessità, ma anche del come raccontare questo dolore vivo cagionato da una madre che non esiste più. È questa la domanda che sottende gran parte dei testi analizzati in cui il confine tra realtà e immaginario è labile, dove il rispecchiarsi del reale e dell'immaginario si compie solo producendo una luce di mistero, proiezione di una realtà determinata dal mistero (inconscio, psichico?) che incarna l'uomo e che è corroborato da un altro mistero: quello della maternità. Una luce di mistero che sviluppa la magia di un immenso specchio dove tutto rimane in una sospensione malinconica, e cioè nel buio dell'assenza di risposte.

Antonio Moresco è forse colui che ultimamente ha dato più forma a questa sospensione. Rifiutando ogni sentimentalismo, così come i muri separatori tra reale e immaginario all'origine di simulacri degradati e di una banalizzante visione "orizzontale", opta per un modo verticale e interstiziale di scrittura per entrare nella «cruna» del corpo della letteratura. Per lo scrittore, con la

letteratura si ha la possibilità di superare lo stato di dolore e di malinconia andando al di là delle nozioni di vita e di morte che rappresentano solo pallidi specchi illusionistici della nostra esistenza. Infilandosi nel ventre della balena letteraria, il progetto dell'autore potrebbe peraltro essere visto come un passaggio, un attraversamento di qualcosa che evoca una realtà prenatale[47] e uterina nell'attesa della sola nascita possibile, innominata e innominabile[48]: quella di una verità dove è di nuovo possibile l'incontro umano, l'incontro amoroso, impossibili nel mon-

[47] Non è forse un caso che il progetto s'intitoli *Gli increati*. Inoltre, si nota una rifrazione di senso nella parola 'cruna' impiegata dallo scrittore nei suoi saggi per indicare la porta del suo viaggio attraverso la letteratura e in certi romanzi per evocare il taglio vaginale («[…] il suo meraviglioso corpo […]: gli occhi lucenti, la bocca morbida, i denti bianchi, la gola […], il ventre, la cruna piccola, le reni […]», in A. Moresco, *Fiaba d'amore*, Mondadori, Milano 2014, pp. 44-45. Altra parola usata dall'autore è la parola 'Sbrego', titolo di un libro sulla scrittura e sulla letteratura (*Lo sbrego*, Rizzoli, Milano 2005) e denominazione della vagina: «[…] mi offriva senza vergogna la vista del suo sbrego di donna ancora un po' insanguinato […]», in Idem, *Gli incendiati*, Mondadori, Milano 2010, p. 138.

[48] Tutta l'opera sembra preparare questa (ri)nascita che è il lasciare l'opacità di una visione orizzontale di un mondo vano, volubile, illusorio, menzognero, per andare verso un punto senza spazio né tempo, al di là della vita e della morte, che è anche punto di luce dove tutto è di nuovo possibile, anche l'incontro vero, l'amore vero, come è evocato ne *La fiaba d'amore*: «Perché, come la meravigliosa ragazza era invecchiata nella vita dopo averlo abbandonato e prima di morire a sua volta, ed era diventata una meravigliosa donna morta, così il vecchio, che invece si trovava da molto nella città dei morti era diventato nel frattempo meno vecchio e sempre meno vecchio. Chi lo sa perché? Forse perché non era poi tanto vecchio neppure prima e lo sembrava di più per lo stato di abbandono in cui viveva, per la barba e i capelli lunghi e gli stracci, o forse perché, da morti, si torna indietro, si deve arrivare più vicino al punto di partenza per poter nascere un'altra volta, o forse per le due cose insieme, chi può dire», in Idem, *Fiaba d'amore*, cit., p. 134.

do "reale" sprofondato in se stesso, frammentato, disintegrato. Una nascita che si situa dunque in questa lacerazione che è lo spazio da cui deriva la violenza, in cui l'immagine della vagina è legata a quella della ferita, come nel testo teatrale *Magnificat*[49] dove «la luce che esce dalla vagina della partoriente trasforma l'intero spazio teatrale in uno spazio di nascita, di nascita anche dello spettatore»[50]. Ma c'è di più. Il binomio violenza-nascita è all'origine di un corpo a corpo tra la madre e il suo feto, il quale, con voce adulta[51], le domanda perché deve nascere. Ed è lei a spiegargli com'è il mondo e ciò che lo aspetta, in un dialogo inframmezzato di atti violenti subiti dalla madre che il feto vive dall'interno della pancia. Un'interruzione della voce materna fa credere al feto di trovarsi dentro a una macchina morta e lo spinge a rifiutare la sua stessa venuta al mondo[52]. Di fatto, la ma-

---

[49] IDEM, *Magnificat*, in IDEM, *Merda e luce*, Effigie Edizioni, Milano 2007.

[50] Intervista all'autore, in www.griseldaonilne.it

[51] La dicotomia bambino/adulto è ricorrente in tutta l'opera dello scrittore. Indica da un lato la dolcezza, l'affetto e dall'atro la violenza, l'orrore. Questa dicotomia la si ritrova nella figura della madre di *Magnificat* che diventa ora Luna (momenti infantili, dolci, come se tornasse bambina), ora Terra (simboleggiato nella scena dove viene tirato fuori il petrolio, metafora anche del coito molto brutale della madre). Il punto tragico nasce dal fatto che sia la madre che il bambino non possono o non riescono a incarnarsi ma sono costretti a rimanere in un *entre-deux*, in uno stato incompiuto, perché non voluto. Complessivamente questa sembra essere una caratteristica di tutta l'opera romanzesca di Moresco: i personaggi appaiono non 'incarnati' – non hanno nomi – e vivono tutti in uno stato di solitudine e di abbandono, specie di anime vaganti tra vita e morte, tra sogno e realtà. La scrittura avvolta da questa aurea fiabesca si fa quindi funambolesca.

[52] Bisogna vedere un duplice cono nella meccanicità del corpo materno. Lo scrittore intende in effetti sottolineare che persone di un'altra epoca sono nati da corpi e non da macchine e quindi portano in sé lo strazio della nascita e il legame drammatico con chi li ha generati. Il primo rapporto con la

dre è oramai morta. L'arrivo di una levatrice con una sega sarà all'origine della sua nascita violenta che è comparata dalla stessa a quella degli astri[53]. Ben lungi dall'essere sussurrato, il tragico di questo testo grida a piena voce ciò che è difficile da dire e da mostrare: la violenza su una madre, la violenza della maternità, così come l'impossibilità di guarire una ferita che «evoca il mistero e il trauma della nascita, della genitalità»[54]. Che cosa si nasconde dietro questo trauma? È l'abbandono che detta la formulazione degli interrogativi, quegli ossessivi "perché"[55] che finiscono per dire la povertà e la miseria di una vita abbandonata nella *no man's land* della società, in un turbinio infinito il cui punto centrale è ancora una volta il "chi sono io?"[56]. Sono gli stessi "perché", che hanno qualcosa di infantile, di *naif* davanti all'incomprensione, che sorgono anche nel testo teatrale *Merda e luce*[57] dello stesso scrittore. L'apertura della *pièce* è affidata a

madre è considerato quindi come tragico. L'autore intende poi indicare che nel prossimo futuro le gravidanze verranno condotte attraverso macchine e quindi evidenzia come saranno le nascite di domani.

[53] In modo ricorrente, Moresco, nella sua narrativa, stabilisce un confronto tra la violenza umana e quella della materia dell'universo.

[54] Intervista all'autore, in www.griseldaonilne.it

[55] «Perché? […]. Perché? […]. Mamma, perché? Mamma, perché devo nascere?», in A. Moresco, *Magnificat*, cit., pp. 107-108. È la stessa interrogazione di un feto che ritroviamo nella poesia *Dialogo* di A. Negri: «Perché tu mi vuoi nel tuo mondo?... È triste il tuo mondo», in Idem, *Maternità*, Treves, Milano 1922, p. 15.

[56] «Mamma, che cosa sono? Perché sono qui? Perché ci sono?», in *Ivi*, p. 100. Si potrebbe leggere tutto il progetto narrativo dello scrittore come una interrogazione, sotto forma di canto, sulla vita umana e sul senso dell'esistenza.

[57] A. Moresco, *Merda e luce*, in Idem, *Merda e luce*, cit. «Perché? Perché dovevo stare lì, separato? Perché non potevo seguirti? Perché […]. Perché? Perché non mi portavi con te? Mamma, mamma! Portami via di qui! Perché

un "illusorio" *pamphlet* contro il teatro e contro la vita da parte di un siparista che, come un dio maligno, vorrebbe chiudere il sipario di/su questo mondo brutto e cattivo, in un certo senso chiudere il mondo definitivamente[58]. Ed ecco che è costantemente disturbato dall'irruzione di un motociclista che invade il suo territorio, ovvero, il suo spazio scenico[59]. A questo punto, il testo si dirige verso una zona più incandescente, più personale, più intima in cui si vede il siparista assumere una posizione fetale[60], progressivamente e man mano che evoca la madre. Il siparista getta la maschera di dolore, di odio e appare allora come una persona ferita, lacerata, in uno stato di desolazione molto forte dopo essere stato abbandonato da sua madre in un istituto per figli di «siparisti abbandonati»[61]. Da questa esperienza nasce il sentimento di imprigionamento in una solitudine impossibile da colmare, accentuata dall'ultima immagine della madre descritta nel mondo chiuso e disperato di un ricovero per anziani. Terribile immagine di ciò che resta di una madre che a sua volta si trova in uno stato di abbandono[62]; immagine che non è più un

devo stare qui, abbandonato?», in *Ivi*, pp. 82-83.

[58] Ancora una volta, si noterà che il sipario assume il simbolo della vagina che parla della vita e della morte: «Lo apro, lo chiudo, lo riapro un po', lo richiudo. Sapete cos'è questo qui? È una vagina!», in *Ivi*, p. 53.

[59] Il teatro si fa metonimia del mondo visto come «sfintere della visione», in *Ivi*, p. 56.

[60] «Si indovina il corpo del siparista che si muove dietro il sipario bianco, in posizione rannicchiata, fetale», in *Ivi*, p. 83.

[61] «Restavo solo, col cuore in gola […] negli istituti per figli di siparisti abbandonati. Per figli di siparisti dei teatri poveri, vagabondi, passati attraverso le guerre perse, le prigionie, le rivoluzioni», in *Ivi*, p. 82. Anche in questo testo, l'abbandono del figlio e la morte della madre si lega a un discorso sociale (cfr. il giro del protagonista nel piccolo cimitero a pp. 87-88).

[62] È importante sottolineare il parallelismo di queste immagini: «Adesso invece eri tu che restavi là ed ero io che me ne andavo», in *Ivi*, p. 84; «Io nel

prolungamento della vita ma della morte[63] che offusca e offende la coscienza[64] – nella quale si esprime anche il mondo[65] – e ferisce e gira su se stessa impedendo ogni cicatrizzazione. L'impossibilità di richiudere la ferita è evocata nel finale del testo: seppure riesca a chiudere il sipario, il siparista non riesce a cacciare il motociclista. Viene così a confermarsi l'idea che a vincere è il caos, ovvero ciò che è indomabile, incontrollabile, insanabile, come certe ferite.

Antonio Moresco si scosta da ogni schematizzazione stereotipata della madre italiana ma, come gli altri autori che abbiamo visto fino ad ora, sussurra nella sua scrittura funambolesca un rapporto doloroso con la madre, che assurge a dimensione traumatica dopo la scomparsa di quest'ultima.

Tale trauma – che, nei libri menzionati, è legato al sentimento di perdita, di assenza, di abbandono, d'incomprensione, d'ingiustizia – appare al contempo urlato e mormorato: urlato dall'aspetto realistico che viene dal vissuto personale degli autori; mormorato dall'arte creativa, dall'immaginario, dal poetico che conferiscono ai testi un lato magico, quasi luminoso[66].

---

letto pieno di piscio, tu in quello pieno di merda», in *Ivi*, p. 85.

[63] «Mi avvicino a lei. Ciao, mamma! […]. Lei mi guarda con gli occhi spiritati, la bocca scoppiata. Non si capisce neanche se mi sorride perché la sua bocca è sempre così, spalancata, un cerchio», in *Ivi*, p. 80.

[64] «Eri piena di merda. Dappertutto. Tutta piena di merda. […] L'infermiera comincia a spalare merda. È uscita dal pannolone! […] Continua a spalare merda, mentre mia madre continua a guardare con gli occhi sbarrati», in *Ivi*, p. 85.

[65] E quindi il teatro: «Cosa volete che sia il teatro! Anche il vostro cervello è un intestino celebrale pieno di merda, i vostri pensieri sono solo della merda pensata», in *Ivi*, p. 86.

[66] È in questo senso che si potrà vedere la santificazione della madre

Così mormorio e grido, realtà e immaginario si ergono uno di fronte all'altro lasciando il trauma della morte della madre in una sospensione che rientra nell'ordine del misterioso. Cosa si nasconde dietro il velo della sospensione? Il mistero della vita e della morte? Il mistero del femminile? Il mistero del femminile visto da occhi maschili? Il mistero del maschile? Cos'è il femminile? Cos'è il maschile? E ancora: chi sono io? Oppure dietro la sospensione si cela la melanconia, anche se la parola non viene mai pronunciata nei testi analizzati? Questi romanzi appaiono in effetti come grandi specchi di un mondo in piena trasformazione, dove vige una certa melanconia. E sotto lo sguardo degli scrittori si dipana l'ombra lunga della madre. Dire la malinconia ricorrendo alla figura materna permette di raccontare una sua posizione d'infelicità in un mondo dal quale i narratori/scrittori si sentono sempre più staccati, un mondo complesso dove né la Chiesa, né la politica, né la società, né il mitologico possono più rispondere alle incertezze del mon-

---

come operata da Tonon o da Camon, così come la tematica della luce nell'opera di Moresco. È ancora alla luce che si collega la figura di Miriàm nel libro di E. De Luca, *In nome della madre*, Feltrinelli, Milano 2006. Una luce, tra il mistero e il sacro, che avvolge il destino e il parto di questa ragazza «che è rivestita di una energia potente che da lei si sprigiona e coinvolge il suo legittimo sposo», come evoca lo scrittore stesso in un'intervista, in http://www.lenuovemamme.it/erri-de-luca/. Interessante notare che anche in questo libro c'è un dialogo tra la madre e il figlio fetale, ma rispetto a Moresco è qui formulato in maniera poetica: «*Più del giorno ti stupirà la notte. È un grande grembo stracarico di luci. Nelle sere d'estate qualcuna si stacca e viene vicino, fischiando. In mezzo a loro passa una via bianca, un siero di latte, quando lo vedrai vorrai succhiarlo. Pensa che io sono una di quelle luci e intorno a me c'è un ammasso di altre. Così è la notte, una folla di madri illuminate, che si chiamano stelle: di tutte loro, solo io la tua. A guardarle fanno spalancare gli occhi e allargare il respiro*», in Idem, *In nome della madre*, cit., p. 32.

do, e dove l'Uomo si perde nella sua condizione di Uomo. La morte della madre comporta inoltre degli effetti non trascurabili a livello della stessa struttura narrativa che sanciscono un *trait d'union* con molti dei romanzi analizzati: l'impossibilità di affidarle la narrazione, che diventa invece priorità del figlio, quasi si volesse ulteriormente evidenziare l'infrangersi di un sogno e l'interrompersi traumatico di una continuità discorsiva. La madre morta funziona come l'amalgama dello specchio – senza vita – che rimanda a colui che vede rifrangersi solo l'immagine che desidera vedere. È questa la metafora dell'illusione del mondo e di un'armonia perduta reiterata dalla dissonanza dell'io poetico (e forse dell'autore) rispetto al mondo che gli conferisce un sentimento di esilio, di erranza, di melanconia appunto, al quale si aggiunge l'allegorizzazione di sé. Si tratta, in definitiva, di una ricerca identitaria in un mondo ferito e che ferisce.

***

Passando ora nel versante dei romanzi di carattere non autobiografici, è legittimo credere che il rapporto narrativo diretto con la madre possa trovare connotazioni e spazi diversi, meno intrappolati nell'architettura di un decesso che priva la madre della parola e fa del testo una specie di paraclesi. Così come ci si potrebbe attendere diverse articolazioni temporali: non più un presente narrativo che raccoglie i suoi dati in un passato memoriale, ma un coesistere "di presenti" e quindi un rapporto diretto del materno con la sua prole.

A emergere, in questi romanzi, è il sentimento di discordanza o dissonanza, i cui risultati però non appaiono dissimili da quelli precedentemente analizzati: i protagonisti, confrontandosi con

la figura materna, palesano gli stessi sentimenti di malinconia, di armonia perduta e di esilio. La plausibilità di questi sentimenti è confermata dalle rappresentazioni di una situazione di erranza e di vuoto che implica altresì una ricostruzione, una sovrapposizione di momenti anteriori. Come vedremo, è da questo procedimento che nascono delle confusioni che, nei testi, non diventeranno mai oggetto di chiarimento. L'incompiutezza realistica inaugurata da C. E. Gadda, il melodramma realistico delle voci conversazionali di E. Vittorini, le erranze realistiche di D. Bellezza, la disperazione realistica di A. Grimaldi, il vagare realistico di M. Fois formulano in effetti un patto diverso con il realismo e il reale ed emanano i segni di dimensioni sconosciute, nelle quali bisogna ricercare i frammenti che compongono la forza del reale violento: un reale del dolore che non potrà essere ricostituito o ricomposto realisticamente, spesso quindi lasciato in una sospensione dove prendono spazio effetti di diffrazione e/o di astrazione. Pertanto, nell'infrangersi delle immagini dei/delle protagonisti/e nella madre-specchio, gli sguardi del lettore, dell'autore e del(la) protagonista restano anche loro sospesi nell'errare verso delle lontananze (ricordi, rimembranze dell'infanzia, luoghi abbandonati…), verso personaggi oltraggiati, verso un mondo offeso.

La prima frase di *Conversazione in Sicilia*[67] ci proietta, sin da subito, in una sospensione che sembra voler espellere o al-

[67] «Io ero, quell'inverno, in preda ad astratti furori. Non dirò quali, non di questo mi son messo a raccontare. Ma bisogna dica ch'erano astratti, non eroici, non vivi; furori, in qualche modo, per il genere umano perduto», in E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, in IDEM, *Le opere narrative*, «I Meridiani» Mondadori, Milano 1996, p. 571.

meno «porre un freno»[68] al realismo[69], forse per «irrealizzare i fatti e sospenderli in un'atmosfera di stupore puro»[70]. C'è una infelicità nel protagonista, Silvestro, che ha lasciato la sua Sicilia natale da 15 anni[71], una ferita ontologica, morale, una malinconia che lo inibisce e lo fa vivacchiare in una indifferenza o in un nichilismo del quotidiano che sono contenuti in questa sospensione. Poiché gli «astratti furori» – l'astrazione come il dolore sono figure della malinconia[72] – nascono in Silvestro in reazione allo stato di apatia e di indifferenza in cui sente prostrati «il genere umano perduto» e se stesso a causa del «dolore del mondo offeso»[73]. Si crea allora una tensione che trova un'alternativa e un sollievo[74] nel suo ritorno in Sicilia, dovuto a un richiamo del

[68] Riprendo l'espressione di G. Debenedetti, in «Paragone», 04/1967.

[69] In fondo, il lettore non può sapere se certi eventi (come la partenza del padre) hanno veramente luogo oppure se si tratta di un lavoro di fantasia o di un ricordare del protagonista. Confusione di cui rende conto l'ultimo capitolo quando Silvestro va a salutare la madre prima di partire e la trova intenta a lavare i piedi a un vecchio che piange e che capisce essere suo padre. Questa confusione è ripresa anche nell'idea di 'quarta dimensione' espressa dal protagonista.

[70] S. Briosi, *Vittorini*, La Nuova Italia, mensile Il Castoro, Firenze 1975, p. 90.

[71] Per R. Rotondi, l'infelicità è anche una «coscienza dell'invivibilità dei rapporti umani nella società borghese», in R. Rotondi, note a *Conversazione in Sicilia*, in E. Vittorini, *Le opere narrative*, cit., p. 1196.

[72] Dice l'io narrante: «La vita in me come un sordo sogno, e non speranza, quiete. Questo era il terribile: la quiete nella non speranza […]. Ero agitato da astratti furori, non nel sangue, ed ero quieto, non avevo voglia di nulla», in E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 571.

[73] «È per il dolore del mondo offeso che soffre. Non è per se stesso», in *Ivi*, p. 671.

[74] All'indifferenza del mondo si oppone lo stato di felicità cagionato dal suo ritorno in Sicilia: «E non mi era indifferente esserci», in *Ivi*, pp. 599 e 601.

padre che, con una lettera, lo informa di aver lasciato la madre e lo invita a recarsi da lei. Un ritorno in Sicilia che è un ritorno alla memoria, all'infanzia, all'anteriorità. E come sottolinea giustamente Sandro Briosi:

> L'infanzia non è più un momento chiuso, e lontano, la sua capacità di 'reagire, essere presente' viene ritrovata dentro alla realtà dell'oggi, una realtà i cui eventi sono portati, dal contatto con essa, decisamente al livello mitico, primigenio, di fatti assoluti, eppure conservano insieme il peso, la fatalità di fatti reali: il ricorso all'infanzia non è qui il mezzo 'novecentesco' di un'evasione dal presente verso il passato 'ideale' di vita felice e piena, ma la vita attraverso cui Vittorini ritrova sì l'immagine della positività, della perfezione, solo però per confrontarla con le immagini negative, del male, per provare con esse e su di esse la sua efficacia[75].

Confronto, sovrapposizione, rispecchiamento di due immagini (bene/male), ma anche di due luoghi (continente/Sicilia), di due momenti – infanzia (livello mitico, primitivo)/vita adulta (realtà presente) – e di due mondi – borghese e popolano – che nella loro rifrazione creano il senso di smarrimento[76] del personaggio che l'autore immerge in un movimento (doppio) di scrittura che non cessa di proliferare rimbalzando ora al realismo ora al mitico-allegorico. Un effetto di sovrapposizione che ritroviamo nell'immagine della madre:

---

[75] S. Briosi, *Vittorini*, cit., p. 56.

[76] Lo smarrimento è anche l'impossibilità di trovare una risposta nella fede.

> È la madre di oggi ma insieme la madre di ieri, è donna reale nella sua concretezza di preciso personaggio di un'epoca e di una società precise, ma insieme Donna e Madre, figura che tende all'astrattezza e chiarezza del simbolo pur restando corposamente se stessa[77].

Questi due piani sono resi espliciti dal personaggio stesso:

> Era questo, mia madre; il ricordo di quella che era stata quindici anni prima, venti anni prima quando ci aspettava al salto del treno merci, giovane e temibile, col legno in mano; il ricordo, e l'età di tutta la lontananza, l'in più d'ora, insomma due volte reale[78].

L'immagine materna si staglia netta dal continuo convergere, perfettamente fusionale, di elementi astratti e concreti ("due volte reale"). Con questo procedimento Vittorini sembra voler rifuggire, tuttavia, da ogni possibile accento legato alla sacralità della madre. Così come è assente la dimensione vittimistica. Difatti, per quanto abbia subito l'abbandono del protagonista, dell'altro figlio morto in guerra e del marito, la madre non viene rappresentata come funesta, disgraziata, prostrata, né come figura sacra: lo attesta per esempio la domanda sulla sua sessualità rivolta da Silvestro alla genitrice:

> «Eri una sporca vacca tu quando facevi la cosa con altri uomini?» Mia madre non arrossì. I suoi occhi si accesero, la sua bocca si chiuse, dura, e tutta lei fu dura, agitata nel suo vecchio miele, ma non arrossì[79].

---

77 S. Briosi, *Vittorini*, cit., p. 56.

78 E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit. p. 603.

79 *Ivi*, p. 628.

Briosi ha ragione nel vedere in questo «vecchio miele», «l'istinto dell'amore, lo slancio vitale vivo nonostante tutto sotto la cenere di una vita intristita in solitudine»[80].

Mettendo l'accento sulla primitività dell'istinto amoroso nella sua dimensione sessuale, l'autore intende inoltre svuotare del suo tessuto realistico la realtà contenuta in ciò che veicolano i termini «vecchio miele» e «sporca vacca». Parole che perdono ogni contorno preciso mantenendo solo il carico emozionale contenuto in esse. Esiste quindi una specie di sospensione delle parole che sembra condurre verso ciò che Musil chiama il secondo stato, ovvero «uno stato straordinario, capitale a cui l'uomo è capace di accedere e che è più antico di ogni religione», mostrando quanto lo sviluppo ulteriore delle scienze e delle conoscenze umane non si sia potuto realizzare se non a discapito dello stato primigenio. Difatti, il personaggio si prodiga per unire questa immagine realistica a una immagine allegorica:

> Ed era più che mia madre, dicendo questo, madre-uccello, madre-ape, ma il suo vecchio miele in lei era troppo vecchio e si acquetò in lei, e si stese, malizioso, ed io ero dopotutto un figlio di ventinove anni, quasi trent'anni, e a lei estraneo per metà di me, da quindici anni, un uomo qualunque per metà di me […][81].

«Il dolore del mondo offeso» di cui soffre il personaggio corrisponde dunque al «prosciugamento di quella palude primordiale» di Musil. A questo punto, l'infanzia diventa speranza, fede; quest'ultima si consuma con la fine dell'infanzia quando

---

[80] S. Briosi, *Vittorini*, cit., p. 59.

[81] E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 628.

arriva la coscienza delle offese del/al mondo[82] che provoca la perdita di ogni certezza, di ogni istinto.

È a questa stessa convinzione che sembra arrivare la giovane protagonista di *Erica e i suoi fratelli*, sempre di Vittorini (1956)[83]. Erica vive in una famiglia povera. Il padre disoccupato parte alla ricerca di un lavoro. Malato, la madre decide di raggiungerlo lasciando soli Erica e i suoi fratelli. Dal canto suo, Erica vive un momento di smarrimento e di stupore che va di pari passo con la presa di coscienza della miseria del mondo adulto[84]. Il rifiuto che nasce da questa acquisizione così come la percezione della pericolosità dei suoi genitori la spinge a chiudersi in un mondo dalle tinte favolose. Ed è così che la madre, chiamata a rappresentare il mondo adulto, misero e miserabile, diventa oggetto di disprezzo per Erica, come lo diventeranno anche tutte le altre donne del cortile del luogo dove vive. Difatti, la ragazza si mostra insofferente tanto allo sguardo e all'aiuto della madre quanto a quello di queste donne (di cui disprezza la miseria e la loro difficile condizione sociale[85]). In questo libro, la madre di-

[82] «[…] io non potevo non chiedermi, guardandolo, perché davvero la fede dei sette anni non esistesse sempre, per l'uomo […]. Dopo, uno conosce le offese recate al mondo, l'empietà, e la servitù, l'ingiustizia tra gli uomini, e la profanazione della vita terrena contro il genere umano e contro il mondo», in *Ivi*, p. 664.

[83] Idem, *Erica e i suoi fratelli*, Einaudi, Torino 1975.

[84] Cfr. per esempio le pagine 68 e 69.

[85] «Bisognava facesse vedere a tutti quanti erano che lei rifiutava un dono e ogni possibilità di dono, e che nel suo vivere senza madre non voleva aiuti materni da nessuno», in *Ivi*, cit., p. 60. Il seguito sembra elaborare una specie di descrizione per sovrapposizione che si apparenta a uno studio sociologico: «In cortile le donne mogli e madri di operai pensavano ogni giorno: come farà ora? Erano donne vecchie, donne anziane, donne giovani, donne con

venta quindi lo specchio dello stupore del quotidiano, del male legato alla miseria nel quale Erica non intende rispecchiarsi[86]. E svia pertanto il suo sguardo da questo specchio materno, facen-

---

marito o con ganzo o vedove, e madri di giovanotti che già lavoravano, madri di uomini, madri malsane e spettinate (o floride) di bimbi che giocavano scalzi (o non scalzi) nel fango ghiacciato, donne che si lavavano e donne che non si lavavano, donne che intensamente puzzavano del loro essere donna, donne che puzzavano solo di disastrosa miseria, donne travolte dal disastro della miseria e donne che tenevano duro piene più di fede nel semplice fatto di esistere che di paura della miseria, donne mogli di disoccupati, madri di disoccupati, madri delle disoccupazione stessa […]», in *Ivi*, p. 61.

[86] Il male del mondo adulto è anche il vedere l'immagine della madre rinviata agli stereotipati dei lavori di cura, ossia all'immagine della donna sottomessa ai suoi doveri quotidiani ancestrali – ripetizione delle mansioni (cfr. *Ivi*, p. 703) – e a suo marito (la madre di Erica parte per seguire il marito lasciando i figli). Guardando più da vicino, si nota che la figura materna si costruisce attraverso la dualità maschile/femminile. Per Erica, la madre è colpevole di voler seguire il padre, situazione, quest'ultima, che la spinge costantemente a individuare il male negli uomini. È il caso anche della madre di *Conversazione in Sicilia* per cui il marito rappresenta appunto il male. Esemplare questo frammento di conversazione tra madre e figlio a proposito del padre: «Sicché io dissi: 'Era un uomo gentile'. E mia madre: 'Questo era il male […]'», in IDEM, *Conversazione in Sicilia*, cit., p. 626. Strana dualità che riporta il femminile all'emancipazione e allo stesso tempo alla sottomissione. A più riprese in *Conversazione* ritorna il tema della genesi secondo il quale la donna è creata da una costola dell'uomo: «E io guardai di nuovo quella Sicilia ch'era fuori, poi tutta mia madre […] e vidi che aveva scarpe da uomo ai piedi, scarpe vecchie di mio padre […] come sempre lei aveva avuto l'abitudine di portare per casa, ricordavo, onde stare più comoda, o sentirsi in qualche modo piantata nell'uomo, e un po' uomo, costola di uomo», in *Ivi*, p. 610; «Uno, a sette anni, ha miracoli in tutte le cose, e dalla nudità loro, dalla donna, ha la certezza di esse, come suppongo che lei, costola nostra, l'ha da noi», in *Ivi*, p. 664. Ma questa dualità sembra essere per Vittorini una realtà storica delle donne e degli uomini e anche la realtà del mondo e dell'Uomo offeso, oltraggiato, che l'autore vuole sondare.

do scomparire la madre dalla sua mente, nutrendo il desiderio di vederla partire per raggiungere il marito, per poter prendere il suo posto e occuparsi dei fratelli. Questo ruolo sostitutivo fa sì che Erica allontani la presenza adulta e conservi il potere dell'infanzia, della credenza nelle cose della vita per quello che sono[87], in un modo primitivo, magico e allegorico, che l'autore definisce per l'appunto «l'allegro fondamentale»[88]. Insomma, Erica trasforma sua madre in soggetto volutamente perduto, dunque, a differenza dei romanzi che tratteremo più avanti, non intraprende nessuna ricerca spasmodica del materno, ma questa perdita voluta è piuttosto all'origine di un 'situarsi' in un mondo dove vige il male. Di conseguenza non c'è traccia nel testo di sentimenti di melanconia riferibili alla sola perdita della madre né è fatto menzione di una infanzia infelice. Inoltre, il percorso di prostituzione intrapreso alla fine del libro da Erica non intaccherà la sua innocenza, anche se la situazione nella quale si muove rimane tutto sommato violenta e dolorosa. Si può quindi parlare certamente di innocenza ma si tratta di una innocenza oltraggiata. Poiché facente parte di un mondo offeso.

Non di innocenza ma certo di oltraggio si può parlare a proposito dell'opera di Marcello Fois, oltraggio che s'impone come una sorta di marchio che segna azioni e personaggi (e in parti-

[87] «E se ne andava [la ragazza grassa] […]; mentre Erica tremava di vederla ricomparire, sgomenta di acquistare, attraverso lei, una coscienza che rompeva ogni indugio di fede nel miracolo delle provviste, nei genii, e, insomma, nella possibilità di aver come vivere dalla stessa vita», in Idem, *Erica e i suoi fratelli*, cit., p. 68.

[88] «Questo era il tema specifico del libro. L'allegro fondamentale che è della vita, malgrado tutto, raggiunto appunto (a mostrare il – malgrado tutto –) da una partenza di disastro assoluto…», in *Nota alla prima edizione italiana*, in *Ivi*, p. 235.

colare la figura materna). Tuttavia, malgrado la presenza pregnante (e finanche ossessiva) occupata dall'isola da cui proviene l'autore, se si volesse tratteggiare nei suoi romanzi un'immagine simbolo univoca della madre legata alla terra sarda, si resterebbe delusi. Infatti, la rappresentazione delle madri è assoggettata a una serie di sfumature che la rendono difficilmente catalogabile. Si potrebbe azzardare che tale varietà non fa che ricalcare la ricca e multiforme natura delle donne sarde. Infatti, benché Fois si serva di elementi storico-antropologici propri alla tradizione isolana per raccontare molte delle sue madri, non rimane imbrigliato in modelli univoci. Nella sua narrativa si nota invece una evidente pluralità di rappresentazioni delle madri che sembra corrispondere ad altrettante declinazioni dell'oltraggio. Oltraggio della morte[89], della storia (figlio ucciso inutilmente in guerra[90]); oltraggio del destino, della sorte, del fato[91]; oltraggio sociale e sociologico che opera secondo il piano di una natura umana organizzata con dei codici determinati[92].

---

[89] Basti pensare alla deliquescenza della coppia di *Stirpe* (Einaudi, Torino 2009): Mercede che non lascia il lutto e il viso melanconico di Michele Angelo dopo l'oltraggio della morte dei figli.

[90] È il caso di Luigi Ippolito in *Stirpe*.

[91] Si pensi per esempio al destino segnato di Samuele Stocchino e di sua madre Antioca, ambedue presi, in un paesaggio supportato dal funesto, da una reciproca inquietudine verso se stessi e verso il mondo che rimane come una domanda senza risposta: «Antioca lo guarda come si guarda uno che si teme. Lo sa lei perché. Lo sa lei… […]. Samuele e sua madre sono impegnati in un discorso ininterrotto. Sembra quasi che lei ogni volta che lo guarda ricordi con quanta tenacia ha tentato di rifiutarlo, e sembra che lui voglia ricordarle quanto, altrettanto tenacemente, ha voluto sopravvivere», in IDEM, *Memoria del vuoto*, Einaudi, Torino 2006, p. 37

[92] Questo genere di oltraggio può spingere la madre all'infanticidio come nel caso di Mariangela Mulas Marongiu di *Dura madre*, Einaudi, Torino 2001.

Tali considerazioni portano a evidenziare il fatto che ogni azione propria alle madri all'interno dei libri di Fois obbedisca a regole e regolamenti rituali – in cui il rito è una maniera di mantenersi all'interno di una legge (proclamata o autoproclamata).

Questi oltraggi che non cessano di essere detti e ridetti, come altrettante situazioni emblematiche e ripetitive, sono lasciati anch'essi nella sospensione più minacciosa o nel mistero più grande, ma in modo tale da far sì che questo mistero si trasformi in violenza. Così avviene in *Dura madre*, il cui titolo lascia già indovinare un personaggio materno forse oltraggiato, forse oltraggiosa e/o forse oltraggiante. Tutto inizia con una situazione familiare che «[...] si regge su piccoli segreti che è meglio non svelare [...]»[93]. La madre diventa il catalizzatore dei movimenti morbosi e compulsivi e quasi nevrotici[94] dei segreti e degli oltraggi del passato e del presente della sua famiglia, che l'azione del romanzo fa iniziare simbolicamente con un mistero: l'omicidio di uno dei tre figli. A questo punto si oppongono narrativamente due tempi: quello "iper dinamico" dell'inchiesta che tende verso la soluzione del mistero, ma che si complica all'infinito per via della presenza di altri misteri che si manifestano nel corso della storia[95]; e il tempo "impantanato" dei segreti impossibili da svelare poiché la verità e la menzogna appartengono a tutti e la conoscenza a nessuno.

Attorno alla figura materna oltraggiata e oltraggiosa si crea quindi una proliferazione di senso e di scrittura che «sacrifica» la verità. Le verità foisiane sono tutte parziali, frammentate: le

[93] *Ivi*, p. 35.

[94] La madre è tra l'altro descritta come donna malata, folle.

[95] «Dice che questa storia della morte di Michele sta tirando fuori un po' di cose strane in quella famiglia: il suicidio di Ettore per esempio…», in M. Fois, *Dura madre*, cit., p. 27

verità vere, se esistono, sono nascoste sotto l'accumulo di cause reali e fittizie:

> La sensazione era quella di avere a che fare con una catasta di tronchi cilindrici che stessero rotolando gli uni sugli altri. Una pila di legni malfermi, raggruppati senza logica da una mano frettolosa. Ad ogni piccolo movimento, ad ogni scossa, anche la più impercettibile, la costruzione rischiava di crollare. Eppure, anche questa era una sensazione chiara, non c'era niente di casuale in tutto quel castello di carte: era solo la storia segreta, le voci dei muri e del vento; la voce delle foglie chi si schiantavano al suolo al primo soffio. E una storia antica e nuova contemporaneamente. Una storia di residui. Fatta di strati. Una storia che non si può raccontare[96].

Questa sensazione e questo procedimento di indeterminazione sono supportati da questo coro di voci che si muovono nell'inafferrabile[97], come il vento, che impedisce ogni comprensione dell'origine dell'oltraggio, del male[98]. Altrimenti detto, la verità della storia trova la sua vera dimensione nella sua impossibile affermazione (o inanerrabilità). Ugualmente inafferrabile è la figura della madre: nel turbinio dei due tempi a cui si è appena accennato ("iper dinamico" e "impantanato"), si produce, in effetti, un'apertura della scrittura che impedisce al lettore di

[96] *Ivi*, p. 185.

[97] Le voci sono metaforizzate dagli innumerevoli: «Dicono». L'inafferabile, in altri romanzi dell'autore, è anche il destino.

[98] L'origine del male è centrale nell'opera di Fois, tanto il male che viene dall'esterno quanto quello che abbiamo in noi. È interessante notare, inoltre, che maschile e femminile si stringono, al di là delle leggi sociali, nello stesso dolore. I personaggi di Fois sono in preda a sentimenti di crudeltà inerente all'Uomo, incapace quest'ultimo di rispondere agli interrogativi che si pone.

prendere qualsiasi posizione nei confronti di questo personaggio. Difatti è la madre a incarnare uno specchio tragico che rimanda sia rifrazioni di menzogna sia di verità, come se l'autore volesse sottolineare che non ci si può fidare di nessuno, neanche di lei. La verità, quella autentica, si è perduta, dispersa, frantumata, tra un personaggio e l'altro; si è fatta verità di ognuno e, proprio da qui, a ogni giro, di volta in volta, si è sempre più persa, allontanata, spezzettata, riflettendo pertanto tutte le *schize* dell'individuo e della società. La madre genera l'immagine inafferrabile di una realtà in fluttuazione continua, così com'è la realtà del nostro mondo: ed è forse questo l'oltraggio più grande per l'essere umano che vorrebbe aver una comprensione totale e totalizzante. In *Dura madre*, quindi, è palese che l'importante non è più il problema di credibilità del fatto – sapere chi è veramente questa madre, se diventa folle o meno e se ha o no ucciso suo figlio: domande che non possono che restare senza risposta – poiché il fatto resta sospeso come in un 'non voler giudicare' dell'autore: non ci sono che dei fatti, apparenti e dubbiosi, ai quali si deve dare una forma, ora conveniente ora indecente. Una considerazione che porta a riflettere su quello che diceva Deleuze, esprimendosi sul concetto di verità: «Noi abbiamo torto nel credere ai fatti, non esistono che dei segni. Noi abbiamo torto nel credere alla verità, non esistono che delle interpretazioni»[99]. La madre non è più levatrice di verità, non ha nessun potere salvifico che la lega al mito della felicità, sia essa familiare o coniugale, dell'amore materno e della fertilità, ma, al contrario, distrugge questa immagine rivelando nella sua complessità l'impostura fondamentale: la verità non esiste mai nella sua interezza. Un tale sconvolgimento non funziona, ancora una

[99] G. Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, Paris 1964, p. 112.

volta, senza la presenza di un'ampia interrogazione sullo statuto di ciò che si intende per "realismo" e sul rapporto fondamentale tra racconto, realtà e verità.

Una questione questa già centrale in Gadda, dove lo statuto della verità e del realismo è fortemente rimesso in questione, in risposta agli sconvolgimenti oscuri della società nel corso del ventesimo secolo. Troviamo, nella vita e nell'opera dello scrittore milanese, un'idea dell'oltraggio[100] assoggettato a una proliferazione continua nei racconti, che si formalizza tra l'altro nell'imprecazione contro la società in generale e il modello borghese in particolare. Il grande nemico di Gadda sembra in effetti essere la borghesia a cui egli rimprovera l'interesse per il profitto, il calcolo, la preoccupazione per l'accumulo dei beni. L'analisi critica dell'autore si fonda anche sul femminile, sulla figura della madre e, più esattamente, sulla maternità, all'interno di un'ideologia dominante della famiglia a carattere (tipicamente) borghese. Si tratta di un modello perfettamente speculare al sentimento di oltraggio in Gadda, che va di pari passo con la malinconia, un umore nero, un male oscuro che «ha accompagnato Gadda per tutta la sua vita e si è spesso insinuata nei suoi personaggi»[101]. Sembra che l'oltraggio sia prerogativa assoluta in

[100] È l'oltraggio a provocare nello scrittore il sentimento di vendetta che diventerà l'atto di scrivere stesso: «Nella mia vita di 'umiliato e offeso', la narrazione mi è apparsa, talvolta, lo strumento che mi avrebbe consentito di ristabilire la 'mia' verità, il 'mio' modo di vedere, cioè: lo strumento della rivendicazione contro gli oltraggi del destino e de' suoi umani proietti: lo strumento, in assoluto, del riscatto e della vendetta» in C. E. GADDA, *Intervista al microfono*, in IDEM, *I Viaggi la morte*, in IDEM, *Saggi, Giornali, Favole*, cit., p. 503.

[101] R. CESERANI, *Malinconia*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Stu-

molti personaggi della sua opera, ma è soprattutto condensato nel Gonzalo de *La cognizione del dolore* (1963)[102]. Personaggio combattuto tra desiderio e disincanto, tra dimensione caotica di una interiorità e di una esteriorità in cui si iscrive il segno della sua infinita sconfitta, della sua dilatata dissoluzione[103]. In queste esperienze tormentate, in questo suo stato di esilio[104], neanche l'amplesso materno può erigere un senso (anche illusorio) di protezione come è esplicitato ne *La cognizione*[105]. Questo libro sull'infelicità e sull'inferno famigliare dove si stagliano le figure di una madre e di suo figlio, sembra essere un ricettacolo di tutti i materiali dolorosi che compongono l'umanità e la società. L'infinita solitudine di Gonzalo, cagionata da questi materiali

dies», in http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/malinconcesera.php

[102] C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino 1989. Pietro Citati sottolinea inoltre che «Gadda condivide le lacrime e i rimorsi di Gonzalo, protesta e maledice insieme a lui, sembra prigioniero di tutte le sue passioni. Tuttavia […] Gadda si distanzia intimamente dal suo personaggio: non lo compatisce, no gli perdona nulla: lo giudica e, attraverso di lui, giunge a conoscere e a rappresentare lucidamente la propria vita», in P. Citati, Il *male invisibile*, in «Il menabò», n. 6, 1963, p. 18.

[103] La madre stessa di Gonzalo subisce l'oltraggio: «La mamma, sfigurata dal pallore, coi labbri esangui che le tremavano convulsivamente […] rimase con le mani giunte sul grembo […]. Guardava davanti a sé, nell'incredibile, rifiutando le immagini come se tutto il vivere fosse un oltraggio: a chi non può riscattarsi dal suo silenzio!», in C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 375

[104] Mi sembra che i famosi punti di sospensione gaddiani indichino questa non limitazione del movimento di smarrimento e fratturino il testo facendo di esso un oggetto simile a colonne spezzate che, nell'allegoria classica, rimandano all'evocazione della melanconia.

[105] «[…] quasi che una rancura segreta gli vietasse di conoscere la tenerezza più vera di tutte le cose, il materno soccorso. Si separò dalla mamma», in C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 356.

dolorosi, è all'origine della sua associabilità, dissociabilità, dissocialità e misantropia:

> In Gonzalo vige ed opera una continua critica della dissocialità altrui: la quale raggiunge ben più grave fattispecie che non raggiunga la sua. La sua propria dissocialità si limita a chiedere e insieme a prescrivere a se medesimo i due farmaci restauratori della affranta sua lena, dello spento desiderio di vivere: questi farmaci hanno un nome nella farmacologia della realtà, della verità: si chiamano silenzio e solitudine. Il suo male richiede un silenzio tecnico e una solitudine tecnica: Gonzalo è insofferente della imbecillaggine generale del mondo, delle baggianate della ritualistica borghese; e aborre dai crimini del mondo[106].

Gonzalo soffre di una «perturbazione dolorosa»[107], di un male oscuro molto simile, come già accennato, a quello vissuto dallo stesso Gadda[108]. Un male difficilmente identificabile, rico-

[106] IDEM, "L'editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore". Appendice a *La cognizione del dolore*, cit., p. 491. «[…] più greve ogni giorno, immediato», in IDEM, *La cognizione del dolore*, cit., pp. 310-312.

[107] «Da anni aveva intuito di suo figlio […]. Le rade volte che apparisse, il figlio sperso, era ogni volta la stessa cupa idea. La povera madre aveva lentamente compreso. Ora elle vedeva il buio di quell'anima. […] Questa perturbazione dolorosa, più forte di ogni istanza moderatrice del volere, pareva riuscire alle occasioni e ai pretesti da una zona profonda, inespiabile, di celare verità: da uno strazio senza confessione. Era il male oscuro di cui le storie e le leggi e le universe discipline delle gran cattedre persistono a dover ignorare la causa, i modi: e lo si porta dentro di sé per tutto il fulgurato scoscendere d'una vita, più greve ogni giorno, immediato», in *Ibidem*.

[108] Come sottolinea A. Seroni: «Tra l'inizio, il tema ossessionante di questa figura animata e tragica della madre […] e la conclusione […], il filo rosso dell'autobiografia […] sdipana tutta la materia accumulata e sofferta

noscibile, che trascina il personaggio in un dolore, in una follia, in una erranza e in un esilio silenzioso[109]:

> Inconfessabile, inespiabile, questo 'male oscuro' non ha cause o ha tutte le cause: sfugge a qualsiasi esame e si annida, con il disperato singhiozzo del *chiù*, nella natura. Forse, il male di Gonzalo era nato insieme al 'rancore profondo, lontanissimo' che egli nutriva per la madre. Ma l'ultima ragione dei suoi 'sette peccati capitali' risale assai più lontano che nelle profondità del complesso edipico: si perde nell'indistinta, ineffabile fascia di tenebra, uscita da Gonzalo a ricoprire tutte le cose. Gli strumenti psicanalitici rinunciano ad analizzarla: le loro conclusioni sono rimaste incerte e provvisorie. L'intelligenza si arresta davanti alla 'cognizione del dolore'[110].

Il rancore è un sentimento che si situa tra il figlio e la madre[111]. Il rancore del figlio per la madre e della madre per il figlio si rispecchiano. Ciò emerge soprattutto nella quasi totalità della seconda parte del libro dove Gonzalo e sua madre sono come privati delle persone che li circondano. Soli, a fare i conti con sé stessi come in un inevitabile gioco di specchi. Inevitabile, come

---

dalla esperienze di una "solitudine orrenda": la morte del fratello, l'incapacità della madre di comprendere e di amare i figli rimasti, l'ossessione in lei della "onorabilità" borghese, la villa, l'"ideale-villa", l'"ordine e la carità domestica", il "male oscuro"», in A. Seroni, *C. E. Gadda*, «Il Castoro» La Nuova Italia, Firenze 1973, p. 39

[109] «Pensava con dolcezza a questo suo primo figlio, rivedendolo bimbo, assorto e studioso. E adesso già curvo, noiato sopra l'errare dei sentieri», in C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., pp. 292-293.

[110] P. Citati, «Il male invisibile», cit., p. 23.

[111] «Il suo rancore veniva da una lontananza più tetra, come se fra lui e la mamma ci fosse qualcosa di irreparabile, di più atroce d'ogni guerra: e d'ogni spaventosa morte», in C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 317.

se la cognizione e l'espiazione del trauma, del dolore non potessero risultare che dal confronto con l'origine di questo trauma: lei per lui; lui per lei. Si assiste allora all'affrontarsi di due solitudini oltraggiate, ognuna di esse divorata, dissolta da un male invisibile che impedisce loro di dire o di mostrare amore[112]. Così i personaggi appaiono quasi vuoti (sintomo dell'erranza), spettrali e prendono i tratti della più struggente melanconia:

> Ecco, vede? là… nera, muta, altissima: come rivenuta dal cimitero […]. Conoscevo, sapevo chi era. Non poteva esser altro… altissima, immobile, velata, nera...[113]

> L'alta figura di lui si disegnò nera nel vano della portafinestra, di sul terrazzo, come l'ombra d'uno sconosciuto […]. La madre lo scorse, ma non poté vederne il viso contro il rettangolo di luce[114].

Giustapposizione di due immagini spettrali tese a formare tramite il loro incontro una serie di richiami a figure tenebrose

---

[112] «Un disperato dolore occupò l'animo del figliolo […]. Avrebbe voluto inginocchiarsi e dire: "Perdonami, perdonami! Mamma, sono io!". Disse: "Se ti trovo ancora una volta nel braco dei maiali, scannerò te e loro…"», in *Ivi*, p. 436; «La madre gli apparve davanti curva, serena, guardandolo. […] ma l'amore si palesava dal tentativo del sorriso, dalla tensione degli occhi, che l'età aveva fatto presbiti», in *Ivi*, p. 435.

[113] *Ivi*, pp. 170-171. E ancora: «Nessuno la vide, discesa nella paura, giù, sola […], smoriva entro l'ombre […] agonizzando nella sua cera liquefatta […]. Quel viso, come spettro, si rivolgeva dal buio sottoterra alla società superna dei viventi […]. Camminava tra i vivi. Andava i cammini degli uomini. Il primo suo figlio. Quello nel di cui corpicino aveva voluto vedere, oh! giorni!, la prova difettiva di natura, un fallito sperimento delle viscere dopo la frode accolta del seme, reluttanti ad aver patito, ad aver generato il non suo […]», in *Ivi*, p. 270-272.

[114] *Ivi*, p. 299

(sottolineato dalla presenza dell'aggettivo «nera»), indistinte e ineffabili che sembrano corrispondere alla decomposizione della causa-verità profonda del loro male. Per questo motivo, madre e figlio assumono i contorni della proiezione reciproca della loro malinconia.

A questo va aggiunto che il rancore che Gonzalo nutre per la madre è indubbiamente legato a quello che Freud definì l'*Unheimliche*, «il perturbante». "Perturbazione" legata al riflesso oltraggiante che questa madre in quanto figura familiare autoritaria, ma anche ossessionata dalla "ritualistica borghese" – con le forme del falso vivere che ne conseguono – proietta sul figlio. Quest'ultimo avverte l'estraneità nei confronti di questa ritualità borghese e della madre che cagiona in lui confusione e angoscia. Tale perturbazione, cioè «il tormento del distinguere in sé e nelle forme del vivere il vero dal falso per rifiutare (*negare*) il falso»[115], è espressa con vigore nell'incipit del capitolo VII: «Nessuno conobbe il lento pallore della negazione»[116].

Poco a poco Gonzalo annienta l'autorità della madre destituendola dal suo potere passato, a iniziare dal luogo dove vive e simbolo del possesso: la villa. Al progressivo esercizio del con-

[115] E. Manzotti, *Note al testo n. 1*, in *La cognizione del dolore*, cit., p. 351. Il falso è la rete di menzogne legate all'orgoglio, all'idea di possesso, come questa madre che «trae ragione di vita dalla riuscita obbiettivazione della *villa*» (in Idem, *Note al testo n. 68*, in *Ivi*, p. 302): «La madre, viceversa, […] aveva incorporato in sé […] il trionfo serpentesco della 'sua' villa […]. E quell'orgoglio […] era cresciuto ad ebbrezza e ad onnipotenza raggiante, dentro un evo fulgido, allucinato, senza più misura né termine: l'idea del possesso e della supposta vittoria tracannata come un cognac di fuoco e di vita a ogni nuovo mattino, a ogni giorno splendido. Quello le era bastato, durante quarant'anni, a scongiurare la disperazione […]», in C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., pp. 302-303.

[116] *Ibidem*.

trollo di Gonzalo dello spazio corrisponde la perdita di questo potere materno. Si tratta, in definitiva, di una perdita strettamente correlata allo stravolgimento mutante al quale sottopone l'immagine della propria madre – che coincide con il progressivo allontanamento dal modello tradizionale – che si spinge fino a un suo drastico annientamento, come sottolinea l'anafora del verbo «vagare» all'inizio della seconda parte[117]. Lo smarrimento e lo sgomento della madre odiata dal figlio portano a una sua simbolica delocalizzazione, una privazione del suo *habitat* e quindi delle sue certezze, ben tradotte dalla vana domanda: «perché?»[118] che lei formula à più riprese, dietro la quale si cela il senso dell'ingiustizia subita e la sua impotenza. Conseguenza diretta di questo disordine e smarrimento è il proclamarsi di una sorta di malattia che si trasforma in follia. Lo stesso malessere colpisce Gonzalo, malessere le cui origini però sono da ricercarsi nelle contraddizioni dell'epoca, contrassegnata dalla crisi e dal delirio permanente[119]di decostruzione e di ossessione. Caratteristiche queste ultime presenti anche nello stile, tramite il gioco barocco effettuato sulla lingua che funziona come un sistema nervoso in disordine, depressivo e, in qualche modo, melanconico. Il risultato è una palese decostruzione del realismo, della lingua e dell'essere che si traduce nella frammentazione stilistica ma anche dei personaggi, madre e figlio, che si esten-

[117] «Vagava, sola, nella casa […]», in *Ivi*, p. 255; «Vagava nella casa […]», in *Ivi*, p. 258; «Vagava, nella casa, come cercando il sentiero misterioso che l'avrebbe condotta ad incontrare qualcuno: o forse una solitudine soltanto, priva d'ogni pietà e d'ogni immagine», in *Ivi*, p. 259.

[118] Cfr. *Ivi*, pp. 261 e 268.

[119] «Pace non conosceva, Gonzalo, né conoscerebbe: la madre, accudendo in quelle stoviglie, le parve di dover disperare: il viso di lui, sconvolto, denunciava, a certi momenti, ch'egli non poteva aver ragione del suo delirio», in *Ivi*, p. 313.

de pertanto alla maternità e al materno che vanno in frantumi e con essi la più ampia politica ed economia del matrimonio e del patrimonio, elementi del sistema borghese contro cui si erge Gadda. Ciò è tangibile nell'attitudine di sfida con la quale Gonzalo tenta di affrontare il caos e la conoscenza del dolore, attraverso questa madre-specchio[120] resa impotente (colpevole e vittima) dalla propria inerzia e dalla potenza mortifera e fagocitante del sistema nel quale vive. È così che deve leggersi, a mio parere, la debolezza e l'oppressione alla quale è assoggettata la madre, doppiamente oltraggiata (dal sistema e dal figlio che le nega l'affetto) e quindi trasgressiva rispetto al ruolo materno storicamente standardizzato. Una trasgressione che ritroviamo anche in *Quer pasticciaccio brutto de' via Merulana*, in cui a Liliana Balducci è negata la possibilità di diventare madre e di avere affetto. Come osserva L. Sergiacomo, con questi personaggi femminili, Gadda intende:

> […] dare vita a due donne trasgressive, ma in modo molto più complesso di quanto fosse avvenuto nel romanzo borghese di fine Ottocento, dove l'eroina tradiva la funzione tradizionale della donna come figura produttiva solo nell'ambito familiare. Di Liliana e della Madre, che condividono la religione della famiglia e il credo nel ruolo materno, viene invece alla luce il represso affettivo ed esse divengono così nel testo simboli di esperienze negative o, nel caso della Madre, dissolte dal tempo e dagli eventi. Esse appaiono scelte e presentate nei due romanzi come creature su cui si scaricano le incontrollabili tensioni esterne della storia: sono vittime della guerra, infrangono l'etica del possesso, la mistica femminile legata

[120] A più riprese è indicato che il padre è morto. Nel confronto con la famiglia rimane quindi solo la madre.

> alla maternità, essendo l'una, la madre, incapace di vivere la maternità come missione e dedizione e l'altra, Liliana, simbolo e vittima del mito stesso della maternità come sigillo di normalità[121].

Madri trasgressive perché non più legate a quel femminile il cui carisma sarebbe secondo Levinas nell'«essere l'accoglienza per eccellenza»[122], ma perché sono figure che «vengono meno alla missione di cui erano state incaricate dall'ideologia dominante maschile»[123], infrangendo il mito della felicità coniugale, dell'amore materno e della fertilità[124]. Questa mutazione viene evidenziata dall'idea di una impossibilità del materno o di un materno impossibile[125], e nel caso di Liliana Balducci anche della

---

[121] L. SERGIACOMO, *Le donne dell'ingegnere (serve, signorine, madri e anti madri nella narrativa di Carlo Emilio Gadda)*, Medium, Pescara 1988, p. 19. La critica rileva, tra l'altro, l'inedita peculiarità di queste donne letterarie: «Queste due protagoniste, considerate in rapporto alla topica narrativa del femminile, costituiscono nel panorama letterario italiano due modelli nuovi, lontani dal binomio angelo-demonio e dalle sue commistioni, proprio per la loro trasgressività che va forse oltre le intenzioni di Gadda stesso e le configura come creature letterariamente originali, slegate da ogni influsso di genere», in *Ivi*, pp. 89-90.

[122] E. LEVINAS, *Totalità e infinito. Saggio sull'esteriorità*, Jaca Book, Milano 1990, p. 157.

[123] J.-P. MANGANARO, *Le baroque et l'ingénieur*, Seuil, Paris 1994, p. 240.

[124] Scrive Pasolini a proposito dell'opera gaddiana: «C'è di mezzo il decadimento di tutti i miti ottocenteschi e moderni, e la crisi della nostra epoca, ossia della grande borghesia che di quei miti è stata la produttrice», in P. P. PASOLINI, *Passione e ideologia*, Garzanti, Milano 1960, p. 313.

[125] Riferendosi a *Quer pasticciaccio brutto de' via Merulana*, Manganaro sottolinea: «Comme pour l'Adalgisa, l'action de *L'affreux Pastis* est portée par le féminin, vu cette fois-ci sous l'angle d'un inachèvement, d'une maternité impossible qui fait de Liliana un être difforme par excès de beauté, par un surplus de la nature qui, en même temps qu'elle donne, ôte quelque chose

maternità stessa, come se lo scopo fosse quello di necrotizzare e di oltraggiare definitivamente l'ideologia borghese oltraggiante e/o di vendicarsi da essa. Questo atteggiamento viene confermato dalla scelta dell'autore di far morire queste due figure legate all'oltraggio[126]. Da sottolineare inoltre che, a diverse riprese ne *La cognizione del dolore*, Gadda lega l'oltraggio alla morte, come nel famoso passaggio del gatto e in quello dove Gonzalo toglie dal muro il ritratto di suo padre e lo calpesta:

> […] ma, in quanto gatto, poco dopo morì, con occhi velati d'una irrevocabile tristezza, immalinconito da quell'oltraggio. Poiché ogni oltraggio è morte[127].

> Staccò dalle pareti un quadro, un ritratto […], lo appiastrò al suolo […]. Dopo di che vi montò sopra: calpestandolo come pigiasse l'uva in un tino, ridusse il vetro in frantumi […]. Egli accusò la madre di adoperar lui, suo figlio, come mezzo o "pretesto" per regalare del denaro al russo.

[…]. Il y a chez Liliana un transfert de féminité, de maternité, sur les personnes, hommes ou, surtout, femmes, qu'elle approche successivement. Dans les renvois qui circulent à l'intérieur de l'œuvre de Gadda, l'impossibilité du maternel joue en parallèle avec la filiation mal assumée et *Novella seconda*, où le fils occulte le cadavre de la mère qu'il est supposé avoir tuée, sans que l'auteur soit plus explicite que dans la *Connaissance*. La non-acceptation du maternel, ou son impossibilité, constitue un noyau signifiant pour l'exploration de l'écriture, à l'écart du principe de réalité», in J.-P. Manganaro, *Le baroque et l'ingénieur*, cit., p. 277.

126 «Depuis Maria de la Garde, épouse Vendôme, dans le *Racconto*, jusqu'à Liliana Balducci de *l'Affreux pastis*, c'est toujours le personnage féminin qui meurt violemment; on atteint d'ailleurs avec Liliana, le comble du crime contre le 'matriciel' lui-même: non pas dans sa réalité, donc, mais dans son idée, dans son noyau désirant», in *Ivi*, p. 237.

127 C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 79.

> La mamma, sfigurata dal pallore, coi labbri esangui che le tremavano convulsivamente, e bevevano disperate gocce, rimase con le mani giunte sul grembo, senza osare di abbassar gli occhi alla memoria straziata del marito. Guardava davanti a sé, nell'incredibile, rifiutando le immagini come se tutto il vivere fosse un oltraggio: a chi non può riscattarsi dal suo silenzio[128]!

Rilevante è il fatto che lo scrittore, nei due libri citati, omette di specificare la paternità del gesto omicida che, di fatto, resta sospeso «afin que toute culpabilité puisse demeurer et proliférer dans d'autres récits, sous de nouvelles formes à abattre»[129], come se anche le leggi del principio di Verità (e di realtà) dovessero rendere conto della frantumazione del mondo. Ne *La cognizione del dolore*, questo atto sospeso è anche marchio evidente di una non soluzione e di un'assoluzione, come se i torti perpetrati dalla madre e quelli da lei subiti, fossero dettati anche dalla fatalità, da un cupo determinismo[130] che sottolinea l'illogica successione delle cause che segnano la vita.

C'è un altro argomento correlato particolarmente caro a Gadda che ha probabilmente ispirato *La cognizione del dolore*: quello dell'infanzia infelice e delle prolungate esclusioni patite da bambino. A questo argomento Gadda aveva inoltre consa-

---

[128] *Ivi*, pp. 374-375.

[129] J.-P. MANGANARO, *Le baroque et l'ingénieur*, cit., p. 234.

[130] G. C. Ferretti giunge alla conclusione che ne *La cognizione del dolore*, «[…] riconducendo le colpe della madre e le 'tare' ereditarie del figlio nel cerchio di una ineluttabile 'fatalità' di un cupo determinismo biologico-sociale e modificando profondamente la vicenda: «'il ragazzo sciagurato, corrotto, vittima non ha ucciso la madre, ma ha solo presenziato nell'impossibilità di aiutarla, all'uccisione di lei'», in G. C. FERRETTI, *Ritratto di Gadda*, Laterza, Bari 1987, p. 38.

crato un intero articolo in *Psicanalisi e letteratura*[131], in cui, come ne *La cognizione*, il punto di partenza è un verso di Virgilio, «cui non risere parentes» – che pone peraltro seri problemi di interpretazione – attraverso il quale viene sviluppata la tematica e l'analisi dell'infanzia infelice. Gadda integra nel suo testo la seguente traduzione dell'intero verso:

> Comincia, o bambino a riconoscere la mamma al sorriso, col sorriso: alla mamma dieci mesi hanno recato lunghe sofferenze/ comincia, o bambino: quello a cui i genitori non han saputo sorridere – Né un dio lo degnò della sua mensa, né una dea lo degnò del suo talamo[132].

Il sorriso della e alla madre potrebbe essere considerato quindi l'origine, la genesi di un destino, di una (pre)destinazione dell'Uomo. Questo sorriso, che lo scrittore francese Romain Gary chiamava ironicamente «la promessa dell'alba», è tra l'altro presente nella tradizione giudaico-cristiana che ne fa il preludio ai grandi destini, a cominciare da quello dello stesso Cristo. In questo sorriso alla madre e della madre ('al sorriso, col sorriso') si stabilisce una relazione speculare che rinvia in modo più generale a un gioco di specchi (madre/bambino), così come fu analizzato dallo psicanalista Donald W. Winnicott[133].

---

[131] C. E. Gadda, *Psicanalisi e letteratura*, in Idem, *I Viaggi la morte*, in Idem, *Saggi, Giornali, Favole*, cit., p. 455.

[132] *Ivi*, p. 460. Cfr. inoltre l'appendice *Cui non risere parentes*, in Idem, *La cognizione del dolore*, cit., p. 526.

[133] Lo psicanalista aveva ipotizzato che il neonato e il bambino vedessero prima di tutto il loro *self* nel viso della propria madre e solo in un secondo momento nello specchio, considerando il *self* come «la presenza unica dell'essere attraverso la quale ognuno di noi si definisce: l'idioma della nostra personalità», in C. Bollas, *Les forces de la destinée*, Calmann-Lévy, Paris 1996.

Considerare l'infelicità attraverso il sorriso o, meglio, l'ambiguità o l'assenza di sorriso della madre[134] è un modo, per certi scrittori, di allontanare il *topos* materno che l'allegoria biblica collega all'immagine della casa[135]. Difatti, la madre è la casa che accoglie, il grembo che ospita il bambino come ricorda la celebre preghiera alla Vergine di San Francesco. Dare ambiguità al sorriso materno significa rendere l'idea della perplessità della complessità del mondo. Negare il sorriso alla/della madre significa tradire la metafora della casa, quindi dell'ospitalità. Se la madre non equivale più al luogo della felicità diventa automaticamente un luogo di esclusione e, dunque, il punto di partenza dell'erranza per i personaggi, e metafora dei viaggi dolenti

[134] Come nel caso di Gonzalo: «Dopo alcuni giorni tersi, limpidissimi, la mamma pareva serena. Scorgendolo, il volto stanco le si contraeva in un sorriso, ma la luce di quel sorriso era spenta in un attimo, come al subito cadere d'uno sforzo», in C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 372.

[135] Questo genere di rovesciamento rispetto alla tradizione mariana è per esempio presente nell'apertura del romanzo *Il più grande artista dopo Adolf Hitler* di M. Parente (Mondadori, Milano 2014) dove è descritta una scultura del protagonista che rappresenta una Madonna ricoperta di svastiche il cui figlio pende, impiccato, tramite il cordone ombelicale. L'immagine violenta dice questa inversione rispetto al valore cristiano di Maria la quale, tramite il simbolo del parto, porta «colui che ti porta». Ma in questo esempio colui che ci dovrebbe portare è morto e con lui l'idea stessa del portare Verbum (in *Exodum* 10, 3), cioè del cammino con il Verbo verso l'umanità che viene evocato con il famoso «Cristo in voi» (Col 1, 27). Non c'è più unità, quindi comunione, in questa immagine di Parente. La coppia madre-figlio non è più segno di benedizione bensì di maledizione che rompe il ciclo simbolico del movimento di dono, di vita che dà vita. Poiché «il bambino con la madre» (Mt, 2, 11) significa appunto l'umanità di Dio. Il rovesciamento quindi porterebbe nel caso di Parente a interrogarci sull'umanità senza Dio? Invece, è una situazione contraria alla quale giunge Mario Luzi. Associa il sorriso della madre alla felicità, alla casa, alla vita (cfr. su questo punto il saggio di R. Vitale nel presente volume).

dell'anima e della vita. Va da sé che, con l'assenza del sorriso materno, a dirigere i percorsi esistenziali non è l'amore ma la paura, il dolore, causati da un senso di offesa e dal mancato riconoscimento affettivo.

L'erranza è sicuramente una delle caratteristiche significative di Gonzalo ne *La cognizione*, che riappropriandosi della casa materna distrugge la simbologia dell'accoglienza e della felicità. Una simbologia che si ritrova anche in altri scrittori come per esempio in Dario Bellezza o in Aurelio Grimaldi che racchiudono nei loro personaggi tutto il negativo di un'infanzia privata di ogni affetto genitoriale.

Ne *L'innocenza*[136], D. Bellezza racconta di un orfano, Nino, mantenuto fino ai suoi 15 anni in un collegio da tre zie che vivono a Roma. Alla fine dei suoi studi, Nino si reca davanti alla casa delle zie: nessuno risponde. Disperato, va a suonare in un convento di frati che lo ospitano. Da quel momento comincia un lungo viaggio notturno di disavventure in una Roma «torbidamente tentacolare, corruttrice e corrotta»[137] dove prova una forte sensazione di abbandono affettivo che si può legare all'assenza della madre e del suo sorriso. Senza questo amore primario è come se fosse trascinato, iniziato al vizio e spinto al disamore di sé e della vita, e diventa un «inetto»[138]: cosa desiderare

[136] D. Bellezza, *L'innocenza e altri racconti*, Pellicanolibri, Roma 1992.

[137] *Ivi*, p. 29.

[138] «Ed ecco perché titubava, era incerto, malato di volontà […]», in *Ivi*, p. 17; «Se ne stava così dentro questo letto, scomodo, nello spasimo della decisione da prendere che lo scombussolava; inetto, inerte all'azione, alla fuga che doveva affrontare […]», in *Ivi*, p. 38. «Si era sentito come vomitato. […] e una voglia matta di dimenticarsi di sé, di smarrire la coscienza di sé», in *Ivi*, p. 52. L'inettitudine è anche presente nel Gonzalo di Gadda: «A certe ore pareva malato nel volere», in C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 314.

quando non si conosce il volto e, quindi, l'esistenza dell'oggetto del proprio desiderio? Si capisce allora che la ricerca delle tre zie misteriose – allegoria delle tre Moire, delle tre Parche? – risponde a un tentativo di appropriazione di un'immagine femminile, come punto di riferimento[139], della madre dispensatrice di calore umano e d'affetto senza i quali si sente un «diverso»[140], un «inetto», uno «sconfitto»; si tratta in definitiva di colmare una destabilizzazione identitaria cagionata dall'assenza del sorriso e dell'amore materno. La mancanza di affetto materno viene rappresentata, sotto forma di rimprovero, dall'immagine della madre – e del suo sorriso – che si sovrappone, grazie a un efficace effetto narrativo, all'atto di prostituzione al quale Nino si sottopone con un uomo anziano:

> Così, questo vecchio, avvicinandosi, lo aveva perforato, spogliato quasi, con le pupille mobilissime; gli aveva sorriso melensamente: giudiziosa madre che ha smarrito il suo angioletto e lo ritrova in una losca platea; poi, proprio come una madre innamorata si cala veloce a baciare, orgogliosa, il pipino del suo nato, il vecchio si era inginocchiato, quasi acquattato ai suoi piedi, non prima però, nel tragitto verso il pisciato pavimento, di sfoderare

[139] «Senza le zie della sua infanzia era poco più che un disgraziato in cerca della sua identità. Dunque gli erano indispensabili le tre zie, come punti di riferimento», in D. BELLEZZA, *L'innocenza e altri racconti*, cit., p. 62.

[140] «Quel ragazzo così pulitino e all'aspetto borghese avrebbe mai capito di trovarsi di fronte un ragazzo delicato che la vita, nella sua idiozia, aveva degradato? […]. Aveva diritto di giudicare solo perché lo aveva sentito mandare baci, baci ricambiati, al telefono, forse alla madre? Ma lui anche se avesse voluto, a chi, a quale madre avrebbe dovuto mandarli? E si accorse che lo specchio del banco, laggiù, gli rimandava non più il suo pallore, ma la sua rabbia di diverso che sarà giudicato dai nondiversi […]», in *Ivi*, pp. 50-51.

> il migliore dei suoi sorrisi, che si tramutò in una voragine buia e fetida appena si era tolta la dentiera[141].

L'atto prostituzionale si potrebbe leggere come una vendetta o un vittimismo e indica la madre come maggiore imputata del suo mal di vivere e delle sue drastiche scelte, come se volesse urlarle: guarda cosa hai fatto di me? A questo si aggiunge il rifiuto della madre quando si materializza davanti al letto in cui Nino si ritrova misteriosamente in una presunta casa di ricchi. Una materializzazione che coincide con una presa di distanza del personaggio da questa donna – che si presenta come sua presunta madre – che si concretizza nell'abbandono della ricerca materna e quindi dell'ideale di innocenza propria all'infanzia:

> Che questa donna, forse diabolica, fingesse, era sicuro; ma che apparentemente gli facesse tante, eccessive moine e testimonianze sdolcinate di amor materno quali mai aveva da nessuno potuto ricevere […] era anche un fatto da considerare e da andarci piano […]. Gli si estorceva violentemente e con prevaricazione diabolica l'assenso ad un ruolo che non era suo: quello di figlio affettuoso, e magari bugiardo in questo suo affetto, a cui non era abituato, perché non era mai stato figlio. E ora che avrebbe potuto esserlo – troppo tardi – ne intravedeva tutto il ridicolo e l'abiezione attraverso le smorfie di questa donna: anche se per un'ipotesi assurda fosse stata miracolosamente la sua madre autentica, l'avrebbe rifiutata con tutte le sue forze […]. Una madre doveva essere un'orrenda realtà. E si ritenne fortunato di non possederla[142].

[141] *Ivi*, pp. 49-50.
[142] *Ivi*, pp. 58-60.

Al personaggio non rimane che un destino votato alla corruzione in un mondo e in un divenire corrotti. Il rifiuto della madre al contempo sognata poi detestata è il chiaro segnale che il figlio non è mai inserito nella vita materna. Legato a questa esperienza incompiuta, non può, per sopravvivere, che dispiegare l'istinto della menzogna che sfocia in un senso di irreale e di follia (che è, in fondo, il filo unitario tra lui, questa madre di sostituzione e le tre zie).

Ma ci potrebbe essere anche un'altra lettura del rifiuto di questa madre che porterebbe ad affermare una certa volontà di avversare la celebrazione del materno (e della famiglia) così come imposta dalla Chiesa. Ed è forse anche la critica della positività di un sorriso materno falsamente edulcorato da un perbenismo sociale e borghese (non è un caso che a materializzarsi nel romanzo sia una madre di condizione agiata che non sorride ma fa le smorfie) che identifica la madre nell'univoca immagine rassicurante e affettiva. Ed è dunque, quella di Bellezza, probabilmente anche la lotta di uno sguardo libero contro una società chiusa nelle sue mistificazioni a cui sembriamo essere tutti confrontati, nostro malgrado, e che si è imposto nell'iconoclastia: un grido, delle lacrime, una risata, una falsa identità, una menzogna, un travestimento della verità[143]? La caduta dell'ideale attraverso il rovesciamento dei significati è anche una maniera di descrivere i limiti stessi del realismo come sola forma possibile di una dimostrazione descrittiva, che permette di far emergere egualmente l'equivoco della menzogna letteraria e l'indicibile e invisibile male che nasce dall'oltraggio.

[143] È questa la tematica del film di M. Bellocchio, *Il sorriso di una madre*.

Anche il romanzo di A. Grimaldi, *Storia di Enza*[144], mette l'accento sull'offesa e sul sentimento di abbandono che può nascere dall'assenza del sorriso materno. Il testo si apre, in effetti, con la descrizione di tre foto (che fissano l'istante passato in un tempo eternamente presente) di cui la prima fa apparire la menzogna o la falsità di tale sorriso, dietro il quale si nasconde, a quanto sembra, l'oppressione e l'infelicità di una donna dalla vita di coppia e familiare complessa. Complessa poiché emerge dal racconto della protagonista, Enza, l'amore-odio provato verso la madre, donna tradita dal marito che però non cessa di metterla incinta[145]. La moltiplicazione dei parti acuisce il carico di infelicità di questa donna. Come mostra la descrizione della terza foto all'inizio del romanzo, la madre nega il suo sorriso ai figli:

> La terza è di mia madre con Salvo, Gaetano, Marco, Lia e Rosaria appena nata. Tutti i bambini sorridono mentre lei no[146].

E quando c'è un sorriso, non è né spontaneo né naturale ma forzato:

> Nacque Ciro […]. Ciro aveva quattro mesi e mia madre era già di nuovo incinta. Ma abortì spontaneamente e, dopo Ciro, non ne ebbe più. […] Se lo mise [la madre] sul suo seno, senza contentezza, ma lui cominciò a ciucciare come un cagnolino e poi rialzò la testa, ci guardò un

[144] A. Grimaldi, *Storia di Enza*, Bollati Boringhieri, Torino 1991.

[145] «[…] era contenta di essere lì in mezzo a noi, su quel treno, con tutti quei figli. E con quell'uomo che dormiva con lei da tanti anni e che l'aveva riempita ogni volta del suo seme schifoso di maschio, e di tutti quei bambini», in *Ivi*, p. 13.

[146] *Ivi*, p. 9.

> attimo serio, e poi sorrise a tutti. Ed anche mia madre, alla fine, dovette sorridere. Pensava forse alla nuova gravidanza, ma lo dico ora. A quel tempo pensai, tristissima, che non amava nemmeno quel suo bimbo bellissimo[147].

È senza dubbio nella relazione con questa madre infelice, a causa dell'accettazione passiva degli eventi che si producono nella sua vita[148], che si costruisce il percorso nella tristezza – sottolineato dall'aggettivo «tristissima» nell'estratto precedente – della giovane Enza. È una madre peccatrice, colpevole quella che si presenta ai suoi occhi, responsabile anche delle gravidanze subite, dell'infedeltà del marito e quindi della sua propria infelicità:

> Dio santo se era vero. Era un'idiota, una povera idiota. Per questo papà andava con le altre: aveva avuto una moglie diventata vecchia a diciott'anni, al terzo figlio, forse al secondo, forse al primo, mentre lui, a trentasette anni, fotteva con una maestra istruita, e chissà cosa le raccontava e di che parlavano[149].

Indubbiamente, per la madre il marito non rappresenta più un riferimento erotico ma è visto come responsabile di una genitorialità subita, una castrazione, che diventa cassa di risonanza della distruzione del suo corpo e della sua immagine. La perdita del riferimento erotico/sessuale, i parti sembrano svuotare la sua vita psichica. La perdita esteriore è vissuta come un vuoto interiore, e si traduce in uno stato di abbandono di sé e degli

---

147 *Ivi*, p. 18.

148 «Anche mia madre, che aveva il suo uomo biondastro, bello come un ragazzo, ma non voleva essere felice», in *Ivi*, p. 65.

149 *Ivi*, p. 144.

altri. L'assenza del sorriso della madre ne è l'elemento testimoniale. L'infelicità e il senso del dolore e della solitudine (della madre e quindi di Enza), è una sorta di morte, di non essere. Per Enza, la madre diventa simbolo della negazione della femminilità e del materno. Così l'immagine della madre e di quelli che la circondano suscitano nel suo narcisismo ferito la violenza e il desiderio di fare/farsi del male[150]; l'oltraggio sentito per via di quest'assenza di amore materno è quindi all'origine di una ricerca spasmodica di sesso, che diventa compensazione alla paura della solitudine e dell'abbandono.

Se, come sottolinea J. Kristeva «[…] il godimento, il corpo, il sesso sono senza alcun dubbio il linguaggio del corpo femminile che trionfa provvisoriamente sulla depressione»[151], potremmo anche leggere questa ricerca di sesso come un trionfo sulla morte, compresa quella morte immaginaria che permette alla protagonista il confronto e lo pseudo affrancato dalla madre "trascuratrice" e "abbandonatrice". Inoltre quando Enza si ritrova a fare i conti con la propria gravidanza, vive le stesse evidenti contraddizioni della madre inerenti al rifiuto della maternità e del parto:

> Al bambino: dicevo che lo odiavo, che non ce l'avrebbe fatta mai. È meglio che muori prima di cominciare. Feci l'amore con Franco e pensai: inondalo e soffocalo […]. Mentre camminavo mi tenevo con le mani la pelle dei fianchi, dalla pancia, la stringevo tra le dita, come quando si misura il grasso di dosso, e intanto parlavo. Gli dicevo che mi faceva schifo, che era inutile che provasse a farmi pietà, perché non avevo pietà nemmeno di me stessa. Che non lo volevo tenere in braccio, non lo vole-

[150] Cfr. *Ivi*, le pp. 77, 78, 117 e 124.

[151] J. Kristeva, *Soleil noir*, cit., p. 56

> vo baciare. Figurarsi se tenerlo nel mio ventre tutto quel tempo […]. Lui era già dentro e non parlava. Si faceva vedere già grande, vivo, e nei momenti più belli. Non si faceva vedere a piangere: si faceva vedere nudo in una spiaggia, si faceva vedere sempre, sempre, a sorridere; ed era sempre maschio […]. Lui aveva la faccia tonda come tutti i bambini, e sorrideva. Non mi chiamava mamma, non parlava, non piangeva: mi guardava e sorrideva[152].

Sconvolgente momento di scrittura dove l'autore riesce a oltrepassare l'odio "di facciata" di questa madre per il feto ricorrendo a immagini prospettiche che, sulla forma del ricordo, si legano alla felicità e soprattutto al sorriso, elemento materno e affettivo essenziale, desiderato, sognato.

In questo libro, come in certi altri testi presi in esame nella seconda parte di questo studio, appare come costante il disordine nel nucleo familiare, forse vero "oggetto perso" dal quale nasce il senso di melanconia di cui si fanno rispecchiamento i protagonisti rispetto alla figura materna. Benché essendo oggetto di scrittura e quindi simulacro ed effigie, la madre letteraria porta i segni delle mutazioni sociali e politiche intervenuti dal Novecento a oggi, divenendo una figura simbolo di ciò che veniva correntemente considerato represso e trasgressivo rappresentare e che forse ancora lo è nella società odierna. Pertanto la figura letteraria della madre evolve, muta per dire la crisi di una epoca, la dissoluzione dei valori tradizionali come quelli dell'amore, dello spirito materno, della famiglia.

Quello che gli scrittori osservano tramite le figure materne è la società. Difatti, la madre è spesso specchio o metafora della società, un punto di confronto con essa, sfuggendo così all'im-

[152] *Ivi,* pp. 105 e 112.

magine tradizionale di una madre dal grembo protettivo, accogliente e ospitale. Queste rappresentazioni della madre fanno emergere una certa verità e tragicità: un malessere doloroso ben lontano dall'immagine materna mariana e mitologica che veicola sensazioni di quiete, di prosperità, di fertilità, di amore, di sicurezza. L'enfasi del tragico apre il suo ventaglio di sentimenti: rancore, rimorsi, risentimenti, angosce, incomprensioni, sofferenze. Attribuire alla madre queste forme di dolore crea un certo disagio, quasi osceno, perché tradisce quell'immagine immacolata e reverenziale che il buon gusto borghese e religioso e morale da sempre le ha attribuito e le attribuisce. Ma spesso questa oscenità resta sospesa nel tragico – e allora è il realismo a essere rimesso in discussione – per evitare di essere detta con chiarezza, rappresentata nella nuda totalità della sua verità.

Se si dovessero trarre delle conclusioni su quanto è stato detto finora, a emergere sono prioritariamente delle considerazioni che rimandano al rapporto del maschile con il femminile. Punto di partenza per tutti i romanzi, è un imprescindibile dato biologico: lo scrittore è un uomo che è anche artefice dell'atto della creazione in cui si condensa la relazione al materno sia attraverso personaggi di sesso maschile che femminile. Nonostante la tragicità che il più delle volte sottende la relazione al materno, ad apparire come costante è che mai la donna madre è soffocata dalla presenza del maschile e che, malgrado l'aspetto conflittuale che la lega quasi costantemente al/alla figlio/a, non vi è, presso gli scrittori, nessuna volontà di definire una natura femminile opposta a quella maschile, come è accaduto in alcuni romanzi femminili del passato.

Un altro dato comune a tutti i testi studiati è il sentimento di mistero che accompagnano le figurazioni della madre letteraria. Sentimento di mistero che evoca quello materno e delle origini, che rinvia altresì al mistero del femminile. E in modo più concreto, anche alla dissonanza che accompagna la vita letteraria dei personaggi, specchio degli sconvolgimenti intervenuti nel ventesimo e nell'inizio del ventunesimo secolo, e di quel male visibile e/o invisibile, che ho voluto chiamare malinconia. Come ho cercato di dimostrare, la malinconia è imprescindibilmente legata all'immagine del rispecchiamento. E narratologicamente e narrativamente, la madre rappresenta un ottimo anello di congiunzione tra rispecchiamento e malinconia. È nei circuiti del mistero e dell'erranza che i protagonisti tentano così di raggiungere la verità del loro *intimum* per meglio «situarsi» nel mondo. Ma alla fine ogni agnizione sembra vuota: permane solo un carico di mistero profondo.

Questo confronto con l'immagine materna rimanda, in effetti, a una incessante interrogazione sulla realtà intima e dolorosa dell'essere perduto nei meandri di una impossibile risposta confortante. Ciò sembra rispondere a una rappresentazione di una società svuotata delle sue certezze, bombardata al suo interno da forme di dubbio alle quali difficilmente si sanno dare risposte. La madre stessa non pare più essere un punto di ancoraggio possibile nel quale trovare conforto. Innanzitutto perché morendo – come accade nei romanzi autobiografici – rende vana questa possibilità, lasciando il figlio solo, nella sospensione della risposta al suo grido disperato di una matrice giudeo cristiana rivisitata nel genere: "Madre, madre, perché mi hai abbandonato?". La madre in quanto «oggetto perduto» diventa una specie di spettrogramma della malinconia. E in seguito perché – come

si nota nei testi non autobiografici – non è direttamente/esclusivamente assimilabile alla Casa e alla Terra – armonia perduta evidenziata dal confronto al sorriso della madre e dal rapporto all'infanzia – che hanno delle profonde analogie con lo spazio originario, luoghi simbolici dove si diventa se stessi. A sostegno di ciò si può sottolineare il fatto che i protagonisti si pongono in relazione con questa domanda continua del "Chi sono io? Dove sono io?". La madre letteraria sviluppa quindi la magia di un immenso specchio, composto esso stesso da infinite figure materne che si stagliano contro un realismo appannato, notturno, "depresso", che rimanda forse il lettore alla parte segreta e malinconica del proprio *intimum*[153].

[153] Il termine latino indica quello che più è interiore in una casa o nello spirito, ma anche l'idea di segreto.

Indice dei nomi

Abbrugiati, Perle, 284
Alighieri, Dante, 64n., 150n., 169n., 172n.
Allegri, Mario, 233n.
Amaduri, Agnese, 217n.
Amarilli, Viola, 375
Ambroise, Claude, 169n., 220n., 226n.
Ammaniti, Niccolò, 20
Andreoli, Annamaria, 66n., 70n.
Antonioni, Michelangelo, 155
Ariès, Philippe, 59n.
Ariosto, Ludovico, 49n., 195n.
Asor Rosa, Alberto, 233n.
Atzeni, Sergio, 158n.
Aymone, Renato, 62n., 66n., 88n.

Baccolini, Raffaella, 347n.
Badinter, Elisabeth, 25n.
Baldacci, Luigi, 52n.
Ballestra, Silvia, 294n., 295 e n, 336n.
Barbella, Oliva, 218n.
Bàrberi Squarotti, Giorgio, 57n., 74n., 82n., 88n.
Bartolini, Elio, 24
Bataille, Georges, 7n., 24n.
Baudelaire, Charles, 15n., 252n.
Bauer, Dieter, 366n.
Bebel, August, 35
Bellezza, Dario, 409, 434 e n., 435n., 437
Bellocchio, Marco, 437n.
Benveniste, Emile, 92n.
Bernardi, Claudia, 294n., 295n.
Bernardini Marzolla, Piero, 181n.
Bertolucci, Attilio, 50, 52 e n., 81, 101, 161n., 183 e n., 184 e n.
Betocchi, Carlo, 50, 52 e n.
Biglia, Magda, 334
Bo, Carlo, 169n.
Bollas, Christopher, 432n.
Bonaviri, Giuseppe, 35
Bonnefoy, Yves, 385n.
Borges, Jorge Luis, 154, 155n., 196, 229
Borgese, Giuseppe Antonio, 94, 229

Børresen, Kari, 365
Borsellino, Nino, 37n.
Bossaglia, Rossana, 72n.
Botero, Jean, 9n.
Botti, Caterina, 288n.
Braidotti, Rosi, 289n.
Brancati, Vitaliano, 229
Bravo, Anna, 287n.
Budor, Dominique, 201n.
Bufalino, Gesualdo, 386n., 387n.
Brilli, Ugo, 83
Brin, Irene, 217n.
Briosi, Sandro, 410, 411 e n., 412, 413 e n.
Brugnolo, Stefano, 138n.
Bruni, Annalisa, 308 e n.
Burkert, Walter, 91n.
Buzzati, Dino, 17, 20, 383 e n., 386n.

Cagnolati, Antonella, 193n., 194n., 212n., 213n.
Caillois, Roger, 276
Callegher, Bruno, 235n.
Calvino, Italo, 181n., 219, 220, 228, 305
Calzecchi Onesti, Rosa, 48n., 49n.
Cambosu, Salvatore, 158
Camon, Ferdinando, 393 e n., 394 e n., 395, 396 e n., 397n., 398, 399, 407 e n.
Campo, Rossana, 328n., 336n.
Cannas, Andrea, 17n., 20n., 121
Cantarella, Eva, 37n.
Capezzuoli, Luciana, 199n.
Cappabianca, Grazia, 199n.
Caproni, Giorgio, 50, 53 e n., 81, 161n., 164n.
Capuana, Luigi, 195n.
Carcano, Giulio, 60
Cardarelli, Vincenzo, 50, 51 e n.
Cardone, Lucia, 202n.
Carducci, Giosuè, 56n.
Carlotto, Massimo, 23n., 24n.
Carta, Anna, 217n.
Casini, Simone, 95n., 97n., 102n., 119n.
Cavalluzzi, Raffaele, 39 e n.
Ceccarini, Estelle, 257 e n., 273
Cedola, Andrea, 43
Cento Bull, Anna, 292n.
Cerati, Carla, 291, 293 e n., 300, 320 e n., 311
Ceresa, Alice, 23n.
Cerina, Giovanna, 133n., 138n.
Ceserani, Remo, 277n., 421n.
Chemotti, Saveria, 308 e n.
Chopin, Kate, 377
Cialente, Fausta, 320 e n.
Citati, Pietro, 422n., 424n.
Collu, Ugo, 126n., 127n., 128n., 135n., 142n.
Colombo, Laura, 353 e n.
Comencini, Cristina, 308, 316 e n., 318, 319

Contarini, Silvia, 285n., 336n.
Contini, Gianfranco, 128n.
Correggio, Il, 117 e n.
Costa, Simona, 45n.
Costanzo, Mario, 40n., 41n., 43n., 55n.
Courier, Paul-Louis, 229
Covito, Carmen, 21, 331, 332 e n., 334n., 335n., 336n., 343
Crenshaw, Kimberlé, 349n.
Cucchi, Maurizio, 161n.

Damiani, Damiano, 110n.
Damon, Julien, 286n.
D'Amelia, Marina, 287n., 290n., 312n.
D'amico, Alessandro, 30n.
D'Annunzio, Gabriele, 50 e n., 57, 70n., 81,
D'Arborea, Eleonora, 146 e n., 148n., 149n., 158, 159n.
De Amicis, Edmondo, 56 e n., 60n.
De André, Fabrizio, 150n.
Debenedetti, Giacomo, 228n., 410n.
De Ceccatty, René, 100n., 200n.
De Giovanni, Neria, 126n., 127n.
De Gregorio, Concita, 308 e n.
Del Beccaro, Felice, 82n.
Del Buono, Oreste, 100n.
Deledda, Grazia, 7 e n., 16, 121n., 133n., 144n., 149n., 158 e n., 159n.
Deleuze, Gilles, 420 e n.
Delogu, Antonio, 122n.
De Luca, Erri, 8n., 407n.
De Marsanich, Igina Teresa, 117, 119
De Paulis-D'Alembert, Maria Pia, 201n.
Dessì, Giuseppe, 20n., 121n., 141n., 142n., 143 e n., 145-148 e n., 150-160 e n.
Dickens, Charles, 60n.
Di Grado, Antonio, 35 e n.
Dijkstra, Bram, 65n.
Diotima, 26n., 292n., 351n., 352n.
Di Stefano, Paolo, 336n.
Dobner, Cristiana, 356 e n.
Dolfi, Anna, 143n., 152n., 154n., 155n., 161n., 169n.
Donizetti, Gaetano, 68n.
Donovan, Josephine, 346
Dostoievskij, Fjordor, 195
Duby, Georges, 59n., 290n.

Einstein, Albert, 155n.
Eliade, Mircea, 12n.
Elkann, Alain, 93n., 101n., 111n., 118n., 120n.
Emmi, Cinzia, 23n., 191, 200n.
Engels, Friedrich, 35

Fabi, Maria Giulia, 347n.
Faccincani Gorreri, Cristina, 368n.

Fallaci, Oriana, 291, 294 e n.
Farnetti, Monica, 192n., 202n., 213 e n.
Fàvaro, Angelo, 23, 91, 94n., 100n.
Ferrante, Elena, 26 e n., 296-300 e n., 308, 320-322 e n., 326 e n., 331, 354, 369 e n.
Ferretti, Gian Carlo, 431n.
Ferri, Giuliana, 291, 293 e n., 300
Fogazzaro, Antonio, 15n.
Fois, Marcello, 17, 409, 416-419 e n.
Fontana, Giovanni, 163 e n.
Fortunati, Vita, 347n.
Foscolo, Ugo, 50 e n., 54, 55n., 68, 165 e n.
Foucault, Michel, 9n.
Franco Celani, Michela, 21n.
Freud, Sigmund, 234, 278n., 426

Gadda, Carlo Emilio, 382 e n., 409, 421-424 e n., 426n., 428-434 e n.
Galimberti, Cesare, 150n.
Gallian, Marcello, 37n.
Garboli, Cesare, 67n., 80n., 82 e n., 83n., 86n.
Gary, Romain, 432
Gattamorta, Lorenza, 172n.
Gatto, Alfonso, 50, 52 e n.
Gauchet, Marcel, 20n.
Gemelli, Agostino, 35n.
Germi Pietro, 220
Ginzburg, Natalia, 21n.
Giorgio, Adalgisa, 292n., 294n., 320 e n., 341n.
Giovanardi, Stefano,161n.
Giudice, Gaspare, 37 e n.
Giudice Maria, 192 e n., 193, 198, 199n., 201, 206, 208, 212, 214
Giusti, Giuseppe, 56 e n.
Gorki, Maksim, 7n.
Gössmann, Elisabeth, 366 e n.
Gozzano, Guido, 57, 58n., 70n., 75n., 80
Granese, Alberto, 92n.
Grasso, Silvana, 26 e n., 322n., 354, 369 e n.
Grimaldi, Aurelio, 409, 434, 438 e n.
Grimaldi, Laura, 21n.
Guiducci, Armanda, 206 e n.

Halkes, Catharina, 365
Heidegger, Martin, 152
Hernández González, María Belén, 192n.
Hines, Mary, 365
Hochman, Sara, 377
Hugo, Victor, 60

Invernizio, Carolina, 60
Imberty, Claude, 192n.
Irigaray, Luce, 352 e n.

Jansen, Monica, 286n., 305n.
Jehlen, Myra, 347 e n.
Johnson, M. Miriam, 98n.
Jung, Carl Gustav, 91n., 94n., 95n., 113 e n.

Kerényi, Károly, 91n.
Kleinert, Susanne, 332n.
Klopp, Charles, 266n.
Kolodny, Annette, 347 e n., 350, 351n., 354, 377 e n.
Kristeva, Julia, 381n., 382n., 385n., 440 e n.
Kuprin, Aleksandr, 195n.

La Capria, Raffaele, 231, 232n., 240 e n.
Lagazzi, Paolo, 183n., 184n.
Lagorio, Gina, 291, 293 e n.
Lai, Maria, 146 e n., 158
La Porta, Filippo, 310n.
Lawrence, David Herbert, 148 e n., 149, 158n.
Lazzaro-Weis, Carol, 292n.
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 152n., 155n.
Leonelli, Giuseppe, 67n., 80n.
Leopardi, Giacomo, 47 e n., 68, 133, 134, 139n., 150n., 195n.
Lenoir, Frédéric, 10n.
Levi, Carlo, 158n.
Levinas, Emmanuel, 429 e n.
Lombard, Laurent, 17n., 23n., 381
Lorenzini, Niva, 70n.
Louÿs, Pierre, 24n.
Lucamante, Stefania, 306n., 307, 308n.
Luperini, Romano, 382
Lupo, Salvatore, 192n., 199n.
Lusiardi Sassi, Delfina, 352, 368 e n.
Luzi, Mario, 17, 50, 52 e n., 161-179 e n., 181, 183-190 e n., 433n.

Macchia, Giovanni, 40n., 41n., 43n.
Macrì, Oreste, 161n.
Madrignani, Carlo Alberto, 153 e n, 159 e n.
Maeckelberghe, Els, 365
Magrini, Gabriella, 291
Maino, Girolamo, 177n.
Malfi Chindem, Marco, 289n.
Malot, Hector, 60n.
Manganaro, Jean-Paul, 429n., 430n., 421n.
Manganelli, Giorgio, 196
Maninchedda, Paolo, 135n.
Manzoni, Alessandro, 60, 213, 217, 229
Manzotti, Emilio, 426n.
Maraini, Dacia, 25n., 96, 97n., 117, 119n., 202n., 232-243n., 236, 237n., 291, 293 e n., 319 e n., 331

Marazzi, Alina, 300 e n., 302 e n., 308
Marchais Nathalie, 25n., 285 e n., 312n., 320n.
Marchetti, Sabrina, 352n.
Marchi, Marco, 170n.
Marini, Alfredo, 152n.
Marinopoulos, Sophie, 303n.
Marongiu, Jean-Baptiste, 194 e n.
Martinelli, Luciana, 44n.
Martini, Ferdinando, 56n.
Marras, Margherita, 26n., 322 e n., 345
Masala, Maurizio, 122n.
Mascat, Jamila M. H., 353n.
Massa, Dolores Savina, 26n., 345, 354 e n., 368-370 e n., 370, 372, 375, 376-379 e n.
Massaiu, Mario, 158n., 159n.
Mastriani, Francesco, 60n.
Matteucci, Rosa, 26 e n., 354, 368, 369 e n.
Meda, Anna, 37n.
Melandri, Lea, 352 e n.
Meneghello, Luigi, 18n.
Mengaldo, Pier Vincenzo, 69n., 235n.
Merini, Alda, 11n.
Merleau--Ponty, Maurice, 155n.
Messina, Maria, 217n.
Micali, Simona, 36n.
Millais, John Everett, 64n.
Milone, Pietro, 228n.
Monaci, Elena, 168n.
Montale, Eugenio, 244 e n.
Monti, Vincenzo, 49n.
Monticelli, Rita, 347n.
Morace, Aldo Maria, 122n.
Morante, Elsa, 22n., 105n.
Moravia, Alberto, 23n., 24n., 91, 93-97 e n., 99-104 e n., 106n., 109-113 e n., 117-120 e n., 159 e n.
Moresco, Antonio, 383 e n., 401., 402n., 403n., 404n., 406, 407n.
Mortara Garavelli, Bice, 173n.
Muoni, Leando, 141n., 142n.
Mura Piero, 17n., 20n., 121n., 143, 144n.
Muraro Brunello, Luisa, 351n.
Muratori, Letizia, 314 e n., 316
Murdocca, Annamaria, 174n.
Murgia, Michela, 26n., 345, 354-357, 358n., 360, 362-363, 364n., 365, 367 e n., 378
Muscetta, Carlo, 69n.
Musolino, Giuseppe, 200n.

Nava, Giuseppe, 80n., 82 e n., 83n.
Negri, Ada, 17n., 24n., 404n.
Neiger, Ada, 332n.
Nicastro, Guido, 37n., 38n.
Nozzoli, Anna, 291n., 292

Obert, Judith, 17n., 257, 261n.
Ojetti, Ugo, 72n.

Omero, 47-49n., 50n., 79
Optiz, Claudia, 366n.
Ortese, Anna Maria, 217n.
Otto, Rudolf, 11 e n.
Ovidio, 181 e n.

Padovani, Gisella, 16n.
Padovani, Marcelle, 219n., 29
Pala, Valeria, 145n.
Palli Baroni, Gabriella, 183n.
Panicali, Anna, 169n.
Papini, Margherita, 161n., 173
Parente, Massimiliano, 433n.
Parise, Goffredo, 17n., 231-235 e n., 237-250 e n., 256 e n.
Parise, Osvaldo, 233
Paris, Renzo, 110n.
Parisi, Luciano, 95n.
Parrella, Valeria, 303n., 305, 308
Pascoli, Giovanni, 16n., 47, 50 e n., 53, 57n., 58-63 e n., 65-67 e n., 69-72 n., 74-76, 78, 80-86 e n., 88n., 89
Pasolini, Pier Paolo, 50, 53, 54 e n., 100n., 150n., 152n., 172n., 228n., 396 e n., 429n.
Pavese, Cesare, 18n.
Pedullà, Walter, 37n.
Pegorari, Daniele Maria, 172n.
Pellegrino, Angelo, 191n., 192n., 194 e n., 202 e n.
Perilli, Vincenza, 353n.
Pernigo, Carolina, 17n., 231
Perrot, Michelle, 290n.
Perugi, Maurizio, 80n., 82n.
Petrarca, Francesco, 150n.
Pigliaru, Antonio, 146n.
Pinna, Franco, 146n.
Pirandello, Luigi, 16n., 29 e n., 30n., 35-44n., 45n.
Pirodda, Giovanni, 144n.
Pirozzi, Carlo, 164n.
Pittau, Massimo, 126n.
Plath, Sylvia, 377
Platone, 18, 150n., 168 e n.
Poma, Vittorio, 192n.
Pomilio, Mario, 128n.
Portello, Mauro, 235n., 243n., 256n.
Portoghesi, Paolo, 72n.
Pratolini, Vasco, 17n., 383, 398 e n., 399
Prati, Giovanni, 56 e n.
Proust, Marcel, 71, 152n., 184, 420n.
Providenti, Giovanna, 191n.-194n., 197n., 201n., 204n., 206n.
Pruvost, Jean, 25n.
Pupo, Ivan, 228n.

Quasimodo, Salvatore, 50, 51 e n.
Queneau, Raymond, 150n.

Raboni, Giovanni, 252n.
Ramondino, Fabrizia, 320 e n., 331

Rasy, Elisabetta, 354
Ravera, Lidia, 291
Renard, Philippe, 167n., 169n., 190 e n.
Rendich, Franco, 91n.
Rich, Adrienne, 352 e n.
Richardson, Dorothy, 346
Rispoli, Gaia, 192n.
Röckelein, Hedwig, 366n.
Ronchi, Ermes, 390n.
Rosso di San Secondo, Pier Maria, 35
Rotondi, Raffaella, 410n.

Salgari, Emilio, 233
Sanguineti, Edoardo, 117n.
Santacroce, Isabella, 294n., 321-323 e n.
Sanvitale, Francesca, 331, 354, 368 e n.
Sapegno, Maria Serena, 289
Sapienza, Giuseppe, 193
Sapienza, Goliarda, 23n., 191-195 e n., 197-204 e n., 206n., 213-215, 289n., 292n.
Saraceno, Chiara, 287 e n., 288n., 312 e n.
Sartori, Diana, 352 e n.
Satta, Salvatore, 17n., 18n., 121n., 122n., 126n.-128n., 131, 134, 135n., 139n.-142n., 145 e n.
Savoca, Giuseppe, 70n., 75n., 83n.
Scarano, Tommaso, 155n.
Scarpa, Tiziano, 387n.
Scarrafia, Lucetta, 356
Serao, Matilde, 60
Sereni, Clara, 320 e n.
Sereni, Vittorio, 161
Sergiacomo, Lucilla, 428, 429n.
Seroni, Adriano, 423n., 424n.
Serra, Marcello, 149n.
Serra, Valentina, 122n.
Sciascia, Leonardo, 217-229
Sgard, Jean, 169n.
Shakespeare, William, 64n.
Siciliano, Enzo, 99n., 100n., 119 e n.
Sinyor, Roberta, 21n., 331
Siti, Walter, 152n.
Souffi, Samuel, 25n.
Sorvillo, Maria Pia, 285n.
Specchio, Mario, 163n., 174
Spinazzola, Vittorio, 18n.
Spinoza, Baruch, 155n.
Squillacioti, Paolo, 218n., 220n., 226n.
Stancanelli, Elena, 321, 324 e n., 328n.
Starobinski, Jean, 385n.
Stendhal, 229
Sterne, Laurence, 195n., 196, 197n.
Sue, Eugène, 60n.

Tabucchi, Antonio, 17n., 257-278n., 279n., 282-284 e n.

Tamburini, Luciano, 60
Tanda, Nicola, 146n.
Tarkovskij, Andrej Arsen'evič, 143, 155n.
Tasso, Torquato, 49n.
Terra Abrami, Valerio, 285n.
Tinterri, Alessandro, 30n.
Titone, Maria Sabrina, 172n.
Tolstoj, Lev, 159 e n.
Tonon, Emanuele, 383 e n., 386n., 389 e n., 390n., 392 e n., 393, 395n., 398, 399, 407n.
Tozzi, Federigo, 24n., 382
Traina, Giuseppe, 21n., 217, 222n.
Tramuta, Marie-José, 208 e n.
Trentini, Nives, 263n.
Trevisan, Alessandra, 193n., 206n.
Tropea, Mario, 16n., 43n., 47, 62n.
Turner, Victor, 338n.

Ungaretti, Giuseppe, 16n., 50 e n., 125

Valgimigli, Manara, 65n.
Van Gennep, Arnold, 338n.
Vantini Vignola, Lucia, 365n.
Varano, Alfonso, 49n.
Varese, Claudio, 143n.
Vegetti-Finzi, Silvia, 290n.
Verdino, Stefano, 164n., 165n., 170n., 174n., 188n.
Verga, Giovanni, 35, 195n.
Vicinelli, Augusto, 66n.
Vinci, Simona, 294n., 305 e n., 306n., 309-313, 316, 328 e n.
Virgilio, 48 e n., 49n., 50n., 70n., 169n., 432n.
Vitale, Rosario, 17n., 161, 184n.
Vittori, Gérard, 275 e n.
Vittorini, Elio, 18n., 35, 158n., 387n., 409-415n.
Vovelle, Michel, 59n.

Wanda Bertoli, Ida, 231, 232, 238n.
Waters, Julia, 294n.
Winnicott, Donald W., 432
Woolf, Virginia, 217n., 346

Zabagli, Franco, 152n.
Zamboni Robotti, Chiara, 351n.
Zampa, Giorgio, 244n.
Zanardo, Lorella, 289n., 362
Zanda, Antonello, 145n.
Zanzotto, Andrea, 54 e n., 249, 250n., 256 e n.
Zuliani, Luca, 53n.

Nella stessa collana:

1. Moreno Savoretti, *Il carteggio di Parnaso. Il modello ovidiano e le epistole eroiche nel Seicento*
2. Annibale Rainone, *Udire spari. Appunti di critica teatrale*
3. Michele Bianco, *Reditus ad Deum, Filosofia e Teologia in San Bonaventura fra preghiera e mistica*
4. *A tavola con le parole. Il cibo e il vino negli scrittori liguri e piemontesi*, a cura di Giannino Balbis e Valter Boggione
5. Cristiana Cafini, *Immagini del Giappone nel* Mikado *di Gilbert & Sullivan*
6. Cristiana Cafini, *L'influenza dell'Oriente nel teatro musicale europeo di fine secolo*
7. *A Cristiana*. Contributi di Angelo Fàvaro e Luigia Sorrentino
8. *Pitture di parole. Per Barbara Zandrino*, a cura di Giorgio Bárberi Squarotti e Valter Boggione
9. *Prospezioni. Studi su Foscolo, d'Annunzio, Svevo, Luzi*, *ebook*. Contributi di Enza Lamberti, Carlangelo Mauro, Dario Stazzone
10. Carlangelo Mauro, *Rifare un mondo. Sui* Colloqui *di Quasimodo*
11. *Indagini letterarie*, *ebook*. Contributi di Annamaria Andreoli, Marilina Di Domenico, Angelo Fàvaro, Rosa Giulio, Gabriella Guarino, Pierpaolo Lauria, Alfonso Malinconico, Veronica Pesce, Antonio Saccoccio, Dario Stazzone, Maria Lucia Zito
12. *Pier Vittorio Tondelli o la scrittura delle "occasioni autobiografiche"*, a cura di Angelo Fàvaro
13. Guglielmo Pispisa, *Tondelli e gli anni ottanta. Rilettura di un decennio attraverso il suo cantore predestinato*
14. *Giovanni Pascoli, a un secolo dalla sua scomparsa*, a cura di Renato Aymone
15. *Per Giudici*
16. *Letteratura e arti dal Barocco al postmoderno*, *ebook*. Contributi di Lucilla Bonavita, Angelo Fàvaro, Clizia Gurreri, Anna Langiano, Stefano Lo Verme, Alessandra Ottieri, Raffaella

Picello, Carla Pisani, Anna Pozzi, Antonella Santoro, Cristina Ubaldini, Sebastiano Valerio

17. Carlangelo Mauro, *Liberi di dire'. Saggi su poeti contemporanei. Fontanella, Volponi, Persanti, Neri, Cucchi, De Angelis*
18. Annamaria Andreoli, *Il popolo autore nella* Figlia di Iorio *di Gabriele d'Annunzio*
19. *Alberto Moravia e* La ciociara*. Letteratura. Storia. Cinema.* Atti del Convegno Internazionale a Fondi, 13 aprile 2012, a cura di Angelo Fàvaro
20. Lina Iannuzzi, *L'Opera di Verga e altri studi di critica letteraria*
21. Lina Iannuzzi, *Il carteggio Tenca-Maffei. Storia, letteratura e arte nell'Italia del Risorgimento*

Ultimi volumi pubblicati:

CARLANGELO MAURO

Rifare un mondo sui Colloqui *di Quasimodo*

«Per rifare un mondo è necessario preparare nudo il terreno», dice Quasimodo ai giovani che sono i destinatari principali dei *Colloqui con i lettori* sul «Tempo» (1964-1968). In anni di mutamenti epocali nella cultura, nella ideologia, nel costume, egli sembra anticipare diverse idee di Pasolini, critico come è di fronte al nuovo potere della televisione e dei media. Quasimodo non rinuncia però alla sua fede nel progresso dell'uomo e nel ruolo dell'intellettuale.

CARLANGELO MAURO

Liberi di dire. Saggi su poeti contemporanei

I poeti presi in considerazione in questo studio sono molto diversi fra loro, anche se in ognuno di essi sembra forte il legame con il luogo, elemento fondante del loro "fare poesia". La poesia di Fontanella, che si è stabilito da anni in America, non può non riconnettersi al luogo di origine, quella di Cucchi e De Angelis si inscrive nelle periferie milanesi, la poesia di Piersanti abita profondamente Urbino – ciò permette di confrontarla con la scrittura volponiana – e il paesaggio delle Cesane, mentre in quella di Neri rivive la guerra 'civile' del 1943-1945 tra Erba e dintorni. Anche questi vogliono essere poeti nuovi, 'liberi di dire" dopo l'egemonia della Neoavanguardia, alla ricerca di altri spazi e inediti rapporti con le tradizioni poetiche, che non possono non essere negate, dichiarate morte o richiamate in vita, sotto altre forme.

ANGELO FÀVARO
(a cura di)

Pier Vittorio Tondelli o
la scrittura della "occasioni autobiografiche"

Il volume di studi *Pier Vittorio Tondelli o la scrittura delle "occasioni autobiografiche"* contiene saggi vari dedicati all'*Opera* di Tondelli, e si segnala per essere il primo volume, pubblicato dopo il ventesimo anniversario dalla morte dello scrittore di *Camere separate*, che offre un panorama pressoché completo sul "mestiere di scrittore", sulla critica, sulla produzione giornalistica e letteraria, e propone, dunque, una nuova prospettiva sulla generazione precedente e successiva a Tondelli. Oltre alla corposa introduzione, un vero e proprio saggio, di Angelo Fàvaro, curatore del volume, e a quello del Presidente del Centro Studi Tondelli di Correggio, Viller Masoni, si devono segnalare i saggi di Annamaria Andreoli, Rino Caputo, Laurent Lombard, Fabio Pierangeli, Gianni Vattimo, Vanna Zaccaro, fra i molti, e non si può tacere di un importante scritto inedito di Enzo Siciliano, e di un articolo-intervista a Tondelli, finora quasi ignoto, e non compreso nel secondo volume delle *Opere*, fra i saggi e le interviste, a cura di Fulvio Panzeri. I differenti saggi si rivolgono tanto a specialisti e studiosi dell'*Opera* di Tondelli, quanto a lettori esperti, aspirando a configurarsi come un'occasione da non perdere, per tornare a studiare nuovamente gli scritti di Tondelli, e si possono considerare alla stregua di una mappa, per tracciare nuove rotte all'esplorazione di un autore necessario nella Letteratura italiana del Novecento. Di notevole interesse gli indici dei nomi, delle opere citate, delle opere trattate all'interno del volume, e non di meno nelle note ai saggi si snoda un panorama bibliografico completo e aggiornato intorno allo scrittore di *Rimini*. Infine quello che si effettua pagina dopo pagina è un vero e proprio viaggio nel Postmoderno con la bussola di Tondelli.

Guglielmo Pispisa

Tondelli e gli anni Ottanta.
Rilettura di un decennio attraverso il suo cantore predestinato

Gli anni Ottanta in Italia sono difficili da inquadrare dal punto di vista della critica letteraria per più di un motivo. La marginalizzazione di ogni intento e di ogni finalità ideologica dell'arte pare sortire nel panorama letterario italiano un effetto di frammentazione ed entropia. I nuovi autori emergenti, o quelli già noti che continuano a produrre, vengono perlopiù colti dall'esame critico come «picchi isolati, massi erratici pronti a respingere qualsiasi inclusione reciproca in una storia comune» (Renato Barilli). Il presente studio ricostruisce e analizza i temi e la temperie sociale e culturale degli anni Ottanta attraverso l'opera e le intuizioni di uno degli scrittori che più ne hanno incarnato e rappresentato il sentimento. Pier Vittorio Tondelli è stato la personificazione intellettuale del suo tempo: controverso e diseguale, maltrattato oppure incensato oltre il ragionevole, troppo spesso banalizzato e ridotto ai suoi aspetti più superficiali e commercialmente spendibili. Nasce artisticamente con la pubblicazione nel 1980 di *Altri Libertini*, che segna una cesura rispetto ai temi e alle suggestioni del decennio precedente. Muore nel 1991, prematuramente consumato dall'AIDS, la peste moderna, il male di moda, che sta agli artisti degli anni Ottanta come la tisi stava ai *bohemienne* ottocenteschi. La parabola di Tondelli è paradigmatica, nel bene e nel male, di ciò che ha contato nella sua epoca. Un percorso che vale la pena di esaminare al di là della visione pacificata di una critica cattolica, senz'altro diligente e affettuosa, che ha però tralasciato spesso le istanze più ambigue e scomode dello scrittore – la religiosità tormentata, la sessualità vissuta come strumento interpretativo della realtà – e pure oltre una critica militante, in campo politico o di gender, che lo ha troppo a lungo sottovalutato.

Annamaria Andreoli

Il popolo autore nella Figlia di Iorio *di Gabriele d'Annunzio*

Il mito romantico del popolo autore, il mito dell'opera d'arte corale «che si fa da sé» non poteva trovare compiuta realizzazione se non sulla scena. La *Figlia di Iorio* (1903), capolavoro del d'Annunzio drammaturgo, ripropone un'antica leggenda dell'Abruzzo celtico e la vicenda, collocata in un tempo immemorabile, risolve vittoriosamente lo spinoso problema, tutto italiano, della lingua recitata. I personaggi della leggenda dannunziana riproducono gli accenti remoti delle nostre grandi Origini con tale perizia che il pubblico viene immerso nella temperie linguistica da cui sono nati la *Divina Commedia* o il *Decameron*. Non si tratta tuttavia di una tragedia antiquaria ma di una tragedia modernissima, in quanto punta su di una popolarità complessa, attiva e passiva: la prostituta redenta dall'amore è un'«invariante» della Signora delle camelie come della Traviata. L'omaggio per la Duse appare evidente da parte di chi le offre, ai vertici della poesia, l'opportunità di non discostarsi dal suo repertorio più applaudito. La trafila compositiva della Figlia di Iorio mette oltretutto in luce le divergenze artistiche che determinano l'alleanza mancata fra i due «divi».

ANGELO FÀVARO
(a cura di)

Alberto Moravia e La ciociara
Letteratura. Storia. Cinema
Atti del II Convegno Internazionale a Fondi

Il volume *Alberto Moravia e* La ciociara. *Letteratura. Storia. Cinema*, raccoglie le relazioni pronunciate nel corso del II Convegno Internazionale svoltosi a Fondi, nei luoghi del romanzo, il 13 aprile 2012, e con alcuni interventi di rilievo, oltre alla prefazione di Rino Caputo, al saggio introduttivo di Angelo Fàvaro, alle conclusioni di Dante Della Terza e all'indirizzo di saluto di Dacia Maraini. Pubblicato dalle Edizioni Sinestesie, con il patrocinio dell'Associazione Fondo Alberto Moravia, è passato al vaglio di numerosi comitati scientifici e ha ottenuto il plauso per i contenuti e per la forma editoriale. Da non tacere alcuni interventi di insigni storici della letteratura, intellettuali, italianisti, esperti dell'*Opera* di Alberto Moravia italiani, fra i quali Simone Casini, Andrea Gareffi, Giulio Ferroni, Alberto Granese, e stranieri come Mark Epstein, Laurent Lombard, Wei Yi. Il romanzo di Alberto Moravia viene riletto alla luce dell'esperienza autoriale, esistenziale e culturale di Alberto Moravia, non senza alcune inedite riflessioni e dimostrazioni, perciò si è scelto di disporre le relazioni in ordine alfabetico, generando un percorso concettuale inatteso che dalla conclusione del romanzo e dalla ripresa-tradimento filmico procede zigzagando fra le figure di Michele, Rosetta, Cesira, giungendo poi a considerare l'opera romanzesca dal punto di vista della scrittura, della struttura, dell'ideologia, fino a osservare la testimonianza autoriale sul fronte di guerra.