


L'OSTILE E AFFASCINANTE MONDO DEI PADRI

Madre e figlia

Il messaggio di Suna in *Donna in guerra* può essere letto come presagio della narrativa futura della Maraini, dalla decisione di indirizzare lo sforzo artistico verso nuove prospettive dove emergono più vivi l'elemento autobiografico e una più raffinata ricerca lirica del discorso a una rivalutazione del femminismo in ambito del privato. Nell'intervista con Lietta Tornabuoni per l'edizione del 1984 di *Memorie di una ladra*, Dacia Maraini, con il vantaggio della retrospettiva sulla fase femminista più impegnata, può dare il seguente giudizio a proposito delle opere consecutive:

Questo libro appartiene a un momento ideologico che non rinnego: ma oggi la mia ottica è diversa; oggi penso che sia più importante parlare, scrivere di sé: il femminismo mi insegna che il primo

sfruttato sono io, che la conoscenza di me può servire a capire meglio anche l'emarginazione altrui.

(p. ix)

La constatazione della Maraini si fa più chiara dando uno sguardo alle scelte narratologiche e all'identità delle protagoniste finora trattate. Nei testi precedenti, l'uso della focalizzazione esterna ha privilegiato la tipizzazione di un io narrante, dalla donna media italiana a quella del popolo, che si fa portavoce del coro femminile e pertanto dell'intero tessuto sociale. In *Storia di Piera*, uscito nel 1980, e in *Lettere a Marina* del 1981, le protagoniste rivendicano la propria singolarità con l'uso di un linguaggio altamente intimo e autocosciente che rende le loro storie uniche, eccezionali, esemplari. Tale ottica volutamente innovativa della Maraini, non perde di mira l'originale impegno artistico che l'autrice riconferma nella prefazione a *Storia di Piera*:

Così presentiamo ai lettori, come il ritratto di una donna che ha vissuto con divorante intensità una storia familiare apparentemente diversa, unica, ma in realtà antica e comune a tutte le donne come l'archetipo doloroso del destino femminile nell'ostile e affascinante mondo dei padri.

(p. 10)

Storia di Piera ha origine da un incontro avuto luogo nel 1977 tra la Maraini e l'attrice di teatro Piera degli Esposti, con il proposito di partecipare insieme ad un progetto teatrale. Dal loro dialogo, in cerca di temi idonei per lo spettacolo, nasce uno scambio aperto tra le due donne in cui Piera narra i ricordi familiari, scambio sostenuto dalla reciproca fiducia e da una rara sensibilità muliebre. Il libro è la testimonianza di questo intimo colloquio tra le due donne, e si offre al pubblico come esemplare di un rapporto privo di reticenze e pudori che spesso ostacolano il percorso di una accresciuta conoscenza di sé.¹ Di forma più complessa del diario, l'autobiografia di Piera e l'uso della tecnica memoriale convergono, come si è già accennato, con i modi dell'ideologia femminista. Oltre a creare lo spazio del privato, il racconto ingloba una dimensione psichica e temporale che spinge le riflessioni del personaggio ad assumere quello spessore esistenziale necessario per dare avvio al gioco delle valenze prospettiche. Nel saggio di Elisabetta Rasy (1984: 105-106) si trova una valida definizione di questo genere narrativo:

Questa forma letteraria, sia pure rozzamente organizzata in una vicenda, non è più solo lo spazio di un monologo interiore, di un parlato rivolto a se stessi, ma quello in cui interno ed esterno, l'io narrante e l'io narrato, si incontrano e danno luogo a un'interpretazione, non più solo a una confessione. Infine, l'autobiografia è un mezzo per trasferire il passato nel futuro, o in altre parole, per isolare un presente non storico ma personale, esistenziale, che può coincidere solo con il presente della coscienza.

In *Storia di Piera*, comunque, l'elemento originale del mezzo autobiografico è nella sua forma dialogata dove la presenza della Maraini si cala materialmente nel discorso per "trasferire il passato nel futuro" e riportare i ricordi di Piera al "presente della coscienza" delle due interlocutrici. La partecipazione della Maraini, quindi, s'inscrive nel discorso come funtivo di un *alter ego* della protagonista, quale 'correlativo obiettivo', per dare una direzione alla massa informe del ricordo, a ciò che potrebbe essere il prodotto della prolissità soggettiva.

Libro considerato 'complesso' da molti,² per il modo in cui fa fronte ai tabù sociali, ai risvolti della follia e all'angosciato periodo della crescita, *Storia di Piera*, sul piano dell'enunciato, tratta in sostanza della storia di una famiglia e, al fulcro di essa, della figura della madre. Donna solare, atipica, fortemente sessuata, la madre di Piera è l'incarnazione di quella femminilità – già avvisata in Teresa di *Memorie di una ladra* e in Suna di *Donna in guerra* – estranea ai regolamenti della società. Quest'ultima, per contro, pur di conservare la propria omogeneità, si riterrà costretta ad estirpare la presenza di un essere che non riconosce l'ordine prestabilito.³ Infatti, è sacrificando la donna, nel dichiararla malata di mente, che la società riesce a mantenere il proprio potere su di lei. Ida Magli (1974: 82) definisce il problema in termini di cultura contro natura, del potere maschile contro quello femminile:

[...] la natura fisiologica della donna è l'espressione della sua sessualità: per questo, dunque, la donna è legata al suo sesso come al suo destino [...] per questo il suo comportamento sessuale è così prescritto socialmente e così significativo per la società. Sempre per questo, la donna può operare in proprio soltanto attraverso vie che sono necessariamente "eversive" dell'ordine culturale costituito, e passano anch'esse, direttamente o indirettamente, attraverso il sesso: prostituzione, verginità, stregoneria, malattia mentale. Tutti momenti di rottura della norma, i soli in

cui è concesso alla donna esprimere il suo conflitto, sfruttano la stessa potenza di cui è stata caricata ed oppressa.

Già in alcune sue opere teatrali, come *Cuore di una vergine*, *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, *Zena*, che antecedono *Storia di Piera*, la Maraini aveva sviluppato, in chiave dialettica, tutti i temi delle "eversioni" femminili citati dalla Magli.

In *Storia di Piera*, la malattia della madre non è più trattata come fatto sociale e, pertanto, all'interno della famiglia, stenta ad entrare in altrettanti schemi definibili ed accomodanti. Insieme organico, inscindibile a livello della quotidianità e della domesticità, la famiglia reagisce alla presenza di ogni suo membro come forza immanente dalla quale dipende l'equilibrio dell'intero organismo. La diversità della madre di Piera, per quel suo negarsi al ruolo tradizionale, per volere imporre una realtà non più esprimibile in termini razionali, crea nella famiglia una situazione conflittuale in cui competono il mondo materno, primordiale e istintivo, e quello paterno, concettuale e simbolico. Tale situazione porta, in effetti, alla disintegrazione della struttura stessa della famiglia convenzionale come riflette appunto la Maraini:

In un certo senso tua madre ha scaravoltato la famiglia, inconsapevolmente, ma l'ha fatta esplodere, non accettando di essere la "moglie", la "madre", cercando di imporre la sua personalità, la sua sessualità, il suo piacere.

(p. 15)

L'irruenza della madre, d'altronde, il suo agire senza secondi fini e falsi pudori, il suo battersi per i più deboli, non solo mettono in evidenza le meschinità degli altri ma espongono una fondamentale caratteristica della donna che, per la sua esclusione dalle strutture del potere, la rende più anarchica, più pronta ai richiami favolosi, arcaici della propria natura.

Mentre tuttora, sul piano dell'enunciazione, Piera riesce a definire la madre come "la mia grande amica [...] donna grandissima, irriducibile" (p. 111), è anche vero che, nel periodo della crescita, essa ha vissuto le esperienze più disunite nei confronti dei genitori. Colta tra l'amore viscerale per la madre e il tenero fascino seduttivo del padre, la cui figura si presenta a misura della norma in famiglia e nella società, l'entrata di Piera nel mondo degli adulti viene resa più difficile e problematica appunto perché greve di presenze contrastanti. Della madre, Piera racconta:

Era così strana e io non la capivo. Capivo solo che era diversa dalle altre madri e ne soffrivo. Ma l'amavo enormemente [...] Però capivo una cosa in quella derisione della gente, in quelle critiche, in quelle occhiate offensive, ho capito che le persone tragiche – ce ne sono poche, di drammatiche tante, ma tragiche che vivono sempre dentro cose atroci, senza mai un momento di mediocrità, di meschinità – ecco, ho capito che mia madre era una persona tragica e mi coinvolgeva: io come lei ero sottoposta a cose terribili: incubi, disastri mentali, dolori inconcepibili.

(p. 15)

L'identificazione di Piera con la madre, il sentirla come parte di sé, rischia sempre la minaccia della separazione:

[...] io la seguivo, l'adoravo, la imitavo... e il non averla mai, il non averla mai per me mi distruggeva: d'estate era degli altri, mi cacciava, mi allontanava... d'inverno si chiudeva, dormiva, era questa doppiezza che mi tormentava.

(p. 22)

La mancanza di un modello materno capovolge anche la relazione tra padre e figlia dove è Piera a proteggere il padre dalla gelosia che egli sente per la moglie. Complice di entrambi i genitori, Piera diventa insieme figlia, amica, madre. Il senso di colpa nei loro riguardi nasce dalla sua incapacità di sanare la divisione tra il mondo femminile della madre e quello maschile del padre. Piera oscilla tra il volere imitare la madre e fare piacere al padre, uomo dolce e non conformista, conscia tuttavia della maggiore vulnerabilità del padre: "era come dentro una cristalliera, una cosa di fragilità, di grazia, era un uomo di grazia infinita e bastava così poco a fargli del male" (p. 51). Il corpo femminile della madre, comportandosi secondo i cicli delle stagioni, rimanendo indomito, estraneo alle leggi culturali, crea in famiglia dunque il conflitto tra la natura e il simbolico. In tal senso, dalla scissione avvenuta nella famiglia di Piera, si perpetuano in tutti i personaggi le profonde contraddizioni e le stesse ragioni della realtà mitica che la Maraini elabora contemporaneamente nella sua commedia, *I sogni di Clitennestra*. Benché a pagarne il prezzo per prima sia la madre stessa, anche gli altri non sfuggono alla pena. Il padre trova la morte in un istituto mentale, distrutto dalla sua passione per una donna che non ha mai potuto capire. La madre invece passerà i suoi giorni rinchiusa in una clinica. A Piera, nonostante la sua lunga malattia, i suoi precari amori, le incertezze esistenziali, rimane, tuttavia, il senso di grandezza

di queste due figure, del fascino di una loro forza nel momento della lotta, che, a distanza di tempo, la porta alla seguente riflessione:

[...] ho una visione del fato, del destino, di una cosa tragica che sta dentro la mia vita [...].

(p.120)

Da questa esperienza di una madre che Piera non sa “come definirla, ogni descrizione la limiterebbe” (p. 108), scaturisce nel libro uno scambio di opinioni tra autrice e attrice, tra due donne, infatti, conscie della presenza di questa femminilità che, scatenando in lei le forze represses della natura, ha osato sfidare i precetti dell’ordine simbolico. Per contro, risulterà chiaro a loro che, proprio perché questa forza è del tutto irrazionale, inconscia, essa sarà destinata tragicamente ad essere sconfitta. L’intervento delle due interlocutrici, nell’assumere la forma di un’indagine, ha come centro d’interesse la ricerca di una figura più autentica del femminile. Resa sensibile dalla relazione con la madre a questo aspetto della natura femminile rimosso dalla coscienza sociale, Piera degli Esposti afferma la scelta della propria arte come momento di rivalsa:

[...] ecco questo io so che mi è rimasto di lei nonostante le fatiche, i dolori, questo senso della grandezza, del tempo delle cose, della tragedia che non conosce piccinerie, meschinità ... è questo che io ho provato a riportare in teatro, le donne del teatro ...

(p. 111)

Conscia del fatto che per lei il teatro rappresenta la sua seconda casa, Piera riesce con l’attività di attrice a rompere l’irreversibilità del tempo lineare, la fissità della propria esperienza familiare, il suo sentirsi allora alla finestra spettatrice della vita, dando corpo a quelle immagini di donne che si avvicinano alla propria realtà esistenziale. La validità di tale ricerca deve, purtroppo, misurarsi con i personaggi femminili dell’arte. Queste creature che nascono dalla mente maschile spesso si rivelano, secondo le due interlocutrici, collocando il discorso dialogico a livello metaletterario, quali proiezioni fantasmagoriche di una realtà alienante per la donna anche nel caso di una natura prorompente come quella della Lulù di Wedekind:

D. Ti piacerebbe fare la Lulù?

P. No, la Lulù forse no ... quella lì stravaccata sui cuscini così ... non so ...

D. Lulù e la donna “natura”, la donna “vampiro”, la donna tutta

Sesso che divora gli uomini, la proiezione affascinante della paura di castrazione ... l'ape regina insomma. [...] Di protagoniste nel teatro ce ne sono poche, fra le poche molte vampire, molte castratrici temute e agognate...

P. Be', la Lulù non mi attira, non so [...] i personaggi femminili sono tutti figli di autori maschili ...

D. C'è qualcosa di storto, di insensato nel mettersi dentro i panni di una donna che è la incarnazione di una fantasia di un uomo ...

P. In genere non c'è nulla di femminile in teatro, non c'è, sul palcoscenico qualcosa che sia proprio mio come donna ...

(pp. 112-114)

A tale effetto, la Maraini, nel dare al teatro personaggi femminili più autentici, riprenderà il dibattito su queste figure di donne modellate dalla mente maschile in commedie come *Norma 44*, *Netocka* e *Delitto*. E se come documento 'umano' *Storia di Piera* acquista la sua efficacia dal rapporto tra madre e figlia, dalla presenza di una donna che sfugge ai predicati dei luoghi comuni, è tuttavia al presente del racconto, al livello del dialogo, che il discorso funge da viva testimonianza di una mancanza, di un'assenza nella cultura tradizionale di una soggettività femminile. Sia la Maraini che Piera degli Esposti, ciascuna rappresentante di due tipi di sensibilità femminile, denunciano tramite la loro arte il bisogno di affrancare la figura della donna rendendola più vicina alla realtà da loro sentita e sofferta. Conclude Piera nella dedica al libro:

In questa lunga intervista con Dacia abbiamo scritto e parlato d'amore. Per me l'amore è una investitura e lungo la mia strada ho eletto dei Re e dei Papa. Naturalmente queste grandi figure vivevano il tempo del mito - che si sa essere tempo a volte limitato - io ho cercato di capire da dove questo bisogno dell'investitura e della grande visione era venuto. [...]

Ho scoperto così che nella mia mitica famiglia il Mito appunto era di casa o almeno io avevo visto e vissuto fin da piccola quel clima così. E ho portato l'amica a visitare la mia casa con le figure che c'erano dentro. Perché lei potesse conoscerle e amarle e forse anche in qualche modo vendicarle.

Dacia Maraini non è venuta meno all'impegno. Concepito quasi simultaneamente all'autobiografia dialogata di Piera degli Esposti, *Lettere a Marina* esce nell'aprile del 1981, dopo quattro anni di gestazione, e parla del rapporto tra due donne, Bianca e Marina. Affine a *Storia di*

Piera, il libro sviluppa e raffina il tema dell'amore tra donne e, quindi, della riscoperta del grembo materno quale principio di conoscenza e di riscontro creativo che, già nel 1974 e nel 1978, veniva ampiamente trattato dall'autrice nella sua seconda e terza raccolta di poesie, *Donne mie* e *Mangiami pure*. Dice la Maraini in un'intervista:

Può in effetti succedere che una donna, nell'amore per un'altra donna, trovi la possibilità di aprire certe porte che sono rimaste sempre chiuse e di ritrovare nella sua pienezza quel mondo femminile che nel rapporto con l'uomo le è sfuggito. Bianca, la protagonista, recupera nell'amore per Marina la figura della madre, del padre e delle sorelle, riapre il coperchio di un'infanzia che deve ancora tutta ripercorrere.⁴

Come *Piera* che, per l'intenso amore che porta al padre e alla madre, si immedesima con loro fino al punto di sentirsi metà uomo e metà donna, anche Bianca in *Lettere a Marina* valica i confini della differenziazione sessuale con l'amore per una donna. Parlando dell'omosessualità, la Maraini ha questo da dire:

Io sono contraria alle etichette e alle discriminazioni che la società opera da sempre. Bisogna però fare una premessa: l'eterosessualità, benedetta da Dio e predicata dal perbenismo, è, in realtà, una sessualità violenta, profondamente limitante della libertà individuale, e specialmente di quella femminile. Quindi, per le donne in particolare, non si tratta di una sessualità scelta, ma di una norma sociale alla quale si adeguano per essere accettate.⁵

In *Marina*, Bianca trova un *alter ego* che, per via della somiglianza, potrà aiutarla nel recupero della propria femminilità per risalire infine verso la madre, figura sacrificata, superata dall'affetto di Bianca per il padre. Il recupero dell'io femminile, si è visto, è alla base di tutte le opere narrative della Maraini, ma in *Lettere a Marina* l'argomento verrà affrontato nel modo più radicale, aperto. In una recensione dell'opera, Antonio Porta dà sostegno alla posizione dell'autrice:

Sulla condizione della donna continua a pesare l'ombra di un territorio inesplorato. Ciò non significa, naturalmente, che si debba accettare l'ombra e l'ignoto come una condizione permanente. Tutto il contrario: la necessità dell'esplorazione e della conoscenza viene ancor più rafforzata se si parte da un dubbio radicale, da una domanda che si innesca nel punto dove tutto sembra chiaro e risolto.⁶

La protagonista di *Lettere a Marina* è una scrittrice che per l'estate trova rifugio al mare nella cittadina meridionale di T. Bianca lascia Roma dove vive per finire di scrivere un romanzo ma, soprattutto, per essere lontana da Marina con la quale ha avuto una relazione inquietante. Mentre Bianca fa fatica a portare a termine il romanzo, essa scrive una serie di lettere indirizzate a Marina che tuttavia non andranno mai a destinazione, perché le lettere, come dice Bianca, servono per raccontare la loro storia e per ritrovare quella parte di sé che, durante la loro convivenza, Marina le aveva negato. Dalle settantotto lettere che compongono il libro, sorge una minuziosa ricostruzione del passato, che, partendo dal legame con Marina, risale fino all'infanzia e s'intreccia infine all'immediato presente nella cittadina balneare dove Bianca si trova.

Anche *Lettere a Marina* si presenta come discorso narrativo in cui si privilegia il momento dell'enunciazione dove tutto il materiale filtra attraverso la coscienza dell'unico soggetto parlante, Bianca. L'assenza di una punteggiatura all'interno della frase rende il linguaggio più fluido e spontaneo:

Il suo ultimo libro non ha virgole, i periodi sono scritti tutti d'un fiato come accade nell'impeto della confessione. Ma non si tratta soltanto di punteggiatura. Vuol dire anche mettere a nudo se stessi senza pudori, avere antenne sensibilissime per captare umori inespressi, sguardi, sospiri. E tutto questo significa un'attenzione spinta allo spasimo.⁷

La scelta di un epistolario con un singolo emittente, oltre a facilitare l'espressione di una verità più personale, crea anche la situazione in cui riflettere sulla materia del proprio racconto:

Ma ciò [...] spiega meglio come mai questo genere letterario si attagli alle donne: oltre alla facilità di praticarlo pesa la possibilità, forse l'unica, di prendere le distanze, per un momento, dal proprio mondo, e quindi di metterlo a fuoco in modo nuovo e diverso. Non a caso, anche alcuni scrittori hanno usato il genere epistolare, dalle *Heroides* di Ovidio [...] alla *Pamela* di Richardson, per sconvolgere una prospettiva data. E per farlo hanno puntato sul femminile: come se lo sguardo delle donne, abituato alla domesticità, alle piccole distanze, insomma il femminile sguardo ravvicinato, fosse il più adatto a cogliere in uno spazio diverso da quello romanzesco, le imprevedibili connessioni della realtà.

Così la lettera, va a riempire gli spazi lasciati vuoti dal romanzo, o dall'epica, o dal saggio, e cioè dalle forme più complesse della letteratura.

(Rasy, 1984: 108)

È interessante come nel libro, proprio su tale argomento, il messaggio poetico di Bianca riaffermi il bisogno impellente della Maraini di adottare questo genere letterario:

Volevo un tono che solo le lettere possono dare, quel sentirsi ed essere a tu per tu. E attraverso di loro far passare il contenuto, che è la memoria. Le lettere per la loro struttura sono in grado di rivelare una persona, due persone: chi scrive e su chi si scrive. La lettera non l'ho adoperata come un pretesto narrativo, ma con un senso più profondo: non raccontavo ad un lettore ma ad un'altra persona.⁸

In *Lettere a Marina*, per la scrittrice Bianca è la realtà vissuta, l'intima confessione che lei trasferisce nelle lettere, ad assumere una forma letteraria, mentre il romanzo tradizionale, quello al quale lei sta lavorando, stenta a prendere vita:

Seduta alla macchina da scrivere ho battuto una pagina intera. Ma poi l'ho strappata. Vorrei scrivere un romanzo d'amore non questa storia di fantasmi.

(p. 172)

A livello extratestuale, la situazione acquista una punta di ironia. Il desiderio di Bianca crea un'inversione della realtà, inversione che dà maggior enfasi al gioco prospettico tra arte e vita e dove è appunto la natura stessa della vita ad essere, in ultimo, la più illusoria.

Inoltre, l'ironia riflette, sempre attraverso Bianca, la presa di posizione della Maraini di fronte alla sua arte in quanto è un commento generale sul gusto estetizzante della pratica letteraria tradizionale, commento che viene ripreso anche nelle opere teatrali. Traendo una lezione pratica dalla relazione tra la poetessa Emily Dickinson e il suo mentore, il critico Thomas Higginson, la Maraini/Bianca nota che questi, pur lodandola per i suoi scritti, la rende vittima della "tirannide della letteratura" ribadendo che le donne non "sanno scrivere le forme, sono loro nemiche" (p. 100). Il messaggio della Maraini è chiaro (come già afferma nella 'Poesia delle donne', in *Donne mie*): dalla letteratura femminile nasce la possibilità di un rinnovamento, di una diversa

presa di coscienza guidata dall'occhio dell'io narrante verso la scoperta di una struttura del reale che, contenendoli, dia espressione a quei frammenti del vissuto finora ignorati, resi ineffabili dalla cultura maschile. Tale attività, la Maraini/Bianca paragona al gioco d'incastro d'un mosaico cinese:

Poi un giorno trovi il bandolo. I tuoi occhi vanno decisi ai pezzi li uniscono li incastrano il mosaico piano piano si compone si completa e tu lo vedi nascere dal caos: è un quadro fatto di piani lontani e vicini di oggetti persone case tutto disposto secondo l'ordine misterioso della necessità.

(p. 190)

Nel libro della Maraini, le parole non ancora dette si rendono 'necessarie' dalla relazione di Bianca con Marina, relazione in cui la protagonista tocca le zone di mistero che ognuno porta in sé, "zone d'ombra rimosse", come direbbe l'autrice.⁹

Ci vogliono, tuttavia, coraggio e spirito d'avventura per entrare in questo mondo, come Bianca scoprirà. L'incontro di Bianca con Marina avviene quando Bianca è di nuovo libera dopo una relazione deludente con il seducente, tenero ma egoista, Marco. Stanca, dopo tre anni, di un legame incentrato sulla velleità dell'uomo, Bianca si sente attratta, in via opposta, da Marina nel cui nome presagisce la "marina chiara di acque trasparenti" (p. 31). Generosamente, Bianca si lascia trasportare con coraggio dalla meraviglia di una nuova scoperta:

Da quel momento sono entrata in un mare pieno di correnti contrarie: dovevo amare per conoscerti ma dovevo conoscerti per amare e tutte e due le cose erano fatte con diligenza e allegria. Mi sono impegnata in quest'impresa come un San Giorgio sul suo cavallo alato e sono partita con elmo corazza spada bandiera per entrare nel mondo degli amori femminili.

(pp. 32-33)

Da eroina ariostesca, pronta a sfidare l'ignoto, Bianca scopre tuttavia che "in quel fondo marino sono sbucate fuori delle ombre inquietanti" (p. 30) e che dietro l'intelligenza di Marina, "acquosa nitida con un fondo di razionalità pietrosa", si cela la cerebrale Minerva, figlia del padre, governata dalla fiera volontà di costruire il mondo a sua immagine. E sull'origine di Minerva/Atena la scrittrice tratteggia un ampio profilo femminista nel dramma *I sogni di Clitennestra*, che viene pubblicato poco dopo il romanzo. Figlia per scelta, Marina vive il suo

rapporto con Bianca in modo esclusivo e possessivo, paga del piacere di aver saputo sfruttare, rovesciandola, la legge dei padri nell'ambito del mondo femminile. Tale è anche il mondo della femminista Chantal, l'amica per la quale "amare il corpo dell'uomo è un atto d'intelligenza col nemico" (p. 22), mondo che Bianca intuisce altrettanto violento e in cui stenta a trovare "un modo più ricco e fluido di essere sessuati senza cacciarsi dentro un destino da etichetta" (p. 87). In preda a questo sentimento, Bianca scopre la differenza fondamentale tra lei e Marina la cui ribellione, essa avvisa, è solo l'altra faccia del potere:

O c'è la trasgressione e quindi il riconoscimento ancora più profondo della proibizione o c'è l'accettazione più o meno consapevole la censura. Tu non avresti questi desideri di incesto se non credessi ciecamente alla proibizione del rapporto madre-figlia. Da quale albero sia nata questa mela non ha molta importanza: condizioni per la trasmissione della cultura modo per passare dalla endogamia alla esogamia che sia il nocciolo squisito e tenero della condizione umana (la cagna Regina ha fatto i figli con il figlio più bello e robusto che si chiamava Rospo) non lo so non importa. Fatto sta che tu porti in te questa censura il tuo piacere sta nel negarla rovesciandola come un guanto.

(p. 86)

Il rimando favoloso del passo ("la cagna regina ...") trasporta l'atto perverso di Marina ai tempi remoti dell'uomo in cui ebbe luogo la formazione del simbolico. Inversamente, nel varcare la soglia del proibito, nel darsi all'amore per un'altra donna, Bianca supera i tabù dell'interdizione sociale e, verificando i limiti della legge, fa un passo avanti verso la scoperta di una più autentica presenza di donna.

Anche l'esilio, il trovarsi sola lontana da Marina, è il momento di un'altra verifica per la protagonista. Nel risalire ai motivi del fallimento dell'unione con Marina, riflettendo di fronte al dolore della lontananza, Bianca si fa conscia della natura profonda del sentimento che la lega tuttora a Marina. Solo attraverso un dialogo epistolare, rilegando Marina al ruolo di ricevente passivo, Bianca riesce a capovolgere la propria sconfitta. Se anche dal rapporto con Marina le è stato negato un proprio spazio, ora, con le lettere, in un atto affermativo, Bianca riuscirà a ripristinare quella parte di sé emersa dalla propria vulnerabilità. Nella sua "tendenza perversa alla maternità" (p. 75), scopre che, dal suo sentimento per la 'figlia' Marina, è riaffiorato il vincolo con le altre donne, l'antico amore per la madre, rimosso negli anni della

crescita mentre inseguiva il richiamo del fascino paterno. Ironicamente, il suo identificarsi con Marina le consentirà di mettere in pratica la massima di Chantal: "Essere donne significa questo, [...] sapere riconoscere amare penetrare le altre donne come se stesse con amore e tenerezza (p. 32). Il corpo di Marina, la sua sessualità, le rinvia per riflesso l'immagine di se stessa, svelandole "un ingombro di macerie le rovine di una [sua] casa d'infanzia" (p. 33) dalla quale Bianca cercherà di portare alla luce una dimensione del proprio essere a lungo rimasta assopita. Tuttavia, nel racconto della sua storia, nella ricerca del proprio essere, vengono a confluire tutti i volti di donna da lei incontrati: da quelli di sua madre, della sorella Roberta e delle amiche, a quelli di coloro che ora la circondano nella cittadina del suo ritiro. Il cerchio si allargherà al punto da toccare tutte le donne della storia il cui destino è rimasto da sempre suggellato con il silenzio. Sentendosi parte di questa verità prorompente, Bianca vuole ora trasmetterla a Marina, verità che, nel contempo, è anche una spiegazione del vero significato del suo amore per lei:

Vedo la tua faccia che si sporge: gli occhi bruni liquidi quella peluria morbida e nerissima che getta ombre sensuali sulle labbra. La cosa più antica di te: fa pensare a gonne lunghe nere di paese a dolci fatti col miele e il grano a piedi deformati dentro scarpe di cuoio duro a odori di incenso e caciocavallo al pepe qualcosa che muore senza morire ... la madre della madre della madre della madre di mia madre che apre la porta su un fondo buio.

(pp. 110-111)

Entrando nel "mondo degli amori femminili", Bianca non esita davanti alla soglia del "fondo buio" e si spinge, come le eroine di Ariosto, nel mondo incantato dell'imprevedibile dove tutto è ancora da farsi.¹⁰ Alla donna sarà possibile riscattarsi dalla condanna all'indifferenziazione con un canto esplosivo di immagini creative, atto a celebrare i momenti della sua vita quotidiana:

Tu non sei una persona dice la voce che si tramanda di madre in figlia tu sei una mollichella di pane sei un filo d'erba sei una cannuccia succhiata sei una fogliolina sbattuta dal vento sei un guscio di noce sei una formica che risale faticosamente i fianchi di quello che tu credi un monte ed è solo una pietruzza sei un seme

di melone sei un uccellino caduto dal nido sei un'onda leggera
leggera che si innamora del principe che galoppa sulla spiaggia ...

(pp. 118-119)

Passato e presente s'intersecano nel flusso del pensiero di Bianca creando un complesso intreccio di azioni e di personaggi che però, secondo il rimando alle strutture del poema ariostesco, altro non è che la reiterazione di una singola storia riducibile a pochi motivi cardinali: la figlia che tradisce la madre per rincorrere e contenere il padre, lo segue nel suo mondo dove infine si troverà persa, sola, in cerca della via del ritorno. È la storia di Gilda del *Rigoletto* che Bianca ascolta, di Piera degli Esposti e di altre donne ancora negli scritti dell'autrice. La figura atavica della madre che si lascia annientare dai figli, Bianca la ritrova anche in Basilia, la vicina di casa nell'appartamento al mare. Madri che a loro volta sono state figlie ma che, come le cinquanta figlie di Danao,¹¹ pagano il prezzo della loro ribellione contro la violenza dei mariti e "sono costrette a portare in eterno sulla testa degli orci bucati" (p. 23) perché tradite da una di loro, Ipermestra, la quale "non ebbe cuore di uccidere l'uomo riccioluto e pallido bello e giovanissimo che le dormiva accanto". Come Ipermestra, come Basilia, Bianca sa che anche lei si è lasciata sedurre dalla bellezza del maschio:

Questa tenerezza traditrice questa mano che non riesce a impugnare il coltello è una macchia antica nella mia storia di donna. Prima l'amore straziante e non riamato per il mio biondo padre sfuggente atleta dalla faccia mongola che ho rincorso per mari e per terre dimentica di me di mia madre delle mie sorelle e poi l'amore struggente goloso per i miei figli amanti.

(p. 23)

All'origine di tale configurazione della madre c'è quindi il tradimento della figlia, e Bianca, esplorando nei meandri della memoria, ne fa risalire la causa alla condizione stessa della famiglia dal momento che l'articolarsi dei rapporti tra i vari componenti riflette la struttura gerarchica del potere sociale. Soffermandosi sul proprio legame con la madre, Bianca definisce il periodo incestuoso dell'infanzia: "In qualche momento di quella crescita dei sensi devo avere capito che l'incesto col padre è meno terribile e lacerante di quello con la madre. Chi vuoi sposare tu? Mamma. Non si può. Allora papà" (p. 129). Segue che, in fase teorica, Dacia Maraini avanza un ribaltamento di alcuni concetti del freudismo già apparsi in *Storia di Piera* a proposito del complesso di Edipo e di Elettra:

[...] anch'io volevo sedurre mio padre e portarlo via a mia madre ... Se Freud fosse stata donna forse ne sapremmo di più sul complesso cosiddetto di Elettra non credi? Ma Elettra, come Atena, nasce dalla testa del padre, si mette contro la madre, aiuta il fratello a ucciderla perché vuole vendicare il capofamiglia, padrone della casa e della terra ... questo desiderio delle figlie di uccidere la madre per impossessarsi del padre non so se sia veramente una cosa che nasce dal cuore delle donne ... il bambino che vuole assassinare il padre per accoppiarsi con la madre agisce secondo la logica della lotta per il potere: il padre è quello che domina, che possiede e la madre è l'oggetto, la proprietà ambita e preziosa... questo tra l'altro dimostra quanto è patriarcale il mito di Edipo.¹²

(p. 54)

Partendo dall'amore omosessuale, *Lettere a Marina* si presenta come un'ampia apologia della figura della madre. Dopo una introspezione sofferta, la protagonista Bianca, sfiorando i moti più recessi del comportamento femminile, il suo incluso, percepisce la straordinaria forza dell'amore, dell'immedesimazione, come unico movente capace di trasformare la sua realtà di donna. Amando Marina come una figlia, Bianca rivendica la posizione della madre riportando alla superficie quella dimensione dell'eros femminile, del suo corpo, che la società ha soffocato per secoli, ma che per la donna costituisce l'arma con cui riformulare i rapporti interpersonali. Alla luce di questa presa di coscienza, Bianca, dunque, in quanto scrittrice, si fa intenzionalmente 'madre' di sua madre, di sua sorella Roberta, di tutte le figure di donne del proprio passato e del presente, in altre parole, di tutte quelle 'figlie' più arrese ed ingenue di lei. Nel suo 'ruolo di madre' essa partorirà una nuova verità che le consentirà di risanare il cerchio interrotto del legame tra donne: "[...] come quella tenera stella lustra e rosata che io contemplavo a lungo la notte quando non riuscivo a dormire e dicevo che era nata dal mio ventre" (p. 77).

Il figlio prediletto

Con *Il treno per Helsinki*, che esce nel luglio 1984, Dacia Maraini rielabora, per riscattarne lo spessore storico, il motivo del "destino femminile nell'ostile e affascinante mondo dei padri" (*Storia di Piera*, p. 10), scegliendo questa volta come punto focale del suo romanzo la storia d'amore tra Armida e Miele. Concorde alla sorte delle due

protagoniste precedenti, Piera e Bianca, anche Armida da moderna Ipermestra, cede all'incanto per "il più bello dei figli di Egitto" (*Lettere a Marina*, p. 23), sia egli padre o amante, e contro il cui potere poco giova, nemmeno la consapevolezza, nel caso di Armida, del tradimento degli ideali dell'amore:

È la storia di un amore infelice, ma anche, nello stesso tempo, molto felice. Tema centrale del libro, potrei aggiungere, è il mistero maschile. [...] La letteratura è piena di libri sul mistero della donna. Questo è invece un libro sul mistero dell'uomo. Armida, la protagonista, ama Miele proprio perché non riesce a capirlo e catturarlo.¹³

Armida, inoltre, sarà costretta ad accettare dall'amica Ada la seguente ricostruzione, intrisa di valenze mitiche e religiose, del nostro sistema culturale:

- Miele che lo voglia o no fa parte di un mondo che ci ha rese prigioniere Armida il mondo dei Padri l'affascinante grandioso mondo di cui tutte siamo innamorate ...
- Io non amo il suo mondo amo lui.
- Ma lui è il figlio prediletto di quei padri il più bello il più dotato ... la famiglia ora è andata in pezzi la casa dei nonni è distrutta gli oggetti preziosi sono stati venduti ma le punte delle sue scarpe si rivolgono direttamente al cielo dove siede fra minacce di rovina un padre dolcissimo che lo protegge e lo adora. La punta del suo naso conserva il ricordo storico delle antiche vittorie come noi ricordiamo con la punta dei nostri capelli la soggezione fioccante che ci si è installata nei polmoni. Il figlio del morto padrone cerca in te la bambina da accudire e forgiare a sua immagine e somiglianza ... e tu ti sei invaghita di questo suo disegno diabolico ... come dici tu se non ti ama non esisti e questo è il modo di amare assolutamente rigoroso e lecito nel suo mondo paterno ... non avrai altro Padre all'infuori di me non avrai altro uomo che me non avrai altro amore ...

(pp. 124–125)

Partendo da questa premessa, *Il treno per Helsinki* è il tentativo di scavo da parte della Maraini nel mistero di un rapporto che, nonostante si fondi sull'irrazionale e rechi con sé il potere di rinnovarsi, spesso si basa sulla conquista dell'altro come oggetto del proprio desiderio:

Avevo voglia di parlare d'amore [...]. Volevo capire perché l'amore, gli amori finiscono. [...] ma resta la pena, per quel che avrebbe potuto essere e non è.¹⁴

Non a caso, intorno ad Armida e Miele, s'intreccia una fitta rete di amori non corrisposti che, nell'economia dell'intera struttura narrativa, si presentano come una serie di varianti dell'episodio centrale a testimonianza di un comportamento relazionale tra uomo e donna le cui radici risalgono alla storia della nostra civiltà.

L'intreccio del romanzo, come nel caso di *Donna in guerra*, prende apertamente lo spunto da un'altra commedia shakespeariana, *Sogno di una notte di mezza estate*,¹⁵ ma al posto della gioventù ateniese l'autrice introduce un gruppo di giovani romani la cui fuga nel bosco si trasforma in un viaggio per Helsinki sul treno della gioventù. La storia ha luogo nella Roma verso la fine degli anni sessanta e, precisamente, tra il 1966 e il 1969, anni che, oltre a contare la durata dell'amore tra Armida e Miele, segnano i risvolti della crisi sociale in Italia fra cui si collocano la lotta studentesca del 1968 e la speranza in un nuovo ordine politico. Naturalmente, in tale clima, si contestano anche i valori tradizionali dell'amore e dei rapporti affettivi. Oltre al personaggio di Armida che, all'apertura del romanzo, è ancora sposata con Paolo, un giovane pittore astrattista, il gruppo annovera due altre coppie di giovani che introducono nell'azione la situazione degli squilibri amorosi:

Nico è innamorato di Dida che è innamorata di Cesare che ama non riamato Ada che a sua volta ama Dida. Una catena di sentimenti febbrili che si ritorcono su se stessi senza arrivare a capo di niente.

(p. 13)

L'arrivo di Miele fa precipitare la crisi del matrimonio di Armida. Il legame si scioglierà del tutto dopo una gravidanza portata avanti invano e artificialmente sotto insistenza del marito e della suocera, ma che tuttavia ha messo in pericolo la vita stessa di Armida. Una volta libera, Armida si renderà conto che con il suo amore per Miele è entrata a fare parte del dissesto generale che la circonda.¹⁶

Narrata da Armida, la storia nel *Treno per Helsinki* serba l'impronta più apertamente autobiografica della Maraini.¹⁷ Tuttavia, anche in questo caso, l'autrice trasforma il proprio materiale che, all'interno del discorso narrativo, si profila in una variazione di giochi prospettici del

tutto nuovi per il lettore. La scrittrice resta comunque fedele al programma narrativo stabilito nelle opere precedenti, in cui l'impiego del presente storico viene vissuto come momento di riscatto della coscienza femminile. Nel romanzo, pertanto, coesistono due livelli di temporalità che abbracciano un ampio spessore sociale a testimonianza degli ultimi vent'anni di vita italiana. Di conseguenza, l'enfasi della voce narrante passa da un racconto quasi esclusivamente dedito ai moti intimi dell'anima donnesca alla rappresentazione di scene di un esterno che, non a caso, si colloca in un periodo storico considerato forse da molti il più sovversivo e, potenzialmente, il più motivato ad assistere alla nascita di un nuovo assetto sociale. È un dato accertato che il femminismo, aggregandosi al movimento studentesco del sessantotto, ne abbia condiviso la carica rivoluzionaria nella certezza che una trasformazione della società in uno stato di parità interclassista porti inevitabilmente all'appianamento delle divergenze tra i ruoli tradizionali dei due sessi.

Quantunque *Il treno per Helsinki* racchiuda i due temi di cui sopra – la politica e il femminismo, già trattati in *Donna in guerra* – e si giovi sempre di una scelta narrativa che mira a recuperare contemporaneamente l'azione pubblica e quella privata, ciò si verifica in chiave di ripensamento. Scegliendo Armida come principale elemento focalizzante, la storia filtra attraverso la sua coscienza a livello dell'enunciazione e ne stabilisce l'angolazione ottica. Per Armida, in quanto donna, il possesso di un sentimento storico è sempre faticoso, e il concreto svolgersi delle sue attività quotidiane all'apertura del romanzo conferma questo suo stato d'animo. Il rifiuto del passato che, come si è visto nelle altre opere, nasce dalla sofferenza del vivere, si riafferma anche in questo racconto come meccanismo di evasione da una realtà in cui la propria presenza di soggetto viene ripetutamente annullata, negata. Analetticamente, lo stato di Armida mette in evidenza che, nonostante gli anni trascorsi, non molto è cambiato nella condizione attuale della donna. Infatti, in ciò che ricorda la protagonista del racconto "L'albero di Platone", in *Mio marito*, la cui memoria è "fuori del tempo", anche Armida a distanza di anni si avvale della medesima metafora:

[...] La mia memoria proprio come racconta Platone è un albero su cui si posano gli uccelli-ricordo solo quando ne hanno voglia quando sono stanchi e vogliono riposare. Ma basta un soffio di vento un sospetto un desiderio perché se ne volino via e chi è capace di fermarli?

Sono afferrata alla gola dalla sorpresa di ritrovarmi improvvisamente i rami della memoria carichi di uccelli dimenticati. Che

di colpo accendono un chiacchiericcio sfrenato assillante. Migliaia di uccelli che si incontrano si beccano si festeggiano si riconoscono si azzuffano in un crescendo che mi fa girare la testa.

(p. 266)

Armida si perde nell'accidentalità dei ricordi la cui consistenza si rende palpabile e suggestiva proprio perché questi sono rivissuti interamente nel presente del momento narrativo. Ma se per Armida il narrare del passato si svolge tutto al presente, seguendo il flusso del pensiero – il discorso rinuncia alle ovvie formalità dell'interpunzione – per il lettore, d'altra parte, dotato di un sapere retrospettivo, presente e passato si confondono a riprova che nulla è cambiato e che, a distanza di tempo, gli ideali propagati dai personaggi del romanzo quindici anni prima e tenacemente accarezzati da loro si velano di una sottile ombra di ironia. Quel tono dolce-amaro e quello sguardo disincantato verso l'uomo amato si ritrovano già nella sua quarta raccolta di poesie, *Dimenticato di dimenticare*, uscita nel 1982.

In armonia con le esigenze del personaggio dell'Armida del Tasso, al quale il nome allude,¹⁸ la vicenda d'amore tra lei e Miele è il centro di propulsione dell'intreccio narrativo. Introdotto nel gruppo di Armida dal marito Paolo, Miele, l'amico universitario, ne condivide l'odio contro i padri e il disgusto, a quei tempi, per la sopraffazione militare dell'America in Vietnam, simbolo dell'intransigenza del potere. E mentre Armida si ritiene felicemente sposata, la presenza di Miele funge come elemento catalizzante che la spinge ad affrontare i limiti del proprio legame con il marito. Avverso a tutto ciò che è inautentico e ingiusto nella società, Paolo, che ricorda il personaggio di Pietro in *A memoria*, fa ripiego sulla propria filosofia della vita che tuttavia, nonostante l'appello alla purezza d'animo e all'intelligenza dell'individuo, non lo salva dalla chiusura dell'io trascendentale, idealizzato. Intanto, Armida, di notte, sogna di volare, di rischiare al di là dei confini del mondo conosciuto. Con Miele, si affaccia la possibilità di addentrarsi nell'area misteriosa dell'amore e del desiderio ma, citando le parole di Elena in *Sogno di una notte di mezza estate*, Armida, in questo mondo, rischia di trovarsi al cospetto di una realtà contrariata, posta tra le potenze della creatività e della distruzione:

– Convivenza amicizia amori incanto tradimento fascino fedeltà egoismo disponibilità sessualità violenza desiderio fino a che punto fino a che punto io posso rincorrere e acciuffare il mio piacere a dispetto di te e di quell'altro che mi ama? non è questo

che regola quel complicato sistema nevrotico che chiamiamo morale?

– Detto da Elena a Demetrio in uno slancio di amore non riamato.

(p. 101)

Armida soffre perché Miele, pur dicendo di amarla, rimane evasivo e geloso custode del proprio sentimento d'amore. Paradossalmente, come Don Juan dell'omonima commedia del 1976, anche Miele si rifugia "nel mondo luminoso e ordinato della menzogna" (p. 168).¹⁹ D'altra parte, è anche vero che Armida, figlia del suo tempo, rifiuta la riducibilità dell'amore ai dettami della razionalità, e, condividendo le parole dell'amica Ada, si rende conscia della degradazione a cui quest'atto altamente creativo viene sottoposto nell'ambito del matrimonio istituzionalizzato:

– [...] L'amore ricambiato è una cosa comunissima. E finisce immancabilmente nel possesso. Che mi appaga e mi disgusta. Amare veramente vuol dire desiderare il bene dell'altro ma il massimo bene dell'altro sai qual è? la libertà! e non si può volere la libertà dell'altro e nello stesso tempo la sua dipendenza da te la sua prigionia amorosa ... ogni amore possessivo è un assassinio e io non voglio uccidere nessuno ... solo me stessa.

(p. 188)

Alla luce di un rifiuto del pensiero raziocinante, l'impegno politico del gruppo, il suo soccombere all'arbitrarietà dei sentimenti, sono segni di una ribellione giovanile che, nel tentativo di risalire ai livelli dell'immaginario, è fiduciosa di potere trasformare, tramite l'individuo, il vecchio in un nuovo ordine sociale. Infatti, la fuga nella foresta di Atene per le due coppie shakespeariane, il loro inseguire la persona desiderata, rende possibile la riconferma dei valori dell'immaginazione, valori la cui importanza nella commedia sarà riconosciuta nell'ambito dell'ordine simbolico. Anche nel romanzo della Maraini il viaggio in treno per Helsinki al festival socialista dei giovani promette l'attualizzazione delle stesse aspirazioni del gruppo. E come nel regno di Oberon e Titania gli amanti s'imbattano in un mondo dove governa la libera manifestazione delle forze della natura, al di fuori del bene e del male, anche i giovani romani, nel loro viaggio, daranno sfogo alle proprie capacità espressive. Lontani dal loro ambiente, i giovani, depurati da ogni residuo di natura moralizzante, si rivelano per ciò che sono.

Il parallelismo con l'opera shakespeariana si estende anche all'impiego del genere comico. Sotto l'occhio attento e distante di Armida, il racconto si sottrae al senso del tragico che incombe sulle azioni dei personaggi. La portata prospettica si fa più ampia e si sposta dal singolo individuo a quella fascia esterna del mondo civile in cui, dalla pluralità dei valori rappresentati, si rendono palesi le contraddizioni del contratto sociale. La distanza di tempo che separa gli eventi raccontati dal momento della narrazione, quindi, raffina l'angolo della visuale e l'ironia diventa l'arma del recupero conoscitivo di Armida. A Helsinki, contrariamente a tutte le aspettative, essa sarà testimone del fallimento dei propri ideali politici e privati. Nonostante i segni premonitori, Armida intraprende con ottimismo il suo viaggio alla conferenza di Helsinki. E mentre il pubblico e il privato s'intersecano nel racconto, per la prima volta, Armida farà direttamente l'amara esperienza della realtà. Il suo intervento viene letto sotto l'influsso dell'alcol procuratogli dall'anarchica Asia che, come la pozione del malizioso Puck, avrà l'effetto di disimpegnare Armida da ogni riserbo razionale. Resa forte del suo ardire, Armida spinge il desiderio di libertà oltre i limiti della denuncia e della propria suscettibilità solo per scoprire di avere provocato l'ira delle autorità e il fastidio di Miele.

A Helsinki, nell'ambito del possibile, Armida – e la si ricorda tassianamente fautrice del giardino incantato – è stata capace di sfuggire alla realtà precostituita e pertanto di sottoporsi al processo di rinascita. Miele, d'altro canto, che non vuole rinunciare alla logica del potere, segue la propria vocazione di maschio, padrone del mondo e del proprio destino. Dal dolore che il comportamento di Miele le provoca, Armida si rende conscia del fatto che il fare pubblico dell'uomo e il suo esserle infedele, la maniera di non rivelarsi mai, costituiscono, insieme, la sua presenza e la sua forza. La finzione di Miele, che è in fondo la sua 'verità', più che un gioco perverso, scaturisce da un istinto atavico di preservazione. Perso a ogni richiamo del mondo materno, Miele agisce nell'unico modo concesso all'uomo di conservare la sua indipendenza nell'ambito delle strutture patriarcali. In una notte di mezza estate, Armida capisce la propria debolezza di donna davanti al fascino diffuso del "più bello dei figli di Egitto":

Ho una subitanea lampante certezza: questi dinieghi gli sono necessari. Servono a lui prima che a me. Costituiscono la sua personalità. Il suo segreto. Il segreto di Miele.

A volerlo forzare rovinerei tutto. È una certezza assoluta. Devo lasciarlo com'è chiuso nel suo mistero come in una seconda pelle.

Invulnerabile perché solitario perché nascosto perché mai del tutto rivelato.

Non devo toccare il calcagno fatato. Se carpissi il segreto che lo rende invulnerabile lo riporterei miseramente fra gli uomini costretto a dividersi fra verità e menzogna. Mentre lui vive in un mondo di certezze e finzioni fascinazioni e sogni. Fra improvvise apparizioni e improvvise scomparse nel tempo seducente dell'incertezza e del dubbio.

Non parlo più. Mi chino a baciargli l'ombelico. Traccia di una ferita antica resto di un legame fatale e lontano. Fra quei minuscoli petali di carne ritrovo vaghi odori familiari qualcosa di dolce e di chiuso proprio come l'interno un poco stucchevole di certi fiori il loro segreto sesso vegetale.

(p. 230)

Miele, pur addentrandosi nel bosco incantato dell'immaginazione, ne rimarrà immune dall'effetto perché, come le altre coppie di amici, egli non è pronto a rinunciare alla sicurezza del pensiero simboleggiante al cui cospetto l'uomo è ancora libero di farsi padrone dei propri sogni e dei propri desideri. Né Miele, né gli altri usciranno dal bosco trasformati dall'esperienza. Chiusi nella loro solitudine, a guardia di un io tirannico, possessivo, essi non si sono accorti che, solo nell'atemporalità del mondo della natura, spogliandosi della loro falsa identità, potevano nascere quei nuovi rapporti umani atti a cambiare il vecchio ordine. L'amore, come concepito dai giovani amanti, non ha avuto la spinta di rompere la situazione di stallo in cui individuo e società vengono a trovarsi. Dal viaggio nel bosco fatato, ad Armida rimangono vive le parole di Nico, parole del linguaggio del desiderio, in cui la scelta esistenziale dei suoi compagni le si rivela in tutta la sua furente ambiguità:

– La finzione è quella cosa che sta fra la vita e la morte ... in un pericoloso nulla artificiale e misterioso. Basta un niente per scaraventarla negli orrori della putrefazione e basta un altrettanto niente per elevarla ai fasti della bellezza più sublime.

(p. 220)

Armida lascia Miele, consapevole del fatto che tra uomo e donna i tempi non sono maturi. Pur soffrendo per il mancato incontro, essa tuttavia si sottrae al destino dell'altra Armida, la maga di Tasso, sulla quale l'azione del filtro amoroso agisce distruggendone l'individualità ribelle

e diversa per poi avvincerla, a tradimento, alla volontà del suo amante, il Paladino Rinaldo.

La decostruzione del 'reale'

Il mistero dell'uomo e il fascino della sua finzione sono ancora i temi prescelti nelle seguenti due opere, *Isolina* e *Il bambino Alberto*, uscite rispettivamente nel marzo del 1985 e nell'ottobre del 1986, anche se si ricollegano direttamente a quel filone prosastico che, ispirandosi al fatto reale, ha avuto inizio nel 1969 con *Memorie di una ladra*. Mentre la scelta degli atteggiamenti discorsivi nel *Bambino Alberto* tende a riproporsi sul modello dell'autobiografia dialogata di *Storia di Piera*, la struttura di *Isolina*, invece, presenta delle varianti inedite nella diacronia delle opere della Maraini. Anche questa volta, l'autrice ricomponne i due testi in forma di storia vissuta e infonde in entrambi la propria carica ideologica. Come già detto, la matrice artistica sulla quale essi si appoggiano riflette una ulteriore rielaborazione dei temi e dei motivi trattati nel *Treno per Helsinki*, in cui la scelta esistenziale della verità raziocinante si rivela come gioco perverso della finzione. Mentre in *Isolina*, dall'attenta ricostruzione di un fatto di cronaca, l'autrice mostra come la realtà politica e sociale diviene finzione, con *Il bambino Alberto*, cerca nel mondo della finzione artistica i segni della realtà. L'impegno della Maraini, in entrambi i casi, è quello di esumare le ragioni profonde che condizionano il comportamento dell'uomo e che hanno dato origine alla divisione tra i sessi.

L'indagine condotta nel suo libro, *Isolina*, racconto ispirato al fatto reale, si presenta come cronistoria dell'omicidio di una giovane donna, Isolina Canuti, a Verona all'inizio del nostro secolo. Scritto su richiesta di Corrado Stajano, curatore per la Mondadori di una collana basata su processi del passato, il libro infatti è la ricostruzione, il montaggio di un delitto la cui inchiesta ebbe dei risvolti politici clamorosi che si chiusero con un altro processo e con la condanna contro il capo socialista, l'onorevole Todeschini. L'elemento insolito del libro proviene dal fatto che la scrittrice si piazza all'interno del proprio racconto intrecciando simultaneamente tre *fabulae* apparentate ma che in effetti sono ben diverse: quella dei fatti sull'omicidio di Isolina, del conseguente processo a Verona con l'intervento del socialista Todeschini e la storia più recente delle tappe da lei seguite nel 1983 durante le sue ricerche sul caso della giovane veronese. Con l'intervento dell'autrice, il libro, in ultima analisi, assume la forma di un'inchiesta e di un processo che ricalca l'inchiesta e il processo della vicenda storica.

In mancanza di verbali, la Maraini prende in esame l'evidenza degli interrogatori di entrambi i processi apparsa sulla stampa e ricostruisce, con tono quasi asettico, gli avvenimenti che partono dal 16 gennaio 1900 quando alcune lavandaie sul fiume Adige ritrovano dentro un sacco i pezzi del cadavere di Isolina Canuti, una giovane incinta. Le indagini fanno cadere il sospetto su Carlo Trivulzio, tenente degli alpini di venticinque anni, udinese di famiglia nobile e ricca, che ha una camera in affitto presso la famiglia Canuti. Con Trivulzio sotto accusa, la stampa si divide in due schieramenti, chi in favore e chi contro l'innocenza del tenente. Dalla polarizzazione dell'opinione pubblica, emergono i motivi di classe che presto trasformano il delitto in un affare politico. Da una parte, si deplora il fatto di volere screditare l'esercito condannando Trivulzio, e la redazione del "Corriere della sera" e "L'Adige" prendono questa posizione; dall'altra, con in testa i socialisti, si accusa il potere di arroganza verso la giustizia e di protezione tribale per la casta degli eletti. Prendendo in esame entrambe le posizioni, la scrittrice inizia il suo lavoro di scavo. Annotando fedelmente la parola scritta della stampa, la Maraini riesce, infine, a decodificare i segni del non detto ripristinando il significato implicito del discorso, giuridico e giornalistico, e a portare alla luce la morale sociale dell'epoca nonché l'intricato gioco degli interessi pubblici e privati.

A tale scopo, la Maraini introduce il suo secondo capitolo con una variante narrativa, un piccolo romanzo nel romanzo, "Sulle tracce di Isolina", per ristabilire l'attenzione del lettore sulla vera vittima del delitto, Isolina, la cui morte, tra il groviglio di accuse e di pregiudizi, è diventata un fatto accidentale alla "realità" degli interessi politici. Secondo l'autrice, durante l'intero processo, Isolina, resa oggetto, subisce un dislocamento che le nega una presenza sia come vittima che come donna nella lotta interclassista:

C'è qualcosa di insensato in questo accanirsi sul corpo di una giovane ragazza incinta. Cancellare dalla vita una vita non è facile. Qualcosa rimane sempre, di irriducibile, di indistruttibile che si rifiuta di essere annientato.

(p. 63)

Attenta al richiamo di tale ingiustizia, la Maraini segue per tre giorni il suo pellegrinaggio immaginativo, captando dalla Verona di oggi l'eco di quella di ieri quando Isolina era viva: risplendente città guarnigione del militarismo sabauda, orgogliosa del suo perbenismo e dell'eleganza architettonica dei suoi fortilizi e palazzi, forte nella sua "visione del

mondo assolutista antropocentrica" (p. 84). In tale ambiente, in un'Italia conservatrice e reazionaria, l'autrice si cala nell'animo di Isolina chiedendosi come fosse possibile per una ragazza amante della vita non cedere al fascino di una città dedita al divertimento, come potesse non voler partecipare "alla corte fastosa e compita dei tanti ufficiali che spesso nascondevano la loro brutalità sotto maniere impeccabili e abiti luccicanti" (p. 86). La Maraini, quindi, prosegue a mostrare quanto diversa sia questa Isolina dall'immagine creata dalla stampa.

L'impegno che la Maraini sente verso Isolina giustifica, quindi, il motivo ideologico del suo libro e l'impiego dei propri mezzi narrativi. Il raffronto tra queste due immagini così divergenti della ragazza e l'accurata riscrittura del processo dai ritagli dei quotidiani rivelano, dunque, che dietro la parola dei legali, dei giornalisti, in altri termini, dietro la "realtà" istituzionalizzata si nasconde nell'area del rimosso una controrealtà quale prodotto della circonvenzione e della sopraffazione.²⁰ Inquadrandosi nel presente della narrazione, lasciandosi rappresentare dal discorso metanarrativo, la scrittrice da cronista imparziale di fatti si fa protagonista del suo libro:

Scavare nel tempo è difficile e dà un leggero senso di nausea. Come entrare in un mondo di morti che improvvisamente si fanno intransigenti, pettegoli e golosi. Vogliono che tu li ricordi secondo l'idea che loro hanno di sé. Ti tirano da tutte le parti e non ti danno tregua con le loro richieste assillanti.

(pp. 88-89)

Non sfugge l'allusione pirandelliana, né il messaggio dell'autrice che, a livello del discorso sulla propria arte, ribadisce l'autonomia dei personaggi e quindi di quella verità che nessuna "finzione" può cancellare.

Il lavoro di scavo nel passato non si ferma semmai alla sola presenza/assenza di Isolina; anche Trivulzio chiede giustizia.²¹ La Maraini lo segue nelle ultime due parti del suo libro. E al Trivulzio degli indizi fino al "Processo Todeschini", spavaldo, sicuro di sé e fedele ai suoi simboli, la Maraini contrappone un'immagine di uomo, vittima dei propri ideali. Come per Isolina, la sua sorte viene sigillata dal silenzio per dar luogo a delle verità/menzogne che rientrano nell'ordine delle leggi sociali. Condannando capziosamente Todeschini a ventitrè mesi di reclusione, "La sentenza", ultima parte del libro, riflette infatti la strategia politica di mantenere alto il prestigio dell'esercito del generale Palloux, a quel tempo capo del governo. A Trivulzio, discolpato per insufficienza di prove, si chiede in cambio la rimozione della realtà,

l'annullamento di ogni suo sentimento per un delitto che con tutta probabilità non era affatto intenzionale. In tal senso, il codice d'onore capovolge la tesi dostoevskijana del rimorso: l'uomo sarà capace di accettare il compromesso e di vivere con il vuoto, con la mancanza di una parte di sé. L'interesse della Maraini per il protagonista mira, infatti, a penetrare questo mistero:

Un "uomo d'onore" riguardo all'esercito, alla patria, alla propria famiglia; e privo di ogni umanità nei riguardi della ragazzina da poco, non bella, povera e "leggera" che definiva in tribunale "vacchetta, scimmia, scorpione". La sua schizofrenia resta attuale: quanti uomini si sentono perfettamente onesti nel loro io ufficiale e sono brutali in amore senza vergognarsene?²²

Dalla sua discolpa fino alla morte avvenuta nel 1949, Trivulzio si dedica all'unica "realtà" da lui conosciuta, cioè a quella sostenuta dal codice militare. Rinunciando alla famiglia, egli si fa onore con atti di eroismo in guerra mantenendo fino all'ultimo il contegno dell'uomo orgoglioso e solitario al quale si è affidata una missione di altissima importanza:

Invecchiando la sua faccia larga dai tratti appesantiti prende qualcosa di fragile, di spaventato. Ma non perde lo sguardo di chi si sente protetto da un Dio paterno e affettuoso.

(p. 90)

La sua vita di "figlio prediletto", indica la Maraini, rimane tuttavia una scelta personale dell'uomo, e viene vissuta nella dignitosa certezza dei propri ideali, mentre alla donna, come si è visto dalla ricostruzione della vita di Isolina, si chiede ancora di sacrificarsi per la causa di tali ideali. "La donna tagliata a pezzi", sottotitolo del libro della Maraini, rimanda quindi al significato letterale dell'omicidio, alla stessa condizione mutilata della donna, condizione che prenderà una simile consistenza fisica nel romanzo *La lunga vita di Marianna Ucrìa*. Nel dare un indirizzo ideologico alla retorica di una realtà deformante, la Maraini rivela che, sebbene la sua storia appartenga ad un'epoca del passato, non è solo Trivulzio a cedere volontariamente ad essa. La vicenda di Isolina serve, appunto, allo scopo della scrittrice di proporre al suo pubblico l'attualità dei fatti:

Ne sono stata subito colpita, proprio per quella ferocia e quel conformismo che ritornano spesso fuori nella nostra storia nazionale.²³

Se Trivulzio raffigura l'uomo medio, nel *Bambino Alberto*, invece, l'accento cade sull'uomo d'eccezione. Nel libro, infatti, sotto forma di un'intervista, si esplorano i ricordi dell'infanzia di uno dei nostri più noti scrittori moderni, Alberto Moravia, compagno per diciotto anni della Maraini. Naturalmente, la scelta di un tale soggetto va oltre il puro interesse biografico per l'autore, che, comunque, rimane d'importanza storica nell'ambito della nostra letteratura:

È noto che Moravia non ha mai voluto scrivere un'autobiografia né mettersi a disposizione di un biografo. Questa rievocazione spesso gelida, qualche volta gentile delle sue radici comincia a colmare un vuoto.²⁴

Semmai, il libro della Maraini tenta di sovrapporre al ritratto dell'uomo un'angolazione che le è propria: "uno sguardo di donna", dice, "su una scrittura maschile che si occupa delle donne".²⁵ Prosegue, inoltre, la Maraini:

Nei libri di Moravia mi ha sempre incuriosito un certo sguardo sulle donne, una certa maniera di parlare della madre, prima profondamente innamorata e poi delusa. Ero curiosa di trovare l'origine di questo sguardo sul corpo femminile.²⁶

La scrittrice elabora ulteriormente:

Io mi chiedevo in effetti come mai Alberto, che è stato sempre, in tutta la sua vita, disponibilissimo e gentilissimo con le donne, che le ama tutte, che è stato forse il primo intellettuale italiano ad appoggiare il movimento d'emancipazione femminile ... mostrasse poi spesso nei suoi libri una crudeltà, un disprezzo, un'irrisione verso il corpo della donna, specie della donna matura, che "osa" ancora pensare all'amore, fare all'amore ... Non me lo spiegavo, non capivo questa scissione tra il suo comportamento reale con le donne, e la loro immagine come viene fuori non sempre, ma spesso, dai suoi libri.²⁷

Esiste, dunque, una certa affinità tra il comportamento di Trivulzio e quello di Moravia, solo che la situazione viene capovolta: Trivulzio, nella vita reale, è crudele verso la donna, Moravia lo è nella finzione. In entrambi, la scissione viene accompagnata da un certo moralismo. Convinto che la colpa fosse della donna e non sua, Trivulzio non esita a degradare in pubblico il carattere di Isolina. Secondo la Maraini, e ciò si rende evidente in una commedia del 1988, *Delitto*, improntata appo-

sitamente su un racconto dell'autore, Moravia assume un atteggiamento simile a Trivulzio nei suoi scritti:

Gli uomini [...] hanno quasi sempre descritto il sesso come peccato, anche Moravia che, secondo me, è uno scrittore moralista. E il peccato è stato quasi sempre attribuito alla donna.²⁸

A queste dichiarazioni, si aggiunge un altro particolare di rilievo che, nel caso del *Bambino Alberto*, chiarisce ulteriormente il progetto della Maraini e che ha il merito, oltretutto, di collocare direttamente quest'opera nell'ambito dei temi trattati nella sua più recente produzione narrativa:

Mi interessava tutto ciò che del ricordo viene messo da parte, immagazzinato. Ciò che non appare, nascosto tra le pieghe della memoria e che viene fuori solo con la riflessione.²⁹

Nella figura di Moravia, la Maraini dà maggior ampiezza al discorso sull'immagine del "figlio prediletto", costante maschile ripetutamente evocata nei suoi protagonisti. Pertanto sarà utile un rimando all'intervista con il giornalista Enzo Biagi nel tempo in cui la Maraini era ancora con Moravia. Alla domanda, "Il peccato più evidente del suo compagno?", l'autrice risponde: "Ce ne sono tanti: quello di credersi il figlio prediletto di Dio".³⁰

La ricerca della Maraini nel *Bambino Alberto* spiega anche l'interesse per l'infanzia, fonte di modelli comportamentali e di pensieri rimossi, che l'autrice aveva già mostrato nel 1973 in *E tu chi eri?*, libro d'interviste sull'infanzia di alcuni famosi personaggi della cultura. In tal caso, è sempre alla figura dell'artista, persona dotata di un'ampia capacità di riflessione, a cui la Maraini fa ricorso per scoprire la portata della complessità del subcosciente. *Il bambino Alberto* è una versione più approfondita del ritratto dello scrittore che la Maraini aveva iniziato nel 1973. Sebbene la parte più sostanziale sia dedicata al dialogo con "Alberto", nei brevi interventi a fine libro, che ne costituiscono due parti separate intitolate "Adriana" e "Elena", l'autrice introduce alcuni appunti memoriali delle due sorelle di Moravia. Di conseguenza, l'autoritratto di Moravia si accresce di particolari ricchi di sfumature psicologiche in quanto la testimonianza delle sorelle riafferma l'evasività dello scrittore attorno a quegli aspetti del ricordo rimasti incerti. Ed è appunto su questa reticenza dell'intervistato ad autorivelarsi pienamente, sul suo rifiuto del passato, che s'impronta il nerbo dell'inchiesta. Con le domande che si soffermano sui "punti dolenti, gli scarti, le imprevedibili, o prevedibili, dimenticanze",³¹ con gli scritti di Mora-

via in mano per un immediato raffronto, la Maraini cerca, scavando nei ricordi dell'infanzia di un uomo fuori dal comune, le tracce antiche di quel fascino maschile, del suo segreto, che, come per Miele nel *Treno per Helsinki*, sta appunto nel suo essere "[i]nvulnerabile perché solitario perché nascosto perché mai del tutto rivelato" (p. 230).

Come in *Storia di Piera*, le domande puntano a svelare la natura dei rapporti interpersonali nell'ambito della famiglia. Alla luce di tutto ciò, il libro, secondo la Maraini, perde l'impronta dell'intervista al solo scopo di una ricerca autobiografica:

Per me, trovare scritta in copertina la parola romanzo è stata una sorpresa: non lo avevo assolutamente concordato con la casa editrice, e lì per lì mi è sembrato un arbitrio. Poi, rileggendo il libro, ho avuto la sensazione che in questo metterci sopra la parola romanzo c'era una qualche consistenza. In effetti, nel costruire il libro c'è stato da parte mia uno sforzo di creare una situazione e dei personaggi, e in fondo è così che si fanno i romanzi. Questo si ispira dichiaratamente alla realtà: è un romanzo fatto con cose vere. Ho mantenuto la forma dialogica perché, prima di tutto, il libro è nato come conversazione, e poi perché io ho confidenza con il teatro: il dialogo è uno strumento che conosco, mi trovo bene a lavorarci.³²

Emerge dalle risposte di Moravia una situazione familiare che non solo riflette in pieno i tabù dell'epoca – la rigida divisione dei ruoli e l'ideologia borghese – ma che, nella sua normalità, dà luogo a situazioni conflittuali per cui l'individuo si sente isolato, diverso. Dice Moravia a proposito:

Quando ho cominciato a rendermi conto di come stavano le cose nel mondo è finita ogni felicità. Ma senza colpa di nessuno. Te l'ho già detto: la mia famiglia era normale, l'anormale ero io.

(p. 113)

Il sentimento di anormalità nella normalità, persegue, dunque, ogni membro della famiglia. Il padre che, da persona chiusa, scontrosa, collerica, incapace di esprimere il proprio affetto ai figli e di acconsentire alle aspirazioni borghesi della moglie, si rintana sempre più in un mondo tutto suo fatto di piccole abitudini e di spazi circoscritti. La madre, che lo scrittore descrive affetta da bovarismo, cerca di neutralizzare, ma alienandolo ulteriormente, l'asocialità del marito, aderendo con risolutezza ad un ideale della norma. L'estraniamento non rispar-

mia neppure le sorelle di Moravia. La mancanza di un rapporto tra loro, il senso di solitudine, sono, secondo Elena, facendo eco agli altri, i motivi di un'infanzia infelice. Per lo scrittore, la solitudine verrà aggravata anche dalla lunga malattia: "[...] la vita del sanatorio mi deprimeva. [...] La presenza della morte era ossessionante" (p. 101).

Di qui, il rifiuto della famiglia: "Non c'era una sola cosa che mi piacesse nella vita di famiglia. Per me la vera vita era fuori casa; cioè libera, autonoma e avventurosa" (p. 67). E mentre la scrittrice approfondisce l'indagine sullo scrittore rintracciando gli effetti dell'infanzia nelle sue opere, l'ardito accostamento degli episodi tratti dalla fantasia al contenuto dei suoi ricordi attuali si rivela in tutte le contraddizioni proprie di colui che diffida del passato. Ciò si rende palese in uno scambio di pareri tra gli interlocutori:

A. Il passato è come il carbone coke: quando brucia rimangono solo le scorie: pezzi di materia nera leggera leggera. Ti ha scaldato e poi è finito.

D. E non credi che questa materia nera leggera leggera, proprio per la sua pochezza e fragilità, abbia una sua poesia?

A. Il tempo non esiste. La personalità non esiste. La mia vita avrebbe potuto essere vissuta da un'altra persona, senza per questo che mi senta cambiato. Ho la forte impressione, quando ripenso al passato, che sia stato un altro a fare quelle cose. Non vedo il nesso fra il me di allora e il me di ora. Non è tanto che sono cambiato, quanto che la mia vita vista in prospettiva è un'altra.

(p. 98)

Il nesso tra infanzia/passato e la scrittura rivela il rapporto tra sofferenza e piacere, tra sconfitta e rivalsa: "Tutta la mia infanzia è stata un lungo, inspiegabile disagio. Fino al giorno che ho cominciato a scrivere" (p. 77). Due facce della realtà, dunque, l'una forse inseparabile dall'altra. Alla luce dei fatti che Moravia racconta, la Maraini fa la seguente osservazione:

Eppure nei tuoi libri si trova il passato, quasi ossessivamente ripetuto. Non alla maniera di Proust, non come un rapporto di tenerezza e di recupero, ma come scontro con qualcosa di sé e delle proprie prime esperienze da cui non ci si riesce a liberare.

(p. 98)

Sebbene lo scrittore neghi qualunque legame autobiografico con la propria arte, lo scontro con il passato avviene, come dimostra la Marai-

ni, tramite motivi ricorrenti nella scrittura moraviana: l'ostilità e il disgusto per la madre, l'indifferenza, il ribrezzo/attrazione per il sesso, il denaro come simbolo di libertà dalla seduzione materna. La letteratura dunque è espressione del vero, la finzione, riflesso della realtà. Se dietro l'insistenza del vivere nel presente si celano la sofferenza, l'alienazione, è anche vero che con la rimozione si crea anche una mancanza, colmata, infine, dal desiderio. Moravia, tuttavia, parlando della sua infanzia, ha questo da dire sull'argomento: "[v]olevo essere più forte del desiderio. [...] Il desiderio, lo penso ancora, è preferibile all'appagamento del desiderio stesso" (p. 55). Solo nel segreto dell'arte, l'uomo riversa l'enigma della propria vita:

amo il germe e non lo sviluppo. Perché il germe è misterioso.
Anche in letteratura amo il germe.

(p.112)

L'artista, dunque, si sente appagato ricreando nella finzione il mondo delle possibilità che gli sono state negate nella realtà confinante di tutti i giorni. Alle parole di Moravia fanno eco quelle di tanti protagonisti della più recente produzione della Maraini: da Miele a Don Juan, dal patrigno di Netocka a Karl Hoffman in *Norma 44* e, non a caso, questi due ultimi personaggi incarnano la figura dell'artista.

La memoria offesa

A tutti gli effetti, dopo il lungo viaggio intrapreso "nell'ostile e affascinante mondo dei padri", *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, l'ultimo romanzo uscito nell'aprile del 1990, avvince, e per la magistrale sapienza affabulatrice della scrittrice, e per il fatto che in esso si racchiude e si supera l'intero discorso ideologico sulla donna al quale la Maraini ha dato inizio nel lontano 1962 con la pubblicazione del suo primo romanzo. La mancanza di una propria voce nelle prime eroine, Anna nella *Vacanza*, Enrica nell'*Età del malessere* e Maria in *A memoria*, ammutolite dall'effetto dello scontro con la realtà circostante; la memoria labile di Armida nel *Treno per Helsinki* e la duplice mutilazione di Isolina, si manifestano nel personaggio di Marianna come vera menomazione fisica, un vivere nella dimidiazione, che tuttavia la donna riscatta, non solo per se stessa ma per tutte le altre figure di donne che l'hanno preceduta, nel suo lungo cammino verso la conoscenza. In senso metaforico, il passaggio di Marianna è dunque un passaggio, come spiega la stessa Maraini, dalla 'preistoria' alla 'storia':

La preistoria è caratterizzata da un'incoscienza; lasciarsi vivere, vivere secondo istinto, o anche secondo ragione, ma una ragione abbastanza rinchiusa in quel momento. Invece la caratteristica della storia è quella di riflettere su se stessa nel momento in cui si vive. Nel momento in cui si vive si guarda vivere. Questa è la storia, che è, non so come dire, una continuità della memoria; invece la preistoria è appunto al di fuori della storia perché non riflette in termini storici. Ogni giorno è bastamente a sé, non ha memoria.³³

La vita di una nobildonna siciliana del Primo Settecento che si avvia sulla strada del sapere è, infatti, il soggetto di questo romanzo su scenario storico. Per il personaggio di Marianna Ucrìa, la Maraini prende lo spunto dalla scoperta nella casa materna di una tela malconcia della sua antenata, la duchessa Marianna Alliata Valguarnera, che la scrittrice ritrae in ricchi toni ambientali ed epocali. Esercizio questo che non è nuovo se si pensa a commedie come *Suor Juana* e *Maria Stuarda* del 1980 e *Donna Lionora Giacubina* del 1981, dedicate a riscattare la vita di donne eccezionali del passato. Prototipo della donna che affronta la propria sorte con l'aiuto della sola intelligenza e della sua avidità di capire il mondo, anche Marianna si distacca dalle usanze del suo ambiente aristocratico corrotto da soprusi, pregiudizi e mollezze; di una classe, insomma, che la vuole, allo stesso tempo, padrona e serva, donna senza parole sue e senza il diritto a cercare un proprio discorso.

La condizione storica della donna, dunque, funge da ironica e tragica premessa agli eventi di questo romanzo che si svolgono nel pieno del secolo dei lumi, in marcia verso la Rivoluzione borghese. La situazione speciale di Marianna nasce paradossalmente da un'anomalia fisica: essa è sorda e muta per via di una violenza subita ma della quale, in famiglia, non si fa parola. "Tu sei nata così, sordomuta", le scrive il padre e, così facendo, la trae sbadatamente nell'inganno. Invano l'amatissimo padre, nella speranza che un nuovo trauma possa spezzare l'effetto dell'altro, la fa assistere, ancora bambina di sette anni, allo spettacolo terrificante di un'impiccagione. È significativo che il primo dei quarantatré capitoli del libro si apra, appunto, con l'agghiacciante scena dell'esecuzione di un ladruncolo tredicenne. La scena si svolge interamente, con la tecnica della cinepresa, dall'occhio della giovane protagonista e ricorda lo stesso sguardo fisso e attonito delle prime eroine della Maraini, la stessa atmosfera surreale che ora, per compensare la mancanza dell'udito, si arricchisce di impressioni sensoriali e

sensuali. A questo punto, ciò che colpisce il lettore è il contrasto tra la logica brutale del padre e l'amore incondizionato che la bambina gli porta, tanto da spingerla ad invidiare il ragazzo morente:

La bambina allarga le pupille indolenzite; ora un desiderio le salta in groppa: essere lui, anche solo per un'ora, essere quel ragazzo sdentato con gli occhi che spurgano per potere ascoltare la voce del signor padre, bersi il miele di quel suono perduto troppo presto, solo una volta, anche a costo di morire poi impiccata a quella fune che penzola al sole.

(p. 20)

Abitata interamente da uomini, gli incappucciati Fratelli Bianchi, i Padri dell'Inquisizione e simili, tutti intenti a ritualizzare l'atto di morte secondo antiche tradizioni religiose e sociali, questa è la scena primaria, traumatica, il dramma portante da cui nasce la 'vita' di Marianna e da cui ogni capitolo s'innesta sull'altro seguendo nel corso degli anni l'ineluttabile destino di questa donna, epitome di tutte le altre eroine della Maraini che come lei hanno subito un indicibile oltraggio. Metafora dell'entrata della donna nell'ordine simbolico, questa è la scena che nasconde, pertanto, un altro innominabile segreto. Marianna non avrà ricordo di questa esperienza che si inabisserà nel suo inconscio solo per riemergere in maniera indiretta in momenti di crisi, di sopraffazione come, appunto, accade all'età di tredici anni quando lei stessa viene data in sposa al 'signor marito zio' e Marianna sviene alla vista di un burattino impiccato. Anche col matrimonio, il corpo di Marianna subisce gli assalti sessuali del marito e la schiavitù delle ripetute gravidanze, assalti che essa descrive in modo significativo come atto dell'inforcare. All'ombra della rimozione, Marianna vivrà il suo ruolo di moglie e madre abitando il suo corpo come un'estranea (è indicativo in questo caso l'uso della terza persona):

Ha trasferito sui corpi dei figli in trasformazione il proprio corpo, privandosene come se l'avesse perso nel momento di maritarsi. È entrata e uscita dai vestiti come un fantasma, inseguendo un sentimento del dovere che non nasceva da inclinazione ma da un cupo e antico orgoglio femminile. [...] Ma si può vivere senza corpo, come ha fatto lei per oltre trent'anni, senza diventare la mummia di se stessi?

(pp. 86-87)

Solo perché considerata diversa, menomata, anormale, a Marianna è permesso l'accesso al mondo della lettura e della scrittura, l'unico dal quale potrà ricavare una risposta alla sua cieca domanda. Comunicando con il mondo esterno con biglietti, la 'parola parlata' di Marianna, la sua 'voce', si trasforma in 'scrittura', e così facendo si crea, pian piano, un suo spazio inedito: la capacità di conoscere il pensiero altrui e di fare intendere i propri. E pertanto *La lunga vita di Marianna Ucrìa* è anche un romanzo sulla scrittura. L'esistenza silenziosa di Marianna, lontana dai discorsi dei suoi familiari, s'imbeve, inoltre, del pensiero dei massimi autori del periodo, da Hume, Voltaire a Rousseau, fonte di verità contrastanti con la realtà che la circonda, e motivo, per la sordomuta, di evasioni fantastiche. Da Hume, Marianna apprende che "la ragione è e deve essere schiava delle passioni e non può rivendicare in nessun caso una funzione diversa da quella di servire e obbedire a esse" (p. 105). Ma è con la lettura, e specialmente con la lettura delle grandi storie d'amore, che Marianna, novella Francesca, riscopre la forza della parola e con essa la conquista del proprio corpo e quindi di un suo io più autentico. Tali sono i pensieri di Marianna all'apertura del XXI° capitolo:

Fuori è buio. Il silenzio avvolge Marianna sterile e assoluto. Fra le sue mani un libro d'amore. Le parole, dice lo scrittore, vengono raccolte dagli occhi come grappoli di una vigna sospesa, vengono spremute dal pensiero che gira come una ruota di mulino e poi, in forma liquida si spargono e scorrono felici per le vene. [...] Che importanza ha che questo amore non sia mai stato vissuto faccia a faccia direttamente? assistere agli abbracci di corpi estranei, ma quanto vicini e noti per via di lettura, non è come viverlo quell'abbraccio, con un privilegio in più, di rimanere padroni di sé?

Nel rapporto con il proprio mondo, Marianna si affida al dominio degli occhi sugli altri sensi, occhi attoniti, feriti nel profondo, ma che pertanto conservano il potere di penetrare al di là delle apparenze. Appunto perché afflitta da una 'mancanza', da un 'vuoto', Marianna si apre ad una sensibilità tutta femminile: di raccogliere in sé i pensieri degli altri, e, come Manila in *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* del 1976, di calarsi, per così dire, interamente nell'altro. Tutto, dunque, filtra attraverso il suo sguardo che si fa scrittura, discorso inconsueto, interiorizzato ma che sarà, infine, concretamente suo. Ed è questo mondo in cui Marianna si erige a soggetto che riflette in pieno la visione artistica di una scrittrice dedita al ripristino di un'ottica femminile che, avvalendosi della parola, dovrà basarsi su un proprio sistema simboli-

co, sulla capacità mitopoietica e sull'eros. Il corpo, comunque, fonte dell'eros, è luogo prescelto per dare avvio a questa soggettività autentica della donna, dice la Maraini, perché "la letteratura è molto legata all'eros" e "nella misura in cui questo eros vive, vive anche la parola femminile".³⁴

Il libro della Maraini, come già detto, indaga con profonda compassione le cause del male di Marianna, dovuto non a fatti congeniti, al fine di farsi leggere come una metafora del silenzio, della mutilazione femminile nell'ambito delle odierne strutture sociali. A tale scopo, la vita di Marianna sta a riconferma della norma in quanto storia di tutte le donne che non hanno potuto parlare, che sono dovute rimanere mute. Infatti, nello svolgersi degli eventi, il libro tocca le note più tragiche nel momento in cui, come Edipo, Marianna scopre sotto lo sforzo delle proprie indagini tutta la cruenta verità dietro la sua disgrazia. Viene a sapere che è stata stuprata all'età di cinque anni dallo zio materno, lo stesso che, con la complicità del padre, le viene dato per marito anni dopo e che sarà, a sua volta, padre dei suoi cinque figli. Il pensiero del fratello Carlo non mente, e Marianna legge che si tratta "di un segreto di famiglia, un segreto che neanche la signora madre conosceva ... un affare fra uomini, un delitto forse, ma ormai espiato, sepolto ..." (p. 210). Con questa rivelazione, la causa della sua mortificazione si perde in un tempo lontano, sedimentato dalla complicità di coloro che le sono vicini - padre, zio, fratello.

Il mutismo di Marianna, autoinflitto sul proprio corpo per amore del padre, è l'inevitabile conseguenza di questa violenza, e, per restare nella metafora, di tanti altri tradimenti di antiche origini a spese delle donne. Sedotta dal padre - quel padre bello e affascinante, soggetto delle prime poesie della Maraini in *Crudeltà all'aria aperta* -, seguendo del tutto nel suo volere maschile ad esclusione della madre, la perdita della parola diventa una scelta, anche se inconsapevole, del rifiuto di un'immagine di sé che è negazione, ma che però, come ci mostra la Maraini, diventerà la vera forza di una donna che ha il coraggio di guardare dentro se stessa:

Un giorno, senza una ragione, era ammutolita. Il silenzio si era impadronito di lei come una malattia o forse come una vocazione.

(pp. 16-17)

Nel mondo dei padri, a Marianna viene negato il rapporto con il proprio corpo perché impossessato da loro, oggettivato: "Mai avrebbe immaginato che il signor padre e il signor marito zio tenessero in comune un

segreto che la riguardava; che si fossero alleati tacendo a tutti di quella ferita inferta al suo corpo di bambina” (p. 245). Solo attraverso l'amore per uno dei figli, Signoretto, e l'esperienza sessualmente appagante con Saro, il giovane amante, Marianna riscopre il linguaggio del corpo che le permette, nella maturità, di intraprendere la via dell'indipendenza, libera per la prima volta di ritornare anche al mondo della madre, fonte di una saggezza atavica. Ed è qui che Marianna si sveglia all'antico monito materno contro i cani:

Le loro code [...] si allungano fino ad avvolgersi intorno alla vita delle persone come fanno le chimere e poi zac, ti infilzano con quella punta biforcuta che sei morta e neanche te ne accorgi ...

(p. 8)

Imbastita col linguaggio della superstizione, ritorna come un sapere mitico l'immagine della forca, simbolo sessuato, come si è visto, dell'oppressione e della violenza.

Se il romanzo è la raffigurazione del mutismo storico della donna, esso è anche la testimonianza della parola scritta come mezzo per il recupero di una sua nuova coscienza che però non scopre nemici imperdonabili, ma che vede anche le ragioni di altri in quella guerra che è la vita umana. L'occhio di Marianna, infatti, guarda con compassione non solo gli uomini che le sono stati vicini ma anche le donne, le figlie, la madre. In questo circolo vizioso di vite dislocate e mortificate, Marianna dà sfogo alla sua inquietudine che altro non è, secondo il suo maestro Hume, che un aspetto della curiosità, del volere sapere. Curiosità che la porta sul percorso di un continuo viaggio ad interrogare “i suoi silenzi”. “Ma la risposta che ne riceve”, dice la Maraini alla chiusura del romanzo, “è ancora una domanda. Ed è muta”.

Note

- 1 Sebbene la proposta teatrale non sia mai stata realizzata, *Storia di Piera* ha riscosso non solo un notevole successo letterario ma anche in generale dal pubblico che sugli schermi cinematografici ha seguito la trascrizione della Maraini per il film omonimo di Marco Ferreri uscito nel 1983.
- 2 Oretta Bongarzone, “L'incredibile storia di Piera”, *Paese sera*, 23 maggio 1980, riproduce in questo articolo l'esito di un dibattito, presenziato, tra l'altro, da personaggi della cultura oltre a sociologi e politici, tra cui i registi Lina Wertmüller e Marco Ferreri, riassumendo nel seguente modo:

Su questo libro si è molto discusso e polemizzato, molti lo hanno accusato di indecenza, probabilmente perché in esso sembra elevato a norma un rapporto fra madre e figlia molto complesso, molto complice, molto pagano, sveglio e sonnolento nello stesso tempo.

- 3 Oretta Bongarzone, *ibid.*, riporta le parole del sociologo De Masi: "C'è una grande distanza fra la società e questa donna, fra le regole del mondo e questo 'animale' grande, bruno ('la moraccia') e disinibito. [...] Assoluta, reciproca sordità".
- 4 Mariapia Bonanate, "Se la donna ama una donna...", *Gazzetta del popolo*, 18 aprile 1981.
- 5 Intervista di Mariella Boerci a Dacia Maraini, "Lei e lei: e Moravia?", *Annabella*, 25 dicembre 1980, pp. 24-25. Il punto di vista della Maraini viene condiviso dalla scrittrice Adrienne Rich nel suo articolo, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence" (1980: 631-660).
- 6 "Nell'amore per una donna c'è l'amore per una figlia", *Corriere della sera*, 24 aprile 1981.
- 7 Carla Stampa, "Scrivo inebriandomi con il basilico", *Epoca*, 2 maggio 1981, p. 121.
- 8 n.o., "Maraini: storia di un amore al femminile", *La Stampa*, 18 aprile 1981.
- 9 Chiara Beria, intervista con Dacia Maraini, "Lesbica è bello", *Panorama*, 15 dicembre 1980, p.96.
- 10 Antonio Porta, "Nell'amore per una donna c'è l'amore per una figlia", *Corriere della sera*, 24 aprile 1981, giustamente suggerisce la seguente interpretazione: "Bianca, nome emblematico (su una superficie 'bianca' tutto è ancora possibile)".
- 11 Nella terza raccolta di poesie, *Mangiami pure*, del 1978, la Maraini dedica un'intera poesia, "Le cinquanta sorelle", al tema del tradimento femminile mettendo in risalto la figura di Ipermestra.
- 12 Le parole della Maraini rivelano più apertamente ciò che Julia Kristeva (1980: 6-7) chiama i due processi di significazione che costituiscono il soggetto parlante. Mentre il complesso edipico corrisponde al momento di entrata nell'ordine simbolico, luogo del padre, esso viene tuttavia preceduto dal semiotico, il "chora", luogo della madre, momento privo di linguaggio e di spazio, indeterminato. La ricerca di Bianca e di Piera per il grembo materno, dunque, è una ricerca profonda con cui l'io parlante tenta di riscoprirsi e di rappresentarsi più autenticamente.

- 13 Intervista di Antonio Debenedetti a Dacia Maraini, "Con Pasolini e altri amici in una città amata e odiata", *Corriere della sera*, 15 luglio 1984.
- 14 Intervista di Simonetta Robiony, "Dacia Maraini: prima delle femministe c'erano i sentimenti", *La Stampa*, 4 agosto 1984.
- 15 "M'ha sempre affascinata – spiega Dacia – la vicenda del *Sogno d'una notte di mezza estate*, in cui ognuno ama l'altro che non l'ama, e Titania s'innamora addirittura d'una testa d'asino ... È la gratuità dell'amore, la sua casualità che mi affascinano ...", intervista con Adele Cambria, "Storia di un gruppo in un esterno", *Minerva*, agosto 1984, p. 44.
- 16 Nel suo saggio, Carol Lazzaro-Weis (1989: 389) approfondisce il tema della contestazione rivelando come i personaggi del romanzo seguano gli ideali anti-borghesi per attingere ai valori autentici dell'amore.
- 17 Intervista di Adele Cambria, "Storia di un gruppo in un esterno", *op. cit.*, p. 44, in cui Dacia dichiara: "è il romanzo più autobiografico che io abbia mai scritto".
- 18 Vedere *Gerusalemme liberata*, IV, 27, dove l'allusione spiega l'apertura del personaggio all'amore e alla conquista: "La bella Armida, di sua forma altera / e de' doni del sesso e de l'etade / l'impresa prende, e in su la prima sera / parte e tiene sol vie chiuse e celate; / e 'n treccia e 'n gonna femminile spera / vincer popoli invitti e schiere armate".
- 19 Parlando di suo padre e di Alberto Moravia a Chiara Beria, "Lesbica è bello", *Panorama*, 15 dicembre 1980, p. 96, la Maraini dice: "Ho sempre amato molto mio padre. Un padre assente che rappresentava per me i viaggi, l'avventura. [...] Il mio rapporto con Alberto è stato simile a quello con mio padre. Ho amato in lui l'assenza, il fascino dell'avventura e della fuga. Lui come mio padre era attratto da altre donne".
- 20 Nella sua recensione "Interrogazione dell'orrido", *La Sicilia*, 3 maggio 1985, Luisa Trenta Musso osserva: "Ne è venuto fuori un romanzo che non siamo propensi a definire giallo, piuttosto psicologico, ma soprattutto umano. Giacché proprio il senso dell'umano va a smarrirsi nella miseria, e in questa se ne rinvengono le tracce".
- 21 Dacia Maraini spiega il sentimento che l'ha portata a Trivulzio: "Ho cercato [...] di mettermi anche nei panni di Trivulzio dopo il processo. M'è sembrato di cogliere così un'esperienza di pentimento dolorosa e nevrotica. Tale da rendere Trivulzio più umano dei suoi amici e complici", intervista di Antonio Debenedetti, "Povera Isolina, finita in fondo all'Adige", *Corriere della sera*, 17 aprile 1985.

- 22 Lietta Tornabuoni, "Ho riscoperto Isolina ragazza cancellata anche dalla cronaca", *La Stampa*, 23 marzo 1985.
- 23 Antonio Debenedetti, "Povera Isolina, finita in fondo all'Adige", *Corriere della sera*, 17 aprile 1985.
- 24 Chiara Valentini, "I dolori del giovane Alberto", *Panorama*, 12 ottobre 1986, p. 156. È anche vero che Alain Elkann sia riuscito, ma solo nel 1990, a pubblicare la prima biografia su Moravia con l'aiuto dello stesso autore poco prima della sua morte.
- 25 Paola Vuolo, "Non solo donne ma anche 'un bambino Alberto' ", *Il Messaggero*, 1 novembre 1986.
- 26 Carmen Covito, "Infanzia di Alberto", *Brescia Oggi*, 9 novembre 1986.
- 27 Adele Cambria, "Alberto senza segreti", *Il Giorno*, 22 ottobre 1986.
- 28 Carla Stampa, "Scrivo inebriandomi con il basilico", *Epoca*, 2 maggio 1981, p. 123.
- 29 Giosué Calaciura, "Pincherlino l'indifferente: Intervista con Dacia Maraini", *Giornale di Sicilia*, 11 novembre 1986.
- 30 "Mammismo per mancanza d'amore", *Corriere della sera*, 20 aprile 1975.
- 31 Enzo Siciliano, "Padre in abito scuro, madre con veletta e Alberto che leggeva Salgari", *Corriere della sera*, 8 ottobre 1986.
- 32 Carmen Convito, "Infanzia di Alberto", *Brescia oggi*, 9 novembre 1986.
- 33 Serena Anderlini, "Prolegomeni per una drammaturgia del femminile. Intervista a Dacia Maraini", *Leggere Donna*, n. 31, marzo-aprile, 1991, p. 27.
- 34 Serena Anderlini, *ibid.*, p. 27.