

Invito alla lettura di

DACIA MARAINI



M Grazia Sumeli Weinberg

STUDIA ORIGINALIA 15
UNISA 1993



M. Grazia Sumeli Weinberg

University of South Africa, Pretoria

Invito alla lettura di
DACIA MARAINI

M Grazia Sumeli Weinberg

University of South Africa, Pretoria

© 1993 University of South Africa

First edition, first impression

ISBN 0 86981 803 1

Published by the University of South Africa,
PO Box 392, Pretoria 0001

Printed by Natal Witness, Pietermaritzburg

Cover design: Karin Nolte

© All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any form or by any means – mechanical or electronic, including recordings or tape recording and photocopying – without the prior permission of the publisher, excluding fair quotations for purposes of research or review.

INDICE

A Marco e Dario con amore

*'Amor, amore' grida tutto 'l mondo,
'Amor, amore' onne cosa clama;
amor, amore, tanto se' profondo,
chi più t'abbraccia sempre più t'abrama.*

(Iacopone da Todi, *Laudi*)

INDICE

PREMESSA xi

LA VITA E LE OPERE 1

Notizie biografiche 1

Opere di Dacia Maraini 8

Prime rappresentazioni teatrali 12

I UNA POETICA AL FEMMINILE 17

Il soggetto parlante 17

Il rapporto con la storia 18

Verso uno spazio significante 22

La dinamica dell'io femminile 30

LA PROSA

II IL GRADO ZERO DELL'ESSERE DONNA 38

La donna-oggetto 38

L'alienazione 48

La perversione 53

Politica e femminismo 58

III L'OSTILE E AFFASCINANTE MONDO DEI PADRI 71

Madre e figlia 71

Il figlio prediletto 85

La decostruzione del 'reale' 93

La memoria offesa 101

IL TEATRO

IV SCONTRO/INCONTRO CON LA REALTÀ CULTURALE 110

La normalità del malessere 110

Realtà e finzione 117

Il modello epico-politico 132

V IL CORPO DI DONNA 140

La dialettica del femminismo e il teatro di agitazione 140

La nuova commedia di costume 151

Le antenate 157

VI IL PERENNE CONFLITTO 176

Il mito rivisitato 176

Tradimento e complicità 185

LA POESIA

VII AMORE E CONOSCENZA 200

All'ombra del padre 200

Eros e Utopia 211

Demetra ritrovata 220

Morire e rinascere 232

CONCLUSIONE 242

BIBLIOGRAFIA 246

Bibliografia della critica 246

Bibliografia generale 267

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE 269



PREMESSA

Dove si collocano le opere della Maraini nell'ambito delle lettere? Puntualmente, fatte poche eccezioni, ad ogni uscita di un libro, ad ogni rappresentazione teatrale, le opere di Dacia Maraini vengono recensite su quotidiani o su riviste di attualità da figure autorevoli nel mondo della cultura o dello spettacolo. L'innegabile interesse del pubblico per le opere dell'autrice si riscontra non solo sul piano delle vendite e dall'afflusso di gente alle platee, ma anche dalla sua crescente popolarità all'estero. In Italia, presso il pubblico e la critica, è esemplare la traiettoria percorsa dal primo romanzo della Maraini, *La vacanza*, rispetto alle sue opere successive. Pubblicato dalla casa editrice Lerici nel 1962, il libro si aggiudica un insperato successo – in *Vie Nuove*, 15 marzo, il romanzo viene citato tra i *best-sellers* del mese – tanto che, con il fallimento della Lerici, la casa editrice Bompiani rilancia il libro nel 1976 e a ciò fa seguito la terza ristampa nel 1980. Gran parte della critica accoglie la nuova scrittrice con parole di lode. Walter Pedullà, nella sua recensione per *Avanti!*, 21 marzo 1962, scrive:

La vacanza è [...] un libro scaltro, abilmente costruito, frutto di notevoli doti di gusto, di intelligenza e di altura assai più che di una vocazione travolgente e di qualità artigianali sorprendenti in un'opera prima.

Inoltre, egli nota, con evidente piacere, la mancanza di autobiografismo, la modernità per temi, per tecnica e per linguaggio. Mentre, per alcuni critici, all'autrice si concede l'appoggio a padri o madri culturali e si citano Moravia, Pasolini, Zolla, Nabokov, la Sagan, per altri ancora, come g.c.f. in *l'Unità*, del 10 marzo 1962, con il titolo "Una Lolita moraviana", l'accusa di essersi servita soprattutto di ritagli moraviani basta per tacciarla di sterilità inventiva. Anche all'estero, il romanzo

riscuote le più svariate opinioni, alcune delle quali molto favorevoli: "[i]n its terse, observant, unspiritual way, it is a feat of incontestable brilliance", dice Christopher Wordsworth in *Manchester Guardian*, 25 agosto 1966, p. 11.

Tuttavia è anche vero che, dietro la facciata di serietà professionale, gran parte delle recensioni sull'autrice acquistano il carattere di mondanità. Per la Maraini, la fama/notorietà presso la critica ha inizio proprio in quel lontano 1962 con la vincita del premio internazionale Formentor degli editori per il romanzo inedito *L'età del malessere*. L'evento, infatti, diede scandalo in quanto membro della giuria, ma per le opere edite dello stesso premio, si accusava lo scrittore Alberto Moravia di favoreggiamento verso ciò che la stampa definiva maliziosamente la sua 'allieva'. Il giornalista Gianfranco Vigorelli e lo scrittore Giuseppe Berto condussero, non solo di fatto ma anche sulle pagine dei quotidiani, un'accanita guerriglia contro la scrittrice, guerriglia che finirà nel tribunale di Torino nel 1978 quando Berto la querela per diffamazione. L'eco dello scandalo ha continuato, tuttavia, a perseguire la Maraini presso la critica. Per contro, fin dall'inizio della carriera teatrale, non vengono a mancare alla scrittrice gli elogi della critica. In una recensione, durante la rappresentazione del *Ricatto a teatro*, G. Pros nel *Tempo*, 19 febbraio 1968, espone chiaramente il suo giudizio:

Come allieva di teatro Dacia Maraini è un vero portento: ha assorbito gli autori più stimolanti, da Pirandello a Genêt, agli ultimi polacchi, ha afferrato la problematica più aggiornata, ha riflettuto sul Living e su Carmelo Bene, si dibatte nel problema centrale del rapporto tra scena e vita.

Né alla Maraini si lesina un tributo per la poesia. Sulle pagine dell'*E-spresso* del 24 maggio 1970, Enzo Siciliano, in "Fanno finta di non conoscere il mondo", riporta il parere di Guido Piovene sulla raccolta di *Crudeltà all'aria aperta*:

L'autentica vena di Dacia Maraini è quella, per me, d'un poeta bambino in forma ammodernata; e come lui, bambini, appaiono anche i "partners" nei suoi giochi di sottoscena. Naturalmente il bambino di oggi non è il "fanciullino" del Pascoli; non è il bambino casto, o che crede d'essere tale; anzi esperto, pruriginoso, ambiguo, tutto testa. Si distingue per una inclinazione ineluttabile a voltare le cose in favola.

Persistono, tuttavia, certe ambivalenze. Durante gli anni settanta, al vertice del movimento femminista in Italia, le opere della Maraini e le iniziative culturali del collettivo della Maddalena hanno rilievo o come notizia del momento o come avvenimento d'importanza letteraria. Da una parte si ricorda la Maraini come "la scrittrice più famosa del femminismo italiano" in riviste di attualità quale *Panorama*, del 15 dicembre 1980, e con Mariella Boerci per *Annabella* del 25 dicembre 1980. Dall'altra, Ghigo De Chiara con la recensione "Vivace discorso femminista all'insegna dell'umorismo nero", in *Avanti!* del 20 ottobre 1978, fa un apprezzamento di riguardo in occasione della messa in scena di *Due donne di provincia*:

Seguita a dare i suoi frutti il vivace discorso femminista nato e cresciuto in chiave drammaturgica nello scantinato romano della Maddalena, dove – negli anni trascorsi – Dacia Maraini ha avuto soprattutto compiti di artista: tradurre cioè in termini di fantasia, di buona letteratura (e possibilmente di poesia) istanze che, come tutte le proposte politiche scaturite nel vivo della lotta, nascono manichee, parentorie e schematiche.

Nonostante tutto, intorno alle attività culturali del femminismo, dietro le parole della critica si cela ancora un tono di paternalismo. Un esempio molto convincente delle sottigliezze pregiudiziali che accompagnano l'opera dell'autrice e la pronta accusa di reattività paranoica che le viene rivolta dalla critica maschile quando la Maraini ne tiene conto, si trova nella lettera e risposta apparse su *Paese sera*, il 6 dicembre 1973, alla vigilia, quindi, del primo spettacolo teatrale *Mara, Maria, Marianna* tenutosi alla Maddalena, il primo teatro di donne in Italia.

Felicitemente, con il passare degli anni, l'intervento della critica nei riguardi della Maraini ha dato sempre maggior peso alle qualità effettive dei suoi scritti e delle sue opere drammatiche. Antonio Debenedetti, per esempio, già nel 1975, affronta una visione più vasta della letteratura femminile e scrive nel *Corriere della sera* del 23 novembre: "A dispetto della sua carica provocatoria, *Donna in guerra* non va letto come romanzo femminista, ma semplicemente come romanzo avvincente e perfettamente realizzato". Enzo Siciliano, tra l'altro, parla della messa in scena di *Netocka* sul *Corriere della sera* del 6 aprile 1985, come di un "miracolo", appunto perché consapevole delle difficoltà tecniche e finanziarie del teatro La Maddalena, e continua dicendo:

Dacia Maraini ha condotto con mano felicemente lirica [la trascrizione del romanzo di Dostoevskij] secondo una triplice scansione monologante – le donne s'interrogavano pirandellianamente su una supposta verità che sfuggiva loro di bocca, quasi la parola fosse un oggetto inafferrabile e rapinoso e creasse un seguito di rifrazioni specchiantesi all'infinito.

In occasione di una più recente opera teatrale, l'articolo di Rodolfo Di Giammarco, "Ordinaria follia ...", appare sulle pagine della *Repubblica* del 14 maggio 1987 con la seguente valutazione:

[...] la penna di Dacia Maraini autrice di *Stravaganza* non ha conculcato nel testo da inscenare a teatro i criteri del documento. C'è, sì, una casistica, ma la struttura dei dialoghi (molto cinematografica) e anche la poesia mai indulgente, né d'altronde irruenta, che "sa" di refettorio, di latte sulle ginocchia, di baci nel gabinetto, di violenze e devozioni, indicano a entrare nel merito senza linguaggi di circostanza.



La lunga vita di Marianna Ucrìa – Cantania

Inoltre, il suo ultimo romanzo, uscito in aprile del 1990, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, ha occupato i posti più alti nella classifica delle vendite vincendo il Premio Campiello per la letteratura a settembre dello stesso anno. E non solo la Maraini ne trarrà, su richiesta, un'opera drammatica ma, all'estero, si avanza la proposta di farne un film. Tuttavia l'interesse della critica, salvo rari casi, rimane per ora circoscritto sui fogli di quotidiani e di riviste settimanali, cioè di un tipo di stampa che, oltre ad essere tenuta per motivi etici a registrare gli eventi sociali e culturali di rilievo, risente della natura effimera del proprio mezzo di comunicazione. In effetti manca agli scritti dell'autrice il pieno riconoscimento di uno studio approfondito per dare sostegno e continuità al suo impegno di letterata.

Alla luce di quanto detto sopra, la presente ricerca sull'opera della Maraini vuole stabilire un *corpus* di una notevole produzione di scritti che, a tutti gli effetti, necessita di essere studiata con interesse. Il lavoro della Maraini, incentrandosi sul problema della donna, si scosta dal realismo o dal naturalismo propagandato da molti critici, frutto di una coscienza unitaria dell'identità dell'uomo, poiché, di per sé, la rappresentazione del soggetto-donna implica una consapevolezza della sua frammentarietà. Nel discorso che segue, dunque, si intende rispettare l'*iter* dell'autrice tracciando dapprima, a scopo di consultazione necessario per una prima monografia sulle opere dell'autrice, l'evoluzione cronologica del pensiero artistico in modo da offrire una griglia per i capitoli successivi. E quantunque la scelta di un modello espositivo rispetti la continuità nell'evoluzione di una poetica che si adegua di volta in volta ai mutamenti dei costumi letterari e culturali in genere nel corso dei decenni, si è cercato – e si spera con successo – di non perdere di vista i criteri unificanti di lettura per opere che in realtà si rinviano una all'altra con molta compattezza. Pertanto, vengono prese in esame tutte le opere letterarie dell'autrice, includendo, quanto possibile, anche le opere teatrali rimaste inedite e altre ancora, seppure in maniera sommaria, di pubblicazione più recente.

Mettere insieme un libro su un'autrice che è tuttora impegnata a scrivere le sue pagine migliori non è stato un compito facile, perché si è consapevoli del fatto che viene a mancare quel distacco nel tempo necessario per una valutazione imparziale delle sue opere. Inoltre, come già detto, la produzione letteraria di Dacia Maraini, per via delle sue multiple attività nell'ambito dell'odierna cultura, è di notevolissima portata. Di conseguenza, non sempre è stato possibile il recupero di alcune opere teatrali che sono rimaste inedite oppure che sono state

modificate per la rappresentazione. Né era fattibile includere in questo studio i numerosi brevi racconti che si trovano sparsi sui fogli di giornali o riviste di attualità. In aggiunta, la Maraini ha scritto, e scrive tuttora, per diversi quotidiani, articoli di critica, recensioni, e interventi sul costume e su argomenti d'interesse generale. Devo dunque a Dacia Maraini un vivo ringraziamento, poiché, senza il suo prezioso aiuto e la sua gentile disponibilità, non sarebbe stato possibile raccogliere né le fotografie sul teatro né il materiale necessario per il completamento di questo libro. Esso si è potuto realizzare grazie anche alla cortesia dell'Università del Sud Africa che mi ha consentito, con una borsa di studio, di soggiornare a Roma per completare le mie ricerche, e mi ha permesso di rielaborare la mia tesi di dottorato al fine della presente monografia. Ringrazio inoltre The Performing Arts Council of Transvaal (Pact) per le fotografie della commedia *Maria Stuarda* scattate nel 1990 durante la rappresentazione a Johannesburg. La mia gratitudine va infine a Gilda Pierobon per la scrupolosa attenzione con cui ha riletto le ultime prove di stampa.

LA VITA E LE OPERE

Notizie biografiche

- 1936** Nasce a Firenze l'11 novembre da Fosco Maraini, etnologo e scrittore, e la principessa siciliana Topazia Alliata, pittrice. Il nonno paterno è lo scultore Antonio Maraini; la nonna, la scrittrice inglese/polacca Yoï Crosse.
- 1938** Si trasferisce con i genitori in Giappone dove il padre, orientalista, segue delle ricerche all'università di Sapporo su di una popolazione del Nord Giappone in via d'estinzione chiamata Ainu. Più tardi, egli insegna italiano.
- 1940** Nasce la sorella, Yuki.
- 1941** Nasce la sorella, Antonella (Toni).
- 1943** Trascorre anni di privazioni nel campo di concentramento di
- 1945** Nagoja e poi a Khobe a causa dell'antifascismo dei genitori. Di questo periodo l'autrice ricorda: "Nel campo di concentramento facevamo la fame. Così mio padre, per ottenere un po' di latte per le mie sorelle e per me, si tagliò un dito. Conosceva l'usanza giapponese, che va sotto il nome di jubikiri. Lo jubikiri è considerato una prova d'onore e merita rispetto e considerazione per chi lo pratica. Ecco perché mio padre si sottopose a quel sacrificio".¹ Continua la Maraini: "Ho un ricordo terribile di quella terra [Giappone]. Ricordo le bombe, la fame, l'ironia sadica dei nostri carcerieri. M'inseguono ancora nei sogni. Mangiavamo di tutto. Dalle lucertole alle formiche, dalle ghiande alle radici. Una tortura a cui si aggiungevano i quotidiani terremoti".²

- 1946** Ritorna in Italia. La famiglia va a vivere a Bagheria (Palermo) presso la nonna materna. Di questi tempi la Maraini dice: "In casa ho sempre respirato cultura e fame. Per anni non ho avuto soldi per comprarmi un paio di scarpe o andare dal dentista".³ Essa continua: "I miei genitori per educazione erano molto aperti. Mio padre era anarchico, mia madre una libertaria. Non avevo nessuno dei complessi che di solito pesano all'interno delle famiglie cattoliche tradizionali. [...] Cinque anni a Palermo mi hanno fatto conoscere per la prima volta la repressione sessuale e psicologica sulla donna".⁴
- 1947-** Studia al Collegio Santissima Annunziata di Firenze.
- 1950**
- 1950-** Ritorna in Sicilia e frequenta la scuola media del comune di
- 1954** Bagheria e poi il Ginnasio Garibaldi a Porticello. Letture giovanili: Conrad. A 18/19 anni ha già letto tutto Dostoevskij, Proust. Le sue grandi passioni di allora: Faulkner e Beckett. Uno dei suoi primi racconti "La mia vita tornava sotto l'albero di pesco" è un racconto un 'po' delirante' nello stile di Beckett.⁵
- 1954-** I genitori si separano. Va a vivere a Roma con il padre. Studia
- 1957** presso il Liceo Mamiani, ai Prati. Collabora alla rivista *Tempo di letteratura* con altri giovani tra cui Gianni Trapani e Marisa Gambardella. La rivista viene pubblicata da Pironti, un editore di Napoli. Conosce il giovane pittore Lucio Pozzi.
- 1958** Vive con Lucio Pozzi il quale non vuole essere mantenuto dalla famiglia ricca. Gli amici di Lucio sono artisti. Grazie a lui, la Maraini incontra Siciliano, Parise, Bertolucci, Pasolini, Bernardo, Balestrini, Sanguineti, Giuliani, Barilli, Manganelli, Quilici, Tafuri, e altri, molti dei quali formeranno l'avanguardia del 'Gruppo '63'.
- 1959** Sposa Lucio Pozzi e va ad abitare in via Flaminia. Legge molto e si occupa del fratello minorato di Lucio dandogli anche lezioni.
- 1960** Incontra Alberto Moravia tramite l'amico Niccolò Tucci.
- 1961** Appena finita *La vacanza*, aspetta un figlio ma lo perde in modo traumatico. Si separa da Lucio Pozzi. Invia il dattiloscritto del romanzo a vari editori ma solo l'editore Lerici è disposto a pubblicarlo purché Alberto Moravia scriva la prefazione.

- 1962 Esce *La vacanza* e il romanzo conosce un insperato successo. Ancora inedito, il suo secondo romanzo, *L'età del malessere*, vince il premio internazionale Formentor degli editori. Il libro verrà tradotto in dodici lingue e pubblicato in tredici paesi. La vincita crea molte polemiche e si accusa Alberto Moravia di favoreggiamento. Ma lo scrittore non fa neanche parte della giuria che assegna il premio per le opere inedite. A maggio, nella libreria Einaudi a Roma, Giuseppe Berto e Gianfranco Vigorelli attaccano la scrittrice e Moravia in pubblico durante una conferenza stampa per la presentazione del libro. Pubblica sul *Corriere d'informazione*, 24 marzo, il racconto "La viaggiatrice delusa".
- 1963 Il matrimonio con Lucio Pozzi viene annullato. La casa Editrice Einaudi, uno dei patroni del premio Formentor, pubblica *L'età del malessere*. Dacia Maraini va a vivere con Alberto Moravia. Con lui viaggerà spesso, anche in compagnia di Pier Paolo Pasolini, amico di Moravia. Insieme vanno per ben sette o otto volte in Africa.
- 1966 Pubblica la sua prima commedia, *La famiglia normale*, in *Sipario*, Anno XXI, n. 246. Esce la prima raccolta di poesie, *Crudeltà all'aria aperta*.
- 1967 Fonda la Compagnia del Porcospino insieme a Enzo Siciliano e Alberto Moravia. Le sue prime commedie, *La famiglia normale* e *Il ricatto a teatro*, vengono rappresentate al Teatro in via Belsiana.
- 1968 Lavora moltissimo. Conduce inchieste sociologiche sulla condizione femminile per il quotidiano *Paese sera*. Pubblica articoli di intervento immediato e inscena la commedia *Manifesto dal carcere* ispirata al problema della donna. Fonda la Compagnia Blu e inizia l'esperienza di teatro alla periferia di Roma. La compagnia trova un garage in cui fare teatro messo a disposizione dalla sezione Centocelle del partito comunista.
- 1969 Si iscrive al primo gruppo femminista di Roma, 'Rivolta femminile' per il quale trova una sede. Presto ne esce perché il movimento è troppo mistico. Mentre a Montepulciano viene contestato alla scrittrice insieme ai cinque attori del *Ricatto a teatro* il reato di spettacolo osceno, all'estero, prima rappresen-

tazione di una sua commedia, va in scena *Le Chantage au théâtre* in gennaio a Parigi al Théâtre des Mathurins.

- 1970 Continua l'esperienza di teatro decentrato a Centocelle con la Cooperativa Teatroggi e il regista Bruno Cirino. "Il decentramento", dice la Maraini, "è la nascita sul luogo di spazi culturali autonomi che servano prima di tutto alla autoconoscenza e alla autogestione del quartiere. Si tratta di creare dei centri dove si possa discutere, inventare, sperimentare, magari anche scontrarsi".⁶ Si iscrive ad un'altra associazione di donne, "Il movimento femminista romano".
- 1971 Esordio nella regia cinematografica con il film *L'amore coniugale* improntato sul romanzo di Alberto Moravia: interpreti Macha Meril e Thomas Milian.
- 1972 Il romanzo *Memorie di una ladra* viene portato sullo schermo dall'attrice Monica Vitti con la regia di Carlo di Palma, sotto il titolo *Teresa la ladra*. La Maraini scrive la sceneggiatura.
- 1973 Fonda a Roma insieme ad altre donne l'Associazione La Maddalena che prende il nome dal quartiere in cui si trova. La Maraini ne diventa la prima presidentessa. L'associazione è composta di tre gruppi che si occupano della gestione di un teatro di donne, della pubblicazione della rivista femminile *Effe*, di una libreria/biblioteca di scritti femministi. Inoltre le donne gestiscono incontri e dibattiti (ai quali hanno partecipato personalità del mondo femminista), mostre di pittura, rassegne del cinema, e corsi di scrittura, musica e altre attività culturali. Viene rappresentato al teatro La Maddalena il primo spettacolo di donne, *Mara, Maria, Marianna*; il testo è di Dacia Maraini, Maricla Boggio e Edith Bruck. Il metodo di lavoro dell'associazione teatrale La Maddalena si prefigge di fare un teatro d'intervento, basato soprattutto su documenti che portino avanti la discussione sui problemi della liberazione della donna.
- 1974 Parte da due Bagheresi la denuncia per diffamazione contro la Maraini per il suo film *L'amore coniugale* il quale era stato girato a Bagheria in Sicilia. La Maraini si fa promotrice dell'abolizione della legge sull'aborto e, durante la rappresentazione della *Donna perfetta* al Teatro La Maddalena, si organizzano dibattiti in materia a cui partecipano anche autorevoli

personalità del mondo femminile: Susan Sontag, Ida Magli, Giglia Tedesco, Armanda Guiducci. È presente alla tavola rotonda organizzata dall'UDI (Unione donne italiane) per l'anno internazionale della donna, con un intervento dal titolo "Dal teatro tradizionale al teatro femminista".

- 1975 Vince il Premio Riccione per la commedia *Reparto speciale antiterrorismo*. Partecipa al convegno sulla donna tenutosi ad Assisi con l'intervento "Quale cultura per la donna?" (apparso in *Donna cultura tradizione*, a cura di Pia Bruzzichelli e M.Luisa Algini, Mazzotta, Milano, 1976). Continuano al teatro La Maddalena i dibattiti e le autodenunce sul problema dell'aborto. La Maraini e le compagne allestiscono la proiezione di documentari composti di interviste riprese dal vivo sul tema dell'aborto.
- 1976 Vince il Premio Riccione per la commedia *Don Juan*. Partecipa al dibattito alla Maddalena, insieme a Biancamaria Frabotta e Jacqueline Risset, sulle lettere inedite di Antonio Gramsci e la moglie pubblicate da Sugarco sotto il titolo *Amore come rivoluzione*, a cura di Adele Cambria. Insieme a Bruno Cirino e la Cooperativa Teatroggi, la Maraini ritorna a Centocelle con lo spettacolo di strada *Se io muoio, ti dispiace?*, commedia che tratta la situazione ospedaliera in Italia.
- 1977 Al teatro l'Alberichino in giugno, va in scena lo spettacolo *Lasciami sola*. Dei tre monologhi che lo compongono, interpretati dall'attrice Saviana Scalfi, "Io sono una leonessa" è il monologo della Maraini ricavato da un suo racconto.
- 1978 La Maraini lascia Moravia. Dice Moravia: "So soltanto che ho potuto vivere con un nuovo slancio gli anni dal 1960 al 1978, anno in cui [...] il rapporto con Dacia si interruppe. Questo slancio fece sì che ricordo quei diciotto anni come tra i migliori della mia vita".⁷ Vince il Premio Riccione per *I sogni di Clitennestra*. Fonda, insieme a Ileana Ghione, Rita Corradini, Alessandra Frabetta, Saviana Scalfi, Lina Bernardi e Renata Zamengo, il Collettivo Isabella Morra in seno al Teatro La Maddalena. Lo scrittore Giuseppe Berto, suo antagonista dai tempi del Premio Formentor, denuncia la Maraini per averlo offeso in pubblico. Il processo si tiene al tribunale di Torino.

- 1979 Partecipa al convegno allestito dall'Assessorato alla Pubblica Istruzione del Comune di Rimini su "La poesia italiana '45-'79". *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* viene tradotta in francese e rappresentata a Bruxelles per tre anni di seguito. In slavo, invece, viene tradotta la commedia, *Due donne di provincia*, per la rappresentazione al Teatro Sloveno di Trieste e poi in tournée in Jugoslavia.
- 1980 Si reca, con Piera degli Esposti, all'incontro-dibattito sul libro *Storia di Piera* organizzato dall'UDI a Pieve. Anche a Parigi va in scena *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*.
- 1981 Partecipa alla rassegna del cinema femminista a Palermo con tre film sperimentali in Super-8 da lei diretti: *Giochi di latte* (fatto nel 1977), *Padre mio, amore mio* e *La bella addormentata nel bosco*. Suo, invece, è lo scritto del quarto film, *Lo scialle azzurro*, diretto da Giustina Laurenzi e Paola Raguzzi.
- 1982 Vince il Premio Riccione per la commedia *Lezioni d'amore*. Scrive e dirige il documentario etnografico *Ritratto di donne africane* presentato dalla RAI. Cura per la televisione (canale uno) una serie di sceneggiati inglesi intitolata *La vita di Katherine Mansfield* che tratta dei racconti e della biografia della scrittrice inglese interpretata da Vanessa Redgrave.
- 1983 In Spagna, vince il Premio Internazionale di Sitges per la commedia *Maria Stuarda* che sarà, d'ora in avanti, la più rappresentata delle sue opere all'estero. Scrive la sceneggiatura per il film *Storia di Piera* portato sullo schermo da Hanna Schygulla, Isabelle Huppert e Marcello Mastroianni, regia di Marco Ferreri. Scrive la sceneggiatura per il film di Marco Ferreri, *Il futuro è donna*. Incontra in Brasile Rodolfo Bonucci, violinista, mentre lei tiene dei corsi all'università e lui è impegnato in una tournée di concerti. Riscuote sempre maggior successo all'estero con un programma di rappresentazioni teatrali: *Maria Stuarda* in Spagna, Olanda e America Latina; *Due donne di provincia* sempre in America Latina, Madrid e a Parigi; e *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* in Austria.
- 1984 Vince il Premio Candoni per la commedia *Le figlie del defunto colonnello*. Viene invitata a tenere una serie di conferenze in Inghilterra e in Irlanda in occasione della pubblicazione della

versione inglese del romanzo *Donna in guerra*. Al Teatro Quirino di Roma, partecipa alla rassegna d'incontri "Parlare teatro, Autori e Attori in cerca di Spettatori e Sale" dove viene allestita la lettura della commedia *Lezioni d'amore*.

- 1985 Vince il Premio Rapallo per il romanzo *Isolina*. Si reca, insieme a Piera degli Esposti, alla Fiera Internazionale del Libro a Buenos Aires dove un intero stand è dedicato a Dacia Maraini. In seguito partecipa al Festival di Montevideo sui film di donne con una serie di dibattiti e conferenze sul film di Ferreri, *Storia di Piera*.
- 1986 Vince il Premio Fregene per il romanzo *Isolina*. Scrive e dirige il radiodramma su Eugenio Montale "La casa fra le due palme" trasmesso in dieci puntate di venti minuti ciascuna. Porta la commedia, *Norma 44*, prima al Festival Internazionale di Montevideo, e, in seguito, a Buenos Aires e a Caracas.
- 1987 Scrive e dirige il radiodramma "Lev e Sofia", storia di Tolstoj e la moglie. Scrive la sceneggiatura per il film di Margarethe von Trotta, *Amore e paura*, tratto dalle *Tre sorelle* di Cechov. Va a Toronto, ospite dell'Istituto Italiano di Cultura. È invitata alla prima rappresentazione di *Maria Stuarda* a New York, al Teatro La Mama. Tiene in ottobre una serie di conferenze all'Università del Sud Africa a Pretoria e in novembre all'Università della Columbia a New York.
- 1988 Ospite d'onore a Camberra dell'associazione di scrittori di teatro (Australian National Playwrights' Conference). Vanno in scena a Melbourne in occasione del "10th Italian Arts Festival", tenutosi in agosto, le commedie *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* e *Lezioni d'amore*. Invito all'Università di Montreal per una serie di conferenze. A Sydney viene rappresentata la commedia *Stravaganza*.
- 1989 Presente a New York per la prima rappresentazione in lingua inglese della commedia *I sogni di Clitennestra*. La Maraini darà conferenze in vari atenei con sempre maggior impegno. La Maraini giustifica così la sua prolificità di autrice, di essere frequentemente presente sulle scene con opere sempre nuove: "Se le mie commedie finora sono state piuttosto numerose è perché nel teatro italiano i nuovi testi vengono rapidamente bruciati.

Mi piacerebbe restare a lungo in cartellone, ma nel nostro sistema di repliche si esauriscono rapidamente. E allora ti viene la voglia di scriverne un'altra, di scendere nuovamente in campo per vedere se la sorte sarà migliore. Purtroppo la storia si ripete: da noi l'effimero supera se stesso".⁸

- 1990** Invito a San Francisco presso Berkeley per la rappresentazione della commedia *Maria Stuarda*. Si chiude, a Roma, per mancanza di fondi, il centro delle donne La Maddalena. In febbraio, ha luogo la prima rappresentazione della commedia, *La cittadina Charlotte Corday*, al Kunstlerhaus di Vienna. Esce in aprile il suo ultimo romanzo, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, per cui riscuote un grandissimo successo presso la critica, raggiungendo, inoltre, i primi posti nella classifica delle vendite. L'opera sarà presto tradotta in varie lingue europee. A settembre, vince il Premio Super Campiello per lo stesso romanzo.
- 1991** Vince il Premio Fondi La Pastora per la commedia *Veronica Franco, meretrice e scrittrice*. Su richiesta del direttore artistico del Teatro Stabile di Catania, Pippo Baudo, cura, insieme a Lamberto Puggelli, la trasposizione teatrale del romanzo, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*.
- 1992** *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, tradotta in inglese con titolo *The Silent Duchess* e pubblicata da Peter Owen, riscontra un vivo interesse nel mondo anglosassone tanto che si avanza l'ipotesi di un film tratto dal romanzo e diretto dal regista americano, Martin Scorsese (*Panorama*, 14 giugno, p. 144). In giugno, *The Silent Duchess* si aggiudica il premio narrativa straniera del quotidiano londinese, *Independent*. Vince il Premio Mediterraneo e il Premio Città di Penne per la raccolta di poesie, *Viaggiando con passo di volpe*, uscita nel 1991.
- 1993** Scrive il suo primo libro di stampo apertamente autobiografico, *Bagheria*, in cui rievoca il legame con la terra dei suoi avi materni.

Opere di Dacia Maraini (prime edizioni)

Narrativa/prosa

- 1962** *La vacanza*, Milano, Lerici.

- 1963 *L'età del malessere*, Torino, Einaudi.
- 1967 *A memoria*, Milano, Bompiani.
- 1968 *Mio marito*, Milano, Bompiani; poi con altri racconti, ivi, 1974.
- 1972 *Memorie di una ladra*, Milano, Bompiani.
- 1975 *Donna in guerra*, Torino, Einaudi.
- 1980 *Storia di Piera* (con Piera degli Esposti), Milano, Bompiani.
- 1981 *Lettere a Marina*, Milano, Bompiani.
- 1984 *Il treno per Helsinki*, Torino, Einaudi.
- 1985 *Isolina; la donna tagliata a pezzi*, Milano, Mondadori.
- 1986 *Il bambino Alberto*, Milano, Bompiani.
- 1990 *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Milano, Rizzoli.
L'uomo tatuato, Napoli, Alfredo Guida ed.
- 1993 *Bagheria*, Milano, Rizzoli.

Teatro

- 1966 *La famiglia normale*, *Sipario*, Anno XXI, n. 246, ottobre.
- 1970 *Il ricatto a teatro e altre commedie*, Torino, Einaudi. [Testi: *La famiglia normale*, *Il ricatto a teatro*, *Recitare*, *Il Manifesto*]
- 1973 *Viva l'Italia*, Torino, Einaudi.
- 1974 *Centocelle: gli anni del fascismo*, in *Fare Teatro*, Milano, Bompiani.
- 1975 *La donna perfetta*, seguito da *Il cuore di una vergine*, Torino, Einaudi.
- 1976 *Don Juan*, *Sipario*, Anno XXXI, n. 358, febbraio. *Don Juan*, Torino, Einaudi.
- 1978 *Dialogo di una prostituta con un suo cliente; con un dibattito sulla decisione di fare il testo e la preparazione dello spettacolo*, Padova, Mastrogiacomo.
- 1980 *Suor Juana* (con *Risposta a Suor Filotea* di Suor Juana Inés de la Cruz, a cura di Angelo Morini), Torino, La Rosa.

- 1981 *I sogni di Clitennestra e altre commedie*, Milano, Bompiani. [Testi: *I sogni di Clitennestra, Due donne di provincia, Zena, Una casa di donne, Donna Lionora Giacubina, Maria Stuarda*]
- 1982 *Lezioni d'amore e altre commedie*, Milano, Bompiani. [Testi: *Lezioni d'amore, Mela, Reparto speciale antiterrorismo, Fede o Della perversione matrimoniale, Felice Sciosciamocca, Bianca Garofani*]
- 1987 *Stravaganza*, Roma, Sercangeli.
- 1989 *La cittadina Charlotte Corday*, *Ridotto*, n. 5, giugno, pp. 12-35.
- 1990 *Delitto*, *Studi d'Italianistica nell'Africa Australe*, vol. 3, n. 3, pp. 1-19. *Delitto*, Cosenza, C. Marco Editore.
- 1992 *Giovanni T.*, *Studi d'Italianistica nell'Africa Australe*, vol. 5, n. 1, pp. 1-13.
- Veronica Franco, meretrice e scrittrice*, Milano, Bompiani.

Commedie inedite

- 1974 *Venere* (rappresentata 1974)
- 1981 *Dramma d'amore al Circo Bagno Balò* (rappresentata 1981)
- 1983 *Erzbeth Bathory*
Madre saginata (rappresentata 1983)
- 1984 *Le figlie del defunto colonnello* (rappresentata 1984)
Pazza d'amore (rappresentata 1984)
- 1985 *Netocka* (rappresentata 1985)
- 1986 *Norma 44* (rappresentata 1986)
- 1988 *Casa Tolstoj* (rappresentata 1988)
- 1989 *Procne e Filomena*
Celia Carli, ornitologa
- 1990 *Un treno, una notte*
- 1991 *Il diavolo non può salvare il mondo*
La lunga vita di Marianna Ucrìa (rappresentata 1991)

Poesia

- 1966 *Crudeltà all'aria aperta*, Milano, Feltrinelli.
- 1974 *Donne mie*, Torino, Einaudi.
- 1978 *Mangiami pure*, Torino, Einaudi.
- 1982 *Dimenticato di dimenticare*, Torino, Einaudi.
- 1987 *Maraini/Stein*, 'Paso Doble', Roma, Il ventaglio.
- 1991 *Viaggiando con passo di volpe*, Milano, Rizzoli.
- 1992 *Occhi di Medusa*, Calcata, Edizioni del Giano.

Saggistica

- 1973 *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia*, Milano, Bompiani.
- 1974 *Fare teatro. Materiali, testi, interviste*, Milano, Bompiani.
- 1976 "Nota critica di Dacia Maraini", *Donne in Poesia* (a cura di B. Frabotta), Roma, Savelli, pp. 29-34.
- "Quale cultura per la donna?", *Donna cultura tradizione* (a cura di P. Bruzzichelli e M. L. Algini), Milano, Mazzotta.
- 1979 "Produzione cinematografica: tema", *Cinema, letteratura, arti visivi* (a cura di Grazia Cherchi), Milano, Gulliver, pp. 58-64.
- "On Of Woman Born" (trans. M.J. Ciccarello), *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 4, n. 4, pp. 687-694.
- 1985 "Meine literarische Familie", *Wespennest*, n. 59, pp. 6-11.
- 1987 *La bionda, la bruna e l'asino. Con gli occhi di oggi sugli anni settanta e ottanta*, Milano, Rizzoli.
- 1987 "Va in scena la Stravaganza", *Corriere della sera*, 7 maggio.
- 1990 "Ritorno al passato attraverso il ritratto di una donna", *Corriere della sera*, 24 febbraio.
- "I racconti di Enzo Grasso", prefazione in *Non fotografate gli oleandri e altri racconti*, Roma, Pellicanolibri.

Antologia

- 1968 *Cent'anni di poesia giapponese*, Roma, Officina.

Prime rappresentazioni teatrali

(Si indica solo il luogo degli spettacoli che non sono stati rappresentati a Roma)

1967 *La famiglia normale* (atto unico). Rappresentata al Teatro di Via Belsiana con Paolo Bonacelli, Carlotta Barilli e Carlo Montagna. Regia di Roberto Guicciardini.

1968 *Il ricatto a teatro* (due atti). Rappresentata nel gennaio al Teatro di Via Belsiana con Carlo Cecchi, Paolo Graziosi e Laura Betti. Regia di Peter Hartmann.

1969 *Recitare* (due atti). Rappresentata in aprile al Teatro La Fede con Barbara Valmorin, Rosabianca Scerrino e Valentino Orfeo. Regia di Dacia Maraini. Scene di Lorenzo Tornabuoni.

1971 *Manifesto dal carcere* (due atti). Rappresentata nel marzo al Teatro Centocelle con Rosabianca Scerrino, Viviana Toniolo, Carla Tatò, Luigi Mezzanotte. Regia di Dacia Maraini. Scene di Renato Guttuso e Lorenzo Tornabuoni. Musica di Yuki Maraini.

Centocelle: gli anni del fascismo (due atti). Rappresentata in dicembre al Teatro Centocelle con Rosabianca Scerrino, Ernesto Colli, Claudio Trionfi. Regia di Bruno Cirino. Scene di Renato Guttuso.

1973 *Viva l'Italia* (due atti). Rappresentata in gennaio al Teatro delle Arti con Ernesto Colli, Saviana Scalfi, Maria Melato. Regia di Bruno Cirino. Scene di Uberto Bertacca. Musiche di Tito Schipa Junior.

1974 *Venere* (due atti). Rappresentata in febbraio al Teatro La Comunità con Riccardo Reim. Regia di Dacia Maraini. Scene di Patrizia Vita. Musiche di Massimo Marcucci.

La donna perfetta (atto unico). Rappresentata in ottobre alla Biennale di Prosa di Venezia, con Michela Caruso, Luca Dal Fabbro, Claudia Ricatti, Ornella Grassi. Regia di Dacia Maraini. Scene di Deanna Frosini. Musiche di Yuki Maraini.

1976 *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* (atto unico). Rappresentata in giugno al Teatro Alberichino, con Michela Caruso e Luciano Roffi. Regia di Dacia Maraini e Lù Leone. Musiche di Yuki Maraini.

- 1977** *Don Juan* (due atti). Rappresentata in dicembre al Teatro in Trastevere nell'ambito della Rassegna di Autori Italiani a cura dell'Idi, con Carla Bizzarri, Franco Mezzera, Ludovica Modugno, Saveria Marconi, Francesco Capitano, Saviana Scalfi. Regia di Ferdinando Vannozi. Scene di Maurizio Pajola.
- 1978** *Fede o Della perversione matrimoniale* (atto unico). Rappresentata in giugno al Teatro Politecnico, con Ernesto Colli e Federica Giulietti. Regia di Giancarlo Sammartano. Scene di Gianni Giovagnoni. Musiche di Antonio Coppola.
- Una casa di donne* (atto unico). Rappresentata in luglio nel cortile della Rocca di Bazzano a Bologna e in gennaio 1979 al Teatro in Trastevere a Roma, con Silvana Stocchi. Regia di Gabriele Marchesini. Scene di Emanuele Santoro. Musiche di Fiorella Petronici.
- Due donne di provincia* (atto unico). Rappresentata in ottobre al Teatro in Trastevere, con Saviana Scalfi e Renata Zamengo. Regia di Loretta Meluzzi. Scene di Rita Corradini.
- 1979** *Suor Juana* (atto unico). Rappresentata in dicembre al Teatro La Maddalena, con Prudencia Molero e Paola Pozzuoli. Regia di Dacia Maraini e Giustina Laurenzi. Scene di Gianna Gelmetti. Musiche di Yuki Maraini.
- Felice Sciosciammocca* (atto unico). Rappresentata in aprile al Teatro La Comunità, con Giancarlo Palermo, Valerio Palliccia e Sista Bramini. Regia di Giancarlo Palermo.
- 1980** *Maria Stuarda* (due atti). Rappresentata in gennaio al Teatro in Fiera di Messina, con Saviana Scalfi, Renata Zamengo e Ornella Ghezzi. Regia di tutto il collettivo. Scene di Uberto Bertacca. Musiche di Giovanna Marini.
- I sogni di Clitennestra* (due atti). Rappresentata prima al Fabbricone di Prato in gennaio e poi, in aprile, dalla 'Cooperativa Politecnico Teatro' di Roma con Elena Magoia (in seguito sostituita da Maria Teresa Bax), Francesco Di Federico, Federica Giulietti e Giancarlo Cortesi. Regia di Giancarlo Sammartano. Musiche di Dimitri Nicolau.
- 1981** *Dramma d'amore al Circo Bagno Balò* (atto unico). Rappresentata in marzo al Teatro La Maddalena, con Duska Bisconti,

Enrica Gallinari Paola Pozzuoli e Giovannella de Luca. Regia di Dacia Maraini. Scene di Gianna Gelmetti. Musiche di Alessandro Triantafyllou.

1982 *Mela* (due atti). Rappresentata in febbraio in prima nazionale ad Ancona, in seguito alla sala Umberto di Roma, con Saviana Scalfi, Elsa Merlini e Chiara Salerno. Regia di Antonio Calenda. Scene di Uberto Bertacca. Musiche di Mario Pagano.

1983 *Madre saginata* (atto unico). Rappresentata in febbraio al Teatro dell' Orologio di Roma, con Federica Giuliotti. Regia di Luigi Mezzanotte. Scene di Stefania Mazzoni.

1984 *Lezioni d'amore* (due atti). Rappresentata in marzo al Teatro Quirino di Roma, con Adriana Pecorelli e Cosimo Milone. Regia di Giustina Laurenzi. Voci registrate di Piera degli Esposti e Alessandro Fontana.

Le Figlie del defunto colonnello (due atti). Rappresentata in marzo al Teatro delle Muse di Roma, con Saviana Scalfi, Renata Zamengo, Raffaella Panichi e Ornella Ghezzi. Regia di Aldo Giuffrè. Scene di Tony Stefanucci.

Pazza d'amore (atto unico). Rappresentata in febbraio al Nuovo Teatro Tenda di Piazzale Clodio, con Imelde Marani e Lorenzo Alessandri. Regia di Riccardo Reim. Scene di Paola Galfi. Musiche di Gianni Rufini.

1985 *Netocka* (atto unico). Rappresentata in aprile al Teatro La Madalena, con Carla Bizzarri, Isabella Martelli e Prudencia Mole-ro. Regia di Vera Bertinetti. Scene di Gianna Gelmetti.

1986 *Norma 44* (due atti). Rappresentata al Festival Internazionale di Montevideo.

1987 *Stravaganza* (due atti). Rappresentata in maggio alla sala Umberto di Roma, con Francesco di Federico, Carla Cassola, Andrea Tidona, Renata Zamengo e Augusto Zucchi. Regia di Gino Zampieri. Scene di Antonio Grieco.

1988 *Delitto* (atto unico). Rappresentata in aprile al Teatro Colosseo, con Loredana Solfizi, Raffaele Castria, Rodolfo Craia, Alessandro Lanza e Romano Talevi. Regia di Ugo Margio. Scene di Simone Galeazzi.

Giovanni T. (atto unico). Rappresentata in maggio al Teatro delle Voci per una rassegna dedicata al "mito della negazione", con Alfio Petrini, Laura Ambesi. Regia di Alfio Petrini. Maschere di Andreina De Cesare. Scene di Enrico Job.

Casa Tolstoj (tre atti). Rappresentata alla Sala Caffè Teatro del Teatro dell'Orologio, con Valeria Sebel e Sergio Tausani. Regia di Renato Mambor.

1989 *Donna Lionora Giacubina* (atto unico). Rappresentata in maggio al Festival italiano in Brasile con la regia di Gino Zampieri. Promossa dalla Fidapa (Federazione italiana donne arti professioni affari), la commedia viene riproposta in Italia, in marzo del 1991, dalla Compagnia Teatro d'Arte di Termini Imerese con Adriana Del Vecchio, Patrizia Gargano, Mimo Minà ed Antonella Graziano. Regia di Accursio di Leo. Scene di Pietro Spina. Luci di Mimo Minà.

1990 *La cittadina Charlotte Corday* (due atti). Rappresentata in febbraio sotto il titolo *Charlotte Corday* al Teatro Kunstelerhaus di Vienna, con Thomas Stolzeti e Patricia Hirschbichler. Regia di Johanna Tomek.

1991 *In viaggio con passo di volpe*. Spettacolo composto di poesie e rappresentato al Teatro Colosseo in maggio dall'Associazione culturale Beat 72, nell'ambito della rassegna, a cura di Giorgio Manacorda, "I poeti scrivono per il teatro". Gli interpreti sono: Flora Barillaro, Gianluca Bemporad, Alessandro Emili, Sabrina La Leggia, Thel Montenegro, Diego Ruiz e Andrea Spera. Regia e musiche originali di Gianni Fiori. Costumi di Cabiria D'Ago-stino.

Veronica Franco, meretrice e scrittrice (atto unico). Rappresentata al Festival di Taormina il 12 agosto, con Renata Zamengo, Alvise Battain, Isa Gallinelli, Andrea Tidona, Antonio Merone, Marco Balbi e Clara Colosimo. Regia di Gino Zampieri. Scene di Enrico Luzzi.

La lunga vita di Marianna Ucrìa (due atti). Rappresentata l'11 novembre al teatro "Verga" in occasione della trentaquattresima stagione del Teatro Stabile di Catania. Interpreti: Paola Manoni, Stafania Graziosi, Chiara Seminara, Umberto Ceriani e

Pietro Sammataro. Musiche di Giovanna Busatta. Scene e costumi di Roberto Laganà. Regia di Lamberto Puggelli.

Note

- 1 Antonio Debenedetti, "Con Pasolini e altri amici in una città amata e odiata", *Corriere della sera*, 15 luglio 1984.
- 2 Giosué Calaciura, "Intervista con Dacia Maraini", *Giornale di Sicilia*, 11 novembre 1986.
- 3 Chiara Beria, "Lesbica è bello", *Panorama*, 15 dicembre 1980.
- 4 Giosué Calaciura, "Intervista con Dacia Maraini", *Giornale di Sicilia*, 11 novembre 1986.
- 5 Intervista di Grazia Sumeli Weinberg a Dacia Maraini, Roma, 13 marzo 1986.
- 6 Dacia Maraini, "Era un lavoro da pionieri a Centocelle 7 anni fa", *Corriere della sera*, 30 ottobre 1976.
- 7 Alain Elkann, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990, p. 213.
- 8 *Ridotto*, n. 5, giugno 1989, p. 12.

UNA POETICA AL FEMMINILE

Il soggetto parlante

Nella sua globalità, il discorso letterario di Dacia Maraini può definirsi un 'divenire', un 'processo' che ha per destinazione il recupero dell'io femminile. Infatti, ciò che caratterizza la scelta del soggetto nelle opere della Maraini è la centralità di un io parlante femminile il quale, designato a luogo della produzione dell'enunciato, momento imprescindibile della significazione, si erige a soggetto dell'enunciazione. Per una scrittrice da sempre impegnata nella lotta contro l'assoggettazione della donna, un programma artistico che predilige unicamente una visuale al femminile si rivela tutt'altro che casuale, anzi ne costituisce il vero *modus operandi* con cui si cercherà di ripristinare integralmente la soggettività della donna e di ricostituire uno spazio e un tempo che le sono propri.¹ L'impegno artistico della Maraini trova un valido riscontro nelle moderne teorie letterarie. Con l'avvento sempre più sollecito della pratica teorica psicanalitica e lacaniana nella letteratura, con le rivendicazioni derridiane del decostruzionismo contro l'imperativo della metafisica, si testimonia, oggi, il netto rifiuto

dell'entità totalizzante di un io precostituito dalla logica del pensiero cosciente. Secondo la psicanalisi letteraria, il soggetto parlante, costituente del linguaggio, si articola per mezzo del significante. Tale soggetto, operando al di sopra del livello della coscienza, sfugge, pertanto, alle regole della sistematizzazione e assurge allo stato di libero agente in quanto essere che pensa, che parla, che agisce e che scrive.² Con il riscatto della propria singolarità, il soggetto femminile nelle opere della Maraini, tutto proiettato verso l'autorappresentazione, tende a stabilire un proprio statuto quale essere autonomo nell'economia dei rapporti interpersonali.

Il rapporto con la storia

Ad ogni fase di approfondimento dell'io femminile, il discorso della Maraini entra in rapporto dialettico con la storia vista nel suo insieme di fenomeni socio-culturali che hanno condizionato la realtà della donna fino ai giorni nostri. L'originalità delle opere della Maraini, quella che per i contenuti le situa nel contesto storico e sociale del suo tempo, sta, appunto, nel volere contrapporre la propria visione del soggetto femminile a quello desunto dalla conoscenza del passato. La storia, dunque, viene riletta ed assimilata solo in funzione della concretezza del presente. In tal modo, seguendo il principio teorico di Michail Bachtin (1979: 30–31), l'artista si fa partecipe della storia riscrivendola alla luce dell'opposizione tra la propria struttura significativa ed un'altra preesistente. Inoltre, nel riscattare la letteratura dalle remore del puro formalismo – e spesso le opere di scrittrici femministe vengono (s)valorizzate secondo questi principi estetici³ – la scrittura della Maraini introduce lo statuto della parola e quindi della semantica con l'intento di riaffermare, infine, l'importanza del contenuto.

In una poetica che punta al recupero del soggetto femminile, le opere di Dacia Maraini stanno a riprova di un profondo rifiuto della nozione di donna desunta dall'immaginario maschile e, insieme, dall'ideologia dominante che mira ad inserirla in un sistema di valori in cui è l'uomo ad essere la misura di tutto, agente stesso del processo di acculturazione, e il referente per eccellenza. L'antropologa Ida Magli (1974: 74–75) dà sostanza a tale concezione quando arriva alla seguente conclusione dopo uno studio sull'effetto dell'immagine che l'uomo si è fatto della donna e di come questa immagine si rispecchia nella cultura:

Le strutture simboliche riferentisi alla femminilità, che reggono la creazione culturale, appaiono come maschili in base all'ambi-

valenza che le caratterizza, e che le qualifica chiaramente come "proiezioni" di chi, vivendo, "guarda" alla donna come oggetto di conoscenza e come strumento di mediazione potente con ciò che non conosce e che non possiede.

Del resto è ormai sempre più accettata, nella logica e nella filosofia della scienza, come pure in tutte le correnti fenomenologiche-esistenziali, l'ipotesi che lo sviluppo conoscitivo si realizzi attraverso l'oggettivazione di ciò che è "diverso", ma in qualche modo connesso all'uomo, oggettivazione che nell'ambito del pensiero occidentale ha permesso lo svolgersi della conoscenza fino alla psicologia, alla sociologia, alla culturologia. Ma chi, più della donna, è diversa e simile all'uomo? E dunque, ancora una volta siamo ricondotti all'affermazione che l'immagine della donna è alla base delle strutture simboliche della cultura, ma che queste sono state create dal maschio.

La posizione della donna nel contratto sociale viene pertanto contrassegnata dalla differenza sessuale e simbolica che le nega lo stato di parità con l'uomo. Di conseguenza, la sua personalità non può che essere determinata in maniera incisiva dalla realtà maschile.

La consapevolezza che ciò sia in effetti il modello culturale dominante riscontrato nella maggior parte dei sistemi sociali delle varie civiltà, non dovrebbe screditare l'attuale desiderio della donna occidentale, nonché della scrittura al femminile, di appurare la natura di quei meccanismi che condizionano la sua entrata nell'ordine simbolico. Inoltre, è pur legittimo il bisogno di denunciare il condizionamento della donna come effetto della costrizione operante all'interno dello stesso apparato logico-conoscitivo che soggiace alla metafisica occidentale. D'altronde, la Maraini è consapevole del fatto che, ricadendo negli schemi di una controcultura, non si è mai lontani dal pericolo dell'irrigidimento delle forme che porta, inevitabilmente, alla soppressione e alla violenza. In tal senso, l'attività contestatrice della donna acquista un'importanza fondamentale alla luce del fatto che una rivoluzione contro le forme simboliche comporta, necessariamente, un rinnovamento a livello del pensiero sociale, rinnovamento che, tra l'altro, sta alla base della dinamica della sopravvivenza non solo dell'individuo ma di un'intera civiltà.⁴ Pertanto, secondo Julia Kristeva (1979: 17), la contestazione della donna contro le ristrettezze sociali, specialmente nel campo della letteratura, si presenta in tutta la sua novità:

J'appelle religion la nécessité fantasmatique des êtres parlant de se donner un *représentation* (animal, féminine, masculine, parentale, etc.) à la place de ce qui les constitue comme tels, à savoir de la symbolicit  – la double articulation et l'enchaînement syntagmatic du langage, ainsi que de ses pré-conditions ou succédanés (pensées, affects, etc.). Les éléments que nous venons de mettre à jour de la pratique actuelle du féminisme, semblent précisément constituer une telle *représentation* qui vient suppléer aux frustrations imposées aux femmes par le code antérieur (chrétien ou sa variante laique humaniste). [...] Elle fait partie, à mes yeux, du courant anti-sacrificiel qui anime notre culture et qui, dans sa protestation contre les contraintes du contrat socio-symbolique, ne s'expose pas moins aux risques de la violence et du terrorisme. A ce niveau de radicalisme, c'est le principe même de la socialit  qui est mis en cause.

Avviando un processo contro il dislocamento della donna nell'assetto sociale, le opere della Maraini, viste sotto questo aspetto, assumono un posto notevole nell'ambito della nostra letteratura, posto che mira ad arricchire, liberandole dall'intransigenza dell'ottica tradizionale, la polivalenza e le complessit  della realt  moderna.⁵

Dall'avvento del femminismo come fenomeno storico, alla lotta delle suffragette verso la fine del secolo scorso, dalla contestazione studentesca del 1968 fino ai giorni nostri, la rivolta culturale della donna ha dato voce, con sempre pi  raffinata consapevolezza, e con pi  o meno successo, alla verit  incontestabile che, per la donna, il contratto sociale si basa su un rapporto di sacrificio, dove per sacrificio s'intende il ritualizzare il ruolo femminile e, a nome dell'ordine, la violenza e la soppressione. All'unanimit , tutti gli scritti delle femministe vengono contraddistinti da questa visione della donna, sebbene all'origine i vari punti di vista delle scrittrici possano tradire la differenza di cultura o del proprio periodo storico.⁶ Infatti, oltre ad accettare la condizione di separazione che viene sostenuta accentuando la differenza tra i sessi, tuttora alla donna si chiede soprattutto di perpetuare, mantenendolo entro l'ambito dei ruoli prestabiliti, l'ordine tradizionale dell'assetto socio-culturale e, quindi, del sistema patriarcale.

Per la donna conscia dello stato di ineguaglianza tra i ruoli sessuali si apre una duplice scelta: quella di realizzarsi in pieno entro i perimetri del gi  dato, oppure varcarne i confini e, sempre operando da una posizione di marginalit , mettere in crisi, denunciandolo, il funzionamento dell'apparato stesso. Nel primo caso, alla donna verr  sempre

negato un proprio spazio effettivo dovendo accettare i valori simbolici preesistenti e lasciandosi, infine, definire da essi – posizione, questa, che nasconde, reprimendolo, uno stato di perenne conflittualità con la propria natura di donna. La Maraini darà ampia documentazione nelle sue opere di tale condizione. L'alternativa, invece, apre la via ad un concetto rivoluzionario in cui la donna trae potere dalla propria emarginazione vista come luogo privilegiato, e, pur rimanendo in contatto con l'ordine simbolico, è in posizione indipendente di misurarsi con esso. Non è difficile qui distinguere la posizione che Bachtin (1979: 28), e di seguito anche la Kristeva (1979: 5–19), affida eticamente all'artista, la cui funzione è quella, appunto, della protesta sociale. Nei suoi scritti, la Maraini sceglie come visione totalizzante quest'ultima strada e, pertanto, la sua opera assume dei risvolti che non possono essere solamente contenuti, né comodamente trascurati, dietro l'etichetta di una letteratura puramente 'femminista'.⁷ D'altra parte, durante un'intervista con Sandra Petrigiani, parlando delle sue opere, l'autrice stessa chiarisce questo equivoco:

D. Tu ti sei mantenuta costantemente fedele a un impegno ideologico che ti ha portata ad approfondire tematiche esclusivamente femminili. Ti senti per questo di definire "femminista" il tuo lavoro?

R. Veramente non amo le etichette. Direi che la mia strada è quella di una ricerca nell'ambito dell'immaginario femminile.⁸

Di qui, l'aspirazione artistica di Dacia Maraini rappresenta la necessità di affermarsi come donna tramite la parola. Il linguaggio letterario, nonostante l'ordine astratto dei segni sociali, ha ancora il potere di creare uno spazio virtuale della fantasia e del piacere, luogo, appunto, dell'immaginario. Secondo tale visione, la 'scrittura al femminile' può essere definita come un superamento dell'univocità del simbolico maschile:

Le donne che scrivono stanno costruendo una visione del mondo che parte dalla soggettività femminile che è costruita da tre cose: una capacità simbolica, una capacità mitopoietica e dall'eros come principio vitale, come soggetto femminile che osserva la realtà.⁹

Nel caso della donna, vittima per secoli della reclusione, la parola serve per esporre il non detto e rivelare, attraverso un discorso più libero e flessibile, ciò che nella comunità le è stato da sempre negato: l'esistenza di un proprio corpo parlante, in altre parole, di una legittima rappresentazione femminile. L'accoppiamento della parola e della letteratura

darà forse avvio a quell'atto liberatorio che Ida Magli (1974: 98) ritiene necessario per "un domani autentico della donna":

La donna, fatta segno e parola, oggettivata in un "processo", non ha potuto imparare a parlare, e a nulla le serve, oggi, rivendicare soltanto il suo diritto alla parola. Solo creando a sua volta dei simboli, la donna potrebbe far cadere quella parola "potente", che agisce, e crea la cultura. La costruzione di oggetti simbolici permette, infatti, una illuminazione completa dell'esperienza del mondo, in tutte le significazioni che provengono da tutte le modalità dell'esistenza: fantastica, percettiva, personale, collettiva, consapevole e non consapevole; non sembra, perciò, a tutt'oggi, che sia possibile all'uomo una "conoscenza" che non passi attraverso strutture simboliche.

Verso uno spazio significante

Contrariamente alle attività di molte scrittrici,¹⁰ la pratica letteraria di Dacia Maraini non viene contrassegnata da un calcolo stilistico che per la sua diversità è teso ad intercettare ciò che nell'ideologia del linguaggio femminista viene spesso definito come l'essenza della femminilità. In linea con le scoperte derridiane sul linguaggio, la Maraini, dal momento che inizia la sua carriera di scrittrice, si rende conto che la lingua, nel sistema "fallogocentrico", lungi dall'essere un mezzo neutro, imparziale, di comunicazione, è infatti legata all'utente, predefinita dalla cultura e dal simbolico di cui egli fa parte (Moi, 1985: 179). Alla domanda sull'esistenza di una diversità di stile tra il linguaggio di una donna che scrive e quello di un uomo, la Maraini risponde al negativo, ribadendo inoltre l'importanza di una prospettiva indipendente con cui lo scrittore fa resistenza al logoramento della parola:

Non credo che ci sia uno stile diverso. Ci sono state delle teorie, anche femministe, che intendono isolare uno stile femminile, uno stile che sarebbe più dolce, più interno, più legato ai particolari, più sentimentale, più sensibile. Sinceramente, non credo che queste siano categorie assolute della femminilità. Credo che siano prodotti storici. Credo però che ci sia una differenza tra la scrittura maschile in termini di punto di vista. Oggi si parla molto di punto di vista perché si è scoperto che, in letteratura, il punto di vista non è mai anonimo. [...] Per me, appunto, la ricerca di una scrittura femminile è la ricerca di un punto di vista, che significa visione del mondo. Non significa solo guardare da una parte o

guardare dall'altra, significa complessiva visione del mondo. Quindi comporta prendere posizione di fronte alla filosofia, alla storia, alla religione, alla medicina, tutto, alla mitologia. Queste varie prese di posizione diventano una assunzione di punto di vista, un'assunzione storica. E questa assunzione del punto di vista, secondo me, è l'unica distinzione che può esistere tra un uomo che scrive e una donna che scrive. Perché? Perché un uomo e una donna nella storia hanno avuto diverse esperienze. Queste esperienze, anche se oggi sembrano lontane, noi le portiamo dentro, le portiamo con noi, sono esigenze che hanno modificato il nostro modo di pensare. [...] Una donna che scrive ne tiene conto.¹¹

Il ripristino di un'ottica al femminile, dunque, sta alla base di un lavoro di ricerca in cui si favorisce l'autonomia dell'io parlante.¹² La letteratura, per la Maraini, diventa lo specchio di un'anima che rifacendosi alla propria soggettività riscopre un proprio spazio significativo il quale verrà rivendicato, a nome di tutte le donne, dall'autrice tramite i suoi personaggi.

Sul piano dell'espressione, la posizione della Maraini davanti alla sua arte viene sostenuta da una scelta formale ben precisa. Il recupero di un'ottica al femminile sottolinea l'intera sua produzione artistica e, diacronicamente, registrando la graduale presa di coscienza del soggetto, ne garantisce la parte evolutiva. La scelta dei vari generi letterari, d'altra parte, mette in evidenza il rapporto della scrittrice con la storia, rapporto sincronico che, assumendo l'aspetto di un processo, dà causa, tramite la forma, alle costrizioni sociali che tuttora operano sulla condizione del soggetto femminile. In chiave ideologica, la scelta dei generi offre un'impostazione che, nel caso della Maraini, riflette ancora più da vicino l'operare del proprio impegno artistico:

Teatro e poesia in fondo sono molto lontani, però forse meno di quanto lo sia il romanzo dal teatro. Il teatro ha dei ritmi interni che in effetti corrispondono alla poesia, per esempio una capacità simbolica che possiede anche la poesia e che il romanzo non ha. Sono tre esperienze molto diverse. [...] Vi sono invece dei rapporti di parentela fra la poesia ed il teatro proprio perché tutti e due sono abbastanza sintetici, molto legati al simbolo, all'immagine e hanno un tempo che va in verticale, mentre il romanzo ha un tempo in orizzontale, cioè un tempo nel divenire. Se facciamo una piccola analisi di tipo grammaticale notiamo che il romanzo usa dei verbi come l'imperfetto, il passato remoto, mentre in poesia si

usa molto di più il presente, proprio perché il romanzo è in estensione. Al contrario il teatro e la poesia sono molto concentrati nel momento in cui si scrive, non hanno bisogno di questo spazio ampio e possiedono entrambi la qualità di essere legati all'azione, all'immediato.¹³

Alle leggi spazio-temporali di ciascuna forma letteraria, corrispondono un tempo e uno spazio soggettivo della visione artistica. Il tempo lineare del romanzo, al quale fa riscontro il tempo lineare della storia, viene impiegato dalla Maraini come momento di rottura con il passato: anno zero in cui si attualizza la presa di coscienza femminile, e momento dunque dello sviluppo di un proprio presente storico. La verticalità temporale della forma drammatica, d'altra parte, assicura il recupero del passato con la giustapposizione simbolica di esso nello spazio del presente in cui ha luogo l'azione teatrale. Nella poesia, invece, passato e presente, uniti in un movimento circolare, vengono sottoposti alla dinamica del pensiero riflessivo dell'io poetico.

Seguendo la tripartizione di cui sopra, la prosa narrativa della Maraini offre delle caratteristiche strutturanti assai particolari, comuni tuttavia a ciascuna opera. Dall'esordio artistico, che prende avvio nel 1962, fino al 1990, i sette romanzi¹⁴ e le novelle nella raccolta *Mio marito*, del 1968, scelgono la voce portante di un io femminile il cui compito è anche quello di mettere a fuoco la realtà che lo circonda nel momento stesso della narrazione. Il presente quindi è il momento della rivalse, punto di partenza per una riscrittura al femminile di un soggetto parlante colto nell'atto della scoperta di sé. Il passato storico viene rinnegato come luogo di assenza della donna. La parola pertanto diventa pura esperienza focalizzante che crea uno spazio e un tempo proprio in cui si trascrive la nascente consapevolezza della donna. Con l'enfasi che ricade sulla temporalità in atto, sul 'divenire' dell'io, la narrativa della Maraini acquista una forma di epicità brechtiana alla rovescia che, non a caso, ribaltando le vecchie strutture dell'epopea, celebra il futuro attraverso le gesta di questa donna-eroina e la nascita di una nuova era. La situazione non cambia nell'ultimo romanzo, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, anche se la Maraini sceglie di ambientare la sua storia nella Sicilia del Settecento.

La presenza di un occhio che vede le cose 'per la prima volta' e le solennizza nel rituale della parola, esiste anche nelle altre opere in prosa d'impianto più apertamente sociologico o personale, come ad esempio nell'autobiografismo narrativizzato dell'opera più recente, *Bagheria* del 1993, oppure nel biografismo di *Memorie di una ladra* del

1972, in cui le vicissitudini della protagonista Teresa acquistano un tono epico-picaresco su uno sfondo reso leggendario per via delle ingiustizie sociali. Il documento-inchiesta in *Isolina* del 1985, l'intervista-dialogo in *Storia di Piera* del 1980 e *Il bambino Alberto* del 1986, oppure le semplici interviste sull'infanzia di personaggi famosi in *E tu chi eri?* del 1973, sono opere che si avvalgono sempre dell'ottica femminile grazie all'intervento della Maraini in veste d'intervistatrice. La presenza dell'autrice, la quale rimane ancorata nel presente e nel proprio contesto ideologico, si iscrive nel discorso e assurge a funzione attanziale il cui scopo sta, appunto, nel dirigere l'interesse del lettore dal soggetto dell'intervista, o dell'inchiesta, alla natura stessa della ricerca dialogica. Nasce, di conseguenza, uno scambio dialettico tra due precisi punti di vista: l'uno tratto dall'impegno artistico-politico dell'autrice e l'altro dalla realtà vissuta nelle esperienze degli intervistati. Non sembra azzardato, quindi, affermare che nelle opere di sopra – sebbene queste, a maggior rigore, escano fuori dalle forme solite al genere narrativo – esiste una struttura voluta, ispirata, in cui la partecipazione dell'autore può essere paragonata alla posizione del romanziere postmoderno il cui discorso, operando sul piano metanarrativo o metaletterario, pone dei quesiti che mettono in crisi l'integrità della visione del mondo rappresentato. Sottoponendosi alla logica degli eventi narrati, la Maraini si assicura la varietà delle esperienze altrui e, in tal modo, sfugge ai pericoli dell'autobiografismo diretto.

Tutto sommato, la scelta costante di un io narrante femminile, l'impiego di esempi del vissuto e il ricorso a modelli strutturanti, che tramite la stratificazione temporale possono favorire il momento del presente, rivelano la profonda fiducia dell'autrice nell'oralità e nel principio della comunicabilità dell'esperienza. Le opere in prosa, appunto per la linearità temporale della fabula e per l'ampiezza dello spazio rappresentato, raccolgono i sedimenti del vivere quotidiano, cioè di quell'aspetto della donna da sempre trascurato nella letteratura tradizionale. Creandosi uno spazio finora sconosciuto, la Maraini mette in atto il recupero di una realtà referenziale che soddisfi la propria vocazione femminista. E, quantunque a tal fine l'arte narrativa e prosastica della Maraini si presenti come un insieme compatto, è pur vero che essa si avvale di una pluralità di approcci che mette a repentaglio perfino la purezza stessa del genere letterario prescelto. Nonostante ciò, l'artefatto, come si è detto, funge da garante contro l'autobiografismo diretto e le insidie del puro sentimentalismo. È alla luce di tale presa di posizione che la Maraini, inoltre, rifiuta l'etichetta di scrittrice 'naturalista' che Antonio

Debenedetti le rivolge. A sua difesa, nel contestare l'approccio 'naturalistico', l'autrice specifica il proprio modo di fare letteratura:

Ma il naturalismo non presuppone una ricostruzione fedele della natura, che mantenga la fragranza delle cose senza l'intervento del sentimento e della ragione? Lo scrittore che interviene, come De Benedetti sostiene che io faccia, lo scrittore che 'vuole cambiare il mondo' come può contemporaneamente astenersi dal giudicarlo? Paradossalmente è stata soprattutto l'avanguardia a riproporre nuove forme di naturalismo. Con la differenza che il naturalismo ottocentesco copiava fedelmente, a specchio, una realtà totalmente oggettiva in cui si riconosceva come parte di una macchina universale le cui chiavi stavano nella conoscenza scientifica. Mentre il naturalismo oggi rifà il verso, con altrettanto spirito di astensione critica, a una realtà diventata incomprensibile. Un mondo insensato che produce in chi lo osserva quegli effetti di malessere, di perdita, di delirio, che sono considerati essenziali per l'artista moderno. Ma sempre di naturalismo si tratta. Applicato alla realtà percepibile dei sensi. Lo scrittore rinuncia ad intervenire sulla materia narrativa, rinuncia a dare un'angolazione soggettiva delle cose. Si limita a restituire il disordine così com'è. Il suo lavoro consisterà nel mimare attraverso l'irregolarità verbale e sintattica l'irregolarità del reale.¹⁵

D'altro canto, l'affermazione della Maraini non parte da una visione unitaria della realtà, ma dalla convinzione che, scavando al di là del determinismo dell'epistemologia totalitaria, abbattendo la percezione reazionaria della vita, l'io può trasformarsi, liberandosi dal giogo del ruolo. Nelle sue opere, infatti, composte di sdoppiamenti, di repliche, di echi e di raffronti, si riscontra il bisogno impellente di strutture sempre nuove e di tecniche che meglio esponcano una figura continuamente diversa della donna. Di conseguenza, i libri della Maraini assurgono irrefutabilmente a 'letteratura', e, con la freschezza della loro carica esplorativa, ripropongono, defamiliarizzandolo, il rapporto tra arte e vita in un'ottica distinta e nuova.

Nella prosa, dunque, la posizione della Maraini di fronte alla storia resta una di rottura affinché il presente si faccia garante di una visione del futuro per la donna. Con l'approdo al teatro, d'altra parte, avvenuto nel 1967 con il dramma sociale *La famiglia normale*, ha inizio il suo discorso a ritroso con la storia, sede del simbolico. Inoltre, il 1967 è l'anno in cui l'impegno artistico della Maraini prenderà una svolta più politica, e il periodo, si vuole ricordare, di poco precede le rivolte

studentesche del 1968 e l'avvento del neofemminismo. È naturale, dopo quanto si è detto finora sulla poetica della Maraini, che anche in ambito drammaturgico il suo è da definirsi un teatro d'intervento. E, nel seguire la lezione di Brecht, la Maraini darà precedenza alla parola piuttosto che alle immagini. Questa tesi, che la Maraini raccoglie più tardi nei numerosi saggi di *Fare teatro* del 1974, la mette, tuttavia, in rapporto conflittuale con un certo teatro di ricerca in Italia e con il quale, essa, raro esemplare di drammaturgo-donna in Italia, sentirà il bisogno di misurarsi:

Recriminare per la perdita della parola è inutile. Bisogna cercare il perché. Io che faccio teatro di parola so quanto è infida e logora e incredibile la parola in teatro. Ma io amo le parole e perciò continuo a usarle. È il solo modo che conosco per esprimermi. Ma chi non ama le parole non prova nessuna ripugnanza a buttarle nella spazzatura. Troverà i suoi mezzi espressivi negli sghiribizzi figurativi e nelle deformazioni musicali con cui oggi si fa teatro.¹⁶

Il dibattito della Maraini, in opposizione non solo con le strutture del teatro d'avanguardia ma anche con quelle tradizionali del teatro borghese, dà vita al dramma *Il ricatto a teatro* del 1968, esempio personale di teatro nel teatro. Anche negli anni successivi la Maraini manterrà aperto questo dialogo sui modi di fare spettacolo con l'inserimento, nella propria produzione, di opere di forte incidenza metateatrale, di cui l'ultima, *Lezioni d'amore*, è del 1982.

Pertanto, subito dopo l'esordio, traendo forza dalle proprie convinzioni politiche, e dalle inchieste giornalistiche di orientamento socio-culturali, la Maraini affronta, per la prima volta, l'esperienza del teatro di quartiere che all'epoca era alquanto sconosciuto in Italia. L'operazione, tutto sommato, avrà il merito di accordarsi in pieno con le aspettative ideologiche dell'autrice per un teatro divulgativo, fruibile a livello della quotidianità. Infatti, con la partecipazione degli abitanti di Centocelle nella periferia popolare di Roma, la sua compagnia di teatro decentrato allestisce con successo due spettacoli, *Viva l'Italia* e *Centocelle, gli anni del fascismo*. Utilizzando le forme della ballata e della canzone di gesta, le opere rivisitano la storia dell'Italia moderna in chiave polemica contro l'imperare della storiografia ufficiale.

Tenendo in mente la natura fondamentale dialettica del genere drammatico, le opere della Maraini svolgono un lavoro di scavo per cui il recupero della storia avrà sempre l'obiettivo di urtarsi con la realtà del presente, realtà il cui epicentro è l'edificazione dal grado zero di uno

spazio inedito per la donna. Dal punto di vista del femminismo dell'autrice, il suo rapporto con il passato vuole capovolgere le nozioni ufficiali della storia nonché rendere recuperabili quegli aspetti da essa soppressi e dimenticati. Come dimostra chiaramente il dramma femminista *Manifesto dal carcere* del 1969, la Maraini raffina il concetto del carcere quale simbolo della reclusione della donna. E se dapprima, nel suo teatro politico, il problema della donna viene assunto nel contesto più ampio della lotta di classe, più tardi, pur rimanendo un teatro politico nel senso lato della parola, i suoi interessi la portano a sondare più a fondo i diversi aspetti dei meccanismi tradizionali che hanno contribuito all'irrigidimento dei ruoli sociali. Specialmente con la fondazione del teatro La Maddalena nel 1973 a Roma, le ricerche tecniche dell'autrice approfondiscono il tema della donna nei suoi risvolti più esoterici e, partendo dal privato, toccano quelle figure di donne nella storia dotate di qualità eccezionali.

Rientrano nel quadro di tale ricerca tutte le commedie di costume, dalla *Donna perfetta* del 1974 a *Bianca Garofani* del 1982, commedie che, avvalendosi dell'ironia comica, caricano l'azione di sviluppi in chiave surrealista, spesso grottesca, per gettare scherno, nella maniera volutamente schematica del teatro di denuncia, sulle ristrettezze delle convenzioni sociali.¹⁷ Inoltre, compaiono sulla scena personaggi storici di donne come nell'omonimo dramma *Suor Juana* (Inés de la Cruz) del 1979, oppure di personaggi inventati ma estratti da un infame periodo storico, come la strega in *Zena* del 1981, donne, dunque, le cui vite, nonostante le tracce di natura tragica, servono da incoraggiamento e da esempio nella lotta per l'emancipazione femminile in quanto indice di una reale e positiva resistenza contro la violenza del potere. Nelle ultime commedie, invece, in contatto con altre opere d'arte e con il mito, la Maraini sfronda gli schemi precostituiti della società per rivelare gli intimi rapporti tra la condizione della donna e l'immaginario maschile. Con la proposta di una riscrittura da un'ottica femminile, l'intertestualità della Maraini in drammi come *Don Juan* del 1976, *I sogni di Clitennestra* del 1981, *Norma 44* del 1986, e in *Delitto* del 1988, mette in evidenza l'intrinseca e perdurevole natura del simbolico maschile i cui meccanismi, operando a livello del discorso letterario, si ripercuotono, in modo incisivo, sul dislocamento della donna anche nell'ambito dell'opera d'arte.

Nella poesia, tempo e spazio sono strettamente legati all'intima realtà dell'io poetico e, di conseguenza, il genere riflette più apertamente le vicende autobiografiche della scrittrice. Il rapporto con la storia, in

questo caso, confluisce nella continuità del presente, dilagandosi per ricostituirsi, infine, nell'ambito del personale e del privato, in un tempo e uno spazio liberati dalle costrizioni della linearità e della logica dei referenti esterni. Nella sua dimensione atemporale, nella sua circolarità, il discorso poetico, linguaggio dell'immaginazione, fonte delle pulsioni dell'inconscio, irrompe sulle regole della comunicazione ordinaria e si fa corpo stesso dell'io parlante. E come donna, la Maraini spiega l'importanza della presa di parola:

La scrittura è lingua e la lingua non si limita a muoversi in bocca producendo come per miracolo suoni più o meno belli, più o meno arditì. [...] Alla fin fine risulta che si scrive col corpo e il corpo ha un sesso e il sesso ha una storia di separazioni, allontanamenti, segregazioni, soprusi, violenze, afasie, paure, mortificazioni di cui conserva una memoria atavica.¹⁸

Svincolandosi con il corpo dalla tirannia dell'ordine simbolico, il linguaggio poetico della Maraini rimane, tuttavia, in contatto con esso nel tentativo di ricostruirlo, di cambiarlo, per fare posto alla sensibilità della donna, la cui presenza essa cerca sempre di affermare.

Con l'insistenza su questa sensibilità, alla poesia delle donne spesso si rimprovera la ridondanza autobiografica e la mancanza di quello 'scarto' linguistico necessario alle esigenze della forma.¹⁹ Julia Kristeva (1974: 20), d'altra parte, chiama "jouissance" il rapporto tra il corpo dell'io parlante e il linguaggio. Parlando della crisi d'identità che attraversa la nostra società, essa ritiene alquanto importante la lotta per l'emancipazione della donna (e quindi la letteratura al femminile) il cui compito, forse in modo sorprendente, la studiosa paragona alle attività dell'avanguardia letteraria in Francia agli inizi del nostro secolo, per cui la loro ribellione linguistica è indizio di un vero rinnovamento sociale.²⁰ L'opera della Maraini, esempio convincente di poesia al femminile,²¹ rivendica questa posizione di resistenza del linguaggio contro la formalizzazione coatta.

Ripiegandosi sul parlato, sull'oralità come contatto e insieme atto stesso della pulsione, il linguaggio, nella poesia della Maraini, celebra l'amore e si trasforma in arma esplosiva, tutto teso alla rappresentazione del corpo femminile. Attraverso la parola figurativa, in un eccesso di carica erotica, rivelatrice di un mondo intimo e segreto, cadono i miti della sacralità della famiglia, dell'amore istituzionalizzato e del rapporto tra uomo e donna basato sul possesso. In *Crudeltà all'aria aperta* del 1966, prima raccolta della Maraini, le cui poesie rievocano la figura

del padre, l'infanzia e le prime esperienze di adulta, l'immagine erotica prende vita dal ricordo del padre al quale l'io è vincolato da un rapporto amoroso, viscerale e profondamente narcisista. L'amore per il padre, fonte originaria del piacere e del desiderio, crea tuttavia delle forti tensioni a livello del discorso con la nascente consapevolezza del tradimento di lui. Si spezza il periodo sintattico e l'immagine si fa frammento sotto la memoria recalcitrante, resa muta dalla sofferenza. Con la scomparsa della figura paterna, nasce il vuoto e s'intensifica il desiderio d'amore. La ricerca dell'io abbraccia nuovi orizzonti, nuovi oggetti d'amore: ora, con sapienza didattica, la causa del femminismo in *Donne mie* del 1974, ora, con inquietudine, la presenza di un uomo in *Mangiarmi pure* del 1978, fino all'ironica presa di coscienza in *Dimenticato di dimenticare* del 1982, in cui si indica che tutto è ancora da indagare e che la ricerca della propria soggettività ha luogo, con il rinnovato rapporto con la madre, là dove incomincia l'inconscio, sede del processo vitalizzante. Pertanto, in queste poesie, il cui titolo riflette il sardonico commento sul positivismo pratico della sola ragione, il discorso poetico s'innesta al meccanismo di immagini libere, di figure frantumate, e ad un linguaggio fortemente sessuato e sensuale, sarcastico, che, all'interno della sintassi e nel modo più impreveduto, esprime le innumerevoli contraddizioni tra la realtà dei sensi e quella del desiderio. Si fa più disteso il tono del discorso poetico nell'ultima raccolta di poesie, *Viaggiando con passo di volpe*, uscita nel settembre del 1991, dove la ricerca dell'io, non più sostenuta dal solo furore di sapere oppure dal desiderio di unione con l'altro, si trasforma in metafora del viaggio, in un atto di libera fantasia, personale e solitario, per il quale sarà possibile trascendere l'implacabile sete di misurarsi con l'ignoto, con l'enigma della vita.

La dinamica dell'io femminile

Sul piano dei contenuti, la produzione letteraria della Maraini, vista globalmente nell'arco degli anni che separano il primo romanzo dalle opere più recenti, si articola in tre fasi successive che vengono contraddistinte dal rapporto tra la graduale elaborazione di una propria concezione poetica e lo sviluppo degli eventi nell'immediato contesto storico e sociale. Va inteso, naturalmente, che i tre momenti si delineano in maniera da riflettere l'impegno della scrittrice rispetto ai mezzi di espressione che più si adeguano al richiamo della propria realtà esistenziale. D'altra parte, come è stato già accennato, ciò che in ultima analisi soggiace ai principi progettuali dell'opera della Maraini e che

ne distingue la ricerca ontologica, è l'affermazione di un soggetto femminile contro l'arbitrio del simbolico maschile. Alla luce della presa di coscienza del proprio io che l'autrice vive, dapprima fuori, ma in seguito all'interno del movimento femminista in Italia, l'attualizzazione nei suoi scritti di uno spazio significante per la donna si qualifica secondo le modifiche che questa prospettiva subisce nel corso della storia contemporanea.

Per meglio chiarire i procedimenti artistici della Maraini e per seguirne le tre fasi costituenti, si rende necessario un primo ricorso all'opera narrativa in quanto forma che, nel ricreare il simulacro della realtà fattiva, più si adatta, nei tempi e nello spazio, a registrare l'atto del 'divenire' dell'io parlante. Attraverso i propri personaggi, puntualizzando una loro fisionomia e psicologia, e dall'interazione delle loro funzioni attanziali nel tessuto discorsivo, si ripercuotono i moti di una sensibilità sociale che l'autrice raccoglie quotidianamente dalle proprie esperienze di vita. Il tema dell'alienazione, che contrassegna un primo momento nella produzione della Maraini, accomuna la narrativa dal 1962 al 1968 in cui si distingue la mancanza di autoconsapevolezza e lo sguardo di attonito stupore che le protagoniste rivolgono all'esterno. Trattate da oggetto, sacrificate ad un ruolo di passività emotiva dalla violenza tra i sessi, esse vivono in piena contraddizione, come spiega il titolo stesso del secondo romanzo, *L'età del malessere*, e senza mai risolverla, l'inquietudine della loro situazione conflittuale. Si matura in questo clima lo stile scarno, paratattico, che caratterizza da questo momento la produzione della Maraini, il tono ironico e un linguaggio teso a portare all'aperto i sottintesi del sesso e della doppia moralità dei parlanti. Lo stesso stupore si riscontra anche nell'io delle poesie in *Crudeltà all'aria aperta* del 1966, il quale non solo si presta ad essere autobiograficamente il più vicino alla scrittrice, ma serve ad esprimere, dall'urto con il padre, i risvolti traumatizzanti della sua prima esperienza infantile. Esperienza che la Maraini fa risalire agli eventi in Giappone e al confino nel campo di concentramento, al ritorno in Italia, alla scuola e, più importante ancora, alla delusione con il padre. Il rifiuto del padre, a cui, in un primo momento, fa seguito la perdita della propria identità, segna l'inizio del disinganno della scrittrice nei riguardi dell'ordine simbolico. Tale conflittualità risuona anche nelle prime opere teatrali: *La famiglia normale* del 1967 e *Il ricatto a teatro* del 1968.

La direzione artistica della Maraini, come si è già visto, trova una sua naturale correlazione nel risorgere del movimento delle donne e nella

causa del femminismo. La svolta segna anche il passaggio da un affinamento delle teorie marxiste, elaborate in seno al movimento femminista, alle attività di gruppo: dal teatro decentralizzato alla fondazione di un collettivo atto a promuovere un teatro, una rivista femminile e incontri e dibattiti sui problemi delle donne. Il periodo, che prende avvio con la commedia *Manifesto dal carcere* del 1969, viene inaugurato in prosa dal romanzo biografico di *Memorie di una ladra* del 1972, e in poesia dalla raccolta *Donne mie* del 1974. Questo secondo momento della Maraini si estende grosso modo per l'intero decennio degli anni settanta e viene segnato da un programma di scrittura politicamente impegnato, d'intervento, militante e programmatico, il cui fine positivamente utopistico è la rivendicazione della posizione della donna e la denuncia sociale.²² Pertanto, le strutture, nonché il linguaggio stesso di tali opere, risentono dell'impegno ideologico dell'autrice. A scopo didattico, la Maraini punta tutto sulla rivalse del punto di vista femminile con un'ottica deformante, riduttiva se si vuole, che spesso sfocia nella satira sociale, ma che in realtà riesce a fare scattare il meccanismo dello straniamento necessario all'opera d'arte. Infatti si prediligono schemi semplificati dei ruoli comportamentali che riducono i personaggi maschili e femminili a stereotipi, semplici pedine in un gioco diretto da un disegno prestabilito. L'estraniamento, d'altra parte, avviene con un atto che tende a ribaltare la situazione attuale dei rapporti interpersonali dove, invece della donna, è la posizione dell'uomo a subire il dislocamento in un quadro di valori determinati non più dalla convenzione ma dall'ottica dell'autrice. La novità della Maraini giace, appunto, nel mettere in un contesto diverso, preciso, nel quale essa delinea con tratti arditi la portata del problema dell'asservimento della donna, i conflitti, la doppiezza morale e le contraddizioni che affliggono la nostra società.

L'impegno femminista della Maraini, frutto di quel particolare periodo storico, viene contrassegnato dall'ottimismo e dalla convinzione sul piano concreto in una tempestiva ristrutturazione della società in cui alla donna si concederebbe una posizione di parità. Che ciò non sia in seguito veramente avvenuto ne dà testimonianza il riflusso dei valori tradizionali negli anni ottanta. Inoltre, con l'assorbimento nella politica attiva delle schiere femministe militanti, benché ciò abbia dato effetto a dei cambiamenti di rilievo come le leggi sul divorzio e sull'aborto, il sistema ha dato prova della propria capacità di assestamento davanti all'opposizione di gruppi radicali, in quanto esso è stato in grado di tollerare la rivendicazione dei diritti delle donne senza tutta-

via cambiare la matrice di fondo sostenuta da sempre dal simbolico maschile. Sotto l'apparente democratizzazione, resa più scaltra dall'inserimento della donna nelle strutture sociali, perdura la sopraffazione di quest'ultima per mano dell'uomo. Nel 1986, sulle macerie dei segni effettivi della lotta femminista, la Maraini, riflettendo sul proprio impegno di scrittrice, si pone la domanda: "Che certezze può avere una femminista senza femminismo?"²³ La risposta, come sua consuetudine, regola i conti con la realtà:

Eppure in questo lago di disaffezione, in questo affrettarsi di donne verso l'uscio di casa, in questo abbagliante uso di calze nere e reggicalze di pizzo, in questa riscoperta del matrimonio e dei fasti amorosi mi sembra necessario lasciare, come Pollicino, dei piccoli sassi bianchi che segnino la strada verso il ritrovamento di sé. [...] La discriminazione viene da lontano, ha radici profonde. Viene da una organizzazione più ampia in cui i sessi sono stati divisi in epoche remote, l'uno contro l'altro, l'uno a danno dell'altro.²⁴

Già nel 1976, con la commedia *Don Juan*, in cui si esplora l'effetto della seduzione nel rapporto tra servo e padrone, tra gli oppressi e gli oppressori, la Maraini si rende conto della natura complessa sulla quale fa perno la divisione tra i sessi, complessità che non potrebbe essere mutata né da un programma di riforma politica, né, tanto meno, da coloro che, in lotta con lo stato, fanno ricorso alla violenza. Già da allora, la Maraini avvistava il pericolo della formazione di una contro-cultura, pericolo in cui, se lo si guarda in retrospettiva, anche il femminismo quale movimento politico è forse caduto:

Perché [la violenza] ha il nefasto potere di semplificare ogni cosa. Ed è una falsa semplificazione, una semplificazione coatta, che riduce tutto al bianco o al nero, al sì o al no. Ora la realtà sociale ha il diritto e il dovere di essere complessa, di rifiutarsi agli arbitri della semplificazione, di respingere la negazione del dialogo, di mantenere attiva la ragione. [...] Non possiamo ignorarlo, l'irrazionale. È nella realtà. Ma siamo in grado di farlo entrare, con tutta la sua forza, negli argomenti della ragione.²⁵

L'orientamento della Maraini in questa terza fase produttiva scava, dunque, in quel filone della letteratura che mette a nudo l'operare dei fantasmi umani, degli impulsi e dei miti che a loro si affiancano, avvertendo, là dove è possibile e con l'occhio sempre rivolto alla donna, quelle motivazioni segrete e represses che li provocano. Si svolgono in

tale ambiente di zone oscure i rapporti amorosi delle poesie di *Mangiarmi pure* del 1978; il legame familiare in *Storia di Piera* del 1980; gli slanci omosessuali di *Lettere a Marina* del 1981; fino alle opere teatrali, ancora inedite, come *Netocka* del 1985, e *Norma 44* del 1986, che tentano di sventrare il complesso legame tra la seduzione maschile e la complicità femminile nell'ambito dell'intimo rapporto tra padre e figlia, o tra l'aguzzino e la propria vittima. Con *La lunga vita di Marianna Ucrìa* del 1990, l'autrice invece risale a ritroso tutte le tappe toccate nelle opere precedenti e, nell'atto di ricuperarle, spinge il suo discorso verso quello spazio inedito in cui la donna è finalmente padrona solo di sé e del proprio corpo. Non, dunque, la società che è cambiata, ma lei, la sua ottica, per conquistarsi ciò che chiama nella sua ultima raccolta di poesie, *Viaggiando con passo di volpe* del 1991, la sua "dolorosa libertà" (p. 17). In queste opere anche il linguaggio si fa più snodato e segue i ritmi interni, incensurati della psiche. La struttura risente di quell'apertura propria di un'opera in cui, per un'autrice che rimane fedele all'angolazione soggettiva e appunto perché le viene a mancare il sostegno di un immediato apparato ideologico, ha "ancora un senso riflettere pubblicamente sui corpi logici e illogici delle [sue] compaesane di sesso".²⁶ Pertanto, la scrittrice spiega i mezzi di cui si avvale in questa rinnovata forza esplorativa del mondo femminile:

La lucidità, l'autocoscienza. E anche, finalmente, l'ironia. [...] Quella lieve distanza, quella condiscendenza consapevole che ci [le donne] aiuterà per il futuro. [...] Ne avremo bisogno: ogni conquista apre abissi di contraddizioni, di fatica. Poter lavorare, poter non volere essere madri, potere smettere di essere mogli, poter fare il soldato, l'astronauta, il capo, il prete. E intanto, continuare ad essere donne, il che ha, tutto sommato, ben poco a che vedere con ciò che si fa, bensì con ciò che si è. Ma noi come siamo, chi siamo?²⁷

Note

- 1 In un'intervista a Dublino di Liberato Santoro, "Female Person Singular", *The Irish Times*, 16 giugno 1984, la Maraini ha offerto una definizione succinta della propria arte: "In my writing I attempt to mould women-characters as instances of subjectivity: I present the woman as *subject*, thus neutralising the prevailing image of the woman as *object* only".
- 2 Per questo concetto dell'io parlante, è d'importanza soprattutto la pratica teorica di Julia Kristeva (1985b: 210–220) che, nell'articolo "The Speaking

- Subject", si presta, attraverso gli scritti sulla linguistica degli "Anagrams" di Saussure e la psicoanalisi di Lacan, ad una rilettura del subcosciente di Freud. Secondo Kristeva, il soggetto parlante, in quanto dotato di una doppia identità, si oppone a quello trascendentale di Husserl che, pertanto, rimane un concetto legato ai procedimenti della metafisica.
- 3 Sono rivelatrici le indicazioni di A. Nozzoli (1978: 148) sull'importanza di un indirizzo socio-antropologico nei riguardi della letteratura al femminile: "Soltanto così, una volta definito il carattere *autre* di tale produzione, si potrà valutarne l'effettiva portata storico-culturale, lontani dai pregiudizi estetici o da rifiuti aprioristici dovuti al persistere di un codice interpretativo convenzionale".
 - 4 La presa di posizione della Maraini corrobora quanto detto: "Quello che interessa a me non è tanto l'inserimento, (anche, certo, perché le leggi devono cambiare, perché le donne devono avere le stesse possibilità), ma un inserimento che tende a cambiare, a portare con sé dei valori nuovi che sono i valori femminili". Intervista di Grazia Sumeli Weinberg a Dacia Maraini, Roma, 13 marzo 1986, registrazione su nastro.
 - 5 Giuseppe Zagarrò (1983: 411), facendo un apprezzamento del contributo femminista nell'ambito della poesia moderna, ha questo da dire: "Bisognerà distinguere [...] tra uno spontaneismo che resta grezzo modo di comunicare e quell'altro, ben più alto, che si trasforma inesorabilmente in codice poetico [...], quest'ultimo [...] può essere anche il precipitato di una intensa elaborazione culturale, che punti dritto alle cose e dunque alla rimozione delle vesti e sopravvesti formali, di tutto ciò che si esibisce come estraniamento dalla pura felicità e nostra originaria verità. È la ragione che [...] ci fa preferire quello acquisito dalla più fattiva cultura femminista, che appare (nel generale come nello specifico, nella singolarità come nel corale) il movimento culturale più autenticamente d'avanguardia negli anni settanta e dunque, in questo senso, il più spontaneo".
 - 6 La stessa Maraini pubblica nel 1987, *La bionda, la bruna e l'asino*, una raccolta di saggi giornalistici sulla donna e sul costume negli ultimi dieci anni in Italia.
 - 7 Antonio Porta conclude in una sua recensione: "Proprio come romanzo d'identità (anche per merito del genere 'epistolare') credo che *Lettere a Marina* sia un'opera che segna il nostro tempo perché ne mette in luce i passaggi in apparenza impossibili, quelli che, in prospettiva, si rivelano produttivi", ("Nell'amore per una donna c'è l'amore per una figlia" in *Corriere della sera*, 24 aprile 1981). Per contro, Mariella Bettarini si pone il dubbio sulla proposta alternativa di inserimento nella cultura ufficiale:

“Esiste una creatività specifica delle donne? [...] Che differenza passa tra un ‘diario in versi’ [...] e la ‘poesia’ vera e propria? È necessario che le donne s’impadroniscano di tali sempre più consapevoli strumenti linguistico-espressivi? È utile chiudersi nel ghetto della formula ‘poesia femminista?’” (“Le donne e la poesia” nella *Poesia femminista italiana*, Di Nola, 1978: 161).

- 8 “4 volte Dacia”, *Il Messaggero*, 4 gennaio 1980.
- 9 Dacia Maraini in un’intervista con Marisa Bafile, “Volare insieme”, nella *Voce d’Italia*, Caracas, 28 aprile – 4 maggio, 1985.
- 10 Si pensi alla faticosa ricerca di una “écriture féminine” di Hélène Cixous (1975: 39–54) in “Le Rire de la Méduse”, o allo stile femminile di Annette Kolodny (1975: 75–92) in “Some notes on defining a ‘feminist literary criticism’”; oppure, ancora, agli studi sulla tradizione letteraria femminile di Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979) in *The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*.
- 11 Intervista di Grazia Sumeli Weinberg a Dacia Maraini, Pretoria, 17 ottobre 1987, registrazione su nastro.
- 12 È interessante qui rivolgersi nuovamente alla teoria di Bachtin (1979: 20) in cui si riflette la presa di posizione della Maraini: “Un determinato punto di vista creativo, possibile o fattualmente presente, diventa necessario e indispensabile in modo convincente solo in correlazione con altri punti di vista creativi: solo là dove, ai loro confini, nasce un sostanziale bisogno di quel punto di vista [enfasi mia], nella sua originalità creativa, esso trova la sua solida fondazione e giustificazione”.
- 13 Intervista di Anna Villa (1986: 4) a Dacia Maraini.
- 14 Sono romanzi nel senso tradizionale *La vacanza, L’età del malessere, A memoria, Donna in guerra, Lettere a Marina, Il treno per Helsinki* e *La lunga vita di Marianna Ucrìa*.
- 15 *La bionda, la bruna e l’asino*, p. XXIV.
- 16 *Fare teatro*, pp. 67–68.
- 17 Spesso la critica rimprovera alla Maraini la schematicità delle sue opere teatrali. G. Pros, d’altra parte, afferma la consistenza negli intenti in una recensione sulla *Donna perfetta*, *Il Tempo*, 7 novembre 1974, mettendo in evidenza la strategia drammatica della Maraini: “Uno schema simile, tutto dalla parte di lei, non può essere casuale in una scrittrice come la Maraini, al corrente della moderna letteratura e sociologia”.
- 18 *La bionda, la bruna e l’asino*, p. XIV.

- 19 Biancamaria Frabotta (1980: 114) registra la seguente osservazione: “Se infatti pensiamo alla situazione italiana, la poesia femminile fino a qualche anno fa evocava l’inflazione del lirismo, dell’autobiografismo, dei buoni sentimenti. La conseguenza era un’inconscia tendenza a discriminarla, a dimenticarla: il suo residuo biografico, vissuto, corporeo spesso inteso come sintomo di subalternità”.
- 20 Pertanto, la Kristeva lancia l’appello alla critica di avvalersi di nuovi metodi di analisi di fronte a questo tipo di letteratura: “une telle tâche exige qu’on transforme tout l’appareillage critique et conceptuel traditionnel, puisque les méthodes de pensées classique privilégient dans les pratiques signifiantes le moment de stabilité, pas de crise”.
- 21 Le poesie della Maraini appaiono, infatti, tra le prime, e pertanto le più autorevoli, antologie sulla poesia delle donne in Italia: *Donne in poesia. Antologia della poesia femminile in Italia dal dopoguerra ad oggi*, a cura di B. Frabotta (1976); e *La poesia femminista italiana*, a cura di L. Di Nola (1978). Inoltre J.-C. Vegliante (1977) in *Action poétique*, sotto il titolo “Le printemps italien”, antologia destinata ad un pubblico francese, include la Maraini tra gli esponenti della nostra poesia moderna.
- 22 Di questo periodo, Biancamaria Frabotta (1980: 9) dice: “la protesta femminile chiedeva, come unico presupposto della ‘fantasia del poeta’, la diversità nell’eguaglianza”.
- 23 *La bionda, la bruna e l’asino*, p. XXVI.
- 24 *La bionda, la bruna e l’asino*, pp. XXIX–XXXX.
- 25 Incontro di Franco Vegliani con Dacia Maraini, “Non siamo ancora un Paese miserabile”, in *Successo*, giugno 1977, p. 50.
- 26 *La bionda, la bruna e l’asino*, p. XXX.
- 27 Intervista di Lidia Ravera a Dacia Maraini, “Siamo sempre state donne, mai persone”, *Corriere della sera*, 7 aprile 1987.